



## O processo de montagem dos filmes-diário de Jonas Mekas

## El proceso de montaje de las películas-diario de Jonas Mekas

## The editing process of Jonas Mekas' diary films

Tiago Ramos<sup>1</sup>

Universidade NOVA de Lisboa, Lisboa, Portugal  
<https://orcid.org/0000-0002-7719-9383>

**Resumo:** Jonas Mekas realizou a prática do diário filmado, que consistia no registo de momentos pertencentes ao seu cotidiano. A partir desses registros, Mekas compôs filmes-diário, obras concebidas com a perspectiva de serem projetadas no contexto de uma sessão pública de cinema. Recorrendo a excertos de entrevistas e de filmes do cineasta, assim como a investigações como as de David E. James (1989; 1992) e Jeffrey Ruoff (1992), este artigo procura apurar os métodos utilizados por Jonas Mekas para montar os seus registros diarísticos na forma de filmes-diário.

**Palavras-chave:** Autorrepresentação; Jonas Mekas; Montagem; Voz over.

**Resumen:** Jonas Mekas llevó a cabo la práctica del diario filmado, que consistía en registrar momentos pertenecientes a su vida cotidiana. A partir de estos registros, Mekas compuso películas-diario, obras concebidas con la perspectiva de ser proyectadas en el contexto de una sesión de cine pública. A partir de extractos de entrevistas y películas del cineasta, así como de investigaciones como las de David E. James (1989; 1992) y Jeffrey Ruoff (1992), este artículo trata de averiguar los métodos utilizados por Jonas Mekas para montar sus registros diarios en forma de películas-diario.

**Palabras clave:** Autorrepresentación; Jonas Mekas; Montaje; Voz en off.

**Abstract:** Jonas Mekas developed the practice of the filmed diary, which consisted of recording moments from his daily life. From these records, Mekas composed diary-films, works conceived with the purpose of being shown in the context of a public screening. Using excerpts from the filmmaker's interviews and films, as well as research by the likes of David E. James (1989; 1992) and Jeffrey Ruoff (1992), this article seeks to ascertain the methods used by Jonas Mekas to edit his film diary in the form of diary films.

**Keywords:** Self-representation; Jonas Mekas; Editing; Voice-over.





## Introdução

Jonas Mekas nasceu a 24 de Dezembro de 1922, na aldeia de Semeniškiai, no norte da Lituânia. Em 1944, quando o seu aprisionamento se tornou iminente devido aos poemas anti-soviéticos que escrevera, Mekas fugiu do seu país rumo à Áustria, onde pretendia ingressar na Universidade de Viena com documentos falsos. Contudo, durante a viagem, o diarista foi preso pelos nazistas e levado para o campo de trabalho de Elmshorn, na Alemanha, onde permaneceu entre julho de 1944 e março de 1945.

Na sequência da Segunda Guerra Mundial, Mekas passou quatro anos em abrigos destinados a refugiados de guerra. Nesse período, Mekas frequentou as sessões de cinema organizadas nas zonas ocupadas pelo exército norte-americano e francês. O seu interesse por cinema intensificou-se. Mekas começou por escrever argumentos cinematográficos acerca da condição dos exilados políticos no pós-guerra, tendo comprado, em abril de 1949, uma máquina fotográfica com o intuito de documentar os campos de refugiados. Meses mais tarde, poucas semanas depois de desembarcar em Nova Iorque, em outubro de 1949, Mekas comprou uma *Bolex 16mm*, uma câmara que registra imagem, mas que é incapaz de gravar som. Sem tempo ou recursos para realizar os roteiros que escrevera, Mekas filmava, quando tinha disponibilidade, acontecimentos do seu cotidiano.

Os diários que Mekas filmou durante as décadas de 1950 e 1960 revelar-se-iam o material em bruto do seu cinema. Mekas montou e ressignificou as notas diarísticas que havia filmado sob a forma de filmes-diário: curtas e longas-metragens cuidadosamente realizadas com um público em mente. Os seus filmes-diário, compostos por fragmentos de diários filmados, evidenciam o potencial do formato diarístico além do campo da prática, transitando para o domínio da obra. *Walden* (1969), *Reminiscences of a Journey to Lithuania* (1972) e *Lost, Lost, Lost* (1976) consagraram Mekas como uma das principais figuras do cinema *avant-garde* nova-iorquino.

Mekas continuou a desenvolver a prática fílmica até ao final da década de 1980, momento em que começou a gravar o seu cotidiano com uma câmara de vídeo. Não obstante, este manteve, até ao ocaso da sua vida, um contato assíduo com as suas notas fílmicas, uma vez que as revisitava com o intuito de montar novos filmes-diário. Desta forma, já depois de ter deixado de exercer a prática fílmica, Mekas continuou a montar filmes-diário a partir dos registros filmados nas décadas anteriores. Entre essas obras destacam-se *As I was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty* (2000) e *Out-takes from the Life of a Happy Man* (2012).



Atendendo a este enquadramento biográfico<sup>1</sup>, o artigo tem como objeto de estudo a abordagem de Jonas Mekas quanto à montagem dos seus filmes-diário. O texto começa por se debruçar sobre a descoberta de Mekas quanto à possibilidade dos seus registos diarísticos privados poderem ser montados sob a forma de filmes-diário, obras a ser divulgadas. Uma vez contextualizado o primeiro contacto de Mekas com o modelo do filme-diário, procura-se compreender quais são as estratégias empregadas pelo diarista para estruturar os seus filmes-diário. Por fim, tendo por base exemplos dos seus filmes, o artigo investiga a maneira como Mekas reelabora os seus registos diarísticos e constrói novas redes de significação através do recurso à montagem, à inserção de intertítulos, da banda sonora, assim como da voz *over*. O objetivo é apurar as técnicas de pós-produção utilizadas por Mekas para compor a sua autorrepresentação.

### Aproximação ao Filme-Diário

Num primeiro momento, Mekas encarava a prática do diário filmado como um exercício que lhe permitiria refinar o engenho cinematográfico. A ambição do diarista era ganhar experiência de maneira a estar à altura do desafio quando a oportunidade de realizar uma longa-metragem lhe batesse à porta. Assim, Mekas desenvolvia a prática fílmica sem a perspectiva de um dia partilhar os seus registos. No entanto, no início dos anos 1960, depois do fracasso<sup>2</sup> de *Guns of the trees* (1961), o diarista percebeu o potencial dos seus registos diarísticos quando montados sob a forma de um filme-diário:

Na segunda semana após a minha chegada, pedi dinheiro emprestado a algumas pessoas que conhecia que tinham vindo antes de mim, e comprei a minha primeira *Bolex*. Comecei a praticar, a filmar, e pensei que estava a aprender. Só por volta de 1961 ou 1962 é que olhei para as minhas filmagens pela primeira vez, todas as filmagens que tinha

<sup>1</sup> As informações fornecidas por esta breve resenha biográfica foram maioritariamente recolhidas dos seguintes títulos: *I Had Nowhere to Go* (1991), *I Seem to Live* (2020) e *Jonas Mekas: Interviews* (2020).

<sup>2</sup> Emprego o termo utilizado por Mekas, na anotação de 03 de abril de 1961 do seu diário escrito, para descrever a produção de *Guns of the Trees*: "Já se tornou evidente, o filme é um fracasso" (2020b, p. 305, tradução minha). *Guns of the trees* é um dos poucos filmes de Mekas que não é um filme-diário. Não obstante, a sua estreia em realização já demonstrava o interesse de Mekas num cinema de expressão pessoal: "De certa forma, *Guns* será um filme autobiográfico, na primeira pessoa - pelo menos na sua sensibilidade geral" (Mekas, 2020b, p. 227, tradução minha).





recolhido durante todo esse tempo. E quando estava a olhar para essas filmagens antigas, reparei que havia várias ligações. As filmagens que eu pensava estarem totalmente desconexas, mesmo naquela forma desorganizada, quando as estava a visionar, de repente começaram a parecer um caderno com muitos pontos de ligação [...] E enquanto estudava estas filmagens e pensava nelas, tomei consciência da forma de um filme-diário e, claro, isso começou a afectar a minha forma de filmar, o meu estilo. E, de certa forma, ajudou-me a ganhar paz de espírito. Disse a mim próprio: “Muito bem, se não tenho tempo para dedicar seis ou sete meses à realização de um filme, não me vou desgostar com isso; vou filmar pequenos apontamentos, do dia a dia, todos os dias.” Comecei a trabalhar sob a forma de um diário, sob a forma de breves notas e esboços. (Mekas 2020a, p. 43, tradução minha)

O testemunho de Mekas figura uma epifania. O diarista, ao revisitar os registros, descortina, repentinamente, a possibilidade de essas notas serem transformadas num filme-diário. Porém, o relato do diarista faz uma leitura demasiado sumária da sua descoberta do formato do filme-diário. Os filmes-diário que Marie Menken realizou na década de 1950, por exemplo, tiveram um papel decisivo em definir a abordagem de Mekas (Keller, 1992, p. 87). Além disso, a aproximação de Mekas ao filme-diário é consequente do conjunto de projetos fracassados<sup>3</sup> que culminaram com *Guns of the Trees*. Em face do desencantamento suscitado pelos projetos falhados, a possibilidade de fazer dos registros da prática fílmica a matéria com a qual se poderia realizar enquanto artista emergiu como uma forma de redenção, como nota David E. James (1989, p. 111, tradução minha):

<sup>3</sup> Para além de *Guns of the Trees*, cuja filmagem nunca chegou a ser terminada, embora o filme tenha estreado em Nova Iorque e tenha sido exibido em festivais de cinema, Mekas esteve envolvido em outros projetos malsucedidos, de curta e longa-duração. A maior parte dos filmes foram abortados já depois do começo das filmagens devido à insuficiência de recursos. Entre esses projetos frustrados destaca-se *Lost, Lost, Lost, Lost*. O filme, que começou a ser filmado no começo dos anos 1950, tinha como objetivo retratar a condição dos imigrantes dos países bálticos na sua chegada a Nova Iorque. Fragmentos dessas filmagens foram incluídos em *Lost, Lost, Lost*, um filme-diário que Mekas montou três décadas mais tarde e que relata a integração do diarista, também ele um imigrante em Nova Iorque. *Sunday Junction*, que esteve em produção durante o ano de 1958, é um outro projeto inacabado.



A sua descoberta da identidade - a possibilidade de identificar - o artístico com o pessoal redime os fracassos da sua vida e arte anteriores; e a prioridade central de uma vida cotidiana estetizada fornece a base ética para a produção da autobiografia do artista - o retrato do artista - como obra de arte.

Contudo, é este aparente recuo na sua carreira de realizador que permite a Mekas cumprir o seu antigo desejo Zavattiniano<sup>4</sup> de fazer um cinema alicerçado nos gestos cotidianos. O trecho que se segue, correspondente a uma anotação sua do dia 28 de dezembro de 1954, pressagia os filmes-diário que Mekas viria a montar:

Parece-me que os contos, as peças de teatro e os filmes contemporâneos dão mais importância ao enredo do que ao conteúdo. Contos de enredo, filmes de enredo, peças de teatro de enredo. Esta preocupação exagerada com o exterior. Que enredo havia na minha vida cotidiana, quando cresci na minha aldeia? Mas o conteúdo da vida lá afetou todo o meu ser. Situações totalmente insignificantes, sem enredo, pormenores, ações, palavras, gestos; um passeio, uma gargalhada, um sorriso - tudo muito "sem importância" & sem suspense. Nada do que faz um bom filme...

Estou a sonhar com um filme que retrate um período da vida de um homem, revelando o seu caráter e alma através de pequenas atividades diárias, sem qualquer enredo. (Mekas, 2020b, p. 111, tradução minha)

Mekas afasta-se de uma conceitualização de cinema enquanto arte industrial, produzida em contexto de estúdio, e reclama um cinema de expressão pessoal realizado por um só artista, que tem como objeto de estudo a sua vida. Contudo, a decisão de transformar os registros diarísticos em obras problematiza o entendimento da prática

---

<sup>4</sup> No manifesto "Some Ideas on Cinema", Cesare Zavattini, argumentista e crítico italiano associado ao neo-realismo, preconiza um cinema sensível às matérias do cotidiano, por norma ignoradas.



fílmica enquanto um exercício autotélico feito pelo artista para o artista. Num excerto, já citado, Mekas confessa que a adoção do modelo do filme-diário, e a consequente perspectiva de partilhar os seus registos, mudaram a sua abordagem na prática fílmica. Tendo isso em consideração, a prática do diário filmado é duplamente influenciada pela esfera pública, uma vez que Mekas filma, por norma, em locais públicos, e filma com os futuros espectadores em mente. Como tal, pode-se questionar, por exemplo, se ao filmar eventos que congregam artistas reputados, Mekas o faz com o intuito de documentar o seu cotidiano ou de mais tarde inscrever esses registos nos seus filmes-diário, dando a ver uma esfera repleta de figuras midiáticas, dourando, assim, a sua imagem.

### Métodos de estruturação dos Filmes-Diário

A montagem dos registos na pós-produção é a única etapa da elaboração dos filmes-diário que Mekas empreende em privado. O gesto celebrativo de filmar em comunidade é seguido de um recolhimento contemplativo, anos depois. É ao revisitar as suas anotações que o diarista se aproxima do isolamento e privacidade comumente associados à prática diarística. *Out-takes from the Life of a Happy Man* retrata esse estágio eremítico da produção dos seus filmes-diário ao apresentar imagens de Mekas a montar os registos diarísticos solitariamente no seu apartamento.

Sozinho, em frente à mesa de montagem, o diarista reencontra no monitor da sua moviola impressões fugidias que o remetem para o passado. Um dos objetivos de Mekas, ao montar as anotações, é coser os fragmentos de maneira a construir uma autorrepresentação na forma de um mosaico: simultaneamente uno e repartido. Este empreendimento implica a seleção dos registos e a consequente ligação dos mesmos, o que gera um novo discurso, visto que as anotações passam a enquadrar-se num contexto diferente. Um trecho pode ser incluído devido às suas qualidades plásticas, mas a seleção dos registos é informada pela narrativa autobiográfica que Mekas quer ver difundida.

Porém, conforme Mekas explicita, a montagem começa antes do processo de pós-produção: “a montagem mais essencial, mais importante - montagem fotograma a fotograma - ocorre durante a filmagem” (MacDonald; Mekas, 1984, p. 96). A técnica de filmagem de Mekas, assente em planos de curta duração filmados sequencialmente, faz com que a rotação seja também a montagem. Mekas adotou esta técnica, que une a filmagem à montagem, devido às condicionantes da própria câmara. A *Bolex 16mm* não



faz planos-sequência superiores a 20 segundos. Em contrapartida, a câmera consegue fazer registros em *single-framing*, uma técnica de filmagem que reduz o plano a um único fotograma. Filmar em *single-framing* torna a cadência de planos vertiginosa, o que cria a impressão das imagens serem bruxuleantes e inapreensíveis. Portanto, captar uma série de planos em *single-framing* significa incorporar a montagem no ato de filmar, porquanto existe entre cada plano uma quebra visível que age enquanto corte.

Como uma parte essencial da montagem é realizada durante a filmagem, Mekas sugere que o processo de pós-produção se resume à seleção e união dos registros: “Usei o processo de eliminação, cortando as partes que não funcionavam, as partes mal ‘escritas’, e deixando praticamente sem qualquer alteração as partes que funcionavam [...] Não estava a montar as sequências individualmente” (Mekas, 2020a, p. 47). Noutra ocasião, Mekas acrescenta que monta os registros por ordem cronológica (MacDonald; Mekas, 1984, p. 92). Os relatos de Mekas quanto ao método de montagem aproximam os seus filmes-diário de um modelo de cinema caseiro, na medida em que os realizadores de filmes caseiros raramente montam os registros, as filmagens tendem a ser mostradas pela ordem em que foram feitas (Ruoff, 1992, p. 10). Ou seja, tanto as suas técnicas de filmagem quanto as de montagem se inscrevem numa linha de cinema amador.

Todavia, as afirmações de Mekas são dissimuladoras. Conforme P. Adams Sitney (2002, p. 340) nota, a fidelidade à cronologia, por exemplo, é questionável. Mekas define a ordem das sequências tendo em conta a narrativa que deseja construir e mediante a qualidade plástica das imagens – isto é, o encadeamento das imagens é muitas vezes definido pela luminosidade, o movimento da câmera e a fragmentação dos planos. De igual modo, James contesta a asserção de que a composição dos filmes-diário de Mekas se circunscreve à agregação cronológica dos registros:

A alegação de que os diários montados preservam apenas composições espontâneas é enganadora [...] todos os filmes contêm intertítulos interpolados, e mesmo que a rejeição da montagem se refira apenas à montagem intrasequencial, a música e as locuções adicionadas afetam substancialmente as imagens. (James, 1992, p. 154, tradução minha)

Embora o diarista possa tentar manter-se fiel à cadência frenética dos registros, os seus filmes-diário não são apenas um encadeamento ininterrupto de fragmentos.



Mekas estava ciente de que a sucessão contínua e desconexa de registros tornaria o seu visionamento desgastante: “Deparei-me sempre com o problema de como estruturar, como formalizar o material pessoal, que parece não ter fim” (MacDonald; Mekas, 1984, p. 91). A adição de intertítulos interrompe com frequência o fluxo das imagens, concedendo aos filmes-diário uma estrutura mosaicista. Ou seja, os intertítulos dividem os filmes em segmentos que, agregados, formam uma unidade fragmentada. Assim sendo, de um ponto de vista estrutural, os intertítulos agem, por vezes, como as entradas de um diário escrito: ajudam a separar registros filmados em dias, meses e anos diferentes, pontuando assim o *continuum* da enunciação.

Ademais, acontece os intertítulos ocasionalmente facultarem as datas em que os registros foram filmados, o que facilita ao espectador a tarefa de situar as representações temporalmente. À semelhança dos diários escritos, a datação umas vezes é precisa (indica o dia da filmagem), outras vezes fornece ao espectador apenas uma data aproximada (indica o ano ou a sua estação). Contudo, ao contrário do diário escrito, no qual a datação é um elemento imprescindível, por norma, no que aos filmes-diário diz respeito, incluindo os de Mekas, as sequências não são datadas:

Ao contrário do diário escrito, o filme-diário não segue uma cronologia dia a dia. Estruturalmente, corresponde mais a um caderno de apontamentos, mas na sua tendência para uma expressão esquemática ou fragmentada da totalidade da vida do cineasta, assemelha-se mais a um diário escrito, talvez um em que as datas de entrada se perderam e as páginas foram baralhadas. (Sitney, 2002, p. 339, tradução minha)

Em *Reminiscences of a Journey to Lithuania*, o diarista refere o seguinte: “No início do outono, em 1957 ou 1958, fomos a Catskills.” (entre 00h00min00s e 00h00min15s). A dificuldade de Mekas em situar temporalmente os registros sugere que o diarista, ao rever os diários filmados, nem sempre é capaz de precisar a data da filmagem. As imagens reportam para um momento histórico preciso – todavia, para Mekas, esse tempo é incerto. Como tal, a estranheza e a dissociação do diarista ante as imagens que filmou aumentam. A suposta ambição de ordenar os registros cronologicamente também se complica. Em virtude destas imprecisões, na ocasião da montagem, a prática diarística torna-se numa prática arquivística que constrói uma



memória fragmentada expressa de forma não linear (Russell, 1999, p. 313). Assim sendo, é natural que os intertítulos sejam incapazes de providenciar uma lisura cronológica inteligível, visto que o próprio diarista se sente inseguro quanto à posição temporal dos registros filmicos.

Para além de desempenharem um papel importante na estruturação dos filmes-diário, os intertítulos proporcionam, de igual modo, através da palavra, a transição da imediatez e plasticidade da imagem para o domínio da reflexão (Sitney, 2008, p. 89). Os textos dos intertítulos têm uma função análoga às legendas inseridas numa fotografia ou álbum fotográfico, isto é, facultam dados sem necessariamente expressarem sentimentos (Ruoff, 1992, p. 15). Contudo, as informações tendem a ser tão parciais quanto os vislumbres filmados por Mekas. Uma vez os intertítulos referem o quê ou quem está representado nas imagens, outras vezes os textos têm uma dimensão poética que visa enfatizar a beleza dos registros. Desta forma, embora Mekas recorra, por vezes, aos intertítulos para contextualizar o espectador, o diarista raramente se serve dos mesmos para desvendar os significados que os registros têm para si.

### Dar corpo à voz

A recusa de Mekas em fechar as possibilidades de significação estende-se ao domínio da voz *over*. No contexto do cinema documental, a voz *over* assume, muitas vezes, os contornos da designada “voz de Deus”. Nessa linha de voz *over*, a narração aparenta provir de uma entidade descorporizada, onipresente e onisciente, que facultam ao espectador informações supostamente verdadeiras. Essa abordagem faz com que o enunciado imagético tenha como função validar o discurso narrado, o que significa que o plano visual exerce um papel subalterno face à palavra, que dita a significação das imagens. Todavia, é a referencialidade da imagem cinematográfica que cria a sensação de que o discurso, concernente à voz *over*, é fidedigno. Embora seja habitual existirem reconstituições e encenações no cinema documental, o regime predominante é o registro do mundo histórico e de pessoas que existem fora da realidade diegética. Como tal, a aparente fidelidade dos registros face ao real e o fato dos documentários serem projetados no espaço público são tidos, pelo espectador, como garantias de que o narrador presta informações idôneas e verdadeiras.

O filme-diário conjuga dois modelos discursivos que aparentemente estabelecem uma relação privilegiada com o real: o documentário e a autobiografia. De



acordo com Egan (1994, p. 600), o documentário, tal como a autobiografia, “resiste aos prazeres fáceis do imaginário e obtém o seu prestígio da ilusão referencial que produz”. Assim, existe a percepção de que os filmes-diário beneficiam de um vínculo com o real, tanto no que concerne ao estatuto da imagem, como das informações facultadas pela voz *over*. Portanto, mesmo que o diarista faculte dados falaciosos<sup>5</sup>, o espectador geralmente não os questionará, porquanto o documentário e a autobiografia são compreendidos como modelos discursivos que são veículos da verdade e do real. Tal como Bernardet (2005, p. 148) comenta: “Nada como a arte biográfica para a pessoa não se revelar, enquanto os leitores (ou os espectadores) acreditam que ela se revela”.

No entanto, o recurso à narração voz de Deus raramente é utilizado em documentários de natureza autobiográfica porque o discurso parte de uma pessoa em concreto, que deseja afirmar a sua perspectiva e impressões. Os documentários autobiográficos admitem que o conhecimento que produzem parte de um testemunho pessoal e não de uma suposta autoridade fora da História, como acontece no caso dos documentários que recorrem à voz de Deus.

Como tal, ao invés de usar a voz *over* como um instrumento impositivo, que inscreve sobre as imagens significações precisas que se assumem como verdade, a narração de Mekas é evasiva. O diarista deixa inúmeras lacunas informativas. Embora a voz *over* e os intertítulos ressignifiquem os registros, na medida em que facilitam informações, o diarista insiste em deixar questões em aberto. É nesse sentido que “ao mesmo tempo em que assistimos a imagens que mostram a intimidade de Mekas e das pessoas que ele registra, o cineasta revela quase nada que possibilite elucidar ou melhor entender sobre essa intimidade” (Gutfriend; Valles, 2017, p. 37).

Mekas cultiva a ambiguidade de sentidos, deixando o espectador fazer a sua interpretação. Ao fazê-lo, o diarista sugere que nem sequer acerca da sua vida tem certezas absolutas. No preâmbulo de *As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty* o diarista aponta isso, ao narrar o seguinte:

Nunca fui capaz de perceber onde começa e onde acaba a  
minha vida. Nunca, nunca fui capaz de perceber tudo isto. O

---

<sup>5</sup> *David Holzman's Diary* (1967) é um exemplo de um filme-diário encenado. A ação segue a personagem titular, um jovem que registra porções do seu cotidiano, em Manhattan. Jim McBride realizou o filme com o intuito de parodiar o *ethos* e as experiências feitas pelos artistas *avant-garde* nova-iorquinos. O cineasta vale-se da crença do espectador na credibilidade do filme-diário, que é tido como um gênero que estabelece um pacto autobiográfico e um compromisso com o real, com o intuito de o dissimular.



que é tudo isto, o que significa tudo isto [...] Porque na verdade não sei onde é que qualquer fragmento da minha vida pertence. Deixo-o ser, deixo-o ir, apenas por puro acaso, desordem. Há uma espécie de ordem nela, uma ordem própria, que eu não compreendo realmente, tal como nunca compreendi a vida à minha volta, a vida real, como se costuma dizer, ou as pessoas reais, nunca as compreendi. (entre 0h00min10s e 0h02min08s)

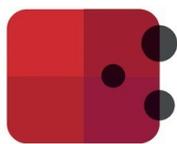
Mekas descarta a possibilidade de tecer uma narração próxima ao modelo da voz de Deus ao assumir ter um conhecimento imperfeito da sua própria vida, mas também ao rejeitar uma colocação de voz segura. Os seus testemunhos estão repletos de hesitações, deficiências sintáticas e, por vezes, até ruído, conforme nota Ruoff (1992, p. 18, tradução minha):

Em todos os sentidos, a sua narração em voz *over* mina a narração “Voz de Deus” típica de muitos documentários. Nesses documentários, a voz *over* desencarnada surge do nada, disfarçando os vestígios da sua produção. Não há som ambiente, não há ruído de microfone, não há atmosfera, não há sons de fundo. Pelo contrário, o microfone de Mekas liga-se e desliga-se audivelmente, a sua voz hesita, insegura de si própria.

O carácter claudicante da narração, em particular nos filmes-diário que montou décadas depois da filmagem, dá corpo à sua voz. É possível ao espectador discernir que a voz é prenunciada por um corpo trêmulo. De igual modo, a sensibilidade introspectiva da voz e do enunciado aproxima a narração do discurso confessional.

### Convocação do espectador

Mekas converge o discurso confessional com um registro de cinema caseiro nos momentos em que convoca o espectador, interpelando uma entidade que intitula de “querido espectador”. Conforme Sitney (2002, p. 373) aponta, Mekas dirige-se ao



espectador como se este se tratasse de um amigo. Essa leitura vai ao encontro da proposta de Ruoff (1992, p. 8), que assinala que a narração de Mekas se assemelha àquela que alguém faz, durante a projeção de um filme caseiro, a uma pessoa que lhe é querida.

Além disso, ao inscrever o espectador dentro de um filme que partilha traços com o cinema caseiro, o diarista caracteriza os espectadores como membros do seu círculo familiar. Por exemplo, note-se como em *As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty* a voz *over* se dirige tanto à família de Mekas quanto ao espectador. Não é só a comunidade artística e a família que integram os filmes-diário, a interpelação do espectador reclama-o para o centro do seu cinema. O diarista deseja que o espectador faça parte da casa que construiu em Nova Iorque, que este seja uma parte constituinte do seu enraizamento. De resto, uma vez inscrito no seio do filme, que tem uma natureza caseira, o espectador é convidado a projetar-se sobre as imagens, a encontrar nos fragmentos de comunhão de Mekas em família as suas próprias memórias de momentos idênticos. É nesse sentido que Mekas cumpre o desejo, comum aos diaristas, de evocar uma universalidade por meio de lampejos lacunares e efêmeros.

Ainda que não possa ser representado nas imagens, o espectador é parte da matéria trabalhada por alguns dos filmes-diário de Mekas, assim como é a entidade a quem o diarista se dirige para confessar as suas inquietações. Mekas convoca o espectador de uma maneira semelhante à qual a enunciação se reporta ao “querido diário” no contexto da escrita diarística. Exemplo disso é a seguinte passagem de *As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty*: “Meu caro espectador, é meia-noite. Estou a falar convosco e é muito, muito tarde no meu pequeno quarto” (entre 1h21min16s e 1h21min36s). A diferença é que ao convocar o “querido espectador” Mekas sabe que as suas confissões serão ouvidas, ao passo que o diário normalmente é escrito sem a perspectiva de ser partilhado. A consciência que Mekas tem de que o seu texto cinematográfico será lido e a convocação da figura do “querido espectador” evocam, por sua vez, os contornos da prática epistolar, uma afinidade que o diarista explorou mais tarde<sup>6</sup>. Neste caso, os destinatários da carta são a família alargada de Mekas, o espectador incluído.

<sup>6</sup> O título do filme-diário *A Letter from Greenpoint* salienta a proximidade entre o modelo epistolar e diarístico. O longa-metragem *Correspondencia Jonas Mekas - J.L. Guerin* (2011, Jonas Mekas e José Luis Guerin) explora mais profundamente o potencial da prática epistolar num contexto cinematográfico. De igual modo, existem teóricos que estabelecem uma ligação entre o cinema de Mekas e a prática epistolar. Cf. Grossi (2021, p. 89-90); Naficy (2001, p. 103).

O modo amador de fazer cinema, a voz *over* evocativa de projeções realizadas em contexto doméstico, e o caráter confessional da narração – são aspectos que problematizam a afirmação dos seus filmes-diário no espaço público, porquanto estão associados a um modelo discursivo que se desenvolve em privado.

### Processos de ressignificação

A voz *over* é definida pela perspectiva que o diarista tem dos futuros espectadores, bem como pelo amplo ponto de vista retrospectivo de que beneficia ao montar a maioria dos seus filmes-diário. Se a seleção dos registros aproxima o filme-diário da teleologia autobiográfica, a recapitulação de episódios vividos no passado distante, através da voz *over*, figura um segundo cruzamento com esse tipo de discurso:

Esta voz *over* confere uma dimensão altamente reflexiva ao filme, afastando-o de um formato diarístico explícito e aproximando-o de uma obra autobiográfica mais convencional, uma vez que introduz a perspectiva retrospectiva da narrativa que está ausente nos diários (Cuevas, 2006, p. 57, tradução minha).

Contudo, ao contrário da autobiografia, que se debruça sobre grandes feitos, os filmes-diário representam gestos modestos e convívios circunstanciais com amigos e a natureza. Não obstante, o caráter retrospectivo da narração é fulcral, na medida em que a voz se sobrepõe frequentemente às imagens através dos relatos do passado, fazendo da memória a problemática central dos seus filmes (Ruoff, 1991, p. 11). No âmbito dos filmes-diário, a importância do conceito de reminiscência prende-se com a porosidade e mutação que lhe são subjacentes. O vivido e o registrado na película estão encerrados à mudança, mas as lembranças do diarista são moldáveis – reformuladas mediante novas experiências e sujeitas à imaginação.

Memória e imaginação são difíceis de destringir, o que significa que as recordações narradas reuniriam sempre ambos os fenômenos, mesmo que involuntariamente. Porém, o fato de os registros expressarem pouca informação concreta insta o diarista a valer-se intencionalmente da sua imaginação para potencializar o significado das imagens. O próprio cineasta admite-o em *As I Was*



*Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty*, a obra de Mekas que discute mais abertamente o processo de construção da autorrepresentação: “Estou a olhar para estas imagens e estou a tentar dar-vos alguns sons que acompanhem estas imagens e a minha imaginação... A minha mente parou de funcionar.” (entre 01h21min38s e 01h 22min05s). Assim, a tarefa a que Mekas se propõe é a de entrelaçar elementos tão distintos entre si quanto registros fílmicos, intertítulos, banda sonora e voz *over* de modo a construir significações que isoladamente nenhum desses componentes seria capaz de figurar. Michael Renov (2004, p. 96) indica que este exercício é agrídoce, visto que a revisitação dos registros agudiza a certeza de que o vivido está perdido ao mesmo tempo que dá ao diarista o prazer de controlar o modo como o seu passado é representado. Quer dizer que o passado não pode ser recuperado, mas pode ser imaginado, reconstruído e reestruturado, antecipando os olhares indiscretos dos espectadores.

Por exemplo, o início de *Reminiscences of a Journey to Lithuania* mostra registros filmados em Nova Iorque na década de 1950. Mekas narra a solidão que sentiu durante esses anos, pintando com palavras, assim como com a câmera, um retrato da experiência de se ser um refugiado. Posteriormente, a fatia do filme-diário que documenta o regresso de Mekas à Lituânia é composta quase em exclusivo por sequências que assumem um ânimo jovial. Segundo Catherine Russell (1999, p. 285, tradução minha), o diarista tenta encenar as memórias da sua infância: “Muitas cenas filmadas na Lituânia, e na Áustria com Kubelka, mostram pessoas a ‘brincar’ como crianças, a correr e de mãos no ar. De certa forma, Mekas representa a sua infância, construindo um mundo complexo sobre uma fantasia de perda”. Porém, essas imagens apenas podem ser lidas dessa forma porque Mekas elabora um preâmbulo que contextualiza o espectador quanto ao seu trajeto de vida pautado pela dor do exílio em Nova Iorque. Ou seja, sem essa informação e a estrutura arquitetada pelo diarista, aqueles registros, que figuram a alegria do reencontro com a família e a vida em comunhão que Mekas perdeu por ser um refugiado, retratariam apenas pessoas festejando algo incerto. Assim, ainda que Mekas dê ao espectador liberdade para interpretar grande parte dos registros, o diarista utiliza, de qualquer modo, ferramentas como a voz *over* e a montagem para induzir o espectador a fazer leituras específicas de certas porções dos seus filmes-diário.

A conclusão de *Lost, Lost, Lost* é um outro exemplo de como Mekas ressignifica os registros fílmicos, desta feita com o propósito teleológico de delinear, *a posteriori*, uma trajetória de vida concreta. O filme-diário termina com uma sequência repartida em



trechos filmados por Jonas Mekas e Ken Jacobs, sendo que um intertítulo separa os registros fílmicos de um e de outro. A decisão de terminar um filme-diário permeado pelo trauma do exílio político e da solidão com uma sequência bifurcada, no que à autoria diz respeito, é deliberada. A partilha autoral das imagens e o fato de estas representarem um momento de confraternização mostram que Mekas começou a erigir uma nova casa depois de anos de errância. Além disso, o diarista sugere que esse lar foi fundado entre artistas, sendo a arte, e o cinema em particular, a linguagem intermediadora entre todos eles<sup>7</sup>. A narração epilogar confirma esta interpretação:

Lembrou-se de outro dia. Há dez anos, sentou-se nesta praia, há dez anos, com outros amigos. As recordações, as recordações, as recordações. Mais uma vez tenho recordações. Tenho uma memória deste sítio. Já cá estive antes. Estive mesmo aqui antes. Já vi esta água antes. Sim, já caminhei sobre esta praia, sobre estes seixos. (entre 2h44min05s e 2h45min15s)

De novo, individualmente, os registros retratam um grupo de pessoas junto a um lago. No entanto, tendo em mente a ampla contextualização autobiográfica feita por Mekas no decorrer do filme-diário, os registros fílmicos passam a comunicar a sensação de enraizamento. A posição que a sequência ocupa no fim da ação também é relevante. Mekas começa por caracterizar-se como um refugiado desterrado, evocando, inclusive, Ulisses<sup>8</sup> no preâmbulo do filme-diário. O arco narrativo construído acompanha, em simultâneo, o enraizamento do diarista em Nova Iorque e a consolidação do cinema *avant-garde*. Tal como James (1992, p. 167) nota acerca de *Lost, Lost, Lost*, Mekas comenta os registros, por intermédio da voz *over* e dos intertítulos, e ao fazê-lo monta um mito que começa com a perda da comunidade na infância e termina com a sua recuperação, mais tarde, na comunhão entre artistas.

No contexto da problemática da montagem, o que é importante ressaltar é que a caracterização gratificante que Mekas faz de si próprio enquanto herói exilado, que

<sup>7</sup> Mekas valida esta leitura da conclusão de *Lost, lost, lost* numa entrevista a MacDonald: “Sim, é aqui que termina a sensação de ‘Lost, Lost, Lost’. Começo a sentir-me de novo em casa. Na bobina seis já não se pode dizer que me sinto perdido; o paraíso foi reconquistado através do cinema” (MacDonald; Mekas, 1984, p. 96).

<sup>8</sup> A condição do diarista, primeiro enquanto refugiado de guerra, depois como exilado político, e por fim enquanto imigrante em Nova Iorque, explicam a identificação de Mekas com o herói errante que resiste a árduas provações de maneira a retornar à costa escarpada de Ítaca.



supera provações e conquista uma casa e um lugar no centro de um espaço cultural de renome, pode ser interpretada como propositada. Essa é a imagem que o autobiógrafo Jonas Mekas quer legar à posteridade ao elaborar um filme-diário como *Lost, Lost, Lost*.

### Dar liberdade interpretativa ao espectador

A significação das imagens depende, em grande medida, da rede de sentidos que o diarista constrói fora do enquadramento, tendo o espectador em mente. O recurso à palavra, inserida por meio dos intertítulos e da voz *over*, facilita a comunicação de significados precisos enquanto a banda sonora, por seu turno, inscreve sobre as imagens uma nova sensibilidade. Conforme Russell (1999, p. 283) aponta, a utilização frequente de música clássica e canções folclóricas confere aos filmes de Mekas um registro emocional ausente nas imagens relativamente neutras. A banda sonora é capaz de tornar um mesmo registro exultante ou sorumbático, o que mostra como a música extradiegética é um recurso potencializador de significados. Contudo, esses significados nem sempre são explícitos. Por exemplo, várias considerações podem ser feitas a respeito do som, quase onipresente, do metropolitano de Nova Iorque em *Walden*, uma vez que o significado que essa banda sonora comunica é pouco claro.

Algumas vezes, o cruzamento de imagem e som é motivado pela figuração de significados, outras vezes o diarista apenas deseja afetar os sentidos do público. Desta forma, o espectador tem ampla liberdade para interpretar as imagens, não obstante estar sendo guiado pela batuta do diarista durante o processo de montagem. O diarista não fecha as possibilidades de sentido, privilegiando, mormente numa fase posterior à estreia de *Lost, Lost, Lost*, a dimensão plástica dos registros à componente autobiográfica. Mekas rejeita explicitamente a linearidade e imposição de significados, associadas à autobiografia em *As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty*. Essa rejeição expressa-se na forma da ausência quase total da voz *over* como um instrumento que expõe informações de natureza autobiográfica. A ausência de informação a respeito da vida do diarista convida o espectador a interpretar as imagens como deseja e a identificar-se com elas. Mekas facilita o reconhecimento do espectador ao afirmar que as imagens que representam a sua vida podiam muito bem ser registros da vida dos membros do público:



O que é que vos posso dizer, o que é que vos posso dizer? Não, não. Estas são imagens que têm algum significado para mim, mas que podem não ter significado nenhum para ti. Depois, de repente, sendo meia-noite, pensei: não há nenhuma imagem que não se relacione com mais ninguém. Quer dizer, todas as imagens que nos rodeiam, que atravessam a nossa vida, e que eu vou filmando, não são muito diferentes das que tu viste ou experimentaste... Do que tu viste ou experimentaste. Todas as nossas vidas são muito, muito parecidas [...] Estamos todos nisto e nada, não há nenhuma grande diferença, nenhuma diferença essencial entre nós, nenhuma diferença essencial (entre 1h22min25s e 1h23min23s, tradução minha).

O excerto supracitado corrobora a observação de James (1992, p. 157), que afirma que a sinédoque é um dos tropos dominantes dos filmes-diário de Mekas. Esse é um traço que o seu cinema partilha com a escrita de si, embora com contornos diferentes. A prática do diário escrito tem uma dimensão metonímica na medida em que “a grande justificação moral do Diário é a de ser uma tentativa de esclarecimento total do Homem através da humanidade de um homem” (Lourenço, 1996, p. 45). No caso dos filmes-diário, o carácter metonímico das obras não se prende com a tentativa indutiva de desvendar uma fração dos mistérios da condição humana. O que Mekas ambiciona é fazer com que o público se identifique com as imagens ao reiterar que estas simultaneamente retratam a sua vida e dão expressão à do espectador. Daí o diarista se referir aos seus registros, em *As I was moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty*, nos seguintes termos: “É de novo alta noite. A cidade está a dormir. Estou aqui sozinho, a olhar para estas imagens, fragmentos da minha e da vossa vida” (entre 4h05min56s e 4h06min17s). Esta afirmação reivindica um carácter universal para a autorrepresentação, explicitando o desejo de Mekas em fazer com que o público leia os lampejos que vê como seus.

De acordo com Ruoff (1991, p. 8), ao selecionar registros de convívios com amigos e família e ao adotar uma linguagem próxima à do filme caseiro, o diarista visa evocar nostalgia no espectador, seja pela vida que efetivamente viveu, seja pelo imaginário da comunhão em família. Como tal, o diarista constrói narrativas que traçam um trajeto autobiográfico, mas tem também a preocupação de não esgotar as

possibilidades de sentido, permitindo ao espectador preencher as entrelinhas com as suas próprias inquietações, alegrias, saudades, sonhos e reminiscências. A consciência que Mekas tem de que os seus filmes-diário serão vistos por um público faz com que este passe a ter o duplo propósito de se autorrepresentar e de despertar reminiscências nos espectadores, fazendo com que aqueles que vêem as suas obras possam, em parte, ver-se representados a si próprios nelas.

### Considerações Finais

Ao reencontrar na mesa de montagem os registros filmados anos antes, Jonas Mekas percebe que o material tem múltiplos pontos de ligação e ressonâncias imprevistas, mas que necessita de ser organizado, caso contrário é demasiado extenso e pouco inteligível enquanto obra partilhada no espaço público. A primeira porção do artigo esclarece quais os métodos de montagem, antes de mais no decorrer da filmagem, e depois durante a pós-produção, empregados por Mekas para estruturar os registros na forma de um filme-diário.

Num segundo momento, procurou-se analisar a abordagem de Mekas à voz *over*, mais concretamente o modo como o diarista acentua a natureza íntima e confessional do enunciado ao apresentar a sua voz despojada, frágil no seu tom, e incerta epistemologicamente. De igual modo, teceram-se considerações acerca da capacidade expositiva da voz *over*, que consegue comunicar informação mais eficientemente que as imagens, que têm uma significação hermética, conforme Mekas descobre ao perceber que é incapaz de identificar certos registros. Contudo, embora Mekas procure expressar os seus sentimentos, pensamentos e memórias via voz *over*, também existe no seu cinema um movimento contrário, que privilegia a potência plástica das imagens e a ambivalência de significados.

O terceiro segmento lida precisamente com esta tensão subjacente ao cinema de Mekas: a de tornar o significado pessoal das imagens transparente ou, por outro lado, encobri-lo, provocando uma leitura mais sensual dos registros. O diarista cria uma margem para a livre associação de sentidos ao mesmo tempo que convida o espectador, por meio da narração, a encontrar nos registros reminiscências das suas experiências vividas ou sonhadas. Como tal, a autorrepresentação do diarista nos seus filmes-diário tem o potencial de ser um espelho no qual o espectador reconhece alguns traços de si próprio.



## Referências

AS I WAS MOVING ahead occasionally I saw brief glimpses of beauty. Direção: Jonas Mekas. Produção: Jonas Mekas; Paris: Re:voir. Estados Unidos, 2000. DVD, 285 min., sonoro, colorido.

A LETTER from Greenpoint. Direção: Jonas Mekas. Produção: Jonas Mekas; Paris: Re:voir. Estados Unidos, 2004. DVD, 80 min., sonoro, colorido.

A WALK. Direção: Jonas Mekas. Produção: Jonas Mekas. Estados Unidos, 1990. DVD, 58 min., sonoro, colorido.

BERNARDET, Jean-Claude. Documentários de busca: 33 e Um passaporte húngaro. *In*: MOURÃO, Maria Dora; LABAKI, Amir (orgs.). **O cinema do real**. São Paulo: Cosac Naify, 2005. p. 142-157.

CORRESPONDENCIA Jonas Mekas - J.L. Guerín. Direção: José Luis Guerín, Jonas Mekas. Produção: Barcelona: CCCB - Centre de Cultura Contemporània de Barcelona. Espanha, 2011. DVD, 111 minutos, sonoro, colorido.

CUEVAS, Egan. The immigrant experience in Jonas Mekas diary films: a chronotopic analysis of "Lost, Lost, Lost", **Biography**, v. 29, n. 1, p. 54-72, 2006.

DAVID Holzman's Diary. Direção: Jim MacBride. Produção: Jim MacBride; New Yorker Films; Kino Lorber. Estados Unidos, 1967. DVD, 73 min., sonoro, colorido.

EGAN, Susanna. Encounters in camera: autobiography as interaction. **Modern Fiction Studies**, v. 40, n. 3, p. 593-618, 1994.

GROSSI, Angelo. Bridging the absence: Jonas Mekas's hybrid cinema. **Iperstoria**, n. 17, p. 85-96, 2021

GUNS of the trees. Direção: Jonas Mekas. Produção: Jonas Mekas; New American Cinema Group. Paris: Re:voir. Estados Unidos, 1962. DVD, 85 min., sonoro, preto e branco.

GUTFRIEND, Cristiane Freitas; VALLES, Rafael. A construção da autorrepresentação nos filmes-diário de Jonas Mekas, **Galáxia**, n. 36, p. 31-44, 2017.

JAMES, David. E. **Allegories of cinema: American film in the sixties**. Nova Jersey: Princeton University Press, 1989.

JAMES, David. E. Film diary/diary film: practice and product in Walden. *In*: JAMES, David. E. **To free the cinema: Jonas Mekas & The New York underground**. Nova Jersey: Princeton University Press, 1992.

KELLER, Marjorie. The apron strings of Jonas Mekas. *In*: JAMES, David. E. **To free the cinema: Jonas Mekas & The New York Underground**. Nova Jersey: Princeton University Press, 1992. p. 83-96.

LOST, Lost, Lost. Direção: Jonas Mekas. Produção: Jonas Mekas; Paris: Re:voir. Estados Unidos, 1976. DVD, 178 min., sonoro, preto e branco/ cor.



LOURENÇO, Eduardo. O romance diário de Eduardo Lourenço, **Público**, p. 43-49, 21 de abril 1996.

MACDONALD, Scott; MEKAS, Jonas. Interview with Jonas Mekas, **October**, v. 29, p. 82-116, 1984.

MEKAS, Jonas. **I had nowhere to go**. Leipzig: Spector Books, 2020.

MEKAS, Jonas. **I seem to live: The New York diaries: 1950-1969**. Leipzig: Spector Books, 2020b.

MEKAS, Jonas. Jonas Mekas answers questions after the screening of Reminiscences of a journey to Lithuania. In: SMULEWICZ-ZUCKER, Gregory R. (ed.) **Jonas Mekas: interviews**. Mississippi: University Press of Mississippi, 2020a. p. 42-55.

NAFICY, Hamid. **An accented cinema: exilic and diasporic filmmaking**. Nova Jersey: Princeton University Press, 2001.

OUT-TAKES from the life of a happy man. Direção: Jonas Mekas. Produção: Jonas Mekas; Anthology Film Archives; Re:voir. Estados Unidos, 2012. DVD, 68 min., sonoro, colorido.

REMINISCENSES of a journey to Lithuania. Direção: Jonas Mekas. Produção: Jonas Mekas; Vaughan Films. Paris: Re:voir. Estados Unidos, 1972. Six-DVD Box Set: The Major Works, 82 min., sonoro, colorido.

RENOV, Michael. **The subject of documentary**. Minnesota: University of Minnesota Press, 2004.

RUOFF, Jeffrey K. Home movies of the avant-garde: Jonas Mekas and the New York art world, **Cinema Journal**, vol. 30, n. 3, p. 6-28, 1991.

RUSSELL, Catherine. **Experimental ethnography: the work of film in the age of video**. Carolina do Norte: Duke University Press, 1999.

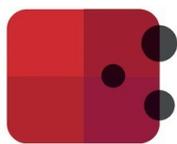
SITNEY, P. Adams. **Visionary film: the american avant-garde, 1943-2000**. Oxford: Oxford University Press, 2002.

SITNEY, P. Adams. **Eyes upside down: visionary filmmakers and the heritage from emerson**. Oxford: Oxford University Press, 2008.

SMULEWICZ-ZUCKER, Gregory R. **Jonas Mekas: Interviews**. Mississippi: University Press of Mississippi, 2020.

WALDEN. Direção: Jonas Mekas. Produção: Jonas Mekas; Paris: Re:voir. Estados Unidos, 1969. DVD, 180 min., sonoro, colorido.

ZAVATTINI, Cesare. "Some Ideas on Cinema", *Sight and Sound*, p. 64-69, Outubro 1953.



---

<sup>1</sup> Tiago Ramos

Doutorando em Ciências da Comunicação, com especialização em Cinema e Televisão, pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade NOVA de Lisboa, e investigador do Instituto de Comunicação da NOVA (ICNOVA).

E-mail: tiagolmramos@gmail.com

### Informações sobre o artigo

Resultado de projeto de pesquisa:

Não se aplica.

Fontes de financiamento:

Doutorando financiado pela FCT (2023.04643.BD). Programa em Ciências da Comunicação da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade NOVA de Lisboa.

Considerações éticas:

Não se aplica.

Declaração de conflitos de interesse:

Não se aplica.

Apresentação anterior:

Não se aplica.

Artigo recebido em: 21/07/2023 e aprovado em 19/04/2024.