

A NARRATIVA DA MEMÓRIA EM *HISTÓRIAS QUE CONTAMOS*

Anna Beatriz Lisbôa de Vasconcelos *

Histórias que Contamos (Stories We Tell, 2012, Canadá, 108 min.)

Direção: Sarah Polley

Roteiro: Sarah Polley, Michael Polley

Produção: Silva Basmajian, Sonia Hosko, Anita Lee

Narrações

Nas primeiras cenas de *Histórias que Contamos*, a diretora Sarah Polley evidencia a natureza aberta do trabalho que nos propõe. A montagem mostra a chegada de seu pai, Michael, ao estúdio onde irá gravar, sob a direção de Polley, o áudio em que narra sua própria crônica dos eventos familiares que conduzem o filme. A sequência também nos mostra a preparação para gravar as entrevistas com os irmãos da diretora. Ficam registradas as dúvidas do pai quanto aos métodos de direção da filha, bem como o nervosismo bem-humorado dos irmãos que se encontram na inusitada situação de serem objetos da investigação da caçula da família.

Ao longo do documentário, Polley é constantemente questionada por seus entrevistados – sempre pessoas do círculo íntimo da diretora – sobre o significado do filme que está realizando. Para seu pai, ela define o projeto como um “processo de interrogação”. Para o irmão, Johnny, ela ressalta a relação do filme com a memória e a tentativa de “dar vida a alguém através

* Mestrado, Universitat Pompeu Fabra, Faculdade de Comunicação, Departamento de Comunicação. 08018, Barcelona, Espanha. E-mail: annalisboav@gmail.com

de histórias”. Em um e-mail ela o descreve como uma “busca pelos caprichos da verdade e a imprecisão da memória”. O ponto de partida do documentário é justamente a tentativa de definir um personagem elusivo: Diane, mãe da diretora, morta quando Sarah tinha apenas 11 anos.

Atriz, Diane conheceu o Michael quando o viu em uma peça de teatro. E foi no palco, atuando juntos que os dois se apaixonaram. Está aí a primeira pista para os vários níveis de encenação que o filme usa como estratégia narrativa. Partindo da figura materna, o documentário passa a desdobrar a vida familiar, revelando um casal incompatível em essência. O ponto crítico da narrativa, no entanto, é um rumor, iniciado após a morte de Diane, de que Sarah não seria a filha biológica de Michael. Durante anos a história foi uma piada corrente na família, que brincava com o fato de que Sarah poderia ser filha de um dos três atores com quem Diane contracenou em uma peça de teatro. A história foi confirmada, porém o pai de Sarah acabou por ser Harry Gulkin, um produtor de cinema canadense, que viu Diane em cena e se apaixonou.

Polley compõe sua história a partir de várias linhas narrativas que se entrecruzam. A primeira é a crônica escrita pelo pai, cuja voz contextualiza e dá sentido aos registros de arquivo da família, ainda que o texto esteja em terceira pessoa. A segunda são os documentos familiares em forma de fotografias e filmes em Super 8. Em seguida temos um novo arquivo familiar, gravado pela própria Sarah, registrando momentos atuais com o pai e os irmãos, além de reconstituir o passado com atores que interpretam sua família. Também fazem parte do relato, as entrevistas com familiares e amigos, bem como cartas e e-mails das pessoas envolvidas nos fatos. Além da história familiar em si, o filme se abre para a documentação do próprio processo de gravação, evidenciando-se também como narrativa.

Memória do passado e do presente

No prólogo do filme, é possível perceber a fluidez entre passado e presente na narrativa de Polley. As cenas com as preparações para as entrevistas dos irmãos são acompanhadas por imagens da mãe, ainda jovem, também sendo orientada para uma gravação. A memória que os filhos têm de Diane vai ganhando vida por meio de imagens na medida em que relatam as características marcantes da mãe. Ela é descrita como uma pessoa divertida, agitada, alegre, carismática, desastrada, de “personalidade contagiante”.

A memória de Diane no filme é traduzida visualmente pelos *home movies* da família, bem como por imagens dirigidas pela própria Sarah, em que a atriz canadense Rebecca Jenkins interpreta a mãe. Em entrevista, Polley afirma que a ideia de “recriar” a família com suas próprias imagens surgiu por acaso, enquanto registravam os bastidores do documentário em Super 8:

Nós tropeçamos na ideia da recriação. Estávamos fazendo entrevistas e Iris [Ng], nosso cinegrafista, teve essa ótima ideia de que deveríamos fazer imagens adicionais das entrevistas em Super 8, para que pudéssemos mostrar que o processo de gravação de um filme também é objeto da mesma nostalgia e mutação de fatos quanto o tema do filme – que tudo isso, a partir do momento em que está no passado, está em disputa.¹

A estética nostálgica do Super 8 contamina também os registros atuais do documentário, colocando passado e presente dentro do mesmo fluxo de recordação, de maneira que é difícil para o espectador diferenciar entre o factual e o ficcional – até o momento em que a própria diretora revela sua estratégia. Essa indistinção reflete a forma com que funciona a

¹ DOWD, A. A. (2013) *Sarah Polley on laying her family history bare in the new documentary Stories We Tell*. Acesso a 2 de abril de 2014 em: <http://www.avclub.com/article/sarah-polley-on-laying-her-family-history-bare-in--97550>.

memória, omitindo fatos e acrescentando impressões novas a cada vez que rememoramos, sem distinguir precisamente a realidade da impressão subjetiva. No entanto, Polley explica que, embora a produção tenha trabalhado para fazer as recriações da maneira mais autêntica possível, jamais imaginou que o público tomaria as cenas como genuínas.

Bem, é estranho, porque é tão subjetivo o momento em que as pessoas descobrem que são recriações. Para ser sincera, eu não tinha a ideia específica sobre quando eu gostaria que isso fosse revelado, porque eu realmente pensei que não tinha como não sermos descobertos. Ao longo do filme, eu esperava que, se fizéssemos um bom trabalho, as pessoas iriam se perguntar eventualmente se o que elas estavam vendo era real ou não. Em nenhum momento eu pensei que as pessoas não saberiam até o momento em que revelamos. Então foi um choque para mim, nas primeiras sessões do filme, quando as pessoas diziam: ‘Foi incrível quando vimos você no mesmo quadro que sua mãe.’ E eu respondia: “Por quê?” Eu literalmente não sabia do que eles estavam falando e só após algumas sessões me dei conta: “Oh, as pessoas acham que essas gravações são reais.”²

A ficção se revela claramente no momento em que, refletindo sobre seu próprio processo de criação, Polley mostra que sua casa familiar é na verdade um cenário e aparece dirigindo a mãe, interpretada por Jenkins. Há, no entanto, diferenças sutis entre as recriações e as imagens de arquivo. Enquanto os Super 8 paternos se focam em temas típicos como férias, lua de mel, festas, reuniões e brincadeiras, o material produzido por Sarah tem um tom mais intimista, ressaltando situações, olhares e gestos marcados na memória dos entrevistados, além do lado mais reservado de Diane: ela aparece como a dona de casa um pouco atrapalhada que consegue fazer várias tarefas ao mesmo tempo, mas também como mulher que guarda segredos.

² LUSSIER, Germain (2013) *Film Interview: Sarah Polley Explains Secrets of Her Brilliant Documentary ‘Stories We Tell’*, acesso a 2 de abril de 2014 em: <http://www.slashfilm.com/film-interview-sarah-polley-explains-secrets-of-her-brilliant-documentary-stories-we-tell/> .

Nas imagens produzidas por Sarah, a singularidade dos gestos se sobrepõe à *mise-en-scène* trivial dos *home movies* tradicionais. São recriações concebidas de forma a registrar sutilezas que não aparecem no filme doméstico padrão. Podemos dizer que, usando os termos que Roland Barthes descreve em *Camera Lucida*, essas imagens são concebidas de maneira a ressaltar o *punctum*, ou seja, detalhes do registro que causam uma impressão particular ao observador. Esse conceito se opõe ao *studium*, que se refere aos traços mais gerais da imagem.

Após análise, fica claro que as recriações de Sarah diferem de seu arquivo familiar. Embora conserve o tom nostálgico, o material ficcional da diretora difere do real porque há um olhar diversificado atrás da câmera. De acordo com Patricia Zimmermann, a estética do *home movie*, hobby que se expandiu graças à cultura de consumo incentivada após a Segunda Guerra Mundial, reproduz a limitada visão patriarcal da família nuclear burguesa:

De fato, as gravações amadoras reforçaram o caráter patriarcal das famílias nucleares, com o pai fazendo duas vezes mais filmes que as mães, de acordo com os dados de marketing da Bell & Howell. Se as mulheres foram necessárias para mitigar a intrusão da tecnologia amadora no lar nos anos 1920, a fotografia e as gravações amadoras expressavam a dominação patriarcal na vida familiar e no lazer nos anos 1950, com as mulheres como acessórios para expandir o mercado.³

A voz paternal é o ponto de partida das memórias de Sarah, não apenas pelo abundante material de arquivo usado na edição do filme, mas também por ser usada na narração. Ainda que o objetivo do filme tenha sido dar o mesmo peso a todos os depoimentos, a voz de Michael – e sua subjetividade – é a que acaba dando coerência e *insight* ao relato. De acordo com a diretora, o procedimento inicial para o documentário foi uma

³ ZIMMERMANN, Patricia. “Hollywood, Home Movies, and Common Sense: Amateur Film as Aesthetic Dissemination and Social Control, 1950-1962”, *Cinema Journal*, Vol. 27, No. 4 (Summer, 1988), pp. 23-44. University of Texas Press. Pág. 32.

entrevista de quatro dias feita com seu pai. A partir desse material, Sarah escolheu em quais histórias iria concentrar-se no documentário. Em outras palavras, a figura paterna é sua fonte primária de informações. No entanto, ao longo do filme, na medida em que se desdobram outros pontos de vista, bem como a própria subjetividade da diretora, a ideia de família nuclear paternal desmorona, dando lugar a uma configuração muito mais complexa. Sobre a decisão de registrar o processo de gravação da narrativa de Michael, Polley explica:

Nós estávamos gravando meu pai no estúdio lendo seu texto e decidimos filmá-lo no último minuto; e então decidimos colocar a câmera em mim ao mesmo tempo. Eu não achei que iria usar essa gravação, então quanto ao fato de eu ter me incluído, acho que eu decidi que deveria estar no filme de alguma maneira. Eu não estava confortável sendo “a voz de deus”, da minha perspectiva. Eu realmente achei que isso estava fora de questão, mas eu quis me incluir como a personagem da cineasta, da investigadora, da pessoa que quer chegar ao fundo das coisas.⁴

Para a imagem do pai narrando, temos o contra-plano de Sarah que o observa, dirigindo-o, orientando-o, pedindo-lhe que repita determinadas frases. Essa interação entre subjetividade paterna e filial ecoará ao longo de todo o documentário.

Após o choque de descobrir que Sarah não era sua filha biológica, o primeiro instinto de Michael foi tentar colocar toda a história em perspectiva no formato da crônica que ele narra ao longo do filme. Harry, por sua vez, também escreveu sua versão dos acontecimentos. O questionamento sobre a verdadeira motivação de Sarah para fazer o documentário está no próprio documentário. Em um e-mail, Michael lhe pergunta se o projeto não é uma maneira da diretora dispersar o impacto que a descoberta teve na própria vida: “É por isso que você o descreve com uma ‘busca pelos caprichos da

⁴ LUSSIER, Germain. *Op. Cit.*

verdade e pela imprecisão da memória' em vez de 'uma busca por um pai?'"

Ao que Sarah responde:

“Talvez você esteja certo, talvez exista algo por trás da minha necessidade de fazer esse filme que eu estive negando (...) Não consigo entender porque estou nos expondo dessa maneira. É realmente embaraçoso, para ser sincera. Eu perdi completamente a cabeça tentando reconstruir o passado a partir das palavras dos outros, tentando formá-la (a mãe)? É este o tsunami que ela desencadeou quando se foi? E todos nós, ainda nos debatendo em consequência, tentando montá-la a partir dos escombros, e ela nos escapando de novo, logo quando começamos a ver seu rosto?” A fascinação da diretora pela narrativa dá lugar a uma busca, não só pelo pai, mas também pela mãe.

Figura elusiva

Sob as observações do pai, o relato dos entrevistados e a recombinação com imagens ficcionais que buscam preencher os espaços vazios entre eventos felizes, os filmes caseiros ganham uma leitura mais profunda e se transformam em narrativa. Em sua crônica, Michael lembra-se inclusive de comentar sua relação com a câmera Super 8 que comprou à época do casamento com Diane, revelando traços estéticos peculiares de seus registros domésticos. Ele observa: “Sempre que você vê um grupo de pessoas em meus filmes em Super 8 pelas quais você se interessa, a camera se afasta e olha para o telhado de uma casa ou desaparece na distância... Essa é minha maneira de filmar, não incluindo muito as pessoas.”

A autocrítica de Michael é perspicaz, já que confirma os depoimentos da sequência seguinte do filme, em que os amigos descrevem as profundas diferenças de personalidade entre Michael e Diane: ele, recluso; ela, expansiva. O próprio Michael, em retrospectiva, nos oferece

uma autoanálise dura em sua crônica em terceira pessoa: “Como em muitos casamentos, talvez na maioria deles, este se desgastou. A paixão dos primeiros anos já havia morrido há muito tempo. Seus estilos de vida eram totalmente diferentes. Diane adorava festas, Michael, solidão. Michael adorava ficar sozinho escutando música, Diana dançava. Ela frequentemente reclamava de sua frieza para com ela, não somente na cama matrimonial, mas em todo seu tempo juntos.” Com essas informações, é possível dizer que seus registros em Super 8, os quais procuram afastar-se de grupos de pessoas para fixar-se na paisagem, passam a retratar, não só eventos de família, mas também a própria personalidade introspectiva do pai.

Apesar das várias maneiras com que o filme representa Diane, ela aparece aqui como figura fugidia. O fascínio pela imagem materna também inspirou Barthes em seu estudo sobre a fotografia, *Camera Lucida*. O sentimento de luto pela morte da mãe dita o tom nostálgico e algo fatalista de seus escritos. A imagem que lhe fascina é a última fotografia tirada de sua mãe, no verão anterior à sua morte. A partir dessa foto, ele volta a um passado de imagens para encontrar a mãe ainda criança. A menina da foto se revelou no final de sua vida, já que, por conta de sua fragilidade, Barthes teve de cuidar dela como uma criança:

Os gregos penetravam na Morte andando para trás: tinham diante deles o passado. Assim, remontei toda uma vida, não a minha, mas a daquela a quem eu amava. Partindo de sua última imagem, feita no verão anterior à sua morte (tão extenuada, tão nobre, sentada na frente da porta de nossa casa, rodeada de meus amigos), cheguei, remontando três quartos de século, à imagem de uma menina. Claro, a perdia duas vezes, em sua fátiga final e em sua primeira foto, que era para mim a última; mas também era quando tudo oscilava e podia reencontrá-la por fim tal como ela era em si mesma...⁵

⁵ BARTHES, Roland. *Op. Cit.* Pág. 114 e 115.

Se, entre a última e a primeira imagem Barthes pôde vislumbrar a essência de sua mãe, o mesmo não fica claro na experiência de Polley, como ela mesma admite no e-mail endereçado ao pai citado anteriormente. Acontece que a diversidade de olhares e pontos de vista aqui não tem valor acumulativo no sentido de definir a figura a materna, mas dispersivo. No documentário da filha, Diane tem dois rostos e uma infinidade de facetas. Nesse cruzamento de narrativas orais e visuais, a pessoa desaparece para dar lugar ao personagem. Talvez para não correr esse risco, Barthes preservasse tanto a última foto da mãe, ao ponto de não reproduzi-la no livro que ela inspirou:

(Não posso mostrar a Foto do Jardim de Inverno. Esta foto só existe para mim. Para vocês seria somente uma foto indistinta, uma das mil manifestações do “comum”, não pode construir de nenhum modo o objeto visível de uma ciência, não pode fundamentar objetividade alguma, no sentido positivo do termo; no máximo poderia interessar a seu *studium*: época, vestidos, fotogenia; não abriria em vocês ferida alguma).⁶

Em *Histórias que Contamos*, a figura elusiva da mãe é referenciada ao longo de todo o filme, porém o excesso de imagens de Diane não resolve seu mistério. Pelo contrário, adensa-o.

Referências bibliográficas

BARTHES, Roland (1989), *Camera Lucida*, Barcelona: Paidós.

DOWD, A. A. (2013), *Sarah Polley on laying her family history bare in the new documentary Stories We Tell*, acesso a 2 de abril de 2014 em:

⁶ BARTHES, Roland. *Op. Cit.* Págs. 116 e 117.

<http://www.avclub.com/article/sarah-polley-on-laying-her-family-history-bare-in--97550>.

LUSSIER, Germain (2013), *Film Interview: Sarah Polley Explains Secrets of her Brilliant Documentary 'Stories We Tell'*, acesso a 2 de abril de 2014 em: <http://www.slashfilm.com/film-interview-sarah-polley-explains-secrets-of-her-brilliant-documentary-stories-we-tell/>

ZIMMERMANN, Patricia (1988), "Hollywood, Home Movies, and Common Sense: Amateur Film as Aesthetic Dissemination and Social Control, 1950-1962", *Cinema Journal*, Vol. 27, No. 4, Summer, University of Texas Press, pp. 23-44.