



Escrita e Presença em Walden¹

Juliano Gomes²

Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ

Resumo

Pretendo analisar o filme *Walden*(1969) de Jonas Mekas a partir das características que Michel Foucault identifica no que ele chama de *técnicas de si*, em sua análise das formas de *escrita de si* na cultura greco-romana. A partir deste de filme, que se relaciona intimamente com técnicas da escrita, pretendo abordar como o audiovisual pode expandir as possibilidades de *escrita de si* do sujeito contemporâneo.

Palavras-chave

Mekas; Foucault; documentário experimental; autobiografia

O nome do objeto que será examinado neste texto é *Walden*. Seu subtítulo é *Diários, notas e esboços*³. *Walden* é o nome de um lago⁴ onde o escritor americano Henry David Thoreau(1817-1862) construiu sua casa e onde morou sozinho por mais de dois anos. Algum tempo depois desta experiência de recolhimento, Thoreau publica o livro *Walden ou a Vida nos Bosques*⁵. Além da descrição dos seus hábitos durante este afastamento do mundo civilizado, o escritor americano faz neste livro uma deliberada defesa da escrita em primeira pessoa na literatura. Ele diz::

“Na maioria dos livros omite-se o eu, ou primeira pessoa; neste será mantido, o que, quanto ao egotismo, é a principal diferença. Em geral, não nos lembramos de que, no final das contas, é sempre a primeira pessoa quem está falando. Não falaria tanto de mim mesmo se houvesse outra pessoa que eu conhecesse tão bem. Lamentavelmente, a escassez de minha experiência restringe-me a esse tema. De mais a mais, eu, de minha parte, exijo de todo escritor, cedo ou tarde, um relato simples e sincero da própria vida, e não apenas o que ouviu da dos outros; algo assim como um relato que de um país distante enviaria aos

¹ Trabalho apresentado ao NP Comunicação Audiovisual, do VIII Nupecom – Encontro dos Núcleos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do XXXI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da ECO-UFRJ, email: julianorj@hotmail.com.

³ No original: *Diaries, notes and sketches*

⁴ Localizado nos arredores de *Concord, Massachusetts*

⁵ THOREAU, Henry D. . **Walden ou a vida nos Bosques**; tradução de Astrid Cabral – São Paulo: Ground, 2007



parentes, porque se viveu com autenticidade deve ter sido num lugar bem distante daqui.”⁶

Entretanto, o livro não é uma autobiografia. Nem um diário. Podemos defini-lo como um ensaio poético-filosófico sobre a relação entre homem e natureza, escrito em primeira pessoa por um determinado indivíduo. Durante seus dias de subsistência nos bosques do Massachusetts, suas atividades eram preparar o solo, construir sua casa, plantar sementes, colher, contemplar a natureza, ler e escrever (seja sobre filosofia ou sobre os gastos da semana), entre outras. O livro fala sobre estas atividades e é resultado direto de uma dentre elas, a escrita.

Objeto que pretendo analisar predominantemente nas páginas que se seguem é o filme de Jonas Mekas, de 1969, homônimo ao livro de Thoreau. Não se trata de uma adaptação literária nos termos que normalmente nos referimos a esse modo de transposição entre a forma escrita e audiovisual. Não veremos a história de um homem morando à beira de um calmo lago e vivendo dos seus trabalhos manuais. Mas sim um grande fluxo de pequenos trechos de imagem que nos mostram os amigos, a casa, os passeios, as pessoas, as ruas, as estações do ano, na Nova Iorque dos anos 60, através da lente cotidiana do diretor. E adiciona-se a este material algumas cartelas, ruídos, músicas e alguns comentários em voz-over.

Entretanto, meu olhar aqui se volta para como se deu esta releitura do gesto de Thoreau, e como esta mudança material em atos que poderíamos chamar autobiográficos implica em relação à constituição de uma subjetividade. Para isso, proponho, a partir da contribuição de alguns autores, identificar diferenças e semelhanças entre algumas formas do que o pensador Michel Foucault chama de *técnicas de si*⁷ e a prática audiovisual de Jonas Mekas em *Walden* em relação ao *si*. Ao relacionar descrições de passagens do filme e algumas das formas de *escrita de si*, pretendo esboçar uma linha histórica que ligue tais gestos e identificar como esta atitude pode manifestar-se, e ganhar novas possibilidades, através de um meio mais recente, o cinema. Foucault afirma que:

“Cuidar de si(...) vai paralelo a uma atividade de escrita constante. O si é algo sobre o qual há assunto para escrever, um tema ou um objeto (um sujeito) da

⁶ Idem. P.15

⁷ FOUCAULT, Michel. In: Hutton (P.H.), Gutman (H.) e Martin (L.H.), ed. **Technologies of the Self. A Seminar with Michel Foucault**. Anherst: The University of Massachusetts Press, 1988, p. 16



atividade da escrita. Não é nem um aspecto moderno nascido da Reforma, nem um produto do romantismo; é uma das tradições das mais antigas do Ocidente”⁸

Penso então que a contribuição de Jonas Mekas, herdeira desta “tradição”, a expande numa nova forma de discurso que amplia as possibilidades de *escrita de si*, implicando em novos traços para o exercício e a representação da si.

Notas

“Eu faço filmes, logo existo. Eu existo, logo faço filmes. Luz, movimento. Eu faço filmes caseiros, logo existo. Eu existo, logo faço filmes caseiros.”⁹

Com essas palavras, ouvimos pela primeira vez a voz de Jonas Mekas no filme. As imagens que vemos são de um casamento. Nesta paródia de Descartes - que é um dos principais pensadores que vão marcar o “eu” como lugar de uma certeza - Mekas já revela muito do que é e pra quê se destina o seu cinema. Mekas filma para se constituir, para se inventar através dos filmes. Para isso se destina este monumental inventário do cotidiano que ele batizou de *Walden*. Enquanto Descartes encontra no *si* a única certeza - o quê implica numa descrença no visível - por exemplo, Mekas faz seus filmes para “celebrar o que vê”¹⁰, não buscando certezas, não se apoiando numa possível fixidez de interioridade, mas se constituindo, se inventando, a partir do que é sentido, do que lhe é exterior. Sua subjetividade é aberta, porosa, mutante, e não é algo que puramente “se expressa”, e sim algo que se processa, não só de dentro para fora, mas também de fora para dentro, incorporando o que é percebido fora de si mesmo. Mekas desloca o *penso* cartesiano para um *fazer*, para uma prática que envolve interior e exterior, e parece apontar para aí a sua conclusão “logo existo”, e não para algo que se faz só, no domínio da alma.

Depois das cartelas iniciais, a primeira imagem que vemos é um close do rosto de Mekas, enquadrando dos lábios à testa, seus olhos estão no centro do quadro. Essa imagem dura um pouco mais de um segundo. Ao mesmo tempo em que marca o lugar de onde tudo o que veremos a seguir se origina, ou melhor, o lugar por onde as imagens

⁸ Idem. p.30

⁹ No original: “*I make films, therefore I live. I live, therefore, I make films. Light, movement. I make home movies, therefore I live*”. Tomei a liberdade de traduzir o verbo *live* (em geral traduzido como viver, ou morar) como existir, para aproxima-lo da tradução mais conhecida no Brasil da máxima de Descartes, “Penso, logo existo”.

¹⁰ “...*I'm only celebrating what I see.*” Vai dizer num comentário posterior, também em *Walden*.



do filme passam, durante os seis rolos¹¹ que se seguem nunca verificamos uma insistência em mostrar seu rosto, ou algo que remeta diretamente a uma idéia de identidade fixa, contida naquele corpo, naquele rosto.

É claro que Mekas é o agente central neste discurso, entretanto, sua prática não consiste em apontar a câmera para si, ou revelar, via fala, algo de sua interioridade que permanecia oculto. Trata-se de uma prática do “eu”, de “si”, sem dúvida, porém seu método é indireto, onde o “eu” é produto de diversas passagens, de diversos contatos, consigo mesmo e com o mundo. O “eu” é de onde o filme parte, porém ele não é fechado, mesmo ao fim do filme, não se chega a uma conclusão, a um fechamento sobre si. Trata de uma noção de “si” baseada na idéia de fluidez permanente, de movimento constante. As imagens em *Walden* nunca se detém. A grande maioria dos planos não dura mais que dois segundos. Essa torrente de imagens é acompanhada por ruídos de metrô, música, e falas do próprio artista, adicionados tempos depois de gravadas as imagens – nunca em sincronia. Interessa aqui ver que o “eu” é algo que se *faz* muito mais do que algo que *é*. A constituição de “si” requer práticas, requer ações, não é algo passivo. Andréa Molfetta vê “o audiovisual documentário como nova técnica de si, modo do sujeito praticar suas relações consigo mesmo e com a história através da imagem em movimento”¹². O som e a imagem movente do cinema trouxeram possibilidades de expansão das técnicas de si, para além do modelo da *escrita de si*. Porém, alguns raciocínios formulados na análise da *escrita de si* serão úteis para mapear os limites e possibilidades desta nova forma a partir do exemplo de *Walden* – que, por sua vez, faz inúmeras referências à prática da escrita como ruído de máquina de escrever, closes de páginas de Thoreau e cartelas, por exemplo.

Foucault fez um estudo do que ele chama de “a estética da existência e do domínio de si e dos outros na cultura greco-romana, nos dois primeiros séculos do império”¹³. O autor descreve quais as funções e as características que as *práticas de si* tinham naquele momento, traçando uma genealogia da ética e da moral ocidental, a partir da análise das relações de cada um consigo mesmo e com o próprio sexo, fazendo emergir o modo de constituição da subjetividade à maneira como conhecemos. Em linhas gerais, o estudo

¹¹ O filme é dividido em seis rolos (*reels*) de, em média, trinta minutos. No começo e no fim de cada um, somos avisados por cartelas.

¹² MOLFETTA, Andréa. **O DOCUMENTÁRIO PERFORMATIVO NO CONE SUL DA DÉCADA DE 90**. Apresentação de Pós-Doutorado. USP. Supervisão: Ismail Xavier.p.91

¹³ FOUCAULT, Michel. “A Escrita de Si”. In: *Ditos e Escritos Vol. V*. Forense Universitária: Rio de Janeiro, 2006. P. 144. A concentração da última fase de sua obra se direciona para este estudo, notadamente após a publicação da *História da Sexualidade vol.1 A Vontade de Saber* (no Brasil: Edições Graal: São Paulo, 2006).



de Foucault aponta como o poder foi se instalando nas formas de vida dos indivíduos, na relação consigo mesmo, buscando um controle não só dos atos, mas também uma *purificação* da alma segundo os moldes da moral cristã, fazendo da confissão, a revelação de uma interioridade, um instrumento, uma técnica que foi adotada e na qual se baseiam grande parte das ciências e das instituições ocidentais.¹⁴ Entretanto, me interessa aqui uma pequena parte deste grande projeto, em que Foucault analisa algumas práticas de *escritas de si* neste período histórico.

Dentre as formas da escrita de si que se tornaram comuns à época, Foucault descreve a *hypomnêmata*¹⁵: “podiam ser livros de contabilidade, registros públicos, cadernetas individuais que serviam de lembrete”¹⁶. Eram uma espécie de “memória material das coisas lidas”, destinada à releitura e meditação posteriores. O objetivo aqui não é revelar uma interioridade, mas sim uma prática de escrita, que registra o já dito, que reúne o que se pôde captar, com o objetivo de uma constituição de si, de “uma relação de si consigo mesmo tão adequada e perfeita quanto possível”¹⁷. Este objetivo pode se dar na medida em que tal prática implica, ao mesmo tempo, uma leitura de materiais diversos, e uma seleção e “apropriação” destes materiais, consolidando-os na “alma”, evitando a dispersão. Esta forma de escrita quer constituir e fixar elementos e constituir com eles “o passado, em direção ao qual é sempre possível retornar e se afastar”¹⁸, quer ter a “posse” de um passado.

Foucault opõe a essas características da *hypomnêmata*, a *stultitia*. Esta se define pela:

“agitação da mente, pela instabilidade da atenção, pela mudança de opiniões e vontades, e conseqüentemente pela fragilidade diante de todos os acontecimentos que podem se produzir; caracteriza-se também pelo fato de dirigir a mente para o futuro, tornando-a ávida de novidades e impedindo-a de dar a si mesmo um ponto fixo na posse de uma verdade adquirida”¹⁹

Foucault não se ocupa por muito tempo a descrever a *stultitia*. Entretanto, sua definição traz interessantes características para compreendermos, por oposição, a finalidade da

¹⁴ De alguma maneira este é o projeto geral dos 3 volumes de A história da Sexualidade. Porém, o tema da confissão e dessa noção de interioridade está bem desenvolvido no Vol. 1 *A Vontade de Saber*. Edições Graal: São Paulo, 2006

¹⁵ “A Escrita de Si”. In: *Ditos e Escritos Vol. V*. Forense Universitária: Rio de Janeiro, 2006. P. 144

¹⁶ Idem. p. 147

¹⁷ Ibid. P. 149

¹⁸ Ibid. p.150

¹⁹ Ibid. p.150



hypomnêmata, e traz em si alguns traços que acredito conterem reverberações no filme *Walden*.

Jonas Mekas arma seu filme a partir de blocos de acontecimentos e impressões de seus atos cotidianos. Os seis rolos são compostos por seqüências que nos mostram visões de passeios em parques, a mudança de estações do ano na cidade, cafés-da-manhã e jantares na casa de amigos, seus ambientes de trabalho, reuniões e encontros com amigos e artistas (como Carl Dreyer, John Lennon, Allen Ginsberg, Stan Brakhage e muitos outros), por exemplo. Esses blocos são geralmente “anunciados” por cartelas como *Carl Th. Dreyer, Café-da-manhã nos Sitney, uma visita aos Brakhages, cena de inverno*²⁰, consolidando a identificação com o modelo do caderno de notas – já expresso no subtítulo do filme – e, conseqüentemente, com a uma forma da escrita.

A *hypomnêmata* possui valor específico de uso. É uma espécie de fonte para ações futuras, matéria-prima para obras mais sistemáticas e coesas. Para esse uso “futuro” ela precisa se concentrar na solidificação, na concretização de um passado a partir deste processo de leitura e escrita. As imagens de Mekas também constituem um passado, ao qual não se pode modificar internamente – uma vez gravado na película e selecionado para o filme. São também solidificações de um tempo já ocorrido, ainda que movente, com valor de uso futuro, de rememoração e de constituição de si a partir desse passado escolhido, lido, editado. Estas formas de “coleta” de fragmentos de fontes diversas para constituição de si são técnicas que guardam entre si semelhanças, no que se refere a sua forma de inventário, descontínua, constituindo um passado ao qual se pode sempre recorrer, e em relação ao seu valor de uso “futuro”.

Ao mesmo tempo que as anotações são verdadeiras no que elas afirmam (*verdade local da sentença*), sua utilidade se dá a partir de circunstâncias adequadas à ela (*valor circunstancial de uso*): estes são dois princípios do caderno de notas segundo Foucault²¹. Combinam o valor absoluto do fragmento no que ele afirma em si e o valor circunstancial do uso que se faz dele.

Durante *Walden* assistimos fragmentos de imagem que denotam a presença anterior de objetos e pessoas diante da objetiva de Mekas. Todas essas imagens, mantidas as suas particularidades, são coladas num único fluxo cinematográfico, e ganham maior ou menor relevo em relação ao valor que a edição e, principalmente, a circunstância da adição de som e comentários lhes dá. Muitas vezes, Mekas não faz nenhuma referência

²⁰ No original: “*breakfast at Sitneys*”, “*a visit to Brakhages*” e “*winter scene*”, respectivamente

²¹ *Ibid.* p. 151



ao que vemos nas imagens. Em outras, se dedica a descrever e comentar seus sentimentos e opiniões por mais tempo do que a seqüência de imagens dura. Além dos comentários de voz, são várias as maneiras usadas pra dar um *valor circunstancial* (relativo ao momento da edição) a estes trechos de imagens: a adição de música (gravada, tocada ao vivo, cantada por ele), de silêncio absoluto e de ruídos ou a confecção das cartelas.

Uma vez constituído o filme, este processo é infinito em cada revisita. Mas o que quero ressaltar aqui é a maneira como este *uso* pode ser gravado, e assim incorporado ao discurso do cinema, de dentro e fora do regime da linguagem verbal. Pode ser um comentário, como quando ele menospreza a tola encenação que ele e seus colegas fazem pra uma TV alemã que veio fazer uma matéria sobre como se faz um filme underground. Enquanto vemos as macaquices (e seus resultados, como planos através de objetos translúcidos, ou de ângulos inusitados) de Mekas e seus amigos, sua voz, adicionada posteriormente, transforma aquilo numa matéria-prima para um posicionamento político e estético em relação a um clichê do cinema underground. Mekas se coloca à margem da margem dizendo: “... *oh, pobres cineastas (...) eu me cansei daquilo tudo e comecei a filmar somente pra mim mesmo* (ouve-se ruído de máquina de escrever)”²², dando assim um novo valor aquelas imagens, processando aqueles fragmentos.

Neste mesmo trecho de fala, vemos uma das contradições recorrentes no filme de Jonas Mekas. Por quê editar um filme, e torná-lo público se está filmando “só pra si mesmo”? Alguns cineastas do mesmo período terão esta postura, literalmente, como Jack Smith²³. A *hypomnêmata* é predominantemente destinada ao uso para si. As notas de Mekas foram tornadas públicas em Walden. Possuem um destinatário que não é ele, que se define por não ser ele mesmo – senão bastaria exibir o filme somente para si. Entretanto, isso não elimina o seu potencial de *prática de si*. Mesmo que, ao escrever sempre nos leiamos, o “tornar público” implica na existência de um outro para qual a escrita também se destina, tornando possível aproximarmos a forma discursiva de Mekas com outra forma de *escrita de si* analisada por Foucault: a correspondência.

Assim como a *hypomnêmata*, a correspondência age sobre quem lê e sobre quem escreve. Estendendo a finalidade da primeira, ela visa causar um aprimoramento do

²² Por volta de 2h10min de filme

²³ Diretor e fotógrafo americano (1932-1989). Dirigiu o seminal “Flaming Creatures”(1963), marco do cinema experimental norte-americano. Quase não exibiu publicamente nenhum de seus filmes, especialmente após a polêmica gerada por “Flaming Creatures”.



outro, mais isso é impossível sem que ao mesmo tempo essa finalidade recaia sobre si. Foucault chama a correspondência de uma espécie de “treino”²⁴ àquele que a escreve. O exercício de nos colocar no lugar do destinatário, para ajudá-lo, aprimorá-lo, ou dar-lhe conselhos, volta-se também para si no ato da correspondência. Ela tem duas faces, age em dois sentidos, aumenta o raio de ação da escrita. Trata-se de uma extensão de alcance de uma característica já existente na prática dos cadernos de notas da *hypomnêmata*, abrindo seu campo de ação para além de si.

Marcas

Foucault irá ressaltar uma outra característica decisiva da correspondência. A carta possui a capacidade de “*tornar o escritor presente*”²⁵ para aquele que a recebe, a partir de uma “*espécie de presença imediata e quase física (...) traz os sinais vivos do ausente, a marca autêntica de sua pessoa. O traço de uma mão amiga, impresso sobre as páginas, assegura o que há de mais doce na presença: reencontrar*”²⁶.

A existência de uma marca física da escrita, de uma caligrafia, da impressão material de um gesto motor, pode ser bastante fértil para pensar a estética de *Walden*. Muitas das imagens do filme, antes de se constituírem como significado, são traços, marcas da luz no filme que depois identificaremos (ou não) como um sol, um rosto ou um gramado. Isso se deve a uma forma particular que Mekas usa sua leve câmera Bolex de 16mm, forma esta desenvolvida a partir de determinadas práticas e raciocínios.

Vencedor do Prêmio de Melhor Documentário no Festival de Veneza de 1964, *The Brig*, o segundo²⁷ longa-metragem de Jonas Mekas, já traz evidências do desenvolvimento de um trabalho de câmera que busca imprimir em filme reações de quem opera a câmera. Este filme consiste em longas tomadas realizadas dentro de um submarino abandonado, captando as ações do grupo de teatro *The Living Theatre*. Mekas praticamente só cortava quando acabava o chassi. A encenação não estava submetida à câmera, era esta que tinha que procurar as ações, e por vezes era surpreendida. Esse “surpreender-se” do olhar da câmera imprimia no filme, adicionando uma camada além do que está contido no quadro.

²⁴ “A Escrita de Si”. In: **Ditos e Escritos Vol. V**. Forense Universitária: Rio de Janeiro, 2006. P. 154

²⁵ Idem. p. 156

²⁶ Sêneca citado por Foucault. Ibid.

²⁷ O primeiro é “Guns of the Trees” (1961)



Imigrante lituano, Jonas Mekas, desde a sua chegada nos EUA, no final dos anos 40, constituiu um arquivo pessoal de imagens em movimento. Em princípio, a finalidade desse uso da câmera era um “treino”²⁸ para quando realizasse seus filmes, era um ato de manter-se em contato com o equipamento. Ao tornar-se um dos principais organizadores da cena do cinema underground americano dos anos 60 e 70²⁹, a possibilidade de dedicação à produção de um longa-metragem foi se tornando pequena. Além disso, em 1965, um incêndio destruiu boa parte do seu acervo audiovisual, tornando-o mais alerta para o possível desaparecimento desse material. Em 1968, ele decide afinal montar o primeiro esboço de seus *Diários, notas e esboços* e exibi-los publicamente. Daí nasce *Walden*.

“O desafio agora é capturar essa realidade, esse detalhe, esse fragmento muito objetivo da realidade da forma mais próxima de como eu estou vendo aquilo. Obviamente, me deparei com o velho problema de todos artistas: fazer emergir a Realidade e o Si, e chegar a uma terceira coisa. Isso afetou minhas exposições, movimentos, velocidade de movimentação, tudo. Tive que jogar fora as noções acadêmicas de exposição “normal”, movimento “normal”, ou “normal” aquilo ou “apropriado” aquilo outro. Tinha que me botar naquilo e me inscrever naquela realidade que eu estava filmando, me inscrever naquilo indiretamente, pelo modo de me movimentar, iluminar, expor.”³⁰

No processo de amadurecimento da feitura de seus *Diários, notas e esboços*, este artista desenvolve um método indireto de inscrição de si na imagem, em que seu corpo ocupa mais as bordas que o centro da imagem. Mekas investe no desenvolvimento de uma marca física a ser impressa na sua fotografia, buscando “*fazer emergir a realidade e o si, e chegar a uma terceira coisa*”.

Um encontro plural

²⁸ JAMES, David E. . **To Free the cinema: Jonas Mekas end the New York underground**. p. 150

²⁹ Idem., p. 112

³⁰ No original: “ The challenge now is to capture that reality, that detail, that very objective physical fragment of reality as closely as possible to how my Self is seeing it. Of course, what I faced was the old problem of all artists: to merge Reality and Self, to come up with the third thing. It affected my exposures, movements, the pacing, everything. I had to throw out the academic notions of “normal” exposure, “normal” movement, or normal and proper this and normal and proper that. I had to put myself into it to merge myself with the reality I was filming, to put myself into it indirectly, by means of pacing, lighting, exposures, movements.”. In: JAMES, David E. . **To Free the cinema: Jonas Mekas end the New York underground**. p. 154



A fotografia em movimento permitiu uma nova possibilidade de *escrita de si*, de prática de subjetividade corporal marcando na película traços de uma presença ligados a uma ação física. A subjetivação no nível do visível se dá por ato motor, do corpo, investindo na idéia de marca como força de “tornar algo presente”, um presente que se *faz*, a partir do exterior e para o exterior, a partir do que acontece diante de si e que gera uma resposta motora correspondente. Esta subjetivação não opera por pura e purificadora expressão de “eu” interior, ao modelo da confissão.³¹ Não visa revelar o que estava oculto mas sim fazer emergir o que só acontece pelo contato, pela mistura. A tela vai se tornar assim o espaço de múltiplas presenças e relações: do que é filmado e de quem filma, fazendo emergir o que Mekas parece identificar como a “terceira coisa”. O plano vai trazer em si a marca da ação de quem está filmando com o objeto filmado, vai se tornar a objetivação de um encontro plural.

A adição posterior de comentários em voz-over a esses fotogramas já *marcados*, faz com que ainda mais uma *presença* se adicione nesta torrente chamada *Walden*. O diretor adiciona uma outra *camada de si* sobre seu material filmado. Música gravada, música cantada por ele, ruídos de metrô, de máquina de escrever, ou comentários reticentes e performáticos. O momento da edição e da adição de som multiplica a possibilidade de *inscrição de si* no cinema. Não só se adiciona sentidos aos fotogramas. Num momento posterior ao tempo da gravação, Mekas revisita seu arquivo de *passados* marcados em emulsão, dando um novo *uso* àquelas imagens, ligado à circunstância do ato do comentário, ou de sua performance musical.

Em seguida à apropriação de Descartes, vemos mais imagens de um casamento, a cartela “Sitney pega o buquê, vai ser o próximo a casar”³², voltamos as imagens do casório, ouvimos um estalar de um gravador, um som de acordeom, e a voz de Mekas: “eles dizem que eu devia estar sempre procurando, mas eu estou somente celebrando o que vejo”, vemos fotos de seu pai e sua mãe, ele canta acompanhando-se com o acordeom: “eu não estou procurando por nada, eu estou feliz ...”, cartela: “Adolfas se muda”, vemos imagens de um quarto vazio, cartela: “Café da manhã no Marseille’s”³³, vemos Mekas comendo numa mesa rodeado de gatos, e operando a câmera.

Foucault, na sua breve referência a *stultitia*, citando Sêneca que a define

³¹ FOUCAULT, Michel. In: Hutton (P.H.), Gutman (H.) e Martin (L.H.), ed. **Technologies of the Self. A Seminar with Michel Foucault**. Anherst: The University of Massachusetts Press, 1988, p. 16-49

³² “Sitney catches the garter, will have to marry next”

³³ “they say I should be always searching but I’m only celebrating what I see(...) I’m searching for nothing, I’m happy...”. Cartelas: “Adolfas moves out”, “Breakfast at Marseilles”

“pela agitação da mente, pela instabilidade da atenção, pela mudança de opiniões e vontades, e conseqüentemente pela fragilidade diante de todos os acontecimentos que podem se produzir; caracteriza-se também pelo fato de dirigir a mente para o futuro, tornando-a ávida de novidades e impedindo-a de dar a si mesmo um ponto fixo na posse de uma verdade adquirida”³⁴

Apesar de se estruturar como um bloco de notas, com a finalidade de constituição de si (*hypomnêmata*), a descrição acima cabe muito bem a *Walden*. Ao mesmo tempo em que constrói um “passado como reserva” para uso futuro, o filme se estrutura a partir da dispersão, pela instabilidade completa de todos os seus constituintes, que a todo momento podem ser interrompidos, cortados, emudecidos, sejam som ou imagem. Maurice Blanchot dirá que a forma diarística possui como cláusula “ancorar-se no calendário. Deve respeitá-lo”³⁵. O *diário* de Mekas não se “ancora” em nada, não existem datas, ordenadoras, marcando um tempo “comum”. Mesmo as estações do ano, tema recorrente durante o filme, não se apresentam numa sucessão regular³⁶.

O “eu” torna-se um lugar de passagem dessas séries desordenadas, e *Walden* é uma tentativa de reificar o que está sempre a passar, uma tentativa de representação do mundo e do sujeito que comporte o movimento perene, o fugidio, a presença e ausência, o passado e o futuro. A câmera sempre movente, os planos curtíssimos - que, em sua superfície evidenciam a marca de um presente que já se foi, que agora só existe como marca de sua própria ausência - e a voz - fora de sincronia com a imagem, marca a presença de *si* como um *outro* a intervir naquelas imagens - , tudo isso constitui a complexa trama dos *Diários, notas e esboços*.

Voltando a Thoreau, Mekas escreve, à sua maneira seu “*relato simples e sincero da própria vida, e não apenas o que ouviu da dos outros; algo assim como um relato que de um país distante enviaria aos parentes*”³⁷. De um país distante do seu, a escritura de Mekas, celebra o terreno, o sensível, o que se vê e o que se ouve. Seu *diário* quer encharcar as imagens de marcas, visíveis e audíveis, buscando rerepresentar a vida, reproduzindo o que ela tem de comum com o cinema: movimento. O uso da primeira-pessoa em Mekas funciona como método de abertura para o mundo, para as

³⁴ Sêneca. In: Foucault. “A Escrita de Si”. *Ditos e Escritos Vol. V*. Forense Universitária: Rio de Janeiro, 2006. P. 144

³⁵ Blanchot. Maurice. *O Livro Por Vir*. Martins Fontes: São Paulo, 2005

³⁶ O filme tem dois outonos, um inverno e uma primavera.

³⁷ THOREAU. Op. Cit.



simultaneidades, é um relato simples e sincero da vida que busca fazer do “eu” um lugar de múltiplas passagens e leituras, que vão além do “eu” moderno calcado numa interioridade fixa. Deleuze vai dizer que o que interessa ao projeto de Foucault é como somos

“nós hoje: quais são nossos modos de existência, nossas possibilidades de vida ou nossos processos de subjetivação; será que temos maneiras de nos constituirmos como *si* e como diria Nietzsche, maneiras suficientemente “artistas”, para além do saber e do poder?”³⁸

Acredito que a concepção desse cinema de *si* formulado por Mekas a partir deste momento pode trazer contribuições estéticas para se pensar modos de existência, que escapem de uma concepção de subjetividade fixa, unidirecional, dando luz uma nova noção de sujeito possibilitada pelo uso fértil de novas técnicas de escrita de *si*.

Bibliografia

BLANCHOT, Maurice. **O Livro Por Vir**. Martins Fontes: São Paulo, 2005

DELEUZE, Gilles. **Conversações**. Editora 34: São Paulo, 1992

FOUCAULT, Michel. **Ditos e Escritos Vol. V**. Forense Universitária: Rio de Janeiro, 2006.

_____. **História da Sexualidade vol.1 A Vontade de Saber**. Edições Graal: São Paulo, 2006)

_____. In: Hutton (P.H.), Gutman (H.) e Martin (L.H.), ed. **Technologies of the Self. A Seminar with Michel Foucault**. Anherst: The University of Massachusetts Press, 1988, pp. 16-49

JAMES, David E.. **To Free the cinema: Jonas Mekas end the New York underground**. Princeton University Press, 1992

MOLFETTA, Andréa. **O DOCUMENTÁRIO PERFORMATIVO NO CONE SUL DA DÉCADA DE 90**. Apresentação de Pós-Doutorado. USP. Supervisão: Ismail Xavier. 2007

THOREAU, Henry D. . **Walden ou a vida nos Bosques**; tradução de Astrid Cabral – São Paulo: Ground, 2007

³⁸ DELEUZE, Gilles. **Conversações**. Editora 34: São Paulo, 1992