



UNIVERSIDADE
ESTADUAL DE LONDRINA

CARLA CAROLINE FERREIRA

**AS PAISAGENS DIARÍSTICAS DE JONAS MEKAS:
EXÍLIO, MEMÓRIA E A BUSCA DE UM LAR**

Londrina

2023

CARLA CAROLINE FERREIRA

**AS PAISAGENS DIARÍSTICAS DE JONAS MEKAS:
EXÍLIO, MEMÓRIA E A BUSCA DE UM LAR**

Dissertação apresentada à Universidade Estadual de Londrina — UEL, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras (Estudos Literários).

Orientadora: Prof.^a Dr^a Barbara Cristina Marques

Londrina
2023

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UEL

Ferreira, Carla Caroline.

As paisagens diarísticas de Jonas Mekas : exílio, memória e a busca de um lar / Carla Caroline Ferreira. - Londrina, 2023.
87 f. : il.

Orientador: Barbara Cristina Marques.

Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Estadual de Londrina, Centro de Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2023.

Inclui bibliografia.

1. Jonas Mekas - Tese. 2. Paisagem - Tese. 3. Memória - Tese. 4. Exílio - Tese. I. Marques, Barbara Cristina. II. Universidade Estadual de Londrina. Centro de Letras e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

CDU 82

CARLA CAROLINE FERREIRA

**AS PAISAGENS DIARÍSTICAS DE JONAS MEKAS:
EXÍLIO, MEMÓRIA E A BUSCA DE UM LAR**

Dissertação apresentada à Universidade Estadual de Londrina — UEL, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras (Estudos Literários).

BANCA EXAMINADORA

Prof.^a Dr.^a Barbara Cristina Marques
Orientadora
Universidade Estadual de Londrina

Prof.^a Dr.^a Sheila Oliveira Lima
Universidade Estadual de Londrina

Prof.^a Dr.^a Laysa Louise Silva Beretta
Universidade Estadual de Londrina

Londrina, 28 de junho de 2023.

Dedicatória

A meus pais que tudo possibilitaram, com seu amor e dedicação.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Gizelda e Paulo, por serem meu ponto de apoio e refúgio e pelo amor incondicional que sempre demonstraram a todos os seus filhos.

Aos meus avós, Maria e Manoel, por sempre me defenderem e cuidarem de mim da forma mais carinhosa.

A meus irmãos, Paulo e Leandro, meus primeiros companheiros em minha caminhada da vida.

A meus tios, Gilberto (*in memoriam*) e Geisimara, que sempre nos amaram como filhos.

Aos meus sobrinhos, Breno e Lígia, que me ensinaram o que é amar incondicionalmente.

À minha orientadora, Barbara, por toda a compreensão e paciência nesses anos.

À CAPES pelo apoio financeiro.

Às professoras Laysa e Regina pelas valiosas contribuições na banca de qualificação.

Ao grupo CCT do qual tive o privilégio ser membro durante a graduação e que me auxiliou com a revisão desse trabalho. Em especial à professora Carla Kühlewein, supervisora do projeto, por todo o carinho e apoio de sempre.

Ao meu companheiro Anderson, a quem devo especial gratidão pelo incentivo, pela força e pela ancoragem durante todos os momentos difíceis, que não foram poucos, e que conhece esse trabalho tão bem quanto eu.

Aos meus companheiros de quatro patas que chegaram em momentos de extrema fragilidade em minha vida e me ajudaram a confiar na vida.

“A memória guardará o que valer a pena. A memória sabe de mim mais que eu e ela não perde o que merece ser salvo.”
(Eduardo Galeano)

RESUMO

FERREIRA, Carla Caroline. **As paisagens diarísticas de Jonas Mekas: exílio, memória e a busca de um lar.** 2023. 97f. Dissertação (Mestrado em Letras) Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2023.

Esta dissertação investiga a relação entre paisagem, exílio e memória em duas obras do cineasta e escritor lituano Jonas Mekas – *I had nowhere to go. Diary of a displaced person*, diário escrito entre 1944 a 1955, publicado em 1991, e o filme-diário *Reminiscences of a journey to Lithuania* (1972). Embora a filmografia de Mekas ocupe um lugar importante nos estudos de cinema no Brasil, sua produção literária é pouco conhecida, inclusive sem tradução em língua portuguesa. Mekas, que faleceu em janeiro de 2019, aos 97 anos, produziu uma obra extensa e bastante diversa incluindo inúmeros filmes, poemas, cadernos de desenhos, diários, crítica de cinema e das artes em geral. Seu diário escrito compreende um período importante de sua trajetória enquanto sujeito desterrado, desde sua ida aos campos de trabalho forçado, na Segunda Guerra, até os primeiros anos de sua chegada em Nova Iorque, lugar onde se manteve até sua morte. Toda obra de Mekas é tocada pelo exílio e pelo sentimento de não pertencimento. No entanto, *I had nowhere to go. Diary of a displaced person* pode ser tomado como objeto fundante de um gesto político-estético que, de saída, marca sua produção no limiar do fragmento da memória, na compreensão do ser exilado e desterrado e na insistência pelas formas diarísticas. Diante disso, essa dissertação propõe-se a analisar como o exílio se manifesta na obra de Mekas e de que forma as imagens paisagísticas são construídas e se relacionam com sua memória e com a busca por pertencimento.

Palavras-chave: Jonas Mekas; Paisagem; Memória; Exílio; Diários.

ABSTRACT

FERREIRA, Carla Caroline. **Jonas Mekas' diaristic landscapes**: exile, memory and the search for a home. 2023. 97p. Dissertation (Master's Degree in Letters). State University of Londrina, Londrina, 2023.

This dissertation investigates the relationship between landscape, exile and memory in two works by Lithuanian filmmaker and writer Jonas Mekas - *I had nowhere to go. Diary of a displaced person*, written between 1944 and 1955, published in 1991, and the diary-film *Reminiscences of a journey to Lithuania* (1972). Although Mekas's filmography occupies an important place in film studies in Brazil, his literary production is little known, even without translation into Portuguese. Mekas, who passed away in January 2019 at the age of 97, produced an extensive and quite diverse oeuvre including numerous films, poems, sketchbooks, diaries, film criticism and the arts in general. His written diary covers an important period of his trajectory as an exiled subject, from his visit to the forced labor camps in World War II to the first years of his arrival in New York, where he remained until his death. All of Mekas' work is touched by exile and the feeling of not belonging. However, *I had nowhere to go. Diary of a displaced person* can be taken as the founding object of a political-aesthetic gesture that, from the outset, marks his production on the threshold of the fragment of memory, in the understanding of being exiled and dispossessed and in the insistence on diaristic forms. In view of this, this dissertation proposes to analyze how exile manifests itself in Mekas' work and how landscape images are constructed and relate to his memory and the search for belonging.

Key-words: Jonas Mekas; Landscape; Memory; Exile; Diaries.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA 1 — JONAS MEKAS COM SEU PAI, AOS 6 ANOS DE IDADE.....	20
FIGURA 2 — ABRIGO EM ELMSHORN, HAMBURGO	22
FIGURA 3 — CAMPO PARA DISPLACED PERSONS EM WIESBADEN.....	23
FIGURA 4 — CERTIFICADO DE RENÚNCIA À REPATRIAÇÃO	23
FIGURA 5 — PÚBLICO NA APRESENTAÇÃO DE UM ESQUETE DE MEKAS EM JANEIRO DE 1948	24
FIGURA 6 — ARQUIVOS DE DIÁRIO EM VÍDEO ONLINE	30
FIGURA 7 — VISÃO DO PROJETO 365 DIAS, NO SITE DE MEKAS.....	31
FIGURA 8 — MEKAS ANUNCIA OS FRAGMENTOS EM SEU FILME	38
FIGURA 9 — JONAS E SEU IRMÃO, ADOLFAS	39
FIGURA 10 — SOLIDÃO.....	52
FIGURA 11 — DE VOLTA ÀS PAISAGENS DA MEMÓRIA	71
FIGURA 12 — IMAGENS DE NOVA IORQUE	82
FIGURA 13 — IMAGENS DA LITUÂNIA	83
FIGURA 14 — DE NOVA IORQUE À LITUÂNIA	84
FIGURA 15 — CATSKILL.....	89

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
1 JONAS MEKAS – O INCONTESTÁVEL DIARISTA	19
2 O DIARÍSTICO NA OBRA DE JONAS MEKAS: ENTRE A IMAGEM, A PALAVRA E A REFLEXÃO	34
3 EU NÃO TINHA PARA ONDE IR: A EXPERIÊNCIA DO EXÍLIO	45
3.1 O exílio e a ruptura com o lar	45
3.2 Exílio e memória.....	55
4 A PAISAGEM COMO ABRIGO	64
4.1 Os sentidos da paisagem	64
4.2 O lar do passado e o lar do presente	79
4.3 A paisagem é o lar	87
CONSIDERAÇÕES FINAIS	93
REFERÊNCIAS	96

INTRODUÇÃO



Jonas Mekas (*Lost, Lost, Lost...*, 1976)

Jonas Mekas nasceu em Semeniškiai, uma vila rural na Lituânia, em 1922. Durante a ocupação do país pela Alemanha nazista, ele e seu irmão, Adolfas Mekas, decidiram fugir para Viena, já que Jonas temia ser preso por manter um jornal com críticas ao nazismo, mas, no caminho, foram presos em Hamburgo e colocados em campos de trabalho forçado. Os irmãos conseguiram escapar e se refugiaram em uma fazenda, trabalhando como camponeses. Após o fim da guerra, Jonas e Adolfas passam ainda por dois campos para *displaced persons*, pois não podiam voltar à Lituânia sob o domínio da União Soviética. Em 1949, conseguiram permissão para emigrar para Chicago, nos Estados Unidos, mas se estabelecem em Williamsburg, bairro no Brooklyn, em Nova Iorque. Duas semanas após chegarem na cidade, Jonas e Adolfas emprestaram dinheiro e compraram uma filmadora Bolex, dando início aos seus projetos no cinema.

Desde sua chegada em Nova Iorque, ele se voltou a inúmeras atividades ligadas ao cinema experimental, tendo uma atuação fundamental no cenário cinematográfico independente norte-americano. Fundou a revista *Film Culture*, escreveu a coluna "Movie Journal", no jornal *Village Voice*, criou a Film-Makers' Cooperative, uma cooperativa de distribuição de filmes de cineastas independentes, fundou a *Film-makes Cinematheque*, o museu de cinema de vanguarda *Anthology Film Archives* e a coleção *Essential Cinema* (MOURÃO, 2013, p. 12). Além de seu trabalho com o audiovisual, Mekas também produziu músicas e escreveu poesias.

Com uma vida artística tão intensa, sua obra se tornou praticamente inabarcável. Apesar de ter sido um artista completo, altamente produtivo e de grande importância para o cinema independente de Nova Iorque, ainda há poucos estudos no Brasil sobre seu trabalho literário.

Ao utilizar sua câmera Bolex, Mekas registra fragmentos do seu olhar cotidiano, compondo um gesto diarístico e, conseqüentemente, subjetivo. Seus filmes-diários, em especial *Walden – Diaries, Notes and Sketches* (1969), *Lost, Lost, Lost* (1976) e *Reminiscences of a Journey to Lithuania* (1972), são atravessados por um sentimento profundo de desterro. Assim, o cineasta não documenta meramente o mundo ao seu redor, mas antes ensaia suas experiências de dor, solidão, deslocamento e sua busca por um lar do qual foi arrancado causadas pelo exílio, de forma parecido com o que faz em seus diários escritos.

Nesse sentido, a obra de Mekas se afasta do gênero documental mais convencional e se aproxima de um gênero mais livre, que não se prende a métodos de construção, tornando-se um objeto artístico subjetivo, poético e até mesmo político. Isso porque no diário existe uma posição do eu, uma perspectiva pessoal que se dá por força de uma voz que fala ou de recursos técnicos como a montagem, no caso dos filmes. Essa subjetividade, entretanto, é colocada pela experiência do “eu” de modo público. Os filmes de Mekas, nessa perspectiva, apresentam, por vezes, multidões em seus espaços cotidianos, porém a voz que narra demonstra a subjetividade de seu olhar sobre a experiência desses momentos. Quando escreve ou filma, Jonas Mekas “não reage à realidade apenas, mas reflete sobre suas memórias a partir da visão que tem delas no momento em que ele se encontra” (MEKAS, 2013, p. 133).

As imagens capturadas por Jonas Mekas dialogam com seu diário escrito *I had nowhere to go. Diary of a displaced person*. Escrito entre 1944 e 1955, desde a saída de Mekas e seu irmão Adolfas da Lituânia, passando pelos campos de trabalho forçado até a chegada deles em Nova Iorque, o diário do cineasta é fundamental para a compreensão de toda a subjetividade que atravessa sua produção fílmica e literária. O que se torna evidente aqui é que o gesto de recordar através de um diário se insere no campo do subjetivo, no sentido de que filmar/escrever uma memória depende do olhar daquele que o faz e dos recortes que se faz do real e concreto. A memória, aqui, se difere e se materializa nos videoteipes, que, assim como a mente humana, guarda fragmentos que se assumem necessários. O que, afinal, se torna

necessário? Para Mekas, as imagens da infância e suas reflexões são pontuadas em notas, mas o autor relembra, grava, escreve, não visando um espaço-tempo. Antes, pode-se dizer que demonstra uma necessidade de captar aquelas memórias com as mãos, desligado do seu tempo no vilarejo e conectado ao natural.

As paisagens são imagens que retornam com frequência nos diários do cineasta, mas, sem dúvida, não são as únicas. A ausência do lar, evidenciada em seus filmes-diários e diário escrito, traz à tona sua memória insaciável, com frames coletivos, reflexões e uma sensibilidade que a ele pertence. Os bosques, as crianças, a neve, as estações não existiram só para si, mas ele pode rever, graças a seus vídeos e anotações, e reapreciar um passado, agora palpável para ressignificá-lo. A paisagem não é meramente uma imagem bonita a se observar, mas uma ligação do homem com um determinado local, ela cria um vínculo do ser com sua cultura e seus valores (CAUQUELIN, 2007). Os ambientes mostrados nas filmagens de Jonas Mekas não são passíveis de neutralidade, já que eles nunca são neutros, mas sempre carregados de valores culturais. A ligação do homem com a terra não ocorre de maneira física, de um espaço geográfico e seu olhar, mas está relacionada à visão de mundo e à constituição do sujeito. Assim como na literatura, “a paisagem no cinema não é mera e simplesmente uma reprodução. Ao invés disso, é uma produção técnica, cultural e semiótica (discursiva)” (COSTA, 2007, p. 246-247, tradução minha)¹.

Eric Dardel enfatiza que a relação entre o homem e a Terra, através de seu lar ou pela busca de novos lugares, é significativa. Para ele, a conexão entre o sujeito e o ambiente molda o destino do homem e intervém na existência humana. Ainda que seja um geógrafo, Dardel se afasta do estudo da geografia enquanto matéria objetiva e pragmática, para adotar uma visão mais humanista da disciplina, ou seja:

Conhecer o desconhecido, atingir o inacessível, a inquietude geográfica precede e sustenta a ciência objetiva. Amor ao solo natal ou busca por novos ambientes, uma relação concreta liga o homem e a Terra, uma *geograficidade* (*géographicité*) do homem como modo de existência e de seu destino (DARDEL, 2015, p. 2).

Nesse sentido, a humanidade está profundamente conectada à Terra, por afeto ou pela necessidade de pertencimento. A ligação entre o homem e a geograficidade,

¹ No original: “Landscape shown in the cinema is never a pure or simple reproduction. Rather, it is a technical, economic, cultural, and semiotic (discursive) production.”

ou o ambiente em que vive, afeta diretamente sua existência. Essa conexão é parte fundamental do destino da humanidade, pois através dela é formada a cultura e identidade de um sujeito. Dardel (2015, p. 32) destaca ainda que a paisagem, que tem apenas o fundo geográfico, é “a inserção do homem no mundo, lugar de um combate pela vida, manifestação de seu ser com os outros, base de seu ser social”. A paisagem é, então, mais que uma simples imagem visual estética ou uma representação pura da natureza, ela é resultado da interação entre homem e ambiente e, ao mesmo tempo em que é influenciada pelo homem, é também parte integrante dele.

Dessa forma, Mekas não utiliza a imagem da natureza como objeto simplesmente por seu aspecto físico, mas pela relação entre o natural e suas memórias. Em seu diário escrito, o cineasta pontua a relação dos lituanos com a natureza como algo intenso: “mesmo hoje, um lituano para em algum lugar no meio do pasto, ou da floresta e não sabe o porquê, porque de repente seu coração está tão cheio, as árvores estão nos chamando de volta” (MEKAS, 2017, p. 180, tradução minha)². Talvez por isso, em busca do lar do qual foi retirado, o cineasta sempre se volve para as paisagens. Em seu diário escrito, relata não só o que é alcançado por seus olhos, mas também os sentimentos que aquilo despertou nele, a passagem a seguir é contada na parte 9 de seu diário, em 29 de outubro de 1949, quando Mekas chegou a Nova Iorque em busca de refúgio, como se observa no trecho a seguir:

Ontem, por volta das dez da noite, o General Howze entrou no Rio Hudson. Ficamos no convés olhando. 1352 pessoas exiladas com o olhar fixo na América. 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. Você tem que ver Nova Iorque a noite, assim, do Hudson, para enxergar sua incrível beleza. E quando eu me virei para Palisades - Vi a roda gigante em chamas, e os poderosos holofotes que atiravam luzes nas nuvens [...] No início desta manhã havia uma forte neblina sobre o porto. A cidade apareceu e desapareceu. A estátua da liberdade apareceu por um momento - para nos cumprimentar! - e desapareceu na névoa novamente... lentamente, o navio se moveu para o coração de Nova Iorque. O oceano ainda estava em nossos ouvidos, em nossa carne.

² No original: *“Even today, a Lithuanian stops somewhere in the middle of a pasture, or a forest, and doesn’t know why, why suddenly the heart is so full, the trees are calling us back.”*

Estávamos zonzos e extasiados, quando tocamos o chão (MEKAS, 2013, p. 293-294 – tradução minha).³

A passagem acima ilustra bem a condição de desterro daquele que foi obrigado a deixar seu lugar. Nova Iorque significa para Mekas um sonho, mas esse sonho deve ser “enfrentado”, pois mesmo que a guerra e o desenraizamento tenham ficado para trás, todas as memórias do sofrimento vivido por quem foi exilado acompanhará sua vida para sempre. Esse sofrimento e desesperança causados pelo exílio acompanharão a obra do artista e marca esteticamente seus filmes e sua produção escrita. Parte importante de sua obra revela a paisagem, seja em seu plano estético ou filosófico, como um elemento fundante dessa passagem entre o passado perdido e o futuro incerto. Nova Iorque será constantemente acompanhada de formas paisagísticas em uma espécie de confronto com os campos lituanos de sua infância. No trecho citado, podemos ter o exemplo de como Mekas constrói as imagens da cidade através da natureza; do barco ele enxerga o horizonte da cidade que representa um sonho.

Entendemos que essa paisagem, a qual aparece com frequência na produção de Mekas, seja em seu diário escrito, poemas e filmes, tem uma conexão próxima com outros aspectos que atravessam sua obra, tais como a memória e o exílio. O artista parece buscar nos cenários um lugar de pertencimento. A paisagem e o lar são elementos que se unem, assim:

Há, no lugar de onde a consciência se eleva para ficar de pé, frente aos seres e aos acontecimentos, qualquer coisa de mais primitivo que o ‘lar’, o país natal, o ponto de ligação, isto é, para os homens e os povos, o lugar onde eles dormem, a casa, a cabana, a tenda, a aldeia. Habitar uma terra, isso é em primeiro lugar se confiar pelo sono àquilo que está, por assim dizer, abaixo de nós: base onde se aconchega nossa subjetividade. Existir é para nós partir de lá, do que é mais profundo em nossa consciência, do que é ‘fundamental’, para destacar

³ No original: “Yesterday, about 10 PM the General Howze pulled into the Hudson river. We stood on the deck and we stared. 1352 Displaced Persons stared at America. I am still staring at it, in my retinal memory. Neither the feeling nor the image can be described to one who hasn’t gone through this. All the wartime, postwar D.P. miseries, desperations and hopelessness, and then suddenly you are faced with a dream. You have to see New York at night, from the Hudson, like this, to see its incredible beauty. And when I turned to the Palisades - I saw the Ferris wheel all ablaze, and the powerful searchlights were throwing beams into the clouds. [...] Early this morning there was a heavy fog over the harbor. The city appeared and disappeared. The statue of Liberty appeared for a moment - to greet us!-and disappeared in the mist again... Slowly, the ship moved into the very heart of New York. The ocean was still in our ears, in our flesh. We were both dizzy and ecstatic, as we touched the ground.”

no mundo circundante ‘objetos’ aos quais se reportarão nossos cuidados e nossos projetos. Elemento não abstrato ou conceitual, mas concreto. Antes de toda escolha, existe esse ‘lugar’ que não podemos escolher, onde ocorre a ‘fundação’ de nossa existência terrestre e de nossa condição humana. Podemos mudar de lugar, nos desalojarmos, mas ainda é a procura de um lugar; nos é necessária uma base para assentar o Ser e realizar nossas possibilidades, um aqui de onde se descobre o mundo, um lá para onde nós iremos (DARDEL, 2015, p. 41).

Isso significa que o país de origem é a base da identidade e cultura do ser. Nesse espaço, o sujeito forma sua subjetividade e constrói sua visão do mundo, mas esse lar, que o homem não escolhe, se manifesta em um lugar real, concreto, cercado de “objetos” que ele reconhece. A terra é parte vital do homem, pois a “terra como base, é o advento do sujeito, fundamento de toda a consciência a despertar a si mesmo, anterior a toda objetivação, ela se mescla a toda a tomada de consciência” (DARDEL, 2015, p. 41). Ser arrancado desse lugar, traz consequências na forma de enxergar o mundo, a paisagem e sua própria casa.

Tendo em vista a escassez de pesquisas, no Brasil, que se ocupam da literatura de Mekas, essa dissertação procura analisar, a partir do diário escrito *I had nowhere to go. Diary of a displaced person* (1991) apoiado nos fragmentos de sua terra natal no filme-diário *Reminiscences of a Journey to Lithuania* (1972), o modo como a memória e o sentimento de desterro causados pelo exílio perpassa essas obras e de que forma as imagens paisagísticas construídas pelo cineasta se relacionam com sua memória. Para isso, traçaremos um caminho analítico, buscando entender como a escrita diarística, seja no livro ou nos filmes, os gestos ensaísticos e as memórias do artista se manifestam enquanto paisagem em sua produção.

Esse trabalho está estruturado em quatro capítulos. No primeiro, concentramos na apresentação do artista Jonas Mekas a fim de resgatar a sua relação com a literatura, visto que, apesar de possuir uma obra literária extensa, ele é pouco estudado nessa área, sendo conhecido majoritariamente por sua atuação no cinema. Além disso, nesse capítulo discutimos sua trajetória, que influenciou a sua produção artística fílmica e literária, abordando desde sua infância da Lituânia até sua imersão no cinema independente de Nova Iorque. O segundo capítulo é dedicado a uma discussão teórica do diário como objeto artístico e literário. No terceiro capítulo, refletimos sobre o modo como as obras do artista são atravessadas pelo sentimento de desterro e deslocamento causados pelo exílio, assim como a forma que a memória

se torna um ponto de retorno para o lar do passado e a busca de um novo lar no presente. No capítulo em questão, buscamos compreender como o exílio e a memória do cineasta são pontos de importância para a construção das imagens literárias e cinematográficas presentes em sua obra. No último capítulo, por fim, investigamos como as paisagens representadas nos diários se conectam com a memória do cineasta.

1 JONAS MEKAS – O INCONTESTÁVEL DIARISTA

II. In the Woods

I too, now halfway through my life, entered a dark woods, lost track, saw no more signs, and now have to start all over again, and all I thought, I thought was my real self, drops off just now, so I stand stripped down to basic first things, asking where I am and what I am, straining to hear something in the silence, hearing boundless void inside things, seeing the past keep falling back, feeling that with each new word, urge, sense that I am, I am back at my source, with all my gain and loss, sheer night all around me now I stand here alone.

(Jonas Mekas)

Jonas Mekas nasceu em Semeniškiai, uma vila rural na Lituânia, em 1922. Existem poucos registros sobre sua infância, algumas dessas informações são descritas em entrevistas e em notas autobiográficas presentes no livro *To free the cinema: Jonas Mekas and the New York underground*, organizado por David E. James, em 1992. Era o mais novo de cinco irmãos. A vila em que a família vivia era habitada por apenas cerca de 100 pessoas de 20 famílias. Assim como toda a sua família, ele se ocupava na infância de tarefas rurais.

Em *To free the cinema*, Mekas afirma que, entre 1928 e 1932, sua tarefa era cuidar do gado nos campos. Somente aos 10 anos de idade, em 1932, ingressou para a primeira série em uma cidade chamada Laužadiškis, que ficava a 4 milhas de sua vila, algo em torno de 6,4 quilômetros. Coursou a quinta série em Papilys, uma cidade mais distante para a qual ele ia de bicicleta; conciliava o trabalho rural ao estudo primário. Enquanto estava na escola primária, publicou seus primeiros poemas, que mais tarde ele classificaria como poemas ruins, também se tornou responsável por editar o jornal da escola, o que demonstra sua afeição pela escrita desde a infância. Em 1938, graduou-se na sexta série, mas, aos 15 anos, foi considerado velho demais para cursar o ginásio em Biržai. A rejeição foi decepcionante para ele, por isso resolveu procurar tutores particulares para não ficar para trás no conteúdo. Somente aos 17 anos, em 1940, conseguiu realizar exames e ingressar no ginásio, pulando

cinco séries. Nesse mesmo ano, o exército soviético invadiu a Lituânia⁴ e a anexou como parte de seu território e, em 1943, o território foi tomado pelo exército alemão. O rapaz continuava no ginásio e trabalhava para um jornal semanal local chamado *Biržų žinios*⁵, que abordava temas como política e literatura. Ao se graduar, no ano seguinte, como melhor aluno, tornou-se editor do jornal e organizou com seu irmão Adolfas o primeiro teatro dramático na cidade. Em 1944, Mekas mudou-se para Panevėžys onde se tornou editor assistente de um jornal semanal semiliterário chamado *Panevėžio balsas*.

Figura 1 — Jonas Mekas com seu pai, aos 6 anos de idade



Fonte: I had nowhere to go, 2017

O que se torna evidente aqui é que, desde muito cedo, Jonas Mekas esteve envolvido com o trabalho cultural e que a escrita, talvez, tenha sido seu primeiro contato com a arte. Ele colaborou para a arte na Lituânia com seus trabalhos jornalísticos e como poeta. Apesar de sua atuação como editor em jornais culturais de seu país, talvez seja sua atividade em outro jornal que possivelmente tenha mudado sua vida. Durante as ocupações do exército soviético e, posteriormente, do exército

⁴ Em 15 de junho de 1940 a União Soviética exigiu a presença do exército vermelho na Lituânia, com a recusa do então presidente lituano, Antanas Smetonas, o exército vermelho invadiu o país e Antanas foi expulso. A URSS promoveu uma nova eleição garantindo a vitória do Partido comunista da Lituânia e o país foi integrado à URSS.

⁵ A tradução literal do nome do jornal seria Troca de notícias.

alemão na Lituânia, ele participou de um jornal clandestino que tinha como objetivo criticar os movimentos nazista e socialista.

Em entrevista ao crítico Hans-Ulrich Obrist, Mekas relembra que o trabalho do jornal era ouvir informações de rádios, que eram proibidos, e repassar o que falavam sobre a Lituânia e o mundo. Os soviéticos e alemães faziam de tudo para conter as publicações que eram proibidas de circular. Estes estudaram os tipos de letras das máquinas de escrever para descobrir quem participava do jornal, mas Mekas mantinha a sua escondida. Em 1944, sua máquina foi roubada e, com medo de ser descoberto, seguiu o conselho de deixar seu país.

Mekas não havia contado para ninguém sobre sua participação no jornal clandestino, nem para seu familiar mais próximo, Adolfas, mas, com a proximidade entre os irmãos, Mekas pediu para que esse o acompanhasse na fuga, e Adolfas aceitou. Com documentos falsos, eles embarcam em um trem para Viena com o objetivo de estudar na Universidade de Viena. Mekas narra essa viagem na primeira entrada de *I had nowhere to go*:

19, julho de 1944: Hoje nosso trem parou em Dirschau, perto de Danzig. Este é o nosso oitavo dia de viagem. Eu não sou um soldado e nem um partidário. Não estou físico nem mentalmente apto para tal vida. Eu sou um poeta. Deixe os grandes países lutarem. A Lituânia é pequena. Ao longo de toda a nossa história, as grandes potências marcharam sobre nossas cabeças. Se você resistir ou não for cuidadoso, será reduzido a pó entre as rodas do leste e do oeste. A única coisa que podemos fazer, nós, os pequenos, é tentar sobreviver, de alguma forma. Por isso, se tivermos sorte, estamos a caminho da Universidade de Viena. Eu não quero fazer parte dessa guerra. Essa guerra não é minha (MEKAS, 2017, p. 21 – tradução minha).⁶

Sua relação com a escrita sempre foi profunda, na juventude já escrevia poemas e se considerava um poeta, ele declarava: “Eu sou um poeta”. Como diarista, Mekas começou aos seis anos, com um diário de desenhos e como poeta aos dez. No entanto, quando saiu da Lituânia deixou todo seu material para trás, enterrado.

⁶ No original: “July 19, 1944: Today our train pulled into Dirschau, near Danzig. This is our eighth day on the road. I am neither a soldier nor a partisan. I am neither physically nor mentally fit for such life. I am a poet. Let the big countries fight. Lithuania is small. Throughout our entire history the big powers have been marching over our heads. If you resist or aren't careful — you'll be ground to dust between the wheels of East and West. The only thing we can do, we, the small ones, is try to survive, somehow. That's why, if luck stays with us, we are on our way to the University of Vienna. I do not want any part of this war. This war is not mine.”

Iniciou sua vida artística como escritor, “usando o chapéu de poeta e jornalista”. Só mais tarde, o cinema seria adicionado, o que para ele fez sua definição ser confusa. Na Lituânia, ficou conhecido como um poeta e seus filmes são de pouca relevância. Na Europa, era um diretor e nos Estados Unidos não o conseguiam definir entre diretor, crítico ou curador. Quando estavam a caminho de Viena, o trem em que estavam os irmãos foi parado por soldados alemães e eles foram enviados para Hamburgo e colocados em campos de trabalho forçado, lá eles foram colocados em abrigos com prisioneiros de guerra de diversas nacionalidades e trabalhavam em fábricas das 6 horas da manhã às 6 horas da tarde:

Soldados nos levaram a um campo de prisioneiros de guerra. Informaram-nos que teremos que viver e trabalhar com prisioneiros de guerra. Eu tentei protestar, mas alguém sussurrou que eu não deveria insistir muito porque a vida aqui custa muito pouco. Lembrei-me de como um soldado bateu no rosto de Adolfas em Dirschau, quando ele saiu do trem para procurar água. Eu imediatamente calei a boca (MEKAS, 2017, p. 23 – tradução minha).⁷

Figura 2 — Abrigo em Elmshorn, Hamburgo



Fonte: I had nowhere to go, 2017, p. 41.

Em março de 1945, oito meses após serem presos, Jonas e Adolfas tentam escapar em um barco de refugiados e são detidos na fronteira da Dinamarca e se escondem em uma fazenda por dois meses. Em maio de 1945, os nazistas se

⁷ No original: “Soldiers took us to a war prisoners camp. They informed us that we’ll have to live and work with war prisoners. I tried to protest but someone whispered that I shouldn’t be too insistent because human life costs little here. I remembered how one soldier hit Adolfas across the face, in Dirschau, when he left the train to look for water. I immediately shut up.”

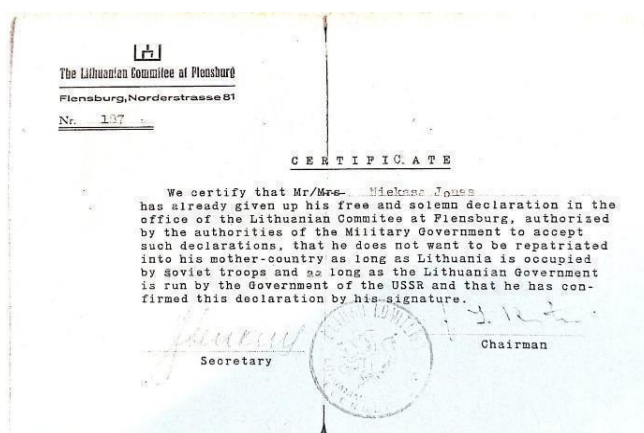
renderam aos aliados, mas Mekas e seu irmão só descobriram que a guerra havia acabado uma semana depois da rendição. Após o fim da guerra, passam ainda por dois campos para refugiados, pois não podiam voltar à Lituânia sob o domínio da União Soviética. Em entrevista para o site *Senses of Cinema*, Jonas Mekas afirma que a polícia soviética o esperava perto de sua casa, acreditando que ele retornaria ou que estivesse se escondendo na mata, ele acreditava que se voltasse para Lituânia seria morto, então renunciou à repatriação, enquanto a Lituânia fosse território da URSS.

Figura 3 — Campo para displaced persons em Wiesbaden



Fonte: *I had nowhere to go*, 2017, p. 94.

Figura 4 — Certificado de renúncia à repatriação



Fonte: *I had nowhere to go*, 2017, p. 41

Jonas e Adolfas Mekas passaram quatro anos em campos destinados a refugiados de guerra em diversas cidades da Alemanha e se estabeleceram por um tempo em um campo em Wiesbaden, quando Jonas iniciou o curso de filosofia na Universidade de Mainz, uma cidade próxima. Na universidade, tornou-se editor do boletim de notícias diárias do campus. Dois anos após se estabelecer em Wiesbaden, muda-se para um campo em Kassel. Neste ano, publicou um livro de esboços literários e poemas em prosa; mais tarde publica *Semeniskiu idilês*, um livro de poemas, tem uma história publicada em uma coleção de histórias curtas e escreve uma série de esquetes cômicas para um teatro.

Figura 5 — Público na apresentação de um esquete de Mekas em janeiro de 1948



Fonte: *I had nowhere to go*, 2017, p. 144.

Olhar o passado de Jonas Mekas não é apenas traçar uma historiografia, é uma busca pela qual se torna possível compreender a relação íntima que ele teve com a escrita; resgatar sua história não é apenas tornar conhecido o percurso de um artista que está longe do público de um cinema como indústria, mas compreender que, mais que um diretor de cinema, existe uma vida dedicada à poesia e à literatura. Se por um lado, ao investigarmos a trajetória de Jonas Mekas, fica claro que o artista foi um marco para o cinema independente com suas filmagens subjetivas e reflexivas sobre seu cotidiano, por outro, notamos que antes de Nova Iorque, apesar de ser conhecido especialmente como cineasta, Mekas é um artista plural que em 96 anos de vida

produziu filmes, livros, músicas, crítica de cinema, poemas, criando uma obra poética expressiva.

No Brasil, existem poucas pesquisas em torno do trabalho literário de Jonas Mekas. Há, apenas, duas teses que trazem o diário escrito de Jonas Mekas como objeto de análise — *Narrar o vivido, viver o narrado: a construção do diário na obra de Jonas Mekas* de Rafael Rosenato Valles e *Aquém e além de si: os diários de Jonas Mekas* de Tiago Luís Minau Ramos. Como escritor, Mekas possui mais de 25 livros publicados entre prosa e poesia, tendo sua obra poética como parte da literatura clássica da Lituânia. Apesar da vasta e importante produção literária, a sua literatura ocupa um lugar secundário diante de sua relevância no cinema independente americano.

O contato de Jonas Mekas com o cinema aconteceu de forma tardia, e os filmes só passaram a fazer parte do seu cotidiano em 1949, quando Jonas e Adolfas conseguem permissão para emigrar para Chicago, nos EUA, e se estabelecem em Williamsburg, bairro no Brooklyn. Ao chegarem em Nova Iorque, os irmãos mergulham no cinema, indo, todos os dias, às exposições de filmes clássicos no Museu de Arte Moderna, e não perdendo uma exibição de produções experimentais. Até chegar em Nova Iorque, o cineasta tinha pouca proximidade com a sétima arte; a primeira vez foi no ensino primário quando um professor o levou para assistir a um filme do Mickey Mouse e a um melodrama americano do qual ele não se lembra o nome; depois, havia exposições de documentários de propaganda soviética as quais ele não demonstrava interesse. Seu interesse veio já nos campos de refugiados quando assistiu a produções americanas. Ao ver *The search*, de Fred Zinnemann, Mekas se enfureceu pela maneira como o diretor tratava a situação dos refugiados e começa, junto com seu irmão, a escrever roteiros. A ideia de fazer cinema se iniciava, mas não havia condições de um morador de um campo de refugiados produzir um filme. No entanto, duas semanas depois de chegarem em Nova Iorque, os irmãos emprestam dinheiro e compram uma filmadora Bolex e assim Mekas começa seus projetos no cinema.

Ainda que seja um cineasta de reconhecida importância e ter, no início dos anos 1960, lançado dois filmes de sucesso considerável, *Guns of the Trees*, de 1962, premiado pelo *Porretta Terme Film Festival* e *The Brig*, de 1964, premiado pelo *Venice Film Festival*, o reconhecimento inicial de sua participação no cinema independente não fora como diretor, mas pelo seu envolvimento em outras produções que

intencionava promover o cinema novo americano, entre essas estava incluso seu papel como escritor.

Em 1954, Jonas e Adolfas fundam a *Film Culture*, considerada a principal revista americana cinematográfica voltada a produções independentes. Em entrevista ao *Senses of Cinema*, o artista explica que a ideia surgiu da necessidade da divulgação de filmes perante as poucas revistas que se dedicavam ao assunto. No início, a revista focava no cinema europeu e nas produções de Hollywood, já que Mekas intencionava embarcar na carreira de crítico, como ele afirma: “Eu tinha a intenção, com minhas primeiras colunas, de me tornar um crítico de filmes ‘sério’ e lidar ‘seriamente’ com os filmes de Hollywood, mas logo descobri que meu chapéu de crítico não era de grande utilidade” (MEKAS, 2016, p. 2 – tradução minha)⁸.

Assim como a *Film Culture*, Mekas passou a escrever uma coluna no jornal independente *Village Voice*, chamada "Movie Journal". Inicialmente, comentava todos os tipos de filmes, desde europeus, hollywoodianos e independentes, mas, com o surgimento de novas colunas que tratavam dos filmes comerciais, Mekas passa a se dedicar a "Movie Journal" ao cinema underground, o qual:

[...] 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. [...] 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 (MOURÃO, 2013, p. 55).

Com seu trabalho paralelo na *Film Culture* e em sua coluna *Movie Journal*, Mekas fora colocado sob o chapéu de crítico de cinema, mas ele nega esse título, pelo menos aquele de crítico tradicional. Ele acredita que criticar é separar o que é bom do que é ruim em um gesto de julgamento e, para ele, suas colunas nunca tiveram a intenção de julgar algo como ruim, mas escrever e refletir sobre os filmes dos quais gostava. Dessa maneira, seu trabalho nos jornais em que escrevia tinha um papel mais importante do que o da crítica: a divulgação do novo cinema americano.

⁸ No original: “I had intended, with my first columns, to become a ‘serious’ film critic and deal ‘seriously’ with the Hollywood film, very soon I discovered that my critic’s hat was of no great use.”

Em seu livro *Movie Journal: the rise of the american cinema*, o artista escreve sobre esse papel de tornar o cinema underground conhecido:

[...] logo depois que comecei minha revista, tive que largar o chapéu de crítica e me tornar praticamente uma parteira. Tive que arrancar, segurar, proteger todas as coisas lindas que vi acontecer no cinema e que foram massacradas ou ignoradas pelos meus colegas escritores e pelo público. Então eu ficava correndo em volta das minhas galinhas, cacarejando, olha como as minhas galinhas são lindas, mais lindas que tudo no mundo, e todo mundo acha que elas são patinhos feios! Como eu tinha que dar muita cacarejada, não podia me dar ao luxo de desperdiçar meu espaço escrevendo sobre cinema comercial (MEKAS, 2016, p. 3).

É evidente que, como seu esforço era mostrar o novo cinema americano, uma crítica tradicional não teria sentido nas colunas de Mekas, mas, ainda que o conhecimento sobre o cinema experimental tenha ganhado uma nova proporção com a "Movie Journal", os cineastas do movimento ainda encontraram problemas com a distribuição de seus filmes e a falta de interesse pelo movimento. Visto isso, em 1960, Mekas e outros 22 cineastas independentes se reúnem com o julgamento de que algo teria de ser feito, eles se unem em uma organização do Novo cinema americano e esboçam "as diretrizes, desejos e reivindicações de um cinema não industrial e independente, que ganharia força e visibilidade na década seguinte" (MOURÃO, 2016, p. 143). Tais diretivas receberam o nome de "Declaração pelo novo cinema americano" publicada na *Film Culture* em 1961, documento em que os cineastas já visavam à criação de uma distribuidora própria para filmes independentes.

A *Film-makers cooperative*, ou Coop, fundada por Mekas em 1962 e dirigida pelos cineastas independentes, aceitava todos os filmes sem critérios estéticos, visando à abertura para cineastas com técnicas e visões diferentes e longe do cinema tradicional. A *Film-makers cooperative (coop)* abriu espaço para artistas com filmes experimentais que não encontravam espaço no mercado de filmes comerciais, isso resultou no sucesso do cinema underground. No *site* da Coop, o próprio Mekas narra como surgiu a cooperativa de filmes independentes e conta qual é o objetivo de uma:

O ano era 1960. Nova Iorque fervilhava de sonhos de um novo cinema — um cinema que refletisse as sensibilidades de 1960. Inspirado na Escola de Cinema de Nova Iorque — termo usado no Festival de Cinema de Veneza para apresentar as obras de Morris Engel, Sidney Meyers e Lionel Rogosin — a Nouvelle Vague francesa explodiu nas telas do

mundo. Nos Estados Unidos, o cinema de vanguarda de Kenneth Anger, Gregory Markopoulos, Stan Brakhage, Maya Deren e Ron Rice estava fazendo suas próprias ondas. Assim como *Shadows* de John Casavettes; *Pull My Daisy*, de Robert Frank e Alfred Leslie; *The connection* de Shirley Clarke; *Guns of the Trees*, o filme que fiz com Adolfo Mekas; e Bert Stern's *Jazz on a Summer Day* e *Cry of Jazz*. *Algo tinha que ser feito...* Em 28 de setembro de 1960, cerca de 23 cineastas independentes, inclusive eu, se reuniram em Nova Iorque e decidiram criar uma organização de autoajuda que ficou conhecida como New American Cinema Group. O Grupo realizou reuniões informais mensais e discutiu sonhos e problemas de cineastas que trabalham de forma independente. Vários pequenos comitês foram criados para explorar o financiamento, promoção e distribuição de nossos filmes. Minha própria atribuição, além de servir como presidente do conselho, era investigar novos métodos de distribuição. Depois de pesquisar as organizações de distribuição de filmes existentes e ver como poucas delas estavam interessadas em nosso trabalho, cheguei à conclusão de que a única coisa a fazer era criar nosso próprio centro cooperativo de distribuição de filmes, administrado por nós. Quando o Cinema 16, na época a mais avançada organização de distribuição de filmes independentes/avant-garde, rejeitou o filme de Stan Brakhage, *Anticipation of the night* — uma revelação e o início de um cinema subjetivo totalmente novo — esse foi o sinal de que algo teria que ser feito. *Eu dormi debaixo da minha mesa de edição*. Em 7 de janeiro de 1962, convidei cerca de 20 cineastas de vanguarda/independentes para meu loft em Manhattan para discutir a criação de nosso próprio centro de distribuição. Stan Vanderbeek, Ron Rice, Rudy Burckhardt, Jack Smith, Lloyd Williams, Robert Breer, David Brooks, Ken Jacobs, Gregory Markopoulos, Ray Wisniweski, Doc Humes e Robert Downey, para citar alguns, estavam entre os presentes. *Surgiu a Cooperativa dos Cineastas*. Anúncios foram enviados para todo os Estados Unidos e no exterior. Meu loft se tornou o lar temporário da Coop (se é que se pode chamar de temporário cinco anos!). Eu dormia embaixo da mesa de edição. O resto do espaço foi tomado por cineastas, que quase sempre estavam lá, exibindo seus filmes uns para os outros e seus amigos. Foi um período muito emocionante, todo mundo estava lá, de Salvador Dalí a Allen Ginsberg, de Andy Warhol a Jack Smith a Barbara Rubin — todo mundo! (MEKAS, [s.d])⁹

De acordo com Mourão (2016, p. 143), após fundar a *Coop*, Mekas percebeu que os filmes não precisavam somente de distribuição, necessitavam de um lugar de exibição e “de uma oportunidade de chegar ao público sem serem molestados ou tolhidos por censores e exibidores”. Diante dessa necessidade surge a idealização da *Film-Makers Cinematheque*, em 1964, e posteriormente, em 1968, a fundação do *Anthology Film Archives* – um museu permanente de exibição de filmes do cinema de

⁹ MEKAS, Jonas. A brief history. Film-makers' Coop. New York, [s.d]. About. Disponível em: <https://film-makerscoop.com/brief-history/>. Acesso em: 08 dez. 2022.

vanguarda. De acordo com o site do Anthology, o museu surgiu quando Mekas “sonhou em estabelecer um lar permanente onde o número crescente de novos filmes independentes/avant-garde poderiam ser exibidos regularmente”. O museu abrigaria ainda a coleção *Essential Cinema*, que, segundo o site era:

[u]ma tentativa ambiciosa de definir a arte do cinema por meio de uma seleção de filmes que seriam exibidos continuamente, a coleção Essential Cinema pretendia incentivar o estudo das obras-primas do meio como obras de arte em vez de entretenimento descartável, tornando o Anthology o primeiro museu dedicado ao cinema como uma forma de arte. O projeto nunca foi concluído, mas mesmo em seu estado inacabado representou uma visão crítica intransigente da história do cinema e continua sendo uma parte crucial do programa de exibição da Anthology.(ANTHOLOGY FILM ARCHIVES, [s.d])¹⁰

Com o trabalho de construção de crítica e curadoria do cinema experimental, Mekas tornou-se um autor importante para a divulgação de sua área de vanguarda. Ele denomina sua atuação como de um parteiro, pois ajudava a trazer os filmes experimentais ao mundo e a mantê-los vivos. O esforço em manter o cinema passa a ser um dos mais importantes. Nesse sentido:

A criação do Anthology é possivelmente o sinal desse novo cenário, pois antes a luta era pela existência, no final da década ela era pela memória: não se tratava mais de ajudar aquela produção a vir ao mundo, mas a de preservar e proteger; de criar a possibilidade para se estabelecer e narrar uma história (MOURÃO, 2016, p. 144-145).

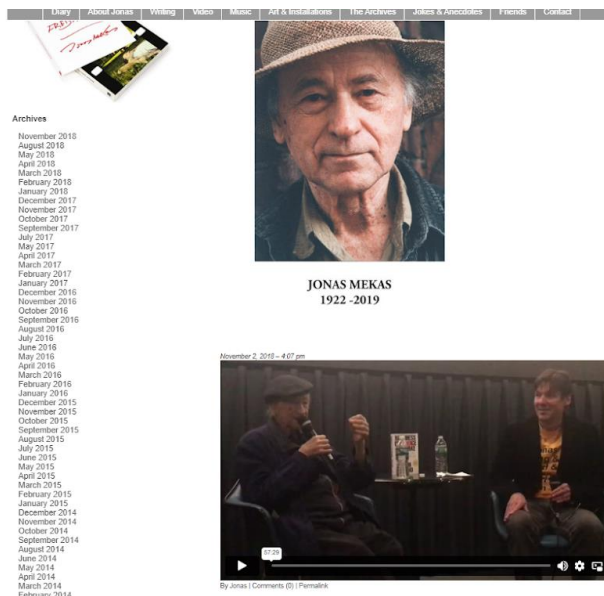
Considerando a atuação artística de Mekas, observamos que, até o final da década de 1960, seu trabalho estava mais ligado ao de divulgação, por meio da escrita de suas colunas e com sua função ativa na manutenção dos filmes experimentais. Mesmo com dois filmes de sucesso e alguns curtas filmados, antes de 1969, seu envolvimento com a sétima arte estava mais voltado à construção da comunidade do cinema independente do que como diretor. Foi só em 1969, quando lança seu primeiro diário filmado, *Walden*, que Mekas começa a se aprofundar na forma diarística de seus filmes e seu trabalho como cineasta começa a tomar forma. A obra fílmica de estende-se por 63 anos da vida do diretor, uma vez que:

¹⁰ ANTHOLOGY FILM ARCHIVES. About: history, [s.d]. Disponível em: <http://anthologyfilmarchives.org/about/history>. Acesso em: 08, dez. 2022

Entre 1969, quando lança *Walden*, e 2013, ano de *Out-takes of the Life of a Happy Man*, o cineasta voltou ao formato dos 'diários, notas e esboços' com uma constância inigualável em filmes como *Reminiscences of a Journey to Lithuania* (1972), *Lost Lost Lost* (1976), *In Between* (1978) e *Paradise Not Yet Lost (aka Oona's Third Year)* (1979), *He Stands in a Desert Counting the Seconds of His Life* (1985) e *As I Was Moving Ahead I Occasionally Saw Brief Glimpses of Beauty* (2001). Além desses, Mekas dedicou-se a elegias e a retratos de amigos, todos eles partindo de registros de seu cotidiano, feitos em 16mm entre 1949 e 90. Mas se tomássemos apenas os diários acima citados, que têm a história ou a vida de Mekas em seu centro, e os agrupássemos, teríamos um único e longo diário de aproximadamente 1.200 minutos, no qual se veriam nada menos que 63 anos da vida de seu autor (MOURÃO, 2016, p. 135-136).

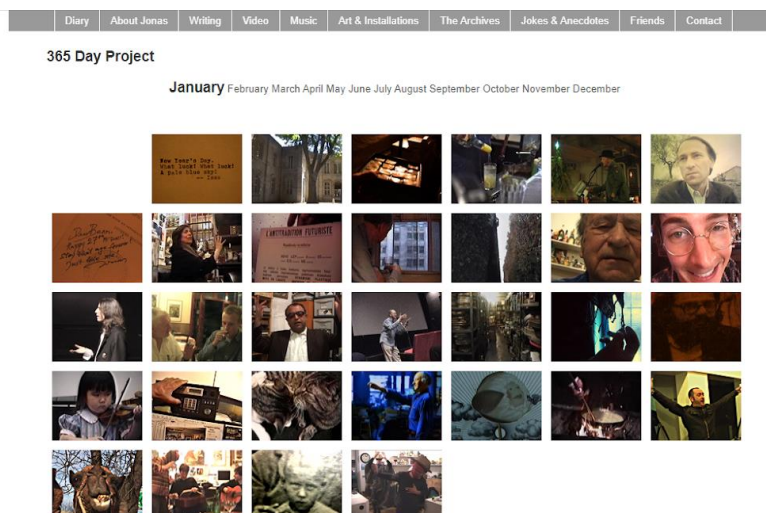
Além dos filmes em 16mm, na década de 1990, Mekas começou a filmar em vídeo e continuou a manter fragmentos de diários filmados que são abrigados em seu site (jonasmekas.com). Em 2007, o artista desenvolveu um projeto chamado *365 Days Project*, atualizando o site com fragmentos diários, durante 365 dias. Dessa forma, é notável que o diarístico se inscreve diretamente na forma de Mekas pensar e fazer cinema, como se observa na figura a seguir:

Figura 6 — Arquivos de diário em vídeo online



Fonte: jonasmekas.com

Figura 7 — Visão do projeto 365 dias, no site de Mekas



Fonte: jonasmekas.com

Mesmo com seu mergulho no mundo de cineasta, o diretor não abandonou a escrita. Apesar de relacionar poesia e imagens em seus filmes, Mekas é poeta/escritor e cineasta, “é um poeta tanto quanto um cineasta” (MOURÃO, 2016, p. 194). Durante o período em que chega à Alemanha e é preso até seu estabelecimento em Nova Iorque, mantém a prática da escrita de diários. Posteriormente, esses são editados e publicados. Do longo registro resultaram dois livros. O primeiro, intitulado *I had Nowhere to go. Diary of a Displaced person*, abrange o período de 1944 a 1955. O segundo foi chamado de *I seem to live. The New York diaries* divide-se em dois volumes, o primeiro compreendido entre 1950 a 1969 e o segundo de 1969 a 2011.

Além dos dois diários, Mekas tem publicados três livros de poemas escritos em lituano, mas que foram traduzidos posteriormente, *Idylls of Semeniskiai*, lançado em 2007 pela Hallelujah Editions e traduzido por seu irmão Adolfas Mekas; *There is no Ithaka*, de 1996, pela editora Black Thistle press e *Daybooks 1970-72*. Define esta última como a coletânea de como poemas casuais e diarísticos sobre a época em que os escreveu. Percebemos que o diarístico se insere na sua escrita de várias formas. Mourão, ao analisar as colunas de Mekas, percebe também um caráter parecido com o de um diário:

As colunas parecem-se com entradas de um diário, a começar pela circunscrição do seu universo temático ao que lhe é próximo e familiar e pelo caráter pessoal dos textos – muitas vezes apenas testemunhos ou louvores individuais a filmes que o tocaram. [...] Fragmentados, eles

saltavam de um tema ou filme a outro sem estabelecer relação entre eles, de um modo semelhante ao que se vê em diários escritos (MOURÃO, 2016, p. 196).

Mourão (2006) aponta ainda que, para Mekas, o diário escrito e o filmado se baseiam nas mesmas leis de funcionamento. Ela relata que, em 1979, o diretor organizou uma mostra de cinema de experiência autobiográfica e diarística, na qual exibiu mais de 35 filmes de diretores com trabalhos distintos. O que chama a atenção de Mourão é que na programação impressa da mostra estão presentes citações e capas de diários e livros autobiográficos. Mekas faz essa colagem sem apresentar nenhuma justificativa para a escolha dessas, e os filmes e livros escolhidos não mantêm nenhuma relação aparente entre eles. A autora aponta também que os livros não se inserem em uma relação de clássicos autobiográficos, com exceção de confissões de Rousseau e Santo Agostinho, pois, mesmo sem uma relação entre livros e filmes, se tratava "de uma colagem que propunha uma constelação comum para filmes e o campo já mapeado da literatura autobiográfica, indicando que ambos operariam segundo as mesmas leis ou modos de funcionamento" (MOURÃO, 2016, p. 200). Nesse sentido, indica ainda que:

Não se trata, portanto, de uma curiosidade contingencial e apressada, mas de um contato prolongado e insistente com o tema. Segundo, e mais importante ainda, o fato de que sua relação com a literatura e os gêneros literários não é estanque, uma simplória apropriação ou emulação de formas ou regras, mas viva e inventiva. Mekas se permite incluir novas categorias (filmes caseiros, cartões postais, autobiografia estrutural) na lista talvez canônica de modos autobiográficos; ele alarga o campo, expande-o para outras formas e modos (MOURÃO, 2016, p. 207).

Mekas não preteriu a escrita em favor do cinema, mas trabalhou em ambos com a transformação de suas formas e com "os recursos de um suporte sendo regularmente trazidos para o outro" (JAMES, 2013, p. 167). Por meio das formas diarísticas ele promove esse gesto. Quando questionado sobre a escolha de produzir o diário como objeto artístico, ele afirma que o diário está ligado ao real e que as histórias inventadas foram destruídas, conforme ele mesmo afirma:

A minha teoria sobre a emergência das formas diarísticas nas artes, em todas as artes, após a Segunda Guerra Mundial, é a de que todos nós nos cansamos das histórias inventadas. As terríveis realidades de 1933-1944 destruíram todas as nossas histórias, ou, como disse Adorno, a poesia. Tudo o que ainda podíamos tentar fazer era voltarmo-nos para a vida real, e olhar à nossa volta, e tentar compreender o que estava acontecendo, o que era real na nossa própria história. Todo o resto parecia insensato, escapista, irreal. Essa é pelo menos a minha interpretação pessoal do porquê escolher a forma do diário. A minha própria história foi ainda mais complicada pelo facto de, muito pouco tempo após a minha chegada a Nova Iorque, me ter envolvido totalmente em tantas atividades relacionadas com o filme vanguardista/independente que apenas tinha deixado pequenos fragmentos de tempo para mim. A forma do diário adaptase perfeitamente quando não se tem tempo. Apenas se fazem pequenas anotações, só isso. E é isso que tenho vindo a fazer (MEKAS, 2000)¹¹.

Diante do que foi exposto, compreendemos que a vida de Mekas tem uma aproximação fundamental com a escrita, muito semelhante à sua relação com o cinema, ou seja ambas não estão dissociadas, sua obra é construída sob as formas fragmentadas do diarístico. *I had nowhere to go. Diary of a displaced person* e os filmes-diários de Jonas Mekas são objetos significativos dentro da obra de um artista atravessado por um passado de guerra e deslocamento. Os diários do cineasta e escritor contêm temas complexos que constroem uma memória privada transportada para a formação de uma memória coletiva, baseadas em uma escrita de si, tendo em vista o processo de uma escrita autobiográfica “por meio do diário [...] propicia uma reflexão sobre como o indivíduo procura lidar com a sua própria condição histórica” (VALLES, 2018, p. 16).

No próximo capítulo, iremos nos concentrar na forma de construção do diário escrito e filmado como um objeto de fragmentos da vida cotidiana por meio do qual o diarista pode criar um processo de reflexão e construção do pensamento.

¹¹ MEKAS, Jonas. Jonas Mekas. [Entrevista concedida a] Jérôme Sans. Soho, New York, fevereiro, 2000, [n. p.].

2 O DIARÍSTICO NA OBRA DE JONAS MEKAS: ENTRE A IMAGEM, A PALAVRA E A REFLEXÃO

Ora, é preciso fazer com a imagem, de um modo teoricamente rigoroso, o que fazemos já, sem dúvida com mais facilidade (ajudou-nos a tal Foucault), com a linguagem. Pois em cada produção testemunhal, em cada acto de memória, ambos — linguagem e imagem — são absolutamente solidários, não cessando de compensar as suas respectivas lacunas: uma imagem surge amíúde no momento em que a palavra parece falhar, uma palavra surge frequentemente quando é a imaginação que parece falhar.

(Georges Didi-Huberman)

Roland Barthes, ao falar da "morte do autor", problematiza a crítica que considera o livro uma extensão de sua biografia. Para ele, a crítica “quer dar-se então como tarefa importante descobrir o autor (ou as suas hipóstases: a sociedade, a história, a psiquê, a liberdade) sob a obra: encontrado o autor, o texto está explicado” (BARTHES, 2004, p. 63). Aquilo que o escritor viveu e experienciou não deve ser considerado como ponto de interpretação na narrativa, isso porque, ao se considerar como tal, pode haver uma busca de significado fechado naquilo em que intencionava passar o escritor da obra. A partir da estrutura do livro existe a possibilidade de percorrer a obra, mas com a recusa de deter um sentido.

Da mesma forma que a literatura, o cinema também se propôs a constituir seus próprios meios de pensar e analisar sua materialidade, já que por muito tempo o cinema e a análise fílmica foram associados a outras artes e áreas de conhecimento. A esse respeito, Aumont (1995, p. 14) explica que “a teoria do cinema é igualmente objeto, desde suas origens, de uma polémica que se refere à pertinência das abordagens não especificamente cinematográficas oriundas de disciplinas exteriores a seu campo”. A análise fílmica era feita, então, a partir das teorias dessas disciplinas e as questões específicas de sua materialidade não eram consideradas. Segundo Aumont (1995), isso fez com que aquela voltada ao cinema julgasse que a análise deveria acontecer apenas considerando o próprio filme e que aspectos vindos de outras áreas seriam apenas um ponto secundário. Nosso objeto de trabalho, no entanto, constitui-se de diários. Nesse sentido, compreendemos que, em sua produção, a existência de um autor e todo o contexto que ele traz consigo não é algo

dispensável. O diário depende de seu ponto de vista e de como discorre sobre sua vida.

I had nowhere to go. Diary of a displaced person abrange o período em que Jonas e Adolfas Mekas são presos na Alemanha, em 1944, a chegada como exilados de guerra em Nova Iorque, até 1955. A primeira edição do livro foi lançada em 1991 e organizada pelo próprio Mekas (2017, p. 20) o qual inicia o diário dois dias após iniciar um caminho “para o desconhecido” e termina com uma carta endereçada à Penelope, sob uma espécie de eu-lírico de Ulysses — que viaja com o objetivo de retornar a seu país, na ilha de Ítaca. A carta demonstra a metáfora de um sujeito que está criando novas raízes e encontrando um novo lar. Entre o momento de ser jogado ao desconhecido e criar novas raízes, o livro é tocado pelo sentimento de desterro e pela memória. A esse respeito, Marques (2021, p. 253) afirma que,

[E]mbora *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

I had nowhere to go, ainda que inscrito como um diário pessoal, é dividido em 13 partes, similares a capítulos, e, cada um, agrupados por temas que serão abordados: Campo de trabalho forçado; Em direção à liberdade; Vida em um campo de pessoas deslocadas; Ansiedades. As sete facas estão começando a perfurar; Como você é linda de longe!; A vida continua; No meio; O último verão da Europa; Nova Iorque; Trabalhando no Brooklyn; Entre Cila e Caríbdis; Trabalhando em Manhattan; As raízes no deserto ou De volta à Ítaca¹².

Durante todas as páginas em que dedica a narrar suas experiências, o diário de Mekas pode parecer um desabafo. Ele não descreve apenas os fatos do seu dia, mas reflete sobre a vida que os prisioneiros estão levando e constantemente expõe seus sentimentos, conforme se observa no trecho a seguir:

¹² No original: “Forced labor camp; Towards freedom; Life in a displaced persons camp; Anxieties. The seven knives are beginning to Pierce; How beautiful you are from afar!; Lifes goes on; In between; The last summer in Europe; New York; Working one’s way through Brooklyn; Between Scylla and Charybdis; Working one’s way through Manhattan; The roots in a desert or Back to Ithaca.”

31, dezembro de 1944: Não os entendo, italianos. Eles andam com suas roupas sujas de trabalho o dia todo. Mas em seus sacos do exército, em algum lugar no fundo, eles guardam suas roupas de domingo. Elas estão amarrotadas, tudo bem, mas são impecáveis. Eles colocam todo o seu coração em suas roupas de domingo, tiram-nas, vestem-se, andam por aí e acham que estão muito elegantes. Eles não sabem como parecem ridículos, nessas roupas burguesas impecavelmente limpas, no quartel! Eles andam pelo quartel, vão ao cinema — principalmente quando vão ao cinema! Eu e o Adolfas vamos ao cinema com nossas roupas normais do dia-a-dia — mas eles têm que se vestir bem para ver filmes nazistas idiotas! (MEKAS, 2017, p. 44 – tradução minha)¹³.

Na passagem acima percebemos que Mekas cria uma imagem utilizando uma linguagem bastante visual. Ele constrói um conceito dos italianos por meio de escolhas linguísticas que permitem a visualização dessas imagens, por exemplo a narração das roupas dos italianos, sujas e amarrotadas. A imagem construída dessas pessoas se torna um objeto de reflexão sobre a posição que os italianos e o próprio Mekas assumem diante da experiência que estão vivendo naquele momento. Para Arfuch 2010, p. 40-41 apud MIRANDA, 2019, p. 20), que dedicou sua pesquisa aos escritos autobiográficos, o diário íntimo é construído de “trânsitos lentos, emaranhados, mescla de práticas, [...] que, de um extremo ao outro do arco vivencial, do sagrado ao profano, teriam uma relevância insuspeitada na construção do imaginário da modernidade”. O mesmo ocorre com os filmes dirigidos por ele, embora algumas vezes categorizados como documentários, o diretor não registra o momento e o local em que se encontra, ele reage a eles, seu olhar e sua voz são manifestações constantes e fundamentais para a construção do que ele chama de filmes-diários. Alguns teóricos definem esse gênero cinematográfico como cinema em primeira pessoa. Para introduzir o assunto sobre a existência de um cinema de si, Alisa Lebow, em *The Cinema of Me: The Self and Subjectivity in First Person Documentary*, define o filme em primeira pessoa como filmes em que a subjetividade está fortemente

¹³ No original: “*I don't understand them, Italians. They walk around in their dirty work clothes all day long. But in their army bags, somewhere deep, they keep their Sunday clothes. They are rumpled, all right, but they are impeccable. They put all their heart into their Sunday clothes, they pull them out, dress up, walk around and they think they look real dandy. They don't know how ridiculous they look, in the impeccably clean bourgeois clothes, in the barracks! They walk around the barracks, they go to the movies — especially, when they go to the Movies! Myself and Adolfas, we go to the movies in our regular everyday clothes — but they have to dress up to see stupid Nazi movies!*”

presente, mesmo que a pessoa que filma não seja objeto direto da produção. Nesse sentido:

Os filmes em primeira pessoa podem ser poéticos, políticos, proféticos ou absurdos. Podem ser autobiográficos na íntegra, ou apenas de forma implícita e parcial. Podem assumir a forma de autorretrato, ou mesmo retrato de outrem. Eles são, muitas vezes, não um cinema de mim, mas sobre alguém próximo, querido, amado ou intrigante, que, no entanto, informa o sentido que o cineasta tem de si mesmo. Eles podem não ser sobre uma pessoa, eu ou outro, mas sobre um bairro, uma comunidade, um fenômeno ou evento. A designação 'filme em primeira pessoa' é principalmente sobre um modo de endereçamento: esses filmes 'falam' do ponto de vista articulado do cineasta que prontamente reconhece sua posição subjetiva (LEBOW, 2012, p. 1 – tradução minha)¹⁴.

O que vemos nos filmes-diários de Mekas são fragmentos de seu cotidiano que oscilam entre a comunidade em que vive e o próprio eu, mas continuamente com seu olhar subjetivo, seja pela narração ou pela própria escolha que aparece em sua montagem e até mesmo pelos títulos que aparecem antes das imagens. O que notamos é que, mesmo quando não está em tela, o cineasta não deixa de estar nos filmes.

¹⁴ No original: *"First person films can be poetic, political, prophetic or absurd. They can be autobiographical in full, or only implicitly and in part. They may take the form of self-portrait, or indeed, a portrait of another. They are, very often, not a cinema of 'me, but about someone close, dear, beloved or intriguing, who nonetheless informs the filmmaker's sense of him or herself. They may not be about a person, self or other, at all, but about a neighborhood, a community, a phenomenon or event. The designation 'first person film' is foremost about a mode of address: these films 'speak' from the articulated point of view of the filmmaker who readily acknowledges her subjective position."*

Figura 8 — Mekas anuncia os fragmentos em seu filme



Fonte: *WALDEN...*, 1969

Nessa figura, o cineasta insere em sua montagem uma imagem que funciona como uma entrada de um diário escrito, sintetizando os fragmentos que aparecerão em seguida, lembrando os intertítulos comuns em filmes do cinema mudo. Em seus intertítulos, o cineasta apresenta lugares, ações e descreve o filme por meio de seu ponto de vista, como em um diário comum. Mekas faz referência à janela como um intermediário entre ele, seus amigos e a paisagem da cidade. Como o inverno que ele observa não é o mesmo daquele da Lituânia, seu país de origem, ele vê através dela. A janela é um elemento que frequentemente aparece nos filmes do cineasta e pode ser entendida como uma metáfora da sua visão do mundo exterior, já que está exilado e só pode observar a paisagem através de um lugar de observação e reflexão, sem realmente se conectar com aquela realidade. A janela, portanto, é um símbolo da condição do exilado, que está sempre separado de sua terra natal e olhando para ela de longe. Essa representação, traz um elemento de subjetividade, uma vez que ela é um ponto de observação e reflexão, o sujeito intermediado ao ambiente externo assume uma visão que depende de suas experiências, memórias, cultura, desejos e emoções.

Figura 9 — Jonas e seu irmão, Adolfas



Fonte: *LOST...*, 1976

Para o espectador, é evidente a aparição de Mekas em seus filmes, não apenas como diretor, como objeto, como narrador. Na figura 9, o artista aparece com seu irmão, em seus filmes é comum que Mekas aparecesse posando, com amigos ou mesmo sozinho. Isso revela a dimensão dos fragmentos de uma vida particularizada em uma figura que se constrói juntamente ao percurso político-estético de sua obra. A escolha de se colocar nos fragmentos de seus filmes não é ao acaso. Ele se insere nos seus diários demonstrando que aquelas são suas experiências, sua visão, sua subjetividade.

Apesar de falar sobre sua vida, Mekas não cria uma linha temporal narrativa. Ele remonta suas memórias por meio dos fragmentos poéticos e, por vezes, filosóficos encontrados tanto em seus diários filmados quanto escritos. A diferença entre uma autobiografia e a escrita de si, presente em um diário, não é apenas terminológica. Em uma autobiografia, a linha narrativa e temporal é bem delimitada; em tal gênero, a narrativa é fragmentada e flutuante. E é justamente nesse sentido que seus filmes e o livro se encontram, pois, apesar de se constituírem de materialidades distintas, ambos representam o monólogo de Mekas e, conseqüentemente, proporcionam ao espectador/leitor imaginar os seus sentimentos e reflexões, como se observa neste fragmento:

26, novembro de 1944: E aqui estou, sentado, neste quartel podre, pensando. E a única coisa que posso dizer é: diante de todos os ideais escritos nos livros, o problema não são os livros, mas com as pessoas que são tão podres que transformam até o mais belo dos ideais em um inferno. Esses quartéis, essas pessoas que estão aqui, e eu mesmo, aqui sentado e pensando, nós somos o mais perfeito espécime do inferno (MEKAS, 2017, p. 39 – tradução minha).¹⁵

A partir dessa data se dá a mudança de croatas para o quartel em que estavam ele e seu irmão Adolfas, ele descreve os livros que lia naquele momento, mas a narrativa dos fatos é interrompida. O diarista reage aos acontecimentos criando uma reflexão crítica sobre os ideais políticos e os hábitos de seus colegas nesse ambiente. Com esse fragmento, ele compõe uma imagem negativa do local. O artista chama os quartéis de “podres” e cria uma imagem de algo sujo, degradante. Esse lugar é um resultado das ações dos próprios humanos que apesar de apresentar ideais belos são capazes de criar ambientes podres como aqueles.

Apesar de utilizar um adjetivo tão negativo para as pessoas, Mekas apresenta uma visão conflitante da humanidade. Ao final da entrada, ele ainda escreve um verso que aponta essa reflexão: “Nós estamos sonhando com pão e liberdade/ Iremos sonhar o mesmo quando morrermos/ Famintos, aprisionados, escravizados,/ e espalhados pela face da terra” (MEKAS, 2017, p. 39 – tradução minha)¹⁶. Se por um lado os quartéis são feitos por pessoas que estragam ideais, por outro, existem aqueles que estão privados de sua liberdade, escravizados, deslocados e famintos. O diarista demonstra duas visões diversas sobre a condição humana, no início do fragmento as pessoas são associadas ao “inferno”, no final ele apresenta um retrato de seres humanos que resistem a tais situações e mantêm a esperança de liberdade, construindo, assim, duas imagens que se enfrentam. Mekas parece estabelecer um monólogo no qual, segundo apontamentos de Rascaroli (2012) quanto ao autorretrato literário, não se prende a contar o que ele e os outros faziam no dia, mas traz uma reflexão sobre o momento que vivia.

¹⁵ No original: “So here I am, sitting here, in these rotten barracks, and thinking. And the only thing I can say is: in view of all the ideals written down in books, the trouble is not with the books but with people who are so rotten that they'll transform even the most beautiful ideas into hell. These barracks, these people here, and myself, sitting here and thinking, we are the perfect specimen of that hell.”

¹⁶ No original: “We are dreaming bread and liberty/ We'll dream the same when we die/ Hungry, imprisoned, enslaved,/ and scattered across the face of earth.”

Devido ao caráter subjetivo e fragmentado do gênero diarístico, sua inscrição como objeto artístico e literário gerou um amplo debate. Enquanto objeto artístico, o diário pessoal ganha estatuto de literatura somente a partir do século XIX. No entanto, o estudo da literatura não encontrou um caminho tranquilo, isso porque considerá-lo ou não como forma artística causou diversas discussões.

Picard (1981 *apud* AMO, 2016, p. 274-275), com relação à literariedade do gênero, atribui a essa discussão uma observação muito simples para defini-lo como literário: sua publicação. Segundo o teórico, um diário pensado como privado sem a intenção de publicação não pode ser considerado literário, pois, para ele, falta a ele o mais importante aspecto de literalidade: a esfera pública da comunicação, isto é, para que possa ser considerado como literário, um diário deve ser publicado e distribuído. Contudo, pensar assim pode parecer uma maneira limitada de acolher o que se compreende como literatura. Álvaro Luque Amo (2016) é certeiro em criticar tal colocação de Picard quando observa que, ao considerar como princípio básico dessa arte apenas a esfera pública, excluem-se gêneros literários como os líricos, por exemplo. Em sua perspectiva, o autor considera ser improvável que toda poesia tenha sido pensada com o objetivo de publicação. Talvez o texto precise de um leitor para se tornar visto, mas seu valor literário não pode ser definido apenas por se tratar de um livro publicado (AMO, 2016. p. 277).

Além de propor ao diário um caráter a-literário pela questão da comunicação, Picard (*apud* AMO, 2016) relata outro ponto que impede o texto diarístico de ser um gênero literário, sua característica documental e descritiva que se opõe ao texto literário, já que, para ele, este não pode ser uma reprodução do mundo e sim uma projeção de um mundo imaginário. O diário é um gênero que é posto à margem, segundo Amo (2016), é, portanto, considerado como um subgênero autobiográfico, ou seja, não é julgado sequer como uma autobiografia.

Phillippe Lejeune (2008), por outro lado, mostra-se um dos maiores defensores do diário e da autobiografia enquanto produções literárias. Para o teórico, os diários podem conter assuntos e formas variadas e, de acordo com a personalidade do diarista, o texto pode conter narração ou lirismo, não segue nenhuma regra, seus únicos traços formais são fragmentação e a repetição. De acordo com Lejeune, mesmo que seja escrito com a finalidade de manter o diário para si, o diarista mantém um texto imaginativo, simbólico e performativo que pode ser lido como narrativo e

ficcional para um possível leitor futuro, esses são considerados pontos de um texto literário (LEJEUNE, 2008).

Amo e Braud (2020) ainda indicam que o fato de diversos escritores serem reconhecidos por seus diários pela crítica literária é um ponto a ser definido como o caráter literário do diário pessoal, de modo que:

Bloom inclui entre os textos mais emblemáticos de Dante, Petrarca, Montaigne, Shakespeare ou Cervantes, vários diários: na tradição anglo-saxônica, os diários de Ralph Waldo Emerson, em francês os de André Gide, em alemão os de Franz Kafka e na portuguesa O livro do desassossego, o maravilhoso Diário Literário de Fernando Pessoa. Em geral, o fato de Harold Bloom introduzir quatro textos diarísticos em seu cânone supõe a confirmação da presença do diário no sistema literário internacional. Assim, além da seleção de Bloom, com destaque para os diários de Kafka e concedendo-lhe a importância de seus romances, como um gesto simbólico, é enormemente revelador para o status literário da escrita diarística moderna (AMO; BRAUD, 2020, p. 370-371 – tradução minha)¹⁷.

Ainda que o estudo do diário na literatura seja controverso, sua relevância para os Estudos Literários tem, cada vez mais, feito desse tipo de texto um material de interesse comum em áreas diversas nas artes. Como pontua Arfuch (2012, p. 13), o diário pessoal se tornou um objeto de estudo importante para a literatura, em que “se cruzam velhas e novas formas”.

Enquanto o diário escrito foi questionado quanto a seu estatuto artístico, os chamados “filmes-diário” parecem ter encontrado certo acolhimento nos estudos fílmicos. Mekas, um dos pioneiros do filme-diário enquanto gênero cinematográfico, tem sua obra reconhecida como de grande relevância para o cinema de vanguarda ocidental.

David E. James (2013, P. 167) argumenta que a produção de filmes-diários de Mekas foi proporcionada por diversos fatores.

¹⁷ No original: “*El Canon Occidental (1995) de Harold Bloom, puede hallarse rastros de la misma. Bloom incluye aquí, entre los textos más emblemáticos de Dante, Petrarca, Montaigne, Shakespeare o Cervantes, diversos diarios: en la tradición anglosajona destaca los diarios de Ralph Waldo Emerson, en la francesa los de André Gide, en la alemana los de Franz Kafka y en la portuguesa cita El libro del desasosiego, el maravilloso diario literario de Fernando Pessoa. En general, el hecho de que Harold Bloom introduzca cuatro textos diarísticos en su canon supone la confirmación de la presencia del diario en el sistema literario internacional. Así, más allá de la selección que haya hecho Bloom, el hecho de destacar los diarios de Kafka y concederles la importancia de sus novelas, como gesto simbólico, es enormemente revelador para el estatus literario de la escritura diarística moderna.*”

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.

Mekas não tinha como intenção primária filmar um diário. Ao chegar em Nova Iorque, ele e seu irmão Adolfas estavam “sedentos por arte, literatura e cinema” (MOURÃO, 2013, p. 12); então, emprestam dinheiro e compram uma bolex 16mm. Mekas começa a filmar fragmentos cotidianos para praticar, sem a intenção de produzir um filme. Para ele estava apenas se mantendo em contato com a câmera para que um dia pudesse gravar um “filme de verdade”, mas, ao retornar ao material que gravou durante esse tempo, percebeu que havia notas conectadas do seu dia-a-dia e isso o fez tornar-se:

consciente da forma de um filme diário [...] 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 (MEKAS, 2013, p. 132).

O diário escrito, por mais que tenha no momento de sua reflexão, o tempo presente, resgata o passado e o filme-diário reage ao acontecimento no presente em que está sendo produzido. Além disso, Mekas parece acreditar que essa produção textual deva ser objetiva e que suas filmagens não são, já que ele escolhe o momento e objetos a serem filmados de acordo com o seu olhar. Mas, talvez, falte objetividade ao diário escrito da mesma maneira, já que, no momento de voltar aos acontecimentos

cotidianos, o diarista reconta sua perspectiva e escolhe os momentos que valem a pena ser registrados, assim, as duas formas são marcadas pela subjetividade.

Apesar de reconhecer que filmar um diário tem uma complexidade não existente na prática de escrevê-lo, Mekas (2013) considera que não há diferença entre um diário pessoal e um filme-diário. Ele afirma que escrever um diário é refletir sobre o dia e da mesma forma filmar um diário também é refletir sobre a realidade capturada e não apenas reagir, como pensava estar fazendo, mas evidencia que um diário não é apenas refletir já que tudo que se escreve “é mensurado, escolhido, aceito, recusado e reavaliado pelo que e como se está no momento em que se escreve” (MEKAS, 2013, p. 133).

Mekas relata que, depois de dez anos de filmagem, entre 1950 e 1960, ao retornar para o material registrado, observou que elas ainda estavam presas às convenções tradicionais de cinegrafia. Ao usar o tripé, por exemplo, ele constatou, então, que faltava ele mesmo em suas gravações e que era necessário que seu filme extrapolasse a cena da realidade, era preciso que os sentimentos, pensamentos também aparecessem. "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" (MEKAS, 2013, p. 134). Para isso, o cineasta tentou usar técnicas que demonstrassem a subjetividade de seus vídeos, configurando-os em um filmes-diário, com movimentos, iluminações e tempo de exposição que não se adequavam às técnicas tradicionais. Essa forma de filmar, combinada à narração, confere a suas produções um caráter subjetivo característico de um diário e acentua a diferença entre o diário pessoal de Mekas e os filmes-diários, o que nos parece estar apenas no campo material, já que nestes existe uma possibilidade intermedial, enquanto no material escrito o autor conta apenas com palavras, mesmo havendo a fisicalidade do suporte (livro, máquina de escrever, papel e caneta, por exemplo).

3 EU NÃO TINHA PARA ONDE IR: MEMÓRIA E A EXPERIÊNCIA DO EXÍLIO

Oh, cante, Ulisses. Cante suas viagens. Conte onde você esteve, conte o que você viu e conte a história de um homem que nunca quis deixar o seu lar, que era feliz e vivia entre as pessoas que conhecia e falavam sua língua. Cante como ele foi jogado no mundo.

(Jonas Mekas)

3.1 O exílio e a ruptura com o lar

No início de *Lost, Lost, Lost* (1976), Mekas evoca a imagem mitológica de Ulisses que, assim como ele, encontra-se na condição de um exilado em uma odisseia pelo retorno ao lar. Ulisses é impedido de voltar para casa por Poseidon, ele é o exemplo de um exilado. Existe uma identificação entre Mekas e a figura homérica, já que, tal como Ulisses, o poeta se viu obrigado a abandonar as pessoas que amava e conviver com uma nova realidade enfrentando a barreira linguística e cultural. A dificuldade linguística é um fator que pode contribuir para que os exilados se sintam isolados e solitários. Quando alguém se muda para um país onde a língua é diferente da sua nativa, pode ser um desafio se comunicar com os outros.

A língua é parte essencial da comunicação e, portanto, da conexão com outras pessoas. É, ainda, primordial para a formação da identidade cultural do sujeito, já que o idioma falado está intrinsecamente ligado à nossa história, cultura e tradições. Ao se mudar para um novo país, é possível que o exilado sinta estar perdendo sua conexão com sua própria cultura e história, podendo levar a sentimentos de isolamento e solidão.

Outro fator a ser considerado é que a língua também pode afetar a maneira como pensamos e percebemos o mundo. O idioma que falamos influencia a maneira como compreendemos conceitos abstratos e nos expressamos emocionalmente. Quando uma pessoa muda para um novo país e aprende uma nova língua, é comum levar algum tempo para se adaptar a uma nova maneira de se expressar. Isso faz com que ela se sinta desconectada de seus próprios pensamentos e emoções e também contribui para sentimentos de isolamento e solidão.

Porém, mesmo com a barreira linguística, para Mekas expressar a sua memória por meio das reflexões diarísticas parece ser uma necessidade. Ao pedir para que Ulisses cante suas viagens e conte sua história, ele não apenas demonstra interesse pelo relato de vida de outro indivíduo, mas também coloca em jogo sua própria perspectiva artística e sua maneira de encarar o mundo. Incluindo em seus diários a construção de sua memória e pensamento, Mekas pode materializar os fragmentos de sua memória e torná-los um ponto de retorno para ele próprio e para aqueles que futuramente os veriam. A materialização desse pensamento transforma-se em uma necessidade não apenas de criar um lugar de pertencimento, mas também como um processo de entender a si mesmo.

Ao cantar suas viagens, Ulisses tem a possibilidade de construir uma jornada significativa e conseguir um contato importante com os outros por meio de suas histórias. De maneira similar, o trabalho de Mekas, nos diários escrito e filmado, reflete sobre suas próprias experiências de exílio e pode servir como uma forma de se conectar com outras pessoas que passaram por situações semelhantes.

Jonas Mekas saiu de seu país procurando fugir do autoritarismo que o controlava naquele momento, mas o que define a condição de exílio não é apenas a saída, mas a restrição da volta (ROLLEMBERG, 1999, p. 24). A dor do desterro está justamente em ser arrancado de suas raízes e ser impedido de voltar. A falta de escolha é o que diferencia um viajante de um exilado, conforme o próprio artista afirma:

O desenraizamento forçado não é o mesmo de quando se sai de casa sozinho, em busca de sorte ou aventura no estrangeiro. Um aventureiro pode sempre regressar a casa; um exilado não pode. Por isso, decidi que a minha casa seria a cultura. Mas quanto mais me aprofundava na cultura, mais confusa ficava. Por isso, precisava de algo mais real. Eu disse: 'Muito bem, a partir de agora, o meu país será o cinema'. Mas um exilado nunca está em casa. Estarei sempre dividido. Não sou esquizofrênico. Não sou duas partes; estou dividido como em sete partes. Houve um tempo, talvez, em que eu estivesse como em 100 partes. Consegui de alguma forma juntá-las — obrigado a Nova Iorque e aos meus novos amigos, incluindo você. Mas nunca serei capaz de me voltar a juntar completamente. Continuo a ser lituano. A minha primeira vida é poesia, poesia lituana. Nunca desaparece realmente (MEKAS, 2015, n.p.)¹⁸.

¹⁸ MEKAS, Jonas. Jonas Mekas. [Entrevista concedida a] Peter Bogdanovich. *Interview magazine*, New York, outubro, 2015.

Notamos que a restrição de uma escolha é parte fundamental da sensação de falta de liberdade do exilado, pois ele não foi atrás de aventuras e novos conhecimentos, não escolheu ser separado daquilo que conhecia. Ainda que acolhido por um novo país, esse indivíduo nunca está em casa, pois a memória e a cultura da terra da qual foi arrancado nunca são superadas.

O exilado percorre um caminho incerto rumo ao desconhecido e se torna um estrangeiro. Kristeva (1994) chama de “estrangeiro” aquele que é um aventureiro ou um exilado. Um estrangeiro, segundo ela, é aquele que não faz parte do grupo social e estruturado, não nasceu naquele solo e não tem o sangue dos nativos daquele país. A pessoa exilada é transformada em um estrangeiro pelo seu país e o exílio é definido por circunstâncias diversas. Dessa forma:

O exílio tem, na história, a função de afastar/excluir/eliminar grupos ou indivíduos que, manifestando opiniões contrárias ao *status quo*, lutam para alterá-lo. O exilado é motivado pelas questões do país, envolve-se em conflitos sociais e políticos, diz não a uma realidade. Neste ambiente são forjados seus ‘projetos’ e ‘ilusões’, como observou o psicanalista Marcelo Viñar. O exílio é o afastamento deste universo e recai sobre o ‘homem revoltado’, na expressão de Albert Camus, como um castigo. Ao mesmo tempo, o exílio aparece como possibilidade, quando a resistência interna é impossível (ROLLEMBERG, 1999, p. 24).

O exílio surge, então, como uma forma de punição para aqueles que causavam conflitos políticos ou sociais. O “homem revoltado” é o que não se conforma diante do contexto de injustiças de seu país. Mas exilar um ser não é apenas se livrar de um problema: é castigar a pessoa retirando a sua maior conexão, aquela que ela criou com sua terra. Segundo Dardel (2015), o ambiente que o indivíduo reconhece como lar tem uma profunda importância para o homem, porque é nesse local que ele forma sua identidade, ser arrancado desse lugar afeta diretamente a relação entre o homem e sua cultura, assim, o lar vai além de ser apenas um espaço físico, é também um suporte emocional e cultural que contribui para a formação da identidade. Ao ser afastado desse ambiente familiar, o sujeito perde essa base e sente-se deslocado. A terra é essencial para o sentimento do homem de estar em um lar, mas essa sensação está relacionada a fatores sociais e culturais que nos cercam, além da questão apenas geográfica. Seja pela impossibilidade de resistência ou como expulsão punitiva, a escolha de um desenraizado de permanecer em seu país é comprometida. Ainda de acordo com Rollemborg (1999), o afastamento causado pelo exílio provoca a

despersonalização e o anonimato que, por sua vez, ocasionam uma crise de personalidade. Isso se deve ao fato de o exilado se ver obrigado a permanecer em um lugar que desconhece e no qual ele próprio é desconhecido. Nessa condição, ele não reconhece a cultura e costumes do país de acolhida e os moradores dali tampouco conhecem suas tradições, língua e cultura, portanto não há apoio para sua identidade. O exilado não sabe qual seu lugar no mundo, seu lar é uma memória e o país que o acolheu lhe é estranho.

O exílio é capaz de causar um impacto significativo na vida do indivíduo. O choque disso é particularizado pela sensação de desesperança, de vulnerabilidade e pela perda de sua segurança. Quando alguém é obrigado a abandonar o lugar no qual cresceu e fundou sua memória, as pessoas que conhecia e com quem tinha em comum uma cultura, é posto diante de uma perda profunda que justifica seu sofrimento e sensação de solidão. O exilado se sente deslocado e incompreendido. A crise de personalidade também é uma ruptura profunda para quem está deslocado.

O exílio “é uma fratura incurável entre um ser humano e um lugar natal, entre o eu e seu verdadeiro lar” (SAID, 2003, p. 29). Essa fratura, entretanto, não separa apenas um homem de seu país, mas também o sujeito de sua cultura, de seus costumes e de sua língua, e, mesmo acolhido em outra pátria, ele encontra dificuldade de identificação, julga-se incompreendido e deslocado. Said, palestino e exilado no Ocidente, se sente como pertencente a nenhum lugar ainda que tenha vivido em dois mundos e afirma que o processo de desterro causa sofrimento insuperável no sujeito exilado.

Mekas vai além ao dizer se sentir como fragmentado “em 100 partes”. Esse sentimento de desterro afetou diretamente seu trabalho, pois, em seus diários, ele aparenta estar em constante contemplação das imagens e das memórias de seu lar. Isso ocorre pelo fato de o exílio trazer um desenraizamento da pessoa pelo seu lugar de origem: ela sai de um lugar em que está a sua identidade, a sua cultura, a sua língua e é condenada a viver como uma estrangeira, sem saber se um dia retornará para sua casa. Esse não pertencimento, essa angústia de ser visto como estranho, é ponto significativo nos escritos e filmagens de Mekas.

De certa forma, é possível perceber que essa tristeza também atravessa a escrita de Mekas, seu diário escrito parece ser afetado por esse sentimento de desterro, dor e solidão do exílio. O título do diário – *I had nowhere to go* – é uma possível síntese da sensação de não pertencimento de um exilado. Em uma entrada

de 1950, ele escreve:

1950, sem data: Não há absolutamente nenhum lugar para onde ir, nenhum lugar para onde correr. Afinal, seria tolice correr, para um homem que veio da Lituânia para cá. Não seria tolice vir até aqui e depois correr pela Broadway? Depois de percorrer uma distância como esta, torna-se totalmente sem importância onde você está, aqui ou ali, um quarteirão adiante ou cem quarteirões adiante: não faz nenhuma diferença. Ou quantas horas de uma forma ou de outra — nada importante. Dez anos vão se passar, posso me encontrar em um lugar completamente diferente, quem sabe, e não fará a menor diferença, como não faz nenhuma diferença agora. Depois de sair de casa, você nunca está em casa (MEKAS, 2017, p. 349-350 – tradução minha).¹⁹

Percebemos que Mekas sente que não há um lugar de refúgio, de conforto, ele não tem “nenhum lugar para onde correr”, pois se sente deslocado em Nova Iorque, mas essa falta de pertencimento que o acompanha não está relacionada diretamente à cidade em que ele está, pois mesmo que saia dos Estados Unidos, um novo local também não será o seu lar verdadeiro. Mekas afirma que “depois de sair de casa, você nunca está em casa”, evidenciando que o sentimento de pertencimento pode nunca mais ser recuperado depois do exílio, dado que sua terra é aquela que o definiu como sujeito e, uma vez desenraizado, o exilado é tomado pela solidão e pela dor. Mesmo que ele volte para seu país natal, dificilmente reconhecerá aquele local como o lar que lhe foi arrancado, já que a Lituânia não é mais o país que Mekas deixou.

O deslocamento no qual se encontra faz com que ele não sinta identificação com a cidade em que mora. Nova Iorque parece um lugar completamente distante para Mekas. Ao mesmo tempo, ir para outra cidade ou outro país não seria a solução: o exilado se sentiria da mesma forma, pois o problema não está inscrito na localidade em que o deslocado se encontra, mas na própria condição de desterro.

Segundo Scliar (1997), aquele que sai de sua casa encontra o desenraizamento e a frustração. A raiz é o que mantém o sujeito ligado à sua terra, sua cultura. Essa ligação primordial entre o homem e a terra, para Dardel (2015), esta

¹⁹ No original: “*There is absolutely no place for me to go, nowhere to rush. After all, it would be foolish to rush, for a man who has come here all the way from Lithuania. Wouldn't it be foolish to come all this way and then rush through Broadway? Once you have come a distance like this, it becomes totally unimportant where you are, here or there, one block further or one hundred blocks further: it makes no damn difference. Or how many hours this way or that-not important at all. Ten years will pass, I may find myself in a completely different place, who knows, and it won't make a of difference, as it doesn't make any difference now. Once you leave your home, you are never home.*”

é a base para a existência humana, porque “é como o solo fundamental, a origem a partir da qual todo conhecimento e toda existência podem se elevar e tomar sentido” (BESSE, 2015, p. 121). Uma vez desenraizado, o sofrimento de não apenas se sentir sem lar, mas de não ser compreendido é inevitável. Mesmo que acolhido em outro país, o exilado tem dificuldade de se identificar com as pessoas e se sentir compreendido, conforme observamos no seguinte trecho:

20 de abril de 1950: [...] Caminho e vagueio pela rede de ruas, luzes de néon e multidões noturnas. Esta mulher na esquina estava gritando para mim: ‘Ei, por que está tão triste?’ Senhora da noite, você não me viu realmente triste. Neste momento, estou no meu humor mais alegre. Continuo a andar. Como ela poderia compreender realmente as profundezas da minha tristeza (MEKAS, 2017, p. 315 – tradução minha).²⁰

Notamos que Mekas demonstra como a experiência pública, as ruas e o encontro com as pessoas daquela cidade o levam a refletir a sua relação com os moradores de Nova Iorque e sobre seus próprios pensamentos. Ao ser interrogado sobre sua tristeza, questiona como a mulher poderia compreendê-la. Nesse trecho, ele demonstra como aquelas pessoas não o conhecem e nem o entendem. Primeiro porque não compreendem o nível de sua tristeza e não a conhecem verdadeiramente, já que não experienciaram aquilo que ele viveu. Mesmo que aquela mulher tenha enfrentado outras situações difíceis, desconhecidas por Mekas, ela ainda não o entenderia, pois, uma experiência individual de trauma se torna incompreensível para aqueles que não a viveram. Com esse fragmento, se torna perceptível que Jonas Mekas se sentia incompreendido e afastado daqueles que não haviam passado pela dor de ser retirado de seu lar e obrigado a conviver com pessoas de outra cultura e costumes.

Diante disso, é natural pensar que mesmo outro refugiado não seria capaz de compreender o que outro estrangeiro pensa e sente, “pois se deve levar em conta o fantasma da dominação de cada um” (KRISTEVA, 1994, p. 31). Isso porque cada humano tem sua experiência subjetiva única, e, mesmo que os desenraizados passem pela mesma solidão, eles têm memórias e formas de visões únicas que ninguém pode

²⁰ No original: “I walk and I wander through the network of streets, neon lights and night crowds. This woman on the corner, she was shouting at me: “Ay, why are you so sad?” Lady of the night, you haven’t seen me really sad. Right now I am in my happiest mood. I continue walking. How could she really understand the depths of my sadness.”

conhecer, por isso em *Lost, Lost, Lost...* Mekas afirma que ninguém “nunca saberá o que um refugiado pensa...à noite e em Nova Iorque” (*LOST...*, 1976).

Se mesmo com outro refugiado pode haver falta de compreensão, a relação de um exilado com os nativos do país se torna conflitante. Quando afirma que o exílio causa uma frustração, Scliar declara que essa reação causa no deslocado um sentimento de amor e ódio com aqueles que o acolhem. Mekas demonstra esse enfrentamento em trechos do diário, como:

4 de junho de 1950: [...] Eu olhei para estas pessoas e fiquei apavorado. Me perguntei: Eu realmente quero ser como todo mundo? Realmente quero pertencer a este tipo de mundo? Aqui estão todos. Eu posso muito bem imaginar que este não é o primeiro fim de semana que eles se sentam nesses bancos. Eles se sentam assim todo domingo, com o mesmo tédio, o mesmo jornal, conversa fiada (MEKAS, 2017, p. 317 – tradução minha).²¹

18 de julho de 1950: Ao mesmo tempo, machuca muito não ter ninguém com que realmente posso conversar, exceto por dois ou três velhos amigos. Leo, Algis, Adolfas – nós não temos mais muito o que dizer uns para os outros, nos sentamos em silêncio agora, como três montanhas, nós já falamos tudo uns para os outros. Então, eu saio para as ruas, na esperança de uma graça. É difícil. É doloroso caminhar sozinho (MEKAS, 2017, p. 321 – tradução minha)²².

Por um lado, Mekas não sente identificação com os demais e se questiona se fazer parte daquela comunidade é o que quer, já que são todos tão diferentes. Ele resiste a se encaixar, mas, por outro lado, em diversos momentos, sente que devia tentar, pois o sentimento de solidão é doloroso. Mesmo que, em seu diário, critique os moradores de Nova Iorque por seus costumes, quando seu amigo Edouard trava uma discussão argumentando sobre a falta de cultura e de concepção de vida da América e sua inferioridade diante da Europa, Mekas rebate dizendo que continua europeu, mas que o que passou no continente o faz questionar tudo inclusive a imagem europeia da América: “você diz como a América é vazia e sem nenhum conceito de

²¹ No original: “I looked at these people and I was terrified. I asked myself: Do I really want to be like everybody else? Do I really want to belong to this kind of world? Here are the everybodies. I can well imagine that this is not their first weekend sitting on these benches. They sit like this every Sunday, with the same boredom, the same newspapers, small talk.”

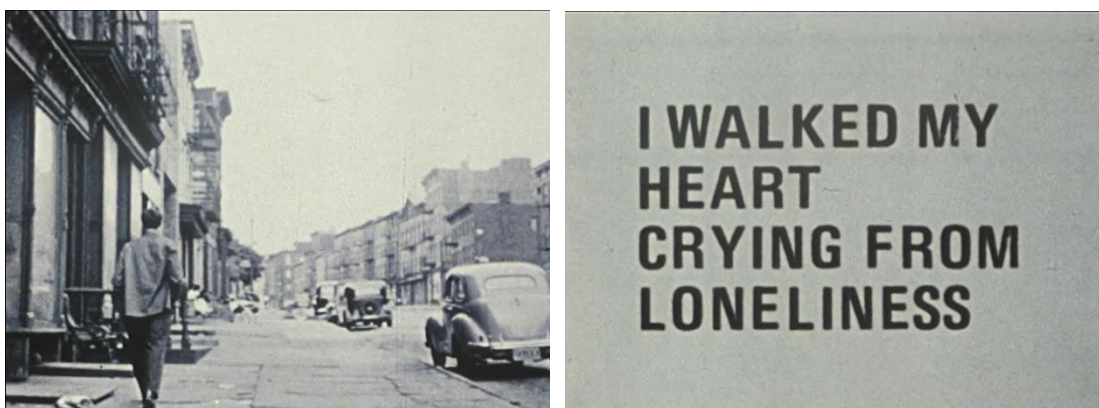
²² No original: “At the same time, it hurts very much not to have anybody here that I could really talk with, except two or three old friends. Leo, Algis, Adolfas—we have nothing to say to each other anymore, we sit silent now, like three mountains, we have said everything to each other. So I go out into the streets, hoping for grace. It's hard. It's painful to walk alone.”

vida, mas qual é esse conceito, e qual o conteúdo que brota da Europa? Quem me trouxe até aqui? Quem me fez um D. P.? Quem tirou a liberdade do meu país? (MEKAS, 2017, p. 452 – tradução minha).²³

Suas reflexões sobre as pessoas de Nova Iorque estão em confronto, pois, mesmo não se identificando com os moradores daquela cidade, por sua cultura tão diferente, ele os defende das críticas e diz preferir “um humano apaixonado por aço, a um nazista com uma flor na lapela” (MEKAS, 2017, p. 320 – tradução nossa)²⁴ Mekas aponta que os moradores de Nova Iorque são fascinados por máquinas e não apreciam obras artísticas. O aço é um objeto frio, sem vida enquanto a flor representa o belo e poético, mas, para ele, ainda que seja uma sociedade voltada para a produção e indústrias, os nova iorquinos são melhores do que os nazistas que apreciam coisas belas, mas agem de forma cruel no mundo.

Da mesma forma que no diário escrito, nos filmes, a solidão do não pertencimento se faz presente. *Reminiscences of a Journey to Lithuania* (1972) traz, em sua primeira parte, imagens de Mekas em seus primeiros anos como exilado em Nova Iorque. Abaixo, estão algumas delas que representam essa sensação de desterro. Um homem caminha sozinho entre os prédios da cidade e, logo em seguida, a entrada diz: “eu caminhei com meu coração chorando de solidão”.

Figura 10 – Solidão



Fonte: REMINISCENCES... 1972

²³ No original: “You are telling me how empty the Americans are, without any ‘concept of life,’ but what is that concept, and what is that content oozing out from the soul of Europe? Who landed me here? Who made me a D. P.? Who took liberty away from my country?”

²⁴ No original: “I prefer a human being in love with steel than a Nazi with a flower in his lapel.”

Mesmo que Mekas, ao chegar em Nova Iorque, encontre-se com pessoas da cidade, a dor da solidão é constantemente retratada. Os moradores daquele local não podem compreendê-lo. Said (2003) afirma que os exilados podem nutrir pelos não exilados um sentimento ressentido, pois não pertencem ao seu meio, eles nasceram naquele local e vivem ali, talvez para sempre. O exilado, por outro lado, está sempre deslocado daquele meio. Said conta a história do poeta Faiz Ahmad Faiz, um paquistanês que fora exilado na Palestina, e que tinha amigos majoritariamente palestinos, ele diz que “embora houvesse uma afinidade de espírito entre eles, nada combinava muito bem – língua, convenção poética” (SAID, 2003, p. 30).

Outro motivo que faz com que Mekas se sinta deslocado é a distância entre as experiências que ele próprio viveu e a que os moradores de Nova Iorque têm. Jonas frequentemente cria a imagem dos nova-iorquinos como um povo que vive na mesma monotonia, tediosos e sem senso crítico. Isso ocorre, pois, o exilado consegue enxergar o país de acolhida com certa distância. Para Kristeva o olhar de um estrangeiro sobre o novo país é crítico

Pois os seus anfitriões desdenhosos não possuem a distância que ele possui, para se ver e para vê-los. O estrangeiro fortifica-se com esse intervalo que o separa dos outros e de si mesmo, dando-lhe um sentimento altivo, não por estar de posse da verdade, mas por relativizar a si próprio e aos demais, quando estes encontram-se nas garras da rotina da monovalência. Os outros talvez possuam coisas, mas o estrangeiro sabe que ele é o único a ter uma biografia, isto é, uma vida feita de provas (KRISTEVA, 1994, p. 14).

A condição de estrangeiro se caracteriza por um não pertencimento pleno, o que confere a essa figura uma perspectiva privilegiada e crítica sobre a realidade em que se insere. Ao contrário daqueles que permanecem em um mesmo lugar desde o nascimento, ele é capaz de enxergar sua realidade sob um viés mais amplo, o que lhe permite refletir criticamente sobre os aspectos mais rotineiros e monótonos da vida cotidiana. Se aquele que é nativo de um determinado país não consegue enxergar a si mesmo, é ainda mais difícil que estabeleça uma relação de compreensão com aqueles que lhe são estranhos. Em *Reminiscences...*, Mekas descreve que ninguém naquela cidade poderia entender a história de uma pessoa deslocada, e ele narra esse sentimento de ser incompreendido:

Eu andava pela cidade e pensava que ninguém sabia que havia uma guerra, pensava que ninguém sabia que havia lares no mundo onde as pessoas não podiam dormir, onde suas portas foram arrombadas de noite, pelas botas de soldados e da polícia, em algum lugar, de onde eu vim. Mas ninguém sabia disso (REMINISCENCES... 1972, 7').

Ao dizer que as portas foram arrombadas, Mekas demonstra a violência de viver na guerra, pois, a casa e a noite podem ser como um refúgio para as pessoas, quando se tem uma porta arrombada, a tranquilidade dos moradores é afetada, a liberdade é retirada e somente quem passa por esse trauma pode compreender as circunstâncias de uma vida marcada pela guerra. Mas, as pessoas certamente sabiam da existência de guerras e que haviam refugiados em seu país e em outros, mas elas não tinham a vivência da hostilidade com que os exilados foram tratados. Não tendo passado por essa experiência, os moradores de Nova Iorque não poderiam entender quando Mekas afirma que ninguém sabia disso e não poderiam reconhecer essa vivência além daqueles que passaram por ela.

Embora se sinta deslocado e perdido em seu país de exílio, Jonas Mekas procura um lar, um lugar de pertencimento. Ainda em *Reminiscences* ele retrata a sua constante busca de raízes: “No minuto em que partimos, começamos a ir para casa. E ainda estamos indo para casa. Ainda estou no meu caminho de casa. Nós te amávamos, mundo, mas você nos fez coisas abomináveis.” (REMINISCENCES..., 1972, 08'12s)

Ao dizer que começou a ir para casa e ainda está a caminho de casa, Mekas demonstra uma jornada para encontrar esse lar. No entanto, essa trajetória não é livre de barreiras, pois ele amava o mundo, tinha uma conexão forte com seu lar e as paisagens à sua volta, mas o mundo, ou as pessoas que existem nele, arrancaram suas raízes e o obrigaram a se afastar daquilo que ele amava. Mesmo diante do desterro e da sensação de ser incompreendido, ele tenta criar uma conexão com a cidade de Nova Iorque: em 10 de setembro de 1953 ele escreve: “Eu permaneço aqui, tentando deixar minhas raízes crescerem nessa cidade” (MEKAS, 2017, p. 448 – tradução minha²⁵). Na percepção de Mekas, essa tentativa de enraizamento frequentemente falha e é por meio da memória que ele pode encontrar um ponto de conexão.

²⁵ No original: “I am standing here, trying to let my roots grow into this city...”

3.2 Exílio e memória

Para discutir a memória, não é possível traçar um caminho simples e linear. Não existe uma delimitação de um conceito que a defina. Existem numerosas linhas teóricas, nas mais diversificadas disciplinas, que buscam estudar sobre ela e, mesmo dentro dessas, não há um consenso. Interessa-nos pensar dentro do que abrange a memória, os sentidos de memória individual e coletiva ou social.

O conceito de memória coletiva foi empregado pela primeira vez por Maurice Halbwachs, sociólogo que pensou a memória relacionada ao meio social e não puramente psicológico. Para Halbwachs a memória humana é construída a partir da relação entre grupos sociais ou entre indivíduos e assim nunca é apenas uma memória individual. O autor afirma que apenas o indivíduo é capaz de lembrar, mas essa rememoração está sempre atrelada às experiências coletivas vivenciadas pelos sujeitos.

Conceder-nos-ão, talvez, que um grande número de lembranças reaparecem porque nos são recordadas por outros homens; conceder-nos-ão mesmo que, quando esses homens não estão materialmente presentes, se possa falar de memória coletiva quando evocamos um acontecimento que teve lugar na vida de nosso grupo e que considerávamos; e que consideramos ainda agora, no momento em que nos lembramos, do ponto de vista desse grupo. Temos o direito de perguntar quem nos concede esse segundo ponto, posto que uma tal atitude mental não é possível senão junto a um homem que faz ou fez parte de uma sociedade e porque, à distância pelo menos, sofre ainda seu impulso. Basta que não possamos pensar em tal objeto para que nos comportemos como membro de um grupo, para que a condição desse pensamento seja evidentemente a existência do grupo. É por isto que, quando um homem entra em sua casa sem estar acompanhado de alguém, sem dúvida durante algum tempo 'estive só', segundo a linguagem comum. Mas lá não estive só senão na aparência, posto que, mesmo nesse intervalo, seus pensamentos e seus atos se explicam pela sua natureza de ser social, e que em nenhum instante deixou de estar confinado dentro de alguma sociedade. (HALBWACHS, 1990,p. 24)

Dessa maneira, o autor esclarece que nossas memórias pessoais dependem de um ambiente social para ser construída, mesmo que as lembranças pareçam psicológicas são nossas interações com o meio em que vivemos que as formam e possibilitam que elas sejam acessadas. Halbwachs afirma, ainda, que mesmo o

sujeito que não está mais na presença daqueles com quem uma experiência foi compartilhada, a memória ainda parte da coletividade que foi construída entre eles, isto é, mesmo que o indivíduo esteja sozinho a memória ainda será influenciada pelos círculos nos quais ele está inserido, pois para Halbwachs o sujeito nunca está realmente fora de um grupo social. O sociólogo argumenta que mesmo ao vivermos momentos completamente sozinhos, as experiências que vivemos e as pessoas que fizeram parte de nossas vidas ainda nos acompanham e, dessa maneira, nossa perspectiva sobre os acontecimentos ocorrido sem um momento solitário ainda são tocados pela memória coletiva,

nossas lembranças permanecem coletivas, e elas nos são lembradas pelos outros, mesmo que se trate de acontecimentos nos quais só nós estivemos envolvidos, e com objetos que só nós vimos. 'E porque, em realidade, nunca estamos sós. Não é necessário que outros homens estejam lá, que se distingam materialmente de nós: porque temos sempre conosco e em nós uma quantidade de pessoas que não se confundem. Chego pela primeira vez a Londres, e passeio com várias pessoas, ora com um ora com outro companheiro. Tanto pode ser um arquiteto que atrai minha atenção para os edifícios, suas proporções, sua disposição, como pode ser um historiador: aprendo que tal rua foi traçada em tal época, que aquela casa viu nascer um homem conhecido, que ocorreram, aqui ou lá, incidentes notáveis. [...] Outros homens tiveram essas lembranças em comum comigo. Muito mais, eles me ajudam a lembrá-las: para melhor me recordar, eu me volto para eles, adoto momentaneamente seu ponto de vista, entro em seu grupo, do qual continuo a fazer parte, pois sofro ainda seu impulso e encontro em mim muito das idéias e modos de pensar a que não teria chegado sozinho, e através dos quais permaneço em contato com eles." (HALBWACHS, 1990, p.17)

Nesta perspectiva fica evidente o caráter inerentemente social da memória, mas Halbwachs discute também a possibilidade de uma memória estritamente individual. O autor não nega que exista uma memória verdadeiramente individual que esteja relacionada com as nossas experiências pessoais, ele diz

Apesar de tudo, nada prova que todas as noções e imagens tomadas dos meios sociais de que fazemos parte, e que intervêm na memória, não cubram, como uma tela de cinema, uma lembrança individual, mesmo no caso em que não a percebemos. A questão toda é saber se uma tal lembrança pode existir, se é concebível. O fato que ela seja produzida, mesmo uma única vez, bastaria para demonstrar que nada se opõe a que intervenha em todos os casos. Haveria então, na base de toda a lembrança, o chamado a um estado de consciência puramente individual que - para distingui-lo das percepções onde entram tantos elementos do pensamento social - admitiremos que se

chame intuição sensível. (HALBWACHS, 1990, p. 24)

As noções e imagens sociais, que fazem parte da nossa memória, não excluem a possibilidade de uma lembrança individual, ainda que não seja percebida conscientemente. Halbwachs discute a ideia de que a base de uma memória pessoal é o chamado a um estado de consciência puramente individual que ele chama de "intuição sensível". Isso significa que, mesmo quando nossas lembranças são influenciadas pelo meio social, ainda podemos ter experiências pessoais e individuais que contribuem para a formação de nossas memórias. A grande problemática com o conceito de intuição sensível do sociólogo está em considerar que uma lembrança individual é uma exceção à regra e é algo fora do comum. Mas, mesmo afirmando que uma memória completamente individual seja um aspecto raro da memória, Halbwachs ainda aponta a memória individual como um ponto importante na relação da memória humana.

Dessa massa de lembranças comuns, e que se apoiam uma sobre a outra, não são as mesmas que aparecerão com mais intensidade para cada um deles. Diríamos voluntariamente que cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva, que este ponto de vista muda conforme o lugar que ali eu ocupo, e que este lugar mesmo muda segundo as relações que mantenho com outros meios. Não é de admirar que, do instrumento comum, nem todos aproveitam do mesmo modo. Todavia, quando tentamos explicar essa diversidade, voltamos sempre a uma combinação de influências que são, todas, de natureza social. (HALBWACHS, 1990, p. 34)

A relação entre subjetividade e memória coletiva é complexa e envolve uma interação constante entre esses dois elementos. Para o sociólogo, mesmo que a memória individual seja formada a partir de lembranças compartilhadas e experiências em comum entre os sujeitos de um grupo ou comunidade, a memória individual depende do ponto de vista de um indivíduo sobre a memória coletiva. Ou seja, cada indivíduo verá e sentirá as lembranças e eventos experienciados em conjunto de acordo com o local que ocupa dentro da sociedade. Dessa maneira, vemos que por um lado a subjetividade é influenciada pelas experiências e pelos valores do grupo social do qual a pessoa faz parte, e por outro a experiência coletiva é vista através da subjetividade e isso pode ser visto como uma conexão entre a subjetividade e a memória coletiva. Por exemplo: as experiências e as tradições culturais compartilhadas por um grupo social podem moldar a subjetividade de seus membros

e influenciar suas percepções, memórias e comportamentos.

Além disso, a subjetividade pode ser vista como um meio de construir e manter a memória coletiva, pois os indivíduos podem compartilhar suas experiências e perspectivas com outros membros do grupo, contribuindo para a construção de uma memória coletiva mais rica e abrangente. Por outro lado, ela pode ajudar a moldar a subjetividade de seus membros, fornecendo-lhes um senso de identidade e pertencimento ao grupo. Assim, a relação entre subjetividade e memória coletiva pode ser vista como uma interação dinâmica, em que a subjetividade é moldada e influenciada pela memória coletiva, enquanto a memória coletiva é enriquecida e mantida pela contribuição das subjetividades individuais.

Durante o desterro, a memória do exilado é rasurada por meio da desconexão daquela que é coletiva. Quando um indivíduo é forçado a deixar sua terra natal, ele é privado de sua história e da história daqueles que o cercam. Isso pode levar a uma desconexão com a memória coletiva, pois o sujeito deslocado não tem acesso às histórias, tradições e rituais que foram transmitidos de geração em geração. Além disso, ele não pode participar de eventos importantes que acontecem em sua terra natal e, portanto, não pode contribuir para a memória coletiva daquele lugar.

A relação de um sujeito com suas tradições e sua cultura e o amor por sua terra natal fazem parte de uma memória coletiva, esses sentimentos são formados por saberes conjuntos, interações e trocas entre os indivíduos e os ambientes sociais, embora o exílio tire do sujeito o direito de retornar à sua terra, a ligação com o lar pode permanecer em algum nível. Entretanto, o trauma do desenraizamento pode abalar essa conexão entre homem e lar.

A desconexão com tal memória pode levar à perda de identidade e à sensação de ser um estranho em sua própria terra. Ao retornar a seu país de origem, o exilado pode ser confrontado com a sensação de que nada é familiar, já que não teve acesso à evolução da memória coletiva do lugar. Stuart Hall aborda isso ao examinar o trabalho de pesquisa feito por Mary Chamberlain com migrantes barbadanos no Reino Unido,

Os entrevistados de Mary Chamberlain também falam eloquentemente da dificuldade sentida por muitos dos que retornam em se religar a suas sociedades de origem. Muitos sentem falta dos ritmos de vida cosmopolita com os quais tinham se aclimatado. Muitos sentem que a 'terra' tornou-se irreconhecível. Em contrapartida, são vistos como se os elos naturais e espontâneos que antes possuíam tivessem sido

interrompidos por suas experiências diaspóricas. Sentem-se felizes por estar em casa. Mas a história, de alguma forma, interveio irrevogavelmente. (HALL, 2003, p. 27)

Mekas parece também sentir essa dificuldade de reconhecer a Lituânia como o lar que ele entendia. “E enquanto nos aproximávamos mais e mais dos lugares que conhecíamos tão bem, de repente, diante de nós, vimos uma floresta. Eu não reconheci os lugares.” (REMINISCENCES... 1972, 15'39s) Nesse fragmento Mekas demonstra que a Lituânia sofreu uma mudança em sua ausência, havia uma floresta onde antes não existia. Mas a mudança não era apenas no país, ele também mudou e não reconhecia os lugares que antes eram próximos dele. Ele expressa essa dificuldade de se ligar ao país de origem e mesmo feliz de poder voltar a ver seu lar e sua família, o lugar para ele não era mais o mesmo.

Além de afetar sua relação com sua terra, a falta de conexão com a memória coletiva pode dificultar o processo de construção de um senso de comunidade entre exilados que vivem em um novo lugar, já que não têm uma história compartilhada para se conectar. Mas o exílio afeta as memórias pessoais. Quando um indivíduo é forçado a deixar sua terra natal, ele é privado de suas lembranças pessoais que estão relacionadas a esse lugar. Essas memórias podem incluir experiências da infância, eventos importantes na vida de uma pessoa, lembranças de entes queridos e outros momentos significativos que ajudaram a moldar a identidade do indivíduo.

A perda dessas memórias pessoais pode ser muito dolorosa e levar a uma sensação de desorientação. O exilado pode sentir como se uma parte de sua identidade tivesse sido perdida, pois elas são frequentemente usadas para construir uma sensação de continuidade entre o passado, o presente e o futuro. Ao perdê-las o exilado pode ter dificuldades em se relacionar com os outros, já que ele não tem acesso às experiências compartilhadas que ajudam a construir uma conexão.

Visto isso, consideramos que a separação de um indivíduo de sua cultura pode ter efeitos profundos em sua identidade e bem-estar psicológico. Isso porque ela molda nossas crenças, valores, comportamentos e até mesmo nossa maneira de ver o mundo. Além disso, a cultura também proporciona uma sensação de pertencimento e conexão com os outros membros da sociedade. Quando uma pessoa é separada dela, pode se sentir deslocada, perdida, desconectada, isolada e até mesmo despersonalizada, especialmente se a cultura do país que a acolheu for significativamente diferente da sua.

Então, eu estava, obviamente, bastante envolvido na vida ao meu redor. Mas eu tinha uma coisa estranha em mim: eu estava totalmente alheio à minha própria vida, meu passado, minhas raízes, ancestrais. Eu tinha um desinteresse total pela vida, pelo meu entorno. Por exemplo, não me lembro do que nós comíamos até os meus vinte anos. Tudo o que me lembro é que minha mãe costumava me incitar constantemente: ‘Coma, coma, guarde esse livro. Sempre com o nariz no livro. Você nunca come nada.’ Quando alguém me pergunta, hoje, o que os lituanos comem, eu respondo: ‘Não sei.’ (MEKAS, 2017, p.1–tradução minha)²⁶

A separação da cultura pode levar à perda de tradições, língua e costumes, o que pode contribuir para um sentimento de perda de identidade. Isso pode ser especialmente difícil para aqueles que são exilados ou migrantes forçados, pois eles não têm escolha em deixar sua cultura e muitas vezes enfrentam dificuldades em manter suas tradições em um ambiente diferente. No fragmento citado acima, percebemos que mesmo que Mekas estivesse ciente da vida ao seu redor, ele demonstrava uma desconexão com a sua própria vida e raízes, mas, mais do que isso, ele se sentia afastado das tradições, costumes e hábitos lituanos. Ao dizer que não sabe o que um lituano come, Jonas Mekas indica não saber mais o que é uma comida típica lituana. Isso mostra que ele se sente desligado de sua identidade, seu passado e de sua ancestralidade. Esse lapso de memória e desconexão com seu passado deve-se ao fato de seu desterro. Mekas não se sente deslocado apenas fisicamente, mas o trauma do exílio também causou nele um deslocamento afetivo e emocional. O exílio, então, afeta suas memórias individuais e coletivas.

Ecléa Bosi (1987) ao analisar o conceito de memória coletiva formulado por Maurice Halbwachs aponta que para ele “a memória do indivíduo depende de seu relacionamento com a família, com a classe social, com a escola, com a igreja, com a profissão, enfim com os grupos de convívio e os grupos de referência peculiares a esse indivíduo.” (BOSI, 1987, p. 17) A família é a primeira instituição com papel fundamental na formação de memórias, a escola o espaço de convívio com formações e visões familiares diferentes, existe ali a primeira troca de perspectivas distintas, a igreja e a religião pode ser uma formadora de tradições e ritos formadores culturais.

²⁶ No original: “So that I was, obviously, quite involved in the life around me. But I had this strange thing in me: I was totally oblivious of my own life, my own past, my roots, ancestors. I had a total disinterest in life, in my immediate surroundings. For instance, I have no memory of what we ate until I was twenty. All I remember is that my mother used to constantly urge me: “Eat, eat, put that book away. Always with your nose in the book. You never eat anything.” When someone asks me, today, what do Lithuanians eat, I answer: “I don’t know.”

Todas as instituições de convívio social proporcionam uma troca de experiências e a formação de memórias. Sendo a memória coletiva relacionada às memórias compartilhadas que formam uma identidade cultural de um povo, a desconexão do sujeito com seu passado pode afetar sua relação com uma memória social. Ao afirmar que a memória depende do relacionamento do indivíduo com os grupos sociais, Halbwachs nos leva a pensar na importância das interações sociais e como o exílio afeta esse relacionamento.

O exílio prejudica a relação entre o sujeito e suas memórias compartilhadas, pois, a pessoa é retirada dos grupos de convívio social e obrigada a romper com tudo aquilo que conhecia, o indivíduo passa a ver suas lembranças através de um véu, suas referências de identidade e cultura não lhe parecem reais. Surge então a necessidade de construir novas memórias e encontrar um novo lar, um lugar de pertencimento e, conseqüentemente, o próprio eu.

Mesmo em busca de um novo lar, conviver em novos espaços, com novos círculos, até então desconhecidos, não parece algo simples e descomplicado. Em um dos fragmentos de seu diário, Mekas manifesta como a experiência de se adaptar em uma nova cultura e a novos costumes pode causar incertezas.

Ah, Lituanos lentos e cinzentos! Seria fácil para vocês se tornarem Australianos, Brasileiros? Vocês não sentiriam saudades das bétulas, e dos salgueiros? E o que aconteceria quando de repente vocês sentirem saudade delas?

Mekas evoca a paisagem, tal como as árvores citadas no fragmento, como um ponto significativo na tradição lituana. Ele aponta que ao se tornar um indivíduo de outra nacionalidade esses aspectos da identidade lituana seriam perdidos, pois deixariam saudades. Deixar as memórias para trás é um ato difícil, pois ela é parte constituinte do indivíduo. Para Mekas, transformar outro lugar em lar ocasionaria também na perda de sua identidade e de seu grupo. Mas viver o presente não significa esquecer as memórias passadas, na verdade passado e presente estão interligados, “o passado depende parcialmente do presente. Toda história é bem contemporânea na medida em que o passado é apreendido no presente e responde, portanto, aos seus interesses.” (LE GOFF, 1990, p.51)

O deslocamento, dessa forma, é marcado pelos traços de diferenças históricas e pessoais. A obra de Jonas Mekas representa, de certa forma, um reflexo de sua

experiência como um deslocado em Nova Iorque. Sua abordagem tanto no cinema quanto na literatura é marcada pela subjetividade e pela forma como ele explora a relação entre o indivíduo e o ambiente em que vive. Através de suas obras, ele nos mostra como as experiências individuais podem ser únicas e incompreensíveis para aqueles que não as vivenciaram, contudo, ela não se prende ao individualismo, pois, tanto os livros como os filmes do artista são afetados por um fato coletivo, o exílio. Ele nos revela os desafios e conflitos enfrentados pelos exilados e refugiados ao tentar se adaptar a uma nova cultura e seu trabalho é um testemunho da importância do cinema experimental e da literatura para a compreensão e reflexão sobre a condição humana, funcionando como um documento que é parte de uma memória social e coletiva. Esse saber intensifica suas abordagens artísticas, pois, quando cria, faz um resgate dialético, que compara o lá e aqui, o antes e o agora. Mesmo quando a memória é influenciada pelo entorno, ainda podemos ter visões pessoais, individuais das memórias coletivas e a inserção em um novo grupo social contribuir para a formação de novas lembranças.

O exílio pode representar uma dificuldade na manutenção dessa relação dinâmica entre social e individual, mas é possível superar essa separação por meio da construção de novas conexões, reverberando as sensações de um sujeito deslocado. Podemos notar, na obra de Jonas Mekas, que se a percepção de um indivíduo sobre os espaços em que vive pode ser moldada por suas experiências pessoais e culturais, bem como suas preferências individuais, já que suas experiências de vida na Lituânia rural e em Nova Iorque influenciaram sua maneira de perceber e sentir esses lugares, o que pode ser verificado tanto em seus diários quanto em seus filmes. A diferença de significados e valores entre esses espaços é evidenciada por meio de macro análises, verificando os pontos de ruptura, ou mais ainda, de semelhanças. Um sujeito deslocado, tende, majoritariamente, a destacar aquilo que se assemelha a sua ancestralidade, mesmo que dela o tenha tirado à força.

Em busca por suas memórias, Mekas frequentemente se depara com paisagens mesmo nos Estados Unidos. Vivendo em Nova Iorque a percepção do artista da cidade era diferente da visão dos moradores nativos dela, isso porque Mekas se voltava sempre para a sensorialidade das paisagens que evocavam sua infância e seu país. Assim nos parece importante entender a maneira que Jonas Mekas constrói as imagens paisagísticas em seu diário e como elas se relacionam com sua relação com o exílio.

4 A PAISAGEM COMO ABRIGO

Para onde iremos após a última fronteira?
 Para onde voarão os pássaros após o último céu?
 Onde dormirão as plantas após o último vento?
 Escreveremos nossos nomes com vapor
 carmim, cortaremos a mão do canto para que nossa
 carne o complete.
 Aqui morreremos. No último desfiladeiro.
 Aqui ou aqui... plantará oliveiras
 Nosso sangue.

(Mahmoud Darwish)

4.1 Os sentidos da paisagem

Por muito tempo a palavra paisagem foi compreendida como um espaço visível ou diretamente relacionado ao natural. Jean-Marc Besse (2014) afirma que se pensava nesse campo como um “panorama natural” em que ocorria uma observação a partir de um ponto alto sobre o território, no entanto, está longe de ser puramente um panorama visual e objetivo do real, pois compõe-se de diversos elementos que se relacionam e funcionam como um todo. Para Besse, a paisagem:

É considerada como uma representação cultural (principalmente informada pela pintura), como um território produzido pelas sociedades na sua história, como um complexo sistêmico articulando os elementos naturais e culturais numa totalidade objetiva, como um espaço de experiências sensíveis arreadas às diversas formas possíveis de objetivação, e como, enfim, um local ou um contexto de projeto (BESSE, 2014, p. 12).

Ou seja, a paisagem é influenciada pela cultura e ao mesmo tempo a representa e possui relação com o homem, pois afeta a construção da identidade do sujeito. Ela é representada e moldada, na obra de Jonas Mekas, pelos aspectos culturais, identitários e de suas comunidades.

Cerca de 40 anos depois do ano em que se inicia *I had nowhere to go*, Mekas revisita suas notas para a publicação de seu diário. Da reflexão sobre a leitura que faz

de seus escritos surge uma belíssima introdução que abre o livro. Chama a atenção a observação que faz sobre a relação dos lituanos com a religião e a natureza.

Nossa religião, por muitos séculos, desde os tempos de Jonušas Radvila (ou como é conhecido na Polônia, Janusz Radziwill) (1612-1655) foi Protestante Reformado (Jan Hus, Zwingli). Até o tempo de Jogaila (a.k.a. Jagiello), o que significa praticamente o décimo quinto século, Lituanos eram panteístas. Seus deuses eram as árvores, sol, lua, terra. [...] Embora cristianizada, a Lituânia, particularmente as partes ocidentais dela (eu venho do extremo norte, cerca de oitenta milhas ao sul de Riga), permanece panteísta (MEKAS, 2017, p. 6 – tradução minha).²⁷

A afirmação de Mekas sobre a relação religiosa dos lituanos revela que a crença predominante no país era a de que Deus está presente em tudo que se relaciona com a natureza, característica do panteísmo. Mesmo após a catequização de sua população, o país manteve uma forte ligação com o panteísmo, mostrando resistência em abandonar suas tradições.

Para os lituanos, a relação do homem com a natureza é inerente e isso é especialmente evidente na visão de Mekas. Os cenários naturais não fazem apenas parte da cultura lituana, mas também de suas crenças. O artista frequentemente evoca esse âmbito em seus escritos, relacionando essas paisagens com os nativos dessa região. Essa ligação entre natureza e esse grupo aparece em outro momento:

1948, não datado: Que tipo de cristãos são vocês, Lituanos? Nem mesmo cem anos se passaram desde que abandonamos a adoração de carvalhos e víboras. Mesmo hoje, um Lituano para em algum lugar no meio do pasto ou da floresta, e não sabe o porquê, porque de repente o coração está tão cheio, as árvores estão o chamando de volta (MEKAS, 2017, p. 180 – tradução minha).²⁸

²⁷ No original: "Our religion, for several centuries, since the days of Janušas Radvilas (or as he is known in Poland, Janusz Radziwil) (1612-1655) has been Reformed Protestant (Jan Hus, Zwingli). Until the times of Jogaila (a.k.a. Jagiello), which practically means 15th century, Lithuanians were pantheists. Their gods were the trees, sun, moon, earth. Although Christianized, Lithuania, particularly the western parts of it (I come from the very North, some fifty miles south of Riga) remained pantheist."

²⁸ No original: "What kind of Christians are you, my Lithuanians Not even one full hundred years have passed since we abandoned worshipping oak trees and adders. Even today, a Lithuanian stops somewhere in the middle of a or a forest, and doesn't know why, why suddenly the heart is so full, the trees are calling us back."

Mekas ironicamente questiona a ligação dos lituanos com o cristianismo ao perguntar “que tipo de cristãos são vocês?” Um bom cristão seria aquele que adoraria a Deus e a Cristo acima de tudo, contudo, mesmo depois de catequizados, os nativos mantêm sua adoração pela natureza, demonstrando que eles parecem ter uma conexão maior com ela, pois as árvores e pasto enchem o coração dos lituanos, a natureza é o que leva a eles a felicidade e a alegria.

Mesmo que a paisagem não seja necessariamente uma representação da natureza, as passagens de Mekas sobre a Lituânia, e sua adoração por elementos naturais, parece demonstrar que a conexão emocional é fundamental em sua cultura e na imagem que se tem de sua pátria. Enquanto experiência sobre a vida no exílio, Mekas aparenta olhar sobre as coisas e pessoas ao seu redor, construindo um diário filmado, mas, embora filme em seu presente, não deixa o passado para trás. O diretor tem consciência disso, pois afirma que não filmava Nova Iorque, mas sim sua infância. As paisagens, mesmo vistas na atualidade, são buscadas em um tempo transcorrido. Segundo Rollemberg (1999, p. 30), há um motivo para que um exilado veja o passado como um lugar de fuga:

Em meio ao naufrágio, o passado é o que resta: O exilado é hostil ao presente, a mais efêmera e, entretanto, a mais importante categoria do tempo. Apenas no passado ele encontra a própria justificação e as razões para esperar um futuro que deve tudo reparar, que deve derrubar os usurpadores, mas também colocar num primeiro lugar os exilados na pátria reencontrada. Esta perda do presente, desejada e, no entanto, sofrida, dia após dia, o impede de se firmar na terra de asilo. Ele não o deseja, em absoluto, pois está sempre na estrada, e tudo é provisório, cada ‘agora’ torna-se um ‘intervalo fugaz’.

A memória, mesmo figurativa e intangível, pode armazenar as bases do pensamento do autor. Suas lembranças, algumas agradáveis, outras não, são algo que não há como ser desvinculado de sua narrativa, mesmo ou principalmente se a narrativa for subjetiva. Para um sujeito deslocado, o lugar mais seguro é sua memória, para lá irá seu pensamento. Embora ainda ligado ao seu passado, Mekas por vezes se demonstra dividido entre viver em suas memórias e tentar criar laços com Nova Iorque.

A memória relaciona-se com a cultura e com a identidade do sujeito. Ao rememorar seu passado, o exilado encontra nela uma pátria admissível. Mas não é

possível abandonar totalmente o presente no momento de resgatá-la. Benjamin (2012) discorre sobre essa ligação entre passado e presente nos gestos de rememoração, pois, para ele, não se pode abandonar completamente o presente para contar o passado. Na história, então, o passado e o presente devem ser indissolúveis.

Nesse sentido, Benjamin (2012, p. 38) afirma que “[...] a verdadeira imagem do passado passa por nós de forma fugida” e ainda completa que nosso passado “só pode ser apreendido como imagem irrecuperável e subitamente iluminada no momento do seu reconhecimento,” ou seja, o passado toma forma no momento de sua rememoração, mas ainda assim, não significa necessariamente vê-lo como de fato ele foi em absoluto, mas sim “apoderamo-nos de uma recordação quando ela surge como um clarão num momento de perigo” (BENJAMIN, 2012, p. 43).

Rolleberg (1999, p. 30), da mesma forma, argumenta que mesmo sendo o passado um momento de grande importância para um exilado, o presente é uma necessidade para a vida de alguém deslocado, assim:

A valorização do passado é explicada também pelo fato de o refugiado ter uma história pessoal e ao mesmo tempo intensa e terrível. No entanto, é preciso voltar-se para o presente, para a reconstrução da sua vida. É simbólico o destino da mulher de Loth: contrariando as ordens dos anjos, olhou para trás, ao deixar sua cidade destruída, virou estátua de sal, desintegrou-se, desapareceu.

Mekas, então, ao observar as paisagens de Nova Iorque também rememora seu lar de origem, demonstrando suas memórias (pensamento) através dos fragmentos da natureza presentes em seus diários. As escolhas do cineasta não são mero acaso, mas demonstram o vínculo das paisagens observadas com as manifestações culturais e sociais de seu país. Isso ocorre, pois segundo Collot (2013, p. 15), a paisagem, nas artes em geral, manifesta os vários aspectos e fenômenos humanos: “da interdependência do tempo e do espaço e da interação da natureza e da cultura, do econômico e do simbólico, do indivíduo e da sociedade”. Em um primeiro momento, lembrar de sua cidade lhe causa dor e sofrimento, em determinada entrada ele se questiona: “Devo fingir que sou uma pedra quando as emoções, memórias surgem e me inundam, e eu sonho com o lar e a neve derretida?” (MEKAS, 2017, p. 161 – tradução minha)²⁹.

²⁹ No original: Should I pretend I am a stone when emotions, memories surge and overflow me, and I dreaming of home, and melting snow?

Mekas sofre por se lembrar de seu lar, e demonstra que sente falta da neve derretida. Lituânia é um país com o inverno relativamente longo, em que há presença de neve por meses. Ao citá-la, quando se lembra de seu país, Mekas parece relacioná-la a sua pátria, ou seja, para ele a neve seria uma imagem de seu lar. Isso pode explicar a presença frequente desse fenômeno em seu filme-diário.

Mas a neve não é o único objeto de lembrança de Mekas. Em seu diário escrito, o cineasta frequentemente se refere à natureza como algo que lhe causa sofrimento de recordação, talvez por sua infância em um vilarejo rural, seja do ambiente que ele mais sente falta:

Não, eu não trouxe nada comigo, quando eu fui embora. Ideias? Livros? Ah, essas coisas eu encontro aqui também. Mas o que realmente machuca, lá no fundo, é a terra que deixei, aquele céu, aquelas montanhas. São aquelas noites que ficaram presas em mim, profundamente. Elas machucam, elas mantêm uma ferida dolorosa por dentro, aquelas noites (MEKAS, 2017, p. 162 – tradução minha)³⁰.

Mekas percebe essa recorrência de paisagens, pois, ao montar seu primeiro diário-filme, intitula-o de *Walden*, mesmo nome com qual Thoreau batizou seu livro em que o escritor relata a experiência do homem em conexão com a natureza. Supomos que o artista acreditava em sua conexão com a natureza e que essa ligação existia por um motivo. A paisagem parece ser esse ponto de ligação entre a memória e o presente.

Michel Collot (2013), ao investigar a paisagem, argumenta que as teorias anteriores ao seu estudo focaram na importância do local e da imagem, abstraindo o valor do olhar. Alguns teóricos consideraram que a representação artística que formava a imagem da paisagem deveria se basear no local ou na natureza em que a obra se inseriu. Por outro lado, os demais acreditavam que a representação artística era o que enfatizava e trazia beleza ao local. Ambas as formas de se pensá-la consideravam seus elementos separadamente. De acordo com Michel Collot (2013, p. 17),

A paisagem é um espaço percebido, ligado a um ponto de vista: é uma extensão de uma região [de um país] que se oferece ao olhar de um observador. Objetar-me-ão dizendo que é também — ao que parece,

³⁰ No original: No, I didn't take anything with me, When I left. Ideas? Books? Ah, those I found here too. But what really hurts, deep inside, it's the earth I left, that sky, those hills. It's those nights that got stuck in me, deep. They hurt, They remain painful wounds inside, those evenings, those nights.

a princípio, se seguirmos a cronologia das acepções da palavra paisagem na história das línguas românicas — uma representação pictórica.

Ora, se a paisagem é um espaço percebido, sua representação e construção depende do ponto de vista do observador. Para Collot (2013), a teoria da paisagem deve ser compreendida por meio de três conceitos: local (natureza), olhar (percepção) e imagem (representação artística). A percepção e a experiência sensorial são de grande importância na formação da imagem paisagística.

A paisagem está ligada à subjetividade daquele que a cria e é construída pela interação entre ambiente físico e experiência. Sobre isso, Tuan (1983, p. 10) argumenta que a experiência é constituída de pensamento e que afetam a percepção de espaço e lugar que o ser humano desenvolve. Para o autor, “a experiência está voltada para o mundo exterior. Ver e pensar claramente vão além do eu”. A experiência humana está, então, ligada ao mundo exterior que a rodeia, dessa forma, o pensamento requer abertura para esse mundo. No *continuum* dessa experiência está o sentimento que é

[...] sem dúvida intencional: é um sentimento por ‘alguma coisa’ – o amável, o odioso, [por exemplo]. Mas é uma estranha intencionalidade: por um lado indica qualidades sentidas quanto às coisas, quanto às pessoas, quanto ao mundo, e por outro manifesta e revela a maneira pela qual o eu é afetado intimamente (RICOEUR apud TUAN, 1983, p. 10).

Nessa perspectiva, o sentimento relaciona-se às qualidades que percebemos nas pessoas ou coisas e como direcionamos a elas, de acordo com essa percepção. Mas também está associado à maneira como o eu é afetado por essas coisas ou pessoas. Ou seja, não apenas observamos o mundo ao redor como também somos, de certa forma, influenciados por ele. Esses efeitos tornam o que sentimos em relação ao mundo de forma positiva ou negativa. Assim, quando percebemos o mundo, a nossa experiência influencia em nossa compreensão e não enxergamos um espaço ou lugar objetivo, pois “o dado não pode ser conhecido em sua essência. O que pode ser conhecido é uma realidade que é um constructo da experiência, uma criação de sentimento e pensamento” (TUAN, 1983, p. 10).

Dessa maneira, o modo de pensar a paisagem de Collot (2013) e o espaço de Tuan (1983) nos parece responder às inquietações a respeito da importância desta

na obra de Mekas. Diante disso, Collot (2013) afirma ainda que a paisagem é uma interação entre o local, a imagem e o olhar, sendo o último característica mediadora dessa interação:

É o olhar que transforma o local em paisagem e que torna possível sua 'artialização', mesmo que a arte oriente e o informe em retorno. O olhar constitui uma primeira configuração dos dados sensíveis; à sua maneira, é artista, 'paysageur' antes de ser paisagista. É um 'ato estético', mas também é um ato de pensamento (COLLOT, 2013, p. 18).

O olhar é um elemento importante para a transformação da paisagem. A percepção e a interpretação dos espaços estão ligadas ao pensamento e reflexão dos sujeitos que as constroem. É por meio do olhar que é possível que ela seja construída como forma artística. Nesse sentido, manifestar a paisagem artisticamente pode ser uma determinação de como o indivíduo assume o seu pensamento:

No sintagma que se tornou título de uma de minhas obras mais recentes, *paisagem e pensamento* entram em uma relação de oposição, aberto a várias interpretações: permite, ao mesmo tempo, sugerir que a paisagem provoca o pensar e que o pensamento se desdobra como paisagem (COLLOT, 2013, p. 12).

Assim como em seu diário escrito, nos filmes-diário de Mekas a paisagem também é um elemento recorrente. O cinema e/ou os audiovisuais, guardadas as especificidades, exploram a paisagem, seja em sentido estético, filosófico ou da ordem da representação de um modo particular. Nossos objetos, paisagem e memória são expostos e interpretados de uma maneira nos diários escritos do artista e de outra nos diários filmados. Para entender o papel da paisagem filmada por ele, buscamos investigar como é entendida a paisagem no cinema e qual a importância de sua representação.

Martin Lefebvre (2008), em "Between setting and landscape in the cinema", discute as diferenças entre cenário e paisagem. Para ele, o cenário é o espaço histórico onde ocorrem as ações e eventos ou recursos espaciais e não se resume apenas ao que é mostrado em tela, pois uma história contada em um determinado local ainda pode ter como palco o país ou cidade em que se encontra aquele espaço. O cenário seria então considerado um pano de fundo para o enredo. Na paisagem, diferentemente, não existe a necessidade de eventos ocorrendo.

Essa diferença, segundo Lefebvre (2008), ocorre, pois, no cinema tradicional, o mais importante de um filme é a narrativa e tudo é determinado por ela, inclusive o cenário. Dessa maneira, existe uma tensão entre assistir a um filme em tal perspectiva e como contemplação de um espetáculo fílmico. Para ele, não é possível acompanhar à mesma cena de dois modos simultaneamente, pois existem pontos em que o espectador olhará através da narrativa e outros em que o espetáculo “irrompe a progressão narrativa para o espectador” (LEFEBVRE, 2008, p. 29 – tradução minha)³¹. E é dessa forma que surge a noção de paisagem.

A interrupção narrativa pela contemplação tem o efeito de isolar o objeto do olhar, de liberá-lo de sua função narrativa. Dito de outra forma, a contemplação do espetáculo fílmico depende de um olhar ‘autonomizador’. *É esse olhar que possibilita a noção de paisagem fílmica no filme de ficção narrativa (e documentário baseado em fatos); torna a transição do cenário para a paisagem* (LEFEBVRE, 2008, p. 29 – tradução minha).³²

A paisagem se transforma quando a narrativa de um filme é deixada de lado e o ambiente físico toma o lugar aos olhos do espectador, passando a ser o mais importante da cena. Isso ocorre quando existe uma escolha do cineasta de focar na paisagem ou quando os olhares voltam-se para o ambiente mesmo que sem a intenção de focalizá-lo no filme.

Ora, se a paisagem é a interrupção da narrativa, ela não conseguiria contar uma história. Dessa forma, esses panoramas se apresentam nos filmes de Mekas apenas como recurso contemplativo? Pensamos que esses recursos presentes nos filmes-diários do cineasta são não apenas um cenário criado para contar uma história, mas parte fundamental de seu olhar ao mundo, entretanto, de alguma forma, o que ele nos mostra em seus filmes parece narrar uma história de sua memória e cultura e a busca de pertencimento, como observamos nos seguintes frames:

³¹ No original: The spectacle halts the progression of narrative for the spectator.

³² No original: The interruption of the narrative by contemplation has the effect of isolating the object of the gaze, of momentarily freeing it from its narrative function. Said differently, the contemplation of filmic landscape spectacle depends on an ‘autonomising’ gaze. *It is this gaze which enables the notion of filmic in narrative fiction (and event-based documentary) film; it makes possible the transition from setting to landscape.*

Figura 11 — De volta às paisagens da memória



Fonte: *REMINISCENCES...* 1972.

Nos fragmentos imagéticos acima podemos observar que os elementos de paisagem que Mekas traz em seus filmes são componentes que possuem uma conexão com sua história. Mesmo que seja um dos elementos estéticos fundantes da obra fílmica do diretor, a paisagem não é apresentada apenas como uma imagem contemplativa. Ele faz uma ligação com o que é mostrado na tela com uma narrativa fragmentada da memória. Nos frames retratados, o cineasta insere entradas que se conectam com a paisagem. A natureza aparece quando ele está “pensando em seu lar” ou “tentando se lembrar”.

Nesse sentido, Costa (2007) argumenta que, no cinema, diferentemente da literatura, em um primeiro momento se pensava na possibilidade da criação de uma imagem real da paisagem, em seu sentido geográfico. Para o autor, no entanto, essa representação dos espaços não é feita de forma pura, pois depende também de fatores subjetivos, do olhar do autor e do espectador, logo, a paisagem no cinema, assim como na literatura, não pode ser compreendida como uma representação objetiva da natureza, mas uma criação a partir do olhar e da sensibilidade dos sujeitos diante daqueles espaços em que estão introduzidos. Para Costa (2007, p. 246-247 – tradução minha)³³,

com o filme, a paisagem, entendida como a síntese das características geoantropológicas de um território, podia ser reproduzida com uma objetividade inédita que agora incluía tanto a duração quanto o movimento. No entanto, mesmo a mais neutra das tomadas sempre envolve o exercício de um ponto de vista, a presença de modelos

³³ No original: With film, landscape, understood as the synthesis of the geographic- anthropological features of a territory, could be reproduced with an unprecedented objectivity that now included duration as well as movement. Yet, even the most neutral of shots always involves the adoption of a point of view, the presence of interpretative models and attitudes that belong to culture, ideology, and the world views of both filmmakers and viewers. Thus, landscape shown in the cinema is never a pure or simple. Rather, it is a technical, economic, cultural, and semiotic (discursive) production."

interpretativos e atitudes que pertencem à cultura, ideologia e às visões de mundo de cineastas e espectadores. Assim, a paisagem mostrada no cinema nunca é uma reprodução pura ou simples. Ao contrário, é uma produção técnica, econômica, cultural e semiótica discursiva.

Mekas busca a conexão com suas memórias através da paisagem e, embora, por vezes, elas estejam presentes na forma da natureza, é importante entendermos que vai além daquilo que apenas se pode ver. Besse (2015, p. 9) aponta que podemos pensar nesse conceito como “das paisagens sonoras, mas também da paisagem dos sabores, ou até das paisagens tácteis, no âmbito de uma reflexão geral que insiste na dimensão de polissensorialidade própria das experiências paisagísticas”. Em seu diário escrito, ele relaciona diretamente a paisagem à memória em uma entrada nomeada de "Memória":

MEMÓRIA: Salgueiros vermelhos. Brancura. Leves topos do bosque de amieiro. Folhas verdes frágeis, novas com Abril. Prata de choupos, morangos silvestres, campos de trevo vermelho zumbindo com abelhas, calor de verão. O cheiro de árvores jovens, nas clareiras de madeira, casca nova (MEKAS, 2017, p. 445 – tradução minha).³⁴

Mekas parece evocar memórias sensoriais criando imagens que se interligam. A construção desses objetos no enxerto acima é fragmentada, como se ele estivesse diante de lampejos de memórias que vem até ele no momento e que não deseja perdê-los. Todas as representações criadas por ele estão relacionadas com uma percepção de passagem do tempo através da paisagem e das estações do ano. A “brancura” na cena pode estar associada à neve, uma ligação com inverno, enquanto fragmentos como “folhas verdes frágeis, novas com abril” se relacionam com a primavera, assim como o verão é evocado em “calor de verão” demonstrando que a sua compreensão de tempo também está ligada a paisagem. No entanto, o que mais nos chama atenção é como ele cria essas imagens com uma característica sensorial marcante. Mekas apresenta uma sequência de cores: “vermelhos”, “brancura” e “prata” construindo uma imagem visual com características acentuadas das paisagens de seu lar. Além disso,

³⁴ No original: MEMORY: Red willows. Whiteness. Soft heads of alder woods. Fragile green leaves, young with April. Silver of poplars, wild strawberries, red clover fields buzz- ing with bees, summer heat. The smell of young trees, in the wood clearings, young bark.

ele também evoca sons da natureza, quando diz que os campos “zumbem”, assim como as abelhas, e o olfato quando cita o cheiro das árvores.

As imagens captadas por Mekas demonstram a importância das paisagens na conexão entre ele, sua cultura e seu lar, e estão presentes constantemente em seus diários. É possível perceber que a constante recuperação desses recursos na obra do diarista tem um propósito, o de demonstrar que memória e paisagem estão interligadas e que o visual se faz presente em todos os seus sentidos. Collot (2013, p. 26) explica como os sentidos são importantes para a relação com a paisagem:

A paisagem não é apenas vista, mas percebida por outros sentidos, cuja intervenção não faz senão confirmar e enriquecer a dimensão subjetiva desse espaço, sentido de múltiplas maneiras e, por conseguinte, também experimentado. Todas as formas de valores afetivos – impressões, emoções, sentimentos – se dedicam à paisagem, que se torna, assim, tanto interior quanto exterior

A paisagem dispõe de sensibilidades múltiplas, mas ela não é percebida apenas por meio dos sentidos físicos, mas também dos internos e subjetivos do indivíduo, contribuindo para a formação de sentimentos que influenciam diretamente a identidade do ser humano. Essas sensações dependem da relação e da experiência com o espaço ao seu redor. Dessa forma, a paisagem não está apenas nos sentidos do corpo humano e nem nos sentimentos internos, “o ‘sentimento–paisagem’ não pertence nem ao sujeito nem ao seu objeto, mas nasce de seu encontro e de sua interação” (COLLOT, 2013, p. 28).

Tuan (1980, p. 9) também aborda como os cinco sentidos humanos podem influenciar na percepção que temos do espaço à medida que o tato “fornece aos seres humanos uma grande quantidade de informações sobre o mundo”. Além disso, o autor afirma que “o tato é a experiência direta da resistência, à experiência direta do mundo como sistema que nos persuadem da existência de uma realidade independente de nossa imaginação. Ver ainda é não acreditar” (TUAN, 1980, p. 9). Isso pode ser observado no seguinte trecho:

Dezembro de 1951: Eu fiz de tudo para ser como todo mundo. Eu tentei ser realista. Enterrando minhas mãos na pilha de areia na Sexta Avenida, tocando o chão no Central Park com meus pés descalços. Mas eu permaneço um estranho aqui. Há uma distância entre mim e cada prédio, cada rua, cada rosto. Então eu caio de volta em minhas

fantasias, memórias, sonhos (MEKAS, 2017, p. 396 – tradução minha).³⁵

Notamos que Mekas busca criar uma conexão com Nova Iorque, tentando pertencer aquele lugar, e é através do tato que ele visa essa conexão. Para tanto, ele enterra a mão na areia e sente o chão do parque com seus pés, tentando sentir aquele lugar, mas ele não consegue manter uma ligação com esses espaços, pois eles não trazem a sensação que sua Terra trazia. O toque físico se mostra importante nessa tentativa de se conectar. Tuan (1983, p. 12) afirma que “o tato articula outra classe de mundo complexo”, isso porque mesmo que a visão forneça aos humanos sinais significativos, o tato é capaz de proporcionar uma relação diferente entre o homem e o espaço.

O tato nos permite uma percepção mais complexa do ambiente à nossa volta, uma vez que por meio dele podemos sentir texturas, formas e temperaturas. Tuan (1983, p. 12) completa seu pensamento observando que “os primatas, incluindo o homem, usam as mãos para conhecer e confortar os membros de sua família, mas o homem também usa as mãos para explorar o meio ambiente”. Então, para o ser humano essa função é uma forma de explorar o mundo, mas também de criar conexões, pois ele pode proporcionar conforto, por exemplo, através de um abraço, ou quando o homem se sente aquecido.

E é essa sensação que Mekas busca ao tocar o chão do parque, procurando, no tato, as memórias do toque que sentia em seu país. Mekas tinha seu passado, no interior, próximo dos bosques e lagos, um lar que era ponto de retorno. A paisagem é um lugar para ir, um ponto de retorno e em dialética ao exílio externo o pertencimento da memória é mantido. O tato volta em outro momento do diário de Mekas, mas dessa vez em forma de uma narração fictícia:

Uma história curta: ‘De certa forma, somos como estranhos’, disse ela. Eles estavam sentados agora à beira do riacho na floresta com os pés na água. ‘Muitas vezes, quando estou falando com você, você parece estar em outro lugar, não comigo. Minhas palavras voltam sem alcançar. Eu sei que não é porque você não me ouve. Você é muito sensível, eu sei disso, você ouve o que eu digo. Mas você não diz

³⁵ No original: I have done everything to be just like everybody else. I have tried to be down to earth. Digging my hands deep into the sand pile on Sixth Avenue. Touching the ground in Central Park with my bare feet. But I remain a stranger here. There is a distance between me and every building, every street, every face. So I fall back into my fantasies, memories, dreams.

nada. O tempo todo tenho a sensação de que há outra mulher sentada no meio. Sempre somos três. 'É muito difícil para mim competir com sua memória, suas paisagens e cidades e rios... Não tenho lugar para mais nada além de você... Gosto do riacho, da floresta, de toda essa beleza — mas amo apenas você.' Ela olhou para o riacho e depois para os bosques. Paulo, nada disse. Com as mãos pegou um pouco de água do riacho e lavou o rosto. Ah! — pensou — ah, isso é igual a água do rio da minha infância... O sol refletido no fundo do riacho (MEKAS, 2017, p. 441 – tradução minha).³⁶

Na história criada pelo diarista, estão presentes duas personagens, mas a construção de Paulo o faz se assemelhar a Mekas. Ele não consegue se conectar com o presente mesmo que este resgate o passado. É como se a memória das paisagens fosse como uma sombra que o acompanha e é algo tão intenso que ele precisa transferir para outra pessoa. E assim como para o cineasta, Paulo olha para o riacho na busca de tentar se conectar com as águas de suas memórias. Mas apenas olhar não é o suficiente, então ele precisa do toque para sentir a ligação com aquela paisagem. Quando ele sente a água em sua pele, temos a impressão de um certo alívio, ele utiliza a interjeição “Ah!” duas vezes e compara esse elemento àquele que ele sentia quando era criança. Mais uma vez ele tenta se conectar com o espaço por meio do tato.

Assim como em *I had nowhere to go*, nos filmes-diários de Mekas os sentidos humanos são relevantes para a criação e percepção da paisagem. Em *Reminiscences of a Journey to Lithuania* (1972), já nos minutos iniciais a voz do cineasta aparece entre as imagens da cidade de Nova Iorque narrando que ele “andava pelas ruas do Brooklyn, mas as memórias, os cheiros, os sons que (eu me) recordava não eram do Brooklyn” (REMINISCENCES..., 1972, 03'40s). O artista associa sua memória ao cheiro e aos sons que tem ligação direta àqueles que ele conhecia na sua pátria. Ainda em outro momento, ele faz a seguinte interrogação: “Você já parou na Times Square

³⁶ No original: *A SHORT STORY: "In some ways we are like strangers," said she. They were sitting now by the stream in the woods with their feet in water. "Many times, when I am talking to you, you seem to be somewhere else, not with me. My words bounce back without reaching. I know that it's not because you don't hear me. You are very sensitive, I know that you hear what I say. But you say nothing. All the time I have a feeling as if there is another woman sitting in between. There are always three of us. "It's very difficult for me to compete with your memory, your landscapes and towns and rivers... I have no place for anything else besides you... I enjoy the stream, the woods, all this beauty-but I love only you. She looked down into the stream, and then into the woods. Paul, said nothing. With his hands he picked up some water from the stream and washed his face. Ah!-he thought- ah, this is just like the water of the river of my childhood... The sun reflected from the bottom of the brook.*

e sentiu, de repente, muito próximo e fortemente o cheiro de casca fresca de uma bétula?” (REMINISCENCES..., 1972, 10’10s).

Mais uma vez, a paisagem é evocada e a sensorialidade, além da visão, é ligada a esses elementos. Quando ele diz que está na Times Square, que é um ambiente predominantemente urbano, cercado de asfalto e prédios, e sente o cheiro da casca de uma árvore, ele desperta a memória da Lituânia. O cheiro está intimamente ligado à rememoração.

O odor tem o poder de evocar lembranças vívidas, carregadas emocionalmente, de eventos e cenas passadas. O cheiro de salva pode trazer à memória todo um complexo de sensações: a imagem de grandes planícies onduladas, cobertas por grama e pontilhadas por moitas de salva, a luminosidade do sol, o calor, a irregularidade da estrada (TUAN, 1980, p. 11).

O que percebemos é que o odor tem uma conexão com a memória e cheiros específicos que já experienciamos no passado podem evocar imagens e sensações antigas quando entramos em contato com odores semelhantes. O aroma não traz à apenas uma lembrança específica, mas é capaz de rememorar imagens e sensações já sentidas. Outros momentos em que Mekas recorre à sensorialidade se relacionam à audição.

Tuan (1980, p. 11)) afirma que “nossa experiência de espaço é aumentada grandemente pelo sentido auditivo, que fornece informações do mundo além do campo visual”. Apesar da visão ser o principal sentido de percepção do espaço que nos rodeia, a audição pode fornecer detalhes que complementam nossa experiência, assim, podemos, por exemplo, perceber a chuva sem vê-la diretamente. Em uma passagem de seu diário escrito, Jonas Mekas retrata como o som pode influenciar em seu estado:

Mas é bom sentir à sua volta esta revolução selvagem da natureza, este som interminável da chuva, o bater na superfície do lago. As vozes na minha tenda são baixas, monótonas, desaparecendo na chuva. As crianças russas estão sentadas nas camas, cantando silenciosamente alguma antiga canção cossaca ucraniana. (MEKAS, 2017, p. 172 – tradução minha).³⁷

³⁷ No original: But it's good to feel around you this wild revolution of nature, this endless sound of rain, the beating on the surface of the lake. The voices in my tent are low, monotonous, fading into rain. The Russian children are sitting on the cots, silently singing some old Ukrainian Cossack song.

O trecho demonstra que Mekas se sente bem ao ouvir o som da chuva, ele é capaz de abafar as vozes e criar um ambiente confortável. As pessoas que por muitas vezes o incomodavam são reduzidas diante dos sons da natureza, além disso as canções das crianças parecem ser silenciosas em harmonia com o barulho da chuva. Tuan (1980, p. 11) explica essa sensação que os sons podem trazer dizendo

Geralmente somos mais sensibilizados pelo que ouvimos do que pelo que vemos. O som da chuva batendo contra as folhas; o estrondo do trovão, o assobio do vento no capim e o choro angustiado nos excitam com intensidade raramente alcançada pela imagem visual. Para muitas pessoas, a música é uma experiência emocional mais forte do que olhar quadros ou cenários.

Em seu diário escrito, Mekas retoma frequentemente os sons associando-os a sentimentos bons ou ruins, mas em seus filmes-diários o som parece envolver uma importância maior. Em *Reminiscences of a journey to Lithuania (1972)*, o cineasta utiliza como trilha sonora majoritariamente músicas clássicas intercaladas com a narração que ele mesmo faz. No entanto, existem momentos em que esse padrão é rompido e o diretor acrescenta em sua montagem fragmentos de sons capturados nos ambientes filmados.

Quando Jonas Mekas e sua família aparecem juntos em reuniões, dançando ou em apresentações típicas do vilarejo, é possível ouvir canções lituanas que são cantadas pelos amigos e familiares. Em outros momentos, escutamos a voz da mãe do cineasta conversando com o filho. A música traz uma representação dos sons que ele conhece de sua infância e relaciona-a com os momentos em que está reunido com aqueles que conhece. Além disso, esse momento é um conforto para quem passou mais de vinte e cinco anos em meio aos ruídos de uma cidade industrializada e com pessoas que não falavam sua língua.

Diante do que discutimos até aqui, percebemos que a paisagem presente na obra de Mekas é uma construção sensorial de grande importância na relação entre seu pensamento e mundo. Ao mesmo tempo em que transforma esses espaços o artista é transformado por eles. Vale ressaltar que a interação do artista com a paisagem não ocorre apenas como um ponto de observação, e sua conexão com esses espaços se faz por meio de todos seus aspectos sensoriais unidos, já que “um ser humano percebe o mundo simultaneamente através de todos os seus sentidos” (TUAN, 1980, p. 12). Ademais:

O paladar, o olfato, a sensibilidade da pele e a audição não podem individualmente [...] nos tornar cientes de um mundo exterior habitado por objetos. No entanto, em combinação com as faculdades espacializantes da visão e do tato, estes sentidos essencialmente não distanciadores enriquecem muito nossa apreensão do caráter espacial geométrico do mundo (TUAN, 1983, p. 14).

Os sentidos humanos dependem um do outro para a percepção do espaço de forma complexa e para uma relação com o ambiente de forma completa. O cheiro sozinho, ou a sensação de calor, não nos dão uma noção de espacialidade quando são separados da visão e do tato, mas adicionam completude às nossas conexões. O que nos importa questionar como os espaços que experienciamos se relacionam em ambientes distintos e em contextos de desenraizamento. Visto isso, buscamos observar como ocorre a construção da paisagem na obra de Mekas quando se refere ao seu país e a Nova Iorque.

4.2 O lar do passado e o lar presente

Como vimos até aqui, a paisagem está relacionada à experiência do homem e o ambiente ao seu redor, logo, ela não é um objeto estático, mas depende da construção do olhar do observador. Dardel (2015, p. 30) afirma que ela é “ muito mais que uma justaposição de detalhes pitorescos [...] é um conjunto, uma convergência, um momento vivido uma ligação interna, uma ‘impressão’, que une todos os elementos”.

Se a imagem da paisagem é criada a partir das ligações que o indivíduo mantém com o espaço, podemos supor que aquele que é arrancado de seu lar tem uma dinâmica difícil com outros ambientes e, por consequência, acaba se relacionando com o lugar de uma forma diferente dos demais animais. Tuan (1980, p. 66) afirma que “o espaço, uma necessidade biológica de todos os animais, é também para os seres humanos uma necessidade psicológica, um requisito social e mesmo um atributo espiritual”.

Quando um indivíduo é deslocado de sua casa, não é somente sua terra natal que ele perde, mas também sua cultura, identidade e os espaços que eram familiares a ele. Essa ruptura pode causar um sentimento de desenraizamento e de não

pertencimento a nenhum lugar. Quando uma pessoa é exilada e vai para um país desconhecido e não escolhido, pode ser difícil criar laços com o novo ambiente ao seu redor. Isso ocorre porque ela não optou por se aventurar, pois foi arrancada do seu lugar de abrigo e não pode voltar para casa. A paisagem que conhecemos e formam nosso lar são como lugares de aconchego e refúgio. Tuan (1980, p. 152) chama esses espaços como lugares íntimos e ele explica que

Os lugares íntimos são os lugares onde encontramos carinho, onde nossas necessidades fundamentais são consideradas e merecem atenção sem espalhafato. Há ocasiões em que até o até o adulto saudável anseia pelo aconchego que conheceu na infância.

Dessa forma, os espaços que conhecemos e aos quais temos laços emocionais são importantes para nossa sensação de segurança, conforto e pertencimento. Eles também enfatizam que esses lugares não são apenas físicos, mas também emocionais e psicológicos. A cidade em que nascemos e crescemos tem grande importância na formação dos indivíduos, pois é parte fundante da criação de memórias e de identidade. Assim:

A cidade natal é um lugar íntimo. Pode ser simples, carecer de elegância arquitetônica e de encanto histórico [...] Não importa a feiúra; não importava quando éramos crianças, subíamos nas árvores, pedalávamos nossas bicicletas em seus asfaltos rachados e nadávamos em sua lagoa. Como experienciávamos um mundo tão pequeno e familiar, um mundo infinitamente rico na complexidade da vida cotidiana? [...] (TUAN, 1980, p. 160).

A conexão que mantemos com nosso lar não está relacionada à estética de seus espaços, mas às experiências e memórias que construímos naqueles ambientes. Essa falta pode causar uma dor enorme em quem é exilado de sua pátria, uma vez que esse sentimento de desterro faz com que o sujeito procure sempre um lugar de pertencimento. De acordo com Dardel (2015) mantemos uma conexão emocional com o lugar em que nascemos, pois nós não escolhemos nossa morada, mas é nela que criamos nossas raízes, ou seja, é na terra de nosso país que criamos laços, que nos sentimos reconhecidos, que colocamos em prática nossos projetos. Ser retirado desse lugar faz com que percamos nossa essência e mesmo que, em outro lugar, estejamos rodeados de objetos que conhecemos, não temos uma relação emocional com os

espaços que não são de nossas raízes. O exilado está sempre procurando por algo que o faça se sentir acolhido e não um estranho.

Conforme Dardel (2015), a terra é o lugar mais consistente para encontrarmos o pertencimento, já que nossa existência está intrinsecamente ligada à nossa conexão com o ambiente ao nosso redor. Para tanto

[...] existe esse 'lugar' que não podemos escolher, onde ocorre a 'fundação' de nossa existência terrestre e de nossa condição humana. Podemos mudar de lugar, nos desalojarmos, mas ainda é a procura de um lugar; nos é necessária uma base para assentar o Ser e realizar nossas possibilidades, um *aqui* de onde se descobre o mundo, um *lá* para onde iremos. Todo homem tem *seu* país e sua perspectiva própria. Aflição do exilado, do deportado, de quem são retiradas as bases concretas e próprias de seu ser. Resta-lhe uma quantidade de 'objetos': as árvores, as colinas, as casas, mas é sua própria subjetividade que foi ferida, e todas as razões não podem lhe recuperar o valor perdido desses objetos, falta poder possuí-los a partir de um suporte. O fato de repousar em um lar ultrapassa o contato inicial com o solo. Mas porque a Terra é a condição mais concreta e mais normal desse repouso, lá onde ela é questionada estão as próprias bases da existência que são roubadas (DARDEL, 2015, p. 41).

Se a paisagem depende, como já discutimos anteriormente, do olhar e da subjetividade daquele que a cria, nos parece visível que diante de duas experiências distintas, o olhar de Mekas constrói paisagens diferentes. Assim, as imagens que o cineasta constrói de Nova Iorque e de Semeniškiai são totalmente díspares, em cores, plano de filmagem e na escolha das palavras para descrevê-las. Por vir de uma tradição panteísta, sua relação com a natureza parece ser o que forma seu olhar sobre os cenários, então sua relação com a cidade parece ter um significado diferente. Dardel (2015, p. 27) argumenta como:

Entre a vila e a grande cidade, entre a pequena cidade provincial adormecida e a vasta cidade industrial atarefada, não há mais que uma diferença de grau, de nome ou de extensão. Trata-se de espaços que, para o homem, diferem em qualidade e significado.

A percepção de um indivíduo sobre o ambiente urbano ou rural pode ser influenciada por suas experiências pessoais e culturais. Alguém que passou grande parte de sua vida em uma cidade grande pode ter dificuldade em apreciar a tranquilidade e simplicidade de uma vila pequena, enquanto alguém que cresceu no campo pode achar a vida na metrópole agitada e sufocante. Sendo assim, as

preferências individuais podem moldar o modo como percebem o seu entorno. Um amante da natureza, por exemplo, pode ter dificuldade em se adaptar à vida em um grande centro, pois pode sentir falta da conexão com a natureza e da tranquilidade da vida rural.

Por outro lado, um morador de uma cidade urbanizada pode considerar a monotonia de uma cidade pequena insuportável. Mekas busca criar uma conexão com Nova Iorque por meio dos mesmos sentidos que o sensibilizam nos espaços de Semeniškiai, na Lituânia, mas ele encontra dificuldades em recuperar as mesmas sensações da sua infância e juventude rural.

Dezembro de 1951: [...] até os sons que ouço têm um significado diferente para mim. Eles não evocam nenhuma memória. Os caminhões de limpeza de rua, ou os carros. Os movimentos, as vozes, expressões, formas. Eu os percebo, mas eu não os entendo. Eles não provocam nenhum eco nas células profundas de meu corpo, não. (MEKAS, 2017, p. 396 – tradução minha).³⁸

Enquanto os sons da Lituânia simbolizam um sentimento profundo de pertencimento a Mekas, os sons de Nova Iorque representam o contrário. Ele afirma que os ruídos de carros, das ruas e o ritmo da cidade não causam nele nenhuma emoção forte, isso porque não fazem parte das experiências que moldaram sua identidade e sua memória. Ele os escuta, mas não são suficientes para que Mekas sinta que pertence àquele lugar.

Essa tentativa de se conectar à Nova Iorque aparece de forma frequente em seus diários. Na tentativa de uma ligação com o seu lugar de exílio, ele constrói a imagem de uma cidade cercada pelas paisagens naturais que rememoram seu lar, buscando os sons, cheiros e imagens que ele conhecia em sua infância. Entretanto, esse contato não é fácil, pois, mesmo cercado de um ambiente que o lembre de suas raízes, a cidade urbana, industrializada, barulhenta e caótica ainda se faz presente. O artista evidencia a diferença de significados entre os espaços cercados de natureza e aqueles industrializados:

8 de outubro de 1944: O belga que trabalha próximo a mim fez aniversário hoje. Ele tem sido escravizado por quatro anos. Durante a

³⁸ No original: [...] even the sounds that I hear have a different meaning to me. They evoke no memories. The street cleaning trucks, or the cars. The movements, voices, expressions, shapes. I perceive them but I do not understand them. They call up no echoes in the deep cells of my body, no.

pausa do almoço, outros trabalhadores trouxeram flores e colocaram-nas em sua máquina. Flores e máquinas. Vida e miséria. Vermelhos, azuis, amarelos campos de flores. Nós ficamos de pé, olhando para elas, nos lembrando das flores de nossos próprios campos (MEKAS, 2017, p. 29 – nossa minha).³⁹

As flores são associadas à vida, ao belo e às memórias boas que Mekas tinha de seu lar e sua infância, enquanto as máquinas representam para ele o sofrimento e a privação. A divergência de seu olhar sobre os dois espaços em que conviveu pode ser notada no filme *Reminiscences of a journey to Lithuania* (1972). Na obra, ele traça uma jornada que se inicia em Nova Iorque, na década de 1950, passando pela Lituânia em 1971, em sua volta à vila na qual cresceu, depois de quase 25 anos. Nas primeiras imagens, o cineasta retrata a cidade de Nova Iorque majoritariamente em preto e branco, enquanto os fragmentos de seu país natal são apresentados em cor, como podemos observar nas imagens:

Figura 12 – Imagens de Nova Iorque



Fonte: *REMINISCENCES...*1972.

³⁹ No original: The Belgian who works next to me had his birthday today. He has been in slavery four Years. During the lunch break Other workers brought Flowers and placed them on his machine. Flowers and machines. Life and misery. Red, blue, yellow field Flowers. We stood, looking at them, remembering the Flowers of our own Fields.

Figura 13 – Imagens da Lituânia



Fonte: *REMINISCENCES...* 1972

Ao retratar Nova Iorque em preto e branco Mekas demonstra uma distinção em seu olhar em relação às imagens em cor de sua vila. Nos fragmentos de uma das cidades mais populosas do mundo, o cineasta parece retratar uma desconexão com aquele ambiente, enquanto nos frames da Lituânia as cores nos parecem representar as memórias vívidas e de felicidade que ele trazia consigo.

As imagens de Nova Iorque (figura 12) e as da Lituânia (figura 13) apresentam ainda uma maneira de construção divergente quanto ao ponto de vista cinematográfico. Jullier e Marie (2009), ao apontar as ferramentas de construção cinematográfica, sugerem que essa perspectiva nunca é neutra e a localização da câmera pode trazer diversas significações, assim como o olhar de uma testemunha em uma cena. Segundo os autores, “encontrar-se em um local significa receber informações sob certo ângulo e não sob outro – uma seleção de informações das quais dependerá o julgamento” (JULLIER; MARIE, 2009, p. 23). Ao observarmos os fragmentos de *Reminiscences*, nas imagens da primeira parte do filme, filmadas em Nova Iorque, como exemplo a figura 12, temos a impressão de um espaço estreito, o ponto de vista da câmera é predominantemente em aproximação aos objetos filmados e com multidões presentes no plano. Em compensação, os fragmentos da Lituânia são em planos abertos com a utilização do zoom para capturar detalhes daqueles espaços e das pessoas que estão no plano.

Figura 14 – De Nova Iorque à Lituânia



Fonte: *REMINISCENCES...* 1972

Notamos nos frames acima que a primeira imagem nos passa a sensação de limitado, fechado, não existe espaço à volta, enquanto na segunda o enquadramento é aberto e existe um espaço extenso ao redor dos indivíduos filmados. Para Jullier e Marie (2009, p. 24), a escolha de um plano aberto pode estar associada à vontade de conectar o sujeito em cena com seu ambiente “eventualmente dando uma ideia das relações entre eles”.

Essas escolhas podem estar ligadas ao que Tuan (1983) chama de “espaciosidade e apinhamento”. O autor esclarece que é difícil pensar tais conceitos de forma universal devido à complexidade de suas atribuições. Ele afirma ainda que o espaço pode ser entendido como uma área em que um determinado objeto tenha espaço para ser encaixado ou “pode significar mais do que espaço físico: sugere espaciosidade” (TUAN, 1983, p. 58-59). Um ambiente com proporção não basta ter lugar para que caiba os objetos ou pessoas, uma vez que é necessário que seja espaçoso, isto é, um local em que exista liberdade de movimentos e controle. Para Tuan (1983, p. 59), a “espaciosidade está intimamente ligada a sensação de estar livre. Liberdade implica espaço: significa ter poder e espaço suficientes em que atuar”.

A espaciosidade e o apinhamento podem estar relacionados ainda com a experiência pessoal do sujeito. Tuan (1983) observa que durante a migração rural-urbana os jovens deixaram o campo por se sentir apinhados pela falta de oportunidades econômicas e sociais, portanto, o apinhamento vinha da falta de liberdade que essas questões traziam, os jovens se sentiam oprimidos naquele local, então eles se aventuravam em centros urbanos em busca de oportunidades e experiências.

Em contrapartida um amante da natureza pode se sentir livre naquele espaço mesmo que esteja apinhado de objetos, e que “árvores e matacões podem ser densos em uma área selvagem, mas os amantes da natureza não a veem como apinhada” (TUAN, 1983, p. 68). Isto é, mesmo que uma floresta tenha um amontoado de árvores que preenchem o local, uma pessoa que mantém uma conexão forte com essa localidade ainda se sentirá mais livre naquele lugar. Isso porque, segundo Tuan (1983, p. 67), as pessoas causam mais o sentimento de apinhamento do que os objetos. “As pessoas nos apinham; elas, mais do que as coisas, podem restringir nossa liberdade e nos privar de espaço”. Esse conceito tem então o sentido de nos sentirmos oprimidos, sem espaço para tomar decisões, dado que o homem sente que “perde o poder para organizar as coisas no espaço de uma única perspectiva, que é a sua” (TUAN, 1983, p. 67).

Outro elemento de construção fílmica que percebemos em *Reminiscences* diz respeito à velocidade dos frames apresentados na montagem. Enquanto as imagens de Nova Iorque são rodadas em um ritmo mais lento, os primeiros fragmentos da Lituânia são vistos em aceleração. Essa distinção pode parecer confusa, já que aquele local é considerado caótico e apressado e este calmo e tranquilo, contudo, essa dinâmica pode ser introduzida no filme-diário para representar a relação de Mekas com o tempo.

Em *Reminiscences*, Mekas afirma que “o tempo em Semeniskiai permaneceu suspenso para mim, permaneceu suspenso até o meu retorno. Agora vagarosamente começa a se mover novamente” (REMINISCENCES... 1972). Diante disso, o antagonismo entre a representação dos dois ambientes pode estar relacionado à percepção de tempo do cineasta. Mesmo Nova Iorque sendo uma cidade com o ritmo acelerado, para ele o tempo estava parado e, assim, ele permanecia em suas memórias. Por outro lado, quando ele volta para sua vila o tempo passa a correr de novo. Para ele, a experiência de voltar à sua cidade natal parece ser uma possibilidade de reconciliação com as memórias daquele lugar com a passagem do tempo. Porém, o olhar de Jonas sobre sua terra natal pode ter mudado à medida que ele se reconecta com o lugar e com as pessoas que ele conhecia. Tuan (1980, p. 12) aponta que:

Quando retornamos à cena de nossa infância, não somente a paisagem mudou, mas também como nós a vemos. Não podemos recapitular completamente o sentimento essencial de um mundo visual do nosso passado sem o auxílio de uma experiência sensorial que não mudou (TUAN, 1980, p. 12).

Quando retornamos a um lugar que conhecemos na infância, muitas vezes percebemos que a paisagem mudou significativamente. No entanto, Tuan (1980) argumenta que nossa percepção dessas mudanças também é influenciada pela nossa própria transformação como indivíduos. Nós vemos o local com novos olhos, influenciados pelas experiências que tivemos desde a nossa última visita. O autor sugere que, para compreender plenamente a nossa relação com lugares e paisagens do passado, precisamos de uma experiência sensorial que não mudou. Isso pode ser difícil de alcançar, mas Tuan argumenta que pode ser encontrado em coisas como memórias, fotografias ou outras representações visuais do lugar em questão. Nossas percepções e memórias de lugares e paisagens são influenciadas por uma série de fatores, incluindo mudanças físicas no ambiente, nossas próprias mudanças pessoais e nossas experiências sensoriais e emocionais associadas a esses lugares. É uma perspectiva que destaca a complexidade da relação entre o indivíduo e o ambiente, e destaca a importância da experiência na compreensão dessas conexões.

4.3 A paisagem é o lar

Durante os primeiros anos de exílio em Nova Iorque, Mekas buscou se conectar com a cidade, buscando um lugar de pertencimento entre a nova cultura e as novas paisagens, mas o deslocamento e a solidão que o artista sentia devido à violência de ter sido arrancado de suas raízes e sua identidade faziam com que a relação entre ele e o seu novo lar fosse um caminho árduo e confuso. Mesmo com a resistência de ligar-se ao país estrangeiro, existem momentos em que ele demonstra que o seu novo lugar também está formando suas memórias.

Às vezes me sinto como um cachorro. Começo a gostar de qualquer lugar onde fico mais de um dia. Começo a gostar de cada cidadezinha, rua em que sou jogado. Não tenho nenhum lugar que substitua todas as minhas memórias. Minhas lembranças agora vêm de muitos lugares, de todos os lugares que parei no caminho, e não sei mais de onde realmente vim (MEKAS, 2017, p. 465 – nossa minha).⁴⁰

⁴⁰ No original: "Sometimes I feel like a dog. I begin to like any place I stay longer than a day. I begin to like every little town, street I am Thrown in. I don't have any one place which would replace all my memories. My memories now come from many places, from all the places I have stopped on my way, and I don't know any longer where I really come from.

A experiência de exílio e desterro de Jonas Mekas o levou a vivenciar uma sensação profunda de perda, na qual a noção de lar e pertencimento se tornaram cada vez mais imprecisas e difusas. As memórias que antes estavam ancoradas em um lugar fixo, de repente se tornaram fragmentadas e dispersas, deixando-o com uma sensação de desconexão e desorientação. No entanto, mesmo que isso tenha causado uma solidão inevitável, Mekas parece ter encontrado uma forma de se adaptar e se abrir para as novas experiências que sua nova casa lhe ofereceu.

Com o passar do tempo, o contato com culturas e modos de vida diferentes ampliou seu repertório de vivências e conhecimentos, ainda que tenha aumentado a sensação de não pertencimento. Mesmo que tenha sido uma jornada desafiadora, a experiência de desterro Mekas parece deixar que seu presente se encontre com as memórias do passado. Essas recordações estão sustentadas pela ligação com a paisagem. Em dois momentos de seus diários, ele traz a experiência da paisagem como base para um lugar de pertencimento: ao encerrar *I had nowhere to go* (2017) e ao iniciar *Reminiscences of a journey to Lithuania* (1972), conforme observamos no trecho a seguir:

(Carta a Penelope) Querida Penelope. Estou muito próximo de Ítaca agora... Estou pensando com muita frequência sobre a minha infância e os lugares em que eu costumava brincar e caminhar. Primeiras memórias. Campos de batatas. Mel de abelha. Estou percorrendo um longo caminho através de minhas memórias, a procura do lar. Antes eu costumava lembrar apenas do que era ontem. Eu não queria lembrar de antes disso. Eu estava com medo de olhar para trás. Apenas recentemente eu notei que minhas memórias vêm de um passado mais e mais distante, de lugares de muito tempo atrás. Eu estou em um lindo lago, e é outono. O sol está caindo sobre o lago e o bosque à minha volta. As noites são frescas e cheias de segredos. Penélope. Quando estava sentado hoje e olhava através da água, e de volta, através da paisagem, de repente tive a sensação de que o meu passado tinha apanhado o meu presente. Cheguei quase ao ponto de partida. Senti fortemente que a minha infância tinha voltado para mim. Quase chorei. Me sentei ali, junto a este lago tranquilo da Nova Inglaterra, olhando para o outro lado da água, e quase chorei. Eu me vi caminhando com a minha mãe pelo campo, a minha pequena mão na dela, e o campo ardia com flores vermelhas e amarelas, e podia sentir tudo como antes e agora, cada cheiro e cor e o azul do céu... Eu estava ali sentado e a tremer de memória (MEKAS, 2017, p. 468 – nossa minha).⁴¹

⁴¹ No original: "I am by a lake, and it's autumn. The sun is falling upon the lake and the woods around me. Nights are cool and full of secrets." Penelope. When I was sitting today and looking across the

No final de seu diário escrito, Mekas escreve uma carta à Penelope sob o olhar de Ulysses. O artista se aproxima do personagem de Homero, pois vivem a mesma busca por um lar. Nessa correspondência, ele constrói uma imagem emocionante da paisagem e sua relação com a memória. Jonas demonstra como o seu “passado apanha o presente” e seu passado está contido nas lembranças das paisagens de sua infância, mas essas recordações também se constroem com o presente.

A visão do lago, da vida selvagem, do conforto de sua família pode ser percebida pelas paisagens de sua nova casa. A paisagem dali também é um ponto de conexão com sua infância e sua ligação com a Terra. Ao perceber isso, ele se aproxima de Ítaca, e ao se aproximar do lar que tanto procurou, ele descobre que o lar não é apenas um lugar físico, mas uma sensação de conforto e conexão com as memórias e com a terra. A carta que ele escreveu à Penelope é uma reflexão sobre a importância de nossas memórias e como elas podem nos ajudar a encontrar a nossa posição lugar no mundo. E Nova Iorque poderia abarcar essas memórias? No início de *Reminiscences*, o artista parece fazer as pazes com o lugar que o acolheu:

Naquele início de outono, de 1957 ou 1958, numa manhã de domingo fomos para as Catskill, aos bosques. Andamos pelas folhas, batendo nas folhas com um graveto. Nós andamos para cima e para baixo e além e além. Era bom andar assim e não pensar, não pensar em nada dos últimos anos de guerra, de fome, de Brooklyn. E é provável que essa tenha sido a primeira vez, enquanto caminhávamos pela floresta, naquele dia de início de outono, pela primeira vez não me senti sozinho na América. Como se eu sentisse que houvesse um chão, houvesse terra e folhas e árvores e pessoas. E como se vagorosamente eu me tornasse parte disso. Foi um momento em que me esqueci do meu lar. Foi o começo do meu novo lar (REMINISCENCES... 1972, 01s).

Ao ir às montanhas Catskill, Mekas cria uma ligação com o espaço que o rodeia, uma vez que a natureza representa para ele a espaciosidade que Tuan (1983) relaciona com liberdade, mas, diferente do que o autor afirma, ela é relacionada à

water, and back, across the landscape, I suddenly had a feeling that my past had caught up with my present. I have arrived almost at the point of departure. I felt strongly my childhood coming back to me. I almost cried. I sat there, by this quiet New England lake, looking across the water, and I almost cried. I saw myself, walking with my mother across the field, my small hand in hers, and the field was burning with red and yellow flowers, and I could feel everything like then and there, every smell and color and the blue of the sky... I was sitting there and trembling with memory."

solidão, para Mekas os espaços abertos significam o pertencimento. É na construção de uma paisagem de Nova Iorque que ele deixa de se sentir um estrangeiro e pode começar a adicionar às suas memórias e identidade outros fragmentos. Percebemos isso também ao observarmos as imagens criadas de *Catskill*. Os momentos em que Mekas e seus amigos andam pelas paisagens das montanhas são os poucos em que a imagem é ampla e ele é inserido no ambiente, como se pertencesse àquele lugar, conforme mostra a imagem a seguir:

Figura 15 – Catskill



Fonte: *REMINISCENCES...* 1972

Em suas memórias, Mekas constantemente resgata a natureza na criação das paisagens de sua infância na Lituânia. Ao encontrar semelhanças nas paisagens da América, conforme ilustra a Figura 20, ele pode estar preparado para consolidar um vínculo emocional com o novo ambiente e sentir-se mais enraizado e pertencente a ele. A relação dele com a natureza também pode ser vista como uma forma de resistência ao ambiente urbano e industrial da cidade de Nova Iorque, pois é uma forma de escape para ele e seus amigos, uma maneira de se desconectar do caos da cidade e se conectar com algo mais natural, aquilo que moldou sua cultura e personalidade. Dessa forma, Mekas encontra um lar não na Lituânia que ele não é mais capaz de reconhecer, nem em Nova Iorque na qual ele se sentiu perdido por tanto tempo, mas em suas memórias que formaram e foram moldadas pelas paisagens, sua conexão mais profunda com a Terra e com sua consciência humana.

Compreendemos que a noção de paisagem extrapola o conceito de natureza, mas que no trabalho do artista há um ambiente ligado ao natural devido à sua vivência em um país com uma forte tradição panteísta, além da vida rural no vilarejo em que nasceu. Ressaltamos ainda que sua presença é percebida através dos sentidos humanos, que vão além da visão e incluem o olfato, o tato, a audição e o paladar. Esses fatores, por um lado, dependem da subjetividade do sujeito. Collot (2013, p. 25-26) afirma que “A paisagem testemunha essa ancoragem perceptiva e subjetiva: não é a região [o país], mas um aspecto da região [país] tal como se apresenta ao olhar de um observador”. Por outro lado, mesmo que a percepção da paisagem possa conter percepções afetivas e subjetivas, não existe uma oposição entre o sujeito e o coletivo, pois “A paisagem transgride a oposição entre o sujeito e o universal; embora possa assumir todos os valores da afetividade mais íntima, a convergência dos olhares faz dessa afetividade um lugar comum para mim e para os outros” (COLLOT, 2013, p. 27).

Diante disso, retornamos ao conceito de memória discutido anteriormente para procurar entender como esses aspectos da paisagem na obra de Mekas se relacionam com sua memória. Fábio Rios em seu artigo sobre memória coletiva discute as aproximações entre a teoria de Maurice Halbwachs e Micle Pollak, segundo ele

Para Halbwachs a memória tem caráter seletivo[...] porque não é possível registrar todos os eventos do passado. A seletividade da memória seria necessária estritamente por conferir ordem às representações dos grupos. Pollak, por sua vez denomina ‘enquadramento’ a esse processo de escolha que fundamenta a constituição mnemônica: alguns eventos são priorizados em detrimento de outros, mas isso não se dá de modo totalmente aleatório. (RIOS, 2013, p. 11-12)

Tanto Halbwachs quanto Pollak concordam que a memória é seletiva e que os indivíduos não são capazes de guardar todos os momentos e experiência e por isso selecionam aqueles que manterão, mas Pollak vai além ao afirmar que isso não acontece de forma aleatória, para ele os sujeitos buscam registrar aquelas memórias que se relacionam com a formação de sua identidade. Mekas busca evocar as memórias de sua pátria, a Lituânia, e construir um sentido de pertencimento mesmo em um ambiente estrangeiro. Através da sensorialidade, ele consegue trazer a Lituânia para Nova Iorque e fazer uma conexão entre passado e presente, entre duas

paisagens que, à primeira vista, parecem tão diferentes. Ao enfatizar o papel dos sentidos na percepção da paisagem, Mekas nos mostra como a memória pode ser evocada por estímulos sensoriais e como esses estímulos podem nos fazer sentir em casa mesmo em um ambiente estranho, mas essa escolha não é arbitrária e parece se relacionar com a vivência coletiva de um povo que tem uma tradição de adoração à natureza.

Outro ponto de concordância entra Halbwachs e Pollak diz respeito à identidade. Os autores estão de acordo ao pensar a memória como fundamental para a construção da identidade. Para eles a memória coletiva, que surge do compartilhamento de experiências, cria sentimentos de pertencimento e de reconhecimento de origens e de suas raízes. Halbwachs indica ainda que a memória é viva e não se trata de algo finalizado no passado, mas permanece viva continuamente, assim, “quando uma memória deixa de existir, isso significa que os laços sociais que a alimentavam – e que nela se alimentavam – já não existem mais, ou seja, foi o próprio grupo, outrora cultivador dessa lembrança, que deixou de existir.” (RIOS, 2013, p. 7) Por isso, Mekas demonstra por diversas vezes confusão e dúvida sobre seu passado e sente medo de deixar suas lembranças escapar, isso faria com que seu lar também não existisse mais. Porém, ao longo dos fragmentos de seus diários, o artista parece criar um ponto de ligação entre passado e presente: a paisagem. Por intermédio da paisagem, ele encontra um ponto de conexão entre sua vida passada e presente, o que o ajuda a lidar com a sensação de desconexão e desorientação que o exílio trouxe importância dos lugares íntimos, que são aqueles onde é possível a sensação de segurança e conforto e que muitas vezes estão relacionados com a cidade na qual o sujeito nasce e cresce. A Terra tem papel fundamental como o lugar onde criamos nossas raízes e estabelecemos uma conexão emocional, o que pode levar o exilado a buscar um lugar que o faça se sentir acolhido e pertencente.

Visto isso, consideramos que a memória coletiva tem a possibilidade de preservar tradições e é importante para a continuidade cultural. Através do registro das memórias existe um fortalecimento social e histórico. Quando Mekas documenta as suas próprias memórias ele cria um lugar de retorno de uma memória coletiva daqueles que vivenciaram as mesmas coisas que o artista. Dessa forma é possível que Mekas contribua para a preservação de uma criação cultural que apoie uma memória para sujeitos que se conectem à mesma visão de Mekas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Jonas Mekas foi um importante cineasta e crítico de cinema. Ainda que negue a definição tradicional da palavra “crítica”, seu papel como divulgador do cinema experimental teve ecos gigantescos no cenário cinematográfico. Por outro lado, sua vida artística esteve ligada à literatura de forma muito profunda, pois foi escrevendo que ele teve seu primeiro contato com a arte e isso nunca deixou de fazer parte de sua existência. Apesar de ser um escritor produtivo, com diversas obras publicadas, Mekas parece ainda ser pouco explorado como autor literário. O cineasta e autor em não seguem caminhos separados, uma vez que o cinema ecoa na literatura do escritor assim como o contrário também acontece. Ao escrever, ele constrói imagens quase tangíveis, enquanto em seus filmes a palavra se faz presente a todo momento.

Para compreendermos essa conexão entre Mekas, literatura e cinema, consideramos importante realizarmos um resgate biográfico do artista. Diante disso, no primeiro capítulo examinamos como Jonas construiu sua relação literária por meio da participação de jornais e revistas e sua ligação com a poesia e com o diarístico. Também discutimos sua importância no cinema experimental, tanto como curador, crítico e divulgador, quanto como produtor de seus próprios filmes.

No segundo capítulo exploramos o diário como um objeto artístico e literário, esse talvez tenha sido o capítulo mais teórico em que nos propomos a entender a forma de construção desse documento escrito e cinematografado como um objeto de fragmentos da vida cotidiana por meio do qual o diarista pode criar um processo de reflexão e construção do pensamento, dessa forma, o diário não é apenas um material de registro simples e linear, mas um ensaio crítico sobre o mundo e sobre o próprio indivíduo.

Durante nosso trabalho, observamos que a obra de Jonas Mekas é tocada pela sua experiência como um exilado. Diante disso, no terceiro capítulo buscamos compreender de que maneira o exílio é abordado em seus diários e como o desterro se relaciona com a memória. Verificamos que o exílio causa uma ruptura entre sujeito, lar e o eu. A obrigação de deixar o seu lar e o impedimento de uma volta fizeram com que ele se sentisse deslocado, tanto em seu lugar de refúgio quanto em sua terra natal, essa falta de pertencimento provocou uma relação conflituosa entre ele e suas memórias. Notamos que isso foi resultado do evento traumático do exílio, discutimos,

então, o conceito de memória através da perspectiva social. A memória coletiva é resultado de todas as experiências conjuntas e está diretamente relacionada às instituições sociais nas quais estamos inseridos, como a família, os amigos e a escola. O exílio retirou Mekas de todos os grupos de convivência, o que levou o artista a sentir-se confuso quanto às suas memórias e sua identidade. Mas o artista parece ter encontrado um elo para que suas memórias passadas não se perdessem e a possibilidade de um vínculo com os grupos novos com os quais convivia no exílio, esse ponto de conexão é a paisagem.

Quando abordamos a noção de memória individual percebemos que as memórias pessoais são, de certa maneira, influenciadas pelo coletivo, mas, existe a possibilidade de o indivíduo perceber determinados momentos de acordo com o lugar que ocupa no meio social e sua subjetividade, assim, concluímos que as paisagens na obra de Mekas estão ali por um motivo. A tradição do país do cineasta é voltada aos espaços naturais, dessa forma existe uma influência de sua memória coletiva na centralização desses objetos em sua obra, mas de certa forma, essa concentração ocorre de acordo com a visão do artista.

Visto que a presença frequente da paisagem nos diários de Mekas, no quarto capítulo procuramos entender o papel dela nos fragmentos diarísticos do artista e sua relação com o exílio e a memória. Entendemos que a paisagem não se relaciona apenas com uma estética da natureza, mas fruto da relação do homem e seu ambiente. O sujeito pode perceber a paisagem através de todos os seus sentidos, visão, olfato, paladar, tato e audição. Todos os elementos pelos quais a paisagem é percebida se relacionam com a subjetividade do indivíduo. Em um primeiro momento, as imagens construídas pelo artista da Lituânia e de Nova Iorque divergiam. Mekas registrava os fragmentos da Lituânia como a imagem de um lugar de espaciosidade, de liberdade, enquanto em Nova Iorque ele parecia se sentir apinhado. Entretanto, observamos que a paisagem se tornou um ponto de ligação entre o passado e o presente, ao evocar aquelas que foram formadas pela sua memória de sua pátria ele possibilitou que suas experiências não fossem perdidas. Ao construir novas paisagens no seu lugar de acolhida, ele pode perceber que novas memórias poderiam ser construídas.

Ao analisarmos suas obras, percebemos que o artista constrói imagens quase tangíveis por meio da escrita e do cinema. O trabalho de Mekas nos conduz a pensar em como os momentos traumáticos afetam os indivíduos e as memórias individuais e

coletivas. A sensibilidade do artista nos leva a refletir a importância da paisagem como um fator fundamental de identidade e pertencimento. Sua obra oferece um lugar de reconhecimento entre sujeitos que compartilham as mesmas experiências, mas também um espaço de compreensão para aqueles que buscam entender as situações de trauma que desconhecem.

REFERÊNCIAS

- AMO, Álvaro Luque. El diario personal en la literatura: teoría del diario literario. **Castilla. Estudios de literatura**, n. 7, p. 273-306, 2016.
- AMO, Álvaro Luque; BRAUD, Michel. El establecimiento del diario personal en el sistema literario: el diario literario en Francia y España. **Revista de literatura**, v. 82, n. 164, p. 347-373, 2020.
- ARFUCH, Leonor. —Antibiografias? Novas experiências nos limites. In: SOUZA, Eneida Maria; TOLENTINO, Eliana da Conceição; MARTINS, Anderson Bastos (organizadores). **O futuro do presente: arquivo, gênero e discurso**. Belo Horizonte: UFMG, 2012, p. 13-26.
- AUMONT, Jacques et al. **A Estética do filme**. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papirus, 1995.
- BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. Tradução de Mario Laranjeira. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BENJAMIN, Walter. **O anjo da história**. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2012. (Edição E-book)
- BESSE, Jean-Marc. As cinco portas da paisagem: ensaio de uma cartografia das problemáticas paisagísticas contemporâneas. In: BESSE, Jean-Marc. **O gosto do mundo: exercícios de paisagem**. Tradução de Annie Cambe. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2014.
- BESSE, Jean-Marc. Geografia e existência a partir da obra de Eric Dardel. In: DARDEL, Eric. **O homem e a Terra: natureza da realidade geográfica**. Tradução de Werther Holzer. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade: lembranças de velhos**. 2. Ed. São Paulo: T.A. Queiroz, 1987.
- CAUQUELIN, Anne. **A invenção da paisagem**. Tradução de Marcos Marcionilo. São Paulo: Martins, 2007.
- COLLOT, Michel. **Poética e filosofia da paisagem**. Tradução de Ida Alves. (Org.) Rio de Janeiro: Editora oficina Raquel, 2013.
- COSTA, Antonio. Landscape and archive: trips around the world as early film topic (1896–1914). In: LEFEBVRE, Martin. **Landscape and film**. Routledge, 2007.
- DARDEL, Eric. **O homem e a Terra: natureza da realidade geográfica**. Tradução Werther Holzer. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Tradução de Laurent León Schaffter. São Paulo: Edições Vértice, 1990)
- HALL, Stuart. **Da diáspora: identidade e mediações culturais**. Tradução de Adelaine La Guardia Resende et al. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- JAMES, David E. (Ed.). **To free the cinema: Jonas Mekas & the New York underground**. Princeton University Press, 1992.

- JAMES, D. E. Diário em filme/ Filme-Diário: prática e produto em Walden, de Jonas Mekas. In: MOURÃO, Patrícia. (Org.) **Jonas Mekas**. São Paulo: Centro Cultural do Banco do Brasil; Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária/USP, p. 165-205, 2013.
- JULLIER, Laurent; MARIE, Michel. As ferramentas da análise fílmica. In: JULLIER, Laurent; MARIE, Michel. **Lendo as imagens no cinema**. Tradução de Magda Lopes. São Paulo: Editora Senac, p. 19-72, 2009.
- KRISTEVA, Julia. **Estrangeiros para nós mesmos**. Tradução Maria Carlota Carvalho Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- LEBOW, Alisa (Ed.). **The cinema of me: The self and subjectivity in first person documentary**. Columbia University Press, 2012.
- LEFEBVRE, Martin. Between setting and landscape in the cinema. In: LEFEBVRE, Martin. **Landscape and film**. Routledge, 2007.
- LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Tradução de Bernardo Leitão *et al.* Campinas/SP: Editora da Unicamp, 1990.
- LEJEUNE, Phillippe. **O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet**. Tradução de Jovita M. G. Noronha, Maria Inês Coimbra. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- LOST lost lost. Dir. Jonas Mekas. EUA. 1976, 16 mm, cor/pb, 180'
- MACDONALD, Scott. Completamente perdido diante de Lost Lost Lost. In: MOURÃO, Patrícia. (Org.) **Jonas Mekas**. São Paulo: Centro Cultural do Banco do Brasil; Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária/USP, p. 143-164, 2013.
- MARQUES, Barbara Cristina. Ensaio e gesto em Jonas Mekas: da sobrevivência ao exílio, do exílio à aculturação na América. **Ilha do Desterro**, v. 74, p. 251-272, 2021.
- MEKAS, Jonas. O filme-diário. In: MOURÃO, Patrícia. (Org.) **Jonas Mekas**. São Paulo: Centro Cultural do Banco do Brasil; Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária/USP, p. 131-142, 2013.
- MEKAS, Jonas. **I had nowhere to go**. Leipzig: Spector books, 2017.
- MEKAS, Jonas. Jonas Mekas. [Entrevista concedida a] Peter Bogdanovich. **Interview magazine**, New York, outubro de 2015.
- MIRANDA, M. S. B. **Memória e escrita de si no diário íntimo de Lima Barreto**. 2019. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2019.
- MOURÃO, Patrícia. Salve Jonas. In: MOURÃO, Patrícia. (Org.) **Jonas Mekas**. São Paulo: Centro Cultural do Banco do Brasil; Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária/USP, p. 11-30, 2013.
- MOURÃO, Patrícia. **A invenção de uma tradição: caminhos da autobiografia no cinema experimental**. 2016. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.
- RASCAROLI, Laura. The self-portrait film: Michelangelo's last gaze. In: LEBOW, Alisa (Ed.). **The cinema of me: The self and subjectivity in first person documentary**. Columbia University Press, 2012. (Edição E-book)

REMINISCENCES of a Journey to Lithuania. Dir. Jonas Mekas. EUA. 1972, 16mm, cor, 82'.

RIOS, Fábio Daniel. Memória coletiva e lembranças individuais a partir da perspectiva de Maurice Halbwachs, Michel Pollak e Beatriz Sarlo. **Revista Intratexto**, v. 5, n. 1, p. 1-22, 2013.

ROLLEMBERG, Denise Cruz. **Exílio**: entre raízes e radares. Rio de Janeiro: Record, 1999.

SAID, E. W. **Reflexões sobre o exílio e outros ensaios**. Tradução de Pedro Maia Soares. São Paulo: Cia das Letras, 2003. (Edição Kindle)

SCLIAR, Moacyr. **Sonho em movimento**: a imagem do imigrante na literatura brasileira. Revista USP, n. 36, p. 136-139, 1997.

TAYLOR, Ken. Landscape and memory: cultural landscapes, intangible values and some thoughts on Asia, p. 1-14, 2008.

TUAN, Yi-Fu. **Espaço e Lugar**: a perspectiva da experiência. Tradução Lívia de Oliveira. São Paulo: DIFEL, 1983.

TUAN, Yi-Fu. **Topofilia**: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente. Tradução Difusão editorial. São Paulo: DIFEL, 1980.

VALLES, R. R. **Narrar o vivido, viver o narrado**: a construção do diário na obra de Jonas Mekas. 2018. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social, PUCRS, Porto Alegre, 2018.

WALDEN: Diaries Notes and Sketches (Walden: diários, notas & esboços). Dir. Jonas Mekas, EUA, 1969, 2h56'