

## O Autobiográfico e os Objetos de Memória na Pesquisa e na Atividade Criativa

---

José da Silva Ribeiro<sup>a</sup>

**Resumo:** Propomo-nos abordar duas questões: o que entender por cinema autobiográfico ou autobiografias no cinema e o desejo do autobiográfico no cinema e as práticas de utilização dos arquivos – imagens, sons e outros objetos de memória – na construção dos documentários. Interrogarmo-nos também sobre o quê e como as práticas desenvolvidas pela.os cineastas documentaristas referida.os e as suas reflexões teóricas podem dizer à antropologia, à antropologia visual, ao cinema em antropologia e como a antropologia pode contribuir ou contribuiu para as reflexões teóricas e as práticas referidas? A relevância da autobiografia na pesquisa em antropologia, ciências sociais, humanidades e artes tem um longo percurso e práticas muito diferenciadas. Isto parece ser uma energia vital para sua implementação, seu questionamento, e motor de novas práticas criativas e de pesquisa. Igualmente relevante é a utilização dos arquivos e objetos de memória na pesquisa autobiográfica. O que estes trazem de novo ao cinema e à antropologia?

**Palavras-chave:** Autobiografia, Cinema, Antropologia, Cinema autobiográfico, Arquivos, Objetos de memória.

O autobiográfico e os objetos de memória são elementos fundamentais tanto na pesquisa quanto na atividade criativa, especialmente nas áreas de antropologia, cinema e artes em geral. Eles permitem explorar as intersecções entre identidade, subjetividade e cultura, ofe-

---

<sup>a</sup> Universidade Federal de Pernambuco. Professor Visitante na Pós-Graduação em Educação. Email: [jsribeiro.49@gmail.com](mailto:jsribeiro.49@gmail.com) <https://orcid.org/0000-0001-9562-9845>

recendo uma abordagem profunda sobre como as pessoas compreendem e narram suas próprias vidas e as de suas comunidades.

Na pesquisa, o uso do autobiográfico remete ao estudo da própria experiência do pesquisador, que pode servir tanto como um método de investigação quanto como um recurso epistemológico. A autobiografia no campo das ciências sociais e humanas ganha relevância à medida que permite que o pesquisador utilize sua própria vivência como uma lente para analisar questões maiores, sejam elas de cunho social, histórico ou cultural.

Em antropologia, essa prática está associada ao que chamamos de Antropologia Reflexiva, onde o pesquisador se coloca no centro da análise, questionando suas próprias práticas e posições. Isso pode enriquecer a pesquisa com uma perspectiva crítica, mas também traz desafios éticos e metodológicos sobre a validade da subjetividade no campo científico.

No cinema e nas artes visuais, o autobiográfico é amplamente utilizado para explorar narrativas pessoais que muitas vezes transcendem o individual e se conectam com questões coletivas, como a memória cultural, a identidade social, e as lutas políticas. No caso específico do cinema, vemos cineastas utilizando suas próprias histórias de vida como ponto de partida para construir documentários ou filmes híbridos, onde a narrativa pessoal se mistura com a narrativa histórica ou coletiva.

Os objetos de memória, como fotografias, gravações de áudio, vídeos caseiros, cartas e outros artefactos pessoais, desempenham um papel crucial tanto na pesquisa como na criação artística. Eles não são apenas vestígios do passado, mas funcionam como ‘gatilhos de memória’ que evocam lembranças e sentimentos, conectando o presente ao passado. Na pesquisa autobiográfica, esses objetos muitas vezes funcionam como ‘provas materiais’ que validam a narrativa e oferecem uma dimensão tangível para a exploração do passado.

No cinema, a utilização desses arquivos pessoais e objetos de memória proporciona autenticidade e profundidade emocional, per-

mitindo que o espectador entre em contato direto com as histórias pessoais dos cineastas ou dos sujeitos retratados. Além disso, o uso criativo de arquivos pode desafiar a linearidade temporal do filme, explorando o fluxo fragmentado da memória.

A conexão entre o autobiográfico e os objetos de memória é intrínseca. As memórias pessoais são muitas vezes mediadas por objetos que carregam consigo significados afetivos e históricos. Na prática criativa e na pesquisa, esses objetos podem ser usados para ancorar narrativas e expandir a compreensão do que constitui identidade e história. Em termos criativos, o uso desses objetos permite uma exploração multisensorial e polifônica da memória, trazendo múltiplas camadas de interpretação à obra artística ou à pesquisa. Assim, a relação entre o autobiográfico e os objetos de memória é dinâmica e central para os processos de construção de significado, seja na produção científica, seja na criação artística. Eles abrem espaço para novas práticas metodológicas e expressivas, permitindo que os indivíduos recontem suas histórias de maneiras que ressoam com as audiências contemporâneas, tanto nos domínios do saber quanto no campo da estética.

Procuraremos no texto o diálogo entre a reflexão teórica de Alain Bergala em *Si Je m'étais conté* (1998) e em sua obra sobre *Hipótese Cinema* e como se configura o interesse pelo cinema e pelo cinema autobiográfico, os autores e autoras que escrevem sobre o filme de Sarah Polley, *Stories We Tell* e uma minuciosa análise do filme a partir da forma como se entrecem as diversas narrativas, como se discute a ideia de autor e de autoria, como se configuram os atos de interlocução com os atores e como se orchestra o coro de vozes nas narrativas. Dar-se-á particular relevo ao modo como nos contamos ou como os diversos intervenientes no filme se contam e as diversas concepções da narrativa dos principais intervenientes no filme – Sarah Polley, a cineasta, Michael Polley, escritor e ator de teatro e Harry Gulkin, produtor de cinema. Estimulantes os lugares de fala de cada um dos intervenientes. Tentaremos mostrar a complexidade da autorrepresentação no cinema, explorando como as narrativas pessoais são moldadas pela

memória, pelas relações interpessoais e pelo próprio ato de contar histórias e a importância deste na pesquisa e na criatividade artística disciplinar e interdisciplinar.

É de salientar no filme a colaboração como método e a ‘Verdade’ como mosaico – o coro de vozes, metáfora que ilustra como a multiplicidade de perspectivas e a construção colaborativa da narrativa desafiam a ideia de uma única verdade absoluta, revelando a ‘verdade’ como um mosaico formado por diferentes interpretações; a performatividade e a materialização da memória – mistura de imagens reais de família com reconstituições em Super 8, como elementos que intensificam a exploração da narratividade ontológica e como suas fontes aprofundam essa ideia ao analisar como essa técnica expõe a performatividade da memória e da narrativa; a decisão de Polley de tornar indistinguíveis as imagens reais e as reconstituições coloca em questão a autenticidade da memória, ilustrando como a forma como ‘encenamos’ e ‘materializamos’ as nossas histórias influencia a sua recepção e ‘verdade’.

Procuraremos fundamentar e abordar a relevância da construção colaborativa para a Antropologia Visual e como as fontes fornecem um contexto crítico ao abordar a crítica ao uso tradicional de narrativas individuais nesta área; a intersecção entre a descrição densa de Clifford Geertz (1989) e a abordagem polifônica de *Stories We Tell* e a como a descrição densa, com a sua ênfase no significado cultural e na interpretação contextualizada, pode ser utilizada para analisar como as diferentes vozes no filme contribuem para uma compreensão mais profunda e complexa da história da família Polley.

Será que as questões levantadas por Jerôme Bruner de que estamos perante outra forma de pensamento que entra na construção não de argumentos lógicos ou indutivos, mas de histórias ou narrativas e à análise das histórias que contamos sobre nossas vidas: nossas autobiografias? Será neste campo que nos debatemos com a antropologia modal, a antropologia do sensível? Talvez longos percursos a realizar e a implementar no trabalho de campo, na visita aos nossos arquivos,

na procura de um ensino implicado na vida dos antropólogos e de seus interlocutores.

### **Alain Bergala e o autobiográfico no cinema**

Alain Bergala, figura influente no campo do cinema, especialmente conhecido por seu trabalho como crítico de cinema, cineasta e por suas ideias sobre o ensino do cinema e a importância da alfabetização cinematográfica, apresenta-nos algumas razões do redobrar do interesse pelo autobiográfico no cinema em finais do século XX. Não esquecendo as mudanças e a fluidez do nosso tempo no que se refere ao conceito de autobiográfico, proponho que o referido por Bergala e o praticado em seus documentários, uma abordagem reflexiva e intimista, explorando temas como memória, identidade e a relação entre imagem e realidade, continuam a ser referência e a convidar-nos a ver o cinema não apenas como uma forma de entretenimento, mas como uma arte poderosa capaz de transformar nossa percepção do mundo e de nós mesmos. Interrogando-se, interroga-se sobre o porquê e o como do desejo do autobiográfico no cinema por parte dos cineastas, das inúmeras empresas cinematográficas, de realizadores de documentário e de ficção tentados à experiência autobiográfica.

Uma primeira razão apontada por Bergala é a reação ou resistência ao excesso normativo do cinema por uma indústria cada vez mais global quer a nível da produção, quer da difusão. Laplantine desenvolve também esta ideia de resistência à em *Leçons de cinéma pour notre époque* (2007) – O que o cinema pode fazer hoje? contra “a inflação contemporânea de sons e imagens que provocam uma anestesia de sensações e reflexão”. O streaming como forma de difusão, continuará esta forma de ‘normalização servil’?

O aparecimento de novos instrumentos, novas tecnologias de registo de imagem com boa qualidade, boas funcionalidades, melhores preços e softwares de edição profissional acessíveis contribuiu (íram) para a independência económica e política da produção e da difusão

do cinema. Estas condições não nos impedem de procurar razões mais profundas e mais importantes:

“Provavelmente deveriam ser buscadas do lado do que se pode definir como um ‘mal-estar da civilização’ deste fim de século. Para resumir, uma necessidade aumentada e angustiada de localização de si mesmo em uma civilização com mudanças cada vez mais rápidas, onde as estruturas tradicionais de transmissão e de referência simbólicas (a família, o meio de trabalho, um modo de vida inscrito em um modelo de classe) já não estão em condições de desempenhar seu papel” (Bergala 1998:6).

Bergala interroga-se sobre as causas do desejo de autobiografia. Encontra-as no “sujeito que se compromete” (Lacan), na “função reparadora” referida por Lejeune em relação à escrita, no combate contra algo que ameaça o sujeito em sua integridade ou identidade, e assim sua relação com o mundo, em situações de elaboração de um luto difícil em que o filme na primeira pessoa permite dar realidade a um diálogo íntimo com o/a desaparecido/a e retomar contato com um mundo ameaçado de deserdamento por essa ausência ou ainda o sentimento de se sentir ‘deslocado’ em sua própria vida, do seu país (migrantes). Estas são algumas situações em que:

Mobilizar os instrumentos e os meios que permitem um cinema de tipo autobiográfico requer uma energia inicial frequentemente maior do que na escrita, e, assim, um compromisso no ato que geralmente supera desejos vagos ou volúveis. É difícil imaginar alguém empreendendo um projeto autobiográfico sem que haja, em seu íntimo, algo que reclame de uma forma ou de outra reparação. (Bergala 1998:8)

A filmagem autobiográfica tem sempre presente uma estratégia em que o cineasta tem de atuar, na presença da câmara, sobre sua própria vida e suas relações com os outros. De perceber o seu corpo, a sua voz e o corpo e a voz dos outros – *Corps filmé, corps Filmant* (Comolli e France 2006) Elizabeth Bruss, uma crítica do cinema autobiográfico, referida por Lejeune, argumenta que o cinema autobiográfico necessita de “um grupo desempenhando papéis distintos e

estágios separados de produção”, e que isto isso mina a “integridade inquestionável do sujeito falante” (2006:304). Tais argumentos poderão ser válidos numa produção que envolva uma ampla gama de agentes autorais como em formas mais convencionais de realização, não necessariamente válida em práticas com meios digitais (câmaras, celulares/telemóveis e softwares de edição). Também a ‘integridade inquestionável’ cai por terra (quer) perante a multiplicidades de vozes, ‘coral de vozes’ que veremos a seguir no filme de Sarah Polley *Stories we tell* (2012). Além disso muitos cineastas que empreendem uma obra autobiográfica estão numa situação de autoanálise, de reflexividade, em que procuram a reconstrução do eu.

A reflexividade leva também os cineastas a retomar quer notas e diários escritos, quer seus arquivos de sons e imagens sobre os quais pode criar reconstituições ou retomar materiais filmados para uma operação de montagem ou (re)montagem, e/ou de uma narração ou comentário, “onde a obra se dota de um novo foco de enunciação que volta a centrar (posteriormente) o que havia de inevitavelmente dispersivo na captação subjetivo-instantânea das imagens” (Bergala 1998:8). Poderemos ver esta situação em muitos filmes. Lembremos as múltiplas montagens de *We Can’t Go Home Again* (1973-1979; 2010) de Nicholas Rey ou no capítulo seguinte *Stories We Tell* (2012) de Sarah Polley.

A câmara filma o presente, a partir da ideia e das escolhas do cineasta “está em estrita sincronia com suas percepções e sensações, mesmo que nossa vivência”. E o que acontece com os que escrevem diários? E os que filmam? E os que retomam mais tarde seus arquivos – suas imagens e som? Bergala alerta para o desfasamento entre o momento em que se vive um acontecimento, uma sensação e a escrita daí resultando “uma inevitável reconstrução – ontologicamente ligada à escrita–, mas é raro que o diarista reelabore mais tarde aquilo que foi anotado diariamente” (1998:9). Na maioria dos filmes o filmado e retomado num segundo momento no qual o cineasta volta a trabalhar o material filmado na montagem e na narração ‘mediante

essa reelaboração secundária', os dois momentos concatenados (captação e montagem) constroem uma perspectiva específica, mais ou menos acentuada, através da qual a maioria dos diários filmados terminam por se aproximar da autobiografia – perspectiva em literatura. As mudanças tecnológicas possibilitam hoje uma maior aproximação entre o registo, o visionamento das imagens, as operações de montagem, a narração.

O desafio de Alain Bergala ao cinema autobiográfico ou à autobiografia no cinema deixa-nos um espaço de reflexão e criatividade para o que poderemos chamar de auto-geo-socio-biografia incorporada num espaço, num território vivido, num tempo histórico e num contexto social e político que se desvela pelo cinema e pela vida – *VIDA COMO NARRATIVA*.

“Essa questão da inscrição do ‘eu’ em um corpo ou, na ausência, em um olhar sobre o mundo é uma das mais novas e perturbadoras que se tem colocado na autobiografia filmada com relação à tradição da escrita autobiográfica. Como um cineasta pode dizer ‘eu’ com um instrumento no qual filmar em primeira pessoa exclui geralmente que se esteja no campo que se filma? Como falar de si ao filmar o mundo? A singularidade de seu olhar sobre o mundo pode bastar para inscrever, na ausência, nas suas imagens, o ‘eu’ de um cineasta que nunca estaria visível nelas? Como falar de si no passado – o que a escrita permite com toda a facilidade do mundo –, com um equipamento condenado a registrar um estado presente dos corpos e do mundo?” (Bergala 1998: 10).

### **O autobiográfico em *Stories We Tell***

*Stories We Tell* (2012) é um documentário autobiográfico escrito e dirigido pela atriz canadiana e realizadora, Sarah Polley. Estreou no Festival de Cinema de Veneza, recebeu críticas entusiásticas na maioria dos jornais internacionais e obteve vários prémios importantes. O filme utiliza algumas imagens de família, reconstituição de cenas de família em super 8 que se misturam de forma quase impercetível com imagens de família, conversas, por vezes divertidas, com as irmãs e os irmãos, diálogos, por vezes mais longos, com amigas e amigos da mãe, falas provenientes de troca de email, e narrações.



O filme é uma trama complexa de narrativas que se sobrepõem e se interligam. A socióloga e escritora Andrea Doucet identifica, pelo menos, cinco histórias que se desenrolam dentro e ao redor deste filme.

“Primeiro, há a história de fundo sobre como o filme foi iniciado. Uma segunda história trata da busca por verdades não contadas sobre a mãe de Sarah Polley, Diane, que morreu quando Sarah tinha 11 anos, deixando pistas escondidas sobre um caso secreto e a possibilidade de que o homem que Sarah chamou de pai por 27 anos não fosse seu pai biológico. Uma terceira história é sobre a realização do próprio filme, enquanto uma quarta se concentra nos processos de contar e ouvir histórias e como estes estão ligados à criação e recriação de histórias e relações familiares. E, finalmente, há uma narrativa teórica, epistemológica e ontológica mais ampla que enquadra o filme e toca em questões sobre o que são as histórias, a quem elas pertencem, como mudam na narração, como os ouvintes e o público são importantes e o que as histórias fazem dentro das famílias. No final, o que começa como uma narrativa familiar acaba dançando nas bordas de grandes questões epistemológicas e ontológicas sobre verdade, subjetividade, narrativa, narratividade ontológica e a performatividade das histórias” (Doucet 2015: 98).

A relevância do filme começa pela própria história da realizadora. Filha de atores de teatro amplamente conhecidos em Toronto – Diane e Michael, tornou-se uma atriz infantil numa série televisiva de grande sucesso *Avonlea* (1990; 1996). Esta série televisiva também conhecida por *Road to Avonlea* decorre num cenário idílico e é retrato caloroso da vida rural do início do século XX. Foi amplamente aclamada pela crítica, recebendo vários prêmios, incluindo prêmios Emmy e Gemini. Além disso, *Avonlea* destacou-se pela sua produção de alta qualidade, incluindo figurinos autênticos e belíssimas locações na Ilha do Príncipe Eduardo. Sarah Polley desempenha o papel principal - Sara Stanley, a que se juntaram atores notáveis como Jackie Burroughs, Mag Ruffman e Gema Zamprogna além de participações especiais de diversas estrelas convidadas, o que ajudou a manter o interesse ao longo das suas sete temporadas. Em 2022 realizou *Women Talking* tendo sido atribuído o Oscar de melhor roteiro adaptado (Academy Award

for Best Adapted Screenplay). Participou em outros filmes e programas televisivos desde os 4 anos de idade. Não fez formação formal em cinema, aprendeu por imersão como atriz. A omissão da sua história, da sua brilhante carreira no filme é fascinante, estimula a pesquisa evita a acusação de narcisismo, mas é essencial para as parcerias que permitem a realização do filme e contato com todas aquelas pessoas do teatro e do cinema que participam no filme.

Em *Stories We Tell* faz com o pai – Michael – exercícios cinematográficos, talvez o efeito Kuleshov. A cena de forma quase irônica remete para o início da sua carreira no cinema – “Lembro-me quando participei numa montagem tua ridícula que estavas a fazer quando andavas no centro de cinema e me obrigaste a entrar numa piscina de água gelada, todo vestido. “Mais para baixo, Pai!”. “Não consigo descer mais! A roupa faz-me boiar!” “Mais para baixo, Pai! Santo Deus, que aborrecido!” “Não é pedir muito. Só quero que desças um pouco mais!” “Estou a tentar fazer uma montagem, e o meu pai complica tudo.” (Micheal em *Stories We Tell* 01:37:11, 070 – 01:37:44).

Escritora, roteirista, mas tarde foi produtora executiva e roteirista /guionista da série *Alias Grace*, adaptação de uma obra de Margaret Atwood – citada no filme e onde mostra claramente a afinidade e a influência de *Stories We Tell* na Série (e de Atwood no documentário).

“Quando estamos no meio de uma história ela não é história nenhuma; é apenas uma amálgama, um bramido tenebroso, uma cegueira, um destroço de vidros estilhaçados e de madeira partida, como a casa num remoinho, ou um barco esmagado por icebergs, ou arrasado para os rápidos em que todos os seus ocupantes se sentem incapazes de o imobilizar. Só mais tarde é que a narrativa se configura numa história quando a contamos a nós mesmos ou outra pessoa” (Margaret Atwood & *Alias Grace* 1997:00:00:40 - 00:01:20).

A segunda história referida por Doucet é a história da atriz Diane Polley, mãe de Sarah, e sua família. A realizadora descobriu aos vinte e poucos anos que a sua mãe tinha tido um caso com um produtor de cinema em Montreal e que, embora tenha sido criada por Michael Polley, o marido da sua mãe, suspeita-se (fenótipo, conversas telefôni-

cas e as insinuações e piadas das irmãs e irmãos) que ela é fruto desse caso. O caso manteve-se muito na família entre piadas sobre os cabelos loiros de Sarah, nada parecidos com o pai e os irmãos, a escuta do irmão mais velho de uma conversa telefônica onde a mãe dizia que não sabia quem era o pai do bebê. O filme é também a procura dos homens com quem a mãe poderia se ter relacionado e a descoberta a partir de um teste de ADN de que Harry Gulkin, um importante produtor de cinema canadiano, é o seu pai biológico.

Embora Sarah Polley seja muito conhecida e amada pelo público canadiano e Diane e Michael Polley, figuras públicas do teatro, esta história não pareceria despertar grande curiosidade ou interesse. A sentença de um juiz ao atribuir a guarda dos filhos ao pai, no divórcio de Diane, teve repercussão na imprensa, como é referido no filme (00:47:21 – 00:49:26). Nem isso tornava interessante(s) a história, embora importante para estudos das mulheres na família e perante a justiça. Não passava de história banal que os irmãos reconheciam sem interesse.

Esta história remete-nos para a descrição densa de Clifford Geertz (1998): por um lado a interpretação desta história ou das outras histórias referidas por Doucet, não podem prescindir da leitura do que acontece (ou aconteceu), “divorciá-la do que acontece – do que, nessa ocasião ou naquele lugar, pessoas específicas dizem, o que elas fazem, o que é feito a elas, a partir de todo o vasto negócio do mundo – é divorciá-la das suas aplicações e torná-la vazia” (2015), é microscópica – presta atenção ao detalhe, as imagens são a descrição do passado tornado presente, é “interpretativa”; o que ela interpreta é o fluxo do discurso social e a interpretação envolvida consiste em tentar salvar o ‘dito’ num tal discurso da sua possibilidade de extinguir-se e fixá-lo em formas pesquisáveis, são “formas simbólicas” ligadas a acontecimentos sociais e ocasiões concretas, o mundo público da vida comum, “olhar as dimensões simbólicas da ação social não é afastar-se dos dilemas existenciais da vida em favor de algum domínio empírico de formas não-emocionalizadas; é mergulhar no meio delas” (Geertz, 1989:3 -21)

Sarah Polley – O que achas de estarmos a fazer este documentário? Podes ser absolutamente franca.

Joana Polley – Posso? As pessoas têm sido, portanto... Acho que tenho aquela reação instintiva... Quem quer saber da nossa família, porra?! Posso dizer palavrões? (00:06:24 – 00:06:42).

A história da família encerra algumas ambiguidades entre os conhecidos da ativa, dinâmica, alegre atriz e encenadora Diane Polley e o ator Michael Polley. Uma paixão os junta talvez mais pelo interesse pelo ator, escritor, cantor e do seu desempenho que pelo homem. Reconhecidos socialmente pelos conhecidos e amigos como personalidades muito diferentes (00:12:15 – 00:14:49). Diferenças em relação aos papéis na família agravadas quando Michael se torna funcionário de uma seguradora para sustentar a família (00:15:04 – 00:16:05).

Joana Polley: Ela cozinhava, limpava e cuidava das crianças. Ele não se ocupava de nós nem decidia nada sobre nós. Dizia sempre: “Pergunta à tua mãe”.

Mark Polley: De repente, tinha filhos e tinha de ser responsável. Abandonou o teatro e empregou-se na Seguradora Manufacturers Life.

Susy Buchan: A Mãe ficou frustrada pelo Michael. Via nele um homem muitíssimo talentoso, um escritor, um ator de talento, um cantor... Ele era tudo isso! Penso que ela pensou: “Vejam quanto tive de trabalhar com o meu pouco talento,” “e ele que tem tanto talento sob tantos aspetos” “deita tudo a perder!”.

Victoria Mitchell: Ele era um excelente escritor, mas não enveredou pela carreira. E todos nós o encorajámos! Mas ele não o fez.

Deirdre Bowen: Ela sentia-se frustrada por ele, pois achava que ele tinha imenso talento e estava demasiado pronto a contentar-se com um público mais pequeno: ele, a Diane e a família. E embora ela o conhecesse tão bem, adorava a companhia dele. E às vezes acontecemos, a nós, mulheres - escolhemos a pessoa por quem nos apaixonamos ou às vezes quem nos escolhe é ela. E depois há o resto da vida.

Interessante a orquestração, a montagem ou o ‘coro de vozes’ (Anderst 2013) que já se manifesta nesta caracterização das relações familiares, mas que a seguir adquire outra densidade ao passar desta história

para as questões da narração presentes no filme que veremos abaixo. Poderemos afirmar com Geertz que os monólogos têm pouco valor aqui, pois não há conclusões a serem apresentadas; há apenas vozes diversas – uma discussão a ser sustentada.

Mais duas histórias se entrecruzam no filme: a realização do filme e os processos de contar e ouvir histórias. São muitos os elementos que, no filme, mostram como foi realizado e como foram desenvolvidos os processos de contar e ouvir histórias. Michael compra uma câmara super 8 quando vai passar a lua de mel com Diane. Essas imagens são descritas por Michel e utilizadas no filme, mas muitas das histórias do casal não são encenadas e filmadas.

Sarah Polley recorre a reconstituições em super 8 criando um forte senso de verossimilhança (filmes de família (imagens verdadeiras, imagens do real) filmes de reconstituição (imagens falsas, real -imaginado, reconstruído), a narração explícita de Sarah e as cenas onde ela está a filmar, criam uma sensação de autenticidade e artificialidade simultaneamente. Sarah aceita que a sua narrativa é tendenciosa, utilizando técnicas como a reconstrução e enfatiza isso. Alguns ‘erros’ como as mãos de Sarah, a folha branca e claquete que entram abruptamente no enquadramento como de forma a chamar atenção do documentário como construção. As imagens filmadas especificamente para o filme quebram deliberadamente o sentimento e a estrutura subjacente do documentário, desafiando a noção de que o documentário é representação do ‘real’. A estrutura do filme é pouco clara e desestruturada. As cenas fluem de umas para as outras, dificultando a diferenciação entre elas (reação de Sarah ao afastar-se do roteiro). Sarah Polley teve de largar mão do roteiro como refere

“Com este filme, eu estava descobrindo lentamente o que estava fazendo enquanto o fazia. Com cada entrevista e cada filmagem, eu estava juntando o que eu queria fazer no final” (Kermode 2013).

“A realização do filme evoluiu de maneira interativa. Filmou durante vários meses, repetiu as entrevistas /conversas. Verificou que nos relatos de memória havia uma multiplicidade de narrativas que se

desdobravam na sua narração e re-narração . A construção do filme tornou-se outra história dentro do filme. O filme adquiria outro foco, como é referido no filme e a própria Sarah reconhece “Porque é um filme sobre contar histórias, e como contamos histórias e por que contamos histórias, pensei que era realmente importante incluir o processo de fazer este filme no próprio filme” (National Public Radio 2013 *apud* Anderst 2013).

O filme é reflexivo (auto-reflexivo) e com *mise-en-abyme*, como em *O Homem da Câmara de Filmar* de Dziga Vertov (1929). É uma história sobre uma história. Várias cenas mostram Michael lendo seu próprio texto em voz alta. No meio do seu monólogo, Sarah o interrompe para que ele repita de uma forma ‘perfeita’. Esta mediação subjetiva constrói uma narrativa dentro da narrativa. No início da narrativa, Sarah dirige explicitamente Michael para a cabine, lembrando ao público que, em última análise, é Sarah quem está construindo esta narrativa, não Michael.

As filmagens encenadas em Super 8 têm uma qualidade diferente das imagens dos filmes de família que inferem alguma verossimilhança. A autenticidade é construída ou simulada pela falta de edição, imagens trémulas, estalos e arranhões que evocam uma expectativa hiper-real de ‘filmes de família’ para o público. O filme é uma complexa construção de múltiplos elementos: múltiplas falas (irmãs e irmão, amigos e familiares de Diane, atores de teatro, produtor de cinema); fragmentos de filmes clássicos e dos diálogos (*Mr. Nobody* (2013) em que Sarah Poley é atriz, *Anna Christie* (1930) – primeiro filme sonoro em que Greta Garbo contracenava com Marie Dressler, Charles Bickford, George Marion), *Casamento à Italiana* (1964) de Vittorio De Sica com Marcello Mastroianni e Sophia Loren, baseado na peça *Filumena* de Eduardo de Filippo que Michael e Diane representaram; filmes de família e encenações em Super 8; planos de estúdio. O uso da narração orchestra este coro de imagens a que se refere

“Trechos filmados dessas entrevistas proporcionam uma interligação de histórias e revelações sobre a vida comum e extraordinária de Diane, às vezes tristes, às vezes engraçadas. Grande parte do filme é

filmada no formato Super 8 para evocar a aparência dos filmes caseiros dos anos 1970. Conforme explicado pela produtora do filme, Anita Lee, as câmeras Super 8 são “um meio de uma certa época. Associamos o Super 8 aos filmes de família perdidos em porões, e literalmente procuramos nos porões das pessoas a câmera Super 8 certa” (Mongrel Media 2012). As filmagens das entrevistas são combinadas com os filmes de família reais de Polley e cenas reconstruídas filmadas com atores profissionais que são tão autênticas que é difícil saber o que é encenado e o que é artefacto histórico” (Doucet 2015).

A narração constitui uma forma de ligação, de estruturação da narrativa que, embora fragmentada, sobreposta, polifônica adquire coerência e uma dinâmica que capta a atenção do espectador. Anderst (2013) chama-lhe ‘um coro de vozes’ que se manifestam de duas maneiras principais. Uma é a narração off escrita e lida por Michael, a outra as entrevistas com cada um dos seus quatro irmãos, com o seu pai e com Harry Gulkin, com membros da sua família extensa, e com o vasto círculo de amigos e colegas profissionais da sua mãe e de Sarah. Num post para *Film Board of Canada*, citado Anderst, Sarah Polley escreve:

“Cada um de nós tinha uma necessidade profunda e crescente de contar a história, diferentes partes dela, de diferentes maneiras, com ênfase em diferentes detalhes, de uma forma que refletisse a nossa própria experiência e o que era mais importante para nós como somos agora” (Anderst 2013).

Como vai destacar Winstor, Vanstone e Chi, o documentário não só levanta questões a respeito da autenticidade das imagens, mas também “questões da autenticidade da performance e da verdadeira apresentação do eu” (Chi, Vans-tone & Winstor 2017:87). Pensando ainda na relação da atuação com o eu, acentuada, entre outras coisas, pelo que foi dito por Michael acima (Diane teria se apaixonado pelo personagem, não pelo ator), a ideia da performance como possibilidade de verdade, uma verdade construída performaticamente, se torna ainda mais impactante. Não só porque ela é múltipla, nem porque as imagens são falsas, mas porque a própria performance dos entrevista-

dos entra aqui em jogo. Isso acentua a construção de um documentário que é em sua essência uma performance sobre e na memória, uma reflexão mesma sobre a construção e a desconstrução dos traços mnemônicos que carregamos em nós e em nossa volta.

A última história referida por Doucet é uma “narrativa teórica, epistemológica e ontológica mais ampla que enquadra o filme e toca em questões sobre o que são as histórias, a quem elas pertencem, como mudam na narração, como os ouvintes e o público são importantes e o que as histórias fazem dentro das famílias” (2015). O filme começa por ser uma narrativa autobiográfica de Sarah Polley, desenvolve-se no contexto de uma narrativa familiar, num processo de construção do filme e de contar e ouvir histórias e como elas estão ligadas à criação e recriação de histórias e relações familiares e finalmente nos leva ao debate de “grandes questões epistemológicas e ontológicas sobre verdade, subjetividade, narrativa, narratividade ontológica e a performatividade das histórias” (*ididem*)

É através das narrativas que conhecemos o mundo social, o espaço vivido e nos reconhecemos como narrativa (auto-sócio-biográfica). As narrativas ontológicas... são as histórias que os atores sociais usam para dar sentido a – de fato, para agir em – suas vidas. As narrativas ontológicas são usadas para definir quem somos; isso, por sua vez, pode ser uma pré-condição para saber o que fazer. Esse ‘fazer’ produzirá, por sua vez, novas narrativas e, portanto, novas ações; a relação entre narrativa e ontologia é processual e mutuamente constitutiva (1994:618).

A narratividade ontológica refere-se à maneira como as histórias moldam nossa compreensão do mundo e da realidade. Ela explora como as narrativas não apenas descrevem eventos, mas também contribuem para a construção de significado e identidade. Quando contamos histórias, estamos criando uma visão particular do mundo, moldando nossa compreensão de quem somos e como nos relacionamos com os outros. A narratividade ontológica examina como essas histórias influenciam nossa percepção da existência. No filme *Stories*



*We Tell* (dirigido por Sarah Polley), a narratividade ontológica está presente nas várias histórias que se desdobram: a busca pela verdade, a construção e desconstrução da família, as perguntas sobre o que é real e verdadeiro – a construção social da realidade, a identidade construída através das narrativas, a estrutura temporal da nossa experiência, conectando eventos passados, presentes e futuros em uma sequência coerente. Isso ajuda a dar sentido à nossa existência.

O filme explora profundamente como as narrativas moldam nossa identidade e compreensão do mundo. Através de múltiplas perspectivas, estruturas temporais complexas e uma abordagem reflexiva, Sarah Polley cria um documentário que exemplifica os princípios da *Ontological Narrativity*, oferecendo insights valiosos sobre a natureza da memória, da verdade e da identidade.

A ideia de *ontological narrativity* refere-se à maneira como as narrativas (histórias) são fundamentais para a nossa compreensão do ser e da existência. Essa abordagem sugere que nossas identidades, nossas experiências e até mesmo a realidade são construídas através das narrativas que criamos e compartilhamos. Jerome Bruner explorou essa ideia profundamente, argumentando que as histórias não são apenas uma forma de comunicar experiências, mas também uma maneira de estruturar e dar sentido à própria existência. Sugere que nossa percepção do mundo é moldada pelas histórias que contamos a nós mesmos e aos outros. Que a identidade é construída narrativamente. As pessoas criam suas identidades através das histórias que contam sobre si mesmas, incorporando suas experiências em uma narrativa coerente. As narrativas são também um meio através do qual a cultura é transmitida e preservada. Bruner argumenta que as histórias são um veículo para a transmissão de valores, normas e conhecimentos culturais.

### **Autobiografia e construção colaborativa de *Stories We Tell***

Porque voltar ao filme *Stories We Tell* (2012) num trabalho de pesquisa sobre autobiografias e pesquisa audiovisual participativa e num projeto desenvolvido no programa de pós-graduação em Antropologia

Social? Há no filme elementos que possam dar continuidade à história paralela entre antropologia e cinema? O que o filme traz de novo para o documentário e para teoria e a prática autobiográfica? Estas e outras perguntas adiaram por alguns anos a vontade de escrever sobre o filme. O filme convidava a novas visualizações, à leitura de autores que escreveram sobre autobiografias, autobiografias no cinema, cultura e autobiografia / vida como narrativa (Philippe Lejeune, Alain Bergala, Jerome Bruner), aos antropólogos (Clifford Geertz, James Clifford, Georges Marcus, Victor Turner), escritores (Jean Starobinsk, Annie Ernaux) e mesmo uma tese de doutorado deixada para traz há mais de 3 décadas.

Há uns anos escrevi que entre antropologia e cinema havia uma história paralela - ideia de muitos antropólogos, cineastas e fotógrafos, assinalando seu desenvolvimento em múltiplos episódios. O quinto episódio remetia para

“As influências de *Writing Culture* (Clifford e Marcus, 1986) e de *Anthropology as Cultural Critique* (Marcus e Fisher, 1986) na antropologia ao questionar a noção de ‘campo’, como lugar objetivo circunscrito num espaço e num tempo, apontando para uma antropologia multissituada (no espaço, tempo e posicionalidade) visando harmonizar a mobilidade das forças sociais (deslocalização) com a sua fixidez (local), para a pluralidade de interpretações dos fenómenos sociais (pluralidade de vozes) e para formas dialógicas de abordagem do ‘terreno’ e de construção discursiva, remetem para formas mais criativas, mais conscientes e mais participativas de escrita sem perda das qualidades da investigação académica do passado (Anderson, 1999). Clifford sugere que embora a etnografia não possa escapar ao reducionismo, pode mover-se além das molduras historicamente abstratas” (Ribeiro 1988:23 *apud* Ribeiro 2010).

Antes tinha encontrado referência semelhante no antropólogo suíço-tunisino, professor honorário da Universidade de Lausanne e co-autor com Francine Saillant e Florence Graezer Bideau de *Manifeste de Lausanne. Pour une anthropologie non hégémonique* que me orientara neste mesmo sentido (2013).

“Quando os experimentadores da escrita ‘multivocal’ destacam o valor heurístico da polifonia introduzida no texto, passam ao mesmo tempo em silêncio o facto de que esta maneira de fazer não consiste apenas em pôr em discurso indireto e em justapor as vozes ouvidas no terreno. Esquecem de precisar que um tal resultado é o produto de um intenso trabalho de registo e de reformulação de narrativas individuais e que se exerceu aí uma autoridade científica que tornou os termos e as palavras dos interlocutores mais ‘coerentes’ e mais ‘lisíveis’ ao leitor a quem se dirige o texto” (Kilani 1994:61-62 *apud* Ribeiro 1998).

Leah Anderst dá uma preciosa ajuda para o visionar de novo do filme e nele procurar algumas respostas para as questões enunciadas. Como nos autores referenciados acima Sarah Polley desenvolve no filme uma teoria autobiográfica, e uma prática plural e colaborativa feita através de um coro de muitas e diversas vozes, um *medley*, como sua irmã, Susy, descreve, “cada uma recebendo liberdade e peso igual” na construção do documentário autobiográfico.

Ela conta a história da sua vida, ela é a escritora e diretora do filme, mas também se posiciona ao longo do filme como uma teórica da narrativa autobiográfica. Ao convidar outras vozes e ideias para a sua história, ao representar-se a si mesma, a sua subjetividade como distintamente “revelada em relação”, e ao conscientemente expor o seu processo ao longo do filme, descrevendo e retratando os seus métodos por vezes hesitantes e ambivalentes e permitindo que as perguntas, o ceticismo e as contradições dos seus entrevistados entrem no filme final, Polley visualiza a sua teoria de uma autobiografia coral, relacional e a sua prática (Anderst 2013).

Carateriza esta situação em três cenários distintos na construção da pluralidade e colaboração no filme – ‘coro de vozes’. O primeiro cenário é o da autoencenação de Sarah ao formalizar as perguntas dirigidas aos entrevistados e ao pedir a Michael que escreva e leia a sua versão da história.

Sarah – Então, pai, podes contar a história toda? O casamento com a mãe e tudo o que aconteceu desde então?

Michael – Deus do céu! A história inteira?

Sarah – Vou pedir-te agora para contar a história completa como se eu não conhecesse a história do começo ao fim.

Joanna – Porra... uhmm.

Sarah – Podes contar a história toda do início ao fim com as tuas próprias palavras – como se estivesses a contar uma história a alguém.

Susy – Como uma medley.

Sarah – Podes descrever a história inteira desde o início até agora com as tuas próprias palavras.

Harry – O quê?! Agora... Acho que é melhor eu ir urinar primeiro. Uau. Sim, dá-me um momento.

O segundo cenário é como os diversos entrevistados (irmãs, irmãos, amigas da mãe, Michael – o marido, Harry – pai biológico da Sarah, o médico Bob – irmão de Diane) contam a sua versão.

Michael Polley – Umhas semanas depois, foi ao médico, que confirmou a gravidez. Quando contou (ao Michael,) estava visivelmente perturbada. “O médico diz que é um bocadinho perigoso por causa da minha idade.” Perguntei: “E o que vais fazer?” E ela disse: “Devia considerar seriamente fazer um aborto”. Eu respondi: “Se é isso que sentes, tudo bem”. “A decisão é tua. O corpo é teu.” A Diane disse que achava que devia fazer um aborto, porque não tinham condições para mais um filho. Ele ficou desiludido porque adorava crianças, e as dele em particular, mas aceitou a ideia do aborto.

Michael Polley – O irmão de Diane, Bob, era médico.

Bob – Lembro-me de estar no consultório e de ela me telefonar. Estava bastante desesperada, porque já tinha 42 anos, disse que a gravidez não fora planeada, e receava imenso a Síndrome de Down. Naquela altura, eu posicionava-me pela escolha da vida, mais do que pela liberdade de escolha, por isso quando a tua mãe ligou, acho que a pressionei para levar a gravidez avante.

Michael Polley – A Diane combinou ir ao hospital para fazer um aborto, e já íamos a caminho quando ela mudou de ideia. Ela disse de repente: “Não consigo fazer isto”. Incrível, não é? Estivemos tão perto de nunca teres existido! É quase o suficiente para te tornar antiaborto, não é?

Mark Polley – Ela parecia entusiasmada porque era uma coisa nova. Ela adorava coisas novas. O importante para ela era a novidade! Se é verdade que espiritualmente existem almas velhas e almas jovens, ela era sem dúvida uma alma jovem! (00:22:09,500 -> 00:22:13,050).

Pixie Bigelow – Acho que a tua mãe não ficou encantada por estar grávida. Acho que não. Não, acho que não. A sério que não [...] (*Stories We Tell* 00:22:13; 340 – 00:22:15).

O terceiro cenário é o da divergência em relação à forma de construção do documentário, à forma de contar histórias. A forma como Michael cria sua narrativa e como Sarah e Harry tem forma diferente de conceber o documentário. Anderst chama-lhes a “voz dos especialistas” – Sarah é notável roteirista, atriz e cineasta. Harry é um produtor de cinema e teatro, diretor de arte e gestor de projetos. Michael ator, escritor e músico.

Sarah – Viva Harry. Não me agrada nada divulgar a história a menos que inclua todas as versões, ou seja a minha vivência dela, a tua vivência e a da minha família. Tenho pensado muito no desejo de contar esta história e no meu desejo de documentar esta experiência em filme. Ao iniciar este processo, não sei que forma o projeto assumirá. Não sei se é um registo pessoal para mim mesmo ou algo para outros verem em determinada altura. Não sei quanto tempo levará, nem se será alguma vez terminado, nem tão pouco sei como contá-la, para além da explorar através de entrevistas com os envolvidos, para incluir todas as perspetivas, por muito contraditórias que sejam. Talvez um dia se transforme num documentário para consumo alheio. Não sei se isto acontecerá nem se quero que aconteça, mas qualquer que seja o resultado, seria estranho não te incluir. (*Stories We Tell* 01:21:45 – 01:23:01).

Harry – Não me agrada. Acho que isso dá uma ideia muito confusa. Como disse, assim nunca se vai ao fundo de nada. Ficam muitas pontas soltas. Acho que todos podem ser ouvidos, mas dar o mesmo peso a todos, sobretudo àqueles que tiveram papéis secundários!... Em primeiro lugar há os intervenientes principais os que estavam presente e foram diretamente afetados. Depois há um círculo de pessoas que foram afetadas tangencialmente devido à sua relação com os intervenientes principais. E depois há outro círculo concêntrico, que ouviu ou soube da história por um dos principais intervenientes, e todos eles podem ter diferentes narrativas, sendo que essas narrativas são moldadas pela relação com a pessoa que lhes contou e pelos acontecimentos. O facto de eles relatarem as suas reações não revela a verdade. As pessoas têm tendência a fazer declarações com base naquilo que viram, que sentiram, com base naquilo que recordam e com base nas suas lealdades. As circunstâncias afetarão cada pessoa de maneira diferente. Não significa que as verdades sejam diferentes. O que há são diferentes reações a acontecimentos / eventos particulares. A função crucial da arte consiste

em contar a verdade, em encontrar a verdade da situação. É disso que se trata. (*Stories We Tell* 01:23:50 - 01:25:16) .

Michael Polley – Gosto de escrever, mas custa-me sempre começar porque nunca sei sobre o que quero escrever. Aquilo levou-me a pensar na quantidade de histórias incríveis que podemos contar sobre nossa própria vida, sem termos de encontrar coisas interessantes lá fora. Percebi que ela me tinha lançado para o colo de uma história espantosa. Aos poucos comecei a construir uma imagem daquilo tudo. E muito do passado de Diane e das minhas próprias ações assumiam uma tonalidade diferente. As revelações despertaram em mim uma obsessão por contar a história a quem a quisesse ouvir. O meu crescente entusiasmo pela própria narrativa, bem como a constante reavaliação do meu próprio passado, fizeram-me andar às voltas durante dois dias. No sábado consegui finalmente enviar uma email a Sarah com o seguinte resumo dos meus pensamentos. “Minha querida Sarah, tenho a cabeça às voltas há 24 horas. Ao redigir os meus pensamentos, espero conseguir deter este estado febril e poder ver as coisas sobre outra perspetiva. Aconteça o que acontecer não devemos censurar Diane pelo que aconteceu em 1978... O amor é tão breve e esquecer é demorado [amar é breve, esquecer é demorado] como escreveu Neruda. O Harry deve ter ficado desapontado quando ela voltou para Toronto, e eu lamento que isso tenha acontecido. Mas ela regressou a Toronto e nós os três ficamos felizes por a termos novamente conosco e depois descobrimos que ela estava grávida. Para mim, foi uma alegria, para ela, deve ter sido agonizante. O mais terrível da angústia mental pela qual ela passou foi nunca ter percebido qual teria sido a minha reação se me revelasse tudo. Julgo que lhe teria dito que não se preocupasse e que estaria pronto a aceitar a ambiguidade da parentalidade. Mas falhei uma vez mais. Como é possível que falemos tanto, eu, pelo menos, falo, sem nunca deixar transparecer aquilo que realmente somos? (*Stories We Tell* 01:14:34 – 01:18:21)

Anderst refere que, como a pluralidade de vozes no filme, resultante das conversas com os interlocutores, há o que denomina de ‘coro’ visual ou ‘cacofonia’ visual constituída por fotos e filmes de família, reconstituições (reais ou imaginadas) de momentos importantes da família. Nesta pluralidade de imagens as imagens encenadas funcionam, de maneira semelhante ao material visual de arquivo encontra-

do em muitos documentários, como prova que apoia as histórias contadas pelos entrevistados de Polley. As reconstituições com atores que se parecem com os membros da família de Polley, intencionalmente feitas para se assemelharem a essas sequências de vídeo caseiro ‘reais’, filmadas e super 8 granulada, sem som sincronizado, nem iluminação adequada misturam-se com as imagens de família.

Ao dar igual peso ao ‘real’ e ao ‘falso’ (imaginado), ao apagar a distinção entre os dois cria “uma “espécie de “simulacro” parcial, essas cenas mais uma vez atestam a teoria de Polley de uma autobiografia coral e plural, onde ela envolve os seus participantes na criação das suas histórias visuais, mas, como ainda é a diretora do filme, elas também evidenciam o seu próprio controlo” (Anderst 2013), manifesto também nas indicações e pedidos de repetição feitos a Michael no estúdio de gravação. Revela assim sua autoria, mas procura captar melhor o que realmente aconteceu confiando em muitos mostrando em imagens o que por palavras contava a Harry.

Sarah e Michael tem ideia diferentes no que se refere ao autobiográfico. Michael concebe o seu eu singular como um “eu único [que] sempre existiu”, e as memórias que ele escreve, lê e diz, atestam uma crença no poder da narrativa para capturar e representar esse eu. Como muitos autobiografistas ambivalentes antes dele, Michael Polley sabe que o seu empreendimento contém um pouco de ficção, mesmo enquanto acredita que representa o seu eu, um eu único e totalmente formado ao nascer. Sarah Polley teoriza um tipo de autobiografia muito diferente do pai. Em vez do autobiografista único a contar o seu “eu único”, a autobiografia de Polley é colaborativa, coral. Dá voz à posição alternativa do pai porque a dele é uma perspectiva crucial para a sua história, mas fundamentalmente, o eu de Polley, a história de Polley e a sua teoria de autobiografia e realização de documentários é plural, coral. É revelada pelas muitas histórias que os outros contam sobre e ao redor dela, e isso, sugere o filme dela, é o mais próximo que alguém pode chegar da verdade. Para Harry todos podem ser ouvidos, mas há intervenientes principais, os que estavam presentes e foram

diretamente afetados e os outros (uns) que foram tangencialmente afetados, e outros que conheceram indiretamente a história. Por isso as narrativas são moldadas pela relação com a pessoa que lhes contou e pelos acontecimentos, mas a narrativa é ele mesmo, Diana e Sarah.

Este debate final entre os principais narradores do filme levanta questões particularmente importantes no cinema e na antropologia e divide investigadores e define o interlocutor, espetador, leitor e os processos de recepção. Os filmes continuam frequentemente, quer no processo de construção, quer no de utilização, subsidiários da escrita. Frequentemente ilustram ou demonstram teses ou hipóteses previamente elaboradas, conhecimentos acabados. Quando utilizados em situações de exploração criam turbulências nos sistemas convencionais de transmissão do conhecimento. Ao introduzir uma apropriação simultânea, mas diversificada – simultaneamente individual e coletiva ou partilhada, do produto – rompe com as condições de transmissão unidireccional de informação para uma interação plural, horizontal e de diálogo. Introduce também uma outra complexidade no diálogo, a de uma pluralidade de fenómenos interati(u)astes na apropriação do filme: “um filme é simultaneamente um fenómeno de linguagem – implicando códigos e uma textualidade –, um fenómeno relacional – implicando um certo tipo de relação com o mundo e com os outros, comportando muitas variantes –, um fenómeno afetivo, um fenómeno cognitivo, etc.. É conveniente que estes fenómenos, ou estes diversos aspetos de um mesmo fenómeno, estejam profundamente interligados” (Meunier 2019:29).

### Considerações finais

Analizamos as principais ideias destes autores/criadores sobre o cinema autobiográfico, utilizando como fio condutor o filme *Stories We Tell* (2012) de Sarah Polley. Exploramos também as definições de autobiografia no cinema, a relação entre o ‘eu’ e a câmara, a importância dos filmes de família como artefactos culturais e a construção da narrativa pessoal como um ato de constante reinterpretção. O fil-



me de Polley demonstra a importância do cinema autobiográfico para além da mera documentação da vida pessoal. Através da utilização criativa de recursos cinematográficos e da exploração da subjetividade da memória e dos objetos de memória, essas obras transcendem o individual e lançam luz sobre o processo criativo na construção de narrativas autobiográficas e questões sociais, culturais e políticas relevantes para a compreensão do mundo contemporâneo. A análise destes autores e filmes demonstra a riqueza e complexidade do cinema autobiográfico, desafiando definições fechadas e expandindo as possibilidades de representação do “eu” no cinema e na antropologia. A ‘verdade’ no cinema autobiográfico não reside na precisão factual, mas na honestidade da busca pessoal e na capacidade de conectar a experiência individual a questões universais. Procuramos ainda relacionar autobiografias no cinema com pesquisa audiovisual participativa em antropologia e antropologia visual e remeter para práticas de pesquisa, ensino e extensão interdisciplinar e multimodal.

### Referências:

- ANDERST, Leah. 2013. “Memory’s Chorus: Stories we tell and Sarah Polley’s Theory of Autobiography.” *Sense of Cinema*, 69. Disponível em: <http://sensesofcinema.com/2013/feature-articles/memorys-chorus-stories-we-tell-and-sarah-polleys-theory-of-autobiography/>.
- AUAD, Pedro Henrique Kalil. 2018. “Autobiografia e performance em *Stories We Tell* de Sarah Polley.” *Doc On-line*, n. 24, setembro de 2018, pp. 29-41. Disponível em: [www.doc.ubi.pt](http://www.doc.ubi.pt).
- BERGALA, Alain. 1998. “Si je m’étais conté”, in Id. (dir.), *Je est un film*. Saint-Sulpice-sur Loire: Acor, p. 5.
- BERGALA, Alain. 2008. *A hipótese-cinema: Pequeno tratado de transmissão do cinema dentro e fora da escola*. Rio de Janeiro: Booklink - CINEAD - LISE - FE/UFRJ.
- WINSTON, Brian; VANSTONE, Gail & CHI, Wang. 2017. *The Act of Documenting: Documentary Film in the 21st Century*. London: Bloomsbury Academic.
- BRUSS, Elizabeth W. 1980. “Eye for Making and Unmaking Autobiography.” In JAMES OLNEY (ed.), *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*, Princeton: Princeton University Press.

- CLIFFORD, James; MARCUS, George. 1986. *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*. Berkeley: University of California Press.
- COMOLLI, Annie & FRANCE, Claudine de. 2006. *Corps filmé, corps Filmant*. Université Paris X – FRC.
- DOUCET, Andrea. 2015. “Ontological narrativity and the performativity of the Stories We Tell.” *Visual Studies*, 30(1): 98-117.
- GEERTZ, Clifford. 1989. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan.
- LAPLANTINE, François. 2007. *Leçons de cinéma pour notre époque*. Paris: Têaèdre.
- LEJEUNE, Philippe. 1987. “Cinéma et autobiographie: Problèmes de vocabulaire, L'écriture du JE au cinéma.” *APEC*, Bruxelles, pp. 7-14.
- LEJEUNE, Philippe. 2005. *Signes de vie: Le pacte autobiographique 2*. Paris: Seuil.
- LEJEUNE, Philippe. 2008. *Veintiún años después. Cineastas frente al espejo*, coord. por Gregorio Martín Gutiérrez, pp. 11-12.
- LEJEUNE, Philippe. 2015. *Paris, Écrire sa vie: Du pacte au patrimoine autobiographique*. Éditions du Mauconduit.
- LEROUX, Louis Patrick. 2004. “Théâtre autobiographique: Quelques notions.” *Jeu*, (111): 75-85.
- MEUNIER, Jean-Pierre. 2019. *Les Structures de l'expérience filmique: L'identification filmique*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- MITCHELL, William John Thomas. 1981. *On Narrative*. Chicago: University of Chicago Press.
- RIBEIRO, José da Silva & RODRIGUES, Manoela Afonso. 2022. “Autobiografia: campo de experimentação em expansão.” *AO NORTE – Cinemas*, 2: 21-35.
- RIBEIRO, José da Silva & RODRIGUES, Manoela Afonso. 2022. “Entre olhares e fazeres autobiográficos: uma experimentação coletiva em audiovisual.” *AVANCA | CINEMA*, pp. 583-590.
- TRICERRI, Eddy. 2023. *Autobiografia de uma artista*. São Carlos, Brasil: De Castro.
- TURNER, Victor. 1982. *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*. New York: PAJ Publications.

### Filmografia:

- Isto Não É um Filme*. 2011. Dir. Jafar Panahi. Irã.
- No Home Movie*. 2015. Dir. Chantal Akerman. EUA.
- No Intenso Agora*. 2017. Dir. João Moreira Sales. Brasil.
- O Homem Com a Câmera de Filmar*. 1929. Dir. Dziga Vertov.
- Stories We Tell*. 2012. Dir. Sarah Polley. Canadá.
- We Can't Go Home Again*. 1980. Dir. Nicholas Ray.
- Lightning Over Water*. 1980. Dir. Wim Wenders & Nicholas Ray.

## The Autobiographical and Memory Objects in Research and Creative Activity

**Abstract:** We propose to address two questions: what should be understood by autobiographical cinema or autobiographies in cinema, and the desire for the autobiographical in cinema, as well as the practices of using archives – images, sounds, and other memory objects – in the construction of documentaries. We also ask ourselves what and how the practices developed by the aforementioned documentary filmmakers and their theoretical reflections can contribute to anthropology, visual anthropology, and cinema in anthropology, and how anthropology can or has contributed to these theoretical reflections and practices. The relevance of autobiography in research within anthropology, social sciences, humanities, and the arts has a long history and highly varied practices. This seems to be a vital energy for its implementation, its questioning, and a driving force for new creative and research practices. Equally relevant is the use of archives and memory objects in autobiographical research. What do they bring that is new to cinema and anthropology?

**Keywords:** Autobiography, Cinema, Anthropology, Autobiographical Cinema, Archives, Memory objects.

Recebido em setembro de 2024.

Aprovado em dezembro de 2024.