

UNIVERSIDADE DE LISBOA

FACULDADE DE LETRAS



**Aquém e Além de Si:
Os Diários de Jonas Mekas**

Tiago Luís Minau Ramos

Tese orientada pelo Prof. Doutor José Duarte e co-orientada pelo
Prof. Doutor José Bértolo especialmente elaborada para a
obtenção do grau de Mestre em Estudos Comparatistas

2021

Respice finem

Índice

Resumo	IV
Abstract.....	V
Agradecimentos	VI
Introdução	1
Capítulo 1: Diário Escrito	7
1.1 Temporalidades: No Encalço do Devir.....	9
1.2 Referencialidade: Tactear o Real com a Linguagem	21
1.3 Desdobramento do Eu: Uma Máscara Sem Rosto	30
1.4 Montagem e Divulgação: Entre o Segredo e a Revelação	40
Capítulo 2: Diários Filmados & Filmes-Diário	48
2.1 Temporalidades: Representar o Vivido ou Viver o Representado.....	50
2.2 Referencialidade: A Objectiva como Ferramenta de Subjectivização.....	58
2.3 Desdobramento do Eu: Perdido no Caleidoscópio de Si Próprio	71
2.4 Montagem e Divulgação: Ter em Vista o Olhar do Espectador	83
Conclusão	96
Bibliografia.....	102
Filmografia	108
Anexo	109

Resumo

A prática do diário pessoal é um fio condutor que percorre o trajecto do poeta e cineasta Jonas Mekas desde a sua puerícia até à sua velhice. O diarista desenvolveu esta prática de diversas formas em diferentes partes da sua vida. Entre as linguagens adoptadas por Mekas para se expressar diariamente destacam-se a literária e a fílmica. Os objectos de estudo são então a prática do diário escrito e filmado, assim como um número restrito de obras que Mekas realizou a partir desses registos. A dissertação procura investigar de que modo é que o dispositivo utilizado e o meio de comunicação empregue pelo diarista definem a maneira como diarista se articula consigo próprio e com o real. Como tal, a finalidade desta dissertação é tanto analisar a prática e obra diarística de Mekas quanto apurar quais são as possibilidades do diário pessoal enquanto um recurso intermedial.

Palavras-Chave: Diário Escrito; Diário Filmado; Filme-Diário; Jonas Mekas; Cinema

Abstract

The practice of the personal diary is a driving force that runs through the life of the poet and filmmaker Jonas Mekas, from his childhood to his late years. The diarist developed this practice in various ways at different stages of his life. Among the media adopted by Mekas to express himself daily are the literary and filmic language. Therefore, this dissertation addresses the practice of the written and filmed diary, as well as a selected number of works that Mekas made from those records. The purpose of this investigation is to ascertain how the technical device and the medium explored by the diarist define the way in which he articulates himself and the real. Hence, this study reviews Mekas' diaristic practice and work, exploring as well the possibilities of the personal diary as an intermedial resource.

Keywords: Written Diary; Film-Diary; Diary Film; Jonas Mekas; Cinema

Agradecimentos

Escrever uma nota desta natureza requer necessariamente uma ponderação de carácter autobiográfico. A decisão do que nomear neste texto força-me a contemplar retrospectivamente o meu percurso na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Confesso que tenho dificuldade em traçar uma linha recta que me oriente de volta ao meu próprio passado. As referências que guiam este meu exercício autobiográfico são as memórias que ainda guardo de conversas que tive com outros colegas e docentes. Os outros constituem o mapa geográfico que me permite situar-me no meu passado. Face a isto, agradeço àqueles com quem tive o privilégio de privar durante estes cinco anos. O encontro, o diálogo e a partilha com os outros foram fontes constantes de conhecimento, motivação e alegria. A Universidade também é feita de matéria interpessoal. Daí repartir quaisquer méritos académicos que me possam atribuir com os meus colegas e professores. A eles agradeço terem-me inspirado a tentar tornar-me naquele que posso ser.

A literatura portuguesa do século XX tem As Três Marias. No meu percurso académico reconheço a tutela dos Três Josés. Sem a disponibilidade e o patrocínio de cada um deles o meu trajecto teria sido diferente, menos rico certamente. Na presença do Prof. José Pedro Serra encontrei o espírito épico, a precisão da palavra e o gosto pela cultivação do desassossego. A ele agradeço a inquietação que despertou em mim. No Prof. José Duarte reconheci imediatamente, ainda no segundo ano da licenciatura, a minha própria paixão e o deslumbramento pelo cinema. Agradeço o voto de confiança, repetidamente renovado, que tem depositado em mim ao longo destes anos. Na figura do Prof. José Bértolo descobri um gosto partilhado pela leitura demorada de filmes, com um olhar simultaneamente fascinado e rigoroso. A ele agradeço a atenção com que ouviu as minhas digressões acerca de cinema. Aos Três Josés agradeço o exemplo.

A partir daqui os limites da linguagem fazem-se sentir mais agudamente. Como embeber o meu discurso com a gratidão que devo às pessoas que se seguem, é a questão.

A Sara foi a pessoa a quem quis regressar depois dos dias de estudo e trabalho. Doce retorno, este. Agradeço-lhe o afecto com que me esperou e recebeu.

Por fim, uma palavra de gratidão ao meu Pai e à minha Mãe, a quem tudo devo. Longe ou perto, viajaremos sempre juntos.

Introdução

O
friends,

I was
aching
to yank,
tear out
from
inside
myself
some
bits
of
the
truth,

of
beauty,

fingers
grop
-ing
blind
in a
thicket
all emotion.

For
all
the
many
times
I tried
to get
clear,
I
just
strayed
deeper
in.

Jonas Mekas, *Words Apart*

Nesta vida, em que sou meu sono,
Não sou meu dono,
Quem sou é quem me ignoro e vive
Através desta névoa que sou eu
Todas as vidas que eu outrora tive,
Numa só vida.
Mar sou; baixo marulho ao alto rujo,
Mas minha cor vem do meu alto céu,
E só me encontro quando de mim fujo.

Fernando Pessoa, *Poesias Inéditas (1930-1935)*

Jonas Mekas nasceu a 24 de Dezembro de 1922, na aldeia agrícola de Semeniškiai, no norte da Lituânia. O fascínio de Mekas pela prática do diário pessoal surgiu quando este tinha apenas dez anos de idade. Foi a leitura de *Cuore* (1886, Edmondo de Amicis), um romance infantil, estruturado sob a forma de um diário escrito, que o inspirou a começar o empreendimento diarístico que se prolongou até aos seus últimos dias. Em 1944, aquando da ocupação nazi do território báltico, Mekas fugiu clandestinamente do seu país rumo à Áustria, onde pretendia ingressar na Universidade de Viena com documentos falsos. Contudo, o seu destino seria outro: o campo de concentração de Elmshorn, na Alemanha, onde permaneceu entre Julho de 1944 e Março de 1945. Não obstante a situação em que se encontrava, Mekas conseguiu conservar a prática diarística mesmo durante o período em que foi prisioneiro¹.

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, Mekas passou quatro anos em diversos abrigos alemães destinados a refugiados de guerra. Durante esse período, Mekas frequentou regularmente as sessões de cinema organizadas nas zonas ocupadas pelo exército norte-americano e francês. O seu interesse por cinema rapidamente se intensificou. Mekas começou por escrever argumentos cinematográficos acerca da condição dos exilados no pós-guerra, tendo comprado, em Abril de 1949, uma máquina fotográfica Zeiss Ikon 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 de filmar que regista imagem, mas que é incapaz de gravar som. Sem tempo ou recursos financeiros para realizar os guiões que escrevera, Mekas filmava, quando tinha disponibilidade, acontecimentos do seu quotidiano de maneira a cultivar o seu engenho fílmico.

¹ Parte das anotações redigidas durante esse período da sua vida pode ser encontrada em *I Had Nowhere to Go* (1991), um livro que reúne registos diarísticos escritos por Mekas entre 1944 e 1955.

A aprendizagem da linguagem fílmica, resultante da prática do diário filmado, é acompanhada pela afirmação de Mekas no panorama do cinema *avant-garde*² nova-iorquino. Mekas co-fundou a revista *Film Culture*, em 1955, e assumiu o cargo de crítico de cinema da revista *The Village Voice*, em 1958. Os seus textos, que reivindicavam um cinema de expressão pessoal, exerciam uma influência assinalável sobre a cinefilia norte-americana (SITNEY 2002: 325). O activismo que Jonas Mekas desenvolveu neste período teve um papel fundamental na legitimação do cinema *avant-garde* enquanto uma instituição articulada que oferecia uma alternativa ao cinema de Hollywood.

Os diários que Mekas filmou durante as décadas de 50 e 60, altura em que criou raízes em Nova Iorque e estabeleceu as fundações do cinema *avant-garde* nos Estados Unidos da América, 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 não só como “Padrinho do cinema *avant-garde* norte-americano”³, mas também como um dos seus principais cineastas. Mekas continuou a desenvolver a prática fílmica até ao final da década de 80, altura em que começou a gravar o seu quotidiano com uma câmara de vídeo⁴. Não obstante, este manteve, até ao ocaso da sua vida, um contacto 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 registos 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 biográfico⁵, que procura dar conta do papel que as diferentes formas do diário pessoal tiveram no trajecto de Mekas, a dissertação tem como objectos de estudo a prática do diário escrito e filmado, assim como as obras

² Emprego o termo utilizado por P. Adams Sitney em *Visionary Film: The American Avant-Garde (1943-2000)* para descrever propostas de cinema que se enquadram fora de um contexto industrial.

³ A acção guerrilheira de Mekas no sentido de promover os artistas do cinema *avant-garde* fez com que lhe fosse imputada esta mesma alcunha.

⁴ Devido a restrições que se prendem com a dimensão máxima da investigação, esta dissertação não analisa os contornos da prática do diário com câmaras de vídeo, nem a vasta obra videográfica de Mekas. Esta abdicção teve em vista possibilitar um exame mais detalhado da obra diarística escrita e fílmica de Mekas.

⁵ As informações fornecidas por esta breve resenha biográfica foram maioritariamente recolhidas dos seguintes títulos: *I Had Nowhere to Go, I Seem to Live* (2020) e *Jonas Mekas: Interviews* (2020).

que Mekas realizou a partir desses registos. O dispositivo utilizado e o meio de comunicação pelo qual o diarista se expressa definem a maneira como este se articula com o real e consigo próprio. Assim sendo, a investigação aqui desenvolvida tem como finalidade apurar o modo como a escolha da linguagem (seja ela literária ou fílmica) condiciona a prática da auto-representação, bem como a criação do *sujeito representado*⁶.

A dissertação encontra-se repartida em dois capítulos, cada um dos quais dividido, por sua vez, em quatro subcapítulos. O 1.º capítulo examina a prática do diário escrito e as anotações escritas de Mekas, enquanto o 2.º capítulo se foca na prática do diário filmado e nos seus filmes-diário. Ambos os capítulos abordam as mesmas quatro problemáticas, cada uma correspondente a um subcapítulo. Estas temáticas são a temporalidade, a referencialidade, o desdobramento do eu e a divulgação e montagem das anotações. A estrutura espelhada facilita o estabelecimento de comparações entre os diferentes formatos do diário pessoal. O objectivo é fazer com que o leitor tenha uma aceção clara de como cada uma das problemáticas se manifesta de forma diferente consoante o meio de comunicação escolhido pelo diarista para se auto-representar.

Os primeiros subcapítulos de ambos os capítulos, intitulados “No Encaço do Devir” e “Representar o Vivido e Viver o Representado”, analisam o modo como a prática do diário pessoal se inscreve no quotidiano do diarista. Nestes subcapítulos são também examinadas as coincidências e discrepâncias temporais entre viver e representar o vivido.

Os subcapítulos seguintes, “Tactear o Real com a Linguagem” e “A Objectiva como Ferramenta de Subjectivação”, prestam-se ao exame da relação de referencialidade que a auto-representação estabelece (ou não) com o real e com a interioridade do diarista. O subcapítulo dedicado à escrita dissecar o argumento de Philippe Lejeune quanto à referencialidade da escrita. Por seu turno, o subcapítulo que tem como matéria base o diário filmado problematiza a proposta de Mekas no que se refere à capacidade da imagem cinematográfica figurar os seus pensamentos e sentimentos.

Os subcapítulos intitulados “Uma Máscara Sem Rosto” e “Perdido no Caleidoscópio de Si Próprio” examinam a maneira como a prática diarística desencadeia o desdobramento do eu num *outro*. Conforme é investigado, ambas as formas de auto-representação exigem que o *sujeito real*⁷ se contemple enquanto objecto de modo a

⁶ Com “sujeito representado” refiro-me à representação figurada do diarista, seja através da escrita ou da imagem cinematográfica.

⁷ Com “sujeito real” refiro-me à pessoa empírica e viva que escreve (no caso do diário escrito) e que filma (no que diz respeito aos diários filmados).

aproximar-se da substância íntima que o anima. Ademais, os subcapítulos reflectem acerca do papel determinante que a associação ao imaginário mitológico de Ulisses tem na construção do *outro* com quem Mekas se identifica.

Por fim, os subcapítulos que concluem ambos os capítulos, cujos títulos são “Entre o Segredo e a Revelação” e “Ter em Vista o Olhar do Espectador”, focam-se no último processo a que os registos diarísticos são sujeitos: a montagem e a divulgação. Aqui é apurado de que modo é que a transição do diário pessoal enquanto prática privada para o domínio da obra inscrita no espaço público providencia ao diarista a oportunidade de construir novas redes de significação sobre a sua auto-representação.

No que concerne ao *corpus* em análise, a dissertação tem como obras centrais as compilações diarísticas *I Had Nowhere to Go* e *I Seem to Live*⁸, assim como as longas-metragens *Walden*, *Reminiscences of a Journey to Lithuania*, *Lost, Lost, Lost* e *As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty*. Aquilo a que a investigação se propõe é reflectir acerca de cada uma das problemáticas referidas, tendo por base exemplos dessas obras que fortaleçam os argumentos tecidos. Como tal, nenhuma das obras de Mekas é analisada na íntegra, porquanto o objectivo é construir uma rede intrincada de fragmentos diarísticos que dão a conhecer o percurso de Mekas por via de lampejos, uma unidade estrutural cara ao diarista. A articulação dessa constelação de registos diarísticos com as problemáticas teóricas mencionadas espelha o desejo de elaborar uma dissertação que investigue tanto a obra diarística de Mekas quanto as possibilidades do diário pessoal na qualidade de recurso intermedial. Quanto à relação de Mekas com o diário, conforme a dissertação explora, este encontrou nele um veículo de enraizamento, tal como descobriu nas palavras e nas imagens que compõem os seus diários ferramentas que lhe permitiam buscar desvendar o enigma que era para si próprio.

⁸ Editado em 2020, *I Seem to Live* agrega registos diarísticos que Mekas escreveu entre 1950 e 1969. A presente dissertação constitui assim uma das primeiras investigações que explora as anotações que Jonas Mekas redigiu durante os anos em que se afirmou no espaço artístico de Nova Iorque.

Capítulo 1: Diário Escrito

Even today,
now the hands of memory – or, maybe, longing –
just barely reach where I keep looking
back on days fading away beyond return from the horizon,
I still see you, the women of my childhood.

Jonas Mekas, *Idylls of Semeniskiai*

1.1 Temporalidades: No Encalço do Devir

O desejo que nos anima é o de fixar, segurar pela palavra o que entrevemos e se nos furta. Julgamos às vezes que o atingimos, mas logo se sabe que não. Miragem perene de uma presença luminosa, de um absoluto de estarmos inundados dessa evidência, encantamento que nos deslumbra no instante e nesse instante se dissolve. O que me arrasta nesta luta sem fim é o aceno de uma plenitude de ser, a integração perfeita do que sou no milagre que me entreluz, a transfiguração de mim e do mundo no que fulgura e vai morrer.

Vergílio Ferreira, *Conta-Corrente III*

Deambular nas ruas e nos jardins onde morei, vivi, brinquei aos dez e aos quinze anos não é nem poderia ser para mim hoje – na descoberta dos meus vinte e cinco anos – motivo para falsos lirismos. É uma forma de atenção que nasce de um olhar diferente, coisa ainda por definir. Sentimento que ao mesmo tempo me ultrapassa e projecta, me amedronta e retém: o da sobrevivência antecipada de uma presença. Aquele que serei mais tarde (se o tempo me der tempo de lá chegar), e cujo rosto e feições desconheço, a despeito de já hoje serem as minhas. O desconhecido acoitado dentro de mim que não espera por ninguém, mas cujas raízes, a genuína identidade, a dimensão profunda, são já parte de mim mesmo.

Marcello Duarte Mathias, *Diário I, 1962-1969*

O diário escrito é um empreendimento literário através da qual um sujeito reflecte acerca de si próprio, buscando-se nos estilhaços do seu quotidiano que são arrastados pela corrente inexorável do tempo. O cumprimento do pacto autobiográfico, que consiste na convergência de identidade do autor com o narrador e o protagonista do texto, assim como a obediência ao calendário, são dois dos elementos que caracterizam esta prática proteiforme, que de outro modo impõe poucas normas. O diário pessoal não segue quaisquer prescrições formais ou narrativas (LEJEUNE 2008: 286). Resguardado nas páginas do refúgio do eu, o diarista pode debruçar-se sobre acções ou sentimentos, escrever poemas e ficções, fazer citações ou perder-se na descrição de detalhes. O diário escrito pode, inclusivamente, conter elementos extra-literários tais como fotografias, flores ou bilhetes de espectáculos que são inseridos no corpo do diário. Contudo, como foi referido, o diário pessoal, embora aparente ser alheio às regras e receptivo aos impulsos de quem se auto-representa, não pode prescindir do pacto autobiográfico nem do respeito ao calendário (BLANCHOT 2003: 183).

As memórias, as confissões e a autobiografia são outras formas de discurso que “tentam apreender a qualidade evanescente da vida” (ARFUCH 2010: 15). O componente

decisivo que diferencia o diário escrito das restantes formas de escrita de si é o facto de este ser desenvolvido diariamente, o que resulta na sujeição aos ditames do calendário. De acordo com Maurice Blanchot, qualquer diarista que escreva acerca de si próprio integra-se, então, no dia-a-dia e na perspectiva que essa quotidianidade delimita (2013: 183). Desta forma, enquanto a autobiografia, por exemplo, dá a conhecer um indivíduo que enceta uma procura identitária através do exame do passado distante, o diário pessoal, por sua vez, apresenta um sujeito, radicado nos ritmos do quotidiano, que tenta estancar a ferida do presente pela qual o tempo se esvai.

O posicionamento temporal do autor face ao *sujeito representado* define a auto-representação. No que concerne à autobiografia, o autor “propõe-se decifrar, por detrás do percurso que foi o seu, a identidade que lhe subjaz, a verdade profunda que o anima, a sua unidade, em suma” (MATHIAS 1997: 41-42). É através do encontro com os múltiplos rostos de quem foi que o autor consolida a identidade de quem é. Tendo o benefício de saber como os eventos transactos se enquadram no esquema global da sua vida, o autor reinterpreta o seu percurso e cirze relações de causa-efeito que apenas lhe são possíveis fazer graças à sua perspectiva retrospectiva, como enuncia Gusdorf: “as an aerial view sometimes reveals to an archeologist the direction of a road or a fortification or the map of a city invisible to someone on the ground, so the reconstruction in spirit of my destiny bares the major lines that I have failed to notice” (1980: 38). Assim sendo, o abismo temporal que separa o autobiógrafo do *outro* que foi faz com que os contornos do *sujeito representado* sejam feitos à medida do autor na actualidade, o que implica uma reconstrução do passado remoto sob a lente rectificadora do presente.

O largo intervalo de tempo entre o acontecimento e o relato do mesmo, particularidade da retrospectão autobiográfica, distorce o significado que o evento teve originalmente para o autor. Isto porque a passagem da experiência imediata à consciência mnemónica desta desponta uma repetição da experiência que modifica a sua significação (*ibidem*). Como tal, a perspectiva que o diarista tem do seu presente não coincide com o olhar que o autobiógrafo projecta em direcção ao seu passado distante. Com efeito, Mekas assinala, no antelóquio de *I Had Nowhere to Go*, como ao reler os seus registos, décadas mais tarde, não se reconheceu na sua própria auto-representação:

As I reread these diaries I do not know any more, is this truth or fiction. It all comes back again, with the vividness of a bad dream that makes you jump up in bed all trembling; *I am reading this not as my own life but as someone else's*, as

if these miseries were never my own. How could I have survived it? *This must be somebody else I am reading about.* (MEKAS 2020a: 18, ênfases minhas)

A estranheza sentida por Mekas, ao reler as suas notas, considerando-as como as de um *outro*, vai ao encontro da crítica de Pierre Bourdieu quanto à noção de continuidade identitária pressuposta pelos projectos autobiográficos. Bourdieu argumenta que o único elemento fixo na identidade de alguém é o nome próprio pois este “assegura aos indivíduos designados, para além de todas as mudanças e todas as flutuações biológicas e sociais, a *constância nominal*”⁹ (2006: 187). Tendo como guia a proposta de Bourdieu, é natural que Mekas não se reconheça nas suas anotações, uma vez que estas foram feitas por e representam um *outro* que não o Mekas que contempla, em 1991, o passado distante. Em conformidade com o que Paula Morão indica: “o olhar retrospectivo põe aquele que se auto-observa perante um outro que foi, e no qual pode não se reconhecer” (2011: 69).

A prática diarística garante uma proximidade temporal entre o vivido e o relatado que atenua a influência da memória na escrita, tal como explicita Lejeune: “ao contrário do que se diz, o diário é inimigo da memória, ele impede o passado de evoluir” (2008: 284). Contudo, conquanto o fosso entre o acontecimento e o relato do mesmo possa ser menor, a escrita diarística não suprime a rememoração. A prática da escrita diarística gera uma contradição: o sujeito narra acções que pertencem ao presente, à sua vida quotidiana, mas, inevitavelmente, o exercício de redacção ocorre após o evento narrado ter acontecido. A concomitância entre o escrito e o vivido é um logro (BAPTISTA 1997: 72). O discurso diarístico concebe uma ilusão de espontaneidade e imediatez por meio de fragmentações, de elipses e do tempo verbal utilizado. A (con) fusão temporal entre o presente e o passado imediato faz com que Mekas, ocasionalmente, empregue vários tempos verbais para completar uma única ideia:

I recognize this street.

That’s why *I am here* again. I have been here before, and to have been somewhere at least twice is more than I can say about most of the other streets. That’s why *I am here*. Craving something familiar, some memory of this place, home.

Ah, this goddamn desperation of a DP, that’s what it is, I said to myself. (MEKAS 2020b: 38, ênfases minhas)

No registo pode-se testemunhar como Mekas, ao visitar, através da escrita, uma rua onde esteve durante o dia, afirma encontrar-se num local no qual não está. Nesse

⁹ Os itálicos e aspas em todas as citações, salvo indicação em contrário, pretendem respeitar o grafismo do texto original.

sentido, a prática diarística concede àquele que escreve a oportunidade de se despedir de um determinado episódio recente ao revivê-lo através do relato escrito. Blanchot aponta precisamente que os diaristas vivem duas vezes: a experiência vivida e a representada (2003: 186). Porém, tal como Barthes sugere, a representação força o diarista a perder uma vez mais o que não se repetirá (1989: 361). Quanto à convergência temporal entre o escrito e o vivido, essa impossibilidade é ilustrada na seguinte anotação:

Roberto is now lifting both of his hands up in the air, his fingers spread out, illustrating something very mysterious, and I am getting curious, “operating on the spur of the moment”, Shirley said, the connection unknown. Larry is fixing the Xerox again and Willard lit Carl’s cigarette, “I’ve been quiet”, said Willard, context unknown, missed. “Never”, said Shirley, context unknown. “What’s a nice girl doing like you going to jail”, Shirley. Storm now sits peacefully with her arm resting on the chair. “That smug glowing look”, Jack P, context unknown. By now there are too many speaking at the same time [...] (MEKAS 2020b: 669)

A passagem reproduzida corresponde à descrição de uma reunião da *The Film-Makers’ Cooperative*. Mekas redige a acta da assembleia enquanto esta ainda se está a realizar. A experiência vivida e a sua representação por via da escrita nunca confluem temporalmente. O que o excerto explicita é que a tentativa de o diarista perseguir essa impossibilidade é feita em prejuízo da clareza das anotações. Desta forma, embora a utilização do tempo verbal no presente do indicativo seja comum, o diarista, de maneira a escrever anotações inteligíveis, necessita de um tempo de reflexão entre o vivido e a redacção que lhe possibilite “fazer uma triagem do vivido e organizá-lo segundo eixos” (LEJEUNE 2008: 262). Se a convergência temporal entre o vivido e o representado é ilusória, de igual modo, a sensação de espontaneidade é muitas vezes artificiosa, conforme Lejeune adianta: “diarists start writing in their diaries throughout the day, while living” (2009: 224). Durante o dia, os diaristas começam a estruturar mentalmente, ou em cadernos de notas, os registos que vão escrever mais tarde, passando por um período de gestação inconsciente (mas nem sempre) que resulta numa redacção aparentemente rápida (*ibidem*). Quer isto dizer que a retrospectão, no contexto da escrita diarística, conquanto tenha traços distintos daquela correspondente à da autobiografia, também é um elemento que condiciona a auto-representação.

As instâncias em que o vivido e o relatado se tornam temporalmente quase indistinguíveis são aquelas em que o verbo é conjugado no gerúndio, o que transmite a sensação de que a acção se estende no tempo. Mekas pode escrever “the radio is playing”

(MEKAS 2020a: 256) ou “as I am writing this, I still hear people dragging and pulling, and hammering” (*idem*: 245) enquanto, efectivamente, essas acções se estão a desenrolar. Em tais casos, ao empregar a forma nominal do verbo no gerúndio, o diarista não está a ser dissimulador quanto ao seu posicionamento temporal. De qualquer modo, mesmo quando a acção representada perdura no tempo, o testemunho do vivido pertence sempre ao domínio do diferido. Por exemplo, o diarista pode escrever que o seu coração está a bater – porém, esse fenómeno, que aparenta ter unidade, é composto por uma infinidade de instantes que se sucedem uns aos outros e que, conseqüentemente, adquirem uma continuidade enganadora. Quer isto dizer que o sujeito pode enunciar que o seu coração bate, mas a sístole e a diástole de há um momento perderam-se e são irrepetíveis.

Assim sendo, o diarista é motivado por um desejo malogrado de se apropriar do tempo e da realidade fugidia que fluem numa torrente para nunca mais: “contrariar o tempo, conquistá-lo, anulá-lo, e, por via dessa complicada alquimia, resgatar o tempo que há em nós e que também somos. Inventariar à margem da realidade um outro tempo, paralelo ao tempo” (MATHIAS 1991: 16). Daí a matéria base modelada pelo diarista ser, por excelência, o *tempus fugit*. A utilização frequente do tempo verbal no presente do indicativo reforça o carácter do diarista enquanto velejador de um presente em constante devir. É na fissura entre o tempo que se ganha e se perde a cada instante que o diarista se procura. Conforme Barthes refere, o desejo do diarista é o de retratar a ondulação da vida e do tempo, o seu movimento perene de ascensão e queda (1989: 373).

Não se está perante o âmbito da descrição que exuma o passado remoto, visto que a derradeira provação do diarista é a busca de si próprio no encaço do devir. Mathias assinala o seguinte a respeito da dissemelhança entre a relação que a prática diarística e a autobiografia estabelecem com o tempo: “é diferente a noção de tempo que na autobiografia resume uma totalidade, reconstituição de um passado morto, quando no diário é a sismografia do tempo a passar, tempo a emergir e a sumir-se” (1997: 46).

Assim, a escrita diarística evoca o pensamento heraclítico a respeito da noção de devir. O filósofo pré-socrático preconiza que cada instante dá lugar a um outro, fazendo com que o sujeito e o real estejam vinculados a uma dialéctica metamórfica na qual tudo colapsa e se reergue continuamente (KAHN 2004: 167). Desta forma, o desafio inexequível a que o diarista se presta, ao escrever, é a tentativa ousada de deter o caudal do tempo com as suas palavras – um empreendimento frustrado à partida porque o real foge além do horizonte da linguagem.

“Now I can really feel Europe fading away”, escreve Mekas em Outubro de 1949, ao partir do velho continente rumo aos Estados Unidos da América (2020a: 288). O adeus à Europa, que lhe escapa diante dos olhos, é acompanhado de um desejo incessante de apropriação do que está prestes a perder: “I have to look at this landscape, I have to drink it all in with one hundred eyes” (*idem*: 284). Primeiro com os sentidos e depois com a escrita, Mekas tenta eternizar o que é de natureza efêmera – resgatar a experiência vivida através de um processo que a transforma. No entanto, essa tentativa acaba por asfixiar o vivido no âmbar da representação, conforme nota Morão:

Ao escrever procede-se à revivificação do eu como um todo, passado e presente, mas por outro lado o resultado escrito deste mecanismo erige simbolicamente um monumento, petrificando aquele que sou e fui mas estou deixando de ser, transformando-se o sujeito retratado na evidência de que uma parte de si ali se fixa e permanece, cristalizada e imóvel. (2011: 59)

Não é então uma coincidência que Mekas recorra ao diário pessoal para se despedir da terra que conserva as suas raízes, porquanto todas as formas de escrita de si visam “apaziguar o ressentimento da transitoriedade da vida” (ROCHA 1992: 34). A prática diarística é um longo aceno de despedida do vivido que se renova diariamente. Os nasceres-do-sol sucedem-se e o diarista refugia-se repetidamente nas páginas do diário com o duplo intuito de se despedir do presente e de o preservar (BLANCHOT 2003: 185). Pulsão de morte (angústia pela perda) e pulsão de vida (desejo de conservação) unem-se numa prática que, por meio da escrita, concede a eternidade ao instante fugaz, temporalidades antagónicas que habitam o diário escrito.

Por norma, o exercício organizador de dar linhas ao dia é desenvolvido no ocaso do mesmo. O sujeito reflecte acerca dos eventos que se sucederam no decorrer do dia e dos sentimentos que o acoçam no momento presente. Destarte, a escrita diarística regista o movimento mental de um sujeito que consolida o significado da sua realidade não no instante em que ela é vivida, mas após um intervalo que permita ao sujeito reinterpretar a matéria do seu passado imediato. Mekas esboça uma ideia semelhante ao comentar o seguinte a respeito do papel da retrospectão na prática diarística:

Same way, I came to realize, that writing a diary is not merely reflecting, looking back. Your day, as it comes back to you, during the moment of writing, is measured, sorted out, accepted, refused and re-evaluated by what and how one is at the moment one writes it all down. *It's all happening again*, and what one writes

down *is more true to what one is when one writes* than to the events and emotions of the day that are past and gone. (2020c: 44, ênfases minhas)

Não obstante, o processo de retrospectão da prática diarística é diferente daquele da autobiografia. O exercício autobiográfico alinha o percurso de vida serpentina do autor com o objectivo de “fixar a inteireza de uma personalidade” (MATHIAS 1997: 42). A auto-representação é construída a partir de uma única perspectiva – aquela do autor que contempla, numa etapa adiantada da sua vida, os trilhos que percorreu com o intuito de lhes conferir um princípio, meio e fim. Enquanto o diário pessoal se preocupa com a organização das contingências do quotidiano e com a busca de si nas marés do dia-a-dia, a autobiografia tem um alcance totalizador que reivindica a unidade da identidade do sujeito. Assim sendo, uma das diferenças medulares entre estas duas formas de escrita de si reside no facto de a autobiografia ser uma composição una e o diário ser plural.

A autobiografia tem unidade literária porque o autor escreve a partir de uma janela através da qual consegue contemplar a extensão do horizonte da sua vida. O autobiógrafo assume um empreendimento inexecutável ao narrar, com uma perspectiva totalizadora, um trajecto por cumprir: “toda a tentativa autobiográfica comporta ainda uma contradição insanável que é a de querer conferir forma e sentido a algo inacabado: a própria vida de quem a escreve” (*ibidem*). De maneira a escrever um relato de vida globalizante, isto é, que contemple o seu percurso, inclusive a sua própria morte, o autobiógrafo necessitaria de escrever a partir de uma posição análoga à do protagonista de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881, Machado de Assis). Neste romance, o protagonista narra episódios da sua vida a partir do além-túmulo. Uma vez que tal exercício é irrealizável, a tarefa levada a cabo pelo autobiógrafo pertence à ordem da teleologia. Søren Kierkegaard comenta algo da mesma ordem, numa entrada do seu diário pessoal, ao afirmar que a aspiração de se compreender a vida na sua totalidade é fracassada, dado que ninguém consegue alcançar uma perspectiva globalizante da vida:

It is quite true what philosophy says: that life must be understood backwards. But then one forgets the other principle: that it must be lived forwards. Which principle, the more one thinks it through, ends exactly with the thought that temporal life can never properly be understood precisely because I can at no instant find complete rest in which to adopt the position: backwards. (1996: 161)

Ao reclamar uma perspectiva totalizadora, o autobiógrafo elimina da realidade diegética o turbilhão do devir e a imprevisibilidade do porvir. O diarista, por sua vez, por

estar ajoujado ao horizonte de vista curta do quotidiano, lida com a inquietação de um futuro em constante aproximação, mas que permanece velado. Lejeune sublinha essa particularidade ao apontar o seguinte: “we are writing a text whose ultimate logic escapes us; we agree to collaborate with an unpredictable and uncontrollable future” (2009: 208). Deste modo, são muitas as notas diarísticas, tal como a que se segue, em que Mekas expressa a angústia de não saber o porvir e o que fazer face a ele: “I am not clear these days about the proper direction or the exact thing I should be doing” (2020b: 54). Sem maneira de prever o que o registo de amanhã dirá, o diário escrito propõe-se, através da linguagem apolínea¹⁰, ordenar o caos dionisíaco do real e apaziguar o desassossego de quem vive sem saber qual é o seu fado. Esse projecto é renovado todos os dias, o que impede o diarista de chegar a conclusões a respeito de si próprio e daquilo que o rodeia. No registo do dia 4 de Maio de 1966, Mekas escreve o seguinte:

Now perhaps more than ever before, I feel like am resting on some kind of ground, something that will not sink immediately, some warmth, some clarity, something that I am not clear yet what it is, is touching me, from inside, and I am not so lost, so desperate. But still, it is so fragile, this feeling. (*idem*: 562)

Na anotação subsequente, do dia 7 de Maio de 1966, Mekas, que anteriormente denotara o florescimento da sensação de enraizamento, refere como está ainda em busca do lar perdido e enfatiza como desconhece qual será o seu destino: “...still trying to return to childhood...to the farm. But the destination is far out in the future. Free from the past. It still ties me down” (*ibidem*). Uma nota evoca esperança e a seguinte desamparo diante do porvir insondável. O futuro e o oceano de possibilidades que as suas águas escondem têm uma presença assídua nos diários escritos, incluindo os de Mekas. O diarista perspectiva os incidentes do dia de amanhã, bem como segreda às páginas do seu diário sonhos e projectos profissionais, muitos dos quais não se concretizam. Por exemplo, na

¹⁰ Os termos “apolíneo” e “dionisíaco” são utilizados tendo por base o pensamento tecido por Nietzsche em *O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música* (1872). Nietzsche associa o espírito dionisíaco à embriaguez, ao devir e ao caos. É o espírito dionisíaco que tutela a matéria que não se deixa ser retida pela palavra ou que desestabiliza a própria palavra (também entendida como ordem/razão). Daí Hamlet incorporar o espírito dionisíaco, segundo o autor (NIETZSCHE 1992: 55). Isto porque Hamlet se apercebe que “words, words, words” são signos frágeis que fracassam em explicar o real dionisíaco em vertigem. A ligação de Dionísio ao domínio que jaz além das palavras é referida também, por exemplo, quando Nietzsche afirma que a música instrumental é movida pelo espírito dionisíaco (NIETZSCHE 1992: 40). A Apolo, por contraste, associa-se o canto, que doma a música com o *logos*. Em *A República* (370 a.C), Platão sugere que a música instrumental seja proibida exactamente porque sem o *logos* a música instrumental é capaz de despertar paixões (dionisíacas) indesejadas e perverter os indivíduos (PLATÃO 2001: 131). Tendo isso em consideração, no contexto do diário escrito, a linguagem apolínea expressa-se na tentativa do *sujeito real* fixar o real, caótico e fugidio, através da palavra.

anotação do dia 2 de Outubro de 1967, Mekas discorre prolixamente a respeito de um projecto de cinema *underground*, destinado a adolescentes desfavorecidos, que nunca se realizou. De igual modo, nos anos que seguiram o fim da Segunda Guerra Mundial, o exilado idealizou inúmeros planos malogrados, tais como emigrar para Israel, Suécia, Austrália, Suíça ou o Canadá. Aliás, chegou mesmo a comentar o seguinte: “I’ll end up in America only by bad luck” (MEKAS 2020a: 196). O diário escrito tem esta natureza sulciforme, marcada por altos e baixos, avanços e recuos, porque é escrito sem o conhecimento do destino do diarista (LEJEUNE 2008: 286).

Distante da cosmologia autobiográfica que organiza o universo nebuloso do passado, o diário pessoal “é uma página aberta a que se recorre consoante as circunstâncias ou motivações do momento” (MATHIAS 1997: 45). A sensibilidade da escrita diarística face às reacções do *sujeito real*, diante das vicissitudes do presente, deve-se à proximidade entre o tempo diegético (representado) e o tempo histórico (vivido). No que diz respeito a *I Had Nowhere to Go*, em lugar de um livro de memórias orientado pelo pensamento retrospectivo de alguém que foi um prisioneiro de guerra, o leitor depara-se com registos escritos por uma pessoa que é um prisioneiro de guerra. Por outro lado, no que concerne a *I Seem to Live*, muitas são as passagens em que Mekas glosa o estado da arte da produção artística contemporânea ou a densidade carregada da atmosfera política norte-americana durante a Guerra Fria. Deste modo, a construção do *sujeito representado* é condicionada pelo diálogo estabelecido entre o diarista e a história.

A qualidade do diário escrito enquanto um encadeamento de anotações datadas garante a proximidade entre o tempo diegético e o tempo histórico. A datação dos registos faz com que cada anotação remeta o leitor para o dia da composição, o que resulta num entrelaçamento aproximado entre ambos os tempos (ABBOTT 1984: 25). A respeito da inscrição da prática diarística no tempo, Michèle Leleu comenta o seguinte: “il faut donc qu’il soit inséré dans le temps, qu’il ait été tenu, sinon au jour le jour – *nulla dies sine linea* – du moins assez régulièrement” (1952: 4-5). No entanto, para além da prática assídua, a regra do calendário apenas é cumprida se o sujeito datar as anotações. A indicação da data pode ser pormenorizada, caso indique o dia e a hora das ocorrências, ou pode abranger um período mais largo, se referir apenas a semana ou o mês do ano.

A datação cronológica impede os registos diarísticos de caírem temporalmente num rio sem margens que nunca desemboca, pois sem a datação deixar-se-ia de ter a percepção do caudal do tempo. Mesmo que o tempo verbal empregue pelo diarista seja, invariavelmente, o presente do indicativo, a sucessão cronológica dos dias permite

compreender que as águas heraclitianas nas quais o sujeito se banha hoje não são as mesmas do presente evocado no registo anterior. A data garante que a enunciação remete para um momento histórico concreto e não para um instante abstraído do tempo histórico. Deste modo, a sequência de anotações datadas permite ao leitor de um diário desenvolver uma investigação de natureza dendrocronológica, na medida em que cada registo escrito constitui um anel dentro da árvore da vida de quem se auto-representa. De resto, a datação propicia ao diarista um dos prazeres principais da prática do diário escrito, aquele que consiste em se estar ligado a um pouco da eternidade ao se escrever a data, fazendo com que o fugidío e o eterno coincidam na inscrição (LEJEUNE 2009: 124).

O curso dos registos datados faz com que o diário pessoal seja “em primeiro lugar, uma lista de dias, uma espécie de trilho que permite discorrer sobre o tempo” (LEJEUNE 2008: 261). O *sujeito real* tem esperança que os registos actuem como fragmentos metonímicos de si próprio e daquilo que experienciou. Deseja que as entradas diarísticas tenham um efeito semelhante ao de um rastro de condensação de um avião – isto é, que as notas, embora não restabeleçam o vivido, sejam capazes de figurar, através do seu encadeamento, o trilho que o diarista percorreu. Porém, conforme Leleu expressa, a prática do diário não necessita de seguir a máxima pliniana de *nulla dies sine linea* (1954: 4-5). Os silêncios, “os espaços por preencher, os dias não-assinalados, o desperdício que nem sequer foi anotado, integram – à semelhança dum quadrado branco num mosaico colorido de azulejos – o todo da composição escrita” (MATHIAS 1997: 47).

Desta feita, se assim entender, o diarista pode tecer o relato de uma semana inteira numa só anotação ou fazer hiatos prolongados seguidos de uma retoma acesa da prática. O factor imprescindível é a datação do que é redigido. Quanto ao conteúdo do que é escrito, ao contrário da autobiografia, que rasura os tempos mortos, o relato de ocorrências mundanas é o tecido constitutivo do diário pessoal. Tanto *I Had Nowhere to Go* quanto *I Seem to Live* contêm, por exemplo, dezenas de anotações que se dedicam ao exame de despesas ou a ponderações que Mekas faz acerca da sua parca alimentação. O diarista comenta, inclusive, em várias notas, como os temas que dominam os seus registos escritos são rotineiros, conforme os seguintes excertos exemplificam:

I am ashamed of how much space in my diaries I am giving to what we eat. To the stomach. I know many a reader will put me down because of that. But that is the reality of our daily lives, these days. You try to stick to the spirit, but the stomach wins. The irregularity, the misery of the food we get keeps us constantly aware of our stomachs. (MEKAS 2020a: 182)

Some bright young enthusiast will read these notes, hoping to find some subtle revelations, aesthetic discourses, thoughts on cinema, I can imagine his disappointment, when he'll find most of my notes devoted to dreams about a decent meal, or just a piece of plain bread with butter. (MEKAS 2020b: 237)

Apesar de o diarista ter a liberdade de interromper e retomar a escrita consoante a sua vontade e disponibilidade, o registo da sucessão dos dias implica o cumprimento repetido da prática escrita, o que exige disciplina por parte do diarista. A repetição, traço comum a todas as formas da prática do diário, faz do *sujeito real* uma figura sisífica condenada a recomeçar *ad aeternum* o percurso de se descobrir, sem nunca o conseguir. É a repetição, e consequente fragmentação do diário, que faz com que nele existam inúmeras auto-representações, cada uma das quais com a sua temporalidade.

Daí a escrita diarística ser plural, traço que afasta o diário escrito do domínio da obra, composição que pressupõe unidade, e o inscreve no campo da prática (LEJEUNE 2008: 84). Tal como Abel Barros Baptista assinala, o diário pessoal obedece a “um princípio de composição que, em princípio, impede a composição” (1997: 72). Apesar de os registos diarísticos seguirem uma sequência cronológica, cada anotação tem uma existência independente, com uma temporalidade própria. Enquanto conjunto, o diário pessoal nunca assume uma forma integral porque cada nova anotação acarreta o recomeço da auto-representação, como nota Lejeune: “o diário é virtualmente interminável desde o início, uma vez que sempre haverá um tempo vivido posterior à escrita, tornando necessária uma nova escrita” (2008: 273).

Cada registo é um azulejo singular que faz parte de um mosaico cuja construção só pode ser terminada pela morte. Por esse motivo, até a morte encontrar o diarista, “a escrita nunca está terminada, e os registos vão-se repetindo, porque em cada dia se anotam variações em torno do eu e da sua percepção do mundo, sempre o mesmo e sempre vário, como diverso de si mesmo é este sujeito em devir” (MORÃO 2011: 334). O carácter repetitivo e inacabável do empreendimento diarístico aproxima o sujeito que se auto-representa da figura mitológica de Penélope, na medida em que o testemunho por si urdido agora será amanhã desfiado e recomeçado de raiz. Desta forma, a prática diarística não vai além da construção de rastros descontínuos que, enquadrados sequencialmente, evocam a identidade de um sujeito “que procura, no registo da mudança, a permanência que defina o seu ser” (*idem*: 35).

No contexto da escrita diarística, a auto-representação é construída por meio do que Gusdorf denomina de “sequência de instantâneos” (1991: 399). Isto significa que a figuração do *sujeito representado* é feita através de uma constelação de lampejos que acumulam, ao longo de múltiplos registos escritos, diferentes facetas do diarista (HOPFE 2002: 165). A respeito de tais fragmentos, Gusdorf comenta o seguinte:

Le fragment expose une vérité en pièces détachées, non pas sous l’invocation de la totalité et de la cohérence, mais à titre d’incitation ou de fulguration; une étincelle dans la nuit, un éclair de lumière dans le reflet d’une facette. L’ordre impérial du système manifeste une vérité dans l’ordre, trop belle pour être tout à fait vraie. Le fragment propose une vérité dans le désordre, un éclat arraché à la vérité totale, le petit grain d’une présence d’esprit qui se suffit à elle-même, vérité dans l’instant, miniaturisée. (1991: 412)

Dia após dia, o sujeito que se auto-representa tenta reter, nas páginas do seu diário, vislumbres dos feixes de luz que o iluminaram a si e ao seu dia. A sucessão das anotações é remissiva do curso dos grãos de areia de uma ampulheta, objecto comumente associado ao diário pessoal, dada a sua função enquanto registador do tempo. Por meio de uma corrente de areia que avança num só sentido, a ampulheta mensura e figura o tempo como uma acção de perda e ganho ininterruptos. Grão a grão, dia a dia, o diário pessoal acompanha o movimento de um sujeito que se auto-representa no encaço do dever até que o tempo que nele há se esgote, tal qual numa ampulheta. Conforme Mathias glosa: “o tempo é o grande cúmplice e o grande inimigo de quem escreve diários. Cúmplice porque dele se alimenta *ad infinitum* o muito ou pouco que se vai deixando. Mas inimigo porque é contra ele que se escreve, é sempre contra ele afinal que se vive” (2019: 20). Portanto, a ambição do diarista é a de conseguir resgatar fragmentos de si e do tempo que vive. O que o move é a esperança que, quando unidos sequencialmente, esses clarões descontínuos sejam capazes de conjurar a substância essencial daquele que a si se buscou na tela por preencher das páginas do diário.

1.2 Referencialidade: Tactear o Real com a Linguagem

Ser um escritor autêntico, capaz, portanto, dos riscos que implicam a liberdade e a sinceridade, é já de si uma façanha rara. Mas sê-lo diante do espelho implacável de um Diário, é quase uma impossibilidade humana. Ninguém pode assinar a frio a sua própria sentença de morte.

Miguel Torga, *Diário IV*

Creio que vou desistir deste diário. Contar aqui seja o que for é de algum modo inventá-lo, vivê-lo em ficção, em artifício. É cansativa uma vida dupla. Somente acontece que apenas esta, a da recriação, tem interesse e a possibilidade de ser a verdadeira.

Vergílio Ferreira, *Conta Corrente I*

O traço comum a todas as formas de escrita de si é a assinatura do pacto autobiográfico por parte de quem escreve. O termo cunhado por Philippe Lejeune designa a convergência de identidade do autor, narrador e personagem principal representada no texto. Esta concordância faz com que o leitor seja capaz de discernir qual é a identidade do *sujeito representado*, embora o seu nome próprio não seja necessariamente revelado pela enunciação. A proposta de Lejeune é a de que, na esfera da escrita de si, o pronome pessoal “eu” é a “única marca no texto de uma realidade extratextual indubitável, remetendo a uma pessoa real, que solicita, dessa forma, que lhe seja, em última instância, atribuída a responsabilidade da enunciação de todo o texto escrito” (2008: 23).

No caso do diário pessoal, o pronome pessoal “eu” supostamente remete o leitor para o autor inscrito num momento histórico específico: o dia em que escreve a anotação. Todavia, o laço identitário entre o autor, o sujeito da enunciação e o sujeito do enunciado não garante a referencialidade ou uma relação de verosimilhança entre os três. O pronome pessoal na primeira pessoa do singular apenas reporta o leitor para o nome próprio do autor, o único elemento de identidade constante na vida do *sujeito real*.

Nada impede o autor de estabelecer o pacto autobiográfico, escrevendo em nome próprio, e, não obstante, construir uma auto-representação e relatar episódios que nada têm que ver com a sua realidade. O diarista não é forçado a emprestar os seus gestos ao *sujeito representado* – ele tem a liberdade e o poder de modelar-lhe a imagem de acordo com a sua vontade. Tendo isso em consideração, Lejeune reitera que os textos autobiográficos seguem um de dois modelos: o “sistema referencial real” e o “sistema

literário”. O sistema referencial real pressupõe um compromisso de sinceridade, por parte de quem se auto-representa, a respeito do que é escrito. O sistema literário, por seu turno, emula as fórmulas do primeiro, tendo em vista propósitos expressamente ficcionais.

O compromisso do autor em ser sincero é tido como um componente essencial das formas de escrita de si, em particular à prática diarística: “sincerity represents, for the diary, the requirement it must attain but not surpass. No one has to be more sincere than the diarist” (BLANCHOT 2003: 183). No entender de alguns teóricos, incluindo Lejeune, o exercício diarístico pressupõe que o *sujeito real* se submete à confissão de segredos, ao exame da matéria do quotidiano e ao registo de sentimentos e acções, sem qualquer vestígio de reserva mental. É esta concepção do diário pessoal, enquanto recurso de revelação de pensamentos sob o signo inamovível da sinceridade, que faz com que os diários sejam comumente entendidos como extensões literárias do eu. Na óptica do leitor, existe uma suspensão da descrença, uma vez que este presume que os sentimentos representados correspondem aos do autor e os episódios relatados decorreram da maneira como são descritos. Assim, conforme Lejeune sublinha, as diferentes formas de escrita de si são “tanto um modo de leitura quanto um tipo de escrita” (2008: 46).

No entanto, Mekas desafia esta assunção de sinceridade compulsória ao convidar o leitor, na nota do dia 10 de Janeiro de 1948, a ler os seus registos como ficção:

You are welcome to read all this as fragments, from someone’s life. Or as a letter from a homesick stranger. Or as a novel, pure fiction. Yes, you are welcome to read this as fiction. The subject, the plot that ties these bits is my life, my growing up. The villain? The villain is the twentieth century. (2020a: 148)

A proximidade temporal entre a experiência vivida e o testemunho escrito é apontada como uma garantia da referencialidade. Helen Dampier e Liz Stanley assinalam que o entendimento dos registos diarísticos como sendo referenciais “is rooted in an assumed ontology, concerning time/space of their writing and the temporal location of their writer in relation to the entries written in them” (2006: 27). O facto de o diarista perseguir o *tempus fugit* faz com que a convergência entre o vivido e o representado seja tida como garantida pelo diário, que é encarado como uma forma de escrita relativamente desprovida de retrospecção e, portanto, mais referencial que outras formas de escrita de si (*idem*: 28). Contudo, conforme foi analisado, a convergência entre o vivido e o representado através da escrita é impossível, a espontaneidade da escrita é duvidosa e a

retrospecção é imperativa à prática do diário escrito. Estas contradições desestabilizam a atribuição de referencialidade às anotações.

Conforme foi referido, a construção do *sujeito representado* é modelada pelas circunstâncias histórico-sociais que afectam o diarista. Ou seja, o diarista reflecte acerca da sua intimidade, mas também a respeito do modo como se enquadra no espaço social e como este o impacta. Na óptica de Lejeune, a menção de dados histórico-sociais faz com que a biografia e a autobiografia sejam “textos *referenciais* exactamente como o discurso científico ou histórico, eles propõem a fornecer informações a respeito de uma realidade externa ao texto” (2008: 36). O ensaísta conclui que a capacidade do leitor em submeter o texto a uma verificação factual é sintomática da essência referencial das escritas de si. De facto, esse exercício de verificação pode ser feito numerosas vezes no que concerne às notas de Mekas. Por exemplo, quando este escreve, em Março de 1964, a respeito da célebre projecção de *Flaming Creatures* (1963, Jack Smith), que culminou com o aprisionamento de Mekas, o diarista reporta-se a um acontecimento comprovável.

Contudo, essa comprovação é uma garantia frágil de que o testemunho de Mekas seja referencial. Nada impede o diarista de ficcionalizar propositadamente um evento que poucos testemunharam tendo em vista, por exemplo, ganhos pessoais (engrandecer a sua auto-representação e, conseqüentemente, notabilizar-se). De qualquer modo, mesmo crendo que o diarista obedece a um pacto de sinceridade, tal não significa que a escrita tenha um valor referencial ou de verdade, visto que a perspectiva do diarista tem um alcance curto e marcadamente parcial. Além disso, o grosso das notas diarísticas, tanto de personalidades célebres quanto de civis anónimos, não pode ser sujeita a verificação, dado que se debruça sobre trivialidades e estados de espírito pessoais. De igual modo, a honestidade do diarista dificilmente pode ser medida, dado que o leitor não tem ao seu dispor um barómetro que registe sinceridade literária.

Retornando ao argumento de Lejeune, o ensaísta francês erige uma ponte que liga as margens do discurso científico às margens do discurso produzido pelas variadas formas de escrita de si. No seu entender, como supracitado, ambos fornecem informações verificáveis acerca do real. Porém, ao contrário do discurso científico tecido por um historiador, por exemplo, o diarista não tem qualquer responsabilidade de facultar informações cientificamente precisas. O compromisso principal do diarista é com a sua própria perspectiva e não com o estudo exaustivo e epistemologicamente neutro (dentro do que é possível) da ciência. A abertura da escrita diarística para a subjectividade do sujeito que se auto-representa compromete novamente a noção de referencialidade. O

encorajamento do ponto de vista do diarista tem, como corolário natural, a abertura dos portões da imaginação, da distorção do real e da fantasia: da ficção, em suma.

No entender de Lejeune, “the diary is hooked on truth” (2009: 201). Para que exista um casamento entre a verdade e as notas, “all you need is to make a commitment to keep a diary and the rest is decided for you” (*idem*: 203). Desta forma, no seu entender, a escrita faz-se a ela própria – o diarista tem apenas de representar o real, não necessita de inventar um encadeamento de ações, só precisa de as reportar. No entanto, Lejeune admite que o ponto de vista do diarista pode suscitar desencontros entre o vivido e o representado. Este justifica-se ao afirmar que “se eles se enganam, deformam, etc, em relação ao que se pode supor ser a realidade, essa deformação é a sua própria verdade” (2008: 69). O que o teórico nunca equaciona é a hipótese de a auto-representação conter elementos fabulosos porque o sujeito assim o entende e que o sistema referencial real, que presume uma sinceridade inabalável, é trespassado para que o diarista possa auto-representar-se não enquanto é ou pensa ser, mas sim tal qual se sonha ou se quer ver.

Isto não quer dizer que a prática diarística tem como fundação as *rêveries* de quem escreve. O empreendimento diarístico tem a finalidade prática¹¹ de organizar o fluxo infatigável dos dias: “Like so many times in the past I’m trying to organize my confused life. That’s why these diaries. They help me” (MEKAS 2020b: 106). O registo de informações que possam vir a ser úteis no futuro (p. ex: anotação do dinheiro gasto ou de tarefas por realizar), de episódios mundanos e de sentimentos urgentes constituem a fatia maioritária do que é redigido. No entanto, as páginas do diário pessoal providenciam, de igual modo, um proscénio livre de constrangimentos onde o diarista, se assim desejar, pode encenar aquilo que a sua imaginação idealizar:

C’est qu’à la différence d’autres genres, nulle loi n’existe ici *et que* la fantaisie, voire l’arbitraire de l’auteur, peuvent se donner libre cours qu’il entend leur donner. En matière de journal intime, la seule norme semble être de n’avoir

¹¹ No caso de Mekas, a prática do diário escrito tem uma natureza triplamente prática. A partir de meados da década de 50, o diarista escreve as suas anotações em inglês de forma a aprimorar o seu domínio da língua. Mekas comenta esse processo de aprendizagem na anotação do dia 27 de Dezembro de 1954: “Decision was made by fate that English should become my new language. I have to write more and more to get this language into my blood. So this is my training ground, my conversations with myself. And, of course, one must be a bit looney to talk with oneself. *Looney or lonely*” (2020b: 106, ênfase minha). Além de ser uma prática que lhe possibilita o exercício do inglês, as páginas do diário são também a plataforma na qual Mekas ensaia as suas ideias a respeito de cinema. Desta forma, existem vários textos de Mekas publicados no *The Village Voice*, na coluna intitulada *Movie Journal*, que são semelhantes às suas notas diarísticas. De igual modo, note-se como o título da coluna de Mekas remete para a noção de diário – uma denominação justificada pela abordagem pouco convencional de Mekas à crítica de cinema.

d'autres règles que celles-là qu'on peut et qu'on veut s'imposer. (LELEU 1954: 7)

Tendo isso em consideração, afasto-me do pensamento esboçado por Lejeune, que caracteriza o diarista como alguém que escreve aquilo que entende ser a verdade, e aproximo-me do entendimento de Morão a respeito de quem se auto-representa: “não é alguém que diz a verdade sobre a sua vida, mas alguém que diz que a diz” (2003: 38). Ainda que o diarista seja fiel ao sistema referencial real e se restrinja à representação dos acontecimentos que delinearão o seu dia, tal não garante que o diarista prescindia do artifício. O primeiro passo da construção do *sujeito representado* e da realidade diegética prende-se com a selecção da matéria sobre a qual se escreve, porquanto “escrever não será coincidir, mas eleger o que merece ser recordado” (MATHIAS 1997: 58). Ao representar-se, o diarista constata que o real não é passível de ser enredado pela linguagem e que, por mais que a dilate, esta nunca lhe restitui plenamente a totalidade do vivido (ROCHA 1992: 26). Assim sendo, o diarista tem de ser selectivo e empreender uma decantação do vivido. Lejeune observa algo da mesma natureza ao referir que o diário é um filtro cujo valor reside na sua selectividade e descontinuidade (2008: 296).

A selectividade exigida ao diarista, que se prende com a importância da retrospectiva no contexto desta prática, faz com que nos registos habitem tanto trechos espontâneos quanto premeditados. Existem porções do texto que são pensadas e escritas no momento, assim como há outras que são fruto de um cálculo minucioso. A elaboração e reelaboração que o diarista faz, durante o dia, daquilo que mais tarde irá gravar em pedra no papel do seu diário, desencadeia uma pose artificiosa. Assim como um pintor, o diarista não concebe o seu auto-retrato procurando representar-se tal qual ele se vê a si próprio, mas sim conforme se imagina ser numa certa pose:

Um literato que escreve um diário só pode fazer um diário literário. Ele eliminou, escolheu, escolheu-se, pensou. A pose é absolutamente flagrante mesmo quando o autor exprime a vontade absurda de não posar. Escrever é já posar mesmo quando a intenção é simplesmente objectiva: escrever um diário é posar permanentemente para si mesmo. (LOURENÇO 1996: 45)

A falsa sinceridade que Eduardo Lourenço atribui a quem escreve diários abala os alicerces do sistema referencial real (*ibidem*). No que concerne à sinceridade associada à prática diarística, o juízo de Barthes ecoa o de Lourenço: “I am, by status, doomed to simulation [...] By choosing the most «direct», the most «spontaneous» form of writing,

I find myself to be the clumsiest of ham actors” (1989: 371). O diário pessoal é um recurso que permite ao *sujeito real* resgatar momentos que, ao tê-los vivido, perdeu irremediavelmente, mas também assegura ao diarista a oportunidade de os reinventar, ao representá-los. Mekas declara esse desejo num registo: “I am not interested in interpreting the world, others, myself, etc., but in transforming it. Yes, yes. But maybe I am after all. Interpretation can change the world also, so it comes to the same” (2020b: 198).

Em conformidade com o que Mekas exprime, independentemente do grau de sinceridade, toda a interpretação e consequente representação implica a transformação do real. Como tal, a escrita diarística pode visar construir uma ilusão de verosimilhança face ao real, mas nunca alcança uma referencialidade que se estenda além daquela do nome próprio. O diarista, motivado pela ânsia de reter uma fracção do vivido, pode orquestrar a linguagem de forma a manter o real cativo, enlaçado pelas palavras, mas esse esforço é inglório. Isto porque a literatura não apresenta provas, como reitera Barthes, nomeando esse facto como o tormento derradeiro dos diaristas (1989: 372). Quer isto dizer que “a reconstrução do real é a própria verdade do literário” (ROCHA 1992: 38), o que significa que os rastros de si tecidos pelo diarista não dependem da sua sinceridade ou da remissão para referentes reais. Paul de Man desenvolve um argumento idêntico ao dizer que a escrita autobiográfica não é determinada pela vida de quem se auto-representa, ou por referentes reais, mas sim pelos limites da linguagem:

Autobiography seems to depend on actual and potentially verifiable events in a less ambivalent way than fiction does. It seems to belong to a simpler mode of referentiality, of representation, and of diegesis. It may contain lots of phantasms and dreams, but these deviations from reality remain rooted in a single subject whose identity is defined by the uncontested readability of his proper name [...] *But are we so certain that autobiography depends on reference, as a photograph depends on its subject or a (realistic) picture on its model?* We assume that life produces the autobiography as an act produces its consequences, but can we not suggest, with equal justice, that the autobiographical project may itself produce and determine the life and that whatever the writer does is in fact governed by the technical demands of self-portraiture and thus determined, in all its aspects, by the resources of his medium? (1979: 920, ênfase minha)

No que diz respeito ao universo diarístico de Mekas, este exprime, em diversas entradas, a dificuldade que sente em habitar o real em fuga: “I hope some day to become more real [...] How am I to last long with my unreality? My hope is some day to walk, to make at least one step on this earth and say: Ah, now I really feel it, I am really walking the earth, and not dreaming” (2020a: 308). A ruptura 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. Várias são as anotações em que o diarista caracteriza o real sob o signo do sonho: “I have been living all my life dreaming. Between me and the world there is always a space of un-reality. I don’t want – or maybe I don’t know how – to dissolve, to submerge into reality around me totally, unconditionally.” (MEKAS 2020b: 11). Segundo o diarista, “my contacts with reality are always so brief, always through such very thin wires...that they become unbearably real, when they come” (MEKAS 2020a: 463). Mekas aparenta viver alheado do real que o envolve e consome, refugiando-se no diário pessoal – plataforma que contém um mundo, concomitantemente fixo e moldável, no qual se pode enraizar:

My life till now seems to have slipped through this real world without participating in it, without caring about it, without any connection to it. Even when I was in the very middle of it, I wasn’t really there.

My only life connection is in these scribbles.

Here I stand, this moment, now, with my arms hanging down, the shoulders fallen, eyes on the floor, beginning my life from point zero.

I don’t want to connect myself to this world.

I am searching for another world to which it would be worth connecting myself.
(*idem*: 135, ênfases minhas)

A impetuosidade dionisíaca do fluxo do devir, cuja força caótica gera um movimento pendular constante entre a destruição e criação, é apontada, em várias notas, como um factor que catalisa a sensação de desenraizamento que acossa Mekas:

There are places and moments during which I felt that I would like to always remain there. *But no: next moment, I am gone.* I seem to enjoy only brief glimpses of intimacy, happiness. Short concentrated glimpses. I do not believe that they could be extended, prolonged. So I keep moving ahead, looking ahead for moments. Is it in my nature or did the war do that to me? The question is: *was I born a Displaced Person, or did the war make me into one?* Displacement as a way of living and thinking and feeling. *Never home. Always on the move.* (MEKAS 2020b: 11, ênfases minhas)

A escrita é o canto apolíneo que permite ao diarista reorganizar a estrutura do real por meio da linguagem, que constrói, com os seus signos imutáveis, uma realidade diegética fixa, um porto de abrigo estatuificado. Essa é uma das aspirações do *sujeito real* ao exercer a prática do diário: a de dar à obscuridade da experiência e ao real inesgotável uma forma textual concreta e imperecível. No excerto seguinte, Mekas glosa como a escrita é um recurso que lhe dá clarividência, mas que é incapaz de estabilizar o devir:

So I am writing again. But it has always been so in my life. *My writing, an inseparable part of my existence*, it's all in the stars. *The writing is a voice through which I can read & see some of my inner directions*, voices which otherwise I neither see nor hear – directions and decisions of which I have little control. All my life has been a debate between me and the typewriter, it is the only way I seem to be able to move ahead. But today I am in doubt of everything. I lost my balance, my inner balance, and *everything is in flux*. (*idem*: 144, ênfases minhas)

Os trechos supracitados realçam o papel estruturante que a escrita diarística tem na vida de Mekas. “To be or not to be. To write or not to write”, redige o autor a 20 de Julho de 1948 (2020a: 148). Na sua perspectiva, escrever (ou num espectro mais largo do entendimento, representar) assume a posição do *cogito* na fórmula cartesiana. O elo entre existir e escrever é tão próximo que um aparenta depender do outro. Segundo Mathias, para o diarista “renunciar ao acto de escrever, essa eterna convalescença condenada a nunca acabar, equivale a desistir de viver – a vida é vivida em função do diário, e não o contrário” (1997: 49). O real e o vivido apenas são tacteados e compreendidos a partir do momento em que são representados. Desta feita, a noção de referencialidade volta a afigurar-se frágil, uma vez que não é o real que informa a representação, mas a representação que informa o entendimento que o sujeito tem do real. O diarista reforça essa dinâmica oximorónica no registo do dia 19 de Maio de 1958:

I keep writing. I feel this is the only thing I can do now. I cannot talk to anybody now. Or, more truly, I don't feel like talking to anybody. I sit in the corner, looking at them, and no thought comes to mind, no feeling. They are there, but they mean nothing to me, nothing. *Only when I sit down by the typewriter, I am able to begin to concentrate, I begin to talk, even if it is only myself that I am talking with*. But this is the only way to break out of this deadly status quo, to try to get myself out of this mess, out of this night. *As I talk with myself, things become clearer to me*, I begin, if nothing else, at least, to get some courage to make another step, be that what it may, blindfolded. (MEKAS 2020a: 149, ênfases minhas)

Esta anotação elucida várias das componentes estruturantes da prática diarística. Mekas confessa que apenas apreende o significado do real que o circunda retrospectivamente, ao representá-lo. É a relação estabelecida com um *outro*, o sujeito representado por meio da escrita, que aclara aquilo que lhe é mais íntimo. Na última frase do excerto, Mekas sugere que é a revisão do quotidiano no diário pessoal, e o conseqüente desdobramento do real em representação, que lhe permite seguir em frente e encarar um futuro inescrutável. Portanto, a construção do universo diegético não pertence ao domínio

do mimetismo do real pois esse, embora o consuma, escapa ao diarista, devido à sua natureza vertiginosa e enigmática. O diário pessoal visa resgatar fragmentos da vida, mas o exercício de representação, ao invés de reproduzir o vivido, transforma-o, reinventa-o e cria-o. O paradoxo é que é esse processo de reedificação do real que lhe dá inteligibilidade e significação. Tal denota, conseqüentemente, que é a construção do *sujeito representado*, na realidade irreal do texto, que determina, em parte, o entendimento que o diarista tem de si próprio.

1.3 Desdobramento do Eu: Uma Máscara Sem Rosto

Dentro de nós há uma coisa que não tem nome, essa coisa é o que somos.

José Saramago, *Ensaio Sobre a Cegueira*

Já só pensando escuto-me e resido.
Já falo assim.
Meu próprio diálogo interior divide
Meu ser de mim.

Mas é quando dou forma e voz do espaço
Ao que medito
Que abro entre mim e mim, quebrado um laço,
Um abismo infinito.

Ah, quem dera a perfeita concordância
De mim comigo,
O silêncio interior sem a distância
Entre mim e o que eu digo!

Fernando Pessoa, *Novas Poesias Inéditas*

No quadro das escritas de si, o pintor e o modelo coincidem, bem como o historiador tem como objecto de estudo a sua própria história – ou seja, aquele que se auto-representa é tanto o sujeito quanto o objecto da enunciação (GUSDORF 1980: 31). O pacto autobiográfico abala o pensamento cartesiano que reconhece o sujeito e o objecto como duas entidades, uma vez que de maneira a pensar acerca de si próprio o *sujeito real* tem de se tornar objecto da sua reflexão. Conforme Morão aponta: “ao falar de si, o sujeito intuitivamente empreende um processo de cisão em dois – aquele que observa e aquele que é observado” (2011: 56). Portanto, ao pensar a respeito de si próprio, o *sujeito real* encontra em si uma dimensão de alteridade. A ipseidade depende da descoberta da outridade. Esta constatação gera um paradoxo: o *sujeito real* tem de se desdobrar num *outro*, e contemplar-se enquanto objecto, de forma a aceder àquilo que de mais íntimo há em si e que de outro modo permanece obscuro. A necessidade imperativa de observar a imagem que a reflexão acerca de si próprio cria, faz com que o mito de Narciso seja convocado por Clara Rocha:

Narciso que se contempla nas águas e se apaixona pela sua imagem é também um duplo ser: simultaneamente o eu que olha e o outro que é olhado, o sujeito e o objecto de desejo. Narciso é, ao mesmo tempo, realidade e ilusão: tem um corpo verdadeiro, e enamora-se desse corpo reflectido [...] Narciso contempla a sua imagem reflectida, e essa imagem é, ao mesmo tempo, ele próprio e uma reprodução: eu e o outro estão ligados por uma identidade fantástica. Este desdobramento tem o seu equivalente manifesto na escrita do eu, onde a dupla corpo e letra mantém idêntica relação. (1992: 51)

Rocha acrescenta ainda que os diaristas são movidos por “uma força centrípeta e uma força centrífuga” (*idem*: 27). Por um lado, explica que a prática diarística suscita um movimento centrípeta, na medida em que o diarista se aventura numa busca introspectiva através da qual tenta encontrar o seu centro. Por outro lado, a natureza centrífuga do diário escrito “revela-nos um eu *disperso*, que se dá a conhecer por justaposição, e *variável* ao sabor dos dias ou mesmo das horas” (*ibidem*, ênfases minhas).

Tomando partido do termo empregue por Rocha, também se pode classificar o diário escrito de centrífugo porque o pensamento auto-reflexivo exige que o diarista se veja a si próprio como um *outro*, uma imagem exterior a si, em fuga. Morão assinala algo semelhante ao notar que: “a auto-observação acarreta um princípio de alteridade, reconhecendo a imagem própria fora do eu, projectada numa superfície espelhada” (2011: 83). Por esse motivo, todos os pensamentos de um sujeito acerca de si próprio são uma forma incipiente de auto-representação. O diarista concretiza-a, dando-lhe estabilidade através da escrita. A angústia que atormenta o diarista é que a imagem criada de si próprio nunca coincide na totalidade com quem ele é (*idem*: 33). No entender de Barthes, essa é a armadilha do diário pessoal: “I cannot join my image” (1989: 373).

Não obstante, o diário escrito está estritamente ligado à convicção de que o sujeito pode-se observar e conhecer-se. Blanchot reitera que tal convicção é um logro:

We must rather return to a cumbersome jumble of Protestantism, Catholicism, and Romanticism so that writers, setting off in search of themselves in this false dialogue, can try to give form and language to what cannot speak in them. Those who realize this and little by little recognize that they cannot know themselves, but only transform themselves and destroy themselves, and who pursue this strange struggle in which they *feel drawn outside of themselves to a place to which they nonetheless do not have access*, have left us, according to their abilities, fragments, sometimes even impersonal ones. (2003: 186-187, ênfase minha)

Deste modo, a natureza compósita da prática diarística amplifica uma fragmentação com implicações ontológicas mais profundas. Não se dá apenas o caso do

sujeito representado se afigurar fragmentado aos olhos do leitor devido ao carácter atomizado das anotações. O próprio pensamento auto-reflexivo, que precede a escrita, implica uma fragmentação do eu, uma vez que o *sujeito real* se desdobra num *outro* a partir do momento em que se toma como objecto contemplativo de si próprio. Todavia, conforme Montandon refere a este respeito: “Parler du dialogue de soi avec soi-même, c’est non seulement faire place à une thématique du double et de l’altérité – je est un autre –, mais aussi mettre en évidence et en lumière un écart de soi avec soi-même dans le multiples perspectives” (2004: 7). Como tal, o *sujeito real* desdobra-se em múltiplos *outros* e não num só, o que acorrenta o diarista à aporia ontológica de ser, em simultâneo, um, ninguém e cem mil. Tal como uma entidade fantasmática é metonímica de um corpo empírico – o *sujeito representado* é metonímico do sujeito que se auto-representa. A antinomia reside na possibilidade de o valor ontológico do *sujeito real* poder depender, em parte, da sua auto-representação, dado que são os fantasmas que o habitam que permitem ao sujeito compreender a matéria íntima do seu ser.

O desdobramento do *sujeito real* num *outro* ganha particular destaque quando a enunciação se reporta ao *sujeito representado* na terceira pessoa do singular. Dentro da esfera das escritas de si, a utilização do pronome “ele” ao invés de “eu” ilustra que o *sujeito real* se entende a si próprio como uma alteridade, tal como Paul Valery adianta:

L’individu est un dialogue. On se parle – on se voit et se juge. C’est là le grande pas mental. – Cette dualité est remarquable. Elle est plus ou moins nette. Parfois spectateur lucide et intermittent d’un trouble, d’un désespoir, d’un trans. Le moi se dit *moi* ou *toi* ou *il*. Il y a les 3 personnes en moi. La Trinité. Celle qui tutoie le moi; celle qui le traite de lui. (1973: 440)

Em várias anotações de Mekas, a enunciação refere-se ao *sujeito representado* na terceira pessoa do singular. Isso cria estranhamento, dado que o narrador parece estar a representar um outro sujeito que não aquele que se está a auto-representar: “He is drying the prints. Charlie is squeegeeing them and laying them flat on the ground. *He* is me. I don’t know why but lately I often refer to myself, in my notes, in the third person” (MEKAS 2020a: 367). Além disso, como o excerto que se segue demonstra, a troca dos pronomes “eu” e “ele” incita o diarista a adoptar um modelo de escrita que se aproxima da narrativa romanesca e se afasta do testemunho confessional associado ao diário escrito:

Walking into his room he saw a necktie box on the table. He opened the box and sure enough there was a necktie, a terrible scream in crying colors, the most

tasteless necktie he had ever seen, he thought. In disgust he put it back into the box. Then he stood by the table and looked at the pile of papers, a mess of papers, and the bookshelves, and then the Christmas postcards.

“Ah, my second Christmas in America! If this is life, then I better quit”, he thought.

He sat down and opened the first book he could reach and tried not to think about anything, neither Christmas nor himself.

The book was a little volume of sayings by Confucius that Algis had given him last Christmas. He read the first random saying. (*idem*: 361)

Note-se que a distinção feita entre o modelo romanesco e confessional se relaciona com aspectos formais e não com o grau de referencialidade ou sinceridade de um e outro. Tal como Mathias interroga: “Quantas vezes a procura da sinceridade não é outra forma de a iludir? (...) Por outro lado, quantas vezes não é a via romanesca a forma mais segura de nos darmos a conhecer?” (1997: 58). De qualquer modo, independentemente do suposto grau de sinceridade ou das características formais da escrita, o espelho da linguagem revela-se insuficiente, visto que apenas reflecte uma imagem construída.

Incapaz de estabelecer uma relação imediata com o real e consigo próprio, o diarista depende do espelho baço e deformador da linguagem: “a natureza do enigma reside no segredo da própria linguagem, e na luta travada entre um eu que se quer conhecer dizendo-se e a obscuridade da palavra. Escrever sobre o eu, e sobre o eu íntimo, é desafiar a esfinge” (MORÃO 2011: 49). Como tal, a construção da auto-representação é definida por uma dinâmica, mediada pela linguagem, de aproximações e distanciamentos do *sujeito real* em relação a si próprio, conforme indica Mathias:

Seja-me só permitido acrescentar que à distância psicológica – quem jamais conhece quem? – se junta a opacidade de carácter linguístico, porque a palavra, instrumento de pesquisa e análise, cria um desfasamento e agrava-o. Sobrecarregada de significações, a linguagem é uma arma de dois gumes, distância que nenhum signo logrará colmatar. Comunicar será, pois, já que toda a palavra é apoucamento, procura tateante de possíveis interpretações, mera aproximação de uma realidade que, na sua totalidade vivida, permanece inapreensível. Mesmo, e sobretudo, para quem a encarnou. (1997: 42)

O *sujeito real* enceta uma busca pelo fio de Ariadne que o guie nos corredores labirínticos da sua intimidade (ROCHA 1992: 55). Contudo, o fio de Ariadne que o diarista urde com as palavras, ao invés de o orientar e conduzir ao âmago de si próprio, acaba, na verdade, por o enredar nas malhas da linguagem, como aponta Mathias:

A introspecção não é uma catarse, mas um envenenamento. Ausência, dualidade, identidade estilhaçada. É nessa dialéctica procura de unidade/desenraizamento que o diário – impossível auto-retrato, eternamente adiado! – vai urdir a sua teia, percorrer página a página o seu caminho. (2001: 196)

À semelhança do mitológico Rei da Frígia, Tântalo, o diarista está permanentemente a tentar almejar algo que intui estar ao seu alcance, mas que acaba sempre por lhe escapar – esse algo é ele próprio. Numa anotação de 1964, por exemplo, Mekas narra um sonho com contornos semelhantes ao drama de Tântalo:

A DREAM

I was walking along the street. And people ran away from me, pointing fingers at me, an outcast

I came into a square – and pigeons flew away

Even a child runs away. A mother comes, she rushes towards him, picks him up and rushes away

So alone I walked the empty street

And I saw myself going in front of me *so I tried to catch up with Myself*

But Myself kept changing shapes and faces, kept disguising, and dashing the corners and suddenly there is a large and wide and empty space in front of me; no more streets or corners – now I can catch up with My Self suddenly a cat jumps on my hand and begins to eat my right hand, and I try to move my hand but I can't move it I can't move myself

and I wake up. (MEKAS 2020b: 470, ênfases minhas)

Acossado pelo suplício de Tântalo, o diarista não consegue desvendar o seu próprio rosto já que os olhos que vêem não são os que são vistos nas águas do espelho. À semelhança do protagonista da tragédia do conhecimento, Édipo, que superou o enigma da Esfinge e desvendou a verdade acerca de si próprio, o diarista, caso pudesse perscrutar o anel negro da sua íris, poderia encontrar algo que o fizesse nada mais querer ver. O que a prática do diário permite é que o *sujeito real* se identifique com a representação que constrói no espelho de tinta da escrita. Porém, o contrário também pode acontecer. Ao contemplar a sua auto-representação, o diarista “nem sempre se reconhece nela” (ROCHA 1992: 51). Paul de Man argumenta que, na esfera das escritas de si, o *sujeito real* depara-se com a impossibilidade de encontrar o semblante que jaz além da fronteira da linguagem. Desta forma, o sujeito que se auto-representa serve-se de ferramentas linguísticas, entre as quais figuras de estilo como a metáfora e a prosopopeia, de forma a colocar uma máscara sobre o seu rosto crepuscular, que permanece sempre velado:

The sequence garb-body-soul is in fact a perfectly consistent metaphorical chain: garment is the visible outside of the body as the body is the visible outside of the soul. The language so violently denounced is in fact the language of metaphor, of prosopopeia [sic] and of tropes, the solar language of cognition that makes the unknown accessible to the mind and to the senses. The language of tropes (which is the specular language of autobiography) is indeed like the body, which is like its garments, the veil of the soul as the garment is the sheltering veil of the body. (1979: 929-930)

De Man argumenta que os modelos de escrita de si, por norma reconhecidos como recursos de desmascaramento do *sujeito real*, cumprem, na realidade, o propósito inverso, o da máscara, visto que transformam o vivido numa representação que é definida pelos limites da linguagem e não pelo real. No entender do teórico literário, o estilo de linguagem que mais se aproxima de poder expressar o inefável é aquele que tem um cariz tropológico. A auto-representação que o diarista projecta sobre as águas espelhadas do diário pessoal não carrega a sua essência. Nas páginas do diário escrito encontram-se sim rastros de inúmeras máscaras que o *sujeito real* constrói com o intuito de aproximar-se de um rosto que nunca conhecerá, o seu. Desta forma, “o herói autobiográfico é uma recriação [...] o resultado de um processo simultaneamente de auto-descoberta e de modelação de uma imagem” (ROCHA 1992: 49). É o jogo de construção de máscaras, facilitado pela linguagem tropológica, que possibilita ao diarista aspirar cumprir a máxima délfica “conhece-te a ti mesmo”, tal como o excerto de Paul de Man explicita:

As soon as we understand the rhetorical function of prosopopeia as positing voice or face by means of language, we also understand that what we are deprived of is not life but the shape and the sense of a world accessible only in the privative way of understanding. (1979: 930)

O uso de linguagem tropológica, por parte de Mekas, surge, maioritariamente, em notas que evocam proximidade entre o *sujeito real* e a natureza. Por exemplo, no registo do dia 4 de Outubro de 1949, duas semanas antes da travessia que o levaria a Nova Iorque, Mekas estabelece uma ligação entre as folhas de Outono que caem dos castanheiros e os refugiados de guerra que são “like falling leaves themselves, falling away from the tree of Europe, ready to scatter who knows where” (2020a: 282). Diversas figuras de estilo, entre elas a metáfora, uma forma de discurso distintamente não-referencial, auxiliam o diarista a aclarar sentimentos e realidades que de outro modo seriam inexpressáveis. Assim sendo, a pressuposição de que é a referencialidade do discurso autobiográfico que

garante a autenticidade da representação é postergada pela noção de que é o carácter tropológico da linguagem que permite ao diarista travar uma busca identitária.

A afinidade da escrita diarística com o motivo da máscara e do espelho é expressa em duas anotações em que Mekas testemunha a imagem que encontrou a olhá-lo numa superfície espelhada. O diarista reconhece o seu rosto por meio de um conjunto de associações a semblantes de *outrem*: “I just peeked at myself, in the mirror. The face, I admit, it has a few suspicious lines. I have seen faces like that in paintings of Munch and Van Gogh. Both sources could cause some alarm” (MEKAS 2020b: 761). De igual modo, na anotação do dia 28 de Novembro de 1968, o diarista descreve os contornos do rosto que viu no espelho da seguinte maneira: “I saw a gloomy dark figure, a character from the darkest pages of Dostoevsky, a social aberration” (2020b: 776). Em ambas as instâncias, a caracterização do seu próprio rosto, e, conseqüentemente, de parte da sua identidade, é feita através da identificação com um *outro*. O termo prosopopeia, cuja raiz etimológica grega remete para máscara teatral (BAILLY 1935: 1682), é novamente evocado, visto que os excertos mostram como Mekas se apropria de máscaras prementes de significação com o intuito de se caracterizar. Além disso, é relevante que a identificação se dê com representações (pictóricas e literárias) e não com outros indivíduos. Tal sugere que o entendimento que o diarista tem de si próprio é informado por algo que não só lhe é externo, mas pertence à esfera da representação.

A relação que Mekas firma entre si e determinadas figuras mitológicas é um outro traço que define a máscara que a sua auto-representação constrói. O herói mitológico com que Mekas se identifica mais frequentemente é Ulisses dos mil ardis¹². 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. O título de uma das suas compilações diarísticas (i.e. *I Had Nowhere to Go*) reforça a importância que a errância desempenhou no seu percurso de vida.

¹² A identificação de Mekas com Ulisses é, inclusivamente, extradiegética. Em *I Had Nowhere to Go*, numa nota editorial, o diarista faz saber que, depois do fim da Segunda Guerra Mundial, ele e o irmão adoptaram o apelido Niekasa (um nome lituano, que segundo Mekas, significa “nobody”, em inglês) (2020a: 73). A mudança de nome foi motivada pelo facto de que, para os indivíduos que pertenciam aos países anexados à URSS, o não retorno a casa constituía um crime. O objectivo dos irmãos era salvaguardar a família Mekas, que permaneceu na Lituânia durante e após o conflito armado ter cessado. Desta feita, a adopção do apelido “ninguém” evoca o célebre relato de Ulisses a Alcínoo, rei dos Feácios, acerca do modo como o guerreiro embaiu Polifemo, um ciclope, ao dizer-lhe que o seu nome era Ninguém.

Os excertos que se seguem – um escrito no dia em que partiu da Europa, outro redigido meses depois de desembarcar em Nova Iorque, e o último escrito vinte e quatro anos após a sua fuga da Lituânia – mostram como o desenraizamento, que se prende também com a consciência do caudal do devir, é agudizado pela sua condição errante.

They don't know that *they'll never really settle down*. No, never. Some part of them will never be really there, a part of each of them will stay on in the old country never allowing them to really settle down elsewhere, to really *grow roots*. *You'll keep moving, brother, you'll keep moving and running* and you'll die with homesickness in your eyes. (MEKAS 2020a: 287, ênfases minhas)

I still can't evaluate my new experiences. *Life's stream* has been too swift, the changes too radical. It's all very raw. My eyes still linger on the images of last autumn in Europe as I looked at it through the windows of a rushing train. (*idem*: 305, ênfase minha)

But I am a city man now, or one who wants to be a city man, to prove some kind of point, just despite of everything, to prove that man is marching forward, that he cannot go backwards, to his village – to MY village, yes, I stick to this godforsaken city probably because ALL I WANT, REALLY, I want to go back to my village – which, by the way, doesn't exist, practically, any longer – there are long wide fields of collective farms stretching now along the brooks and rivers where my little village was – and this complicates matters still more, that it's no longer there – but I want to go back to the village... (MEKAS 2020b: 712-713)

Alienado da comunidade lituana imigrante e sem fundações em Nova Iorque, o diarista escreve o seguinte no dia 31 de Dezembro de 1950: “Here I am, right between Scylla and Charybdis. That's where I am, I am between two bad choices, *he thought*¹³” (*idem*: 361-363, ênfase minha). Naquele final de ano, um momento de transição simbólico, todas as rotas que se avizinhavam afiguravam-se perigosas e nenhuma delas prometia a chegada a Ítaca, a Lituânia da sua infância. Numa nota redigida em 1955, Mekas compara as suas memórias com o canto das sereias: “It's all around me, lately, in the air, those sweet voices that got Ulysses. These voices of my past, they creep into my ears, they float in the air, they enclose me, tighter and tighter” (*idem*: 465). O canto melífluo do passado reabre feridas e incita o diarista a percorrer um caminho inviável,

¹³ “Between Scylla and Charybdis” é também o título de um dos capítulos de *I Had Nowhere to Go*, o que significa que Mekas, na época em que o livro foi montado, ainda se identificava com esta nomenclatura de raiz mitológica. Um outro dado que comprova a identificação de Mekas com a figura de Ulisses é o título de um livro de poesia seu: *There is no Ithaca* (1996). A compilação reúne em inglês dois livros de poesia seus que apenas haviam sido editados em lituano: *Idylls of Semeniskiai* (1947) e *Reminiscences* (1951).

aquele que lhe proporcionaria o retorno. Mekas mostra estar ciente dessa impossibilidade ao escrever o seguinte: “I know, all roads have been erased” (*idem*: 468).

O registo supracitado, que foi escolhido por Mekas para encerrar¹⁴ *I Had Nowhere to Go*, termina com a enunciação a dirigir-se a uma interlocutora cujo nome é Penélope. Mekas comenta que as raízes de Nova Iorque estão, paulatinamente, a começar a fixar-se dentro de si: “I don’t know how long I stayed in this city, but I feel it has become a part of me, its streets, its parks, its nights, I feel like never leaving it, never” (*idem*: 466). Nos últimos parágrafos da anotação, o diarista relata uma viagem a New England, no nordeste dos Estados Unidos da América. A enunciação situa o *sujeito representado* junto a um lago. A luz outonal, que incide sobre o espelho argentino das águas do lago, evoca a memória da paisagem lituana. À semelhança de Orfeu, o diarista permite-se olhar para trás, para a matéria morta do passado que vive dentro de si. Ao fazê-lo, o sujeito apazigua a dor da perda com uma acção mnemónica que o lacera. Imerso no passado, Mekas diz estar muito próximo de Ítaca (*idem*: 468). Apesar das raízes criadas em Nova Iorque, o ventre que Ítaca simboliza apresenta-se acessível apenas em memórias:

Penelope. When I was sitting today and looking across the water, and back, across the landscape, *I suddenly had a feeling that my past had caught up with my present*. I have arrived almost at the point of departure. *I felt strongly my childhood coming back to me*. I almost cried. I sat there, by this quiet New England lake, looking across the water, and I almost cried. I saw myself, walking with my mother across the field, my small hand in hers, and the field was *burning* with red and yellow flowers, and I could feel everything *like then and there*, every smell and color and the blue of the sky... I was sitting there and trembling with memory. (*idem*: 469, ênfases minhas)

Na última longa nota diarística de *I Had Nowhere to Go*, Jonas Mekas auto-representa-se sob a tutela da figura mitológica de Ulisses. A motivação que encandeia a chama dos seus espíritos é a mesma: o *nostos*¹⁵. Conquanto comece por referir uma sensação de enraizamento, o registo diarístico sublinha que o fado de Mekas é permanecer num estado perene de deslocamento. Ítaca afigura-se, em simultâneo, sempre por perto,

¹⁴ A decisão, feita aquando da montagem de *I Had Nowhere to Go*, de concluir o livro com uma longa anotação repleta de paralelos entre a figura de Ulisses e Mekas, indica que o diarista deseja ser visto e recordado no espaço público como alguém que partilhou dos dissabores, e talvez da coragem, do herói.

¹⁵ Anatole Bailly designa que a palavra *νόστος* equivale a “retour”, ou seja, “retorno” (1999: 1334). O *nostos* é um tema literário, cujas raízes remontam aos poemas homéricos, que consiste na viagem errante que um herói enceta de maneira a retornar a casa.

conservada pela memória, e irremediavelmente perdida, uma vez que o caudal das águas nas quais o diarista navega só tem uma direcção, impedindo o retorno desejado.

A desestabilização ontológica suscitada pelo fluir hídrico de se ser, cujo fluxo não cessa, é mitigada pela construção de uma máscara identitária de natureza mítica. O *sujeito real* confronta o enigma da esfinge através de um conjunto de associações a uma figura mitológica cuja significação articula o que de mais íntimo há em si. O autoconhecimento dá-se na forma de um reconhecimento do eu num *outro*. Assim sendo, o diarista é novamente forçado a procurar-se fora de si mesmo. Neste caso, a identificação com a figura simbólica-imagética de Ulisses dos mil ardis é a máscara mediadora que possibilita ao *sujeito real* aproximar-se do seu rosto incógnito além das palavras.

1.4 Montagem e Divulgação: Entre o Segredo e a Revelação

Seja como for, que os leitores se tranquilizem: este Narciso que hoje se contempla na água desfará amanhã com a sua própria mão a imagem que o contempla.

José Saramago, *Cadernos de Lanzarote – Diário I*

Não tenho nenhum intuito especial ao escrever estas linhas, não viso nenhum objectivo, não tenho em vista nenhum fim. Quando morrer, é possível que alguém, ao ler estes descosidos monólogos, leia o que sente sem o saber dizer, que essa coisa tão rara neste mundo – uma alma – se debruce com um pouco de piedade, um pouco de compreensão, em silêncio, sobre o que eu fui ou o que julguei ser. E realize o que eu não pude *conhecer-me*.

Florbela Espanca, *Cartas e diário*

Ao urdir relatos a respeito do vivido e do sonhado o diarista procura tanto afirmar a sua individualidade quanto evocar uma humanidade universal. A sua ambição é a de decifrar um fragmento de si e, ao fazê-lo, esclarecer uma parte da condição humana. Conforme Gusdorf refere: “Toute littérature du moi procède d’analogues intentions; à travers la singularité, elle évoque et invoque l’universel” (1991: 47). De igual modo, o diarista assume uma posição simultaneamente insular e comunitária, visto que se retrata a si, mas também ao espaço social, a partir de um lugar apartado. Daí se associar à prática diarística a exigência de reclusão e privacidade. Desta forma, o diário escrito é adjectivado de “pessoal” ou “íntimo” devido ao seu conteúdo sigiloso, mas também em função dos contornos da prática, tal como indica Baptista: “o diário é, por convenção ou por natureza, secreto, apartado do mundo, resguardado dos olhos dos outros, numa palavra, «íntimo»” (1997: 65).

O facto de o exercício diarístico ser realizado em privado e de as anotações serem conservadas longe de olhares alheios permite ao *sujeito real* expressar-se livre de constrangimentos sociais: “O diário oferece um espaço e um tempo subtraídos às pressões da vida. Refugiamo-nos nele, tranquilamente, para «desenvolver» a imagem do que acabamos de viver e meditar. E para examinar as escolhas que devemos fazer” (LEJEUNE 2008: 276). Embora a conexão entre a escrita e a fotografia seja duvidosa, o entendimento, apontado por Lejeune, do diário escrito enquanto refúgio do eu é amplo. Protegido pelo véu da privacidade, o diário pessoal é um latíbulo no qual pensamentos,

acções e sentimentos podem ser purgados, num tom confessional, sem que haja receio de repercussões sociais.

Além de apresentar a convergência de identidade do autor, narrador e protagonista do texto, o diário escrito firma uma “situação unilateral de comunicação, em que o destinador e destinatário são uma e a mesma pessoa” (ROCHA 1992: 29). Por esse motivo, a escrita diarística é por vezes descrita como uma carta que o *sujeito real* endereça a si próprio (SILVA & MOREIRA 2016: 5). As características principais que o diário escrito e a carta têm em comum são a sua natureza introspectiva e prática: “like correspondence, the diary is first and foremost an activity” (LEJEUNE 2009: 153).

A inclusão, em *I Had Nowhere to Go* e *I Seem to Live*, de dezenas de cartas escritas por Mekas atesta a proximidade entre ambas as práticas. O registo do dia 12 de Fevereiro de 1964, por exemplo, é, concomitantemente, uma carta e uma entrada no diário pessoal. A anotação/carta tem o seguinte preâmbulo: “A letter to Naomi Levine which I intend not to send but I may decide to send it out before I finish it” (MEKAS 2020b: 417). O relato de Mekas retrata um dia comum da sua vida. O diarista foca-se na dificuldade que sente em dedicar-se aos seus projectos, dado que está assoberbado com tarefas relativas à *The Film-Maker's Cooperative*. Mekas conclui o testemunho da seguinte maneira: “I still don't know if this letter is really for you Naomi, *or is it just for myself*, but I'll leave that undecided until tomorrow, I'll leave that to the fates to decide, they'll take care of me” (*idem*: 419, ênfase minha). Uma nota esclarece que a carta foi enviada. De qualquer modo, esta carta evidencia a porosidade entre a prática diarística e epistolar, na medida em que ambas convidam aquele que brande a pena a considerar-se, por meio de um acto auto-reflexivo, como sujeito e objecto de um enunciado linguístico.

Foucault argumenta que a diferença essencial entre as formas de escrita de si e a carta é que a última envolve, mormente, a exposição de si a um *outro* e não uma tentativa de decifração do sujeito (1994: 217). No entanto, no contexto da escrita diarística, esse processo de autognose, que constitui a auto-representação, é desenvolvido sob a presença de um interlocutor enigmático que escuta, silenciosamente, as confissões do diarista. A fórmula “querido diário”, ou uma variação como “dear reader”, no caso das anotações de Mekas, indica que o texto não é exactamente monológico. O desejo de quem se auto-representa em expressar-se e purgar sentimentos convive com o anseio de comunicar com outrem. O diarista, tal como alguém que busca a absolvição de Deus ao rezar, estabelece uma relação dialógica entre si e um *outro*, como nota Rocha:

O estatuto do diário é o da confidência: extroversão da vida íntima para um “amigo”, o caderno de notas. Como na confidência, a relação entre o eu e o diário define-se pela contradição entre a vontade de falar e a de guardar segredo. O diário funciona de facto, muitas vezes, como interlocutor: quantos diaristas conversam com o seu diário, interpelando-o mesmo! (1992: 28)

Desta forma, embora esta prática seja desenvolvida em privado e tenha como remetente e destinatário uma mesma pessoa, não obstante, o diarista anseia por comunicar com uma entidade ontologicamente indefinida. O estatuto ontológico do interlocutor é ambíguo ou vazio, mas o seu efeito na diegese é incontestável. Ao convocar um interlocutor, seja ele um possível leitor ou uma entidade idealizada, o sujeito da enunciação inscreve-o dentro da realidade diegética. O diarista anima as páginas do diário de maneira a nelas encontrar não só um refúgio, mas um confidente e um bom ouvinte que colmate a sua solidão e insularidade: “at this point I should introduce the Dear Reader into some other confidences and details of my current daily life” (MEKAS 2020b: 743). Esse desejo de comunicar a um *outro* pensamentos secretos, que até então não tinham sido articulados, é fruto das raízes religiosas da prática diarística, como indica Rocha:

O diário é também um exercício espiritual com fortes raízes cristãs. Na realidade, da tradição cristã herda a atitude de recolhimento, a disciplina do exame de consciência, a prática da confissão, o hábito quotidiano da oração como regularidade salvadora e a noção fortemente arreigada da pessoa como ser dividido e auto-judicativo. O diário é, em muitos casos, um acto de contrição de pecados vários, desde os da carne até aos do espírito.

Lejeune, por sua vez, reitera que o *outro* para quem o diarista escreve é ele próprio no futuro. Segundo o ensaísta, “the diary is a wager on the future” (2009: 324). O *sujeito real* auto-representa-se e resgata fragmentos de um determinado dia de forma que, num futuro incerto, ao reler a anotação, possa reencontrar estilhaços de uma faceta perdida de si próprio (*ibidem*). Portanto, os registos são sempre lidos por um *outro*, mesmo que esse *outro* seja o próprio diarista. Tal como Mathias refere: “reler um diário nosso é apreender até que ponto o desconhecido que somos para os outros também o somos afinal para nós mesmos” (2019: 100). Seja por razões de ordem temporal ou representativa, o diário escrito é definido por um diálogo entre ipseidade e alteridade. A leitura dos registos muito depois de estes terem sido escritos aprofunda a sensação de cisão entre o diarista e a sua auto-representação. Por vezes, o confrangimento causado pelo confronto do diarista com as suas notas é de tal modo agudo que o diário é queimado ou arremessado no lixo.

Contudo, apesar de o diário poder ser escrito com o intuito de ser lido no futuro pelo próprio diarista, o carácter privado da prática mantém-se. O diarista preocupa-se em preservar os manuscritos resguardados do possível olhar ávido de terceiros. Em certos casos, este adopta uma linguagem alusiva, dificilmente descodificada por outrem, e noutros sela o diário com uma chave. O posicionamento do diário escrito no universo privado do diarista diferencia esta prática de outras formas de escrita de si, tal como a autobiografia, que, por norma, se insere no espaço público, conforme Mathias sublinha:

Assim, se a autobiografia só existe verdadeiramente quando nela se fixa o olhar de outrem, isto é, o leitor, o diário, esse, edifica-se afastado do mundo dos outros. Pode mesmo dizer-se que é aí, longe do público, que radica a sua razão de ser. Escrito num deliberado isolamento, divulgá-lo é não raro uma forma de impudor. Pior: aos olhos do diarista isso é desvincular-se duma parte secreta de si mesmo, que deixa de lhe pertencer. (1997: 45)

A publicação de registos diarísticos sob a forma de livro¹⁶ contradiz a essência privada e prática do diário escrito: “le journal, intime par destination, n’est pas écrit pour être publié” (GUSDORF 1992: 403). A esse respeito, Barthes é irreduzível ao reiterar que o diário não consegue alcançar o estatuto de obra, dado que se trata de um registo escrito e não de um texto integral (1989: 369-370). Do mesmo modo, Lejeune assevera o seguinte: “despite diarists’ preference for using notebooks, the diary is in many ways the opposite of the book. It belongs essentially to the realm of the manuscript” (2009: 154). Repleto de correcções, rabiscos, desenhos, ideias por concluir, frases mal articuladas ou ininteligíveis – ao diário escrito falta-lhe a polidez de um livro editado.

No que concerne ao diário pessoal de Mekas, este refere, em múltiplas notas, que escreve numa máquina dactilográfica, o que significa que os seus registos, em princípio, não têm a unidade material concedida pelo caderno de notas. Quanto àquilo que motiva o diarista a publicar as suas anotações, várias hipóteses podem ser ensaiadas, inclusive razões de natureza financeira. De igual modo, pode-se conjecturar que a publicação dos registos se relaciona com a dinâmica paradoxal de revelação e ocultação da matéria íntima de si, inerente à confissão, ser consolidada pela publicação. Além disso, ciente da sua mortalidade, o diarista encara a publicação como uma forma de gravar o seu nome, assim

¹⁶ A publicação de livros de cariz autobiográfico obedece a um princípio de *star system*, o que, naturalmente, dificulta aos diaristas com uma vida social anónima a tarefa de publicarem os seus registos (ROCHA 1992: 22). Desta forma, ao passo que as problemáticas da temporalidade, referencialidade e desdobramento do eu discutidas anteriormente dizem respeito a todos os diaristas, a questão que se prende com a publicação dos registos diarísticos afecta um leque diminuto daqueles que redigem diários.

como a auto-representação que lapidou, nos anais da história. Sendo-lhe negada a imortalidade, a publicação providencia ao diarista o consolo de saber que um espectro transfigurado de si sobreviverá *in folio*, sob a forma de pensamentos e relatos de experiências. Contudo, tamanha perspectiva é pouco apaziguadora, pois as palavras não serão capazes de reanimar uma centelha de quem o *sujeito real* foi.

A transição do diário pessoal, enquanto manuscrito palimpséstico, para o domínio da obra editada implica uma revisão integral dos registos. A revisão das anotações pode ser desenvolvida apenas pelo diarista ou então em conjunto com a editora. No entanto, em caso de a publicação ser feita a título póstumo, os desejos de privacidade do diarista podem ser violados, cabendo aos editores decidir o que deve ser exposto no espaço público. Ademais, a publicação não envolve só o risco de exposição indevida de quem se auto-representou. Aqueles que frequentam o círculo pessoal do diarista, e se encontram representados no texto, também correm o risco de ver a sua intimidade divulgada.

Quanto aos livros diarísticos de Mekas, tanto *I Had Nowhere to Go* quanto *I Seem to Live* foram montados pelo próprio autor. No posfácio de *I Seem to Live*, que foi publicado postumamente, Anne König, a editora do livro, esclarece que foi Mekas quem reviu e transcreveu os registos. A editora informa o leitor que, à excepção da correcção de erros ortográficos, nenhuma alteração foi feita (KÖNIG 2020: 819). A respeito da revisão, e consequente publicação dos registos diarísticos, Gusdorf observa o seguinte:

Mais, pour se convertir ainsi en œuvre littéraire, le journal doit renoncer à la règle de la spontanéité; revu, corrigé, amendé et expurgé, il a cessé d’être en toute liberté le journal proprement “intime” de son auteur au moment même où il est destiné à être mis sur le marché comme un produit de consommation courante, du vivant de celui qui l’a rédigé, avec toutes les précautions indispensables en pareil cas. Ainsi apprêté pour être mis en circulation, le journal intime a changé de sens, ou plutôt d’emploi, en cessant d’être prévu pour un usage intime. Évolution assez récente; transférée de l’ordre privé dans le domaine public, la chronique journalière devient une forme littéraire, par un détournement de sa vocation propre, vouée en premier lieu à la culture de la conscience de soi. (1991: 409-410)

A revisão das anotações, independentemente de ser conduzida pelo diarista ou por terceiros, acarreta o burilar do texto: erros ortográficos são eliminados; a construção sintáctica de determinadas frases é aperfeiçoada; notas de rodapé são inseridas de maneira a esclarecer determinadas passagens; as repetições excessivas e trechos mundanos são rasurados em benefício da inteligibilidade da compilação impressa. Em síntese, o texto deixa de ter como destinatário o próprio diarista ou um confidente enigmático, mas sim

um leitor concreto que compra o livro. Conforme Lejeune aponta: “As soon as the possibility of publication arises, the text of a diary becomes an *avant-texte*, a rough draft that needs polishing up, or a sick person who needs help getting dressed” (2009: 227).

Além disso, a montagem dos registos proporciona ao diarista a oportunidade de reconstruir o *sujeito representado* à luz da sua perspectiva actual. Por um lado, este pode suprimir as entradas que expressam opiniões com as quais já não concorda ou ocultar trechos que seriam julgados negativamente se feitos públicos. Por outro lado, o diarista, por desfrutar da vantagem de ter uma perspectiva panorâmica do seu percurso de vida e do curso da história, pode adicionar contornos ao *sujeito representado* que o enobrecem.

Todavia, mesmo que os registos originais não sejam deturpados, o processo de montagem aproxima o diário publicado da autobiografia: “If it is an autopublication (generally before death), then the text must also be understood as an autobiographical construction” (*idem*: 226). A selecção das anotações é inevitavelmente informada pela perspectiva retrospectiva do diarista. A inclusão e exclusão dos registos não é inocente. O diarista selecciona os registos com o intuito teleológico de figurar uma certa trajectória de vida. Ao nomear as anotações a ser imortalizadas pela publicação, o *sujeito real*, influenciado pelo julgamento que antecipa por parte do espaço público, reconfigura a auto-representação com o intuito de satisfazer ou provocar o olhar escopofílico do leitor.

A montagem¹⁷ é crucial num contexto comercial, dado que o desrespeito do diário escrito às normas faz com que a sua publicação *ipsis verbis* seja praticamente impossível (*idem*: 154). As sucessivas revisões, em virtude da publicação, redobram a dubiedade da assunção de referencialidade da escrita e da sinceridade do autor. Se nada garante a fidelidade do diarista face ao que este entende ser o real nos seus manuscritos originais, então, no caso do diário publicado, as suspeitas de que o *sujeito representado* não tem forçosamente referencialidade, ou até verosimilhança, em relação ao *sujeito real* amplificam-se. As mudanças realizadas, assim como a publicação em formato de livro, fazem com que o diário publicado não seja, no verdadeiro sentido do termo, um diário, mas sim uma compilação de notas diarísticas cuidadosamente seleccionadas e revistas. O diário pessoal é uma prática descontínua e proteiforme – ao transitar para o domínio da obra o diário escrito perde a sua essência enquanto tal.

¹⁷ No caso particular dos registos diarísticos de Mekas, o processo de montagem, tendo em vista a publicação, implicou uma tradução integral de todas as anotações escritas originalmente em lituano, uma vez que o diarista escreveu na sua língua materna até à segunda metade da década de 50.

A inacessibilidade aos registos diarísticos originais faz com que o leitor não tenha uma aceção clara das alterações consequentes da montagem. Essa falta de transparência explica a facilidade com que o leitor suspende a descrença e assume que o texto publicado é fiel à nota original que, por sua vez, aparentemente mantém um compromisso com o real. Porém, no que se refere aos livros diarísticos de Mekas, existem várias anotações que permitem ao leitor constatar o impacto que a montagem teve. Uma entrada do ano de 1951¹⁸ e outra do dia 5 de Março de 1953¹⁹ surgem em *I Had Nowhere to Go* e *I Seem to Live* com contornos diferentes. Segue-se uma transcrição integral do registo de 1951, presente em *I Had Nowhere to Go* e *I Seem to Live*, respectivamente:

He walked along 14th street and he couldn't decide whether to go back home or continue walking. He walked to the end of the street where the slaughter houses were, hooks and blood puddles on the sidewalk and men in bloody long aprons. He stood for a while, studying the bloody street. He looked at the sheep, now slaughtered, hanging upside down, their white wool bloody now.

He turned around and walked all the way back and turned onto East 3rd street. He stopped and looked down into the basement window. Yeah, I worked here for that Altman Co. guy, I can still smell the lead pipes. Closed up now, dark. I got a dime out and stepped into a telephone booth.

"Hello?"

"Hello"

"Is this Peggy?"

"Peggy's not home." Clunk.

Ah, Peggy. I don't really know her. But she is something familiar, like this street. I have been here before, and to have been somewhere at least twice, is more than I can say for most of the other streets. That's why I am here. The craving for something familiar, some memory of something. Ah, this goddamn desperation of a D.P. That's what that is, I said to myself.

I left the phone booth and started walking east. The street must end somewhere. I'll walk until I see its end, that's something. This is Friday evening and I have nothing else to do and nobody to see. (MEKAS 2020a: 392)

I recognize this street.

That's why I am here again. I have been here before, and to have been somewhere at least twice is more than I can say about most of the other streets. That's why I am here. Craving something familiar, some memory of this place, home...

Ah, this goddamn desperation of a DP, that's what this is, I said to myself.

I walked out of the subway and started walking down 50th street, west. The street must have an end somewhere, I said to myself. I'll walk until I see its end, that's something, and this is Friday evening and I have nothing else to do and nobody to see. (MEKAS 2020b: 38)

¹⁸ Cf. MEKAS (2020a: 392) e MEKAS (2020b: 38).

¹⁹ Cf. MEKAS (2020a: 438) e MEKAS (2020b: 54).

Embora as semelhanças entre os registos, que reportam para uma mesma anotação original, sejam evidentes, as dissemelhanças são igualmente conspícuas. A porção exordial da anotação foi suprimida do registo publicado em *I Seem to Live*, omitindo a figura de uma mulher chamada Peggy. Em contrapartida, a anotação presente em *I Seem to Live* acrescenta a palavra “home” ao final do segundo parágrafo, seguida de reticências, o que evoca a saudade e desenraizamento que atormentam o diarista. Outros detalhes foram rasurados, tal como a menção à chamada telefónica ou a números de ruas de Nova Iorque. Existe, inclusivamente, uma contradição entre os registos. Na entrada de *I Had Nowhere to Go* o diarista escreve, na conclusão do registo, seguir em direcção a este e na versão publicada em *I Seem to Live* o enunciado expressa o contrário. Existe uma outra instância em que o leitor é capaz de discernir as sequelas do processo de montagem dos registos diarísticos de Mekas. Um trecho de uma entrada datada do ano de 1955²⁰, em *I Had Nowhere to Go*, reaparece na compilação diarística *I Seem to Live* não só com contornos diferentes, mas com uma data diferente, 19 de Maio de 1958²¹.

O diarista reivindica a sua individualidade através de uma empresa que o torna múltiplo por meio da representação literária. Refém e maestro da linguagem, entre o *sujeito real* e si próprio existe um espelho inultrapassável que reflecte o espectro de quem é. O diarista, livre das correntes de um sistema referencial real ou de uma sinceridade compulsória, auto-representa-se tal como se imagina ser, tal como se sonha ou da forma como deseja ser visto pelo espaço social. De qualquer modo, a imaginação e o artifício são ingredientes necessários ao processo de “alquimia que tudo transfigura e cristaliza” (MATHIAS 1997: 49). Em caso de publicação, os registos adquirem uma unidade que não possuem e são revistos de forma a se tornarem publicáveis. Cada uma destas etapas – desde o acto auto-reflexivo inicial até à publicação – acentua o distanciamento do *sujeito real* em relação ao eu que busca, sem sucesso. Por esse motivo, o entendimento de que o diário escrito (publicado ou não) é um recipiente da essência do seu autor, uma espécie de corpo simbólico imperecível, é altamente duvidoso. Se os registos diarísticos originais são uma sombra distorcida do diarista, o diário publicado, por sua vez, eclipsa o *sujeito real*, permanecendo intacta a convergência do nome próprio. O capítulo seguinte procura aferir como uma mesma busca identitária é desenvolvida, paralelamente, por Mekas, com contornos diferentes, mas com resultados igualmente esfíngicos.

²⁰ Cf. MEKAS 2020a: 464

²¹ Cf. MEKAS 2020b: 149

Capítulo 2: Diários Filmados & Filmes-Diário

Now wasn't each place,
Each stop a look, and each and every instant
home?
Wasn't it painful, each time we split up,
And wasn't that home?

Or was it all just binding ties,
just binding ties and separations?

Don't ask. It's not as if I had any way of telling.
Hungry and thirsty still, with my eyes just as eager,
unquenchable, drinking each new horizon in,
each face and river, all the squares and bridges,
with the same ties to everything, and still the same,
the same pangs reviving, each time I let go.

Now go on falling, white
snow of times gone by, white I keep on
going wherever my journeys lead, to wherever strange
new horizons, cities and people –

moving on and on, each time
without knowing what for, or where to –
not knowing, and not knowing - just the heart
pushing on, eyes squinting into the distance
for each blue smoke trail, each
new tree and face:

but no

it's not that tree, not the blue of that sky,
no not the face,
no not the smoke.

Sorrow, sorrow, sorrow

Jonas Mekas, *Reminiscences*

2.1 Temporalidades: Representar o Vivido ou Viver o Representado

Já reparaste que são as pequenas coisas da vida que nos fazem chegar as melhores lágrimas aos olhos? Na natureza os últimos dias de Outono que se despedem de nós com saudade, o oiro húmido, o último sol nas folhas molhadas; as noites cheias de estrelas, em que se adivinham outras estrelas ainda; a ternura que não tem existência real, a sensação que passou por nós num segundo, sem deixar vestígios; e as horas que criámos, esquecidos e penetrados um do outro, ao pé do lume, já sumidas também na voragem. Nada – tudo.

Raul Brandão, *Húmus*

Imagens que passais pela retina
Dos meus olhos, porque não vos fixais?
Que passais como a água cristalina
Por uma fonte para nunca mais!...

Camilo Pessanha, *Clepsydra*

O diário filmado é uma prática através da qual um sujeito se auto-representa ao registar eventos, pertencentes ao seu quotidiano, com uma câmara de filmar. Os registos fílmicos resultantes desta prática não se afirmam enquanto obras acabadas, filmes prontos a ser partilhados no espaço público. O material filmado encontra-se mais próximo do estatuto de imagens de arquivo privado. A natureza desarticulada destes registos opõe-se à unidade necessária para a constituição de uma obra que se enquadre dentro de uma economia de filmes projectados em salas de cinema (JAMES 1992: 147). Os fragmentos captados pela câmara valem por si próprios, enquanto parcelas atomizadas do quotidiano do diarista. Como tal, ao exercer a prática do diário filmado aquele que se auto-representa não pretende figurar afirmações totalizantes a respeito de si próprio – tenciona sim responder à urgência de captar fragmentos do instante fugidio. A dimensão arquivística da prática fílmica prende-se, precisamente, com esse desejo, comum aos diaristas, de recolher retalhos daquilo que experienciam: “o diarista, no cinema ou não, quer preservar o dia, tirá-lo do silêncio, reter algo daquilo que não se dá a ser retido” (ITALIANO e VEIGA 2015: 713). Estes traços, que caracterizam a prática fílmica, evocam aqueles que definem a prática do diário escrito, como aponta David E. James:

Just as much as a written one, a diary made in film privileges the author, the process and moment of composition, and the inorganic assembly of disarticulate, heterogenous parts rather than any aesthetic whole. It is a private event (the coded or locked diary) where consumption, especially consumption by others, is illicit: a pure use value. (1992: 147)

O carácter inacabável, bem como a fragmentação e a ambição em reter o presente, são qualidades que definem a prática do diário pessoal independentemente do dispositivo técnico utilizado. Porém, a maneira como esses traços em comum se manifestam é ditada pelo meio de comunicação eleito pelo diarista. Ou seja, tanto o diário escrito quanto o filmado se expressam por meio de fragmentos – contudo, a natureza desses fragmentos é distinta em múltiplas dimensões. Uma das dissemelhanças centrais prende-se com o modo como os registos escritos e filmados perseguem o *tempus fugit*. A tentativa do diarista de captar estilhaços do real em devir, através da escrita, é malograda, visto que o relato de um evento é feito posteriormente à sua ocorrência. Por sua vez, aquele que filma o seu quotidiano entrelaça temporalmente o vivido à sua representação: “For the written diary, events and their recording are typically separate, but in film they coincide [...] Image and audio recording, by contrast, cannot escape the present and the present tense, for filming can only capture events as they happen” (*idem*: 153).

Os dispositivos fílmicos geram, no imediato, representações que despontam do contacto, mediado pela luz, entre uma determinada realidade e uma película fotossensível. O carácter indicial e imediato da representação fotográfica proporciona uma possibilidade inédita a quem se auto-representa. Ao passo que outras formas de representação, entre elas a escrita, forçam o diarista a reencenar o experienciado, a câmara de filmar permite a conjugação entre viver e representar o vivido, como Elizabeth Bruss indica:

Film therefore introduces a new variable that autobiographers have not heretofore had to contend with – the choice between staging “the truth” or recording it directly. Language, of course, offers no way of recording without also staging – a diary is no more a direct transcription, in this sense, than the memoirs of a septuagenarian. (1980: 302)

Contudo, a capacidade da câmara produzir representações vinculadas ao momento presente exige do diarista uma atenção redobrada ao que se desenrola em seu redor. Quem escreve a respeito dos incidentes do seu quotidiano revisita o vivido mais tarde, dando-lhe novos contornos e forjando, se assim desejar, a sensação de imediatez. Em contrapartida, o diarista que filma episódios do seu dia tem apenas uma oportunidade para

registar um dado instante, o que agudiza a percepção da fugacidade do real. Se o diarista não filmar o detalhe no preciso momento em que este se revela, esse pormenor perde-se sem remédio. De igual modo, enquanto a omissão de factos por parte de quem escreve diários é uma escolha calculada, no que concerne ao diário filmado a ausência de representação de um dado evento pode ser consequente de factores logísticos ou sociais (p. ex: o diarista não tem a câmara consigo; não consegue filmar o que queria a tempo; ou é inconveniente filmar). Desta forma, o diário filmado é sensível à natureza irrepetível do instante. A respeito da importância de se permanecer vigilante face às contingências do real, aquando da prática fílmica, Mekas refere o seguinte:

Of course, it soon became clear that when you write a diary, for example, you sit down, in the evening, by yourself, and you reflect upon your day, you look back. It's a reflective process. But in filming, in keeping a *notebook with the camera*, the main challenge became how to capture it, *how to react with the camera right now*, as it's happening now; how to react to it in such a way that the footage would *reflect what I feel* that very moment. (ênfases minhas 2020c: 44)

Ao exercer a prática do diário filmado, Mekas não procura representar algo em específico – simplesmente está atento àquilo que vislumbra, tentando captar com a Bolex as subtilezas que cativam o seu olhar. Errante, o diarista regista as paisagens que percorre e os rostos dos amigos com os quais se cruza. Destarte, é difícil traçar a linha limítrofe entre viver e representar, porquanto os registos são definidos pelos eventos que o diarista vivencia e os acontecimentos experienciados são vividos em função de os representar. Filmar é um acto que *regista e cria* a experiência vivida. Mekas esboça um pensamento semelhante ao reconfigurar o *cogito* cartesiano em *Walden*²²: “I make home movies, therefore I live. I live, therefore I make home movies”. A ausência de distância temporal entre viver e representar faz com que o gesto de se auto-representar condicione o vivido. A respeito da porosidade entre viver e representar, James comenta o seguinte:

The reconceptualization of shooting as an autotelic act defines it against its instrumentality in securing footage for prearranged scenarios or for later

²² O título do primeiro filme-diário de longa duração de Mekas remete para o livro de Henry David Thoreau, *Walden, or Life in the Woods* (1854). O texto, de natureza autobiográfica, consiste no relato de Thoreau quanto à sua experiência de viver isolado, ao longo de dois anos, junto ao lago Walden, que se localiza nas imediações da cidade de Concord, Massachusetts. Thoreau tinha em vista demonstrar como uma vida em comunhão com a natureza ainda era possível nuns Estados Unidos da América cada vez mais industrializados. A insistência de Thoreau, ao longo do texto, em salientar a importância da adopção de um estilo de vida auto-suficiente evoca as reiteraões de Mekas quanto à importância da fomentação de um cinema de expressão pessoal, independente do sistema de estúdios de Hollywood.

manipulation; instead it becomes a meditational attention to everyday life [...] 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 concomitância entre viver e representar, bem como o vínculo indicial entre o real e a sua representação fílmica, são factores que fazem Mekas considerar as imagens registadas como fragmentos, ontologicamente significativos, retirados ao devir. 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, Mekas reflecte a respeito da sua preocupação em reter 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” (2020b: 559).

Em *Lost Lost, Lost*, Mekas relaciona a compulsão de filmar acontecimentos da sua vida com o desejo de 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”. Conforme Cuevas aponta, a capacidade de reter uma fracção do real, que Mekas aparenta atribuir à câmara, 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 entendida dentro do contexto de desenraizamento que acossa 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”. O seu apego instantâneo a um determinado local ou momento inviabiliza um 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). Como tal, a ambição de preservar fragmentos do vivido relaciona-se com a noção de enraizamento na medida em que a representação fílmica 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 celulóide²³.

²³ As propriedades da película são sensíveis e, como corolário, susceptíveis a uma rápida deterioração. Mekas comenta, numa entrevista a MacDonald, como uma parte significativa dos seus registos fílmicos mais antigos estão a desvanecer-se (MEKAS & MACDONALD 1986: 116). Assim sendo, a filmagem deve ser seguida de um processo cuidadoso de conservação. De outro modo, o que foi registado perder-se-á num curto espaço de tempo, o que implica uma nova perda para o diarista, desta feita da vida representada.

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: “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 esquecido. A respeito do desejo de converter o vivido em representação e as imagens representadas em memórias²⁴, 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 do vivido prende-se com a 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 orientasse em Nova Iorque, a prática fílmica permitiu ao diarista construir um acervo cinematográfico, paralelo à sua vida, que o fizesse sentir-se enraizado e seguro. Conforme 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”.

No entanto, o diarista defende que a prática fílmica, para além de ser um recurso que armazena memórias, ao registar vestígios do experienciado, tem uma dimensão retrospectiva. Como é natural, Mekas é incapaz de filmar o seu passado, nomeadamente a saudosa Lituânia da sua infância. Ao afirmar que o diário filmado tem uma qualidade retrospectiva, o que Mekas assevera é que as memórias que guarda desse passado distante são decisivas na maneira como se auto-representa no presente:

I thought that I was keeping a quite objective diary of my life in New York. But my friends who saw the first edition of *Diaries, Notes & Sketches (Walden)*, they said to me: “But this is not my New York! My New York is different. In *your* New York I’d like to live. But my New York is bleak, depressing...” It’s then that I began to see that, really, *I was not keeping an objective notebook*. Really, when I started looking at my film diaries again, I noticed that they contained everything that New York didn’t have... It was the opposite from what I originally thought I was doing... What I am doing, in truth, *I am filming my childhood, not New York*. It’s a fantasy New York, *fiction*.

At the same time I realized something else. At first I thought that there was a basic difference between the written diary which one writes in the evening, and which is a reflective process, and the filmed diary. In my life I thought I was doing something different: I was capturing life, bits of it, as it happens, I was reacting to it with my camera as it happened. But I realized very soon that it wasn’t that different at all. What I am doing, when I am filming, *I am also reflecting*, I was

²⁴ 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 of a Journey to Lithuania* (1972).

thinking that I was only reacting to the actual reality. In actuality, it's not so. I do not have much control over reality at all, and everything is determined by my memory, my past. So that this "direct" filming becomes also a reflection, or a mode of reflection. (MEKAS 2020c: 44, ênfases minhas)

Incapaz de filmar a sua infância, Mekas evoca, inconscientemente, esse passado ao filmar detalhes do quotidiano que são reminiscências dos campos da sua puerícia. É nessa medida que o diário filmado tem um potencial retrospectivo: "não posso pedir ao cinema para *mostrar* o que foi o meu passado – a minha infância, minha juventude –, posso apenas evocá-lo ou reconstituí-lo" (LEJUENE 2008: 227). Ao filmar sistematicamente os nevões que cobrem Nova Iorque ou os diversos lagos do Central Park, por exemplo, o diarista está a captar o *presente* e a evocar a paisagem lituana do seu *passado*, ao mesmo tempo que armazena memórias que quer conservar para o *futuro*.

No mesmo sentido, em *Lost, Lost, Lost*, o espectador tem acesso a diversos planos de um cavalo numa pradaria – imagens que são reminiscências da paisagem campestre do seu paraíso perdido (figura 2). Mekas aproxima-se do cavalo branco, que é o símbolo do brasão de armas da Lituânia. De seguida, por meio da voz *over*, o diarista comenta como as memórias de antanho iluminam a sua visão do presente: "Sometimes he didn't know where he was. The present and the past *intermingled, superimposed*" (ênfases minhas). Assim sendo, a prática do diário filmado, que aparenta estar fixa à torrente eternamente variável do presente, pode fazer convergir várias temporalidades.

Na anotação do dia 3 de Fevereiro de 1969, Mekas assinala um fenómeno da mesma natureza ao redigir o seguinte nas folhas do seu diário:

This morning, walking crosstown, along 23rd Street, I suddenly was stopped, I was stopped dead, by the color of a small, red, tiny flower that I saw suddenly before my eyes, and it was so red, so red. And I stood there, like an idiot, remembering, a little red flower of my childhood, of which even the name I have forgotten – but not its color, its little leaves imprinted upon my eyes, upon my memory. Then I recollected myself again, and I continued walking.
Yes, yes, this Dziga Vertov is a sick man, a man without a home, busying with everything and anything, but deep inside always longing for home. (2020b: 789)

Além de descrever o poder evocativo da memória e a justaposição entre o passado e o presente, o trecho faz uma alusão a Dziga Vertov, o documentarista que realizou, entre outros filmes, *O Homem da Câmara de Filmar* (1929). O documentário de Vertov retrata a jornada de um operador de câmara, pelo espaço urbano, da aurora ao cair da noite. Ao referir o nome do cineasta, Mekas compara o percurso do operador de câmara, que

protagoniza o documentário de Vertov, à sua própria busca diária por efemeridades ignescentes retiradas ao devir em fuga²⁵. Todavia, nada na anotação indica que Mekas tinha em sua posse uma câmara no instante em que avistou a flor escarlate. Desta forma, a anotação sugere que a percepção do diarista é informada por miragens do seu passado, assim como pela prática do diário filmado – isto mesmo quando Mekas não tem uma câmara à sua disposição. O exercício de procurar graciosidade em detalhes fugazes estende-se para lá dos diversos modos de prática diarística: é uma forma de vida.

Como referido, ao exercer a prática fílmica, os momentos que Mekas tenta resguardar da acção corrosiva do tempo são, na sua maioria, encontros com a natureza e celebrações com amigos e família. Enquanto o diário escrito tem, por norma, um carácter soturno porque nele o diarista reflecte a respeito de percalços mundanos e acerca da inquietação de viver, o diário filmado, por sua vez, assume geralmente um tom exaltante. A assunção de um registo celebrativo é comum entre os modos de cinema amador e caseiro, no qual a prática do diário filmado se insere (RUOFF 1991: 11).

Essa inclinação é sintomática de uma selectividade quanto àquilo que é filmado. Episódios lúgubres tendem a ser descartados. Em *Walden*, Mekas caracteriza a prática de filmar como um gesto de celebração: “They tell me I should be always searching, but I am only celebrating what I see. I am searching for nothing. I am happy”. De igual modo, numa das notas do seu diário escrito, Mekas usa uma prosopopeia, que personifica a câmara, de modo a comentar como a prática fílmica o impele, tendencialmente, a registar episódios solares: “I keep criticizing the life around me [...] but my camera refuses to criticize, my camera wants to celebrate life, my camera refuses to film anything that isn’t a celebration of life, so I have this problem – as I go thru life, frame by frame” (2020b: 785). O apontamento final do trecho, no qual o diarista afirma viver fotograma a fotograma, reforça, uma vez mais, a (con)fusão entre viver e representar.

A prática do diário filmado faz com que representar se torne uma maneira de experienciar a vida. A compulsão autotélica de Mekas por exercer a prática fílmica faz com que o diarista se auto-caracterize, por diversas vezes, como um *filmador* e não enquanto um *cinesta*. Em *As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty*, Mekas enuncia o seguinte por meio da voz *over*:

²⁵ De igual modo, múltiplos académicos fazem comparações entre Mekas e Vertov, quer pelas suas aproximações no que diz respeito à teoria cinematográfica, quer pelo facto de Mekas, ao percorrer diariamente o espaço urbano de câmara em riste, encarnar o modelo do homem da câmara de filmar. Cf. FERREIRA (2015: 61); FURTADO (2019: 302); JAMES (1992: 158); RUOFF (1991: 20).

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. I may not be even filming the real life, I may be just filming my memories. I don't care! I just have to film.

Mekas reforça o primado da prática fílmica sobre a norma industrial da realização de filmes, assim como assinala o carácter comunitário do empreendimento diarístico filmado. Ao contrário do diário escrito, que é desenvolvido em isolamento, senão mesmo em segredo, a filmagem do quotidiano é comumente feita num contexto social, em particular entre amigos e família. Não obstante, o diário escrito pode ser entendido como um texto heterobiográfico, uma vez que “one can rarely if ever represent one's self without representing others” (COUSER 2004: X). Traçar a fronteira entre o domínio público e o privado é uma tarefa intrincada – como corolário, a escrita de si requer a inscrição da história, do espaço social e até mesmo da intimidade de outrem na diegese. Contudo, a representação do espaço social depende inteiramente do diarista, que pode, inclusive, engendrar cenários fictícios.

Quanto ao diário filmado, o exercício de representação da esfera pública tem de ser feito quando o diarista se encontra envolvido no próprio meio. Desta forma, enquanto a escrita proporciona ao diarista a oportunidade de dar os contornos que deseja aos outros através do barro prometeico das palavras, no diário filmado a representação de outrem é condicionada pelo real e pelo momento em que a filmagem se dá. Ademais, conscientes de que estão a ser filmados, aqueles que estão diante da câmara podem posar, voluntária ou involuntariamente – isto é, podem agir de acordo com a maneira como se querem ver representados. Como tal, o diarista não tem controle total sobre o modo como os outros se inscrevem na imagem.

2.2 Referencialidade: A Objectiva como Ferramenta de Subjectivização

Tudo quanto fazemos ou dizemos, tudo quanto pensamos ou sentimos, traz a mesma máscara e o mesmo dominó. Por mais que dispamos o que vestimos, nunca chegamos à nudez, pois a nudez é um fenómeno da alma e não de tirar fato.

Fernando Pessoa, *Livro do Desassossego*

Aqui desceram as âncoras escuras
Daqueles que vieram procurando
O rosto real de todas as figuras
E ousaram – a aventura a mais incrível –
Viver a inteireza do possível

Sophia de Mello Breyner Andresen, *Navegações*

Para além de fazer da sua vida a matéria do diário filmado, Jonas Mekas desejava que os seus registos fílmicos fossem vestígios dos seus gestos. No entanto, aquando da sua chegada a Nova Iorque, essa ambição ainda não se tinha pronunciado. Numa entrevista a Scott MacDonald, Mekas confessa que, nos primeiros anos em que desenvolveu a prática fílmica, seguiu uma proposta estética semelhante à de John Grierson e Paul Rotha, duas figuras cimeiras do documentário social britânico (1984: 94). Tendo isso em conta, a prática fílmica era motivada pelo desejo de exercer uma forma de activismo social no seio da comunidade em que vivia, assim como de se auto-representar. Quando filmava a comunidade lituana de Williamsburg, em Brooklyn, 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 permanecia num tripé e o seu movimento resumia-se a panorâmicas horizontais e verticais. O objectivo de Mekas era retratar fielmente a experiência dos imigrantes lituanos – fazer da representação fílmica um recorte o mais próximo possível do que supunha ser o real, não a construção de um olhar pessoal sobre o mesmo.

A integração de Mekas na esfera cultural de Nova Iorque, nas décadas de 50 e 60, catalisou o amadurecimento da sua abordagem cinematográfica e ditou o seu afastamento da comunidade lituana. De acordo com Mekas, a adopção de técnicas associadas ao

cinema *avant-garde* teve um papel determinante em fazer com que os seus registos fílmicos fossem capazes de representar a sua interioridade:

Of course, what I faced was the old problem of all artists: to merge Reality and Self, to come up with the third thing. That became the challenge. And it's there that I had to liberate the camera from the tripod, and to embrace all the subjective filmmaking techniques and procedures that were either already available, or were just coming into existence. It was an acceptance and recognition of the achievements of the avant-garde film of the last fifty years. (2020c: 45)

Embora toda e qualquer filmagem seja consequente de escolhas de natureza pessoal (p. ex: decidir o que filmar e o enquadramento da câmara), Mekas sugere que uma imagem que tenha um registo visual padrão não consegue dar expressão ao que sente. Como tal, na década de 60, o diarista desprende-se dos pressupostos estéticos associados ao documentário social, que silenciam o gesto do artista, e passou a filmar os acontecimentos do seu quotidiano enquanto um participante activo dos próprios eventos:

Like many others, during that early period, during the years 1950-1960, I wanted to be a “real” filmmaker and make “real” films and to be a “professional” filmmaker. I was caught very much in the existing, inherited filmmaking conventions. You know, I was always carrying a tripod... But then I looked through all my footage, and I said, okay, I see the park scene, and the city scene, and the tree – it's all there, on film – but it's not what I saw the moment I was filming it! The image is there, but there is something very essential missing, I got the surface, but I missed the essence.

So it's at that time that I began to understand that what was *missing* from my footage *was myself*: my attitude, my thoughts, my feelings the moment I was looking at the reality that I was filming. (*ibidem*, ênfases minhas)

Mekas assume responsabilidade pelo olhar da câmara. Esta passa a ser entendida como uma extensão do seu corpo capaz de dar expressão às suas flutuações interiores. No entender de Mekas, a utilização de técnicas que privilegiam a improvisação da filmagem faz com que a câmara seja capaz de figurar os seus pensamentos e sentimentos: “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). O diarista reivindica para o cinema uma proposta ontológica semelhante àquela conceptualizada pelos artistas associados ao expressionismo abstracto – isto é, que a espontaneidade do gesto do pintor (operador de câmara) é capaz de inscrever na tela (película) um vestígio do inconsciente do artista. Conforme Maureen Turim aponta: “The belief is that one can master the camera in such

a way as to use it as an expression of all one's memories and feelings as one actually lives out an experience" (1992: 202).

Assim sendo, Mekas tenta recortar fragmentos do real destacados pelos seus gestos e pensamentos. Ainda que o diarista entenda as imagens como fragmentos da experiência vivida, o que aparenta apontar para uma conceptualização mimética da ontologia da imagem cinematográfica, Mekas, ao contrário de Bazin, não se propõe tentar *reapresentar* vestígios do real tal como ele é. O intuito de Mekas é *representar* o real a seu preceito, mesmo que isso implique uma divergência nítida face a este. Turim comenta que a alegação de que a imagem tem a capacidade de registar a interioridade do operador de 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)

A utilização da câmara somática²⁶ é uma das técnicas empregues por Mekas com o intuito de se inscrever nos registos que filma. Mekas tem como objectivo auto-representar-se ao fazer-se sentir nas imagens, não ao fazer-se ver nelas. Contudo, como referido, Mekas inicialmente fixava a câmara sobre um tripé, o que aproximava o código visual dos seus diários filmados ao da fotografia²⁷. O diarista abandona, paulatinamente, essa técnica de filmagem, marcada pelo compromisso jornalístico, que privilegia composições discretas e respeitáveis (MACDONALD 1986: 23). Ou seja, ao ganhar experiência, a técnica de Mekas, ao invés de se profissionalizar, adquiriu um traço marcadamente amador: a câmara é conduzida pelos gestos do diarista; variações da

²⁶ Termo cunhado por P. Adams Sitney para descrever uma técnica de filmagem na qual o operador de câmara se identifica com o olhar do dispositivo fílmico. A intenção é fazer com que os movimentos da câmara sejam motivados pelos movimentos do seu próprio corpo (2008: 23).

²⁷ Numa entrevista a MacDonald, Mekas refere que a sua abordagem ao diário filmado foi influenciada, num primeiro momento, pela experiência que tinha tido com a máquina fotográfica que adquiriu na Alemanha (1984: 85). Mekas aponta também que a sua posição na Graphic Studios, um estúdio fotográfico, no qual trabalhou durante a década de 50, informou o seu estilo cinematográfico nesse período.

abertura do diafragma alteram constantemente a exposição da película à luz; *zooms* repentinos são utilizados; planos desfocados convivem com planos focados.

As constantes manipulações da câmara geram imagens que reportam o espectador para uma presença latente. Como corolário, mesmo quando o diarista está “atrás da câmara, no antecampo, esse é subsumido e se torna o próprio campo” (ITALIANO e VEIGA 2015: 713). A paisagem interior do sujeito e aquela que lhe é exterior aparentam entrelaçar-se. Desta forma, a auto-representação não é estabelecida através da *découpage* – cujo planeamento cuidadoso de planos restringe a imprevisibilidade do real, assim como as reacções do diarista ante o mesmo. O gesto livre e improvisado é um dos métodos adoptados por Mekas para criar 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 objectiva. A figura 3 (em anexo) ilustra a sua técnica de filmagem: Mekas dança livremente, numa alvorada de Verão, pelos campos de Vermont, com a Bolex nas mãos, enquanto Ken Jacobs o filma.

Uma vez que a perspectiva do aparelho fílmico não se assemelha exactamente ao olhar de quem filma, o encontro da câmara com o mundo fenomenológico possibilita a construção de novos modos de percepção. O ponto de vista da câmara é descentrado da perspectiva de quem a manuseia. Assim sendo, as imagens registadas não se aproximam da perspectiva óptica do diarista. Pelo contrário, tal como a figura 3 demonstra, o diarista nem sempre filma com o olho junto ao visor – uma técnica que permite o acesso a ângulos inusitados, inacessíveis ao olhar. A ambição de Mekas em criar um cinema de expressão pessoal tem como fim a construção de uma realidade que lhe seja própria, não forçosamente de uma realidade que estabeleça uma relação de verosimilhança com a sua perspectiva, conforme Beatriz Furtado argumenta:

Afinal, é na imagem de Mekas, na forma como ele manipula a sua apreensão, que há uma conversão do olhar. Experimentar descodificar a sua Bolex, imprimindo à película um tipo de inscrição das formas da luz, onde *absolutamente nada* é igual ao olhar do observador [...] Seu cinema age e opera na matéria fílmica, produzindo no suporte da imagem as texturas e as pulsações de luzes, lampejos de single frames. Mekas faz parte de uma linhagem de artistas que cria imagens que colapsam os modelos ópticos [...] Mais que um problema retiniano, o trabalho de Mekas com a câmara, com o que ela pode oferecer como imagem e som, é de

destruir o que foi negado ao cotidiano, ao banal e ao que é comum, algo de absolutamente novo. (2019: 301, ênfase minha)

No contexto da prática fílmica, o real existe enquanto matéria intransponível e potência passível de ser moldada. O diarista não pode representar o que não esteve presente para filmar, mas pode representar os eventos de uma forma distinta da maneira como os testemunhou. Conforme Mekas escreve no seu diário: “Camera eye will lie as much as the man behind it, knowingly or unknowingly” (2020b: 503). As figuras 4 e 5 mostram 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 entre a luz e a sombra, bem como consegue transformar o nascer do sol numa noite solar.

Como referido, os diários filmados têm uma natureza compósita, visto que o sujeito que se auto-representa regista apenas retalhos do seu quotidiano. O carácter dispendioso da película, assim como a inconveniência de transportar a câmara a todo o momento, obrigam o diarista a ser selectivo quanto àquilo que filma. Todavia, os registos fílmicos de Mekas são duplamente fragmentários, porquanto o diarista fracciona tanto os objectos quanto as pessoas que filma. A fragmentação dos planos é uma outra técnica que Mekas utiliza 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, ênfases minhas)

Assim sendo, ao invés de representar as paisagens e os amigos com os quais se cruza através de planos estáveis, com perspectivas estudadas, o que aproximaria os seus registos do retrato fotográfico ou pictórico, Mekas representa os 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 1999: 283). A figura 6, que corresponde a diversos fotogramas de um retrato fílmico que Mekas fez de Carl Theodor Dreyer, dá conta da técnica de fragmentação do diarista.

O desenvolvimento de uma linguagem fílmica que se expressa por meio do fragmento relaciona-se com as aptidões da Bolex. A câmara 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 a condensar a duração dos planos. Portanto, raros são os planos que se prolongam por mais de dez segundos. No entanto, se por um lado a Bolex é incapaz de filmar planos-sequência, por outro a câmara 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 lampejos²⁸. Estes expõem a falsa continuidade da imagem cinematográfica ao incorporarem nesta uma ausência visível na forma de um espaço em branco entre os fotogramas (NYGREN 1992: 246).

De igual modo, de forma a acentuar o carácter saltitante dos registos, Mekas filma com frequência a menos de 24 fotogramas por segundo, o que cria uma sensação de incompletude e disjunção nas imagens. A sua técnica, assente em planos de curta duração filmados sequencialmente, faz com que a filmagem seja também a montagem: “The most essential, the most important editing – frame by frame editing – takes place during the shooting” (MEKAS e MACDONALD 1984: 96). No contexto do diário filmado, a montagem não é um processo estudado que visa gerar novas dimensões de significação através da dialéctica entre planos, mas sim uma técnica intuitiva exercida no imediato:

You go to the other side of consciousness of editing. You swallow it, you relegate it to your stomach or maybe fingers. The many become one again. You leave the camera and the eye alone. You screen your footage and you are amazed at the art of what you see, at the perfection of you see, at the right-placedness of every movement, every camera stop, every accidental cutting. I mean, your mind thinks it is accidental; actually, you have been structuring your art inside yourself for years; the structuring occurred long before you pushed that button; the camera became the extension of your hand and your eye which became the extension of your aesthetic sense and your aesthetic structuring senses. (MEKAS 2020b: 282)

A brevidade dos planos, em conjunto com a fragmentação das pessoas e objectos filmados, faz com que os registos tenham um carácter fugidio. Nesse sentido, Mourão conclui que a duração dos planos é tão breve 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). Ademais, a qualidade subexposta e

²⁸ 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 seus registos fílmicos.

sobreexposta de muitas das imagens impede 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.

O mundo representado por Mekas apresenta-se estilhaçado em lampejos que geram a sensação de que o real é furtivo e não se deixa apreender de maneira estável pela câmara. A fugacidade das imagens problematiza o impulso de preservação do vivido: “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). Quer isto dizer que ao mesmo tempo que Mekas tenta resgatar fracções do vivido, representando-o com uma câmara, o diarista adopta, paradoxalmente, uma abordagem que figura a incapacidade da representação em reter o real, como explicita Sitney:

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. (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 do que é representado são técnicas que visam tornar as imagens sensíveis à interioridade de Mekas. Contudo, o encadeamento de planos brevíssimos, alguns dos quais de um fotograma só, funciona enquanto artifício central da sua proposta de cinema de expressão pessoal. Os lampejos são tidos como um instrumento de revelação do eu e da beleza que lhe é exterior. A redução da unidade do plano ao vislumbre, que cintila e em seguida se apaga, desponta uma experiência subjectiva do tempo (SITNEY 2008: 379). Mekas tenta dar expressão à sua interioridade ao construir uma experiência temporal que enfatize a consciência que tem da torrente infatigável do devir. Por esse motivo, as anotações filmadas por Mekas não estabilizam o caudal do momento presente – pelo contrário, representam os seus afazeres quotidianos como experiências nas quais tudo colapsa e se reergue continuamente, o que reflecte o desenraizamento do diarista. Tal significa que para a construção da auto-representação a cadência das imagens é um elemento tão importante quanto os eventos representados.

A intenção declarada de realizar registos fílmicos sensíveis aos seus pensamentos, assim como a associação do seu cinema à prática da escrita, faz com que diversos

teóricos²⁹ estabeleçam uma ligação entre o conceito de *caméra-stylo* e a abordagem e teoria fílmica de Mekas. Alexandre Astruc, num artigo intitulado “Naissance d’une nouvelle avant-garde: la caméra-stylo”, perspectiva o surgimento 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).

Porém, o diarista é incapaz de cumprir tanto a promessa da *caméra-stylo* quanto a sua própria ambição de expressar os seus sentimentos via imagem cinematográfica. A contrariedade decisiva de se desenvolver uma auto-representação através de aparelhos fílmicos prende-se com a dificuldade da câmara em representar quer a interioridade, quer a exterioridade de quem a manuseia. O sujeito que se auto-representa dificilmente se consegue enquadrar diante das lentes da câmara, o que significa que a auto-representação depende, em grande parte, da ausência e da metáfora (TURIM 1992: 194). De qualquer modo, ainda que o diarista consiga registar-se através de superfícies espelhadas ou ao virar a câmara na sua direcção, a imagem captada é incapaz de expressar a interioridade do sujeito com a 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 dos registos fílmicos de Mekas expressarem a sua interioridade: “the paradox here is that the self and self-awareness are the «events» least accessible to filmic recording” (1992: 196).

Uma das razões pelas quais os pensamentos do diarista são o elemento menos sujeito de ser representado, no decurso da prática fílmica, prende-se com a incapacidade da imagem em garantir a confluência identitária assegurada pelo pronome pessoal “eu”: “The unity of subjectivity and subject matter – the implied identity of author, narrator, and protagonist on which classical autobiography depends – seems to be shattered by film” (BRUSS 1980: 297). Embora o “eu” da linguagem seja um *outro*, na medida em que é uma representação extrínseca ao sujeito que a profere, a linguagem atravessa o *sujeito real* de tal forma que este se (con)funde com o sujeito da enunciação e do

²⁹ Cf. IKEDA (2012: 227); KRSTIC (2017: 104); GROSSI (2021: 91); MARQUES (2021: 255); RENOV (2004: 86); WILLIAMS (1976: 62).

enunciado. Quanto à imagem cinematográfica, o autor, o sujeito da enunciação e o sujeito do enunciado são entidades facilmente destringíveis. Ainda que manuseada pelo diarista (autor), a câmara é a enunciação que produz o enunciado (representação fílmica):

[...] film also challenges the presumed integrity of the perceiving subject. For the eye of cinema is itself a composition made up of the separate elements of staging, lighting, recording, and editing; it is subjectivity released from the ostensible temporal and spatial integrity of the speaking subject. Such freedom, multiplicity, and mobility could not occur without mechanical assistance. The cinematic subject *cannot*, then, *precede* the cinematic apparatus, meaning that even the most “personal” film is logically the product of a person *whom the film itself creates*. (*idem*: 319, ênfases minhas).

Ao servir-se da linguagem um escritor está a orquestrar uma capacidade que *irradia de si próprio*. O sujeito que se auto-representa por meio do diário filmado, por sua vez, embora manipule a câmara de filmar, outorga ao aparelho mecânico a realização da representação. A aparente dissolução entre o autor e a enunciação não se verifica. De igual modo, o sujeito da enunciação e do enunciado, que se cruzam no discurso falado e escrito na primeira pessoa do singular, são componentes opostos na prática fílmica. Na linguagem, a convergência da enunciação e do enunciado permite ao diarista ser o sujeito e o objecto da auto-representação. No sentido inverso, qualquer filmagem desponta uma separação irreconciliável entre quem vê e quem é visto: “não é possível estar ao mesmo tempo dos dois lados da câmara, atrás e na frente, ao passo que a primeira pessoa falada ou escrita consegue facilmente mascarar que... eu é um outro” (LEJEUNE 2008: 229). Uma confluência entre a enunciação e o enunciado requereria, entre outras coisas, que a câmara pudesse filmar-se a si própria ao mesmo tempo que regista o que lhe é exterior.

No recurso ao diário filmado, a inviabilidade dos pressupostos basilares do pacto autobiográfico não é o único entrave que quem se auto-representa enfrenta. Mesmo que houvesse uma equivalência entre a perspectiva da câmara e o olhar de quem a opera, e ainda que o aparelho fílmico fosse capaz de se representar a si próprio, as imagens continuariam a ser incapazes de articular a interioridade do diarista. Isto porque significados de ordem pessoal não são imediatamente inteligíveis numa imagem.

Perante a dificuldade de inscrever um cunho pessoal nos seus registos, Mekas procura dar expressão à sua interioridade por meio da construção de um estilo próprio. Tal como Turim denota, o projecto fílmico de Mekas está assente na pressuposição de

que através da adoção de certas técnicas, associadas ao cinema *avant-garde* e amador, os registos são capazes de representar os seus sentimentos:

The belief is that one can master the camera in such a way as to use it as an expression of all one's memories and feelings as one actually lives out an experience. The intrusion of the camera, its mediation and distortions, and indeed its limitations are in this view not a factor, or are overcome through mastery. If direct cinema took as its basis Barthes's zero-degree neutrality of voice, the version of direct cinema Mekas claims as his own is an almost *magical transference* of inner voice to external manifestations in the image made possible by a camera wielded as gesture. (1992: 202, ênfase minha)

Porém, a transferência da interioridade para a representação fílmica conjecturada por Mekas não se verifica. As técnicas usadas pelo diarista reportam o espectador para a sua presença por detrás da câmara, assim como fazem com que o código visual das imagens que filma seja característico. Não obstante, sem a devida contextualização acerca do seu percurso de vida e a respeito do seu posicionamento enquanto teórico de cinema, o seu estilo taquigráfico não consegue comunicar nenhum significado em concreto. Os registos podem variar quanto à cadência dos planos, composição, exposição da película à luz, fragmentação, entre outros componentes de ordem técnica – todavia, nenhuma dessas manipulações tem uma significação fixa (BRUSS 1980: 303). De igual modo, a noção de que os gestos do diarista são sempre fruto de escolhas subconscientes com valor psicológico é duvidosa, como aponta Carroll:

One could attempt to assimilate these cases by means of a rather extreme psychological theory, arguing that when shooting wild the cameraperson is in something akin to a trance, unconsciously selecting and expressively framing exactly the details that accord with subterranean interests. However, this sounds *ad hoc*, imbuing the unconscious not only with a kind of omniscience but also of omnipotence. Freud is clearly correct in saying that some apparently random gestures reveal hidden motives, wishes and attitudes, but *no one* has shown that *all gestures* are meaningful signals of the psychopathology of everyday life. (1996: 228, ênfases minhas)

Mekas aborda a problemática da comunicação de significados pessoais em *Lost, Lost*, ao referir o seguinte: “You'll never know what a displaced person thinks in the evening and in New York”. Segundo Russell, esta frase aponta para os limites epistemológicos da imagem cinematográfica, nomeadamente a sua incapacidade de dar expressão aos pensamentos de quem opera a câmara (1999: 282). Daí o diarista recorrer,

com frequência, aquando da montagem dos filmes-diário, aos seus diários escritos para se recordar do que sentia no período em que realizou as filmagens.

Ou seja, uma vez que os registos têm dificuldade em comunicar significações pessoais até ao próprio diarista, Mekas, por vezes, folheia as páginas dos seus antigos diários com o intuito de expor significados de ordem íntima³⁰. Mekas dá conta desta metodologia ao descrever o processo de montagem de *Lost, Lost, Lost*, numa entrevista a MacDonald: “When I felt that some aspect of that period was missing from the images, I would go through the audio tapes and the written diaries. They often contained what my footage did not” (1984: 87). Desta forma, tal como Lejeune aponta, a voz *over* “permite recuperar a confiança cega que temos na linguagem articulada e também expressar a relação com o passado que a imagem por si só tem dificuldade em mostrar” (2008: 228).

De igual modo, Michael Renov, a respeito dos registos fílmicos de Mekas, comenta que os significados de natureza histórica neles contidos também não são imediatamente inteligíveis – precisam de ser expostos via voz *over* de forma a serem expressos com clareza (2004: 77). Assim sendo, as representações imagéticas remetem para acontecimentos, mas esses apenas adquirem uma significação precisa uma vez contextualizados, algo que uma sequência paratáctica 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 têm dificuldade em explicitar a rede de relações sociais subjacentes a um certo evento, as intenções, os sentimentos e os pensamentos de quem filma não são transparentes, quer para o espectador, quer para o diarista. Mekas refere, em *Lost, Lost, Lost*, como, ao reencontrar as imagens anos depois de as ter filmado, não se recorda exactamente 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”.

³⁰ *Lost, Lost, Lost* contém, inclusivamente, planos das páginas do diário pessoal de Mekas, o que, em conjunto com os excertos do diário lidos pelo diarista através da voz *over*, reforça o cruzamento entre ambos os modelos do diário pessoal.

Tendo isso em consideração, aquilo que o diarista pode ambicionar é a construção de uma assinatura cinematográfica cuja perspectiva sobre o real seja sua – conquanto não seja necessariamente semelhante à sua perspectiva óptica. No caso de Mekas, a elaboração do seu estilo deu-se na forma de um afastamento radical das convenções técnicas associadas ao cinema profissional, assim como num desejo em utilizar a câmara como um agente transformador das potencialidades do real. No seguinte excerto, Bruss analisa como a adoção de um código visual *sui generis* é uma das estratégias empregues por aqueles que se auto-representam através do cinema:

[...] to be distinctive a filmmaker must be exceptional, a violator of norms. We assume that each text has its author, but we credit the existence of an auteur only when there is something odd, exceptional, idiosyncratic in the composition – for much the same reason that the so-called “subjective shots” in film (which send us scurrying in search of a particular sensibility to whom we can attribute them) are those that are blurred, or slowed, or oddly angled. If cinema is “personal” only when it is somehow “private” or “abnormal”, only when something disrupts the representational illusion and prevents the audience from automatically assuming the spectator’s position, then it is clear why film has so much difficulty in recreating the balance autobiography requires. For the autobiographical act must be at once *expressive* and *descriptive*; the two are not mutually exclusive in language where truth is acknowledged to be a construction (an assertion that the speaker makes) rather than a reflection. Thus we do not immediately assume that statements delivered in *propria persona* must be distorted or vague or unverifiable, whereas in film expressive and descriptive shots seem almost mutually exclusive [...] But if so, then the more a film succeeds as an expression of the autobiographer’s personal vision, the *less* it can claim to be an undistorted record or representation of that person. (*idem*: 306, ênfases minhas)

A utilização de técnicas que problematizam a referencialidade da imagem cinematográfica é duplamente frustrada. Por um lado, os registos fílmicos permanecem incapazes de articular a interioridade de quem se auto-representa. Por outro, embora o código visual disruptivo das imagens captadas por Mekas difira daquele do cinema profissional, o olhar que o diarista constrói não é inequivocamente seu. Por exemplo, mesmo um espectador versado no cinema de Mekas tem dificuldade em destrinçar o seu estilo daquele de Marie Menken, uma realizadora que vários teóricos³¹ citam como uma influência determinante no estilo do diarista. As curtas e longas-metragens de Mekas adensam a problemática da suposta singularidade do seu estilo. Existem momentos, em vários dos seus filmes, em que o espectador presume estar a ver registos filmados por

³¹ Cf. BRAKHAGE (1992: 267); HOBERMAN (1992: 117); KELLER (1992: 86); MEKAS e MACDONALD (1984: 96); MOURÃO (2013: 26); SWINSON (2013: 305); SITNEY (2008: 87).

Mekas quando, subitamente, o diarista surge enquadrado diante da câmara, o que significa que outra pessoa está a operar o dispositivo fílmico.

Tais episódios reforçam que o código visual das imagens é uma garantia pobre de que estas foram filmadas por alguém em particular, a quem aquele registo visual pertence. Se assim fosse, em casos como o referido, o espectador saberia imediatamente que as imagens que estava a contemplar haviam sido filmadas por outrem. Por exemplo, a conclusão de *Lost, Lost, Lost* reparte-se em trechos filmados por Jonas Mekas e Ken Jacobs, sendo que um intertítulo separa os registos fílmicos de um e outro. No entanto, sem a informação prestada pelo intertítulo, o espectador ignoraria que parte das imagens tinham sido filmadas por outrem, uma vez que os registos de Jacobs são tecnicamente análogos aos de Mekas: o cineasta emprega a câmara somática; fragmenta os corpos que filma; e reduz a duração dos planos a poucos segundos. Portanto, a inclusão do intertítulo indica que o espectador necessita dessa informação extradiegética para se aperceber da dupla autoria das imagens que vê. De outro modo, o espectador apenas seria capaz de detectar que nem todas as filmagens tinham sido realizadas por Mekas caso este surgisse representado directamente nas imagens.

Isto porque situar o rosto de Mekas num plano que figura o seu semblante é um exercício simples, porquanto a representação fílmica tem a capacidade de estabelecer uma relação de indicialidade e de verosimilhança face ao referente diante da câmara. Caso a imagem cinematográfica tivesse a aptidão de gerar representações que estabelecessem uma relação desta natureza com a interioridade de quem opera a câmara, então, em princípio, o espectador conseguiria distinguir, com igual facilidade, a interioridade do diarista na representação. Todavia, isso não se verifica. Os sentimentos, os pensamentos, bem como aquilo que há de inefável no *sujeito real* – são matérias que não são susceptíveis de serem representadas por meio da imagem cinematográfica. A dificuldade em discriminar os registos de Mekas daqueles de Jacobs reforça a fragilidade da proposta ontológica que preconiza a utilização de técnicas que distorcem os códigos de referência da imagem com o intuito de as singularizar e torná-las sensíveis à interioridade do diarista.

2.3 Desdobramento do Eu: Perdido no Caleidoscópio de Si Próprio

Sinto-me múltiplo. Sou como um quarto com inúmeros espelhos fantásticos que torcem para reflexões falsas uma única anterior realidade que não está em nenhuma e está em todas.

Fernando Pessoa, *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*

Mergulhados no silêncio nocturno, sentimo-nos não existir. O que existe é como que o absoluto do mundo, a presença aguda das coisas. O universo aguarda a vida do primeiro homem. E subitamente gritamos: “Eu estou vivo, EU SOU.” E falamos connosco, fazemo-nos perguntas. Sobe-nos então à garganta uma surpresa de terror: “Quem sou? Quem está aqui comigo?” Dá vertigens. É como se nos aparecesse um fantasma e estivesse dentro de nós e fosse alguém *a mais* e visse pelos nossos olhos e falasse pela nossa boca.

Vergílio Ferreira, *Aparição*

A partir dos registos resultantes da *prática* do diário filmado, Jonas Mekas compõe filmes-diário, *obras* que são concebidas com a perspectiva de serem projectadas no contexto de uma sessão pública de cinema. Desta forma, os filmes-diário nascem no seguimento de um processo de gestação no qual o diarista procura atribuir unidade e significação aos registos que filmou. Tal empreendimento de montagem implica o reencontro do diarista com a matéria do seu passado que se encontra representada na película. Ainda que a câmara tenha a capacidade de gerar representações no imediato, o visionamento dos registos é feito *a posteriori*, visto que a película tem de ser sujeita a um processo de revelação. Como tal, apesar da sensação de que as imagens animadas pela luz do projector põem em movimento um tempo presente paralelo ao do espectador, na realidade, a representação fílmica reporta, invariavelmente, para um instante findo.

No caso de Mekas, o intervalo de tempo entre a filmagem e a revisitação dos registos é, amiúde, de décadas, o que significa que o tempo reencontrado na mesa de montagem corresponde ao passado distante. Desta forma, o hiato entre o passado representado e o presente do diarista, seja esse ínterim de meros meses³² ou de longos

³² *Reminiscences of a Journey to Lithuania* é maioritariamente composto por registos filmados nos meses que antecederam a montagem. De igual modo, *Scenes from Allen's Last Three Days on Earth as a Spirit* (1997) e *A Letter from Greenpoint* (2004) foram montados no seguimento das suas filmagens. Os registos de *Walden*, por sua vez, correspondem a imagens filmadas nos cinco anos que antecederam a sua estreia.

anos³³, condiciona a realização dos filmes-diário e a auto-representação neles contida: “The diary form involves a journey between the times of shooting and editing; traveling becomes a form of temporal experience through which the film – or videomaker confronts himself or herself as tourist, ethnographer, exile, or immigrant” (RUSSELL 1999: 279).

O deslocamento que o diarista sente face ao *sujeito representado*, aquando da revisitação dos registos, relaciona-se, em parte, com a distância temporal que separa o sujeito que operou a câmara daquele que monta os fragmentos filmados. O diarista reencontra uma representação do *outro* que outrora foi e que agora desconhece ou lhe causa estranhamento. O facto de os registos fílmicos serem desprovidos de som diegético aprofunda a sensação de que estes pertencem a um passado remoto (RUOFF 1991: 17). O aumento do fosso entre o momento da prática fílmica e a montagem tem como corolário o agudizar da inquietação de Mekas ante a sua auto-representação. Daí serem *Lost, Lost, Lost* e *As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty*, duas obras que recuperam registos que estiveram duas a três décadas na obscuridade, os filmes-diário nos quais Mekas aborda mais directamente a problemática da cisão entre o passado representado e o presente. Segundo Sitney, a insistência de Mekas em denunciar o abismo temporal que o separa daquele que se encontra representado nos registos é uma estratégia narrativa que imbui os seus filmes-diário com uma aura de memória:

[...] the feeling of pastness inherent in memories, may not be intrinsic to cinema as Mekas conceives it, but he imports that dimension into his film by repeatedly acknowledging the temporal perspective of the moment of editing when all the filming is past – some of it decades old. (2008: 376)

Porém, o carácter perene da imagem, que apenas se altera caso a película se deteriore, opõe-se à porosidade da memória, que está em permanente reformulação e que está sujeita tanto à recordação quanto ao esquecimento. Assim sendo, é a ressignificação dos registos fílmicos sob o signo da incerteza que aproxima as imagens à sensibilidade brumosa da memória. Ao invés de prestar um testemunho descritivo, que reforce a suposta capacidade da câmara em gerar registos que conservam fragmentos do real, Mekas desestabiliza as imagens ao optar por tecer relatos que figuram a sua ambivalência face à

³³ *Lost, Lost, Lost; Scenes from the Life of Andy Warhol: Friendships and Intersections* (1990); *Happy Birthday to John* (1997); *This Side of Paradise: Fragments of An Unfinished Biography* (1999); *As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty*; e *Out-Takes from the Life of a Happy Man* são alguns exemplos de filmes-diário que Mekas montou décadas após o registo das imagens.

sua auto-representação. As imagens são concretas, mas a visão, orientada pela memória, que o diarista tem delas é telescópica e flutuante:

[...] the visual image offered as the actualization of a memory fills in with a visual plenitude, specificity, and wholeness that which is more tenuous, complex, contradictory [*sic*], abstract, and multiple in the most vivid of visually reconstituted memories. Memory images are now understood through cognitive research to be reconstituted rather than simply stored and accessed as such in the mind. When we see a memory image in our “mind’s eye”, it is reformulated out of elements of information stored quite disparately. (TURIM 1992: 210-211)

“I am trying to remember”, refere o diarista, múltiplas vezes, via intertítulo, em *Lost, Lost, Lost* (figura 7). Ao fazê-lo, Mekas sublinha como a distância temporal em relação aos seus registos faz com que o próprio tenha dificuldades em reconhecer as ocorrências representadas. Portanto, o diarista não só tem dificuldades em identificar nos registos significações de natureza interior, como tem dificuldade em situar as imagens e reconhecê-las como suas. Mekas narra o seguinte em *Lost, Lost, Lost*: “I was there, and I was the camera eye, I was the witness, and I recorded it all, and I don't know, am I singing or am I crying?”. Uma vez mais, o diarista sugere que a aptidão da câmara em gerar representações do seu quotidiano, que estabelecem um vínculo indicial com o real, não facilita a interpretação das imagens, que permanecem herméticas.

A incerteza perceptível na narração de Mekas contesta a capacidade da imagem cinematográfica em salvar as experiências vividas do esquecimento perene. Conquanto tenham sido os seus gestos a guiar a câmara e a matéria investigada tenha sido o seu quotidiano, Mekas refere com frequência, em vários dos seus filmes-diário, sentir-se alienado ante as imagens mudas que filmou. A dificuldade em recordar-se da filmagem de certos registos, ou em identificar o contexto preciso em que as imagens foram filmadas, justifica o hermetismo das anotações e o estranhamento do diarista ao revê-las.

No entanto, a dissociação do diarista em relação à sua auto-representação também pode dever-se ao facto de as imagens patentear a diferença entre a memória que Mekas conserva de uma certa experiência e a perspectiva que a representação proporciona da mesma. Mekas encontra nos seus registos representações que revelam o seu quotidiano tal qual ele nunca foi visto. A película regista um índice luminoso, mas o vestígio da luz de outrora não restitui a experiência vivida nem ilumina a obscuridade de significação das imagens. Como tal, embora a prática fílmica seja motivada pela ânsia de colmatar a

angústia de se estar ciente de que viver é perder, o visionamento dos registos, paradoxalmente, agudiza a sensação de que o vivido se perdeu, conforme James comenta:

Rather than celebrating the redemption of the past, the voice-over can only describe the *failure* of these fragments to make the past presently comprehensible or even available. Even supplemented by stills and intertitles, the re-viewing is the occasion of virtually unrelieved despair and confusion, parallel indeed to the initial loss of the Lithuanian homeland. (1989: 118, ênfase minha)

Conforme afirma Renov, a estranheza relatada por Mekas informa o espectador quanto à existência de uma fissura irreparável entre a experiência vivida e a sua representação: “We are all of us lost in the chasm between our desire to recapture the past and the impossibility of a pristine return – no one more so than Mekas himself” (2004: 77). Desta forma, o motivo da perda assume um duplo protagonismo nos seus filmes. Por um lado, a sua condição enquanto refugiado de guerra faz da perda das raízes um tema transversal às narrativas autobiográficas que constrói a partir das anotações fílmicas. Por outro, o diarista sinaliza que entende que a perda é um componente estruturante do próprio cinema enquanto meio de representação: cada fotograma é o certificado de uma perda.

Segundo James, o foco de Mekas na irrecuperabilidade do passado é proporcional ao intervalo de tempo entre a prática fílmica e a revisitação dos registos: “The greater that distance, the greater the sense of loss and the greater the sense of the irretrievability of time; as the editing follows more closely on the shooting, time’s ravages are felt proportionately less” (JAMES 1992: 165). Destarte, embora a câmara gere representações no imediato, as anotações remetem para o passado e para um *outro*. Esse *outro* tem uma dupla alteridade: uma de natureza temporal e outra de carácter representacional.

No que concerne ao aspecto temporal, como referido, a pessoa representada na película corresponde ao sujeito que se filmou, ou seja, a um *outro* que não aquele que mais tarde contempla a sua auto-representação. No que diz respeito à dimensão representacional, a própria composição da auto-representação implica que o sujeito se transforme em objecto. Desta forma, o reencontro com os registos exige que Mekas desenvolva uma operação mental na qual se identifica com o *outro*, exterior a si, que existe no lugar sem espaço da tela. Porém, em *As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty*, o diarista demonstra indeterminação ao realizar o exercício de identificação com o *outro*, registado na película, precisamente porque reconhece a existência de uma cisão representacional e temporal entre si e a sua imagem.

And when I look now at this footage, I look at it from completely somewhere else, I am completely somewhere else now. *This is me, there, here, and it's not me* anymore, because I am the one who is looking at it now, at myself, at my life, my friends, the last quarter of the Century. (ênfases minhas)

Conforme Russell nota: “Mekas tells us that there is something inherent within cinematic representation that dislocates the self” (1999: 286). Dissociado da sua auto-representação, o *sujeito real* apercebe-se que também é uma imagem, mas que esta não lhe pertence. Além disso, o diarista passa a estar consciente de que a imagem que a câmara gera de si diverge da perspectiva que tem de si próprio. Não obstante, o diarista consegue, com frequência, *reconhecer* a sua aparência na representação. Porém, os registos fílmicos são insuficientes para que o *sujeito real* se *conheça* através do seu visionamento. Daí o exercício de identificação ser desafiante: tudo o que a câmara alcança é conceder ao diarista um conhecimento exterior e transfigurado de si próprio cuja significação é hermética. Desta forma, o aparelho cinematográfico, que supostamente age como uma extensão do *sujeito real* capaz de se aproximar e figurar a interioridade do diarista, é, na verdade, um agente que distancia Mekas de si próprio, refractando-o em múltiplos *outros*.

O desdobramento do diarista é acentuado pela incapacidade de os registos providenciarem a estabilidade concedida pelo pronome pessoal “eu”. Na escrita, o *sujeito representado* do passado, do presente e do futuro confluem num único significante: o pronome da primeira pessoa do singular. Isto pode criar a sensação de que o *outro* que se encontra gravado na página é constante. No cinema, por sua vez, cada fotograma implica uma reconstituição do *outro* com quem o *sujeito real* se identifica. A cadência rápida das imagens cria a ilusão de que o *sujeito representado* é uno, encobrendo, desse modo, a multiplicidade de *outros* que existem em meros segundos de fita. Contudo, o visionamento de décadas de anotações fílmicas esclarece como existem inúmeros *sujeitos representados*, com contornos distintos, que são, por seu turno, o reflexo dos diversos eus que o *sujeito real* é no decorrer de uma vida.

A multitude de distanciamentos do *sujeito real* face ao *sujeito representado* faz com que Mekas, por vezes, se refira ao *outro* que toma o seu lugar na tela com o pronome pessoal “ele”. A utilização do pronome da terceira pessoa do singular, ao dirigir-se às suas imagens, sinaliza o entendimento que o diarista tem da sua auto-representação enquanto uma alteridade. Em *Lost, Lost, Lost* o diarista declara o seguinte: “There is very little known of these years of our protagonist’s life... He used to take long, long walks.

He felt very close – to the park – to the streets – to the city”. Esta frase realça a cisão entre o *sujeito real* do presente e do passado ao mesmo tempo que reforça a ruptura entre o *sujeito real* e a sua auto-representação. Além disso, o excerto patenteia como as imagens resultantes da prática fílmica são pouco eficientes quanto a figurar significados precisos de carácter histórico-social ou íntimo. A ambivalência de significação é ampliada pelo facto de a maioria dos registos representar o diarista exclusivamente por meio dos seus gestos. A tarefa de identificação com uma imagem que representa a sua aparência pode ser, por si só, intrincada, uma vez que essa imagem, que existe separada de si, no espaço espectral que se abre na superfície da tela, representa sempre um *outro*. Contudo, a tarefa a que o diarista se propõe é a de se encontrar e conhecer ao visionar registos que o velam.

A inserção da voz *over* multiplica a cadeia de desdobramentos do *sujeito real*. Durante a montagem, Mekas inscreve o *outro* da linguagem sobre o *outro* da representação fílmica que, por sua vez, remete para o *outro* que o diarista foi no passado. Desta forma, a auto-representação figurada nos filmes-diário é plural. Os seus filmes-diário expressam-se por meio de uma dupla enunciação com temporalidades e auto-representações distintas: uma correspondente às imagens e outra respeitante à voz extradiegética que Mekas adiciona aquando da montagem.

Porém, embora a linguagem introduza uma nova dimensão de alteridade nos registos, a ferramenta capaz de unir os diferentes espectros do sujeito que se auto-representa é a voz *over*, mais concretamente a utilização do pronome pessoal “eu”. Ao dirigir-se às imagens com o pronome pessoal da primeira pessoa do singular, Mekas identifica-se tanto com o *sujeito representado*, quanto com aquele que foi no passado distante. A inscrição do pronome pessoal “eu” produz também a ilusão de que a câmara de filmar é capaz de cumprir os termos do pacto autobiográfico. A enunciação da voz *over* na primeira pessoa do singular incita o espectador a interpretar a enunciação imagética como um produto da percepção do *sujeito real* e a entender o enunciado como um vestígio da interioridade do diarista. O objectivo desta estratégia é criar a sensação de que são as reminiscências que Mekas relata que despontam as imagens. Mekas expressa abertamente essa intenção no início de *Lost, Lost, Lost*, ao declarar o seguinte:

O sing Ulysses. Sing your travels. Tell where you have been. Tell what you have seen. And tell a story of a man who never wanted to leave his home. Who was happy and lived among the people he knew and spoke their language. Sing how he was thrown out into the world.

O efeito pretendido é fazer com que o espectador leia as imagens como uma transposição do olhar ou da memória do herói, que é o próprio Mekas. De igual modo, a alusão à invocação das Musas dos poemas de Homero, e a consequente referência a Ulisses, evidenciam como Mekas, tal como nos seus registos escritos, reclama um imaginário mitológico ao se auto-representar. Uma vez que os registos padecem de uma afasia que dificulta a comunicação de significados de natureza íntima ou histórico-social, a voz *over* é um instrumento decisivo. Esta possibilita a Mekas apropriar-se do perfil de Ulisses com o intuito de construir uma máscara com a qual se possa identificar.

Em *Lost, Lost, Lost*, como o excerto explicita, a figura de Ulisses é convocada explicitamente, servindo de *alter ego* mítico do diarista³⁴ (CUEVAS 2006: 62). Por sua vez, o motivo mitológico do *nostos*, que define o destino do herói homérico, é praticamente transversal aos filmes-diário de Mekas. Esse escopo temático é introduzido através dos intertítulos e da voz *over*, que informam o espectador de que Mekas é um imigrante desenraizado em busca de um retorno ao paraíso pristino da sua infância. São essas alusões, presentes na maioria dos seus filmes-diário de longa-duração, que permitem ao espectador ler os tropos de natureza imagética que Mekas inscreve nas suas obras. É sob o signo de Ulisses e do *nostos* que as viagens apresentadas no decorrer de *Walden*, e as repetidas conjurações da imagem da estrada em *Lost, Lost, Lost*, se transformam em análogos dos mares nunca vindimados de Homero – isto é, trilhos por desbravar que evocam a promessa continuamente adiada do regresso a casa.

Guiado pelo signo do desenraizamento e do retorno malogrado à infância, o espectador passa a ser capaz de inferir que as imagens de paisagens bucólicas ou da neve em Nova Iorque, por exemplo, agem como símbolos metonímicos da Lituânia perdida. Noutras ocasiões, a sobreimpressão de significados nos registos fílmicos, através da voz *over*, é mais explícita. Em *As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty* o diarista narra o seguinte sobre imagens idílicas dos seus filhos e esposa:

I am talking to you now, Oona and Sebastian and Hollis. I am talking to you now. These are *my* memories. Your memories of the same moments, if you'll have any, will be very different. These are *my* memories, the way *I* saw it when I was filming it. It was through *my* childhood memories, I guess, I was filming *my own* memories, *my own* childhood, as I was filming your childhood. I picked up those

³⁴ A tradução do termo latino “*alter ego*” para a língua portuguesa é “outro eu”. Assim sendo, a utilização dessa expressão, por parte de Cuevas, é particularmente pertinente uma vez enquadrada numa linha teórica que entende que a auto-representação consiste na criação de uma alteridade (que pode existir tanto no domínio da linguagem ou na imagem cinematográfica) com o qual o *sujeito real* se identifica.

moments to which *I* responded, coming, remembering *my own* childhood. So I do not know how much of yourselves you'll see in it, though it was all real, it was all real life. It's you, it's you in every frame of this film, *though* it's seen by *me*. But it is you. You'll see it all very differently. It will mean completely something else, these images, to you than to me. (ênfases minhas)

O diarista reivindica que as imagens da infância dos filhos, que constituem uma porção significativa do filme-diário, sejam lidas pelo espectador como ecos distantes da infância de Mekas e não como um retrato dos seus filhos ou da parentalidade. Se a aporia medular dos registos de Mekas é que eles representam, em primeiro lugar, aqueles que o rodeiam, o diarista ultrapassa esse obstáculo, aquando da montagem, ao transformar a imagem dos outros numa máscara da qual se apropria para se auto-representar:

Mekas's films are all ultimately about himself, and by subsuming history within his own memory, the Others become fictional products of his memory, their own histories evacuated by the melancholia of his loss. Superimposing himself, his desires, his memories, his ego, onto everyone and everything, Mekas's romanticism is a form of possession. (RUSSELL 1999: 285)

O excerto supracitado, correspondente ao comentário de Mekas a respeito da sua infância e a dos filhos, demonstra como o diarista, através da voz *over*, absorve e dissolve os outros, convertendo-os num reflexo de si próprio: “He projects onto others his desire to find himself, to find a home, in his devotion to art and ideas” (TURIM 1992: 207). Tendo isso em consideração, de forma a construir uma alteridade com a qual se possa identificar, Mekas invoca a imagem de outros ao mesmo tempo que lhes nega alteridade, porquanto tem em vista torná-los em extensões da sua sensibilidade e memória. Por exemplo, em *Paradise Not Yet Lost (a/k/a Oona's Third Year)* (1979), Mekas narra, sobre imagens da sua primogénita, como no seu entender esses registos são fragmentos de um paraíso perdido: “O Oona, you will be looking at these images and it will be very vague, very distant. Everything will be gone, only the distant memories, fragments, will remain with you, forever.” De acordo com James, ao fazer tamanha apreciação, Mekas “displaces his loss onto her, for whom, he predicts, the «fragments of paradise» caught in the film will eventually be as vague and irretrievable as are his of Lithuania” (1992: 168).

No mesmo sentido, em *Reminiscences of a Journey to Lithuania*, o diarista narra o seguinte sobre um conjunto de planos que figuram um grupo de crianças sorridentes a correr e a brincar em Elmshorn, localidade onde foi prisioneiro (figura 8):

Outside, while my brother was looking and remembering and thinking back, there were children around. They thought it was very funny, these strange people coming to see here, standing, looking. They thought it was really funny. Ausländer. Oh, yes, run, children, run. I was also running once from here, but I was running for my life. I hope you'll never have to run for your lives. Run, children, run.

Registos fílmicos que de outro modo poderiam exprimir a alegria pueril daquelas crianças passam a ser lidos, após a decantação exercida pela voz *over*, como recordações traumáticas do diarista. Como tal, Mekas identifica-se com a imagem de outros (i.e. o grupo de crianças) para construir a sua auto-representação e figurar significados de natureza pessoal (i.e. o trauma de ter estado num campo de concentração).

No caso concreto de *Reminiscences of a Journey to Lithuania*, a aproximação ao arquétipo de Ulisses e ao motivo mitológico do *nostos* é particularmente conspícua. O filme-diário consiste no registo da primeira viagem que Mekas fez à Lituânia vinte e cinco anos depois de ter partido de lá. Mekas, naquele momento já um dos heróis consagrados do cinema *avant-garde* nova-iorquino, volta à terra que foi forçado a abandonar com o *kleos*³⁵ que conquistou nas suas aventuras além-mar. No entanto, embora o diarista seja acolhido pelos familiares saudosos que o esperaram durante décadas, o retorno à tão desejada Ítaca não é cumprido. Conforme James comenta: “though he is there restored to his mother, neither his childhood nor the prewar rural society may be regained; nor can he stay there, for that would now entail the loss of the postwar years spent in New York – a double bind in whose terrors all exiles live” (1992: 168). A viagem de retorno à Lituânia esclarece que a razão pela qual Mekas se encontra apartado da sua Ítaca não é meramente geográfica, mas sim temporal. O diarista reencontra os afectos dos familiares e partilha os encómios que cantam em seu nome no estrangeiro – contudo, o porto de abrigo no qual ambicionava atracar encontra-se perdido nas águas do passado.

Destarte, tal como James aponta acerca dos filmes-diário de Mekas, “in these myths, loss is not simply the master narrative; it is the condition of their coming into being” (1992: 168). Porém, os seus filmes-diário são compostos por dois movimentos divergentes: um que se relaciona com a busca pela infância e outro que se prende com a

³⁵ “Fama” e “glória” são os termos, no idioma português, para a palavra em causa. A conquista da glória (*kleos*) motiva os guerreiros homéricos a realizar feitos heróicos. Note-se que a conquista de fama e glória não se prende com a obtenção de regalias sociais em vida, mas sim com um conjunto de discursos, em renovação constante, que immortalizam o nome e os feitos do herói, após a sua morte, numa determinada comunidade. Respeitado enquanto artista pelos seus pares e tido como uma figura guerrilheira dentro da esfera de cinema *avant-garde*, Mekas retorna ao lar que lhe foi roubado coberto de louvores e admiração.

afirmação de Mekas enquanto herói do cinema *avant-garde*. *Walden e Lost, Lost, Lost* são os filmes-diário que melhor ilustram esse duplo movimento. Por um lado, ambas as longas-metragens figuram a dor do desenraizamento através dos intertítulos, da voz *over*³⁶ e da utilização de tropos de natureza mitológica ou imagética. Por outro lado, ambos os filmes-diário contrabalançam os trechos evocativos de errância com sequências que revelam os encontros que Mekas tem à medida que segue o seu curso pela estrada fora.

Os encontros que o diarista escolhe incluir nas suas obras são, na sua maioria, encontros com outros artistas. Na óptica de Turim, ao tomar tal decisão, Mekas tem como um dos seus objectivos transformar os feitos dos artistas que o rodeiam em reflexos das suas próprias conquistas (1992: 207). Independentemente de poder ser esse o propósito de Mekas, tanto *Walden* como *Lost, Lost, Lost* retratam a ascensão do cinema *avant-garde* ao mostrarem a teia de encontros que o diarista tem com outros artistas. Desta forma, para além de ter sido a parteira³⁷ do cinema *underground*, Mekas assumiu também a responsabilidade de ser o documentarista desse grupo. Todavia, ao desenvolver a historicização³⁸ do cinema *avant-garde* nova-iorquino sob o regime da autobiografia, Mekas, inadvertidamente ou não, inscreve-se no centro dessa esfera cultural, caracterizando-se, como corolário, enquanto um dos heróis desse *milieu* artístico.

A abundância de figuras associadas ao *avant-garde* faz com que Ruoff denomine os filmes-diário de Mekas de “home movies of the avant-garde” (1991: 9). Ao incluir personalidades pertencentes ao espaço artístico nos seus filmes-diário, que se aproximam, por sua vez, ao *home movie*, Mekas afirma que aqueles com quem tem afinidades artísticas são a família que fundou em Nova Iorque. Assim sendo, o diarista constrói em vários dos seus filmes-diário, mas em particular em *Walden e Lost, Lost, Lost*, “a myth of loss and renewal in which the psychic desolation of expatriation is overcome by self-discovery in art and in the company of fellow artists” (JAMES 1989: 111). A conclusão

³⁶ O inglês é a língua empregue por Mekas quer nos intertítulos, quer ao gravar a voz *over*. A adopção do inglês, em particular na voz extradiegética, evoca ininterruptamente a perda da Lituânia, visto que o diarista tem um sotaque lituano vincado.

³⁷ Na introdução de *Movie Journal: The Rise of The New American Cinema, 1959-1971* (2016), uma antologia que reúne textos escritos por Mekas para a coluna de cinema do *The Village Voice*, o diarista afirma ter desempenhado a função de parteira do Novo Cinema Americano (2016: 3). Mekas utilizou a sua influência enquanto crítico para promover propostas de cinema marginais que teriam, de outra forma, pouca expressão nos meios de comunicação social. Note-se que o patrocínio de Mekas a artistas *avant-garde* estendeu-se além do seu cargo enquanto crítico, tendo tido também um papel importante no estabelecimento de organizações como a *The Film-Makers' Cooperative* ou a *Anthology Film Archives*.

³⁸ O desejo de historicização do *avant-garde* é expresso de forma flagrante em *Birth of a Nation* (1997), um filme de Mekas que compila o retrato fílmico de mais de uma centena de artistas associados ao cinema *avant-garde*. De igual modo, a criação da *Anthology Film Archive*, em 1970, demonstra a ambição de Mekas em estabelecer uma tradição do cinema *avant-garde* nova-iorquino (KELLER 1992: 86).

bifurcada de *Lost, Lost, Lost*, que conjuga sequências filmadas por Mekas e Jacobs, sinaliza precisamente o enraizamento do diarista por meio de um fazer artístico comum.

Se filmes-diário como *Walden* e *Lost, Lost, Lost* choram o lar perdido ao mesmo tempo que celebram a integração de Mekas numa esfera artística, *As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty* lamenta uma perda dupla. A longa-metragem reúne registros que representam a infância dos seus filhos nas décadas de 70 e 80. As imagens de registo amador, documentadas em contexto familiar, parecem anunciar que Mekas conseguiu finalmente firmar raízes e estabelecer um lar nos Estados Unidos da América. Contudo, o diarista narra o seguinte através da *voz over*:

Here I am, in my editing room, this late night, this late night again. I have stopped my tape recorder here... That is, I am *rewinding*... as I'm working on my sounds... Here I am, just with my images and my sounds, *by myself*, now, in a practically *empty house*. Oona is now married and happy and she is in Brooklyn. But actually, this very minute she's watching with Sebastian. They went to a movie. Hollis is out, she left early this morning. I left before her, so I don't know where she is and when she's coming back home. So here I am, *just myself*, and cats and my images and my sounds. *And myself*. Myself, *wondering, wondering* about myself [...] This is my little workshop here, this little room, loaded, stacked with film, and my two Bayans... Here is one, and here is another. (ênfases minhas)

Noutros dos seus filmes-diário, o diarista serve-se dos registos, aquando da montagem, para reflectir acerca de como o seu percurso de vida é marcado pelo desejo de recuperar o paraíso perdido da infância e enraizar-se. Mekas inscrevia o motivo do *nostos* no centro da sua auto-representação, remetendo o espectador para algo que se encontra sempre fora de campo e que não é passível de ser filmado: a Lituânia do passado.

Por contraste, em *As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty*, Mekas foca-se, maioritariamente, na dor de ter perdido os instantes gravados na película. Ou seja, o passado para o qual o diarista quer regressar não é necessariamente o da sua infância, mas sim aquele correspondente aos momentos em que filmou os seus filhos, esposa e amigos. O lar que construiu nos Estados Unidos da América e as relações que forjou acabaram por ruir, pelo menos parcialmente³⁹. Desta feita, ao invés de ter sido uma guerra a espoletar a perda, foi a passagem paulatina do tempo que agiu nesse sentido.

³⁹ Mekas tinha setenta e oito anos aquando da estreia de *As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty* no Festival de Cinema de Londres, em 2000. Por essa altura, grande parte do núcleo de artistas do cinema *avant-garde* nova-iorquino já havia morrido. Assim sendo, a solidão a que Mekas se refere relaciona-se não só com a saída dos filhos de casa, mas também com o colapso do círculo de artistas que conviviam regularmente nas décadas de 60 e 70. Ao revisitar os seus registos fílmicos, Mekas encontra um depósito de espectros que conserva a imagem dos seus conterrâneos cinematográficos já falecidos.

Contudo, o caudal sempiterno do tempo encontra-se estatuificado nos registos fílmicos. Como tal, uma das diferenças centrais entre a perda do lar primevo e o desaparecimento gradual do espaço familiar erigido em Nova Iorque prende-se com o facto de Mekas ter rastros, que se revelam sob a forma de centelhas de luz, do último. O *nostos* continua a ser impossível, mas desta vez o diarista conserva representações que o guiam ao passado. Daí a referência à retrospecção e ao acordeão, no excerto supracitado, ser significativa, na medida em que o instrumento, de acordo com Sitney, concede um carácter órfico ao diarista (2008: 377). Distante do real que os seus registos fílmicos representam, Mekas contempla o que já findou e ao fazê-lo a chaga da perda é novamente lacerada. Todavia, a revisitação desses espectros possibilita, de igual modo, uma celebração da beleza da vida. É nessa nota que o filme-diário acaba, com um canto órfico, acompanhado pela melodia do acordeão, no qual Mekas canta acerca da inviabilidade do *nostos* ao mesmo tempo que enfatiza a importância de se ser sensível à beleza fugaz:

I do not know where I am, and where I am going to and where I'm coming from. *I know nothing about life*. But I have seen some beauty, I have seen some brief... Brief glimpses of beauty and happiness... I have seen, I know. I have seen some happiness and beauty. I do not know where I am. I do not know where I am! *But I know I have experienced some moments of beauty*, brief moments of beauty and happiness, as I am moving ahead, as I am moving ahead, my friends! I have, I know, I know I have experienced some brief brief moments of beauty! My friends! My friends! (ênfases minhas)

Mekas realizou vários filmes-diário elegíacos que prestam homenagem aos seus antigos amigos ao agregar registos fílmicos nos quais esses amigos se encontram representados: *Notes for Jerome* (1978); *Scenes from the Life of Andy Warhol: Friendships and Intersections*; *Zefiro Torna or Scenes from the Life of George Maciunas (Fluxus)* (1992); *Happy Birthday to John*; *This Side of Paradise: Fragments of An Unfinished Biography*; e *To Barbara Rubin with Love* (2006).

2.4 Montagem e Divulgação: Ter em Vista o Olhar do Espectador

Por muito que se diga, um diário não é um confessional, um diário não passa de um modo incipiente de fazer ficção. Talvez pudesse chegar mesmo a ser um romance se a função da sua única personagem não fosse a de encobrir a pessoa do autor, servir-lhe de disfarce, de parapeito. Tanto no que declara como no que reserva, só aparentemente é que ela coincide com ele. De um diário se pode dizer que a parte protege o todo, o simples oculta o complexo. O rosto mostrado pergunta dissimuladamente: “Sabeis quem sou?”, e só não espera resposta, como não está a pensar dá-la.

José Saramago, *Cadernos de Lanzarote – Diário II*

Eu próprio não sei se este eu, que vos exponho, por estas coleantes páginas fora, realmente existe ou é apenas um conceito estético e falso que fiz de mim próprio. Sim, é assim. Vivo-me esteticamente em outro. Esculpi a minha vida como a uma estátua de matéria alheia a meu ser. Às vezes não me reconheço, tão exterior me pus a mim, e tão de modo puramente artístico empreguei a minha consciência de mim próprio. Quem sou por detrás desta irrealidade? Não sei. Devo ser alguém. E se não busco viver, agir, sentir é – crede-me bem – para não perturbar as linhas *feitas* da minha personalidade suposta. Quero ser tal qual quis ser e não sou. Se vivesse destruir-me-ia. Quero ser uma obra de arte, da alma pelo menos, já que do corpo não posso ser. Por isso me esculpi em calma e alheamento e me pus em estufa, longe dos ares frescos e das luzes francas – onde a minha artificialidade, flor absurda, floresça em afastada beleza.

Bernardo Soares, *Livro do Desassossego*

Num primeiro momento, Jonas 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. Desta forma, Mekas desenvolvia a prática fílmica sem a perspectiva de um dia partilhar os seus registos no contexto de uma sessão pública de cinema. No entanto, no início dos anos 60, depois do falhanço⁴⁰ de *Guns of the Trees* (1961), o diarista apercebeu-se do potencial dos registos diarísticos quando montados sob a forma de um filme-diário:

⁴⁰ Emprego o termo utilizado por Mekas, na anotação de 3 de Abril de 1961, para descrever a produção de *Guns of the Trees*: “It’s very clear by now, the whole film is a failure” (2020b: 305). *Guns of the Trees* é um dos poucos filmes de Mekas que não se enquadra no domínio do filme-diário. Não obstante, a sua estreia em realização já demonstrava o interesse de Mekas num cinema de expressão pessoal: “In a sense, *Guns* will be an autobiographical, first-person film – at least in its own general feeling” (*idem*: 227).

The second week after I arrived here, I borrowed some money from some people I knew who came before me, and I bought my first Bolex. I started practicing, filming, and I thought I was learning. Only around 1961 or 1962 I looked at my footage for the first time, all the footage that I had collected during all that time. And as I was looking at that old footage, I noticed that there were various connections in it. The footage that I thought was totally disconnected, even in that unorganized shape, as I was screening it, *suddenly* began to look like a notebook with many *uniting threads* [...] And as I was studying this footage and thinking about it, I became conscious of the form of a diary film and, of course, *this began to affect my way of filming*, my style. And in a sense *it helped me to gain peace of mind*. I said to myself: “Fine, very fine – if I don’t have time to devote six or seven months to making a film, I won’t break my heart about it; I’ll film short notes, from day to day, every day”. I began working within the form of a diary, within the form of brief notes and sketches. (MEKAS 2020c: 43, ênfases minhas)

O testemunho de Mekas figura uma epifania. O diarista, ao revisitar os registos, 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 50, por exemplo, tiveram um papel decisivo em definir a abordagem de Mekas: “It is through her that the link to the earlier diaristic tradition can be made. She is the cinematic mother of his genre and another figure whose achievement has been underappreciated” (KELLER 1992: 87). Além disso, a aproximação de Mekas ao filme-diário está relacionada com a sequência de projectos fracassados⁴¹ que culminaram com *Guns of the Trees*. Em face do desencantamento suscitado pelos projectos falhados, a possibilidade de fazer dos registos da prática fílmica a matéria com a qual se poderia cumprir enquanto artista emergiu como uma forma de redenção, como nota James:

His discovery of the identity of – the possibility of identifying – the artistic with the personal redeems the failures of his previous life and art; and the central beat priority of an aestheticized daily life provides the ethical basis for the production of the artist’s autobiography – the portrait of the artist – as the work of art. (1989: 111)

⁴¹ 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 vários festivais de cinema, Mekas esteve envolvido noutros projectos malsucedidos, de curta e longa-duração. A maior parte dos filmes foram abortados já depois do começo das filmagens devido à insuficiência de fundos. Entre esses projectos frustrados destaca-se *Lost, Lost, Lost, Lost*. O filme, que começou a ser filmado no começo dos anos 50, tinha como objectivo 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, que acompanha 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 projecto inacabado.

Contudo, é este aparente recuo na sua carreira de realizador que permite a Mekas cumprir o seu antigo desejo Zavattiniano de fazer um cinema alicerçado nos pequenos gestos quotidianos. O trecho que se segue, correspondente à anotação do dia 28 de Dezembro de 1954, prenuncia os filmes-diário que Mekas viria a montar anos mais tarde:

It seems to me that the contemporary short stories, plays and films give more importance to the plot than the content. Plot short stories, plot films, plot plays. This exaggerated preoccupation with the external. What plot was there in my daily life, when I grew up in my village? But the content of the life there affected my whole being. Totally insignificant, plotless situations, details, actions, words, gestures; a walk⁴², a laugh, a smile – all very “unimportant” & no suspense⁴³. Nothing that makes a good movie...

I am dreaming about a film which would depict a period of a man’s life, revealing his character and soul through little daily activities, without any plot. (MEKAS 2020b: 111)

A devoção de Mekas ao filme-diário, a partir da década de 60, implica a recusa da função de realizador e o assumir do estatuto de filmador. Essa transição autoral desencadeia um movimento paradoxal. Por um lado, Mekas afasta-se de uma conceptualização 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 objecto de estudo a sua vida. Por outro lado, a decisão de transformar os registos diarísticos em obras a ser partilhadas no espaço público problematiza o entendimento da prática fílmica enquanto um exercício autotélico feito pelo artista para o artista.

No excerto supracitado, Mekas confessa que a adopção do modelo do filme-diário, e a conseqüente perspectiva de partilhar os seus registos, mudaram a sua abordagem à prática fílmica. Tendo isso em consideração, a prática do diário filmado é triplamente influenciada pela esfera pública. Ao contrário do diário escrito, que não estabelece uma relação de referencialidade com o real e que é redigido em privado sem a perspectiva de ser publicado – a prática fílmica, por sua vez, firma um vínculo indicial com uma fonte luminosa e é por norma exercida em público tendo os futuros espectadores em mente. Como tal, pode-se questionar, por exemplo, se ao filmar eventos que congregam artistas, Mekas fá-lo com o intuito de documentar o seu quotidiano ou de mais tarde inscrever esses registos nos seus filmes-diário, dando a ver uma esfera repleta de figuras mediáticas.

⁴² Mekas cumpriu essa ambição com *A Walk* (1990), um filme-diário que consiste no registo de uma caminhada que o diarista fez desde 80 Wooster Street até à ponte de Williamsburg, em Manhattan.

⁴³ A última porção da frase evoca algo que Mekas viria a narrar quinze anos mais tarde, em *Walden*: “The images go, no tragedy, no drama, no suspense, just images for myself, and for a few others.”

A montagem dos registos é a única etapa da elaboração dos filmes-diário que Mekas empreende em privado. A celebração em comunidade, aquando da filmagem, é seguida por 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. Sozinho, em frente à mesa de montagem, o diarista reencontra no monitor da sua moviola impressões fugidias que o remetem para o seu passado. Um dos objectivos de Mekas, ao montar as anotações, é coser esses fragmentos de maneira a construir uma auto-representação na forma de um mosaico: simultaneamente uno e repartido. Este empreendimento implica a selecção 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 selecção dos registos diarísticos é informada pela narrativa autobiográfica que Mekas quer ver difundida no espaço público.

Como uma parte essencial da montagem é realizada durante a filmagem, conforme analisado, Mekas sugere que o processo de pós-produção se resume à selecção e união dos registos: “I used the process of elimination, cutting out parts that didn’t work, the *badly «written» parts*, and leaving in practically without any change to those parts that worked [...] I was not editing the individual sequences” (2020c: 47, ênfase minha). Noutras ocasiões, Mekas acrescenta que monta os registos por ordem cronológica (MACDONALD 1984: 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 “home moviemakers rarely edit their footage; the rushes are commonly shown in the chronological order in which they were shot” (RUOFF 1992: 10). Ou seja, tanto as suas técnicas de filmagem quanto a montagem inscrevem-se numa linha de cinema amador.

Contudo, as descrições providenciadas por Mekas são dissimuladoras. Conforme Sitney nota, a fidelidade à cronologia, por exemplo, é questionável (2002: 340). 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 câmara e a fragmentação dos planos. De igual modo, James contesta a asserção de Mekas de que a composição dos seus filmes-diário se circunscreve à agregação cronológica dos registos:

The claim that the edited diaries preserve only spontaneous composition is *misleading* [...] all the films contain interpolated titles, and even if the rejection

of editing is taken to refer only to intrasequential editing, the added music and voice-overs substantially *inflect* the visuals. (1992: 154, ênfases minhas)

Embora o diarista tente manter-se fiel à cadência frenética dos registos, os seus filmes-diário não são apenas um encadeamento ininterrupto de fragmentos. Mekas estava ciente de que a sucessão contínua e desconexa de registos tornaria o visionamento dos filmes-diário desgastante: “I was always faced with the problem of how to structure, how to formalize the personal material, which seems just to run on and on” (MEKAS e MACDONALD 1984: 91). A adição de intertítulos interrompe frequentemente 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 como as entradas de um diário escrito: ajudam a separar registos filmados em dias diferentes, pontuando assim o *continuum* da enunciação.

Ademais, por vezes acontece os intertítulos facultarem as datas em que os registos 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, o mês e o ano da filmagem), outras vezes fornece ao espectador apenas uma data aproximada (indica o ano e 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, as sequências não são datadas:

Unlike the literary diary, the film diary does not follow a day-by-day chronology. Structurally, it corresponds more to a notebook, but in its drive towards a schematic or fragmented expression of the totality of the film-maker’s life, it is more like a diary, perhaps one in which the entry dates have been lost and the pages scrambled. (SITNEY 2002: 339)

Em *Reminiscences of a Journey to Lithuania*, o diarista refere o seguinte: “That early fall in 1957 or ‘58 we went to the Catskills”. A dificuldade de Mekas em situar temporalmente os registos 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 representado é incerto. Consequentemente, a estranheza e a dissociação do diarista ante o *sujeito representado* aumentam. Além disso, a suposta ambição de ordenar os registos cronologicamente complica-se. Em virtude destas imprecisões, aquando da montagem, a prática diarística torna-se numa prática

arquivística que constrói uma memória fragmentada que se expressa de forma não linear (RUSSELL 1999: 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 registos fílmicos.

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: 89). Os textos prestados pelos intertítulos têm uma função análoga às legendas inseridas numa fotografia num álbum fotográfico (RUOFF 1992: 15). Contudo, as informações são tão parciais quanto os vislumbres das imagens. 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 registos. Desta forma, embora Mekas recorra, por vezes, aos intertítulos para contextualizar o espectador, o diarista raramente se serve dos mesmos com a intenção de desvendar os significados íntimos que os registos têm para si.

A recusa de Mekas em fechar as possibilidades de significação estende-se ao domínio da voz *over*. No contexto do cinema documental, no qual os filmes-diário se enquadram, a voz extradiegética, por norma, assume os contornos da designada “voz de Deus”. Nessa linha de voz *over*, a narração aparenta provir de uma entidade descorporizada, omnipresente e onisciente, que faculta ao espectador informações que supostamente são 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 registo do mundo histórico e de pessoas que existem fora da realidade diegética. Como tal, a aparente fidelidade dos registos face ao real e o facto de o filme ser projectado no espaço público são tidos, pelo espectador, como garantias de que a voz *over* presta informações idóneas e verdadeiras.

Desta forma, 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, o documentário, tal como a autobiografia, “resists the easy pleasures of the imaginary and derives its prestige from the referential illusion it produces” (1994: 600). Portanto, 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 falaciosos⁴⁴, 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 comenta: “Nada como a arte biográfica para a pessoa não se revelar, enquanto os leitores (ou os espectadores) acreditam que ela se revela” (2005: 148).

No entanto, 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 registos, na medida em que contextualizam o espectador ao facilitarem 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” (VALLES e GUTFRIEND 2017: 37). Mekas cultiva a ambiguidade de sentidos, deixando o espectador fazer as suas próprias interpretações. Ao fazê-lo, o diarista sugere que nem sequer acerca da sua própria 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:

I have never been able really to figure out where my life begins and where it ends. I have never, never been able to figure it all out. What it's all about, what it all means [...] Because I really don't know where any piece of my life really belongs. Let it be, let it go, just by pure chance, disorder. There is some kind of order in it, order of its own, which I do not really understand, same as I never understood life around me, the real life, as they say, or the real people, I never understood them.

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 e constante. Os testemunhos do diarista estão repletos de hesitações, deficiências sintáticas e por vezes até ruído, tal como nota Ruoff:

In every way, his voice-over narration undermines the “Voice of God” narration typical of many documentary films. In those documentaries, the disembodied voice-over emerges from nowhere, disguising the traces of its production. There

⁴⁴ *David Holzman's Diary* (1967) é um exemplo de um filme-diário encenado. A acção segue a personagem titular, um jovem que regista porções do seu quotidiano, 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 género que estabelece um pacto autobiográfico e um compromisso com o real, com o intuito de o dissimular.

is no room tone, no microphone noise, no ambience, no background sounds. On the contrary, Mekas's microphone audibly clicks on and off, his voice hesitates, unsure of itself. (1992: 18)

A sensibilidade introspectiva e claudicante da narração, em particular nos filmes-diário que montou décadas depois da filmagem, faz com que a voz *over* se aproxime, sobretudo, do discurso confessional. Nos momentos em que convoca o espectador para o primeiro plano, interpelando uma entidade que intitula de “dear viewer”, Mekas converge o discurso confessional com um registo de cinema caseiro. Conforme Sitney aponta, ao dirigir-se ao espectador Mekas “addresses us as his friends” (SITNEY 2002: 373). Essa leitura vai ao encontro da proposta de Ruoff, que assinala que a narração de Mekas se assemelha àquela que alguém faz, durante a projecção de um filme caseiro, a uma pessoa que lhe é querida (1992: 8).

Além disso, ao conceder ao espectador um lugar dentro de um filme que partilha traços com um género de 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 são parte integral dos 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 projectar-se sobre as imagens, a encontrar nos fragmentos de comunhão de Mekas em família as suas próprias memórias de momentos análogos. É nesse sentido que Mekas cumpre o desejo, comum aos diaristas, de evocar uma universalidade por meio de lampejos lacunares e efémeros.

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. Tal como na escrita diarística, Mekas convoca a figura do espectador (um análogo do “dear reader”) num momento de recolhimento. Mekas referiu-o, em *As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty*, ao narrar o seguinte: “My dear viewer, it's midnight now. I am talking to you and it's very very late in my little room”. A diferença é que desta feita o diarista sabe que as suas confissões serão ouvidas, ao passo que o diário escrito é desenvolvido sem a perspectiva de ser publicado.

A consciência que Mekas tem de que o seu texto cinematográfico será lido e a convocação da figura do “querido espectador” evocam os contornos da prática epistolar⁴⁵. Neste caso, os destinatários da carta são a família alargada de Mekas, o espectador incluído. O modo amador de fazer cinema, a voz *over* evocativa de projecções realizadas em contexto doméstico e o carácter 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.

Assim sendo, o conteúdo da voz extradiegetica é definido pela perspectiva que o diarista tem do futuro público, bem como pelo amplo ponto de vista retrospectivo de que beneficia ao montar a maioria dos seus filmes-diário. Se o processo de selecção dos registos aproxima o filme-diário da teleologia autobiográfica, a recapitulação de episódios vividos no passado distante, através da voz *over*, figuram um segundo cruzamento com o discurso autobiográfico: “This voice-over brings in a highly reflexive dimension to the film, moving it away from an explicit diaristic format towards a more standard autobiographical work, since it introduces the retrospective perspective of the narrative that is absent in diaries” (CUEVAS 2006: 57).

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 carácter retrospectivo da narração é fulcral, na medida em que a “voice-over often overwhelms the immediate presence of the imagery through reminiscences of the past, making memory the central problematic of his films” (RUOFF 1991: 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 registado 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 reuniram sempre ambos os fenómenos, mesmo que involuntariamente. Porém, o facto de os registos expressarem pouca informação concreta insta o diarista a valer-se intencionalmente da sua imaginação de modo a potencializar a significação das imagens. O próprio admite-o em *As I Was Moving Ahead Occasionally*

⁴⁵ O título do filme-diário *A Letter from Greenpoint* salienta a proximidade entre o modelo epistolar e diarístico. A longa-metragem *Correspondencia Jonas Mekas - J.L. Guerin* (2011, Jonas Mekas e José Luis Guerin) explora mais aprofundadamente 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: 89-90); NAFICY (2001: 103).

I Saw Brief Glimpses of Beauty, a obra de Mekas que discute mais abertamente o processo de construção da auto-representação: “I’m looking at these images and I’m trying to provide you with some sounds to go with these images, and my imagination. My mind has just stopped dead”. Destarte, a tarefa a que Mekas se propõe é a de entrelaçar elementos tão distintos entre si quanto registos fílmicos, intertítulos, banda sonora e voz *over* de modo a construir significações que isoladamente nenhum desses instrumentos seria capaz de figurar. Renov indica que este exercício é agridoce, dado que a revisitação dos registos 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 (2004: 96). Quer isto dizer que o passado não pode ser recuperado, mas pode ser imaginado, reconstruído e reestruturado antecipando os olhares indiscretos dos espectadores.

Por exemplo, na porção inicial de *Reminiscences of a Journey to Lithuania* o diarista dá a ver registos filmados em Nova Iorque na década de 50. Mekas narra a solidão que sentiu durante esses anos, pintando com palavras, assim como com a câmara, um retrato da experiência de se ser um refugiado de guerra. 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, tanto no que concerne ao registo imagético quanto sonoro. Segundo Russell, o diarista tenta encenar as memórias da sua infância: “Many scenes shot in Lithuania, and in Austria with Kubelka, feature people «playing» like children, running about, hands held high. In a sense, Mekas performs his childhood, constructing a complex world on a fantasy of loss” (1999: 285).

Porém, essas imagens apenas podem ser lidas dessa forma porque Mekas elabora um preâmbulo que contextualiza o espectador quanto ao seu trajecto de vida pautado pela dor do exílio em Nova Iorque. Ou seja, sem a informação prestada pela voz *over* e a estrutura arquitectada pelo diarista, aqueles registos, que figuram a alegria do reencontro com a família e a vida em comunhão que Mekas perdeu devido ao seu desenraizamento, retratariam apenas um conjunto de pessoas a festejar algo incerto. Desta feita, ainda que Mekas dê liberdade ao espectador para interpretar grande parte dos registos, 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 evidente de como Mekas ressignifica os registos fílmicos, desta feita com o propósito teleológico de delinear, *a posteriori*, uma trajectória de vida concreta. A decisão de terminar um filme-diário permeado pelo tema do 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 facto 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 eles⁴⁶. A narração epilogar confirma esta interpretação:

He remembered another day. Ten years ago, he sat on this beach, ten years ago, with other friends. The memories, the memories, the memories. Again I have memories. I have a memory of this place. I have been here before. I have really been here before. I have seen this water before. Yes, I have walked upon this beach, these pebbles. (ênfases minhas)

De novo, individualmente, os registos 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 registos fílmicos passam a comunicar a sensação de enraizamento. A posição que a sequência ocupa no fim da acção também é relevante. Mekas começa por caracterizar-se como um refugiado errante, evocando, inclusivamente, a figura de Ulisses 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 nota acerca de *Lost, Lost, Lost*: “In the added voice-overs and titles, he comments on the preserved images, finding in them a myth of the trauma of loss of the childhood *gemeinschaft* and its recovery in art and the community of artists” (1992: 167). No contexto da problemática da montagem e divulgação, o que é importante ressaltar é que a caracterização gratificante que Mekas faz de si próprio enquanto herói exilado, que supera provações e conquista uma casa e um lugar no centro de um espaço cultural, 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*.

Tendo em conta estes exemplos, 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: “His extensive use of classical music and folk songs provides the films with an emotional register that is lacking from

⁴⁶ Mekas valida esta leitura da conclusão de *Lost, Lost, Lost* numa entrevista a MacDonald: “Yes, that’s where the «lost lost lost» ends. I’m beginning to feel at home again. By reel six one cannot say that I feel lost anymore; paradise has been regained through cinema” (1984: 96).

the relatively neutral image track” (RUSSELL 1999: 283). A banda sonora é capaz de tornar um mesmo registo exultante ou sorumbático, o que evidencia como a música extradiegética é um instrumento potencializador de significados. Contudo, esses significados nem sempre são explícitos. Por exemplo, várias considerações podem ser feitas a respeito do som, quase omnipresente, do metropolitano de Nova Iorque em *Walden*, uma vez que o significado que essa banda sonora comunica é pouco claro.

Umás vezes, o cruzamento de imagem e som é motivado pela figuração de significados, outras vezes o diarista apenas deseja afectar os sentidos do público. Desta forma, o espectador tem ampla liberdade para interpretar os registos fílmicos, não obstante estar a ser guiado pela batuta do diarista aquando do 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 registos à componente autobiográfica. Mekas rejeita explicitamente a linearidade e imposição de significados, associados 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 extradiegética 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 nas suas imagens através da voz *over*:

What can I tell to you, what can I tell to you. No. No. These are images that have some meaning to me, but may have no meaning to you at all. Then, suddenly, this being midnight, I thought: there is no image that wouldn't relate to anybody else. I mean, all the images around us, that we go through our lives, and I go filming them, *they are not that much different from what you have seen or experienced...* From what you have seen or experienced. All our lives are very very much alike [...] We are all in it and nothing, there is no big difference, *no essential difference between you and me*, no essential difference. (ênfases minhas)

O excerto supracitado corrobora a observação de James, que afirma que a sinédoque é um dos tropos dominantes dos filmes-diário de Mekas (1992: 157). Esse é um traço que os seus filmes-diário partilham com todas as formas de 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: 45). No caso dos filmes-diário, o carácter metonímico das obras não se prende com

a tentativa indutiva de desvendar uma fracção dos mistérios da condição humana. O que Mekas ambiciona é fazer com que o espectador se identifique com as imagens. Daí este se referir aos seus registos, em *As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty*, nos seguintes termos: “It’s late night again. The city is sleeping. I am here alone, looking at these images, fragments of my and *your lives*” (ênfase minha). Esta afirmação reivindica um carácter universal para a auto-representação, explicitando o desejo de Mekas em fazer com que o público leia os lampejos que vê como seus.

A selecção de registos de convívios com amigos e família visa, entre outras coisas, evocar as memórias do espectador, que projecta sobre as imagens as suas experiências de vida: “He calls on our associations of home movies to infuse his films with nostalgia” (RUOFF 1991: 8). Como tal, o diarista constrói narrativas que traçam um trajecto 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 e reminiscências. A consciência que Mekas tem de que os seus filmes-diário serão visionados por um público faz com que este passe a ter o duplo propósito de se auto-representar e de evocar as memórias dos espectadores, fazendo com que aqueles que vêem as suas obras possam ver-se representados a si próprios nelas.

Conclusão

I
look for
new
forms
which
would
let me,
let me
disclose
the whole
memory
of my
experience.

Aimlessly
pacing,
going
this
way
and
that,

just
to keep
coming
back,
while
everything
inside,
breaking
and
raging,
raging
to escape,
stays
locked up,
un
-told.

Life's
abs
-cess!

Jonas Mekas, *Words Apart*

Morro sem saber nada de mim. Nô cego de contradições, nunca, com nenhum raciocínio, consegui desatá-lo. Há na minha vida uma tal dose de absurdo e uma lógica tão inexorável, que pareço, simultaneamente, uma desordem e uma ordem existenciais. Tudo se passa como se cada acto que pratico fosse ao mesmo tempo imprevisto e programado. Olhando agora o longo caminho que percorri, sinto igualmente justificadas as coisas boas e más que nele aconteceram. Que podia eu fazer senão o que fiz? Se tivesse procedido doutro modo, já não seria o mesmo. O que não quer dizer que esteja em paz comigo. Não. Muito pelo contrário. Simplesmente, embora não me entenda a ser desta maneira, também não me entendo a ser doutra. E chego ao fim perplexo diante do meu próprio enigma. Despeço-me do mundo a contemplar atónito o triste espectáculo de um pobre Adão paradoxal, expulso da inocência sem culpa e sem explicação.

Miguel Torga, *Diário XIV*

Jonas Mekas morreu a 23 de Janeiro de 2019, aos noventa e seis anos de idade, em Nova Iorque, a cidade na qual aportara oito décadas antes. O eterno exilado deixou como legado várias instituições de divulgação e preservação de cinema que foram co-criadas por si; uma obra poética prestigiada no contexto da literatura lituana; um corpo teórico no campo do cinema *avant-garde*; assim como uma vasta produção diarística que se expressa por meio das linguagens escrita, fílmica e videográfica. Os diários escritos, os diários filmados e os filmes-diário realizados por Mekas foram as matérias investigadas por esta dissertação. O objectivo foi apurar a forma como os contornos da auto-representação variam mediante o dispositivo técnico empregue e consoante o diarista se encontrar a desenvolver uma prática privada ou a realizar uma obra pública.

O diário pessoal, independentemente do modelo adoptado, é um recurso através do qual o sujeito que se auto-representa tenta apreender o real em fuga. Ao escrever, o diarista presta-se à tarefa de fixar o turbilhão do devir com o mármore das palavras e, ao filmar, essa mesma iniciativa de deter o real é desenvolvida com o auxílio da película. No que à escrita diz respeito, a tentativa obstinada de captar o fluxo do devir é frustrada. O desejo do diarista é malhar no ferro enquanto este está quente – fixar um instante fugaz, torná-lo imorredouro de maneira que, quando se leiam as palavras escritas, a representação ali gravada convoque aquele instante desaparecido. No entanto, por mais que o diarista imbua a escrita de uma urgência sôfrega em agarrar o sopro passageiro do vivido, o testemunho dos eventos está fadado a pertencer ao domínio do diferido. A experiência vivida está perdida – conserva-se apenas enquanto memória, eco distorcido cuja reverberação tende a perder clareza à medida que as areias do tempo correm.

Por sua vez, “no cinema só há diário se a câmara estiver ligada e, uma vez ligada, vivido e relatado se fazem um só” (VEIGA e ITALIANO 2015: 711). A prática do diário filmado não é um exercício retrospectivo. A concomitância entre registrar um evento e vivê-lo faz com que as experiências quotidianas sejam vividas em função do acto de as representar. Como tal, filmar torna-se num gesto que regista e cria o vivido.

A imediatez da representação relaciona-se com a natureza indicial da imagem cinematográfica. A câmara gera representações que despontam do contacto entre uma realidade banhada por luz e uma película fotossensível. Ou seja, a representação remete para o referente luminoso concreto que se encontrava diante da câmara. Só se pode filmar o que o aparelho fílmico testemunha no momento presente. Daí existir um elo referencial entre a representação fílmica e o real representado nela. Contudo, Mekas argumenta que, através da adopção de um conjunto de técnicas associadas ao cinema *avant-garde* e amador, os seus registos são capazes de figurar, num primeiro plano, a sua interioridade. Tamanha afirmação é duvidosa. O espectador não consegue identificar nas imagens vestígios de pensamentos ou do estado de espírito do diarista. Tudo o que se consegue intuir é a presença de uma entidade oculta que coordena os movimentos da câmara.

Em contrapartida, o texto redigido pelo diarista não forja um laço de referencialidade quer com o real, quer com a interioridade de quem se auto-representa. Desta forma, enquanto aquele que escreve pode debruçar-se sobre um momento já findo ou até elaborar acontecimentos inteiramente fictícios, aquele que filma retalhos do seu quotidiano está preso às contingências do presente e do real. Na vertente escrita do diário, o único signo que reporta o leitor para um referente que existe fora da realidade diegética é o pronome pessoal na primeira pessoa do singular. Por fruto do pacto autobiográfico, o pronome pessoal “eu” remete para o nome próprio de quem assina o texto. Contudo, essa confluência nominal é incapaz de garantir uma relação de referencialidade ou verosimilhança entre o *sujeito real* e o sujeito representado na página.

Ao escrever a respeito de si próprio o diarista empreende um movimento mental centrífugo que desponta o seu desdobramento num *outro*, com quem partilha nada mais que o nome próprio. O diarista torna-se objecto da sua contemplação. Isso significa que a auto-representação consiste num processo através do qual o *sujeito real* constrói, por meio da linguagem, uma alteridade com a qual se identifica. Ou seja, a perscrutação da matéria íntima de si requer que o diarista se veja a si próprio enquanto um *outro*. Desta forma, o sujeito que se auto-representa tenta alcançar autoconhecimento ao reconhecer-se na máscara que cria para cobrir o seu rosto insondável.

No contexto da prática fílmica, o aparelho cinematográfico fracciona, de igual modo, o *sujeito real* num *outro*. Na verdade, o diarista estilha-se em inúmeros *outros*, visto que cada novo fotograma filmado implica o recomeçar da auto-representação. A identificação do diarista com a sua alteridade empedernida na película é dificultada por vários factores. Entre eles destaca-se o facto de Mekas não poder visionar os seus registos no imediato, o que significa que o *outro* que o diarista encontra nas imagens que escreveu com a câmara representa um *outro* que já não é. Além disso, a imagem cinematográfica transmite-lhe um conhecimento transfigurado e hermético de si próprio – não só porque os registos são incapazes de comunicar sentimentos ou pensamentos de forma articulada, mas também porque a auto-representação vela a figura do diarista. Por norma, é o real circundante e aqueles que o rodeiam que surgem representados directamente nas imagens.

No decorrer da montagem, Mekas tenta ultrapassar este conjunto de distanciamentos de si face à sua própria auto-representação por intermédio da voz *over*. A sobreposição da voz em relação às imagens permite a Mekas identificar-se com a sua representação ao empregar o pronome pessoal “eu” e ao dirigir-se às imagens como sendo análogos da sua memória. Além disso, a voz *over* permite a Mekas criar teias de significação que o auxiliam a construir uma máscara com a qual se possa identificar. Nesse sentido, os diários escritos e os filmes-diário convergem, uma vez que ambos utilizam tropos mitológicos, nomeadamente a identificação com Ulisses dos mil ardis, como meio de articular aquilo que de esfíngico habita o diarista.

A voz *over* permite a Mekas construir uma máscara de natureza mitológica, mas também expor informações histórico-sociais, pensamentos e sentimentos que de outro modo seriam impossíveis de depreender. Uma das principais problemáticas associadas à voz *over* prende-se com a dubiedade do seu propósito no contexto de um filme-diário que será projectado em público. Conforme Mekas refere em *As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses*, a voz *over* permite ao diarista criar novas significações em função do olhar futuro do espectador. Desta forma, a auto-representação passa a ter como derradeiro destinatário o espectador, não o próprio diarista, o que altera os contornos do *sujeito representado* que Mekas idealiza.

O diário escrito padece de uma situação semelhante aquando da sua publicação, na medida em que o texto editado inevitavelmente se desvia daquele que foi redigido. O carácter cacofónico das páginas de um diário impede, na maioria dos casos, o texto de ser publicado *ipsis verbis* ou em fac-símile. A selecção das anotações a serem publicadas, assim como a rectificação ortográfica e semântica das mesmas, são passos

imprescindíveis no processo de edição da compilação diarística. Este empreendimento de selecção e reescritura concede ao diarista a possibilidade de desenhar novos contornos à sua auto-representação. No caso particular de Mekas, conforme foi escrutinado, existem discrepâncias entre várias anotações publicadas nas compilações diarísticas *I Had Nowhere to Go* e *I Seem to Live*. Estas demonstram como o texto pode ser alterado durante a fase de montagem. Nesse sentido, a concepção do diário pessoal como um recipiente da essência do sujeito que se auto-representa afigura-se frágil, porquanto tanto o diário editado quanto o filme-diário são obras que resultam de um processo de confecção cuidado que é desenvolvido com o leitor e o espectador em mente.

Embora se tenha dedicado à realização de obras diarísticas, o que motivava Mekas a auto-representar-se era a prática diária de captar lampejos e descobrir-se por via desses estilhaços. Mekas colmatava a inquietação de estar consciente de que cada instante corresponde a um fim ao preservar impressões fugidias e transfiguradas das experiências que vivia através da palavra e da imagem cinematográfica. Deste modo, o diário pessoal concedeu a Mekas uma plataforma através da qual tentou esquivar-se ao esquecimento, afirmar a sua individualidade e construir uma alteridade que lhe possibilitasse tactear a matéria inefável que o animava. Esse é o derradeiro desafio a que Mekas se propôs ao auto-representar-se: o de procurar pôr por escrito aquilo que não se rende à palavra e o de captar uma luminescência bruxuleante que fizesse com que a sua interioridade fosse sensível à película. Independentemente dos resultados, aquém ou além de si, as práticas escritas e fílmicas acompanharam o seu percurso de vida. Na mesma medida em que a matéria dos registos diarísticos de Jonas Mekas foi definida pelos acontecimentos do seu quotidiano, o curso da sua vida foi determinado pela prática diária de a representar.

Bibliografia

- Abbott, H. Potter. *Diary as Fiction - Writing as Fiction*. Nova Iorque: Cornell University Press, 1984.
- Arfuch, Leonor. *O espaço biográfico: dilemas de subjetividade contemporânea*. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2010.
- Arthur, Paul. "Routines of Emancipation: Alternative Cinema in the Ideology and Politics of the Sixties." Em *To Free the Cinema: Jonas Mekas and the New York Underground*, de David E. James, 17-48. Nova Jérsei: Princeton University Press, 1992.
- Astruc, Alexandre. "The Birth of the New Avant-Garde: La Caméra-Stylo." Em *The New Wave*, de Peter Graham, 17-23. Londres: Secker and Warburg, 1968.
- Bailly, Anatole. *Dictionnaire grec-français*. Paris: Hachette, 1935.
- Baptista, Abel Barros. "O Espelho Perguntador." *Colóquio/Letras*, 1997: 63-79.
- Barthes, Roland. *The Rustle of Language*. Tradução de Richard Howard. Califórnia: University of California Press, 1989.
- Bernardet, Jean-Claude. "Documentários de Busca: 33 e *Um Passaporte Húngaro*." Em *O Cinema do Real*, de Maria Dora Mourão e Amir Labaki, 142-157. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- Blanchot, Maurice. *The Book to Come*. Califórnia: Stanford University Press, 2003.
- Bourdieu, Pierre. "A Ilusão Biográfica." Em *Os usos e abusos da história oral*, de Marieta Ferreira e Jonaína Amado, 183-191. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2008.
- Brakhage, Stan. "Jonas Mekas." Em *To Free the Cinema: Jonas Mekas & The New York Underground*, de David E. James, 266-267. Nova Jérsei: Princeton University Press, 1992.
- Bruss, Elizabeth W. "Eyefor I: Making and Unmaking Autobiography in Film." Em *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*, de James Olney, 296-320. Nova Jérsei: Princeton University Press, 1980.

- Carrol, Noël. *Theorizing the Moving Image*. Nova Iorque: Cambridge University Press, 1996.
- Couser, Thomas. *Vulnerable Subjects. Ethics and Life Writings*. Londres: Cornell University Press, 2004.
- Cuevas, Efrén. “The Immigrant Experience in Jonas Mekas Diary Films: A Chronotopic Analysis of “Lost, Lost, Lost”.” *Biography* 29, no. 1 (2006): 54-72.
- Dampier, Helen, e Liz Stanley. “Knowledge, the ‘Moment of Writing’ and the Simulacrum Diaries of Johanna Brandt-Van Warmelo.” Em *Narrative, memory and knowledge : representations, aesthetics and contexts*, de Kate Milnes, 27-39. Huddersfield: University of Huddersfield, 2006.
- Egan, Susanna. “Encounters in Camera: Autobiography as Interaction.” *Modern Fiction Studies* 40, no. 3 (1994): 593-618.
- Ferreira, Bruno Machado. “Jonas Mekas - Cinema em Lampejos.” *Anuário de Literatura* 20, no. 2 (2015): 55-66.
- Foucault, Michel. *Ethics Subjectivity and Truth*. Organizado por Paul Rabinow. Nova Iorque: The New Press, 1994.
- Furtado, Beatriz. “Jonas Mekas: o encantatório como uma forma do cinematográfico.” Em *Pós-fotografia; pós-cinema: novas configurações das imagens*, de Beatriz Furtado e Philippe Dubois, 296-309. São Paulo: Edições Sesc, 2019.
- Grossi, Angelo. “Bridging the Absence: Jonas Mekas's Hybrid Cinema.” *Iperstoria*, 2021: 85-96.
- Gusdorf, Georges. “Conditions and Limits of Autobiography.” Em *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*, de James Olney, 28-48. Nova Jérícia: Princeton University Press, 1980.
- . *Les écritures du moi: Lignes de Vie I*. Paris: Éditions Odile Jacob, 1991.
- Gutfriend, Cristiane Freitas, e Rafael Valles. “A construção da autorrepresentação nos filmes-diário de Jonas Mekas.” *Galáxia*, 2017: 31-44.

- Hoberman, James. "The Forest and the Trees." Em *To Free the Cinema: Jonas Mekas & The New York Underground*, de David E. James, 100-121. Nova Jérσία: Princeton University Press, 1992.
- Hopfe, Karin. "A escrita no diário/o diário na escrita." Em *Metamorfoses do Eu: o diário e outros gêneros*, de Maria Brauer-Figueiredo e Karin Hopfe, 175-185. Lisboa: Lisboa: Fundação Caluste Gulbenkian, 2002.
- Ikeda, Marcelo. "Os filmes-diários de Jonas Mekas: as memórias de um homem que se filma." *Rumores* 11, no. 1 (2012): 220-232.
- James, David E. *Allegories of Cinema: American Film in the Sixties*. Nova Jérσία: Princeton University Press, 1989.
- James, David E. "To Free the Cinema: Jonas Mekas and the New York Underground." Em *Film Diary/Diary Film: Practice and Product in Walden*, de David. E James, 145-176. Nova Jérσία: Princeton University Press, 1992.
- Kahn, Charles H. *The Art and Thought of Heraclitus*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- Keller, Marjorie. "The Apron Strings of Jonas Mekas." Em *To Free the Cinema: Jonas Mekas & The New York Underground*, de David E. James, 83-96. Nova Jérσία: Princeton University Press, 1992.
- Kiergaard, Søren. *Papers and Journals. A Selection*. Organizado por Alastair Hannay. Translated by Alastair Hannay. Londres: Penguin Classics, 1996.
- König, Anne. "Afterword." Em *I Seem to Live: The New York Diaries, 1950-1969*, de Jonas Mekas, 817-820. Leipzig: Spector Books, 2020.
- Krstic, Igor. "A foreigner in one's own tongue: Jonas Mekas minor cinema and the philosophy of autobiographical documentary." *New Cinemas: Journal of Contemporary Film* 15, no. 1 (2017): 97-117.
- Lejeune, Philippe. *O Pacto Autobiográfico*. Organizado por Jovita Noronha. Tradução de Jovita Noronha e Maria Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- . *On Diary*. Organizado por Jeremy D. Popkin e Julie Rak. Tradução de Katherine Durnin. Manoa: Biographical Research Center, 2009.

- Leleu, Michèle. *Le Journaux Intime*. Paris: Presses Universitaires de France, 1952.
- Lourenço, Eduardo. “O romance diário de Eduardo Lourenço.” *Público*, 21 de Abril 1996: 43-49.
- MacDonald, Scott. “Lost, Lost, Lost over “Lost, Lost, Lost”.” *Cinema Journal* 25, no. 2 (1986): 20-34.
- MacDonald, Scott, e Jonas Mekas. “Interview with Jonas Mekas.” *October*, 1984: 82-116.
- Man, Paul de. “Autobiography as De-facement.” *MLN*, Dezembro 1979: 919-930.
- Marques, Barbara Cristina. “Ensaio e gesto em Jonas Mekas: da sobrevivência ao exílio, do exílio à aculturação na América.” *Revista Ilha do Desterro*, 2021: 251-272.
- Mathias, Marcello Duarte. *A memória dos outros - Ensaaios e Crônicas*. Lisboa : Gótica, 2001.
- . “Autobiografias e Diários.” *Colóquio/Letras*, Janeiro 1997: 41-62.
- . *No Devagar Depressa dos Tempos*. Lisboa: Dom Quixote, 2019.
- Mathias, Marcello Duarte. “O diário íntimo ou a procura de identidade.” *Jornal de Letras*, 23 de Abril 1991: 16-17.
- Mekas, Jonas. *I Had Nowhere to Go*. Spector Books: Leipzig, 2020a.
- . *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.” Em *Jonas Mekas: Interviews*, de Gregory R. Smulewicz-Zucker, 42-55. Mississippi: University Press of Mississippi, 2020c.
- . *Movie Journal: The Rise of the New American Cinema*. Edited by Gregory Smulewicz-Zucker. Nova Iorque: Columbia University Press, 2016.
- Mekas, Jonas. “Notes on the New American Cinema.” Em *Film Culture Reader*, de P. Adam Sitney, 87-107. Nova Iorque: First Cooper Square Press, 2000.
- Montandon, Alain. *De soi à soi - l'écriture comme autohospitalité*. Paris: Press Universitaires Blaise Pascal, 2004.

- Morão, Paula. “Definir Autobiografia.” In *Autobiografia e Auto-Representação*, by Paula Morão. Lisboa: Edições Colibri, 2003.
- . *O Secreto e o real: Ensaios sobre literatura portuguesa*. Lisboa: Campos de Comunicação, 2011.
- Mourão, Patrícia. “Salve Mekas.” Em *Jonas Mekas*, de Patrícia Mourão, 11-30. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2013.
- Naficy, Hamid. *An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking*. Princeton: Princeton University Press, 2001.
- Nietzsche, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia ou o Helenismo e Pessimismo*. Tradução de Jacob Guinsberg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- Nygren, Scott. “Film Writing and the Figure of Death: He Stands in a Desert Counting the Seconds of His Life.” Em *To Free the Cinema: Jonas Mekas and the New York Underground*, de David E. James, 241-254. Nova Jérnia: Princeton University Press, 1992.
- Platão. *A República*. Tradução de Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1972.
- Revov, Michael. *The Subject of Documentary*. Minnesota: University of Minnesota Press, 2004.
- Rocha, Clara. *Máscaras de Narciso: Estudos sobre a literatura autobiográfica em Portugal*. Coimbra: Almedina, 1992.
- Ruoff, Jeffrey K. “Home Movies of the Avant-Garde: Jonas Mekas and the New York Art World.” *Cinema Journal* 30, no. 3 (1991): 6-28.
- Russell, Catherine. *Experimental Ethnography: The Work of Film in the Age of Video*. Durham: Duke University Press, 1999.
- Silva, Sheila, e Maria Moreira. “ESCRITAS DE SI E ESPAÇO BIOGRÁFICO – REVISÃO TEÓRICO-CRÍTICA.” *MEMENTO - Revista de Linguagem, Cultura e Discurso*, Julho-Dezembro 2016.
- Sitney, P. Adams. *Eyes Upside Down: Visionary Filmmakers and the Heritage from Emerson*. Nova Iorque: Oxford University Press, 2008.

- . *Visionary Film: The American Avant-Garde, 1943-2000*. Nova Iorque: Oxford University Press, 2002.
- Swinson, James. “Jonas Mekas: Film-maker, archivist, activist and poet.” *Moving Image Review & Art Journal* 2, no. 2 (2013): 298-306.
- Turim, Maureen. “Reminiscences, Subjectivities and Truths.” Em *To Free the Cinema: Jonas Mekas and the New York Underground*, de David E. James, 193-212. Nova Jérícia: Princeton University Press, 1992.
- Valery, Paul. *Cahiers*. Paris: Bibliothèque de la Pléiade, 1973.
- Veiga, Roberta Oliveira, e Carla Apolinário Italiano. “O Diário Como Dispositivo e o Efeito do Eu no Cinema: Akerman e Perlov.” *Contemporânea, Revista de Comunicação e Cultura*, 2015: 708-724.
- Williams, Alan. “Diaries, Notes and Sketches: Volume I (“Lost, Lost, Lost”) by Jonas Mekas.” *Film Quarterly* 30, no. 1 (1976): 60-62.

Filmografía

McBride, Jim. *David Holzman's Diary*, 1967.

Mekas, Jonas. *As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty*, 2000.

—. *Birth of a Nation*, 1999.

—. *A Letter from Greenpoint*, 2004.

—. *Guns of the Trees*, New American Cinema Group, 1962.

—. *Happy Birthday to John*, 1999.

—. *He Stands in a Desert Counting the Seconds of His Life*, 1986.

—. *Lost, Lost, Lost*, 1976.

—. *Notes for Jerome*, 1978.

—. *Reminiscences of a Journey to Lithuania*, Vaughan Films, 1972.

—. *Scenes from Allen's Last Three Days on Earth as a Spirit*, 1997.

—. *This Side of Paradise: Fragments of An Unfinished Biography*, 1999.

—. *To Barbara with Love*, 2006.

—. *Walden*, 1969.

—. *A Walk*, 1990.

—. *Zefiro Torna or Scenes from the Life of George Maciunas (Fluxus)*, 1992.

Guerín, José Luís; Mekas, Jonas. *Correspondencia Jonas Mekas - J.L. Guerin*, 2011.

Smith, Jack. *Flaming Creatures*, 1963.

Anexo

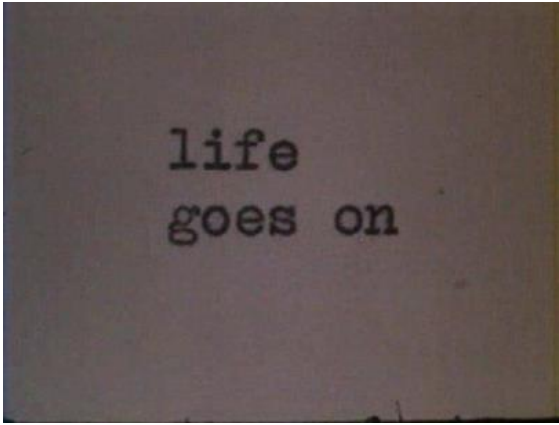


Figura 1: Intertítulo de *As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty*



Figura 2: Imagem retirada de *Lost, Lost, Lost*



Figura 3: Imagem de Jonas Mekas retirada de *Lost, Lost, Lost*



Figura 4: Imagens retiradas de *Lost, Lost, Lost*



Figura 5: Imagens retiradas de *Walden*



Figura 6: Imagens de Carl Theodor Dreyer retiradas de *Walden*

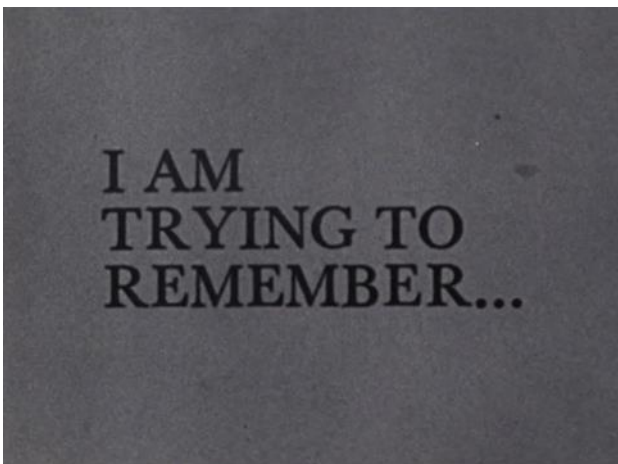


Figura 7: Imagem retirada de *Lost, Lost, Lost*



Figura 8: Imagem retirada de *Reminiscences of a Journey to Lithuania*