

Autobiografia, desenraizamento e errância: Jonas Mekas em *Reminiscências de uma Viagem à Lituânia*

Mónica Santana BAPTISTA

Escola Superior de Teatro e Cinema | CIEBA

monica.santana.baptista@gmail.com

Resumo: O presente artigo foca-se na análise de *Reminiscências de uma Viagem à Lituânia* (1972) e na forma como Jonas Mekas aprofunda a autobiografia em cinema através das ideias de errância e desenraizamento. Estes conceitos têm com mote a viagem do realizador à terra natal, após anos de emigração nos Estados Unidos. A *voice over*, as derivações espaciais pelas suas memórias e lugares completam-se numa estrutura filmica, que apela a um modo de ver e filmar o que é “pessoal”, que vai além do que convencionalmente tomamos como diarístico e autobiográfico.

Palavras-chave: autobiografia, Mekas, viagem, errância, desenraizamento

Abstract: *The article focus on Reminiscences of a Journey to Lithuania (1972) and the way Jonas Mekas works autobiography in cinema, with the ideas of errant and displacement. Both have the journey that the director did to Lithuania for the first time after the emigration to the USA with starting point. Voice over, spatial derivations through memories and places complete the film's structure, which is a way of see and film what is personal beyond what is diaristic and autobiographic.*

Keywords: *autobiography, Mekas, journey, errant, displacement*

*Sei muito pouco sobre o que é ter.
Creio que os meus textos sabem muito mais;
eles não estão atrás, no meu passado autobiográfico;
eles estão diante de mim, no meu futuro autobiográfico;
atraem-me tanto a mim como a outros que os tocam,
para saber e não mais.
(Llansol, 2016)*

1. O diário visual como marca da memória autobiográfica

“No momento em que saímos, começámos a ir para casa, e continuamos a ir para casa. Eu continuo em viagem para casa.” Esta *voice over*, que antecede, em *Reminiscências de uma Viagem à Lituânia* (1972), a partida de Jonas Mekas para a Lituânia, resume a complexidade narrativa da obra, e permite uma reflexão em torno do processo criativo de um artista que se propõe fazer uma autobiografia. As reminiscências do passado colocam o epicentro temático no desenraizamento; ao mesmo tempo, centram a estrutura filmica na figura de Mekas como personagem principal.

O desenraizamento e a ideia de viagem inscrevem o filme numa demanda, que pretende ser mais do que autobiográfica. Esta demanda atravessa a noção de família, a qual surge como contraponto e vestígio na herança da comunidade lituana nos Estados Unidos - uma comunidade desenraizada, como refere a narração de Mekas. O recurso à

narração sublinha o carácter dessa intenção. Trata-se de uma voz na primeira pessoa do singular e do plural, que anuncia um sujeito colectivo que abrange Jonas Mekas, o irmão Adolf Mekas (com quem fugiu no início dos anos 70 para a os Estados Unidos da América) e, numa maior amplitude, os imigrantes lituanos.

O paradigma desta voz colectiva - “Nós continuamos a ser pessoas desenraizadas. Mesmo hoje. E o mundo está cheio de nós. Cada continente está cheio de pessoas desenraizadas” - que, com pequenas variações, surge em várias sequências do filme, reitera o tema do desenraizamento, ampliando-o a todos os que nos Estados Unidos da América e pelo mundo se sentem desenraizados. O projecto pessoal expande-se a uma comunidade universal, e Mekas é o seu interlocutor. O pronome pessoal na primeira pessoa do plural “nós” coloca também no centro o espectador como sujeito que pode também ser, ou passar, a sentir-se um desenraizado.

O diário visual sempre atraiu Mekas, e teve a sua continuação nos últimos anos, em *365 Day Project*. A partir de 2007, o cineasta fez um registo visual de momentos da vida quotidiana diária do realizador, que o próprio montava e colocava *online*. Este projecto durou até quase ao final da vida de Mekas (o último registo é de Novembro de 2018, dois meses antes do seu falecimento). É neste sentido que Blanchot afirma “o diário está vinculado a uma cláusula que embora pareça leve, é temível: deve respeitar o calendário. [...] O calendário é o seu demónio, inspirador, compositor, provocador e guarda.” (Blanchot, 1984, p. 193).

A concepção de um diário visual encontra desvios em *Reminiscências de uma Viagem à Lituânia*. Mekas respeita um outro calendário, diríamos emocional, relacionado com a evocação da memória, através de reminiscências que lhe vão aparecendo do passado.

Importa estabelecer a diferença entre ambos os conceitos. Segundo Aristóteles, num pequeno texto a que chamou *Sobre a Memória e a Reminiscência*¹, de 350 a.C.:

Memória não é nem Percepção nem Concepção, mas um estado ou afectação e um destes, condicionado pelo lapso do tempo. [...] Não existe uma coisa como a memória do presente enquanto o presente, uma vez que o presente é apenas objecto da percepção, e o futuro, de expectativa, mas o objecto da memória é o passado. Toda a memória implica, portanto, um tempo decorrido.² (Aristóteles, 350 a.C.)

A memória existe como unidade de percepção, caso se refira a outro tempo, e assim “presentifique” uma emoção sobre uma sensação ou um acontecimento passado. Por seu turno, reminiscência seria o resultado da acção de ter rememorado algo já decorrido, através de uma experiência sensorial, espacial ou outra, vivenciada no presente.

O diarístico esbate-se, de acordo com as definições aristotélicas, mas o princípio de Blanchot parece manter-se, uma vez que Mekas faz um filme “aparentemente tão desprovido das formas, tão dócil aos movimentos da vida e capaz de todas as liberdades”. (Blanchot, 1984, p. 193) A unidade de entradas diárias é substituída pelo caminho de uma *voice over* que demarca a ideia de errância. Aristóteles distingue dois tipos de “presentificação” mnemónica.

Numa primeira instância, aquilo de que nos lembramos (um verso que decorámos, uma data, um número de telefone) é um movimento racional que subjaz a um acto de

¹ Tradução da autora. Título no original: *On Memory and Reminiscence*.

² Tradução da autora. Texto no original: *Memory is, therefore, neither Perception nor Conception, but a state or affection of one of these, conditioned by lapse of time. As already observed, there is no such thing as memory of the present while present, for the present is object only of perception, and the future, of expectation, but the object of memory is the past. All memory, therefore, implies a time elapsed.* (Aristóteles, 350 a.c.).

percepção sensorial, ligado ao presente. Então: “Como é que alguém se lembra do que não está presente?”³, indaga Aristóteles. Por outras palavras: que movimento interior e subjectivo ocorre quando inesperadamente rememoramos uma experiência passada no presente?

Logo depois, Aristóteles tece o paralelismo com a memória:

Da mesma forma, podemos conceber que a presentificação mnemónica dentro de nós é outra coisa, que por si mesma é um mero objecto de contemplação, enquanto que, em relação com outra coisa, é também uma presentificação dessa outra coisa. Na medida em que é considerada em si mesma, é apenas um objecto de contemplação, ou uma presentificação; mas quando considerada como relativa a outra coisa, por exemplo, como a sua semelhança, é também um símbolo mnemónico.⁴ (Aristóteles, 350 a.C.)

Uma imagem mnemónica é em si mesma uma imagem, autónoma, contemplativa; e é ainda uma imagem referente de rostos, cheiros, acções do passado. Por outras palavras, quando me/a relaciono com algo do presente, não deixa de ser “símbolo mnemónico”. A memória seria uma função da “percepção-sensorial” em que perseguimos e relacionamos momentos com tempos não-lineares. Todavia, a maneira como o fazemos é diversa: ao relembrarmos (acto de memória involuntária) o passado, o que nasce desse movimento interno é a reminiscência no presente de uma outra imagem ou sensação (uma afectação, nas palavras de Aristóteles), capaz de adequar memória rememorada ao que está a ser sentido.

Clarifiquemos com um exemplo. Logo no início de *Reminiscências de uma Viagem à Lituânia*, Mekas passeia com o irmão Adolf pelos bosques, perto de Nova Iorque. Pisam as folhas caídas sobre a neve, sentimos que aquela caminhada é uma pausa para ambos; e há, nos planos escolhidos por Mekas, dele e do irmão, e das árvores, de crianças a escorregar na neve, um apelo poético da natureza, como contraponto à cidade. A certa altura, a *voice over* revela: “E esta foi a primeira vez que me senti em casa na América”. As sensações de conforto - enraizamento, identidade - surgem como “presentificação” de alguma coisa que liga memória da casa materna e da Lituânia ao passeio deambulatório que Mekas está a fazer. Esta comunhão desencadeia no realizador um afecto, uma ligação àquele tempo e espaço presentes. O passeio é ainda errância, caminho de descoberta da própria reminiscência. Ou seja, ele mesmo, imagem mnemónica, contemplativa. No final da sequência, a voz da narração, efusiva e hesitante - “Nós rompemos com as cordas do tempo” - surge sobre a imagem de uma corda verticalmente suspensa, presa a um tronco de árvore. Podemos depreender que alguma coisa esteve ali presa e que foi, entretanto, desamarrada, existindo apenas aquele vestígio.

A *voice over* é intermitente, dando a sensação de que Mekas está a tentar recriar de forma performativa o momento em que tal emoção aconteceu, tornando possível essa ligação afectiva entre passado e presente, no presente diegético. Esta narração que une reminiscência e memória estabelece a ideia central do filme, e a respectiva centralidade do ponto-de-vista autobiográfico. O dia não é definido com uma data concreta; o fulcral é o desencadear de um movimento perceptivo interior no realizador, que não apela à

³ Tradução da autora. Texto no original: *How then does he remember what is not present?* (ibidem).

⁴ Tradução da autora. Texto no original: *Just in the same way we have to conceive that the mnemonic presentation within us is something which by itself is merely an object of contemplation, while in-relation to something else, it is also a presentation of that other thing. In so far as it is regarded in itself, it is only an object of contemplation, or a presentation; but when considered as relative to something else, e.g. as its likeness, it is also a mnemonic token.* (Aristóteles, 350 a.c.).

linearidade temporal, mas a uma emoção pessoal, que o leva, em última instância, a fazer o filme.

Aristóteles salienta que “a afecção é corporal, isto é, a lembrança é uma procura por uma ‘imagem’ num substrato corpóreo⁵ [...]”. (Aristóteles, 350 a.C.) Esta emoção que o realizador experienciou é ainda mote para a decisão de regressar à Lituânia. Há um antes e um depois daquela caminhada pela neve. O realizador parece ter descoberto, com a reminiscência, o percurso autobiográfico e artístico do filme. As “aparições” prosseguem “amontoadas” na cabeça de Mekas; e são elas que o cineasta vai tentando ir destrinchando; através do sentimento de desenraizamento de que constantemente fala, e da errância e deriva do próprio filme.

Façamos uma pequena introdução à biografia de Jonas Mekas. Durante a Segunda Guerra Mundial, Mekas e Adolf, o irmão, ficam três anos num campo de trabalho na Alemanha, de onde fogem; são apanhados na Dinamarca. Regressam à Alemanha, e só depois conseguem evadir-se para os Estados Unidos. Isto aconteceu vinte e cinco anos antes da realização do filme. Mekas não voltou à Lituânia, nem à casa de família. Tentou inserir-se na sociedade norte-americana, e tornou-se num importante realizador nova-iorquino.

Reminiscências de uma Viagem à Lituânia aprofunda o cisma de uma sensação de desenraizamento nunca desaparecida, e central, na vida do realizador. É neste sentido que o filme salienta o registo autobiográfico: a história de Mekas é um correlato possível do destino de qualquer imigrante; mas estabelece um percurso em que o realizador tenta perceber se é possível ainda descobrir essas sensações de conforto e enraizamento, regressando tantos anos depois à casa de onde partiu.

Retomemos a ideia de diário:

Escrever um diário íntimo é colocarmo-nos momentaneamente sob a protecção dos dias comuns, colocar a escrita sob essa protecção, e é também protegermo-nos da escrita, submetendo-a a essa regularidade feliz que nos comprometemos a não ameaçar. O que escrevemos enraíza-se, de bom ou mau grado, no quotidiano e na perspectiva delimitada pelo quotidiano. [...] Ninguém deve ser mais sincero do que o diarista. (Blanchot, 1984, p. 270)

O diário de viagens que Mekas tenta fazer é dissipado pela errância de uma narração que se conjuga com imagens que apelam a uma busca, e protelam o desenraizamento como falha ou ausência de um ponto fixo, regular, de destino e permanência. As reminiscências pessoais de Mekas surgem assim, também, como apelos de cariz ficcional. Ao regressar às páginas do seu diário de 1994, altura do exílio, Mekas escreveu:

À medida que leio as páginas que se seguem, não sei mais se isto é verdade ou ficção. Por um lado, tudo isto volta, outra vez suficientemente real, com toda a nitidez que um sonho mau tem para nos fazer saltar da cama a tremer. Por outro lado, estou a ler e isto não é a minha própria vida, mas a vida de outra pessoa, como se estas misérias nunca tivessem sido minhas. Se não, como é que eu teria conseguido sobreviver? Tem de ser sobre outra pessoa. (Mekas, 1988/1989, p. 60)

O realizador encontrava-se neste impasse entre a experiência dos acontecimentos e a construção de uma narrativa poética semi-ficcional, capaz de lidar com o passado.

⁵ Tradução da autora. Texto no original: *That the affection is corporeal, i.e. that recollection is a searching for an 'image' in a corporeal substrate [...].* (Aristóteles, 350 a.c.).

Blanchot destaca que não é porque conta acontecimentos extraordinários que a narrativa se distingue do diário. O extraordinário também faz parte do ordinário. É porque se debate com o que não pode ser verificado, com o que não pode ser objecto de confirmação ou de justificação. (Blanchot, 1984, p. 194) Não podemos provar que tudo o que é dito pela *voice over* é factual. A forma como são reconstruídas essas entradas visuais diarísticas faz parte do processo pessoal rememorativo de Mekas, estende-se ao processo criativo, e, por conseguinte, à narrativa e estrutura do filme.

Reminiscências de uma Viagem à Lituânia não deixa de ser uma obra autobiográfica, apesar do gesto de identificação com o outro estar desde logo na *voice over*. A narração complementa imagens do arquivo pessoal de Mekas (e de outros arquivos não-identificados), que retratam o contexto social dos imigrantes, e que excluem a presença do realizador. Após a introdução, surgem planos de Brooklyn, filmados em 1941, das ruas do bairro; vemos crianças a brincar, pautadas por um dos *leitmotiv* musicais do filme - um tema de piano, melancólico. Este manancial, em grande parte recolhido pelo cineasta ao chegar aos Estados Unidos, traça o percurso de uma memória, narrada na primeira pessoa do singular, sobre imagens de pessoas da comunidade no seu quotidiano. Narração e imagens são intercaladas por cartões que anunciam frases como: “*Henry Miller lived here*”.

Logo depois, surge um momento festivo que junta os compatriotas de Mekas: as pessoas dançam e cantam; praticam um conjunto de rituais tradicionais como se estivessem no seu país. Sente-se o espírito da comunidade; e, das poucas as vezes que Mekas aparece, está integrado no grupo dos imigrantes. O que a narração confessa vai noutro sentido, acentua o afastamento cultural e social que todos tentam dissipar com aqueles encontros: “Observei os imigrantes em Atlantic Avenue, como um animal moribundo; e eles estavam lá, mas estavam completamente noutro lugar.” O desenraizamento fica sublinhado nesta sequência. Mekas, “animal moribundo” (eufemismo para desenraizado), dentro da sua comunidade, confessa que aquelas rotinas ritualísticas não fazem desaparecer o sentimento de não-pertença dele e dos outros.

De seguida, surgem imagens suas e do irmão a filmar ou a serem filmados um pelo outro, noutro contexto – espaço interior que se assemelha a uma casa; a *voice over* fala da compra da câmara de filmar Bolex, quando chegaram à América. Imagem e som dão conta do entusiasmo que os irmãos partilham com a câmara. Porque é que Mekas coloca este acontecimento meta-discursivo após a sequência com a comunidade lituana? Relembremos uma entrevista que Mekas deu a Boganovitch, em 2015:

Mas o desenraizamento forçado não é o mesmo de quando saímos de casa por nós mesmos, procurando sorte ou aventura no estrangeiro. O aventureiro pode sempre voltar para casa; um exilado não pode. [...] Mas o exilado continua sem nunca estar em casa. Estarei sempre dividido. Não sou esquizofrénico. Não sou duas partes; estou dividido em, diria, sete partes. Existiu um tempo em que, provavelmente, eram cem partes. [...] Mas nunca serei capaz de me juntar totalmente. Continuo a ser um lituano.⁶ (Mekas apud Boganovitch, 2015)

⁶ Tradução da autora. Texto no original: *But forced uprootedness is not the same as when you leave home on your own, seeking luck or adventure abroad. An adventurer can always return home; an exile cannot. So I decided that my home would be culture. But the deeper I went into culture, the more confused I got. So I needed something more real. I said, “Okay, from now on, my country will be cinema.” But an exile is still never at home. I will always be split. I’m not schizophrenic. I am not two parts; I’m split into, like, seven parts. There was a time, maybe, I was in, like, 100 parts. [...] But I will never be able to put myself back together completely. I am still Lithuanian.* (Bogdanovich, 2015).

Esta confissão é constantemente reiterada pela *voice over* do filme: “Nós continuamos a ser pessoas desenraizadas.” A identidade fragmentária encontra-se assim no conflito entre o sentir-se em “casa” na América e o constante desenraizamento em relação à terra natal. Jonas Mekas é realizador, narrador, personagem e o sujeito que procura ainda a sua “casa”, no cruzamento entre ser lituano e nova-iorquino. Trata-se de uma busca de si mesmo, consolidada num trajecto errante, que inclui toda uma comunidade de desenraizados.

2. A autobiografia possível de um desenraizado: o esforço de memória

Em relação à memória e reminiscência, Aristóteles acrescenta outros dados:

[...] em algumas pessoas, quando, apesar da mais extenuante aplicação do pensamento, continuam incapazes de se lembrar, (o que) (*anamnesis* = o esforço da lembrança) aumenta um sentimento de desconforto, que mesmo que abandonem o esforço da lembrança, persiste, no entanto, neles; (e) especialmente em pessoas de temperamento melancólico. Pois estas são movidas de forma poderosa por certas imagens. A razão por que o esforço da lembrança não está sob o controle da sua vontade é que, tal como aqueles que atiram uma pedra não podem pará-la como desejariam a partir do momento em que a atiram, também aquele que tenta lembrar-se e ‘persegue’ uma ideia instala um processo numa parte material na qual reside a afectação. Aqueles que foram hidratados em torno dessa parte, que é o centro da percepção sensorial, sofrem mais este tipo de desconforto. Pois, a partir do momento em que essa hidratação é posta em movimento não é fácil fazer como que ela volte a descansar, até que a ideia que foi procurada se apresente novamente, e então o movimento encontra um curso directo.⁷ (Aristóteles, 350 a.C.)

Se, no momento em que a reminiscência acontece escapa também à nossa vontade, então, falamos ainda de um processo de memória involuntária. Um esforço de lembrança procura desencadear a experiência passada, sem saber que experiência é, como surgirá, com que mecanismos aparecerá, e se aparecerá. Mas o eco, o desejo de querer rememorar, fica, como essa pedra que, lançada ao charco, não cessa de ter sobre as águas as marcas circulares do seu movimento.

Ainda na primeira parte do filme, Mekas retrata *Times Square* à noite. O movimento e vida de Nova-Iorque são abordados de forma documental, através do ponto-de-vista distanciado. Porém, a *voice over* é divergente em relação à envolvência com o espírito cosmopolita revelado nos planos: “Alguma vez estiveram em Times Square e sentiram perto de vocês e muito forte o cheiro de uma casca fresca de uma videira?”

Os extremos de ambas as experiências parecem paradoxais: é na imensidão da grande cidade, com uma panóplia de cheiros, e entre a multidão, que Mekas tem a reminiscência

⁷ Tradução da autora. Texto no original: [...] *in some persons, when, despite the most strenuous application of thought, they have been unable to recollect, it (viz. the anamnesis = the effort at recollection) excites a feeling of discomfort, which, even though they abandon the effort at recollection, persists in them none the less; and especially in persons of melancholic temperament. For these are most powerfully moved by presentations. The reason why the effort of recollection is not under the control of their will is that, as those who throw a stone cannot stop it at their will when thrown, so he who tries to recollect and 'hunts' (after an idea) sets up a process in a material part, (that) in which resides the affection. Those who have moisture around that part which is the centre of sense-perception suffer most discomfort of this kind. For when once the moisture has been set in motion it is not easily brought to rest, until the idea which was sought for has again presented itself, and thus the movement has found a straight course.* (Aristóteles, 350 a.c.).

de um cheiro forte, muito concreto, da casca fresca de uma videira. Não é possível existir casca de videira em *Times Square*. Esta sensação olfactiva não identificada por Mekas, ligada provavelmente a memórias de casa e da Lituânia, lembra-o que não é um novaiorquino em Nova Iorque, mas um lituano (que pensa e sente a Lituânia) que vagueia entre o pulsar e a excitação da *Big Apple*. O sentimento nostálgico é revelado no tom da pergunta, dirigida de forma directa e coloquial ao espectador. Este pode não ter estado perdido no meio de *Times Square* e sentido o cheiro da casca da videira; mas esteve numa praça ou avenida de outra cidade estrangeira, e um cheiro, uma imagem ou um movimento desencadearam nele um desejo de memória, que o próprio pode não ter conseguido (de imediato) identificar.

Momentos antes, Mekas fala da sua câmara de filmar Bolex, quem aparece nas imagens é ele próprio, até que a *voice over* diz, em tom efusivo: “Nós amamos-te mundo, mas fizeste-nos coisas vis.” Este segmento prévio ao percurso deambulatório por *Times Square* dá conta do ser estilhaçado que Mekas se sente, e quer retratar no filme. Novamente, o pronome na primeira pessoa do plural permite a identificação directa da voz com outros interlocutores. Em suma, Mekas filma um mundo que ama, sem esquecer os acontecimentos históricos, os desfasamentos sociais, que deixaram em si a ferida do desenraizamento. Mekas ressalva a Bogdanovich que os seus filmes são a celebração da realidade, da vida, dos meus amigos, da rotina diária actual que passa e amanhã desapareceu. Não está certo que seja um trabalho sobre memórias⁸ (Bogdanovich, 2015).

O método de Mekas sublinha a busca dessas imagens do mundo, momentos do presente que celebram a vida, a comunhão com os outros. Daí resultam muitas vezes imagens poéticas, as quais se conjugam com memórias e comentários, que evidenciam o seu conflito interior - o lugar intervalar da identidade de um exilado. Como frisa Mekas, o exilado é aquele que, ao contrário do aventureiro (e poderíamos também chamar viajante), não pode regressar a casa. O dilema está entre “Viver em clausura ou abrir-se ao outro.” (Glissant, 2011, p. 101). Todavia:

A identidade enquanto raiz condena o emigrante a um dilema devastador. Rejeitado a maior parte das vezes nos lugares da sua ancoragem, é obrigado a exercícios impossíveis de conciliação entre a sua antiga e a sua nova pertença. (idem, p. 139)

Que lugar ocupa Mekas perante esta dicotomia pessoal e identitária? Em 1972, após a feitura do filme, Mekas publicou um livro de poesia, dando-lhe também o título “Reminiscências”. A propósito dessa publicação, esclarece:

Nós saímos dos nossos lares (“homes”) há muito tempo: mas agora, quando nos sentamos nas nossas confortáveis casas (“houses”) e olhamos para a erva verde, o que é um exilado, um refugiado, um imigrante, um *emigré* [...]? Connosco, a palavra ‘exílio’ tornou-se num hábito de discurso, um primo distante da realidade da experiência que nos foi uma vez imposta, e uma memória vaga disso ainda nos enforma.⁹ (Mekas apud Šilbajoris, 1973, p. 327)

⁸ Tradução da autora. Texto no original: *I'm not so sure my work is about memories. My films are the celebration of reality, of life, of my friends, of actual daily life that passes and is gone tomorrow. We don't pay attention to it when it happens. Later, or course, we look back, we remember. But, for me, to catch, to celebrate the reality and life and friends and everything around me the very moment it happens - that's what is, that's what I'm possessed by.* (Bogdanovich, 2015).

⁹ Tradução da autora. Texto no original: *We left our homes a long time ago; but now, as we sit in our pleasant houses and look at the green grass, what is an exile, a refugee, an immigrant, an emigré? [...] With us, the word “exile” has become a habit of speech, a distant cousin to the reality of experience which was imposed on us once and a pale memory of which we still possess.* (Šilbajoris, 1973).

Mekas tira uma conclusão:

O que permanece real é o sentimento de perda e um desejo para preencher um vago vazio no coração. Até ao ponto em que o momento presente falha por não conseguir aliviar essa angústia rangente, tendemos a olhar para trás para o nosso passado, procurando uma lembrança a que chamemos nossa. Surpreendentemente, às vezes, o sentimento de ter estado mesmo em casa (“home”) vem ter connosco com a memória dos lugares que já estavam no percurso do exílio, já estrangeiros quando os vivemos. De facto, às vezes parece que a memória ela mesma é a nosso único lar (“home”).¹⁰ (ibidem)

Numa primeira instância, a memória resulta do acto de recordar; não se fixa e cria território no tempo e no espaço materiais, pois o próprio sujeito está em viagem: “A identidade-raíz enraizou, assim, o pensamento de si e do território, mobilizou o pensamento do outro e da viagem.” (Glissant, 2011, p. 121). A que corresponde esta espécie de memória errante? De novo, podemos tentar responder através de Molder, quando afirma que o nosso olhar dirigido para o passado tem de se comprometer numa metamorfose disso que é o ‘passado’, exactamente aquilo que cada coisa é quando deixou de ser, no momento preciso em que deixou de ser e é experimentada como tendo deixado de ser: coisas mortas, invisíveis rigorosamente. (Molder, 1999, p. 121)

A memória de um “outrora”, através de um “trabalho intenso no seio das coisas” - a que poderíamos chamar rememoração - não resolve desenraizamento. Em Jonas Mekas, as “coisas mortas, invisíveis rigorosamente, porque apenas parcialmente restituíveis” só se podem “comprometer numa metamorfose disso que é o ‘passado’” através da viagem de regresso à Lituânia. Viagem que o artista medeia e fixa através da obra de arte, num filme, num conjunto de poemas ou numa exposição. Assim, o desenraizamento pode ser um sentimento colectivo, mas nunca deixa de ser uma memória e construção pessoais e autobiográficas.

3. Lugares de memória, errância e viagem interminável até casa

Na terceira parte do filme, após a visita à Lituânia e antes de regressarem aos Estados Unidos, Mekas e Adolf viajam até Viena de Áustria. O foco da viagem (intercalado com visitas a igrejas e deambulações pelas ruas) é a visita à casa vazia de Wittgenstein. Mais uma vez, destacam-se as ideias de errância, memória e referente colectivos, numa casa sem referente ou memória autobiográfica. Ali, existem apenas paredes brancas, portas e janelas: não há nenhum objecto que apresente o “outrora” de Wittgenstein naquele lugar.

As digressões dispersivas pela cidade, a visita a monumentos e à casa de Wittgenstein surgem como correlato de alguma coisa que a viagem à Lituânia não conseguiu resolver. Aquilo que é dito pela *voice over* antes da partida para a Lituânia - “No momento em que saímos, começámos a ir para casa. E continuamos a ir para casa. Eu continuo em viagem para casa.” - perpetua-se quando deixamos o país natal. Como desenraizado, Mekas está

¹⁰ Tradução da autora. Texto no original: *What remains real is a sense of loss and a yearning to fill a vague emptiness in the heart. To the extent that the present moment fails to appease this gnawing anguish, we tend to turn back to our past, searching for a remembrance to call our own. Surprisingly, at times the feeling of having truly been at home comes to us with the memory of places which were then already on the trek of exile, already foreign when we lived in them. Indeed, it seems at times that memory itself is our only home.* (idem).

sempre “em viagem” pelo (e no) mundo, não pertencendo a nenhum dos seus lugares; o que lhe falta está sempre a escapar - pertence ao lugar do “outrora”.

Em termos estruturais, a mudança entre a primeira parte de *Reminiscências de uma Viagem à Lituânia* (correspondente aos segmentos de uma viagem física e emocional por Nova Iorque) e a entrada na segunda parte (centrada na viagem à Lituânia) é feita por um bloco de imagens não pertencentes a ambos os núcleos. Trata-se de um conjunto de planos, captados a partir de um comboio em movimento, do que podem ser os subúrbios citadinos. O intuito é destacar a ideia de viagem como contínuo perpétuo no tempo: quem observa por detrás da câmara já partiu, encontra-se em viagem, num movimento acelerado, que é sempre uma passagem perene. Sobre estas imagens escutamos a voz de Mekas: durante a desmobilização de soldados, o irmão não foi recrutado para a guerra porque se pôs a comer folhas das árvores. Ou seja, este percurso errante, antecâmara da viagem à Lituânia, refere uma outra viagem, aquela que não chegou a acontecer do irmão de Mekas.

“Do exílio à errância, a medida comum é a raiz, que em ambos os casos falta. É por aí que há que começar.” (Glissant, 2011, p. 21) O início do percurso dá-se, segundo Glissant, por causa do desenraizamento. Existe um movimento de fuga, porque o lugar do enraizamento se encontra física e temporalmente ausente. E é sempre esse lugar que a errância procura resgatar num outro ou no mesmo lugar, para que o sujeito se consiga voltar a estruturar em termos emocionais e identitários. Simone Weil refere: “Um ser humano cria raízes devido à sua participação real, activa e natural na existência de uma colectividade que mantém vivos alguns tesouros do passado e alguns pressentimentos do futuro.” (Weil, 2014, p. 45) É no encontro com uma comunidade, com o outro, que “nos encontramos a nós mesmos”. E continua: “Todo o ser humano precisa de ter múltiplas raízes, precisa de receber a quase totalidade da sua vida moral, intelectual, espiritual, por intermédio dos ambientes a que naturalmente pertence.” (ibidem).

O errante parece assumir ambas as vivências, aproximando-se também do que Deleuze define como sendo o trajecto das crianças:

A imagem não é apenas trajecto, mas devir. [...] Um devir não é imaginário, não mais que uma viagem é real. É o devir que faz do mundo trajecto, ou mesmo de uma imobilidade no mesmo lugar uma viagem; e é o trajecto que faz do imaginário um devir. Os dois mapas, de trajectos e afectos, remetem um para o outro. (Deleuze, 2000, p. 91)

De acordo com Deleuze, a errância passaria, de facto, pela perda e busca da identidade: “Perca o rosto. Torne-se capaz de amar sem lembrança, sem fantasia e sem interpretação, sem fazer o balanço. Que haja apenas fluxos, que ora secam, ora congelam ou transbordam, ora se conjugam ou se afastam.” (Deleuze, 1998, p. 39). A errância permite a Mekas compreender as contradições que existem em si como ser desenraizado. O realizador percebe que viajar é permanecer num lugar intervalar: deambula e viaja emocional e fisicamente até Lituânia, as imagens poéticas que recolhe resultam do encontro com o mundo e com os outros; mas o som (não só a *voice over*) acaba por ressaltar a dúvida e a inquietação em relação à viagem e àquilo que com ela procura do passado: voltar a sentir-se em casa.

O errante compreende-se a si mesmo na dualidade de dois pontos espaço-temporais: imiscuindo-se no momento presente, tentando descobrir nele o “outrora”. Baudelaire sublinha, em *O Pintor da Vida Moderna*:

A dualidade da arte é uma consequência fatal da dualidade do homem. Considerai, se

quiserdes a parte eternamente subsistente como a alma da arte, e a parte variável como o seu corpo. É por isso que Stendhal [...] se aproximou, mais do que muitos outros, da verdade, ao dizer que “o belo não é senão a promessa da felicidade”. (Baudelaire, 1993, p. 10)

É nesta “promessa de felicidade” (busca do artista na feitura da obra de arte) que se centra o início da segunda parte de *Reminiscências de uma Viagem à Lituânia*. Mekas intitula-a de “Cem Vislumbres (“glimpses”) da Lituânia”. Estes vislumbres são constituídos por imagens aceleradas de flores e da erva; notamos, através dos enquadramentos, a presença de um observador que continua em viagem. São imagens fluídas (algumas vezes desfocadas), que sublinham a experiência do “aqui e agora”. A esta experiência do instante, aliam-se errância, perenidade e poesia. Estas imagens-vislumbre antecedem a chegada de Mekas à casa-natal, e o encontro com a mãe. O realizador parece procurar o foco: voltar a situar-se e a sentir-se em “casa” no seu país, ainda que a permanência dure apenas o tempo de uma viagem. A ideia de transitoriedade é, portanto, paradigmática nesta pequena viagem dentro da Lituânia: são imagens em que tanto o movimento dentro do plano, como o movimento criado pelo ritmo da montagem ressalvam a viagem errante de um sujeito em busca de um centramento.

4. Lituânia e a casa familiar: tentativa de enraizamento de um “eu-insaciável”

Na casa materna, Mekas assume o carácter autobiográfico do filme: vemos a sua mãe à entrada do jardim, tímida e feliz por vê-lo, e o reencontro com outros familiares. Passa a ser estabelecida uma cronologia precisa das manhãs que o realizador passou na casa, e das actividades quotidianas que vai experienciando com a mãe e toda a família: vemo-lo a tirar e beber água do poço; a partilhar com os outros um copo de leite espumoso, acabado de tirar das vacas da mãe. A certa altura, observa a mãe no jardim, e a *voice over* diz: “A mãe sempre quis acender o lume no jardim. Naquela manhã estava difícil”. Vemos depois a mãe a cozinhar as suas panquecas, curvada sobre uma frigideira e as brasas, que conseguiu acender. Sente-se a comunhão de Mekas com o espaço da casa familiar e com as outras pessoas. Os gestos domésticos e habituais na rotina da mãe parecem ter agora um apelo extraordinário; tornam-se numa espécie de “presentificação” das imagens do passado.

O cariz autobiográfico conjuga-se com um registo etnográfico, em momentos que, para o espectador, são surpreendentes: a mãe de Mekas nunca tira o lenço da cabeça, muito pequena e franzina, nunca pára; assim que a vemos, surge um cartão que informa que nasceu em 1887. É uma mulher de outro século; estes momentos quotidianos trazem notícias do *modus vivendi* desse outro século, que ainda se mantém em 1971. São estes momentos que Mekas procura pessoalmente recuperar e registar no filme; e o realizador sabe que são apenas temporários, inseridos naquela viagem à Lituânia, com regresso marcado.

Assim, à distância do tempo, o filme vai-se tornando cada vez mais num projecto auto-etnográfico, que dá conta das raízes de Mekas. O desenraizamento permanece; tem como contraponto todo um *modus operandi* da sua vida passada na Lituânia, que ainda ali estava quando regressou, e que foi premente colocar num artefacto artístico. Podemos, por isso, estabelecer um paralelo entre Mekas e o “pintor da vida moderna” de Baudelaire:

O amante da vida universal entra assim na multidão como num imenso reservatório de electricidade. [...] É um *eu* insaciável do *não-eu* que, a cada instante, o manifesta e o

exprime em imagens mais vivas do que a própria vida, sempre instável e fugidia. (Baudelaire, 1993, p. 18)

Foi a deambulação entre a multidão de *Times Square* que suscitou ainda mais em Mekas “um eu insaciável do não-eu”. É a deambulação pela natureza, em viagem, que prepara a chegada à casa familiar. As palavras de Mekas na *voice over* clarificam: “Então o que é que uma pessoa faz quando regressa a casa após vinte e cinco anos?”

Mekas faz um novo percurso deambulatório, depois de se despedir da casa da mãe. As imagens filmadas em viagem adquirem aqui um duplo carácter: o que Mekas mostra é comparado com passado, através da narração. Vemos algumas árvores, e a *voice over* diz: “E de repente, à medida que nos aproximávamos, eu não reconhecia os sítios. Antigamente não havia aqui uma floresta. [...] Plantámos sementes e agora as sementes eram grandes árvores.” Mekas caminha pelos campos, chega a um celeiro, e a *voice over* comenta: “Esses foram dias de Inverno maravilhosos. Onde estão agora vocês, meus amigos de infância? [...] Nunca mudam na minha memória. Permanecem jovens. Sou eu que estou a ficar mais velho.” Esta viagem de regresso à Lituânia termina com a errância de um “eu-insaciável”, que continua a tentar encontrar os “amigos de infância” que “nunca mudam” na sua memória. Estes “permanecem jovens”, e é Mekas que vive no tempo, está “a ficar velho”; mas, emocionalmente, o que retém dali, são as imagens, reminiscências, do passado.

O filme prolonga a ideia de errância, continuando a destacar a transitoriedade dos lugares, numa comparação entre presente e memórias do passado. Mekas viaja até à Alemanha, e visita o campo de trabalho onde esteve três anos. Aí encontra campos relvados; a *voice over* pergunta: “Será que alguém se lembra que aqui existiu um campo de trabalho?” Logo de seguida, Mekas reitera na voz esta ideia, mostrando imagens de crianças nas ruas de um bairro habitacional, a brincar e a andar de bicicleta. Aquelas crianças pertencem a um presente que Mekas fixa e regista, através do dispositivo cinematográfico. O que a voz evoca é esse “outro”, que procura traços físicos e emocionais dos lugares de memória - pessoas e acontecimentos do passado. Segundo Russell, “Memória e viagem são meios de explorar seres fragmentados e colocar a etnicidade, através de um só movimento, como algo para lembrar, para ver, mas não tanto para experimentar¹¹.” (Russell, 1999). Em suma, Mekas ora distingue ora confunde aquele que experimenta daquele que vê e lembra. E isto reitera o ser fragmentado que há em si, e que destaca no filme.

5. A obra autobiográfica como projecto “collagista”

Ainda na entrevista a Bogdanovich, Mekas sublinha:

Nunca fiz nada porque estava ‘interessado’ nessa coisa, mas (fi-lo) a partir de uma certa espécie de compulsão. Obsessão. Paixão por alguma coisa que me empurra para dentro disso. Por isso, sou empurrado para diferentes media. Não consigo resistir. Talvez seja uma doença.¹² (Mekas apud Bogdanovich, 2015)

¹¹Tradução da autora. Texto no original: *Memory and travel are means of exploring fragmented selves and placing ethnicity at one remove, as something to remember, to see, but not quite to experience.* (Russell, 1999).

¹²Tradução da autora. Texto no original: *I never did anything because I was “interested” in it, but from a certain kind of compulsion. Obsession. Passion for something that pulls me into it. So I am pulled into different media. I cannot resist. Maybe it is a sickness.* (Bogdanovich, 2015).

Se a esta confissão juntarmos que o seu intuito é “celebrar a realidade e a vida”, através de imagens às quais “mais tarde, claro, voltamos para lembrar”, Mekas parece transformar o desaparecimento do tempo e espaço do passado em qualquer coisa que na transitoriedade do presente o instiga, mas que não o afasta do desenraizamento. O Sr. G. de Baudelaire configura-se também em Mekas: um solitário dotado de uma imaginação activa, a viajar pelo grande *deserto de homens*, possui um objectivo mais elevado do que o do prazer fugidivo da circunstância. Ele procura aquela qualquer coisa a que nos permitiremos chamar a *modernidade*. No fundo, extrair o eterno do transitório. (Baudelaire, 1993, p. 21)

Em Mekas, o dispositivo filmico fixa a errância num artefacto composto por diversas viagens e percursos de diferentes importâncias emocionais e narrativas. *Reminiscências de uma Viagem à Lituânia* não é um filme sobre uma viagem, mas o registo quase diário de uma constelação deambulatória e errante de várias viagens, na busca pela identidade. Viagens simultaneamente autónomas, cuja unidade se concentra no errante e desenraizado Jonas Mekas.

Neste sentido, lembremos a noção de devir de Deleuze:

Devir é jamais imitar, nem fazer como, nem ajustar-se a um modelo, seja ele de justiça ou de verdade. Não há um termo de onde se parte, nem um ao qual se chega ou se deve chegar. Tão pouco, dois termos se tocam. (Deleuze, 1998, p. 3)

Mekas não se ajusta a um modelo narrativo autobiográfico: descobre a sua cartografia de imagens através das viagens que fez, à medida que as experiencia e filma o eterno e o transitório. Constrói a sua identidade e estilo filmicos no processo de fazer a própria obra. Segundo Deleuze, os devires são o mais imperceptível; são actos que só podem estar contidos numa vida e expressos num estilo. Os estilos, tão pouco os modos de vida, não são construções. (ibidem).

O devir teria como centro um trabalho intervalar e exploratório, que não sabe o que vai encontrar; uma palavra, uma imagem ou um acontecimento podem ser substituídos por outros, fazendo como que o estilo não seja uma construção pré-definida. A obra de arte seria um processo com vista a um projecto, pois: “No momento em que saímos, começámos a ir para casa, e continuamos a ir para casa.” Um contínuo “em viagem para casa.” Como refere Alan Williams, sobre *Lost Lost Lost* (1976): “Num sentido real, o projecto do trabalho de Jonas Mekas é documentar e analisar-se a si mesmo tanto como documentarista e analista como sujeito da documentação e análise¹³.” (Williams, 1976, p. 62) O autor denomina isto por “último tipo de ‘escrita’ de Mekas, uma escrita em filme”:

A escrita é a interação de todos os elementos do filme, incluindo som directo, música e ordem das imagens. Finalmente, e o mais importante, Mekas e a câmara são um, e a famosa câmara-stylo dos críticos franceses torna-se pálida quando comparada com a união Jonas Mekas-Bolex como dispositivo-de-gravação, como ‘caneta’¹⁴. (ibidem)

¹³ Tradução da autora. Texto no original: *In a real sense, the project of Jonas Mekas's work is to document and analyze both himself as documenter and analyzer and himself as subject of documentation and analysis.* (Williams, 1976).

¹⁴ Tradução da autora. Texto no original: *It is this form that I take to be Mekas's final type of “writing,” a writing in film. [...] The writing is the interaction of all elements of the film, including natural sound, music, and order of images. Finally, and most importantly, Mekas and the camera are one, and the French critics' famous camera-stylo pales when compared to the union Jonas Mekas-Bolex as recording device, as ‘pen’.* (ibidem)

A estrutura do filme e respectivo processo são também um meta-discurso sobre desenraizamento e errância. É nesse lugar em que nos afastamos de casa, da raiz, e não sabemos como voltar, que: “Encontrar é achar, é capturar, é roubar, mas não há método para achar, nada além de uma longa preparação.” (Deleuze, 1998, p.6) Esse homem do mundo, sujeito das multidões que se sente em casa na floresta de Nova Iorque para voltar a sentir-se apartado em Times Square, que é capaz de “Achar, encontrar, roubar, ao invés de regular, reconhecer e julgar. Pois reconhecer é o contrário do encontro.” (idem, p. 8) Em *Reminiscências de uma Viagem à Lituânia*, Mekas é um sujeito-devir que quer continuar a reflectir sobre o impacto do regresso à casa materna; pois, essas reflexões possuem diferentes configurações e devires (observador de si, observador de tudo o que achou, encontrou “em viagem”, em “devir”, comunhão e desencontro com as origens) que importa registar.

6. Ruptura, vanguardismo e fragmentos de um *corpus* autobiográfico

Reminiscências de uma Viagem à Lituânia começa com um conjunto de cartões onde vemos quadrados abstractos vazios. Não é proferida qualquer intenção narrativa por parte do realizador para que o filme comece deste modo. Em algumas sequências, surgem outros cartões referentes a factos ou meras curiosidades, aparentemente desligados de uma estrutura central. Outros dão informações biográficas, como aquele que menciona o ano de nascimento da mãe de Mekas, ou o cartão sobre Henry Miller. Mekas recorre a uma *voice over* que, com frequência, varia de tom no mesmo plano ou cena. A música não-diegética muda muitas vezes de forma repentina. Facilmente passamos, por exemplo, de um tema orquestral nostálgico para um mais efusivo cantado. Mas a banda sonora nunca deixa de dar ritmo, e outra experiência emocional, ao que está a ser mostrado pelas imagens.

No segmento da Lituânia, a certa altura, vemos a família de Mekas, escutamos vozes no *off*, que não correspondem ao que vemos. Passados alguns momentos, Mekas põe alguns familiares a filmar e a gravar som, tornando-os “co-realizadores” ou elementos da equipa técnica do filme. Simultaneamente, estão a ser filmados nesse momento por Mekas. Como destaca Adrian Searle:

Os filmes de Jonas Mekas são fragmentos de uma vida a passar. [...] E existem sempre imagens. Imagens projectadas e a serem vistas em bancos de monitores. Cacofonias, excertos, novas coisas e material de arquivo, retratos, fotografias, ampliações. Mergulhamos nesta selecção parcial e pessoal de trabalho, nunca sabendo bem durante quanto tempo vamos ser retidos. A voz do realizador, empenhada, insistente e a recordar, mantém-me ali, serena.¹⁵ (Searle, 2012)

Quando pensávamos que o filme terminaria depois do regresso à Lituânia e à casa da mãe, Mekas diverge para os campos na Alemanha. Quando pensávamos que iríamos ver a partida para a América, o realizador decide viajar até Viena. Esta incursão dentro da viagem pela capital austríaca surge de alguma forma como uma continuação da busca pessoal pela memória, mas num território onde nunca estivera e com o qual não tem uma relação afectiva. Mekas informa que é a primeira vez que ali está. Além disso, não é

¹⁵ Tradução da autora. Texto no original: *The films of Jonas Mekas are fragments of a life passing. [...] And always there are images. Images projected and playing on banks of monitors. Cacophonies, excerpts, new things and old footage, portraits, stills and blow-ups. You plunge in to this partial and personal selection of work, never quite knowing how long you'll be detained. The filmmaker's voice, engaged, insistent, and remembering, keeps me stilled.* (Searle, 2012).

explicado porque é que visita a casa de Wittgenstein, e de que forma aquelas imagens se relacionam, para ele, com a sua busca identitária e com o desenraizamento que sente. As pistas que nos lança são rarefeitas. Viena é um lugar de passagem, entre a partida e o regresso aos Estados Unidos. A ligação emocional com Viena surge apenas quando Mekas visita o mosteiro onde está Peter, um amigo sacerdote. Este encontro despoleta uma maior proximidade do realizador com os espaços e os habitantes da cidade. A errância por Viena parece querer sublinhar que a emoção de se sentir “em casa” ficou para trás; foi momentânea, fez apenas parte da viagem de Mekas à Lituânia (e nem em todos os momentos desta ele se sentiu totalmente enraizado com o instante presente). Este final é novamente sintoma do sujeito desenraizado, “em viagem”; aquele que sabe que a busca de uma identidade é irreparável, antes mesmo de começar a viajar.

A memória funda-se com o presente, e na experiência emocional do realizador. Searle refere que existem memórias que Mekas preferiria esquecer; quer mostrar-nos que a sua vida não é muito diferente da vida de qualquer pessoa. Excepto, claro, que é.¹⁶ (Searle, 2012) Mekas encontra-se neste impasse entre falar de memórias e a elas conseguir escapar. Existe um “aqui e agora” que tenta eternizar pelas imagens, levando essa performatividade do presente para a estrutura do filme.

No final de *Reminiscências de uma Viagem à Lituânia*, Mekas encontra-se no topo do mosteiro, e a *voice over* fala, num tom melancólico, sobre o sentimento de desenraizamento. Esta confissão, depois do encontro com o amigo, surge como uma espécie de revelação, ou aceitação da sua condição identitária. E o filme culmina na noite antes da partida. Vemos imagens de um mercado em chamas, mercado que o sacerdote frequentava. A *voice over* conta que era um mercado muito antigo. Mekas dá a entender, através do que ouviu do amigo, que o fogo pode ter sido posto, “provavelmente para construir um (mercado) moderno”. Tudo termina com o cartão: “O Fim das Reminiscências¹⁷”.

O filme é, então, um conjunto de “fragmentos da vida a passar”; e, nos seus interstícios, presença da memória e fim de lugares são centrais. É esse o perfil do desenraizado, e Mekas não é exceção. Porque existem memórias que o realizador preferiria esquecer, e que os sentimentos acabam sempre por evocar. Por isso, talvez seja de facto necessário que o filme termine na véspera da partida para a segunda “casa” de Mekas, e que nada se mostre dessa viagem de regresso. Os Estados Unidos são o destino possível, onde pode ainda regressar, sem nunca na verdade regressar. Para o errante Jonas Mekas, Viena é uma passagem, um lugar intervalar e de intercepção; mas também a América nunca deixa de o ser.

O auto-retrato que Mekas faz do seu processo e trabalho criativos novamente revelam o lugar dúplice em que o cineasta se encontra:

Qual é a diferença entre aquele que filma (“filmer”) e uma pessoa que faz filmes, um realizador (“filmmaker”)? Eu apenas filmo a minha vida. Não tenho plano, não tenho guião. Não faço ideia do que vou fazer com os brutos. Mas os realizadores geralmente têm um guião, têm uma ideia, querem fazer um filme. Eles sabem, mais ou menos, o que é que será esse filme e o que querem que ele seja. Recolhem material e fazem o filme. Considero-os realizadores; fazem filmes. Têm um programa, têm um plano, uma ideia. Eu não tenho. Filmo apenas.¹⁸ (Mekas, 2007)

¹⁶ Tradução da autora. Texto no original: *There are memories Mekas would prefer to forget. [...] Mekas wants to show us that his life is not much different to anyone else's. Except of course it is*. (Searle, 2012).

¹⁷ Tradução da autora. Texto no original: *The End of the Reminiscences*.

¹⁸ Tradução da autora. Texto no original: *What is the difference between a 'filmer' and a filmmaker? Me, I just film my life. I have no plan, no script. I have no idea what I will do with the footage. But filmmakers*

Mekas filma a sua vida, mas o que vemos é mais que a sua vida. Esta compulsão de “apenas filmar” parece vir do irresolvido de um sujeito desenraizado, que se enraizou na prática de fazer Cinema. É através dos filmes que convoca artisticamente esse cisma do desenraizamento. Reiterando o que Russell escreve: “as múltiplas permutações entre [...] ‘vozes’ [...] são o que concedem a riqueza e diversidade à realização autobiográfica”; emergindo “uma outra forma de identidade, que é aquela do cineasta avan-garde, como ‘collagista’ e montador.” (Russell, 1999) Tudo converge numa nova linguagem e num estilo, que nascem e se estruturam na identidade do desenraizado. Mekas nunca se afasta desse “outrora”, que ficou para trás e que sempre viverá dentro de si. Os devaneios diarísticos de Mekas seriam a *collage* de todas estas micro-viagens e errâncias emocionais, “mapas de intensidades”: “Trata-se de criar uma linha viva, uma linha quebrada. (...) O que conta num caminho, o que conta numa linha é sempre o meio, e não o início nem o fim. Está-se sempre no meio do caminho, no meio de alguma coisa.” (Deleuze, 1998, p.31)

Em resumo, *Reminiscências de uma Viagem à Lituânia* assume-se como um projecto *avant-garde*, “collagista”, auto-etnográfico, autobiográfico e diarístico. A unidade temática e estrutural existe, reforça o estilo e intenções artísticas do realizador, em torno dessas reminiscências de uma viagem à Lituânia de alguém que se sente desenraizado. “No momento em que saímos, começámos a ir para casa, e continuamos a ir para casa. Eu continuo em viagem para casa.” Por isso, depois de vermos o fogo do mercado vienense, surge um cartão que abruptamente interrompe toda a errância, no qual lemos apenas: “O Fim das Reminiscências.” Somos “cuspidos” do filme. Não há muito mais para ver. Tudo o que há para continuar a ver prolonga-se pelos outros filmes de Mekas, e na permanência da ideia de desenraizamento. Em todo esse *corpus* “a sua ausência de arte é Arte.” (Searle, p. 2012)

Referências

- Aristóteles (350 a.c.). *On Memory and Reminiscence*. Acesso em: <http://classics.mit.edu/Aristotle/memory.html>
- Baudelaire, C. (1993). *O Pintor da Vida Moderna*. Nova Vega.
- Blanchot, M. (1984). *O Livro por Vir*. Relógio D'Água.
- Bogdanovich, P. (2015). *Jonas Mekas*. Acesso em: http://www.interviewmagazine.com/film/jonas-mekas#_
- Deleuze, G. & Parnet, C. (1998). *Diálogos*. Escuta.
- Deleuze, G. (2000). *Crítica e Clínica*. Século XXI.
- Glissant, E. (2011) *Poética da Relação*. Sextante Editora.
- Hynes, E. (2015). *Make It Real: On Cinematic Autobiography, Part 1, Film Comment*. Acesso em: <https://www.filmcomment.com/blog/make-it-real-on-cinematic-autobiography-part-1/>
- Llansol, M.G. (2016). *Um beijo dado mais tarde*. Assírio & Alvim.
- Mekas, J. (1972a). *Reminiscências de uma Viagem à Lituânia*.
- Mekas, J. (1972b). *Lost, Lost, Lost*.
- Mekas, J. (1988-89). *Bomb Magazine* nº26. New Art Publications.

usually have a script, have an idea, want to make a film. They know, more or less, what that film will be and what they want it to be. They collect material to make that film. I consider they are filmmakers; they make films. They have a program, they have a plan, an idea. I don't have. I just film. (Mekas, 2007).

- Mekas, J. (2007). *Me, I Just Film My Life: An Interview with Jonas Mekas*. Acesso em: <http://sensesofcinema.com/2007/feature-articles/jonas-mekas-interview/>
- Molder, M. F. (1999). *Semear na Neve*. Relógio d'Água.
- Russel, C. (1999). *Autoethnography: Journeys of the Self*. Acesso em: <http://www.haussite.net/haus.0/SCRIPT/txt2001/01/russel.HTML>
- Searle A. (2012). *Jonas Mekas: scenes from an extraordinary life* Acesso em: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2012/dec/10/video-art-andywarhol>
- Šilbajoris, R. (1973). *The “reminiscences” of Jonas Mekas: Poetic form and rooted sorrow*. <http://dx.doi.org/10.1080/01629777300000351>
- Weil, S. (2014). *O Enraizamento*. Relógio D'Água.
- Williams, A. (1976) *Diaries, Notes and Sketches: Volume I ("Lost, Lost, Lost")*. Acesso em: https://www.jstor.org/stable/1211689?seq=1#page_scan_tab_contents