

Expressing the Self: The Diary Films of Jonas Mekas

Expressar a Interioridade: Os Diários Filmados de Jonas Mekas

Tiago Luís Minau Ramos
CEAUL-ULISBOA, Portugal

Abstract

Jonas Mekas develops the diary film practice as a way of celebrating and preserving his lived experiences through the act of representing them. In addition to making his life the subject matter of his diary films, Mekas wants his filmic recordings to be traces of his own gestures as he moves ahead in search of glimpses of beauty. Therefore, the diarist adopts a set of techniques, associated with avant-garde cinema, and inserts them in an autobiographical context, with the intention of creating a cinematic language capable of representing his interiority. This essay will analyze the techniques employed by Jonas Mekas and the way in which they attempt to represent the diarist's self.

Keywords: Jonas Mekas; Diary Films; Representation; Displacement; Self.

Introdução

Nascido na aldeia agrícola de Semeniškiai, na Lituânia, Jonas Mekas foge clandestinamente do seu país, aos vinte e dois anos de idade, durante a ocupação nazi do território báltico. Mekas é preso semanas depois, em julho de 1944, na fronteira entre a Áustria e a Alemanha, e levado para um campo de trabalhos forçados em Elmshorn, no norte da Alemanha. Na sequência do desfecho da Segunda Guerra Mundial, sem a possibilidade de regressar à Lituânia, uma vez que o território voltou a ser anexado pela URSS após as resoluções da Conferência de Ialta, Mekas passou quatro anos em diversos abrigos alemães destinados a refugiados de guerra. Durante esse período, Mekas frequentou regularmente as sessões de cinema gratuitas organizadas nas zonas ocupadas pelo exército norte-americano e francês. O seu interesse por cinema rapidamente se intensificou. Mekas começa por escrever múltiplos argumentos cinematográficos, acerca da condição dos exilados políticos no pós-guerra, tendo comprado, em abril de 1949, uma máquina fotográfica Zeiss Ikon com o intuito de documentar a realidade dos campos de refugiados. Poucas semanas depois de desembarcar nos Estados Unidos da América, em outubro de 1949, Mekas transita para o aparelho cinematográfico ao alugar uma Bolex 16mm. Sem tempo ou recursos financeiros para realizar os guiões que escrevera, Mekas filma, quando tem disponibilidade, acontecimentos do seu quotidiano de maneira a cultivar o seu engenho cinematográfico. O que começou por ser uma prática circunstancial, que Mekas encarava inicialmente como um treino que lhe permitiria ganhar experiência para mais tarde realizar “um filme de verdade”, tornou-se

num projeto de vida que se prolongou durante sete décadas (Mekas, 2013: 131).

Dado que a prática diarística de Mekas é desenvolvida em paralelo ao seu percurso de vida, o presente ensaio procura apurar a maneira como os registos filmados, devido à imediatez e ao carácter indicial das representações que produzem, se relacionam com as experiências vividas pelo diarista. De igual modo, o ensaio analisará as técnicas empregues por Jonas Mekas com o intuito de fazer um cinema de expressão pessoal. O diarista ambiciona que os seus registos filmicos, para além de representarem momentos fugidios pertencentes ao seu quotidiano, sejam capazes de expressar as suas reações, tanto corporais como emocionais, diante os desdobramentos contínuos e imprevisíveis do real.

A Abordagem de Jonas Mekas à Prática do Diário Filmado

O diário filmado é uma *prática* através da qual um sujeito se autorrepresenta ao registar eventos, pertencentes ao seu quotidiano, com uma câmara de filmar. Os registos filmicos resultantes desta prática não se afirmam enquanto *obras* acabadas, filmes prontos a ser partilhados no espaço público. O material filmado diariamente encontra-se mais próximo do estatuto de imagens de arquivo privado – cuja natureza, composta e desarticulada, se opõe diametralmente à unidade necessária para a constituição de uma obra que se enquadre dentro de uma economia de filmes projetados em salas de cinema (James, 1992: 147). Os fragmentos captados pela câmara de filmar valem por si próprios, enquanto unidades atomizadas e incompletas duma porção do quotidiano de quem se autorrepresenta. Assim sendo, os registos filmados diariamente não pretendem figurar afirmações totalizantes a respeito do diarista – respondem sim à urgência de captar fragmentos do instante fugidio. A dimensão arquivística da prática do diário filmado prende-se, precisamente, com esse desejo, comum aos diaristas, de recolher estilhaços dispersos daquilo que experienciam quotidianamente.

Por meio de processos mecânicos, os dispositivos filmicos geram, no imediato, representações que despontam do contacto, mediado pela luz, entre uma determinada realidade e uma película fotossensível. De acordo com Elizabeth W. Bruss, o carácter indicial e imediato da representação fotográfica proporciona uma possibilidade inédita a quem se autorrepresenta por meio de dispositivos filmicos: ao passo que outras formas de representação forçam o autobiógrafo a reencenar o experienciado, a câmara de filmar permite a conjunção entre viver e representar o vivido (1980: 302). No entanto, o facto de os aparelhos

cinematográficos produzirem representações vinculadas ao momento presente exige do diarista uma atenção redobrada ao que se desenrola em seu redor. Se o diarista não filmar um detalhe no preciso instante em que este se manifesta, esse pormenor perde-se irremediavelmente. O diário filmado é sensível à natureza irrepitível do instante e à fugacidade do real. A respeito da importância de se permanecer vigilante face às contingências do real, aquando da prática do diário filmado, Jonas Mekas escreve o seguinte:

To keep a film (camera) diary, is to react (with your camera) immediately, now, this instant: either you get it down now, or you don't get it at all. To go back and shoot it later, it would mean restaging, be it events or feelings. (1989: 362)

A concomitância entre viver e representar, assim como o vínculo indical entre o real e a sua representação fílmica, são fatores que fazem Mekas considerar as imagens registadas como fragmentos, ontologicamente significativos, retirados ao devir em fuga. Incapaz de suspender o curso inexorável do tempo, Mekas tenta fixar, através da sua Bolex, a corrente contínua de momentos de passagem que constituem a sua vida. Nas páginas do seu diário escrito, mais concretamente na anotação do dia 20 de abril de 1966, Jonas Mekas reflete a respeito da sua preocupação em fixar o que é de natureza evanescente: "Why am I so preoccupied with fleeting images, with the eye reality, with the surface reality? Desperately holding on to the slow vanishing disappearing fragments of the gross reality" (2020: 559). Uma década mais tarde, na longa-metragem *Lost Lost, Lost* (1976), Mekas relaciona, através da voz over, a compulsão de estar constantemente a filmar acontecimentos da sua vida com o desejo de poder preservar vislumbres daquilo que vivencia: "It's my nature now to record, to try to keep everything I am passing through, to keep at least bits of it. I've lost too much. So now I have these bits that I've passed through". Tal como Cuevas aponta, a capacidade de resgatar uma fração do real, que Mekas aparenta atribuir aos aparelhos fílmicos, enquadra-o numa linha teórica análoga à de Bazin (2006: 63). Contudo, a aproximação de Mekas à noção de embalsamento do real, via aparelho cinematográfico, proposta por Bazin, deve ser compreendida dentro do contexto de desenraizamento ontológico que acusa o diarista.

Mekas narra o seguinte no final de *Lost, Lost, Lost*: "since no place was really his, no place was really his home, he had this habit of attaching himself immediately to any place". A rutura do vínculo umbilical, que o unia à sua terra natal, desencadeia uma sensação de desenraizamento que é agudizada pela consciência que Mekas tem do seu estatuto ontológico em devir. O apego instantâneo do diarista, a um determinado local ou momento concreto, impossibilita a geração de uma sensação de enraizamento profundo uma vez que, como Mekas refere em vários dos seus filmes, a vida continua o seu curso avante, impedindo a radicação espaço-temporal do diarista.

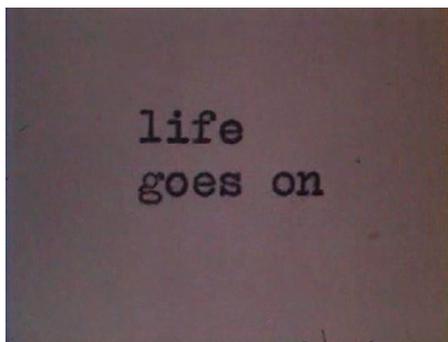


Figura 1: Intertítulo de *As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty* (2000)

A ambição de preservar fragmentos do vivido relaciona-se com a noção de enraizamento na medida em que a representação fílmica do real petrifica o tempo, possibilitando ao diarista enraizar-se nas imagens filmadas porque nelas o que foi vivido e perdido encontra-se, aparentemente, conservado no âmbar do celuloide. Em entrevistas, e até mesmo nos seus filmes, tal como em *As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty*, Mekas não faz uma distinção entre as suas memórias e os registos fílmicos produzidos diariamente: "Memories. Memories. Image, sound, memories". Tendo por base essa premissa, no entender do diarista, o que é vivido mas não é representado está destinado a ser olvidado. A respeito do desejo de converter o vivido em representação e as imagens representadas em memórias¹, Catherine Russell argumenta que Mekas transforma "all images into memories, traces of experience, signs of the past to be salvaged in cinematic form" (1999: 312). A ênfase do diarista na preservação das experiências vividas prende-se com a tentativa de construção de uma memória que se expressa por meio de um arquivo composto por registos fílmicos. Numa primeira fase, sem um mapa de memórias que o oriente nos Estados Unidos da América, a prática do diário filmado é um recurso que permite ao diarista construir um acervo cinematográfico, paralelo à sua vida, que o faça sentir-se enraizado e seguro. Tal como Jonas Mekas sugere, através de um intertítulo, em *He Stands in a Desert Counting the Seconds of His Life* (1986): "You keep a diary and the diary will keep you".

Ao exercer a prática do diário filmado, os acontecimentos do quotidiano que Jonas Mekas tenta resguardar da ação corrosiva do tempo são, na sua maioria, encontros improvisados com elementos da natureza e celebrações que partilha com amigos e família. Numa das anotações do seu diário escrito, Mekas emprega uma prosopopeia, que personifica a câmara de filmar, de modo a comentar como a prática do diário filmado o impele, tendencialmente, a registar episódios solares: "my camera refuses to criticize, my camera wants to celebrate life, my camera refuses anything that isn't a celebration of life" (2020: 785). De igual modo, em *Walden* (1969), Jonas Mekas

caracteriza a prática de filmar como um gesto de celebração de viver: “They tell me I should be always searching, but I am only celebrating what I see. I am searching for nothing. I am happy”.

A força motriz dos diários filmados é o caudal contínuo e imprevisível da vida de Mekas. O diarista não procura representar algo em específico, simplesmente está atento àquilo que vislumbra e tenta captá-lo, no imediato, com a sua Bolex. Errante, sem um propósito ou destino traçado, Mekas regista as paisagens que percorre e os rostos com os quais se cruza. À vista disso, é difícil traçar a linha limítrofe entre viver e representar porquanto os registos fílmicos são definidos pelos eventos que o diarista vivencia e os acontecimentos experienciados são vividos em função do ato de os representar. Filmar é, concomitantemente, um ato que regista e cria a experiência vivida pelo diarista. Nesse sentido, Michael Renov argumenta que a amplitude do repertório diarístico filmado por Mekas é consequente da sua convicção de que o desenvolvimento da prática artística é indissociável da sua vida (2004: 88). Jonas Mekas esboça um pensamento da mesma natureza ao reconfigurar o *cogito* cartesiano em *Walden*: “I make home movies, therefore I live. I live, therefore I make home movies”. Não só é a distância temporal entre viver e representar eliminada, como o próprio gesto de se autorrepresentar condiciona a maneira como Mekas vive. A respeito da promiscuidade entre viver e representar, David E. James comenta o seguinte:

Initially the record of a life seen and lived deliberately, the film diary becomes the vehicle of that deliberate seeing and living, and eventually the life-praxis of shooting is transcendently invested as a means of redeeming life itself. (1992: 155)

A prática do diário filmado faz com que representar se torne uma maneira de experienciar a vida. Por sua vez, o gosto de celebrar a vida, através do ato de a representar com uma câmara de filmar, possibilita a Mekas outorgar eternidade ao que tem uma essência fugaz. A compulsão autotética de Mekas por exercer a prática do diário filmado faz com que o diarista se autocaracterize, por diversas vezes, como um *filmmaker* e não enquanto um *cinéasta*. Em *As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty* (2000), Jonas Mekas enuncia o seguinte por meio da voz over.

I am not really a filmmaker. I do not make films. I just film. I am obsessed with filming. I am really a filmer. It's me and my Bolex. I go through this life with my Bolex and I have to film what I see, what is happening right there. What an ecstasy just to film! Why do I have to make films when I can just film! When I can just film, whatever is happening there, in front of me and now, my friends, whatever I see.

Mekas reforça a primazia da prática de filmar sobre o modelo industrial da realização de filmes com um propósito comercial. A continuidade da prática faz do diário filmado um projeto de vida cujo ponto final é dado pela morte. O laço que une viver e filmar é de tal

forma estreito que a conclusão do último é sintomática do fim do primeiro. Todavia, para além de fazer da sua vida a matéria do diário filmado, Mekas deseja que os seus registos fílmicos sejam vestígios dos seus próprios gestos. Num primeiro momento, aquando da chegada de Mekas a Nova Iorque, essa ambição ainda não se tinha pronunciado. Numa entrevista concedida a Scott MacDonald, Mekas confessa que, nos primeiros anos em que desenvolveu a prática do diário filmado, seguiu uma proposta estética e ética semelhante à de John Grierson e Paul Rotha, duas figuras cimeiras do documentário social britânico dos anos trinta e quarenta (1984: 94). À vista disso, a prática do diário filmado era motivada pelo desejo de desenvolver uma forma de ativismo social no seio da comunidade em que se inseria, assim como de se autorrepresentar. Quando filmava a comunidade lituana de Williamsburg, Jonas Mekas procurava uma posição na qual pudesse assumir o papel de observador: “I thought of myself only as the recording eye. My attitude was still that of an old-fashioned documentary filmmaker of the '40s or '50s and so I purposely kept the personal element out as much as I could” (*ibidem*). A câmara de filmar permanecia assente num tripé e o movimento do dispositivo fílmico resumia-se a panorâmicas horizontais e verticais. O seu objetivo era representar fielmente a experiência dos imigrantes lituanos. A integração progressiva de Mekas na esfera cultural *avant-garde* de Nova Iorque, na década de cinquenta, catalisou o amadurecimento da sua abordagem cinematográfica e ditou o seu afastamento da comunidade lituana imigrante. Assim sendo, a meados da década de sessenta, o diarista já se tinha desprendido de pressupostos estéticos, associados ao documentário social britânico, que visam silenciar o gesto do artista por detrás da câmara, e passou a filmar os acontecimentos do seu quotidiano enquanto um participante ativo dos próprios eventos.

Como muitos outros, durante os anos 1950 e 1960, eu queria ser um cineasta «de verdade» e fazer filmes «de verdade», e ser um cineasta «profissional». Eu estava bastante preso às convenções cinematográficas herdadas. Sempre carregava um tripé... Mas então examinei todo o meu material filmado e disse: «A cena do parque, e a cena da cidade, e a árvore, está tudo lá, no filme, mas não é o que vi no momento em que filmei! A imagem está lá, mas falta algo essencial». Captei a superfície, mas perdi a essência.

Naquela época, comecei a entender que o que faltava em meu material era eu mesmo: minha atitude, meus pensamentos, meus sentimentos no momento em que olhava para a realidade que estava filmando. (Mekas, 2013: 133-134)

Mekas assume responsabilidade pelo olhar da câmara de filmar. O dispositivo fílmico passa a ser entendido como uma extensão do seu corpo capaz de expressar os seus sentimentos no instante em que filma. No entender de Mekas, a utilização de técnicas que privilegiam a improvisação da filmagem faz com que os registos fílmicos sejam capazes de figurar a interioridade do artista: “The truth is

that improvisation never excludes condensation or selection. On the contrary, improvisation is the highest form of condensation, it points to the very essence of a thought, an emotion, a movement” (2000: 105). Mekas reivindica para o cinema uma proposta ontológica semelhante àquela conceptualizada pelos artistas associados ao expressionismo abstrato – isto é, que a espontaneidade do gesto do pintor seria capaz de inscrever na pintura um vestígio do inconsciente do artista. Assim sendo, a convicção defendida por Mekas é a de que o cinema tem a capacidade de dar expressão às flutuações interiores de quem maneja a câmara de filmar. Embora o diarista entenda que as imagens filmadas são fragmentos resgatados à experiência vivida, o que aparenta apontar para uma conceptualização mimética da ontologia da imagem cinematográfica, Jonas Mekas, ao contrário de Bazin, não se propõe a tentar *representar* o real, mas sim a *representá-lo*. Mekas tenta recortar fragmentos do real destacados pelos seus gestos e pensamentos, não captar vestígios do real tal como ele é. Maureen Turim comenta que a alegação, feita por Mekas, de que a imagem cinematográfica tem a capacidade de registar os sentimentos e pensamentos do sujeito por detrás da câmara, inverte as concepções ontológicas vigentes no que concerne ao cinema:

The ontological assumption of the personal cinema was that the filmmaker chose and juxtaposed images to reveal aspects of the self. The prerequisite of personal emotional investment was strong. Behind this ontology was the belief that cinema could reveal inner truths. The most of cinematic history had been ruled by other ontologies, one that privileged cinema’s ability to record external realities, or conversely, its vocation as a storyteller able to embody collective fantasies, made this devotion to self-revelation a battle against various institutionalized cinematic practices. To turn cinematic expression away from its external or collective visions and its highly codified means of representation was a battle for the very definition of cinema itself. It amounted, if not literally, then at least figuratively, to reversing the direction of the image-taking so that the camera in a sense “turned around” to reveal the agent of its operation. (1992: 198)

O emprego da câmara somática², sensível aos gestos do diarista face ao fluxo do real, é uma das técnicas de filmagem empregues por Mekas com o intuito de se inscrever nos registos fílmicos que realiza. Mekas tem como objetivo autorrepresentar-se ao fazer-se sentir nas imagens que regista, não necessariamente ao fazer-se ver nelas. Contudo, nos seus primeiros diários filmados, Mekas fixava a câmara sob um tripé, o que aproximava o código visual dos seus diários filmados ao da fotografia³. O diarista abandona, paulatinamente, esse tipo de técnica de filmagem associada ao documentário social, marcado pelo compromisso jornalístico, que privilegia composições discretas e respeitáveis (MacDonald, 1986: 23). Ao ganhar traquejo com a prática regular do diário filmado, a técnica de Mekas, ao invés de se profissionalizar, adquire um traço marcadamente

amador: a câmara é conduzida pelos gestos do diarista; variações da abertura do diafragma alteram constantemente a exposição da película à luz; zooms repentinos são utilizados; planos fora de foco convivem com planos focados. As técnicas citadas passam a fazer parte do vocabulário fílmico de Mekas. Guiando os movimentos da Bolex com as ações do seu corpo, as imagens registadas reportam o espectador para uma presença latente. A perspectiva do autobiógrafo não é estabelecida através da *découpage* – cujo planeamento e articulação cuidada de planos restringe a imprevisibilidade do real, assim como as reações do diarista ante o mesmo. O gesto livre e improvisado é um dos métodos empregues por Mekas para criar a sensação de um cinema de expressão pessoal:

Mekas was the first fully to articulate this combination of imperatives—the need to respond immediately with the camera *to and in* the present, and the need to subjectivize that recording—as the essential conditions of the film diary (JAMES 1992: 154).

A câmara move-se em conjunto com Mekas em busca de momentos de beleza passageira, efemeridades que ardem e se extinguem diante da objetiva. A imagem que se segue, captada por Ken Jacobs, em 1963, retrata a técnica de filmagem de Jonas Mekas: o diarista dança livremente, numa alvorada de verão, pelos campos de Vermont, com a Bolex nas suas mãos.



Figura 2 – Imagem de Jonas Mekas retirada de *Lost, Lost, Lost*

Dado que a perceção do aparelho fílmico não se assemelha ao olhar de quem filma, o encontro da câmara de filmar com o mundo fenomenológico possibilita a construção de novos modos de perceção. Assim sendo, as imagens registadas não pretendem se aproximar da perspectiva ótica de Mekas. Pelo contrário, tal como a figura 2 demonstra, o diarista nem sempre filma com o olho junto ao visor da câmara – uma técnica de filmagem que permite o acesso a ângulos inusitados inacessíveis ao olhar de Mekas. A ambição do diarista em criar um cinema de expressão pessoal tem como finalidade a construção de uma realidade que lhe seja própria, não forçosamente de uma realidade que estabeleça uma relação de verosimilhança com a sua perspectiva dos acontecimentos que experiencia:

Não é o cotidiano banalizado o que Mekas devolve em forma de cinema, como uma ação para descrevê-lo ou para denunciá-lo. O que retorna como cinema é o cotidiano encantado, através das modulações de luzes, das variações das velocidades no decorrer da filmagem. (Furtado, 2019: 300)

Por exemplo, as imagens que se seguem evidenciam como Mekas, ao regular vertiginosamente a abertura do diafragma da Bolex, faz com que a representação de uma amiga a mascar pastilha se desestabilize, oscilando permanentemente entre a luz e a sombra, bem como consegue transformar o nascer do sol numa noite solar.



Figura 3: Imagens retiradas de *Lost, Lost, Lost*



Figura 4: Imagens retiradas de *Walden*

Como foi referido anteriormente, os diários filmados têm forçosamente uma natureza compósita visto que o sujeito que se autorrepresenta regista apenas porções do seu quotidiano. O carácter dispendioso da película cinematográfica, assim como a inconveniência de se transportar a câmara a todo o momento, obrigam o diarista a ser seletivo quanto ao material que filma. Contudo, os registos diários de Mekas são duplamente fragmentários uma vez que o diarista fraciona tanto os objetos como as pessoas que filma. A fragmentação acentuada dos planos é uma outra técnica que Mekas emprega tendo em vista tornar as imagens que filma *suas*:

There was a tree in Central Park that I wanted to [film]. I really liked that tree, and I kept filming at the very beginning—when I began. And then I look on the viewer and it's not the same. It's just a tree standing there: it's boring.
And then I began filming the tree in little fragments: I fragmented; I condensed . . . and then you can see the wind in it; then you can see some energy in it. Then it became something else. Ah, that's more interesting! That's my tree! That's the tree that I like, not just a tree that is naturalistic and boring, not what I saw in that tree when I was looking. (Mekas *apud* Sitney, 2008: 91)

Assim sendo, ao invés de representar as paisagens e os amigos com os quais se cruza por meio de planos estáveis, com perspectivas estudadas, o que aproximaria os registos filmados do retrato fotográfico ou pictórico, Mekas representa aqueles que o rodeiam de um modo mosaicista: “The camera is in constant motion, cutting up and cutting into the field of vision.

Faces last only marginally longer than other body parts, as Mekas breaks down everything he sees into partial views” (Russell, 1980: 283). As imagens que se seguem evidenciam a técnica de fragmentação empregue pelo diarista.



Figura 5: Imagens de Carl Theodor Dreyer retiradas de *Walden*

O desenvolvimento de uma linguagem cinematográfica que se expressa por meio do fragmento relaciona-se com as próprias aptidões mecânicas da Bolex. A câmara de filmar eleita por Mekas, durante décadas, é incapaz de fazer registos com uma extensão superior a vinte e cinco segundos. A limitação da Bolex quanto a filmar planos-sequência instigou o diarista a condensar a duração dos planos filmados. À vista disso, raros são os planos que se prolongam por mais de dez segundos. No entanto, se por um lado a Bolex é incapaz de produzir planos-sequência, por outro a câmara empregue por Mekas consegue fazer registos em *single-framing*, uma técnica que isola os fotogramas captados, entrecortando o fluxo das imagens. O *single-framing* faz com que a imagem se expresse por meio de lampejos⁴ intermitentes, que expõem a falsa continuidade da imagem cinematográfica ao incorporar na imagem uma ausência visível na forma de um espaço em branco entre os fotogramas (Nygren, 1992: 246). Do mesmo modo, de maneira a acentuar o carácter saltitante dos registos fílmicos, Mekas filma frequentemente a menos de 24 fotogramas por segundo, o que cria uma sensação de incompletude e disjunção nas imagens. A sua abordagem, assente em planos de curta duração filmados sequencialmente, faz com que o processo de filmagem seja também o de montagem: The most essential, the most important editing – frame by frame editing – takes place during the shooting (Mekas e Macdonald, 1984: 96). Nesse mesmo sentido, Mourão conclui que a duração dos planos é tão breve e inconstante que a própria unidade do plano é suprimida uma vez que o espectador não consegue discernir, na corrente vertiginosa de planos, onde é que uns acabam e os outros começam (2013: 16).

A brevidade dos planos, em conjunto com a fragmentação das pessoas e objetos filmados em múltiplas partes compósitas, faz com que as anotações fílmicas tenham um carácter fugidio. Ademais, a qualidade subexposta e superexposta de muitas das imagens, impedem o espectador de compreender totalmente o conteúdo do que é representado, o que, por vezes, transforma a realidade imagética numa sucessão de clarões e sombras cuja matéria plástica é a sua dimensão mais sensível. Destarte, o mundo representado por Mekas apresenta-se estilizado em inúmeros lampejos que geram a sensação de que o real é furtivo e não se deixa apreender de

maneira estável pela câmara de filmar. A fugacidade das imagens registadas problematiza o impulso de preservação do vivo: “Mekas inscribes a structural tension between preservation and erasure [...] events and objects seem constituted as much by what is elided, what happens between frames, as by what is offered briefly for perception” (Arthur, 1992: 22). Ao mesmo tempo que Mekas tenta resgatar fragmentos do vivo, ao representá-lo com um dispositivo fílmico, o diarista adota também uma abordagem cinematográfica que figura a incapacidade da representação em fixar a realidade fugidia:

The fragmentary style, speeding up action through single-frame photography or doubling temporal referents with brief superimpositions, continually reminds the filmmaker and the viewer of the superabundant, ungraspable welter of events surrounding him and us. (Sitney, 2008: 95)

A concordância entre o movimento da câmara e o gesto do diarista; a variação da exposição da película à luz; e a fragmentação das pessoas e dos objetos representados – são técnicas que Mekas emprega tendo em vista tornar as imagens sensíveis aos seus sentimentos e pensamentos do real. Contudo, o encadeamento de planos brevíssimos, alguns dos quais de um fotograma só, é o artifício central da sua proposta de cinema de expressão pessoal. A redução da unidade do plano ao vislumbre fugidio, que cintila e em seguida se apaga, desponta uma experiência subjetiva do tempo (Sitney, 2008: 379). Os registos filmados por Mekas constroem uma temporalidade própria que enfatiza a consciência aguda que o diarista tem da corrente inexorável do devir. À vista disso, as anotações diarísticas filmadas por Mekas não estabilizam o caudal contínuo do momento presente – pelo contrário, representam os acontecimentos quotidianos do diarista como experiências nas quais tudo colapsa e se reergue continuamente, o que reflete o desenraizamento ontológico do diarista.

A intenção declarada de produzir registos fílmicos sensíveis aos seus pensamentos, assim como a associação do seu cinema à prática do diário escrito, faz com que diversos teóricos⁵ de cinema estabeleçam uma ligação entre o conceito de *caméra-stylo* e a abordagem e teoria fílmica de Mekas. O crítico francês Alexandre Astruc, num artigo intitulado “Naissance d’une nouvelle avant-garde”, publicado em 1948, perspetiva o nascimento de uma nova forma de expressão cinematográfica, semelhante à linguagem, capaz de expressar os pensamentos do artista sem que este tenha de recorrer a metáforas imagéticas (1968: 18). Astruc intitula esse cinema vindouro como a era da *caméra-stylo*. Nesse sentido, James caracteriza o estilo de Mekas como uma das formas mais articuladas de *caméra-stylo*, atribuindo, aparentemente, dessa maneira, aos registos fílmicos de Mekas, a capacidade de figurar os pensamentos e sentimentos do diarista (1989: 102).

No entanto, enquanto Mekas realize registos fílmicos com um código visual distinto, o diarista é incapaz de cumprir tanto a promessa da *caméra-stylo*,

como a sua própria ambição de expressar os seus sentimentos, via imagem cinematográfica, com a articulação da escrita. Quer isto dizer que, apesar dos esforços de Mekas, as imagens captadas não são capazes, por si próprias, de pronunciar aquilo que o diarista sente no momento da filmagem. Mekas aborda esta problemática em *Lost, Lost, Lost* ao referir o seguinte através da voz-sobreposta: “You’ll never know what a displaced person thinks in the evening and in New York”. No entender de Russell, a frase supracitada aponta para os limites epistemológicos da imagem cinematográfica, nomeadamente a sua incapacidade de dar expressão aos pensamentos de quem se encontra por detrás da câmara (1999: 282). De igual modo, Renov, a respeito dos registos diarísticos de Mekas, comenta que os significados de ordem histórica neles contidos também não são imediatamente inteligíveis – precisam de ser expostos por meio da voz over de forma a serem expressos com clareza (2004: 77). As representações imagéticas remetem para acontecimentos, mas esses apenas adquirem uma significação precisa uma vez contextualizados, algo que uma sequência paratática de imagens não consegue fazer:

While we conventionally attribute accuracy and objectivity to visual documents, we forget the elements of social life, of physical and emotional reality, which they fail to reveal. Family photographs and home movies are not only the product of a mechanical device, but also the product of social relations. The social dimensions of production, distribution, and exhibition of family photographs and home movies define the home mode of visual communication. (Ruoff, 1991: 11)

Do mesmo modo que as imagens são incapazes de explicitar a rede de relações sociais subjacentes a um determinado evento – as intenções, os sentimentos e os pensamentos de quem filma nunca são transparentes, quer para o espectador quer para o próprio autor. Jonas Mekas refere, em *Lost, Lost, Lost*, como, ao reencontrar as imagens anos depois de as ter filmado, não se recorda exatamente da razão pela qual as filmou: “I was just a passer-by from somewhere else, from completely somewhere else, seeing it all, with my camera, and I recorded it, I recorded it all. I don’t know why”.

A contrariedade decisiva de se desenvolver uma autorrepresentação por meio de aparelhos fílmicos prende-se com a dificuldade que a câmara de filmar tem em representar quer a exterioridade quer a interioridade de quem manuseia o dispositivo fílmico. O sujeito que se autorrepresenta dificilmente se consegue enquadrar diante das lentes da câmara. De qualquer das formas, ainda que o sujeito seja capaz de se registar, através de superfícies espelhadas ou ao conseguir virar o olho da câmara na sua direção, a imagem captada é incapaz de expressar pensamentos ou sentimentos com o nível de articulação e clareza da escrita. Tomando de empréstimo a formulação de Bruss: “there is no «eye» for the «I»” (1980: 298). De igual modo, Turim sublinha o seguinte no que

concerne à capacidade de os registos fílmicos de Mekas expressarem a interioridade do diarista: “the paradox here is that the self and self-awareness are the «events» least accessible to filmic recording” (1992: 196). Desta feita, as técnicas empregues por Mekas, de maneira a fazer com que as suas anotações fílmicas sejam capazes de expressar a sua interioridade, constroem um estilo cinematográfico que lhe é próprio. No entanto, sem a devida contextualização dos registos fílmicos, muito embora o espectador intua a presença de Mekas por detrás da câmara, o significado das imagens afigura-se instável e a interioridade do diarista permanece inacessível.

Conclusão

Jonas Mekas desenvolve a prática do diário filmado com o objetivo de celebrar a sua vida através do ato de a representar. Aproveitando a capacidade dos aparelhos cinematográficos em produzir representações, no imediato, que estabelecem um vínculo indical com o real, o diarista tenta preservar fragmentos das experiências vividas por meio do ato de as filmar. À medida que se vai integrando na cultura avant-garde nova-iorquina e se estabelece como uma das figuras centrais do Novo Cinema Americano, o diarista desprende-se da sua abordagem fílmica inicial, inspirada pelo documentário social britânico, cujas preocupações jornalísticas promovem uma noção de fidelidade para com o real. Paulatinamente, a preocupação de Mekas ao desenvolver a prática diarística altera-se. O diarista passa a ter como finalidade representar as suas reações e sentimentos conforme navega as imprevisibilidades do real. De forma a cumprir esse desígnio, o diarista adota um conjunto de técnicas associadas ao cinema avant-garde, enquadrando-as dentro do panorama da prática fílmica autobiográfica. A utilização da câmara somática, sensível aos movimentos corporais do diarista; as oscilações recorrentes do diafragma da câmara de filmar; a execução da montagem no decorrer da filmagem; e o emprego de planos brevíssimos, que visam criar uma experiência disjuntiva do tempo – são algumas das técnicas adotadas por Mekas tendo em vista fazer com que os seus registos fílmicos expressem a sua interioridade. Todavia, essas técnicas, conquanto criem um código visual singular, não são capazes de expressar os pensamentos do diarista de um modo transparente.

Notas Finais

¹ Uma outra associação que Mekas faz entre os seus registos fílmicos e as suas memórias pode ser encontrada no título de uma das suas longas-metragens: *Reminiscences from a Journey to Lithuania* (1972)

² Termo cunhado por P. Adam Sitney para descrever uma técnica de filmagem na qual o operador da câmara se identifica com o olhar do dispositivo filmador, procurando fazer com que os movimentos da câmara sejam motivados pelos movimentos do seu próprio corpo (2008: 23).

³ Numa entrevista a Scott MacDonald, Jonas Mekas refere que a sua abordagem ao diário filmado foi influenciada, num

primeiro momento, pela experiência que tinha tido com a máquina fotográfica que havia adquirido na Alemanha (1984: 85). De igual modo, Mekas aponta que a sua posição na Graphic Studios, um estúdio fotográfico, no qual trabalhou durante a década de cinquenta, informou o seu estilo cinematográfico durante esse período.

⁴ O título da sua longa-metragem *As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty* aponta para a importância do vislumbre ou lampejo enquanto unidade estrutural dos registos fílmicos.

⁵ Cf. Ikeda (2012: 227); Krstic (2017: 104); Renov (2004: 86).

Bibliografia

- Arthur, Paul. 1992. “Routines of Emancipation: Alternative Cinema in the Ideology and Politics of the Sixties.” In *To Free the Cinema: Jonas Mekas and the New York Underground*, edited by David E. James, 17-48. Nova Jérsei: Princeton University Press.
- Astruc, Alexandre. 1968. “The Birth of the New Avant-Garde: La Caméra-Stylo.” In *The New Wave*, edited by Peter Graham, 17-23. Londres: Secker and Warburg.
- Bruss, Elizabeth W. 1980. “Eye for I: Making and Unmaking Autobiography in Film.” In *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*, edited by James Olney, 296-320. Nova Jérsei: Princeton University Press.
- Cuevas, Efrén. 2006. “The Immigrant Experience in Jonas Mekas Diary Films: A Chronotopic Analysis of “Lost, Lost, Lost.”” *Biography* 29, no. 1: 54-72.
- Film-Makers' Cooperative Catalogue*. 1989. Nova Iorque: Film-Makers' Cooperative.
- Furtado, Beatriz. 2019. “Jonas Mekas: o encantatório como uma forma do cinematográfico.” In *Pós-fotografia: pós-cinema: novas configurações das imagens*, edited by Beatriz Furtado and Philippe Dubois, 296-309. São Paulo: Edições Sesc.
- James, David E. 1989. *Allegories of Cinema: American Film in the Sixties*. Nova Jérsei: Princeton University Press.
- James, David E. 1992. “Film Diary/Diary Film: Practice and Product in Walden.” In *To Free the Cinema: Jonas Mekas and the New York Underground*, edited by David E. James, 145-176. Nova Jérsei: Princeton University Press.
- Ikeda, Marcelo. 2012. “Os filmes-diários de Jonas Mekas: as memórias de um homem que se filma.” *Rumores*, vol. 11, no. 1, 220-232.
- Krstic, Igor. 2017. “A foreigner in one's own tongue: Jonas Mekas, minor cinema and the philosophy of autobiographical documentary.” *New Cinemas: Journal of Contemporary Film*, vol. 15, no. 1, 97-117.
- MacDonald, Scott, Mekas, Jonas. 1984. “Interview with Jonas Mekas.” *October*, 82-116.
- MacDonald, Scott. 1986. “Lost Lost Lost over “Lost Lost Lost”.” *Cinema Journal*, vol 25, no. 2, 20-34.
- Mekas, Jonas. I Seem to Live: The New York Diaries: 1950-1969. 2019. Leipzig: Spector Books.
- Mekas, Jonas. 2000. “Notes on the New American Cinema.” In *Film Culture Reader*, edited by P. Adam Sitney, 87-107. Nova Iorque: First Cooper Square Press.
- Mekas, Jonas. 2013. “O Filme-Diário.” In *Jonas Mekas*, edited by Patrícia Mourão, 131-142. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil.
- Mourão, Patrícia. 2013. “Salve Mekas.” In *Jonas Mekas*, edited by Patrícia Mourão, 11-30. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil.
- Nygren, Scott. 1992. “Film Writing and the Figure of Death: He Stands in a Desert Counting the Seconds of His Life.” In *To Free the Cinema: Jonas Mekas and the New York Underground*, edited by David E. James, 241-254.

Nova Jérσία: Princeton University Press.

Revov, Michael. 2004. *The Subject of Documentary*. Minnesota: University of Minnesota Press.

Ruoff, Jeffrey K. 1991. "Home Movies of the Avant-Garde: Jonas Mekas and the New York Art World." *Cinema Journal*, vol 30, no. 3, 6-28.

Russell, Catherine. 1999. *Experimental Ethnography: The Work of Film in the Age of Video*. Durham: Duke University Press.

Turim, Maureen. 1992. "Reminiscences, Subjectivities and Truths." In *To Free the Cinema: Jonas Mekas and the New York Underground*, edited by David E. James, 193-212. Nova Jérσία: Princeton University Press.

Filmografia

As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty. 2000. De Jonas Mekas. Filme.

He Stands in a Desert Counting the Seconds of his Life. 1986. De Jonas Mekas. Filme.

Lost, Lost, Lost. 1976. De Jonas Mekas. Filme.

Walden. 1969. De Jonas Mekas. Filme.

Reminiscences from a Journey to Lithuania. 1972. De Jonas Mekas. Filme.