



JONAS MEKAS *UNDERGROUND*

Patrícia Mourão

Resumo: Em *Lost Lost Lost*, o cineasta, crítico e defensor do cinema *underground* Jonas Mekas retrata os seus primeiros 14 anos nos Estados Unidos. Partindo de uma sequência, no último rolo do filme, que simboliza a sua adaptação ao novo mundo, gostaríamos de pensar a consolidação, nos anos 1960, da cultura de cinema de vanguarda em Nova York na sua relação com o sistema de artes, que se desloca da Europa para os Estados Unidos no pós guerra.

Palavras-chave: Jonas Mekas; *underground*; *happening*; amador.

Abstract: In *Lost Lost Lost*, Jonas Mekas, the filmmaker, critic and underground cinema advocate, retraces his first years in the United States. Starting at a sequence in the last reel of film that symbolizes his adaptation to the new world, we would like to investigate the consolidation, in the 1960s, of the avant-garde cinema culture in New York in its relation with the art system, that has moved after the post war from Europe to the United States.

Key-words: Jonas Mekas; *underground*; *happening*; amateur.

Estados Unidos, anos 1960: o cinema *underground* floresce. O fenômeno não é isolado; na Europa, na Ásia e na América Latina também surgem os cinemas novos. À diferença, entretanto, dos novos cinemas, o cinema *underground* norte-americano nunca desejou ocupar o lugar do grande cinema industrial transformando-o ou subvertendo-o. Pelo contrário, seu fortalecimento é indissociável da criação de uma rede alternativa para a circulação das obras. Se são distintos os circuitos, também são as motivações ético-estéticas. Enquanto os cinemas novos comprometem-se com realidades sociais e políticas de seu tempo, o cinema *underground* americano é comumente acusado de distante da realidade. O relato de uma conversa entre crítico francês Louis Marcorelles e cineastas do *underground* como Shirley Clarke, Jonas Mekas e Lionel Rigosin, publicada na coluna de Mekas no jornal Village Voice é particularmente instrutiva. Cito Marcorelles: “O novo cinema do Brasil, Canadá, Hungria é definitivamente muito enraizado socialmente, comprometido. Ele pode não ser tão individualista quanto o cinema *underground*. (...) Eu acho que o cinema *underground* está totalmente divorciado da América”¹.

Voltando-me para a trajetória do crítico e cineasta Jonas Mekas retrçada por ele mesmo em *Lost Lost Lost* (1975), pretendo abordar a formação da cultura de cinema de vanguarda em Nova York na sua relação com o sistema de artes que no pós-guerra desloca-se da Europa para os Estados Unidos. Em *LLL*, Mekas volta-se para as imagens que produziu entre 1949, ano em que chega ao país, e 1963, ano que, como se verá, coroa a consolidação do cinema *underground* nova-iorquino. Nessa narrativa experimental, a história do refugiado lituano e de sua adaptação ao novo mundo é indiscernível da história do cinema *underground*, e é esse cruzamento entre dois mundos (pessoal e cultural, de um lado, velho e novo, de outro) que nos permitirá pensar o cinema *underground* americano como um produto do deslocamento do centro artístico da Europa para os Estados Unidos.

Partirei de uma sequência no último rolo de *Lost Lost Lost* que me parece concluir e sintetizar o processo de adaptação de Mekas aos Estados Unidos. Composto por seis rolos, e de duração total de 180 minutos, o filme tem sua narrativa estruturada

¹ MEKAS, Jonas. “Sobre o compromisso social e a vanguarda”. In: MOURÃO, Patrícia (org). *Jonas Mekas*. São Paulo: Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária da USP, 2013, p 104-105.

em três partes, encenando, como apontado por Scott MacDonald em sua clássica análise do filme,² um padrão tríptico, familiar à literatura clássica: expulsão do Éden, a noite sombria da alma e o renascimento.

Nessa divisão, os dois rolos iniciais concentram-se nos seus primeiros anos na periferia de Nova York, a difícil adaptação, focando sobretudo a comunidade de lituanos com quem ele convive nesse período e sobre a qual tenta fazer um documentário; o terceiro e o quarto cobrem os anos seguintes à mudança dos irmãos do bairro dos imigrantes para Manhattan, suas primeiras tentativas no cinema, o início da Film Culture, as novas amizades e a vida na metrópole; os últimos dois acompanham uma comunidade de cinema florescente em torno da Film-Makers' Cooperative e encerram o período de adaptação de Mekas à América com a conquista de uma nova casa e uma nova comunidade no cinema.

Formalmente as imagens também “evoluem”, progredindo de uma postura documental até um uso mais livre da câmera. Assim, nos dois primeiros rolos, temos planos de maior duração, um cuidado maior no enquadramento e maior estabilidade de câmera, motivados por um claro desejo de mostrar uma realidade social (dos lituanos na América); o terceiro e o quarto, como rolos de travessia, oscilam entre um polo e outro, e mesclam momentos de poesia visual, com trechos de filmes que ele tentou fazer e que experimentavam mais em termos narrativos do que visuais. Quando chegamos aos dois últimos rolos, estamos já bem próximos das imagens impressionistas, quase abstratas, normalmente associadas ao seu estilo, e que o espectador já conhecia de *Walden*, lançado seis anos antes, em 1969. São imagens sensórias que não parecem responder ao domínio de um saber ou de uma técnica, nem a uma gramática que separa o certo do errado. Imagens que se aproximam do olhar virgem do amator desejado por Maya Deren e já praticado por Stan Brakhage, como veremos mais a frente.

A “conquista desse estilo amator” acontece à medida que Mekas se distancia da comunidade lituana, sua última conexão com a Europa, e adquire novas memórias já nos Estados Unidos. A mudança é simbolizada por uma sequência no início do último rolo (aproximadamente em 145’), introduzida por uma cartela na qual se lê: “Atualidades Flaherty, Imagens de Jonas e Ken [Jacobs]”. A sequência apresenta uma

² MACDONALD, Scott. “*Lost Lost Lost over Lost Lost Lost*”, in *Cinema Journal* v. 25, n. 2, inverno de 1986, p. 20-34.

viagem que Mekas e Jacobs, junto a outros jovens cineastas que começavam a se reunir em torno da Film-Makers' Cooperative, fazem para Vermont, onde pretendem participar do “seminário Flaherty”. Eles levam consigo cópias de *Flaming Creatures*, filme de Jack Smith cuja polêmica em torno do lançamento levou Mekas a passar alguns dias na prisão, e *Blonde Cobra*, de Ken Jacobs, no qual Smith também atua.

Assim como *Flaming Creatures* é recusado pela moralidade dos censores de Nova York, os amigos têm sua participação negada no seminário de Flaherty, informação que é anunciada por uma outra cartela (entre as duas cartelas acompanhamos a saída dos amigos da Film-Makers' Coop e a viagem que eles fazem de carro; sobressai nesses planos de duração muito curta, editados na câmera, o clima *beat* de “On the road”). Abre-se então para imagens de um amanhecer com a luz muito estourada; um movimento de câmera vai pouco a pouco nos apresentando o telhado e a parede externa de uma casa e depois, ao seu lado, uma caminhonete em cuja carroceria Mekas dorme dentro de um saco de dormir. Nós o vemos acordar, espreguiçar-se, saudar o dia. Um outro homem sai do carro e também se espreguiça. Enquanto a câmera percorre esse espaço e as pessoas acordam, ouve-se, em voz *over*, Mekas, com seu sotaque carregado e cadência pausada,³ dizer:

Enquanto os convidados/ documentaristas respeitáveis/ importantes cineastas, dormiam em suas camas quentes,/ nós víamos o amanhecer com o frio da noite ainda em nossa carne/ e nossos ossos./ Era uma manhã Flaherty./ Nós acordamos lentamente./ Não,/ nós não dormimos bem./ Mas estava bonito. Era a névoa. Havia uma névoa. A terra estava saindo da noite. O sol já estava no ar./ Nós nos sentimos mais perto da terra e da manhã do que das pessoas nas casas. Nós nos sentimos parte da manhã./ Estava quieto, muito quieto./ Como uma igreja,/ e nós éramos os monges da Ordem do cinema.

A partir daí, a sequência adquire um caráter místico-religioso; indo mais longe, diria que ela introduz um ritual de sagração, de ordenação de Mekas e seus companheiros. À menção à igreja e à “Ordem”, seguem-se sons de sino; a câmera

³ Com o uso de barras, tento reproduzir as pausas e ênfases da narração de Mekas.

adquire velocidade e percorre, de perto, em movimento aparentemente desordenado e sem qualquer preocupação com o foco, um gramado. Essas imagens quase abstratas são intercaladas com imagens de Ken Jacobs filmando e breves planos das outras pessoas presentes. Ainda sob o som dos sinos, vemos Mekas, com um cobertor sobre os ombros, que não deixa de lembrar um manto monástico, abrir os braços, levar sua câmera ao olho, espelhando e refletindo o olhar de Jacobs que o filma, e depois curvar-se, afastar a câmera de seu olho, dirigi-la ao chão, começar a andar em *zig zag*, quase dançando, como se o cobertor/manto fosse um parangolé e a câmera o volante de um carro imaginário em uma brincadeira infantil. Os sinos silenciam-se, e então ouvimos trechos de uma missa. Entendemos aí que a primeira imagem do gramado capturada em movimento veloz e desordenado é o resultado dessa dança, o que será confirmado pela montagem que intercalará, a seguir, as imagens feitas por Mekas com as de Jacobs o filmando.



Fotograma de *Lost Lost Lost* (1975)

Não foi gratuitamente que na sequência “Flaherty” associei o cobertor de Mekas aos parangolés que Hélio Oiticica ainda não tinha inventado. Mekas filma com o mesmo investimento sensorial e energético que Oiticica depositava em seus trabalhos, e nos parangolés em especial. No gesto ritualístico de Mekas filmando, há o mesmo deslocamento do “ver” para o “experimentar”, da “visão” para o “corpo”, do “estar fora” para o “estar dentro”, encontrada em boa parte da “boa arte” nos anos 1960 e 1970.

Sem precisarmos nos desviar pelo *underground* terceiro-mundista em uma aproximação que só poderia ser feita com muitas ressalvas, podemos pensar a dimensão performática do filmar de Mekas e sua ruptura com uma estética anterior a partir da arte da *performance* e do *happening* americanos dos anos 1960. Mas aqui gostaria de fazê-lo a partir da leitura que esses artistas têm do legado de Jackson Pollock, pois, como Mekas, ele também trabalha com um suporte tradicionalmente e majoritariamente destinado ao olhar.

Em um texto visionário de 1958, escrito dois verões depois da morte prematura de Pollock, Allan Kaprow, figura central como artista e teórico nos anos 1950 e 1960, em especial para a vanguarda nova-iorquina, liga a arte “de amanhã”, a do *happening*, termo por ele inventado, a uma tradição começada em Pollock. Para Kaprow, Pollock é a encarnação do desejo dos artistas americanos de se libertarem da tradição europeia da arte da pintura, virando “as velhas mesas cobertas de quinquilharia e champanhe choco”. A sua maneira de pintar, a assim chamada “dança do *dripping*”, em que o pincel não encosta na tela mas passa sobre ela em gestos velozes, durante os quais a tinta escorre, cai e se fixa como rastro de uma passagem em telas gigantes, esticadas no chão, dão “um valor quase absoluto ao gesto habitual”⁴. Não se trata mais da tela como o resultado de uma imagem planejada, composta, mas do rastro de um acontecimento. Como se vê nas fotografias que Hans Namuth fez de Pollock, o pintor não tinha praticamente nenhum recuo de suas telas enquanto trabalhava, sendo-lhe impossível tomar distância para avaliar cada pincelada dada e planejar a seguinte.

Kaprow conclui:

O que temos, então, é uma arte que tende a se perder fora de seus limites, tende a preencher consigo mesma o nosso mundo; arte que, em significado, olhares, impulso, parece romper categoricamente com a tradição de pintores que retrocede até pelo menos os gregos. O fato de Pollock se aproximar de destruir essa tradição pode muito bem ser um retorno ao ponto em que a arte estava mais ativamente envolvida no ritual, na magia e na vida do que temos conhecimento em nosso passado recente. Se for assim, trata-se de um passo

⁴ KAPROW, Allan. “O legado de Jackson Pollock”. In COTRIM C.; FERREIRA G. (orgs.). *Escritos de artistas, anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006. p. 40.

extraordinariamente importante que, em última instância, fornece uma solução para as queixas daqueles que exigem que coloquemos um pouco de vida na arte.”⁵



Ateliê de Jackson Pollock, fotografia de Hans Namuth

Para as artes da *performance* e do *happening* nos anos 60, à tradição e ao passado opõem-se o ritual e o mergulho no presente; ao cânone, o banal e ordinário; à morte, a vida. Não se trata de aproximar a arte da vida; trata-se, em última instância, de fazer com que não haja distinção entre um e outro. “O *happening* é concebido como arte”, dirá Kaprow em um texto de 1963, “mas por falta de uma palavra melhor. Eu, pessoalmente, não me incomodaria se ele fosse chamado de um esporte...”⁶ O texto é do mesmo ano do manifesto Fluxus, a comunidade que talvez melhor represente os ideais anárquicos das artes nos anos 60. Informalmente organizado por George Maciunas, o grupo que tinha artistas como Yoko Ono, John Cage, Joseph Beuys, Paul Sharits, Nam June Paik entre seus membros defendia a “arte-diversão” (*art-amusement*) que, em si,

⁵ *Ibid.*, p. 43.

⁶ KAPROW, Allan. “The arts and the mass media”. In Harrison, Charles; Wood, Paul J. (ed.). *Art in theory 1900-2000: An Anthology of Changing Ideas*. Malden/ Osford/ Victoria: Blackwell, 2003, p. 718.

deveria ser “simples, divertida, voltada para insignificâncias, e sem necessidade de qualquer habilidade ou ensaio.”⁷

Seria importante inserir a criação da Film-Makers’ Cooperative e o texto de Stan Brakhage, “Metáforas da visão”, dentro dessa nova “tradição” americana e antieuropeia⁸, defensora de uma prática artística que busca suas fontes, temas, e materiais em qualquer lugar ou período, menos nos regimes legitimados da arte. Para tanto, proponho um pequeno desvio pela trajetória institucional de Mekas retraçada de forma lacunar em *LLL*. Terminarei esse percurso ligando a Film-Makers’ Coop ao texto de Brakhage.

Como mencionado, Mekas chega aos Estados Unidos em 1949. Até 1953 ele e seu irmão, Adolfas, vivem em Williamsburg, bairro da periferia de Nova York, onde se encontram a maioria dos refugiados lituanos com quem convivem nos seus primeiros anos. Entre trabalhos em fábricas e indústrias, eles escrevem roteiros que enviam para Hollywood e Flaherty, e tentam filmar um documentário sobre a comunidade lituana. Também se dedicam à poesia – atividade que Mekas manterá ao longo da vida, sempre em lituano - e mais tarde à crítica. Em 1955, dois anos depois de se mudarem de Williamsburg para Manhattan, eles fundam a Film Culture, durante anos uma das principais revistas de crítica de cinema independente norte-americana e central para a organização e fortalecimento do cinema experimental dos anos seguintes à sua fundação.

Com um corpo editorial bastante diverso, sob notada influência da crítica europeia de inspiração neorrealista e da teoria do autor, a revista não assume a defesa do cinema experimental americano desde o princípio. O modelo europeu de cinema e de crítica são evidentes nos números iniciais. O editorial do primeiro número da revista, assinado por Edouard de Laurot, “Toward a Theory of Dynamic Realism”, era severamente crítico ao cinema experimental de tendência abstrata americana, defendendo o amadurecimento de uma visão social tal como encontrado no cinema de

⁷ *Manifesto Fluxus* (1963). In: HENDRICKS, Jon (org.). *O que é Fluxus? O que não é! O porquê*. Brasília/Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2002.

⁸ O antieuropeísmo é uma marca da produção americana nesse momento e declarada em vários manifestos. No manifesto Fluxus, por exemplo, George Maciunas clamará: “Purifiquem o mundo da doença burguesa, da cultura comercializada, intelectualizada e profissionalizada. Purifiquem o mundo da arte morta, artificial, abstrata, ilusionista, matemática, da imitação. Purifiquem o mundo do Europeísmo!”.

Buñuel e René Clair. A inclinação para o realismo é patente no ataque de Mekas, publicado no terceiro número, “ao temperamento adolescente”, à “conspiração homossexual”, à “rudez técnica e a limitação temática”, e à “falta de inspiração criativa” do cinema experimental americano. “Seus protagonistas parecem viver enfeitiçados. Eles não parecem fazer parte de um mundo exterior (...) É impossível imaginá-los comprando comida, trabalhando em uma loja, criando filhos ou participando de qualquer atividade concreta.” Sua conclusão era de que:

a imagem do filme-poema americano (...) é decididamente desencorajadora... Para melhorar a qualidade do filme-poema, experimentos devem se dirigir não tanto para novas técnicas, mas em direção a temas mais profundos, em direção a abordagens mais penetrantes da natureza e do drama do homem e de sua época.⁹

Mais tarde Mekas dirá que esse é um texto de “Santo Agostinho antes da conversão”. Na verdade, essa mudança de opinião deve-se menos a uma iluminação agostiniana do que a um paulatino processo de aculturação aos Estados Unidos, marcado, em grande parte, pelo acolhimento do *ethos* beat. Nesse processo categorias de espontaneidade, improviso, presente da experiência, caras ao jazz e à poesia *beat*, adquirem potência estética.

Como bom exemplo dessa “conversão” poderíamos pensar a adesão crítica de Mekas ao cinema de Smith e Jacobs, com sua defesa de *Flaming Creatures* e *Blonde Cobra*. Os dois filmes são de 1963 e fazem parte disso que Mekas chamará de “cinema baudeleriano”: “um cinema de flores do mal, iluminações, de carne torturada; uma poesia a um só tempo bonita e terrível, boa e má, delicada e suja”¹⁰. São filmes de um hedonismo *kitsch*, autoconsumível, celebratório e destrutivo, perspicazmente descrito por Dominique Noguez como “Dionísio com Coca-Cola, Sade de *blue-jeans*”¹¹, o que, em outras palavras e para uma sensibilidade “não convertida”, poderia ser simplesmente um cinema de “temperamento adolescente”, “conspiração homossexual”, e “rudez

⁹ MEKAS, Jonas. “The experimental film in America”. In SITNEY, P. Adams. *Film Culture Reader*. Nova York: Cooper Square Press, 2000, p. 25-26.

¹⁰ MEKAS, Jonas. “Sobre o cinema baudeleriano”. In MOURÃO, Patrícia (org.). *Op cit.*, p. 79.

¹¹ NOGUEZ, Dominique *Une renaissance du cinéma: Le cinéma underground américain*. Paris: Klincksieck, 1985.

técnica e a limitação temática”. Todos esses filmes ditos “baudelerianos” são fortemente marcados pelo caráter performático, antinaturalista e improvisado de suas atuações. Jack Smith é, com efeito, uma das principais figuras da *performance* nos anos 1960 nos Estados Unidos.

É só em 1959 – depois do lançamento de *Shadows* (1958) e *Pull my Daisy* (1959), dois marcos da cultura *beat* e do cinema independente americano, louvados por Mekas pelo seu senso de imediatismo e espontaneidade – que a Film Culture assume a defesa do cinema experimental. Em 1961 a revista publica a primeira declaração do New American Cinema Group, cuja formação foi mobilizada por Mekas. “O cinema oficial em todo o mundo”, lê-se, “está perdendo o fôlego. Ele é moralmente corrupto, esteticamente obsoleto, tematicamente superficial, temperamentalmente entediante. Até os filmes que aparentemente valem a pena, aqueles que defendem e assim foram aceitos por críticos e o público revelam a decadência do produto filme”. Eles defendem então um cinema pessoal, de baixo orçamento, sem a interferência “criativa” de produtores, distribuidores ou investidores. Para os signatários, esses filmes pessoais não podiam ser vistos pelos padrões do cinema de grande orçamento, nem deviam competir em termos de distribuição ou financiamento com eles. Para tanto era necessário criar um circuito alternativo no qual esses filmes pudessem existir e a principal ação nesse sentido era a criação de um centro de distribuição.

Finalmente, a Film-Makers’ Cooperative é fundada em 1962, com Mekas à sua frente. Além de ser um centro de distribuição para filmes independentes, a “Coop”, como ficou conhecida, era *não-exclusiva*, *não discriminatória*, e dirigida pelos próprios cineastas. Ela aceitava todo e qualquer filme submetido para distribuição, e em nenhum momento critérios estéticos ou qualitativos eram admitidos na submissão dos filmes. As taxas de locação eram decididas pelos cineastas e toda a renda, exceto 25% destinados para pagar custos administrativos, retornava para eles.

“A política de não política também é uma política”, dizia Mekas rebatendo as acusações de que a Coop estaria sendo irresponsavelmente permissiva¹². Embora provocasse resistência na cultura crítica do cinema, essa postura era fomentada por

¹² As críticas vinham em especial de Amos Vogel, crítico e fundador e programador do Cinema 16, o principal exibidor de filmes independentes americanos entre 1947 e 1963. De fato, parte da motivação da fundação para a Film-Makers’ Coop veio da recusa de Vogel em exibir *Anticipation of the night*, de Brakhage, nessas sessões.

esses mesmos movimentos artísticos a que me referi acima e que pretendiam abolir o espaço entre a arte e a vida. Visava-se com isso abrir o espaço de criação artística para uma produção não submetida a tradições, saberes e técnicas aprendidas, cada vez mais associadas a uma cultura europeia decadente, mas aberta ao novo e à indeterminação. Para que uma nova arte possa existir, a crítica, os eleitos que elegem, deve estar igualmente aberta ao novo e ao imprevisito; e, não estando, cabem aos artistas reinventar o sistema de legitimação.

No cinema, esse distanciamento de um saber e de uma técnica rumo a uma aproximação maior com a vida realiza-se, sobretudo, na defesa do amadorismo. Maya Deren, cineasta e grande agitadora do cinema independente americano no pós-guerra¹³, exortando os amadores a filmar, dirá “use sua liberdade para experimentar: seus erros não causarão sua demissão”¹⁴. Brakhage, o mais antieuropeu dos cineastas americanos, celebra na liberdade do amador o caminho para a beleza verdadeira e genuína, oposta às mentiras e armadilhas da “cultura”:

Um amador é aquele que realmente vive sua vida, e não simplesmente realiza uma tarefa. (...) Ao invés de ir para a escola, aprender o seu trabalho para que possa passar o resto da vida fazendo-o obedientemente, o amador está, portanto, eternamente aprendendo e crescendo através do seu trabalho numa desajeitada e contínua descoberta que é bonita de se ver.¹⁵

Para ele, a invenção do cinema depende do olhar puro e amoroso do amador. Em “Metáforas da visão”, escrito um ano depois da fundação da Coop, ele dirá:

¹³ O foco em Jonas Mekas não deve obscurecer nem diminuir os esforços de pelo menos mais dois outros protagonistas no fortalecimento o campo do cinema independente na costa leste americana: Amos Vogel (cf nota 6) e Maya Deren. Entre 1946 e 1947, Deren alugou um teatro em Greenwich Village para promover sessões com os seus filmes, destinados à invisibilidade caso ela não os mostrasse dessa maneira. Em 1953, ela fundou a Film Artists Society, logo depois rebatizada como Independent Film Makers Association, e em 1955, a Creative Film Foudation, organização não lucrativa que visava angariar financiamento para cineastas independentes.

¹⁴ DEREN, Maya. “Amateur versus Professional”. In MCPHERSON, Bruce (org). *Essential Deren*. Nova York: McPherson & Company, 2004, p.17.

¹⁵ BRAKHAGE, Stan. “In defense of the amateur”. In MCPHERSON, Bruce (org). *Essential Brakhage*. Nova York: McPherson & Company, 2004, p. 145.

O filme, ainda embrião, não possui linguagem e fala como um aborígine...retórica monótona. Abandone a estética...a imagem cinematográfica sem bases religiosas, sem catedral, sem forma artística, inicia sua busca de Deus. (...) Negue a técnica, pois o cinema, tal como a América, ainda não foi descoberto. (...) Deixe estar o cinema...Ele é algo que vem a ser.¹⁶

A sequência Flaherty, ao conjugar coletividade, estilo amador e natureza, conclui um processo de adaptação pessoal, estético e cultural aos Estados Unidos que vinha sendo apresentado desde o início de *Lost Lost Lost*. Ou, dito de outra forma, marca sua conversão: à ruptura com a velha igreja segue-se a fundação da “Ordem”. Enquanto Mekas e seus companheiros respiram a “manhã Flaherty” e comungam com a manhã, o cinema “respeitável” fica “sem ar”, em sua “catedral” protegida pelas paredes brancas que voltam insistentemente ao longo da sequência e simbolizam a separação.



Fotograma de *Lost Lost Lost* (1975)

Embora não exista nenhuma menção em *LLL* à data da viagem para o seminário Flaherty, não há dúvida de que estamos em 1963. Logo antes tínhamos acompanhado o lançamento de *Twice a Man*, de Markopolous, e o filme, junto com *Flaming Creatures* e *Blonde Cobra*, são as grandes estrelas do ano de 1963. A censura em torno de *Flaming Creatures* e a prisão de Mekas que tenta exibi-lo a despeito da censura são acontecimentos que naquele ano extrapolaram os limites do pequeno mundo do cinema

¹⁶ BRAKHAGE, Stan. “Metáforas da Visão”. In XAVIER, Ismail (org). *A experiência do cinema*. São Paulo: Graal, 2008. p. 344.

underground e ganharam visibilidade em colunas de jornais não especializadas em cinema, muito menos em cinema experimental¹⁷. A ausência em *LLL* de datação para essa sequência é um dado importante, pois os quatro primeiros rolos são pontuados com cartelas indicando o ano e a estação. Apenas os rolos 5 e 6 não possuem nenhuma informação nesse sentido. Essa ausência pode ser explicada da seguinte maneira: a partir daquele momento, o cinema *underground* existe como fato histórico, capaz de marcar o tempo. Frequentando um território semântico com a mesma grandza bíblica que o de Mekas, Brakhage, Kaprow e Maciunas, seria possível dizer que o ano de 1963 marca o início de um “novo tempo” no cinema *underground*.

A ideia de coletividade está marcada na sequência de diferentes formas: na cartela que anuncia a autoria partilhada das imagens (Ken e Jonas), no fato de que eles levam filmes de outros cineastas (Jack Smith não está presente) para exibição, e na insistência com que os rostos dos presentes aparecem em *close*, reafirmando que eram muitos os “monges da ordem”. A essa coletividade responde uma nova estética, anárquica, aberta ao novo. O uso do termo é problemático, pois enquanto o “velho” pode ser delimitado, descrito e identificado, o *novo* é simplesmente a abertura ao possível. Sem função dêitica, não sendo “isso” nem “aquilo” – se fosse, já seria velho – ele é o que pode ser inventado a cada instante e para o qual a experiência não tem modelo de comparação. Chamo uma citação de Mekas em defesa de Brakhage que pode iluminar um pouco a ideia de abertura atribuída à sequência Flaherty:

Simplesmente por serem novos, Brakhage e [Robert] Breer contribuem para a liberação do espírito humano da matéria morta da cultura; abrem novos panoramas para a vida. Nesse sentido, uma arte velha é imoral – ela mantém o espírito humano atado à cultura. A destrutividade do artista moderno, sua anarquia, como nos *happenings*, ou ainda, mesmo na *action painting*, é, portanto, a confirmação da vida e da liberdade.”¹⁸

¹⁷ Cf. ARTHUR, Paul. “Routines of emancipation: Alternative Cinema in the Ideology and Politics of the Sixties”. In JAMES, David E. (ed). *To Free the cinema: Jonas Mekas and the New York Underground*. Princeton University Press, 1992, p. 17-48.

¹⁸ MEKAS, Jonas. “Notas sobre o Novo Cinema Americano”. In: MOURÃO, Patrícia (org.). *Op cit.*, p. 40.

As imagens de Mekas na sequência Flaherty são como rastros de um corpo. Isso, e o caráter ritualístico de comunhão com um tempo e um lugar, é reforçado pela montagem. Assim como as fotografias de Hans Namuth com a obra de Pollock, a sequência Flaherty, ao contrapor na montagem as imagens de Jacobs filmando Mekas com as de fato produzidas por Mekas, abre toda a obra anterior do cineasta, em especial *Walden*, para o seu fora de campo. Mais que isso, ela cria, retrospectivamente, um momento originário, iluminatório; afinal, o espectador reconhece naquelas imagens imprecisas as imagens futuras que Mekas fará – e que o espectador já conhece.

Apesar do que as datas de lançamento sugerem, *Walden* (1969) deve ser visto como a continuação de *Lost Lost Lost* (1975). Enquanto o último registro de *LLL* é de 1963, o primeiro de *Walden* é de 1966. Logo no início desse filme, durante imagens do primeiro de muitos casamentos que veremos, Mekas cantará em voz over: *I make home films, therefore I live*. Gostaria de pensar essa sequência como a continuação da sequência Flaherty. O fato de ela se passar em uma igreja é só um dos motivos. Há outros: como os casamentos, ela marca o início e a promessa de uma nova vida, mas é principalmente o uso da palavra casa, na voz over, que chama a atenção. *Casa*: a palavra, enunciada por um refugiado que “nunca quis sair de sua casa. /Que era feliz. /E viveu entre as pessoas que conhecia e falavam sua língua”, tal como ele diz no início de *LLL*, merece atenção.

Em *Walden* a casa não está mais em outro lugar, ela é Nova York, mais especificamente a comunidade das vanguardas artísticas com quem Mekas convive e cujos encontros registra livremente. Indo mais longe e lembrando-nos de que na apropriação da máxima cartesiana a palavra “casa” vem ao lado de “filme”, também poderíamos dizer: na *Walden* de Mekas a casa está no filme *Walden*¹⁹. Quero dizer, ela

¹⁹ Lembrando que a nova igreja de Mekas está situada na natureza – “estava silencioso, como uma igreja” – valeria chamar Henry David Thoreau, autor de “Walden, ou a vida nos bosques” para fazer a ponte entre a sequência Flaherty e *Walden*. Publicado em 1854, o livro é um elogio à vida simples em meio à natureza e uma defesa da retirada como estratégia legítima para o homem que não se adapta ou não concorda com as regras do bem viver social. A oposição de Thoreau era ao empobrecimento da vida e às concessões que o homem precisava fazer em prol do desenvolvimento e da modernização. Na base de toda sua argumentação está a defesa da liberdade incondicional do indivíduo, a qual ele tinha se dedicado em “Desobediência civil”. Para ele, qualquer autoridade que não respeite inteiramente o indivíduo deve ser rechaçada. Assim como se pode reconhecer no transcendentalismo de “Walden” as bases para uma utopia *hippie* e as comunidades alternativas nos anos 1960, “Desobediência Civil” é um marco na filosofia política americana, particularmente influente na configuração da Nova Esquerda e a partir de onde se pode entender melhor o estranho cruzamento entre individualismo e esquerda americana. Que o livro

é fundada na experiência de filmar: tal como acontece com o parangolé, que é casa, capa e asa, *Walden* é uma libertação e é a fundação de uma nova casa. “Eu faço filmes caseiros, portanto vivo” pode ser lido como: não há mais diferença entre filmar e viver, entre ser e estar. Não há uma vida a ser vista ou mostrada, há um viver filmando... A travessia foi completa, e nessa chegada, nessa adaptação, o cinema caseiro é o lugar. Não o cinema de lá, enterrado nas catedrais, sabendo “a champanhe choco”, para usar a caracterização de Kaprow para a cultura europeia, mas um cinema que inicia sua busca por Deus e inventa para si uma nova tradição: a do olhar amador.

Nesse ponto de ruptura com uma tradição, uma história e um cânone, vale trazer à lembrança um pequeno filme de Brakhage feito em 1960 durante uma viagem a Paris, quando filmou em preto e branco o cemitério Père Lachaise, e em cor pessoas andando às margens do Sena. Apesar da diferença cromática, ambos os lugares são filmados da mesma maneira, em *travelling* lateral, o que permitia que a montagem pudesse ora criar continuidade entre um e outro ao intercalá-los, ora fundi-los em sobreposições. O título não deixa dúvidas sobre sua impressão da cultura europeia: *The Dead*.

Patrícia Mourão é doutoranda em Meios e Processos Audiovisuais pela ECA-USP, onde pesquisa cinema autobiográfico experimental, e atua como curadora, professora e produtora, tendo organizado retrospectivas de Jonas Mekas, Straub-Huillet, Naomi Kawase, Chantal Akerman, Harun Farocki e Pedro Costa, além de produzir *Já visto jamais visto* (2013), último filme de Andrea Tonacci.

tenha sido lançado em 1849, um ano, portanto, após a publicação, na Europa, do Manifesto Comunista, é só mais uma dessas coincidências que poderiam ser usadas para pensar os desdobramentos, um século depois, do projeto estético europeu e americano.

Bibliografia

- ARTHUR, Paul. “Routines of emancipation: Alternative Cinema in the Ideology and Politics of the Sixties”. In JAMES, David E. (ed). *To Free the cinema: Jonas Mekas and the New York Underground*. Princenton University Press, 1992, p. 17-48.
- BRAKHAGE, Stan. “In defense of the amateur”. In MCPHERSON, Bruce (org). *Essential Brakhage*. Nova York: McPherson & Company, 2004, p. 142-151.
- _____. “Metáforas da Visão”. In XAVIER, Ismail (org). *A experiência do cinema*. São Paulo: Graal, 2008, p. 341-352.
- DEREN, Maya. “Amateur versus Professional”. In MCPHERSON, Bruce (org). *Essential Deren*. Nova York: McPherson & Company, 2004.
- HENDRICKS, Jon (org.). *O que é Fluxus? O que não é! O porquê*. Brasília/ Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2002.
- KAPROW, Allan. “O legado de Jackson Pollock”. In FERREIRA, Glória; MELLO, Cecília Cotrim de (orgs). *Escritos de artistas, anos 60/ 70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- _____. “The arts and the mass media”. In HARRISON, Charles; WOOD, Paul J. (ed.). *Art in theory 1900-2000: An Anthology of Changing Ideas*. Malden/ Osford/ Victoria: Blackwell, 2003, p. 717-721.
- MACDONALD, Scott. “Lost Lost Lost over Lost Lost Lost”, in *Cinema Journal* v. 25, n. 2, inverno de 1986, p. 20-34.
- MEKAS, Jonas. *Movie Journal: The rise of a New American Cinema 1959-1971*. Nova York: Macmillan.
- _____. “The experimental film in America”. In SITNEY, P. Adams. *Film Culture Reader*. Nova York: Cooper Square Press, 2000, p. 21-26.
- MEKAS, Jonas et all. “The First Statement of the New American Cinema Group”. In: SITNEY, P. Adams. *Film Culture Reader*. Nova York: Cooper Square Press, 2000, p. 79-83.
- MOURÃO, Patrícia (org). *Jonas Mekas*. São Paulo: Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária da USP, 2013.
- NOGUEZ, Dominique *Une renaissance du cinéma: Le cinéma underground américain*. Paris: Klincksieck, 1985.