



## MATERIALIDADES DE UMA IMAGEM-FALTANTE: DOUGLAS GORDON E JONAS MEKAS<sup>√</sup>

Barbara Cristina MARQUES\*

### RESUMO

No contexto das materialidades dos *media*, este artigo traz uma leitura de *I Had Nowhere To Go: Portrait of a displaced person* (2016), filme do *videomaker* escocês Douglas Gordon, baseado no livro-diário homônimo de Jonas Mekas. A poética de exílio dos diários escritos de Mekas é encenada ali como pequenos corpos que ora se acendem, ora se apagam. Escrito entre 1944 e 1955, *I had nowhere to go* (1991) reúne as experiências de Mekas nas paisagens dos campos de concentração nazistas desde sua saída da Lituânia. O trabalho de Gordon com o cinema é pretensioso e altamente tecnológico/digital. Os filmes, a exemplo de *24 Hour Psycho*, tornam-se outros objetos sendo ainda eles mesmos, impondo aos pesquisadores de cinema pensar o lugar desse “cinema de sensações”. Nesse sentido, parece haver um hiato entre os trabalhos experimentais de Gordon e os tais “lampejos de felicidade” saídos da câmera Bolex 16mm do diarista. No entanto, os silêncios, o exílio, o deslocamento, a solidão de Mekas transformam-se uma vivência sensorial e corpórea no trabalho de Gordon. Busca-se, portanto, refletir sobre o modo como esses novos regimes de visualidade, a partir de imagens imprecisas, precárias e “faltantes”, afetam nossos corpos enquanto experiência sensorial e perceptiva implicada na materialidade do meio.

Palavras-chave: Materialidades. Jonas Mekas. Douglas Gordon.

---

<sup>√</sup> Artigo recebido em 12 de setembro e aprovado em 01 de dezembro de 2018.

\* Doutora em Letras pela Universidade Estadual de Londrina (UEL) e docente do Departamento de Letras Vernáculas e Clássicas da mesma Instituição. E-mail: <barbara.marques@gmail.com>

## 1 CORPOS, IMAGENS, MATERIALIDADES

*As mídias existem porque o homem é (segundo Nietzsche) o animal não fixado (Friedrich Kittler)*

Desde a década de 80, do século XX, as pesquisas em Comunicação e Artes, no domínio das Humanidades, têm dado atenção às disciplinas que se ocupam da teoria e arqueologia das mídias. Pensadores contemporâneos, de várias áreas do conhecimento, oferecem novas perspectivas epistemológicas a partir da formulação de teorias promissoras quanto aos modos de análise e apreensão de objetos artísticos impactados pela tecnologia. Assim, o modelo tradicional fundado na hermenêutica tem dado lugar a construções de leituras voltadas para os *media* e para formas participativas e sensoriais entre sujeitos e objetos.

Na contramão dos paradigmas historicistas e interpretativos, os *Media Studies* e os *Media Arts* investigam como as escrituras midiáticas modulam nossas sensações, percepções, memórias e experiências por meio de portadores (*Medium*). Se “o pensamento clássico mantinha a alma afastada da matéria e a essência do sujeito afastada das engrenagens corporais”, não é mais possível falarmos de “produção de subjetividade” deslocadas “de infinidades de sistemas maquínicos” (GUATTARI, 1993, p. 177). Os discursos em torno da relação sujeito e experiência tecnológica refletem a emergência do debate político e intelectual a respeito do lugar dos corpos e das formas de co-afetação em processos cujas produções de sentido estejam inscritas nas materialidades.

As teorias acerca das (i)-materialidades são particularmente interessantes e urgentes quando observadas as transformações do cinema e dos audiovisuais face às novas tecnologias. A imagem contemporânea tornou-se provocadora de uma série de instabilidades e precariedades, criando novos regimes de visibilidades. Frequentemente, pensadores e artistas reviram-se em discussões calorosas sobre uma possível e trágica morte do cinema, em especial daquele configurado em seu dispositivo hegemônico e sacralizado em salas escuras. As estratégias de produção de

imagens (dispensemos aqui as noções de narrativa/narratividade) desafiam espectadores e todo um conjunto de *topoi* – espaços, “molduras” (PARENTE, 2017), deslocamentos de nossos corpos etc.

Estaríamos, portanto, diante de uma **estética do desvio** ao cruzarmos cinema, literatura, artes visuais e novas mídias? A pergunta de Vivian Sobchack (1992, p. 3), na abertura de *The address of the eye: a phenomenology of film experience*, aponta para um entrelugar em que os interesses estão mais voltados à força da experiência: “What else is a film if not “an expression of experience by experience”?”. Sobchack parte da noção de que o cinema sempre foi um lugar difuso de experimentações e, por isso mesmo, um território de travessias perceptivas e subjetivas. Creio que as reflexões de Sobchack sobre a dimensão fenomenológica implicada nas imagens cinemáticas, especialmente aquela da experiência cinematográfica corporificada, mostram-se consoantes à proposição de Susan Sontag manifestada em seu *Against Interpretation* (1964): “No lugar de uma hermenêutica precisamos de uma erótica da arte”. Ao modelo cognitivo-interpretativo, surgiram outros agenciamentos afinados ao poder do sensório (ou da sensação) por meio de fisicalidades/materialidades provocando novos regimes temporais, de construção de espaço, de gestos corpóreos.

A imagem eletrônica do vídeo, na década de 80, acabou por “comprometer” o cinema (um certo tipo de cinema), ao trazer para o campo das produções de imagens audiovisuais, mudanças significativas em razão da especificidade do meio. É bem verdade que esse cinema anfíbio e convergente com as artes contemporâneas – em “expansão” ou “expandido” (YOUNGBLOOD, 1970) – já aparecia na onda do cinema experimental norte-americano, do qual o nome de Jonas Mekas desponta conjuntamente aos de Stan Brakhage e Hollis Frampton. Mekas entendeu que o modo como captava as imagens e, como tradução desse movimento, a sua própria intervenção enquanto *filmmaker* ficavam completamente alterados dependendo da câmera que usava:

Você tem de se acostumar a cada nova câmera, de modo que, durante a filmagem, ela reaja a você, e você conheça suas fraquezas e seus caprichos. Porque, mais tarde, quando comecei a filmar, descobri que a minha nova Bolex não era de forma alguma idêntica à antiga. Ela era, na verdade, defeituosa, nunca mantinha uma velocidade constante. Eu a ajustava em 24 quadros, e

após três ou quatro cenas ela estava em 32 quadros. Você tinha de olhar constantemente para o mostrador, porque as velocidades de quadros por segundo afetam a iluminação, a exposição. E quando finalmente me dei conta de que não havia jeito de consertá-la ou de fixar a velocidade, decidi aceitar e incorporar o defeito como um dos recursos estilísticos, usar as mudanças de luz como um meio estrutural. Quando notei que as velocidades mudavam constantemente (em especial quando filmava sequências curtas, trechos breves), sabia que não seria capaz de controlar as exposições. Não quero dizer que queria ter uma iluminação “normal”, “equilibrada”. Não, eu não acredito nisso. Mas consigo trabalhar dentro das minhas irregularidades, dentro do meu estilo de choque entre quantidades de luz, apenas quando tenho o controle completo, ou ao menos o controle “normal” sobre as minhas ferramentas. Mas aqui esse controle me escapava. A única maneira de controlar era aceitar e usar isso como parte da minha maneira de filmar. Usar as superexposições como pontuações; usá-las para revelar a realidade sob, literalmente, uma luz diferente; usá-las para imbuir a realidade de uma certa distância; para compor a realidade (MEKAS, 2013, p. 137).

O relato de Mekas, a meu ver, ilustra o reconhecimento de um artista consciente da materialidade do meio na produção do sentido de sua obra e nas questões que tocam diretamente o lugar do espectador em sua sensibilidade. Todas essas “anormalidades” ou “defeitos” apontados por Mekas resultam, para além dos corpos e objetos filmados, na plasticidade da imagem dada a ver. Trata-se, portanto, de campos de visão em puro estado de fricção com a experiência sensorial do espectador.



Figura 1



Figura 2



Figura 3

As imagens acima, de *Lost Lost Lost* (1976), são inscritas na ordem de uma instabilidade. A despeito de uma cronologia estruturante da obra e de os rolos funcionarem aos pares, constituindo um “segundo princípio organizador” (MACDONALD, 2013, p. 146), as imagens nas obras de Mekas (percebidas em conjunto) parecem existir para além de uma ordem narrativa; são flutuantes, descontínuas, opacas, imprecisas, afinal! São imagens que reclamam uma busca

libidinosa, como se precisássemos tocá-las para vê-las. Vários pensadores usaram a expressão “imagens hápticas” (AUMONT; DELEUZE & GUATTARI; MARKS) a fim de qualificar um tipo de imagem solicitante da experiência corpórea do espectador. Não estaríamos mais mergulhados na profundidade de imagens ilusórias ou sob o poder da representação; antes, passamos a experienciar a presença da imagem em sua superfície difusa e material.

Não é o caso de traçarmos longas linhas a respeito da videoarte e mesmo da longa relação do cinema com o dispositivo videográfico e as tecnologias digitais. O objetivo aqui é lidar com o filme do artista escocês Douglas Gordon – *I Had Nowhere To Go: Portrait of a displaced person* (2016) – a partir de um campo de investigação da materialidade da imagem e da palavra, enquanto registro de uma presença corporificada na imagem/corpo de Jonas Mekas.

## 2 UM CINEMA DE SENSAÇÕES

No contexto dos conceitos de “efeito cinema”, “cinema expandido ou ampliado” e das materialidades, a leitura que procuro fazer nesse artigo a respeito do filme *I Had Nowhere to Go* (2016), do *videomaker* Douglas Gordon, baseado no livro-diário de Jonas Mekas de mesmo nome, será mais um relato de uma experiência de pesquisa em processo, provocada por inúmeras inquietações na ordem da relação cinema-literatura-vídeo enquanto potências de experiências afetivas.

Escrito entre 1944 e 1954, *I had nowhere to go* (1991) reúne as experiências de Mekas nas paisagens dos campos de trabalho forçado para “*displaced persons*” criados pelas forças aliadas no final da II Guerra a fim de acolher prisioneiros libertados e exilados de seus países de origem e, também, a sua vivência inicial nos Estados Unidos, sempre ao lado do irmão Adolfas Mekas.

Tão logo chegam aos EUA, Mekas e o irmão compram a primeira câmera 16mm Bolex, momento em que inicia sua prática como cineasta independente. Já em meados da década de 50, instalado no Brooklyn – de onde jamais saiu, Mekas é conhecido por inúmeras atividades ligadas ao cinema de vanguarda experimental norte-americano, dentre as quais destacam-se a criação da Revista *Film Culture*

(1955), da *Film-Makers' Cooperative* (1962), da *Film-Makers' Cinematheque* (1964), e, em 1969, o seu projeto mais ambicioso – a *Anthology Film Archives*, um museu permanente do cinema de vanguarda.

Mekas sempre diz: “Eu sou um poeta. Eu sou um *filmmaker*. Eu reajo à vida com minha câmera”. Hoje, Mekas, aos 96 anos, é considerado o maior diarista vivo da história do cinema. Mekas passa uma vida a filmar, a recolher imagens de qualquer sorte. Boa parte de sua obra fílmica representa um campo estético marcado pela prática do amador, daquele a capturar fragmentos de experiências íntimas. São inúmeros os trabalhos de Mekas nos quais assistimos a imagens, singelas ou pungentes, em que a palavra do escritor está ali. Os movimentos de câmera, em *Lost Lost* (1976), por exemplo, expõem um conjunto de imagens políticas de refugiados lituanos “condenados” à vida da grande nação e um punhado de outras imagens sobre as quais inscreve-se a atividade do processo escritural de Mekas. Vemos tanto seu trabalho como poeta na Lituânia quanto sua produção de crítico de cinema, quando inicia suas publicações na coluna do *Village Voice*, em 1958. Estamos diante de muitos planos que mostram páginas datilografadas, máquina de escrever, frases e palavras desordenadas, unidas a composições sonoras igualmente alternadas: a voz de Mekas, músicas de fundo, barulhos de rua e de gente conversando. Assim, Mekas compõe uma travessia diarística que, a um só tempo, reúne diário em filme e filme-diário. O olhar de Mekas mistura-se ao olhar do espectador que o vê em suas atividades. A sensibilidade do cineasta e do escritor assume a urgência em guardar impressões e afetos tornados testemunhos de si e do outro. Vale mencionar palavras do próprio Mekas ao escrever sobre *Reminiscências [de uma viagem a Lituânia]* (1972):

No começo pensei que houvesse uma diferença básica entre o diário escrito que alguém escreve à noite, e que é um processo reflexivo, e o diário filmado. Em meu diário em filme, pensei, eu estava fazendo algo diferente: estava capturando a vida, pedaços dela, enquanto ela passa. Mas percebi bem cedo que não era tão diferente, afinal. Quando filmo, também estou refletindo. Eu pensava que só estivesse reagindo à realidade. Não tenho muito controle sobre ela e tudo é determinado pela minha memória, meu passado. De forma que esse filmar “direto” também se torna um modo de reflexão. Da mesma maneira, vim a perceber que escrever um diário não é meramente refletir, olhar para trás. Seu dia, quando volta para você no momento da escrita, é mensurado, escolhido, aceito, recusado e reavaliado pelo que e como se está no momento em que se escreve. Tudo está acontecendo de novo, e o escrito é mais fiel ao

que se é quando se escreve do que aos eventos e emoções do dia que se foram (MEKAS, 2013, p. 133).

Poderíamos dizer haver um hiato entre a obra de Mekas e o trabalho visual de Gordon, completamente estruturado a partir das novas tecnologias da imagem. Se, de um lado, a imagem trêmula, doméstica, plena de realidade e presenças de Mekas põe em xeque a relação com o cinema “industrial”, a força do experimental no trabalho com uma montagem que consegue, ao mesmo tempo, colocar fragmentos de modo disperso e equalizar uma narrativa que se torna seu projeto estético, pode indicar a afinidade com Gordon.

O filme de Gordon, com 97 minutos de projeção, foi levado às salas de cinema em diversos festivais e mostras de cinema pelo mundo. O filme é composto de algumas imagens falaciosamente aleatórias, intercaladas a muitos minutos de ausência de imagem, em que a tela fica preta. A voz inconfundível de Mekas lê, quase todo tempo, trechos do diário *I had nowhere to go*, de modo fragmentário. Mekas revelou, no Festival de Cinema de Locarno (2016), ter sido uma surpresa o modo como Gordon se serviu das gravações de sua leitura no filme. A experiência imersiva proposta por Gordon obriga o espectador (de cinema) a suspender seu olhar, a montar os saltos de significação – dados pelas pouquíssimas imagens que surgem e a “interpretar” o irrepresentável do exílio e do trauma, daquele que não tinha para onde ir.

Não devemos jamais esquecer que o filme de Gordon é levado a uma sala de cinema. Diferentemente de outros diversos trabalhos, não estamos diante de uma instalação ou de uma videoarte passada em telas planas (interfaces) ou telas como as de TV postas em bienais, salas de arte ou museus. Isso significa lidarmos, de saída, com diversos problemas nos quais estão inscritos o lugar do espectador, os regimes de visibilidade, e a própria natureza dessas imagens. O trabalho videográfico e filmográfico de Gordon localiza-se nesse lugar do precário, na fricção das passagens de imagens em processo de transitoriedade, na desarticulação ou no desvio do espaçotemporal, no ponto de fuga das imagens em fluxo.

Gostaria de iniciar essa pretensa leitura com algumas imagens do processo de apropriação da obra de Mekas por Gordon:

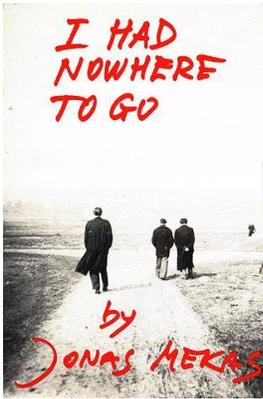


Figura 4



Figura 5

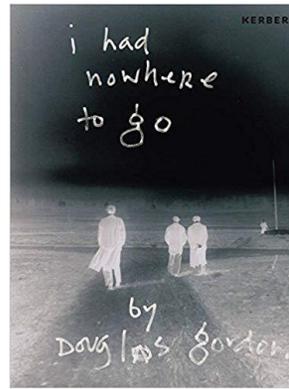


Figura 6



Figura 7

Estamos diante de um trabalho complexo e em camadas. A Fig. 4 é capa do diário-livro escrito de Mekas (1991); Fig. 5 é uma das versões da capa do filme de Gordon (que traz a primeira imagem do filme); na sequência, Fig. 6 e Fig. 7 são imagens do livro de Gordon (2016) com todas as imagens do filme, em ordem sequencial, com inscrições impressas das palavras proferidas por Mekas ao longo do filme. Bem, não tratarei do livro de Gordon nesse artigo por diversas questões, especialmente por se tratar de uma pesquisa ainda em processo de leituras, reflexões e pouquíssimas conclusões.

Nessa proposta, atrevo-me a olhar o filme de Gordon como uma obra altamente provocativa, capaz de dar relevo a uma série de questionamentos a respeito das teorias que discutem as medialidades e as materialidades da arte, da comunicação, dos corpos midiáticos e da vida dos objetos. No âmbito de uma construção textual e temática: como contar uma vida já mostrada exhaustivamente? Como dar forma filmada a um diário escrito? Não creio que Gordon faria um filme biográfico ou documental de

Mekas. E não o fez. *I Had Nowhere to Go* é, sem dúvida, um filme sobre Jonas Mekas, mas é, antes de tudo, um filme sobre como os atravessamentos entre cinema, vídeo e literatura se materializam e desmaterializam diante do olhar estranhado do espectador. É um trabalho representativo da obsessão do artista visual em questionar os dispositivos, as materialidades e o lugar conceitual das práticas artísticas que operam imagens em movimento.



Fig. 8

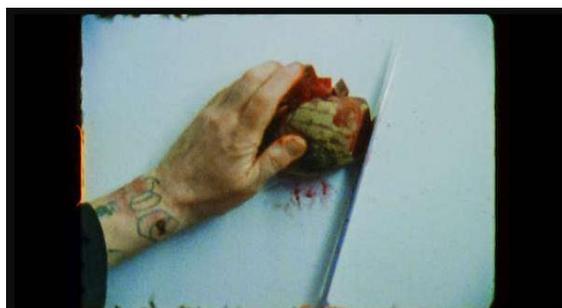


Fig. 9



Fig. 10



Fig. 11



Fig. 12

O filme começa! Mekas surge diante de nossos olhos aos 00:02 minutos do filme (Fig. 8) e fala de uma imagem que faria dos tanques russos que passava pelas ruas da Lituânia, em 1940, mas foi assaltado por um soldado soviético que pega e destrói sua câmera. Primeira imagem inexistente. A imagem faltante. O filme segue e ali, no

gigantismo da tela, vemos Mekas lendo trechos, sem qualquer relação linear (datas dos diários). Surgem na tela imagens feitas em 8mm (dando a dimensão do doméstico), muitas a mostrarem cenas cotidianas, e outras em altíssima definição, como um gorila em um longo plano.

Vamos imaginar que o espectador não tenha qualquer conhecimento de Mekas e de sua obra, de nada daquilo que seus olhos veem. Quais as metáforas previstas e instauradas nas imagens que materializam objetos, gestos e atmosferas (como a fumaça a sair de uma chaminé) que acionam a dor do holocausto e a memória do exílio? Há uma condição sonora nesse filme pela leitura de Mekas que nos carrega para o não-lugar do deslocado. Tudo ali é *medium* e tudo está mediado, midiatizado, tudo é corpo. Confesso ter mais perguntas e inúmeras dúvidas ao pensar em um cinema que mais provoca um “efeito cinema”, como diz Dubois (2017), em processo semelhante ao vídeo.

Boa parte dos trabalhos de Gordon alude a modos de transgressão em que tudo é posto em contraste ao espaço do hegemônico. Em geral, suas instalações de vídeo, exibidas geralmente em museus e galerias de arte, convidam o espectador a penetrar as imagens sob novas condições de percepção, seja pela arquitetura de interfaces, pelos efeitos provocados por outros dispositivos, e, especialmente, pelo agenciamento da condição daquilo que é dado a ver. Em *24 Hour Psycho*, por exemplo, Gordon compõe um tipo de projeto arquitetural que, a um só tempo, conduz o espectador a confrontar a materialidade de uma tela translúcida a projetar as imagens de *Psicose* (HITCHCOCK, 1961), no seu “direito” e no seu “avesso”, e toda potência do imaterial – regimes temporais alterados que desestabilizam não apenas o movimento dos corpos filmados e a própria plasticidade da imagem, mas tocam diretamente nos sentidos e afetos do espectador.

As interseções entre cinema e vídeo instauraram uma lógica de atravessamentos e de desvios. Raymond Bellour é o primeiro teórico a ser lembrado quando se trata de pesquisar essas novas formas de imersão cinematográficas ressignificadas pela condição de “entre-lugar” com o vídeo:

[...] o vídeo-arte, por mais exterior que seja ao cinema, não pode ser apreendido sem referência ao que altera – o cinema assim como as outras artes (artes plásticas, música), em suma, tudo de onde ele provém e para onde volta sem cessar, a fim de moldar uma identidade que lhe escapa. Na verdade, a força do vídeo-arte, que de fato existe (há 20 anos), [...] é e será a de ter operado passagens. O vídeo é antes de mais nada um atravessador. Passagens (com relação ao que me interessa) aos dois grandes níveis de experiência que evoquei: entre o móvel e imóvel, entre a analogia fotográfica e o que a transforma. Passagens, corolários que cruzam sem recobrir inteiramente esses “universais” da imagem: dessa forma se produz entre foto, cinema e vídeo uma multiplicidade de sobreposições, de configurações pouco previsíveis (BELLOUR, 1997, p. 14).

É certo que os trabalhos de vídeo-instalação ou aqueles de um cinema expandido, determinado pela transitoriedade do espaço e pela constituição de uma arquitetura de exibição, cumprem a função de reexame do estatuto do cinema e de outras artes. Segundo Duguet (2017, p. 53), “o vídeo, último meio de reprodução, reencena toda uma história das representações. Ele opera principalmente pela *mise-en-scène*. Ao dramatizar o dispositivo, ao considerá-lo por meio de diversos papéis, constitui o teatro do ver/perceber”.

Para além de um cinema de ruptura, o ponto de mobilização em *I Had Nowhere To Go* parece estar na ordem de uma tentativa estranha de deslocamento e fetichização do dispositivo cinema (BARTHES, 1975; DUBOIS, 2017). Em “Ao sair do cinema”, Barthes (1975, p. 294) acaba por descrever uma ideia um tanto semelhante àquela do “efeito cinema”, de Dubois: “um corpo narcísico que olha, perdido no espelho próximo, e um corpo perverso, pronto a fetichizar, não a imagem, mas precisamente o que a excede: o grão, a sala, o escuro, a massa obscura dos outros corpos, os raios de luz, a entrada e a saída”. Quase todas as imagens, intercaladas à imagem-faltante da tela preta, sugerem uma representação, mas não a representação de um ser ausente. O corpo de Mekas está lá, sua voz subjetiva o pé descalço imerso em um amontoado de neve, assim como as batatas sendo cortadas e misturadas às beterrabas, imagens, afinal, que corporificam a presença de Mekas.

Sobchack, inspirada na fenomenologia da percepção de Merleau-Ponty, reforça a ideia de que a visualidade e a percepção da imagem cinematográfica são alcançadas pelo corpo enquanto matéria encarnada. Nesse sentido, é preciso que encaremos os longos minutos de tela preta no filme de Gordon como uma não-invisibilidade? O que se vê,

afinal, em *I Had Nowhere to Go?* Merleau-Ponty (1992, p. 211) fala da “dimensão do oculto”, existente em tudo que se vê; na mesma medida, “ver é sempre ver mais do que se vê”. Não é possível pensar os objetos destituídos ou (des)situados de suas materialidades; antes, é o caso de se falar em corpos objetivos como portadores de sentido (KITTLER, 2016).

Obviamente, a crítica sobre as materialidades da comunicação, endereçada às apreensões de imagens moventes, procura se afastar do paradigma hermenêutico em razão de um desejo urgente de presença na qual seja possível vivenciar, cada vez mais, sensações corpóreas. Isso pressupõe uma série de questionamentos: Como lidamos com o “ver”, condição orgânica e essencial do cinema? Como o espectador sobrevive ao ato impeditivo de ver? Será a tela preta o nada? As vanguardas estéticas do início do século passado trabalharam firmemente a colagem de elementos de toda a sorte. Talvez não seja novidade o amontoado de imagens estáticas e moventes dispostas na tela de Gordon. A página em branco de Mallarmé transformou-se na tela negra, escura, ausente, da imagem faltante de Gordon? Imagens intermitentes; som imersivo; justaposição evocativa (ato de leitura das memórias de Mekas).

Há muito tempo, foi-nos anunciada a crise da representação e, com isso, parece avolumar-se o conceito de *media* e, a reboque, a noção de medialidade, de modo trans-histórico, reorganizando, assim, os estudos da cultura e das artes. As flutuações da “memória”, nesse caso, tornam-se um objeto apreensível como uma mídia. Pois bem, será o recorte da intermedialidade (a pensar no filme de Gordon como processo intermedial) um limitador de reflexões teóricas sobre objetos absolutamente andrógenos com os quais os estudos críticos sobre as artes não sabem lidar? Como ler esse conjunto complexo de obras, apropriadas e reapropriadas, em total apelo convergente, sem cairmos no ato descritivo? Voltamos a um outro estruturalismo ao instrumentalizarmos nossas pesquisas sob o conceito de intermedialidade ou materialidade, se tudo é mídia? Em pesquisas mais recentes a respeito de uma arqueologia das mídias, encontramos discussões mais exploráveis ao mostrar artistas que revelam gestos políticos (não de uma política institucional) às formas de expressão dessa tecnocultura. É nesse ponto que penso estar circunscrita a obra de Douglas

Gordon, isto é, no decalque (e não mais *mise-en-abyme* ou intertextualidade) com o cinema, com o vídeo, e com o texto literário.

No rastro complexo do estudo das materialidades, a noção de presença como produção de sentido, em Gumbrecht (2010), evidencia um diálogo primoroso no campo das Humanidades. No filme de Gordon, a cegueira da tela preta encerra todo processo de significação da *persona* Mekas. O breu é o sintoma da ausência, da imagem impossível, dos anos de exílio de Mekas, do trauma, do apagamento enquanto experiência. Não há qualquer transposição da obra de Mekas. Antes, podemos falar de uma quase fenomenologia da presença alocada na materialidade. Não falo apenas de tela e imagem. Falo da produção de sentido no processo intervalar, de imagens em choque, de imagens que parecem resistir. Gumbrecht assevera que a autorreferência predominante numa cultura de presença é o corpo. Mekas está ali na semiose da voz. Ele materializa a palavra. Mekas está ali!

### **MATERIALITIES OF A LACKING IMAGE: DOUGLAS GORDON AND JONAS MEKAS**

#### **ABSTRACT**

In the framework of the *media* materialities, this paper is a reading of *I Had Nowhere To Go*, by the scottish videomaker Douglas Gordon, a film based on Jonas Mekas' eponymous book. The poetics of exile from the diaries written by Mekas are portrayed there as small bodies that now light up, sometimes fade. Written between 1944 and 1955, *I had nowhere to go* (1991) collates Mekas' experiences in the landscapes of nazi concentration camps since his departure from Lithuania. Gordon's work with the cinema is pretentious and highly technological / digital. The films, like *24 Hour Psycho*, while still being themselves mutate into other objects, imposing on cinema theorists to ponder about the place of this "cinema with sensations". In this respect, there seems to be a gap between Gordon's experimental works and such "flashes of happiness" from the diarist's Bolex 16mm camera. However, the silences, the exile, the displacement, the solitude of Mekas all become a sensorial and corporal experience in Gordon's work. Under the unmistakable accent of Mekas, the wording invades the black screen in a

process of metaphorization of the absences. Therefore, I try to discuss the ways by which these new patterns of visibility from imprecise, precarious, lacking images affect our bodies as a perceptive and sensorial experience due to the materiality of the medium.

Keywords: Materialities. Jonas Mekas. Douglas Gordon.

## REFERÊNCIAS

AUMONT, Jacques. **O olho interminável: cinema e pintura**. São Paulo: Cosac&Naify, 2004.

BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. Lisboa: Edições 70, 1987.

BELLOUR, Raymond. **Entre-imagens: foto, cinema, vídeo**. São Paulo: Papyrus, 1997.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs – capitalismo e esquizofrenia**. São Paulo: Editora 34, 1997.

DUBOIS, Philippe. Sobre o “Efeito Cinema” nas instalações contemporâneas de fotografia e vídeo. In: MACIEL, Katia (Org.). **Transcinemas**. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2017, p. 81-87.

DUGUET, Anne-Marie. Dispositivos. In: MACIEL, Katia (Org.). **Transcinemas**. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2017, p. 46-67.

GUATTARI, Félix. Da produção de subjetividade. In: PARENTE, André (Org.). **Imagem máquina: a Era das tecnologias do virtual**. 3. ed. São Paulo: Editora 34, 2001, p. 177-191.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir**. Rio de Janeiro: Contraponto/Ed. PUC-Rio, 2010.

KITTLER, Friedrich. **Mídias ópticas**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2016.

MARKS, Laura k. **Touch: sensuous theory and multisensory media**. Minneapolis/London: University of Minnesota Press, 2002.

MACDONALD, Scott. Completamente perdido em Lost Lost Lost. In: MOURÃO, Patrícia (Org.). **Jonas Mekas**. São Paulo: Centro Cultural do Banco do Brasil; Pró-reitoria de Cultura e Extensão Universitária/USP, 2013, p. 143-164.

MEKAS, Jonas. O filme-diário. In: MOURÃO, Patrícia (Org.). **Jonas Mekas**. São Paulo: Centro Cultural do Banco do Brasil; Pró-reitoria de Cultura e Extensão Universitária/USP, 2013, p. 131-142.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O visível e o invisível**. São Paulo: Perspectiva, 1992.

PARENTE, André. A forma cinema: variações e rupturas. In: MACIEL, Katia (Org.). **Transcineas**. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2017, p. 21-45.

SOBCHACK, Vivian. **The address of the eye: a phenomenology of film experience**. New Jersey: Princeton University Press, 1992.

SONTAG, Susan. **Against Interpretation: and other Essays**. New York: Picador, 2001.

YOUNGBLOOD, G. **Expanded Cinema**. New York: P. Dutton & Co., Inc., 1970.