

Walden- diaries, notes and sketches (1969) ou a vida de Jonas Mekas.

Walden - diaries, notes and sketches (1969) or Jonas Mekas's life.

Fábio Uchôa¹

Resumo:

Este artigo aborda o filme *Walden – diaries, notes and sketches* (1969), realizado pelo cineasta, crítico e fundador do New American Cinema Group Jonas Mekas. Ele é aqui tomado como uma autobiografia filmada: uma narrativa subjetiva particular, que articula a experiência do presente à nostalgia de um passado idílico, com o desenvolvimento de um desejo pela natureza em sintonia com a filosofia anticapitalista de Henry David Thoreau.

Palavras-chave:

Jonas Mekas; *Walden-diaries, notes and sketches*; New American Cinema Group; Autobiografia; Cinema Experimental.

Abstract:

This article discusses the movie *Walden - diaries, notes and sketches* (1969), by the filmmaker, critic and founder of the *New American Cinema Group* Jonas Mekas. It's taken as a filmed autobiography: a particular subjective narration, that articulates present experience with the nostalgia for an idyllic past, developing a desire for nature in line with Henry David Thoreau's anti-capitalistic philosophy.

Key-words:

Jonas Mekas, *Walden-diaries, notes and sketches*; *New American Cinema Group*; Autobiography; Experimental Film.

Introdução

Walden – Diaries, notes and sketches é um filme de Jonas Mekas. Trata-se de um conjunto de imagens da vida cotidiana, realizadas entre 1964 e 1969, em Nova York, organizadas sob a forma de um diário filmado. Seu aspecto fragmentário e sempre em curso; seu fluxo contínuo e cíclico que inclui re-

¹Fábio Uchôa desenvolve pesquisa de pós-doutorado junto ao Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som da UFSCar. Faz parte do Conselho Deliberativo Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual (Socine). O presente artigo desdobra-se do trabalho como professor convidado, entre 2009 e 2010, lecionando a disciplina "Cinema Underground" junto ao CINETVPR - Escola Superior Sul Americana de Cinema e TV. E-mail: raddiuchoa@gmail.com

visitações de temas, figuras e espaços; seu caráter de experimentação, incluindo um movimento vital do cineasta frente ao mundo, ao cinema e a sua própria vida; a narração composta por trechos de uma voz *off*, em primeira pessoa, com autorreferências ao realizador; estes e outros traços de *Walden* permitem aproximá-lo da ideia de uma autobiografia filmada. Em princípio, aparenta um grande e desordenado caleidoscópio de imagens. Uma abordagem mais aprofundada, porém, permite identificar um eixo de constâncias: a ação do cineasta/cinegrafista sobre um presente em constante fuga, associada às reminiscências de um passado idílico e sem volta, que eclodem aqui e ali. Isso se coaduna com a definição dada por Adams Sitney aos filmes de Mekas. De acordo com o crítico norteamericano, “Mekas mistura constantemente celebrações do momento presente, bruto e diretamente perceptível na tela, e alusões elegíacas e irônicas a uma outra presença, esta última nunca presente para a lente da câmera: a visão da natureza e da infância.” (SITNEY, 2002, p. 339). Os filmes de Mekas são versões do mito da inocência perdida e da impossibilidade de sua reconquista. Eles colocam, lado a lado, celebrações do presente e visões idílicas da natureza.

A autobiografia é uma noção recentemente transposta da literatura ao cinema, demandando o questionamento das particularidades desse tipo de narrativa no contexto das imagens e sons em movimento. O termo “autobiografia” é abrangente: de acordo com Philippe Lejeune (2008), na literatura, ele pode caracterizar uma modalidade de memória, uma narrativa autorreferencial que se faz passar por verídica, escrita por aquele que narra e centrada em sua vida individual. Ou então, um texto escrito a partir de um compromisso de veracidade, incluindo diferentes articulações entre o íntimo, o privado e o público. No caso do cinema, a autobiografia restringiu-se por muito tempo aos campos dos cinemas experimental, de vanguarda e do *home movie*. Com os desenvolvimentos técnicos dos anos 1970, paralelamente à disseminação do cinema autoral, há uma conjuntura propícia ao cinema autobiográfico.

Trata-se de um gênero de cinema em primeira pessoa, um cinema do “eu”, de cineastas que filmam a própria vida, estabelecendo formas particulares de existência do eu-autor-personagem-narrador, que incluem a voz *off*, a presença por meio do estilo, ou então, o próprio cineasta presente ante à câmera. Entre os traços da narrativa autobiográfica, pode-se salientar: o estabelecimento de um “pacto autobiográfico”, ou seja, a promessa de dizer a verdade a respeito de si,

que no cinema leva: a uma identidade explícita entre autor narrador e personagem (LEJEUNE, 1975; DUBOIS, 2012); a um olhar autorreflexivo, com o questionamento do próprio dispositivo e da subjetividade (DUBOIS, 2012); às imagens captadas em sintonia com o presente, que sofrem um posterior processo de montagem e comentário, unindo o confronto com o presente e a reconstrução do passado (BERGALA, 2008); bem como aos fluxos entre arte e vida, propiciados por uma narrativa que toma o próprio autor como matéria (FONT, 2008).

Inspirando pelas questões acima levantadas, este artigo analisa o filme *Walden* (1969), buscando definir: as articulações entre presente e passado; as identidades entre o “eu” autobiográfico e um olhar atento à natureza; as aproximações entre filme e vida; bem como a função estrutural da palavra “Walden” e de seus usos, que sintetizam um método autobiográfico marcado pelas oscilações, sob o predomínio de uma atmosfera nostálgica.

Jonas Mekas, o contexto do New American Cinema Group e *Walden* (1969)

No leste europeu, os reflexos da segunda guerra mundial e da guerra fria fazem de Jonas Mekas um apátrida. O cineasta é um migrante lituano que chega a Nova York em 1949, momento a partir do qual compra uma câmera cinematográfica Bolex 16mm e começa a fazer filmes. Além de frequentar os cursos de Hans Richter, no instituto de cinema do City College of New York, e investir na definição do cinema experimental da época, Mekas inicia uma importante trajetória como crítico de cinema. Nos periódicos *Filme Culture* e *Village Voice*, respectivamente a partir de 1955 e 1958, o jovem crítico acompanha a formação de um grupo heterogêneo de cineastas independentes. Trata-se do New American Cinema Group, marcado por um cinema de baixo custo, pela liberdade de expressão, pela oposição à linguagem hollywoodiana, bem como pelo questionamento do problema da difusão. Isso levará à formação de uma cooperativa de distribuição, a Film-Maker’s Cooperative, dirigida pelos próprios cineastas, possuindo uma rede de distribuição muito particular e um arquivo de filmes, o Anthology Film Archives.

O grupo será fundado em 1960 e terá entre seus integrantes cineastas como Stan Vanderbeek, Ron Rice, Rudy Burckhardt, Jack Smith, Lloyd Williams, Robert Breer, Ken Jacobs e Gregory Markopoulos. Em 1962, Mekas definirá o grupo como uma geração de novos cineastas, marcados pelo diálogo com outras artes e a oposição ao cinema oficial, não apenas técnica e economicamente, mas principalmente em termos morais – busca-se um novo cinema, que corresponde à existência de um novo homem: “Não queremos filmes falsos, ‘bem feitos’, astuciosos – nós os preferimos rudes, mal feitos, mas vivos; não queremos filmes ‘rosas’ – nós os queremos da cor do sangue.” (MEKAS, 1971, p.83)².

Entre as ambições declaradas pelo grupo, Mekas incluirá: o filme como forma de expressão pessoal; a busca por novas formas de financiamento; além da recusa de qualquer censura.

Na passagem entre as décadas de 1950 e 1960, em suas críticas, Mekas homenageia filmes como *Shadows* (1958), de John Cassavetes, e *Pull My Daisy* (1959), de Robert Frank e Alfred Leslie. Para o crítico lituano, a nova geração de filmes era marcada pela espontaneidade, a sinceridade e uma nova liberdade. Assim, em *Pull My Daisy*, alguns dos componentes da denominada Geração *Beat* são chamados para interpretar a si mesmos – entre eles, Allen Ginsberg, Peter Orlovsky e Gregory Corso. Neste filme, Mekas elogia a verdade da fotografia, que transplanta a vida das ruas para a tela. Em *Shadows*, identifica o não-profissionalismo, a rudeza e uma certa impureza: imperfeições próprias à vida, que permitiriam captar pela primeira vez as tonalidades de um novo homem e de uma nova América. Nos filmes desta nova geração, Mekas identifica uma relação particular entre arte e vida, que atinge a forma de atuação: os atores não podem ser tratados como mera matéria bruta – prática presente em alguns dos grandes estúdios de então. A atuação deve ser uma forma de estar no mundo, aberta às oscilações e imperfeições da vida, possuindo equivalentes na escrita *beatnik* de Jack Kerouac e no improviso de John Coltrane.

Além de colaborar para a fundação do New American Cinema Group, Jonas Mekas atua como cineasta, dono de uma obra fragmentar, marcada pela realização de diários filmados. Desde sua chegada a Nova York, o cineasta interessa-se pela realização de diários filmados. Inicialmente, via essa prática

²Publicado originalmente em 30 de Setembro de 1962, na revista londrina *Film Culture*.

como forma de preparação para trabalhos posteriores. Pelo fato de não ter vontade de dedicar-se a roteiros, à produção e à montagem, sua obra pessoal surge por meio de séries de anotações. Imaginou realizar filmes sobre a vida dos outros, mas logo percebeu que sua ação voltava-se ao registro de fragmentos de sua própria vida. Tal prática autobiográfica, onde a figura do autor assume grande importância na narrativa, não é estranha ao período, mesmo no campo da literatura. Este foi um dos traços da Geração *Beatnik*, onde escritores como Jack Kerouak, em *Pé na estrada*, ou Allen Ginsberg em *O uivo*, mantiveram traços autobiográficos; além da poesia confessional de Robert Lowell, ou os verdadeiros diários íntimos, que seriam publicados por Robert Creeley e Ed Dorn, posteriormente, em 1972.

Como pontuado por Sitney ao longo de *Visionary Film* (2002), a narrativa autobiográfica será uma tendência visitada a partir do final dos anos 1950, por cineastas americanos como Andrew Noren, Marie Menken, Warren Sonbert, Hollis Frampton, Stan Brakhage, Jerome Hill e James Broughton, entre outros realizadores que transitam entre o *home movie*, o experimental e o cinema de vanguarda. Da mesma maneira que a obra de Jonas Mekas, seus filmes sugerem diferentes presenças do “eu” autobiográfico e das variações entre presente e passado. Em termos de contextualização comparativa para *Walden* de Mekas, podemos apresentar três dessas obras, realizadas respectivamente por Frampton, Brakhage e Hill.

Em *Nostalgia* (1971), Frampton cria um dispositivo que se repete ciclicamente: a voz *off*, em primeira pessoa, faz comentários acerca de fotografias tiradas por ele mesmo, que são consumidas diante da câmera, através de uma chapa elétrica aquecida, restando apenas as cinzas no silêncio. Ao longo de 13 planos-sequência, as fotos de diferentes momentos da vida de Frampton são carbonizadas, evocando a irremediável passagem do tempo. A voz *off*, ao comentar as imagens, evoca uma lembrança a partir do presente marcada por certas ironias e defasagens ante às imagens, lançando dúvidas sobre o pacto de veracidade próprio à autobiografia. Isso leva Dubois a definir o projeto de Frampton como uma autobiografia “semi-fictícia” e “semi-autêntica”, cuja “verdade reside no próprio ato dos desvios parciais e das semi-falsificações.” (DUBOIS, 2012, p.34-35).

Scenes from Under Childhood (1967-70), por sua vez, é um desdobramento do cinema lírico de Stan Brakhage, cujas imagens ilustram os

estados de consciência e as relações daquele que filma com o mundo. A narrativa de *Scenes* é marcada pelo jogo de cores, o foco e o fora de foco, as sobreposições de imagens, bem como a modulação dos fluxos da montagem, que acompanham os momentos iniciais da vida do filho de Brakhage. Do útero ao primeiro engatinhar, apresenta-se a aquisição do olhar e a construção de uma consciência de mundo pela criança. Repetindo uma operação presente em outros filmes de Brakhage, a distância entre cineasta e criança é dissolvida. A presença do “eu” autobiográfico mescla-se à reconstrução da consciência infantil, com a “sugestão de que as atividades da criança podem revelar um modelo de história psíquica.” (SITNEY, 2002, p.389). A busca por um olhar destituído de normas sociais, paralelamente à procura pelas origens da percepção humana, foi teorizado pelo cineasta em *Metáforas da visão* (BRAKHAGE, 1983) e tiveram desdobramentos em toda sua obra cinematográfica, incluindo os filmes de tendência autobiográfica, onde Brakhage aborda a família, o sexo e o nascimento de seus filhos – *Window, Water, Baby, Moving* (1959), *Wedlock House: An Intercourse* (1959) e *Thigh, Line, Lyre, Triangular* (1961).

Filmportrait (1971), de Jerome Hill, organiza cronologicamente a vida do próprio cineasta, a partir de fotografias, trechos de *home movies* e outros materiais. A presença do “eu” autobiográfico se dá por meio da voz *off*, que comenta toda a trajetória de vida. As imagens, por sua vez, incluem a presença de Hill pelo exercício de montagem, bem como por meio dos lúdicos trabalhos de animação, recorte, retoque ou pintura de fotografias e imagens em movimento.

Walden, por sua vez, é um grupo de imagens de situações cotidianas vivenciadas por Jonas Mekas entre 1964 e 1969, que são posteriormente montadas e apresentadas na forma de um longa-metragem.

Antes da exibição, Mekas chamava a atenção dos presentes à natureza fragmentar do material, formado principalmente por notas, algumas constituídas por poucos fotogramas, outras chegando a dez minutos de imagens. No fundo da sala, durante as exibições com a presença do cineasta, afixava-se um quadro, com a descrição detalhada de cada rolo de filme, para que os espectadores ficassem livres para assistir àquilo que lhes interessasse. Ao longo das quase três horas de duração do filme são identificados: a) cenas da vida privada de Mekas, incluindo o fascínio pela vida dos filhos, seus contatos com a natureza, festas de casamento de amigos, imagens de viagens, de carro ou de trem, com a família ou amigos

cinastas; b) atos e acontecimentos políticos americanos, sobretudo cenas da cultura *hippie* e marchas contra a guerra do Vietnã em Nova York; c) as relações de Mekas com cineastas do New American Cinema Group e outras influências cinematográfico-culturais, onde figuram a redação de *Village Voice*, Andy Warhol, Gerard Malanga, The Velvet Underground, Yoko Ono, Gregory Markopoulos, Hans Richter, Marie Menken, Carl Dreyer e Stan Brakhage, entre outros; d) o cotidiano de trabalhadores urbanos, em obras ou retirando o acúmulo de neve das avenidas; e) imagens da natureza em diferentes momentos do ano, com parques, sítios, fazendas, paisagens naturais no entorno de Nova York e, sobretudo o cotidiano de crianças e jovens em parques.

De acordo com Sitney (2002), as imagens de *Walden* constituem um diário filmado na medida em que envolvem uma interação do cineasta/cinegrafista com o aqui e agora. Ao contrário de um diário escrito, feito retrospectivamente depois do acontecimento dos fatos, os filmes de Mekas registram uma realidade em curso, no momento em que é vivenciada. Se não for registrada imediatamente, esta experiência poderia se perder para sempre. Por este motivo, Mekas propõe a ideia de filmes, ou diários filmados, que são montados na própria câmera. A estrutura visual é realizada no calor da hora, levando em conta a experiência do cineasta/cinegrafista. O material, porém, sofre um processo de montagem posterior, onde são adicionadas a trilha sonora (com sonatas de Chopin, músicas instrumentais agitadas, canções nostálgicas ao som de acordeons, ruídos urbanos, trechos de falas aleatórias, além de momentos de narração com a voz do próprio Mekas) e as cartelas, que dividem os diferentes trechos do filme.

Walden possui uma estrutura constante. De um lado as imagens, com um fluxo intenso e uma continuidade fragmentada, evocando a experiência do presente. Assim, “no momento em que filma o cotidiano, o homem com a câmera está em estreita sintonia com suas percepções e sensações” (BERGALA, 2008, p.30). Por outro lado, há os comentários sonoros e visuais, inseridos a partir da montagem posterior do material, que se relacionam com a incapacidade de fixação do presente, a fuga para um passado elegíaco e a restauração da felicidade primeira e original. Por meio deste segundo movimento, o eu autobiográfico do cineasta se faz presente e “a obra adquire um novo foco de enunciação, que volta a concentrar aquilo que havia de inevitavelmente disperso na captação subjetivo-instantânea das imagens” (BERGALA, 2008, p.30).

Em termos técnicos, Mekas faz uso da câmera de maneira a fixar a experiência diante da realidade: a partir de variações da exposição, dos enquadramentos e da velocidade do obturador, criam-se aceleramentos, ofuscamentos, jogos de cores, entre outros efeitos que parecem fixar a experiência e os estados de espírito, em curso, do cinegrafista ante o mundo urbano e seus estímulos fragmentados. Os comentários sonoros e visuais, por seu turno, dizem respeito aos intertítulos e à trilha sonora. As cartelas trazem uma organização temática e frases, demarcadas por uma enunciação em primeira pessoa. A trilha sonora, por sua vez, apresenta-se em descompasso em relação às imagens. Diversos tipos de músicas e sonoridades são articulados, mas a voz *off* do próprio cinegrafista-cineasta, recitando poesias ou relatando em primeira pessoa alguns dos eventos, apresenta uma tristeza e uma subjetividade que impregnam a totalidade da atmosfera sonora. Assim como a ação enunciativa das cartelas, tal atmosfera diz respeito ao “eu” interior de um migrante lituano, que afirma o pacto de veracidade a partir da exposição do íntimo.

Trata-se de uma subjetividade marcada pela perda, que é em parte suprida pela busca por um paraíso rural e por uma infância perdidos durante a imigração. Para Sanchez-Biosca, a reelaboração do material, por meio da inserção dos intertítulos e das vozes de Mekas, “inscreve o trabalho da memória”, que acompanha o objetivo de “retomar a memória da Lituânia rural a partir de um Brooklyn urbano que lhe era estranho” (SANCHEZ-BIOSCA, 2004, p. 213).

Os movimentos da palavra Walden ao longo do filme

“Walden”: tal palavra relaciona-se à natureza, seus ritmos, às brincadeiras infantis e, por fim, a uma atitude ante o mundo. No filme de Mekas, sua presença cumpre uma função estrutural, colocando-se como porta de entrada para a análise fílmica. Trata-se de um elemento que opera a presença do eu autobiográfico, sua atração pela natureza e as tensões entre presente e passado, urbano e rural. Ela aparece no título e mais cinco vezes, dispersas ao longo do filme, grafada em letra preta sobre fundo branco ou aludida pela voz *off*.³ Ao longo de suas aparições,

³Mais adiante, neste artigo, há uma imagem-resumo composta por fotogramas selecionados destas cinco sequências.

notam-se leves oscilações entre os polos da experiência imediata e articulação da memória, que sugerem um método marcado pela flutuação e a constante reformulação.

A primeira referência se dá no início de *Walden*. Trata-se de uma longa sequência ambientada no *Central Park* de Nova York, cujo atrativo principal é constituído pelos singelos movimentos de uma adolescente que, vestida de uniforme escolar, brinca com as flores em um gramado.

A sequência é precedida por uma espécie de prelúdio, onde identificamos um plano do próprio Mekas dormindo em seu quarto. Quem sabe, um pensamento realizado entre o sonho e a vigília. É como se o espectador estivesse prestes a participar de uma experiência. As duas cartelas seguintes atribuem um caráter ainda mais pessoal às imagens: “Eu estava pensando em meu lar” [...] “Walden”. Neste caso, “meu lar” provavelmente refere-se à Lituânia, seu país de origem, sua casa perdida.

A partir de então, são apresentadas imagens aparentemente ingênuas. Seu acompanhamento por uma sonata de Chopin, tocada em um cravo, lhes atribui um caráter edênico. Vemos um lago repleto de canoas, com casais namorando. Depois, ganham espaço os gestos da adolescente que anda e colhe flores pelo parque. As imagens não se limitam a documentar a presença da colegial. Trata-se de uma tentativa de aproximação em relação à ingenuidade do olhar e dos gestos. As repetidas aproximações, em direção à face da menina e em direção à flor por ela percebida; os planos cada vez mais próximos em relação ao rosto, aos olhos e às mãos. Tais movimentos colaboram para uma experiência, cujo ponto de referência é o retorno a uma percepção livre, ingênua (Eva?), revelada pelo orvalho matutino. Apropriando-nos de um termo baudelairiano, pode tratar-se da criação de uma “percepção novinha em folha” (BOLLE, 2000, p.329), próxima àquela da criança que percebe as coisas pela primeira vez.

Ao tentar reproduzir a experiência do cineasta frente ao mundo a partir do cinema, dando peso à figura do próprio cineasta que está atrás da câmera, *Walden* dialoga com o cinema lírico de Stan Brakhage. A aproximação em relação à experiência e ao olhar da adolescente, realizada no filme de Mekas, lembra algumas das imagens de *Anticipation of the night* (1958), de Brakhage. Em um dos trechos deste último filme, são apresentados bruscos e circulares movimentos de câmera, em direção a uma criança que engatinha num gramado. As

interpretações ao filme propostas por Noguez (1985) e Sitney (2002) apontam para a tentativa de aproximação frente ao universo infantil e a uma visualidade selvagem. Para Sitney, trata-se de um filme importante para a definição da ideia de cinema lírico, que pode ser caracterizado pelos seguintes traços: o cineasta possuindo o papel principal do filme; as imagens demonstrando a relação do autor com as suas próprias visões; a tela repleta de movimentos que expressam a visão do próprio cineasta; os espectadores tomados como testemunhas de tal experiência.

O artigo *Metáforas da Visão* (BRAKHAGE, 1983) também permite aproximar as obras dos dois cineastas. Nele, Brakhage propõe a busca por um olhar livre, não governado pelas leis culturalmente construídas, voltado para a experiência subjetiva. Um dos pontos de referência para a desconstrução dos padrões de visão existentes é o olhar da criança, uma visão que explora a partir da própria experiência; que “conhece cada objeto encontrado na vida a partir da aventura da percepção” (BRAKHAGE, 1983, p. 341). O projeto de Brakhage dialoga com o expressionismo abstrato e o gesto artístico característico de artistas como De Kooning ou Frans Kline: chama-se a atenção ao gesto do artista; trata-se de um agir enquanto forma de existir.

É possível resumir o projeto de Brakhage da seguinte maneira: “[...] o cineasta transforma o objeto (filme) em vestígio do seu gesto: a imagem não representa um mundo ficcional, mas aponta para o gesto que nela deixou suas marcas, suas direções, intensidade, hesitações e estilo” (XAVIER, 2005, p.120). Ao lado de Brakhage e Snow, Mekas foi considerado por Ismail Xavier como membro de uma “vanguarda ontológica” (XAVIER, 2005, p.167). Em seus filmes, a experiência subjetiva do artista e sua imaginação possuem um peso ontológico, possibilitando a revelação do ser das coisas (incluindo o funcionamento da subjetividade e dos movimentos da consciência humana) a partir de operações desvinculadas da linguagem convencional.

Em *Walden*, a expressão da experiência do cineasta caminha ao lado da própria necessidade de fixar o mundo, tal como este se apresenta ao cineasta/cinegrafista, levando em conta o espaço urbano, a natureza e os respectivos ritmos. Os traços assim denominados ontológicos de seu projeto centram-se no confronto com o aqui e agora, hora figurando uma consciência acelerada pelos estímulos urbanos, hora mesclando-se à tristeza e à busca por uma

natureza perdida. Assim, “a personalidade do realizador expressa-se por meio do próprio discurso filmico” (BERGALA, 2008, p.30), que une essas duas balizas, sugerindo as operações psíquicas e os sentimentos de um migrante-exilado que nunca voltará para seu país. Um indivíduo entre a Europa e os EUA, entre o rural e o urbano.

No filme de Mekas, diversas são as situações nas quais a busca por um idílio e a palavra “Walden” são retomados. De forma cada vez mais constante, eles atribuem uma atenção especial ao lago situado no Central Park, que é apresentado nas diferentes estações do ano, demarcando o ciclo da natureza. Durante as estações quentes, está repleto de canoas e casais namorando. Durante o período em que se congela, serve de pista de patinação para famílias e suas crianças.

Ao longo de tais aparições, haverá um naturalismo cada vez menor. A fixação da experiência do cineasta frente ao meio urbano terá destaque: as imagens do lago, inicialmente atreladas a um clima bucólico, se associarão a uma quantidade cada vez maior de sobreposições de planos e de sons urbanos. Seria esse o diagnóstico do colapso da natureza e da própria humanidade frente ao meio urbano? Não há respostas, mas apenas a constante formulação de questões, permeada pela nostalgia.

No sétimo minuto de filme, “Walden” será novamente referida, na forma de intertítulo, intercalando imagens do Central Park, que mostram a grama seca durante a estação quente e uma moça deitada, brincando com a grama. Já na terceira de suas aparições, a palavra “Walden” associa-se ao aspecto fragmentário da vivência e da memória do homem urbano. As canoas com casais namorando são ambientadas pelo calmo som de um piano. Logo, porém, são superpostas diversas imagens, que apresentam galhos de árvores, reflexos d’água, o rosto de uma moça e a página de um livro.

O aspecto fragmentário é atenuado na quarta das referências a “Walden”, quando o lago congelado é usado como palco para o movimento dos patinadores. A cartela com a palavra opera uma transposição, que é ao mesmo tempo fusão, entre a dança frenética dos carros e arranha-céus e, por outro lado, os movimentos circulares das pessoas que patinam sobre o lago congelado.

Na quinta referência à palavra “Walden”, notamos uma volta à tendência idílica, pautada por uma dupla felicidade, presente na efeméride filmada e numa

nostalgia que se volta ao próprio presente em curso. Desta vez, “Walden” é recitada no final de um monólogo, em voz *off*, a respeito das imagens filmadas pelo próprio cineasta. Vemos uma festa ao ar livre, no *Central Park*, com jovens e crianças dançando, andando de pernas de pau ou brincando com papéis coloridos. A fragmentação e aceleração adéquam-se à felicidade do presente em fuga. A voz *off*, por sua vez, questiona a natureza das imagens filmadas e sua relação com a vida:

E agora, o final. Como está sendo apresentado e como vocês estão vendo. [...] Apenas vejam as imagens: nada mais acontece. As imagens apenas vão: sem tragédia, sem drama, sem suspense. São somente imagens, para mim e para algumas outras pessoas. Se alguém sentir que não deve vê-las, não as veja. Mas se sentir que sim, simplesmente sente-se e veja-as. [...] Essas imagens que eu figuro, irão continuar aqui durante o seu tempo. [...] Serão mais pacíficas, [...] serão apenas navios na manhã, nem sempre árvores ou flores [...] É Walden! É Walden, o que vocês vêem!⁴

Por meio da voz *off*, lenta e internalizante na articulação das palavras, Mekas tenta aproximar a banalidade do tempo cotidiano e das imagens por ele figuradas. Como se as imagens pudessem fluir, sem drama, tensão ou tragédia, sem a necessidade de espectadores do início ao fim, colocando-se na contramão da narrativa do cinema clássico. Neste contexto, a felicidade duplicada entre voz *off* e imagens leva a uma sintonia entre presente e passado, equalizando as temporalidades da natureza e do urbano, concretizando o encontro da Lituânia em Nova York.

O movimento anteriormente descrito, de um constante retorno ao tema “Walden”, reformulando-o sem chegar a uma conclusão, se aproxima de um dos traços da autobiografia em Michel de Montaigne: o ato de se experimentar a si próprio sempre e de novo. Como sugerido por Auerbach, “a base obrigatória do método de Montaigne é a vida própria qualquer” (AUERBACH, 2007, p.261), renunciando “a uma definição última de si mesmo ou do homem” (AUERBACH, 2007, p.263). Trata-se da experiência de um eu em trânsito, pautado pela decisão de falar de si mesmo, num permanente reprocessar, onde o autor é a própria matéria de seu livro. Em seus ensaios, Montaigne desafia os limites entre escrita e vida. Em *Walden*, por sua vez, os movimentos de retorno ao lago referem-se à

⁴Transcrição de voz *off* de Jonas Mekas, em *Walden – diaries, notes and sketches* (1969).

própria vida de Mekas, dividido entre as reminiscências da percepção infantil e a percepção atual, numa condição de exilado onde o ato de filmar, em si, torna-se também uma forma de existência. *Walden* será seu filme e também sua casa: “não um substituto à vida, mas sim sua maneira de persegui-la” (JAMES, 1997, p.33). Em tal perseguição, haverá um prevalecimento do polo nostálgico: o gesto que dá forma às imagens, partir da montagem, é dominado pela perda, que deixa vestígios na própria experiência do presente, em seus momentos de predomínio.

Para Alain Bergala o referido processo, presente na construção de *Walden*, leva apenas à consciência, por parte do próprio cineasta, de que está de fato “condenado a registrar, sem conclusão, a nostalgia das sensações e a beleza das aparências, como um eterno Ulisses, que saberá, no final, que não há uma única palavra edípica, e que não é possível substituir a pátria da qual se tem saudades” (BERGALA, 2008, p. 30). David E. James (1997), por sua vez, identifica em *Walden* um processo pautado pela ausência. Esta última não se limita a um elemento condutor das relações entre presente e passado: ela influencia na tessitura, no método de organização das imagens, e coloca-se como o próprio motivo de existência do filme. Por outro lado, através do cinema, Mekas teria construído laços com o New American Cinema Group tomando-o como nova comunidade, novo lar. A análise aqui feita, a partir das oscilações da palavra “Walden”, identifica um jogo particular, unindo a perda e a reconquista, um constante ir e vir entre a situação do migrante e o encontro de um novo lar, sob uma atmosfera marcada pela nostalgia.

Diálogos com o biografismo e a filosofia de Henry David Thoreau

A contextualização de *Walden* em relação aos movimentos de questionamento do “American way of life”, presentes nos Estados Unidos dos anos 1950-60, contribui para aprofundar os possíveis significados sociais do filme. Em *Walden* e nos escritos teóricos de Mekas, as referências ao movimento *beat* são importantes. A *Geração Beat* remonta às origens dos movimentos de contracultura nos EUA. Surgiu no contexto econômico-político nos anos 1950, em resposta ao tipo de vida consumista, associado à prosperidade econômica nos Estados Unidos no pós-guerra, e em resposta ao anticomunismo macartista. A

descrença moral no desenvolvimento da sociedade capitalista levou os *beatniks* a pregarem uma vida marginalizada, anticonsumista e relacionada a uma nova forma de olhar. A literatura e membros desta geração, organizada em torno de Jack Kerouac e seu livro *Pé na estrada*, influenciaram a vertente do cinema underground de Jonas Mekas.

Em um texto escrito em 1966, Mekas declara sua inspiração nos *beats*, considerando-se inclusive um dos seus membros. Segundo ele, os horrores da guerra do Vietnã, associados ao senso capitalista de individualidade e competição, exigem a busca de um novo homem. “Tínhamos de limpar não apenas o presente, mas também, através da experiência com drogas e a meditação, retroceder por diversas gerações, para eliminar nossos egos, nossa má fé, nosso desgosto, nosso senso de competição e de individualidade” (MEKAS, 1967, p. 21). O objetivo é um renascimento espiritual que, no campo do cinema, corresponde a filmes baratos, em busca da beleza e não da riqueza. Os mesmos devem ser pensados como extensões dos cineastas: representam seus próprios pulsos, seus batimentos cardíacos, seus olhos, suas impressões digitais.

Paralelamente ao contato com os *beatniks*, Mekas retoma as referências filosóficas do romantismo transcendentalista de Henry D. Thoreau, autor de textos como *A desobediência civil* e *Walden ou a vida nos bosques*. Durante a primeira metade do século XIX, Thoreau propõe a ideia de desobediência civil: uma forma de contraposição individual às leis de um Governo fundamentado na tirania da maioria. Opondo-se à escravidão, à guerra com o México e a certos impostos cobrados pelo Estado americano, Thoreau apoia a transgressão das leis consideradas injustas. Tal rebeldia reflete-se na escrita e na vida pessoal do filósofo. Desde pequeno, praticava longas caminhadas pela natureza, as quais defendia como forma de liberdade na natureza, em oposição a uma liberdade meramente civil. Tais caminhadas eram uma forma de oposição pacífica (e contemplativa) ante a vida urbana. Através de uma compulsão pela escrita de diários, essas experiências eram fixadas e posteriormente transformadas em textos, aulas, conferências e livros. Assim foi *Walden ou a vida nos bosques*, escrito durante a década de 1840.

Trata-se de um manifesto poético contra o tipo de vida propiciado pela industrialização dos EUA durante o início do século XIX. Nele, Thoreau relata uma experiência autobiográfica, dos dois anos em que viveu isolado em uma

cabana nas proximidades do lago Walden, situado na região da cidade de Concord, em Massachussetts. O livro demonstra a busca por uma vida simples, em contato com a natureza, com o mínimo possível de recursos econômicos. A partir do contato com as modificações naturais, apresentadas pelo lago Walden durante as diferentes estações do ano, Thoreau formula uma filosofia de vida fundamentada pelas relações diretas entre homem e natureza. A presença do lago Walden, a partir de suas modificações sazonais, marca a própria divisão dos capítulos do livro de Thoreau. A sua prática escrita, em sintonia com a temporalidade da natureza, constitui-se como uma forma de oposição à temporalidade do capitalismo mecânico e mercantil americano da época. Isso também incluía uma tentativa de resistência aos modos dominantes de produção e consumo literários, com sua tendência a instituir o livro como mero produto e não como forma de experiência.

Walden ou a vida nos bosques, por fim, apresenta traços românticos particulares. Em contato com as tendências românticas europeias, Thoreau propõe uma crítica à civilização capitalista moderna, em nome de valores e ideais de um hipotético passado pré-capitalista ou pré-moderno. (Cf. LÖWY; SAYRE. 1995). Isso envolve uma busca nostálgica por tal passado, bem como um culto à subjetividade e ao individualismo, tomados como forma de oposição à reificação. No caso de Thoreau, em sintonia com o transcendentalismo americano, a natureza é a referência para uma fuga nostálgica. Isso se efetua por meio de deslocamento físico, deixando-se a cidade para uma vida na floresta - espaço que conserva, no presente, as fontes de uma imaginação e de uma percepção próprias a um passado pré-capitalista.

No filme de Jonas Mekas, a prática autobiográfica, a reincidência da palavra “Walden”, a organização da história no período de um ano, bem como a representação do lago do *Central Park* em diferentes estações, dialoga com a filosofia de Henry D. Thoreau. Trata-se, inclusive, de uma explícita reverência de Mekas ao filósofo americano – dado que em alguns momentos, as aparições do lago do Central Park são acompanhadas por closes das páginas do livro de Thoreau.

Inspirado na proposta de trabalho de Thoreau, o filme de Mekas é um reprocessamento de fragmentos de diários, compondo uma obra que não se enquadra nos padrões cinematográficos/literários hegemônicos do período, em

termos de linguagem, produção ou de circulação. Pela alta carga de subjetividade, a complexidade formal, e pela figuração de artistas e cineastas nova-iorquinos, organizados em torno do New American Cinema Group, o filme de Mekas direciona-se a um público que, por sua vez, experimenta o filme de maneira particular.

Em termos cinematográficos, a autobiografia proposta por Mekas possui suas singularidades ante ao projeto literário de Thoreau. Como assinalado por David E. James (1997), o trabalho do cineasta caracteriza-se pela metamorfose do “diário filmado” em “filme-diário”. O primeiro guarda algo do *home movie*, ou seja, um uso familiar, com uma câmera que se confronta constantemente com o presente da percepção imediata. O segundo, por sua vez, inclui o confronto com os vestígios de um tempo irremediavelmente perdido.

Trata-se de um embate com o passado, construído através da intervenção do cineasta que une os fragmentos dos diários filmados em um filme-diário. Em sua busca pela infância, que se desdobra numa afinidade pela natureza, Mekas recoloca a utopia de Thoreau, a partir de novos parâmetros e de nova linguagem. Nos EUA do século XIX, em oposição à industrialização, a fuga de Thoreau para as matas colocava-se como reencontro do homem em comunidade. Mekas, por sua vez, a partir da reordenação de seus diários filmados, busca a natureza e um senso comunal na paisagem de Nova York: ao enfatizar os traços rurais do *Central Park*, ao tomar a neve como reminiscência da infância na Lituânia, ao buscar paisagens do campo nos arredores de Manhattan, bem como ao aderir a uma cidade repleta de flores e bosques, Mekas apresenta uma Nova York impregnada por uma atmosfera lituana. No projeto de Mekas, “Walden” é o lago, é o idílio, é a casa, é a Lituânia, é o olhar infantil, é uma forma de percepção impregnada pela nostalgia. É, por fim, uma atitude romântica ante ao mundo, que busca suprir a perda e se projeta sobre o presente a partir da realização fílmica. Capta-se a realidade em fuga, mas também as metamorfoses da percepção e do “eu” de um migrante em constante reconstrução.

Fig. 1 - Imagem-resumo.

FONT, Domenéc. A través del espejo: cartografías del yo. In: GUTIERRES, G. M. (Org.). **Cineastas frente al espejo**. Madrid: T & B Editores, 2008.

JAMES, David E. Journal filmé / Film-journal. In: CHODOROW, Pip.; LEBRAT, Christian (Org.). **Le livre de Walden**. Paris: Paris Experimental, 1997.

LEJEUNE, Philippe. **Le pacte autobiographique**. Paris: Seuil, 1975.

LEJEUNE, Philippe. Cine y autobiografía, problemas de vocabulário. In: GUTIERRES, G. M. (Org.). **Cineastas frente al espejo**. Madrid: T & B Editores, 2008.

LÖWY, Michael; SAYRE, Robert. **Revolta e melancolia: o romantismo na contramão da modernidade**. Petrópolis: Vozes, 1995.

MEKAS, Jonas. Where are we? – The Underground? In: BATTCOCK, Gregory. **The new American Cinema**. New York: Dutton, 1967.

MEKAS, Jonas. Presentation de Journaux, Notes & Esquisses au Millenium, New York, le 14 décembre 1969. In: CHODOROW, Pip.; LEBRAT, Christian. (Org.). **Le livre de Walden**. Paris: Paris Experimental, 1997.

MEKAS, Jonas. First statement. In: SITNEY, A. **Film Culture**. Londres: Secker & Warburg, 1971.

MEKAS, Jonas. **Ciné-journal: un nouveau cinéma américain (1959-1971)**. Paris: Paris Expérimental, 1992.

NOGUEZ, D. **Une renaissance du cinéma: le cinéma underground américain**. Paris: Klincksieck, 1985.

SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente. **Cine y vanguardas artísticas**. Barcelona: Paidós, 2004.

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

THOREAU, Henry D. **Walden or life in the woods**. New York: Rinehart, [1948].

THOREAU, Henry D. A Desobediência Civil. In: **Desobedecendo**. São Paulo: Círculo do Livro, 1986.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. São Paulo: Paz e Terra, 2005.