

(Auto)biografia e performance em *Stories we tell* (2012), de Sarah Polley

Pedro Henrique Trindade Kalil Auad*

Resumo: Este artigo investiga os procedimentos adotados no documentário (auto)biográfico *Stories we tell*, de Sarah Polley. Para tal empreitada, nos debruçamos sobre o coro de vozes que compõe o filme e a falta de hierarquia entre imagens de arquivo e as imagens recreadas. Dessa forma, seria possível pensar em uma teoria da autobiografia pleiteada pela autora, assim como a sua função performativa de construção de histórias.

Palavras-chave: documentário; Sarah Polley; autobiografia.

Resumen: Este artículo investiga los procedimientos adoptados en el documental (auto)biográfico *Stories we tell*, de Sarah Polley. Para llevar a cabo dicha empresa, nos centramos en el coro de voces que componen el filme y la falta de jerarquía entre imágenes de archivo e imágenes recreadas. De esa forma, sería posible pensar en una teoría de la autobiografía defendida por la autora, así como su función performativa de construcción de historias.

Palabras clave: documental; Sarah Polley; autobiografía.

Abstract: This article investigates the (auto)biographical procedures adopted by Sarah Polley in her documentary *Stories we tell*. For this purpose I focus on the chorus of voices that compose the film, the lack of hierarchy between archive images and the recreated images. Thus, it would be possible to think about an autobiography theory sustained by the filmmaker as well as the performative function of storytelling.

Keywords: documentary; Sarah Polley; autobiography.

Résumé : Cet article enquête sur les procédés adoptés dans le documentaire (auto)biographique *Stories we tell*, de Sarah Polley. Pour ce faire, nous nous concentrons sur le chœur de voix qui compose le film et sur le manque de hiérarchie entre images d'archives et images recréées. De cette manière, cette démarche nous permet de penser la théorie de l'autobiographie défendue par l'auteure, ainsi que sa fonction performative dans la construction d'histoires.

Mots-clés : documentaire ; Sarah Polley ; autobiographie.

* Universidade de Brasília, Departamento de Teoria Literária e Literaturas, Programa de pós-graduação em Literatura. 70910-900, Brasília, Brasil.
E-mail: pedrouad@gmail.com

Submissão do artigo: 7 de junho de 2018. Notificação de aceitação: 20 de julho de 2018.

*But all the while I was alone
The past was close behind.
Tangled up in blue – Bob Dylan*

Stories we tell [Histórias que contamos] (2012) é um documentário realizado pela diretora e atriz canadense Sarah Polley em que ela investiga, em um primeiro plano, suas origens familiares – o fato de descobrir que seu pai de criação na verdade não é seu pai biológico ou, em outras palavras, que ela é fruto de um relacionamento extraconjugal de sua mãe – mas que, na verdade, é uma reflexão sobre contar histórias, sobre como contar a história de si e como a nossa história não é só nossa, mas composta por uma multiplicidade de vozes.

Este artigo, pois, pretende se debruçar sobre o filme, sua estrutura e história e como, a partir disso, é possível pensar sobre a autobiografia no cinema, sobre suas possibilidades narrativas, sobre as construções do eu a partir de um nós, sobre as encenações que realizamos na vida e que se esparramam pelo documentário. É também uma reflexão sobre a memória e sua relação com a narratividade já que, como aponta Andreas Husseyn (2014: 158), “qualquer narrativa é seletiva e implica, passiva e ativamente, certo esquecimento de que uma história poderia ser contada de outra maneira”.

Uma canção

Em uma entrevista concedida a José Teodoro, da revista *filmcomment* em 2013, Sarah Polley é perguntada sobre a música *Tangled up in blue*, de Bob Dylan. Na gravação mais conhecida a letra da música, que versa sobre a dor da separação e o fantasma que a assombra, é toda escrita em primeira pessoa (*I*), com o narrador lembrando seus encontros e desencontros com ela (*she*). Em uma primeira versão, que está disponível na série de *bootlegs* que o cantor lançou nos últimos anos, a letra sofria algumas alterações, sendo a mais significativa a mudança de perspectiva na narração: por quase toda a música ela é cantada em terceira pessoa (*he*) a não ser em alguns momentos, sendo um deles na sétima e última estrofe, em que a perspectiva passa a ser a da consagrada gravação, o eu (*I*) e, nos últimos três versos, o nós (*we*).

Polley comenta que essa é sua canção favorita e que ela sempre foi, de alguma forma, obcecada com essa versão anterior, tão menos conhecida. *Tangled Up In Blue* é a primeira música do disco de Dylan, *Blood on the tracks* que, como é amplamente divulgado, é um álbum sobre a separação do cantor e escritor da sua esposa Sara Dylan. Obviamente que *Tangled up in blue* não é uma música que narra a vida entre os dois *ipsis litteris*, mas a tentativa de construção de uma narrativa em que faça sentido a união e a separação do casal:

é uma forma de narrar para encontrar sentido e, para isso, se constrói não só uma outra história, mas ela também é transformada em uma fusão e separação de pronomes criando diferentes perspectivas para a mesma narrativa.

A pergunta um pouco despreziosa de José Teodoro a Sarah Polley talvez nos chame a atenção para o que é mais importante no filme *Stories we tell*, que não é simplesmente a história que é contada (que, muito resumidamente, pode ser descrita como a descoberta de um relacionamento extra-conjugal de sua mãe, Diane, que teve como consequência uma filha fora do casamento e que, no caso, é Polley, e o encontro com seu pai biológico), mas a necessidade que temos de criar histórias para dar sentido a uma existência. Porém, aqui, já encontramos as pistas de que não somos construídos apenas por uma voz pessoal (o eu), mas também pelas histórias que vivemos, e estas são estruturadas por um largo conjunto de vozes que se juntam e se separam (o ele, o ela e o nós).

A questão autobiográfica

Stories we tell é constantemente definido como um documentário autobiográfico. Se por um lado isso faz sentido, já que sua autora se utiliza de uma motivação e de uma história pessoais, por outro lado essa definição pode delimitar demais, tanto a estrutura quanto a investigação que Polley propõe em seu filme. Dentre as abordagens possíveis para a autobiografia no cinema, temos a que Sandra Straccialano Coelho e Ana Camila Esteves desenvolvem para falar sobre esse gênero que se torna cada vez mais comum no cinema:

O relato confessional parece especialmente relacionado, do ponto de vista temático, a histórias de famílias marcadas por casos de doenças, desavenças, aproximações e reconciliações. No que tange à estética desses filmes, o recurso básico parece ser o uso de materiais de arquivo das mais diversas naturezas, não só no nível da imagem (câmera super-8, 35mm, miniDV, etc), mas também no que diz respeito ao som e outras referências como cartas, gravações em fitas-cassete, gravações de telefonemas e mensagens de secretárias eletrônicas, álbum de fotos, etc. ainda que em alguns desses filmes os diretores contem histórias de outras pessoas de suas famílias, eles se fazem presentes como personagem de uma narrativa que se articula ao redor das suas referências pessoais. Muitas vezes o que se vê é um diretor que se constrói como personagem a partir da história do outro – sendo que esse outro é alguém que declaradamente faz parte da sua vida. (Coelho & Esteves, 2010: 21-22).

Decerto que poderíamos delimitar *Stories we tell* dentro de vários desses parâmetros que as autoras estabelecem: é uma história familiar, é utilizado vasto material de arquivo, sendo o principal as imagens em super-8, e tem telefonemas, mensagens em secretária eletrônica, e-mails, fotos etc. A história

não é centrada somente em Sarah Polley, mas em outros membros da família, principalmente em sua mãe, Daiane, construindo sua história, mas que também é parte da vida da diretora.

Apesar de o filme parecer se encaixar com quase perfeição nos relatos autobiográficos do cinema como apregoados pelas teóricas acima mencionadas, ele não pode ser resumido a isso. Dizendo de outra forma: essa é apenas uma camada do filme que vai abrir espaço para outras e até para uma certa desconstrução do gênero. O mais notável, como será mais bem explorado adiante, é a utilização não necessariamente de imagens de arquivo, mas da *construção* dessas imagens que carregam índices das outras, isto é, gravações feitas em super-8 de momentos não captados, com atuação de atores para “complementar” as imagens “perdidas” da história.

Andrea Doucet (2015) vai destacar que *Stories we tell* encerra ao menos cinco perspectivas de histórias dentro e em volta do filme: em primeiro lugar, a história que instiga a criação do filme; em segundo lugar, a investigação que leva a diretora a descobrir outras verdades em relação a sua mãe, Daiane, que havia morrido quando ela tinha onze anos e que deixou pistas de que ela poderia ser fruto de um relacionamento extraconjugal; em terceiro lugar, a história da própria realização do filme; em quarto, o processo de contar histórias e de escutar e como isso está ligado ao processo do fazer e refazer das histórias familiares e de relacionamentos; e, em quinto lugar, “uma larga narrativa teórica, epistemológica e ontológica que molda o filme e toca em questões como as histórias de que somos construídos, a quem elas pertencem, como elas mudam quando são contadas, sobre quem escuta e a importância da audiência e o que as histórias *fazem* dentro das famílias” (Doucet, 2015: 98).

É somente nesses três primeiros lugares, em um sentido restrito do termo, que o filme poderia ser chamado de autobiográfico, mas principalmente no segundo, em que a história familiar é, de fato, o centro da questão. Se levarmos em conta teorias da autobiografia como as de Phillipe Lejeune, em que aquilo que chama de pacto autobiográfico é o essencial para determinar a autobiografia, ou as teorias da autoficção de Sergei Doubrovski, que indica simplesmente a “mestiçagem entre a verdade de si e a ficção, entre o autobiográfico e o ficcional” (Diógenes, 2017: 131), teríamos de fato uma enorme dificuldade para entender o filme e a sua importância.

Sarah Polley parece, ao montar o seu documentário, fazer também um processo de desmontagem. Se por um momento ela parece querer estabelecer um certo pacto autobiográfico, fazendo com que o espectador acredite nas histórias e nas imagens que estão ali presentes, ao mesmo tempo realiza o momento para que o espectador entenda que o jogo de som e imagem é, também, uma

construção. No quarto final do filme fica bastante evidente, para quem não estranhou antes, que muitas das imagens de “arquivo” ali presentes, em super-8, foram imagens de reconstituição realizadas por atores. Nesse quarto final, ela aparece com atores, filmando, dirigindo e indicando como as recriações aconteceriam, como quem “quebra a quarta parede”, algo que retomaremos adiante. É ao propor o pacto do fazer-crer que tudo ali era como tinha sido, e no seu desmantelamento, que Polley articula, em um primeiro momento, a fissura na distinção entre verdade e ficção.

Mas esse apagamento da fronteira não é para ser, também, a construção de uma autoficção que se estabelecerá como a mistura daquilo que de fato foi com aquilo que também poderia ter sido. Não se trata de uma estética pós-moderna em que a ficção irônica poderia ser tomada como verdade e vice-versa, mas de uma modulação a indicar que muito do que temos como sentido de verdade é composto por um conjunto de variantes de vozes, mas também de uma construção. Nesse sentido, se fosse para caracterizar *Stories we tell* de alguma forma, seria naquilo que Eliane Vasconcelos Diógenes chama de (auto)biografia, isto é, aquilo que comporta uma espécie de espaço biográfico, a partir das ideias de Leonor Arfuch, mas que também aponta para um descentramento do sujeito que implica “a impossibilidade de tudo dizer, falar, nomear nos seus relatos autobiográficos e biográficos, portanto, a retórica opera como condição para as palavras fluírem, possibilitando significações, embora de maneira precária” (Diógenes, 2017: 141).

O Coro de Vozes

Leah Anderst vai propor que Polley realiza em seu documentário uma teoria própria do que seria a autobiografia. Nesse sentido, para continuarmos no mesmo raciocínio, diria que ela cria uma teoria para sua ideia de (auto)biografia. Se existe um descentramento do sujeito é para que daí também nasça o que Anderst vai ratificar como coro de vozes, como um *medley* que constrói a história dando liberdade de narração para os entrevistados como também um peso igual entre eles, não em número de aparição na tela, mas em sua capacidade de carregar verdade.

Anderst demonstra que o uso de entrevistas, ainda mais as de membros de uma mesma família, não é uma novidade em documentários, pelo contrário. O diferencial de Polley, para a teórica, é que, ao invés de construir uma espécie de hierarquia entre os participantes, ela dá “peso igual para cada pedaço de opinião e informação para cada versão da história, e para cada modo de contar. Seu projeto é radicalmente democrático, mas um projeto que, no entanto, lança luz em sua própria história íntima e pessoal” (Anderst, 2013: 3). Assim, se cria

um processo constante de negociação e renegociação, lutando não pelo poder sobre a narrativa, mas pela pluralidade e a colaboração.

Polley, como destaca Anderst, concorda com o argumento de que teríamos um coro de vozes compondo a história, mas não um coro uniforme, tal como o da tragédia grega, por exemplo, mas um coro cacofônico que se aproximaria da verdade, mas que não aponta, de fato, qual é a verdade. Uma cacofonia que não é sempre agradável, que soa complicada e, até mesmo, confusa. Se o filme segue algum fio condutor este é a carta que seu pai, Michael, direciona à sua família quando descobre que Polley não é sua filha biológica. No começo do filme o vemos lendo a carta, enquanto sua filha o dirige. A carta começa da seguinte maneira:

Eu sou um ser único. Desde o momento em que me tiraram do útero da minha mãe para este mundo frio, fiquei completo. Sou uma amálgama de DNA que me foi transmitido pelos meus pais, também eles nascidos, já como produtos acabados, com o DNA que os respectivos pais lhes tinham dado e por aí fora, até ao infinito... Para mim é claro que estive sempre lá, algures no ADN dos meus antepassados, à espera de nascer. Então este tipo único existiu desde sempre. Mesmo no mistério do nada. Então por onde começar?

Na carta do pai podemos perceber a sua correlação com a própria estrutura do filme: um ser pode até ser único, porém não é uno; o ser é um amálgama de outras vidas e, daí, também das vidas que o cercam no sentido mais íntimo, da família.

O peso e modulação das vozes se constrói, muitas vezes, em contra sentido em relação à carta do pai: os filhos questionam algumas passagens, como é o caso da posição de Michael em relação a um possível aborto que Daiane quase realizou, ou mesmo da perspectiva da traição da mãe: enquanto uma irmã de Sarah fica feliz pela mãe; um irmão tem uma reação contrária, ressentida até. Entretanto, o ponto de maior divergência e que se coloca no filme de forma mais intensa é o discurso dos dois pais sobre o próprio documentário e seu objetivo.

Tanto Michael, o pai de criação, quanto Harry, o pai biológico, escreveram a própria versão da história. Michael enviou para a família a carta que conduz *Stories we tell*, enquanto Harry queria publicar o texto que havia escrito, o que desagradou Sarah. A diretora, portanto, está diante de duas versões da história e radicaliza essas perspectivas ao fazer o documentário. Mas a própria visão de Harry e Michael sobre o documentário é distinta e ela acopla as duas em seu filme. Polley apresenta a sua própria versão que está incluída na pergunta que dirige a Harry: “Que achas da ideia de eu fazer um documentário onde as versões dos diversos intervenientes têm todas o mesmo peso?”, ao que Harry responde:

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 podem todos ser ouvidos, mas dar o mesmo peso a todos... Sobretudo aqueles que tiveram papéis secundários. (...) 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 eventos particulares. A função crucial da arte consiste em contar a verdade, em encontrar a verdade da situação. É disso que se trata.

A posição de Michael é distinta:

Depois de acabares isto tudo, percebes que tens 6 horas de filme e que tens de decidir o que queres guardar. Será exatamente como a história, cada um de nós escolherá... Se cada um de nós decidisse o que gostaria de manter, o resultado seria o mesmo exercício teatral em que estamos envolvidos. "Eu quero manter isto", "Isso não presta". É completamente diferente de fazer apenas uma entrevista, não fazer montagem e deixar o filme correr como está. Isso estaria o mais próximo possível da verdade. Ao passo que a tua montagem transforma isto noutra coisa.

Entre uma interpretação e outra vemos que Harry aposta que há uma verdade a ser encontrada e que esta pode ser buscada e divulgada, ao passo que Michael percebe que a construção do documentário é semelhante ao processo de construção da memória e da (auto)biografia que Sarah Polley tenta desvendar em seu filme. É bastante óbvio também que a fala de Michael deixa claro que, no fim das contas, o processo de escolha de filmagem, entrevista e edição de Sarah é um processo de escolha, tal como os entrevistados escolhem o que contar e como contar. Tirando o próprio peso dessas seleções de suas costas, ou ao menos tentando, Polley pluraliza a história que poderia ter sido contada por muito menos pessoas do que as que aparecem em seu filme. Ainda, isso não é menor, cabe ao espectador entrar no jogo e construir sua própria versão dessa história, selecionando e cotejando as informações que vai acompanhando ao longo do filme.

Anderst ressalta que o processo (auto)biográfico é plural não só por dar peso semelhante a várias versões da mesma história. Há, também, uma cacofonia das imagens ou cacofonia visual. Segundo a teórica, a autora do filme se utiliza de variedades da "evidencia visual", tanto a que é do arquivo pessoal quanto aquela que é, também, da construção das imagens. Nesse sentido,

usando ambas, o filme de Polley dá peso igual ao "real" e ao "falso". Ela apaga a distinção entre os dois ao colocá-los em aproximação. No contexto de seu filme, as duas são histórias visuais. De fato, as cenas reencenadas, uma em particular que imagina o primeiro encontro entre os dois pais biológicos em um bar lotado em Montreal, parece ter um peso maior do que os

vídeos caseiros “verdadeiros”. Polley retorna à esse encontro, e à essa cena em particular reencenada, de novo e de novo (Anderst, 2013: 12).

Assim, segundo Anderst, o “simulacro” existiria junto com o “arquivo” e com o “atual”.

As imagens “falsas”

As discussões sobre o real no cinema e no documentário, assim como o uso de imagens de arquivo e das imagens de reconstituição são bastante longas. O uso que Sarah Polley faz delas, se não é original, ao menos revela um aspecto peculiar de sua abordagem. Clássicos como *The thin blue line* (1988), de Errol Morris, utilizam imagens reconstituídas, mas sabemos desde o início que tudo é uma reconstituição. Uma outra abordagem poderia ser, por exemplo, *I am a sex addict* (2005), de Caveh Zahedi, mas, desde a primeira cena, em que em tom de galhofa, para mostrar que está em Paris, aparece alguém fumando, de boina e carregando uma baqueta debaixo do braço, sabemos que as reconstituições não são atreladas aos eventos factuais, isso fica para imagens como fotos ou algumas poucas filmagens que ficaram registradas. Nesses casos usados como exemplo, as remontagens são claras, óbvias, quase como o uso que a televisão faz delas, só faltando o letreiro de “reconstituição”. Polley, por outro lado, só revela que as imagens são “falsas” no último quarto do filme. Em uma entrevista a Richard Porton, a diretora pergunta ao entrevistador quando ele percebe que nem todas as imagens são imagens de arquivo. Ele diz que no meio do filme ele começa a perceber. Polley diz que acha impressionante a “habilidade das pessoas em suspender a descrença”, e que algumas pessoas só perceberam nos créditos e se pergunta “quem estaria filmando um funeral?” (Porton, 2013: 39).

A discussão mais interessante que acontece aqui, no entanto, não é nem sobre o uso ou não dessas imagens, mas sobre o direito das imagens reconstituídas de ocuparem um mesmo lugar de “verdade” das outras, assim como acontecia com as múltiplas vozes que acompanhamos ao longo de *Stories we tell*. Jean-Louis Comolli, ao retomar as problemáticas de André Bazin a respeito do real e do realismo no cinema de ficção (Orson Welles, William Wyler), a partir do uso da profundidade de campo de alguns autores, afirma que o procedimento segue a seguinte lógica: “1) o real é ambíguo; 2) dar a ele uma representação fragmentada (pela montagem: trabalhada pela escritura) é reduzir essa ambiguidade e substituí-la por uma ‘subjatividade’ (leia-se: uma significação, é dizer, uma ‘visão de mundo’, uma ideologia)” (Comolli, 2010: 177) e, o terceiro passo, é o uso da profundidade de campo, que é mais real, que

permite de novo o jogo dessa ambiguidade que libera o espectador, abolindo “a diferença entre filme e realidade, representação e real” (Comolli, 2010: 177).

Decerto que Polley não realiza um trabalho em que a profundidade de campo ou o plano sequência tenham privilégios, pelo contrário. Mas o filme parece dialogar com as questões comentadas por Comolli não no campo estritamente formal, mas como um lugar do próprio filme discutindo as próprias noções de real, realismo e ideologia. Na entrevista que concede a Porton ela retoma justamente Welles e cita como inspiração *F for fake* (1973) por ser um filme que realiza um comentário sobre si mesmo. Assim, o filme refletiria sobre si e precisaria, para isso, não só de sua construção formal, mas também de um certo tipo de participação do espectador, isto é, daquele que vai, também, questionar a própria estrutura fílmica ou do documentário, não só de *Stories we tell*, mas do gênero como um todo. O refinamento dessa construção é todo baseado nas ambiguidades do real, que, se por um lado, se constrói a partir da subjetividade da diretora, inclui também a intimidade de terceiros (as outras histórias, a carta de Michael, o texto de Harry etc.). Mas, mais importante, é a própria subjetividade do real que as imagens parecem despertar quando o índice de verdade é alocado, de maneira semelhante, para as imagens do arquivo e as imagens construídas.

Leda Maria Martins, no texto *Tal pai, qual filha?*, em que reflete sobre o livro *Jóias de família*, de Zulmira Tavares, aborda justamente o deslocamento entre uma imagem “original” e uma imagem “falsificada”. Como acontece no livro de Tavares, poder-se-ia dizer que o uso das imagens reconstruídas ou reconstituídas operam uma inversão na mimese platônica, com um real que se “tece nas sombras e só sua imitação verossímil, que tem estatuto de verdade, brilha na transparência da aparência, ou seja, no simulacro” (Martins, 2001: 131). Assim, a lógica mimética não é mais a da imitação, e a apreensão do real se realiza “como uma dobra, uma sintaxe que mina, ou, pelo menos, rasura, as noções usuais de verdade e mentira como operadoras da *imitativo*, nivelando-se hierarquicamente e explicitando os modos de figuratização da realidade” (Martins, 2001: 131).

Stories we tell, dessa forma, não se baliza pela construção de uma verdade, de um real, mas constitui uma reflexão sobre as dobras do real, suas construções e sobre como uma (auto)biografia é, antes de tudo, também uma construção.

O mundo inteiro é um palco

Dentre as inúmeras críticas e comentários que surgiram sobre *Stories we tell*, nenhuma cita o teatro como um elemento constitutivo do filme. Sim, foi

destacado que Diane e Michael eram atores de teatro, que Harry era produtor de teatro (só depois de cinema), que seus irmãos são atores e que a própria Sarah é, também, atriz, talvez a mais conhecida entre todos os membros da família. No início do filme, quando Michael lê a carta, ele destaca que tinha a sensação de que Daiane havia se apaixonado inicialmente não por ele, mas pelo personagem que ela havia visto ele representar no palco, um personagem que era muito diferente dele mesmo, quase oposto. Um dos irmãos de Sarah chega a brincar diante da câmera perguntando a ela “esse é meu melhor ângulo?”.

O próprio momento que Sarah Polley, no quarto final de seu filme, apresenta as recriações das imagens, apontaria para um recurso bastante brechtiano, de distanciamento. Lembrando que um desses processos que Bertold Brecht aponta é justamente para a quebra de certo ideal mimético no espectador, para apontar que ali o que se representa não é uma história, mas uma representação. Por isso, em suas montagens, Brecht deixava, por exemplo, as estruturas do palco abertas, diferentemente de como havia sido praxe no teatro naturalista, que tentava esconder o maquinário do palco. Nesse sentido, um dos efeitos que busca o alemão é o de criar um estranhamento (ou distanciamento), algo que é presente também no filme de Polley. Esse estranhamento não vem só do momento em que se descortinam as imagens “fabricadas”, em sua dobra do real, mas também é estranho que todas aquelas imagens tivessem sido registradas, como ela mesma destaca acima: filmagens de um enterro com a utilização de um zoom bem no rosto de Harry; o “encontro” entre Michael e Harry em um bar em Montreal, e assim por diante. Assim, poderíamos, ainda, aproximar os procedimentos de Polley ao efeito-V brechtiano que, como Jameson (2013: 65) aponta “tem a função de incluir todas as descrições precedentes, assim como colocá-las sob uma nova luz”.

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, Vanstone, Winstor, 2017: 87). Pensando ainda na relação da atuação com o eu, frisada, 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 entrevistados 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.

Maria Ines Dieuzeide Santos Souza afirma que em documentários autobiográficos contemporâneos “grandes temas tratados por eles giram em torno da tentativa de compreensão de seu lugar no mundo, e da busca por uma identidade cada vez menos estática e mais estabelecida socialmente” (Souza, 2012: 17) e, assim, “esse tipo de filme tenta aproximar o pessoal do político, construindo sentidos para suas experiências e gerando reflexões que ecoam no espectador, universalizando histórias particulares” (Souza, 2012: 17).

A união com o teatro, principalmente com a sua parte performativa, ao lado da junção pessoal-político, nos faz realizar uma outra leitura de *Stories we tell*, que o filia não só ao documentário, a filmes que se colocam no limite do real e da realidade (poder-se-ia incluir aqui, por exemplo, “falsos” documentários, como é o caso de *Punishment Park*, de Peter Watkins), mas, também, às artes feministas e, principalmente, aos documentários feministas. Essa questão foi tocada por Belinda Smail em seu texto *Female subjectivity and the problem of realism*. Ela cita um grande número de autoras (Yvonne Rainer, Jill Godmilow, Michelle Citron, Su Friedrich, Barbara Hammer, Laura Mulvey, Sally Porter), criando assim uma espécie de precursoras do filme de Sarah Polley. Ela aponta, especialmente nos filmes de Citron e Friedrich, como em *Sink or swim* (1990) da última, que o filme é construído percebendo que “mostrar a estrutura da narrativa é crucial para a interpretação” (Smail, 2016: 178) e, ao apresentar as estruturas de dobras do real, ele “repensa o realismo de uma forma que é implicitamente feminista” (Smail, 2016: 180).

Sabe-se que a teoria da performance, muito absorvida pela teoria do teatro, pensa no conceito como um operador, o de “comportamento restaurado”, que simultaneamente reescreve e resiste a modelos preexistentes. Aqui, a reescrita da história de Sarah Polley que é dupla, senão tripla – tanto uma reescrita de sua história como a reescrita da descoberta de sua história e a reescrita do que é uma história – se torna performática não só por tratar de história de mulheres, mas por despertar que o que se chama de “realidade foi experimentada apenas por meio de representação” (Carlson, 2010: 197). Marvin Carlson destaca que as performances, em especial as feministas, buscavam esse desejo de “destruir as certezas essencialistas de todas as construções culturais” (Carlson, 2010: 206) e, aqui, na ranhura do real e da representação do real, poder-se-ia dizer que *Stories we tell*, ajuda a destruir a ideia de um real essencial para abrir espaço para o real como uma construção coletiva. E é na abertura para o coletivo que, também, o filme pode se realizar politicamente.

A (auto)biografia de Sarah Polley

Se a autobiografia “tradicional” busca levar ao leitor/espectador a fazer-criar naqueles acontecimentos a partir de um único ponto de vista, Polley parece demarcar uma posição bem distinta para uma (auto)biografia. O fazer-criar é justamente estilhaçado quando parte das imagens apresentadas é percebida como tendo sido recriada, e o que se propõe ao espectador não é um novo tipo de pacto, mas uma posição assumidamente crítica sobre a narrativa de uma história que, mesmo sendo pessoal, é atravessada e atravessa diversas pessoas - em certo sentido, poder-se-ia dizer que a autobiografia de Polley é, também, uma biografia de sua mãe. A desconfiança em relação a uma única memória pessoal é, então, substituída por variadas abordagens para uma mesma questão que é constituída tanto pela memória quanto pelo esquecimento, pelo falso e pelo verdadeiro, pelo arquivo atual e o virtual, pelos diversos papéis que interpretamos ao longo da vida, levando o espectador para dentro do labirinto das narrativas que podem comportar tantas interpretações como também tantas reconstituições.

Colocar diferentes pontos de vista para uma mesma história não é uma construção narrativa inovadora dentro da ficção, um procedimento que autores diversos como Lúcio Cardoso emprega em *Crônica da Casa Assassinada* ou que Ryūnosuke Akutagawa apresenta em *Dentro de um bosque* (que inspirou o filme de Akira Kurosawa, *Rashōmon*), neste tendo sete versões para o mesmo assassinato de um samurai. A inovação da teoria da (auto)biografia de Polley se dá justamente ao trazer esse recurso tipicamente literário, predominantemente da ficção, para um documentário, ainda mais um documentário que pretende resgatar a própria lembrança e origem. Mais uma vez, Polley parece tecer em sua teoria a ideia de que somos constituídos por histórias, mas não uma única história, tipicamente centrada em um indivíduo, mas que é constituída por pessoas diversas. Assim, uma (auto)biografia não seria nunca somente sobre o *Eu*, mas sempre também sobre *Ele* e/ou *Ela*, mas, sobretudo, sobre *Nós*.

Referências bibliográficas

- Anderst, L. (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/>
- Carlson, M. (2010). *Performance: uma introdução*. Belo Horizonte: Ed. UFMG.

- Chi, W.; Vanstone, G. & Winstor, B. (2017). *The act of documenting: documentary film in the 21st Century*. New York: Bloomsbury Publishing.
- Coelho, S. S. & Esteves, A. C. (2010). A narrativa autobiográfica no filme documentário: uma análise de *Tarnation* (2003), de Jonathan Caoutte. *Doc On-line*, (9), 19-42. Covilhã, UBI.
- Comolli, J. (2010). *Cine contra espectáculo*. Buenos Aires: Manatíal.
- Diógenes, E. V. (2017). *Narrativas (auto)biográficas no documentário brasileiro: do privado ao público*. São Paulo: Tese de doutorado. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.
- Doucet, A. (2015). Ontological narrativity and the performativity of the *Stories we tell*. *Visual Studies*, 30(1), 98-117. New York.
- Jameson, F. (2013). *Brecht e a questão do método*. São Paulo: Cosac Naify.
- Hussey, A. (2014). *Cultura do passado-presente*. Rio de Janeiro: Contraponto.
- Martins, L. M. (2001). Tal pai, qual filha?. *O Eixo e a Roda*, (7), 129-141. Belo Horizonte.
- Porton, R. (2013). Family viewing: an interview with Sarah Polley. *Cineaste*. Summer 2013.
- Smail, B. (2016). Female subjectivity and the problem of realism. In K. L. Hole, D. Jela ča; E. A. Kaplan & P. Petro (eds.), *The Routledge Companion to Cinema & Gender*. London, New York: Routledge.
- Souza, M. I. D. S. (2012). O documentário performático e a política de uma subjetividade contemporânea. *Estudos sobre las Culturas Contemporâneas*, 18(36), 11-31. Colima.
- Teodoro, J. (2013). Knowing you, knowing me. *Filmcomment*, 52-55.

Filmografia

- F for fake* (1973), de Orson Welles.
- I am a sex addict* (2005), de Caveh Zahedi.
- Punishment Park* (1971), de Peter Watkins.
- Rashōmon* (1950), de Akira Kurosawa
- Sink or swim* (1990), de Su Friedrich.
- Stories we tell* (2012), de Sarah Polley.
- The thin blue line* (1988), de Errol Morris.