

**Uma hora do passado:
a memória e o autorretrato (re)construído em *Un'ora solla ti vorrei***

*An hour in the past:
the memory and the self-portrait (re)built in Un'ora solla ti vorrei*

Laís de LORENÇO¹

Resumo

Na atualidade, com suas múltiplas possibilidades de discursos em primeira pessoa e inscrição subjetiva, se faz importante pensar como estes são constituídos. A partir do filme italiano *Un'ora solla ti vorrei* (2002, Alina Marazzi) nos propomos a pensar os modos de inscrição e construção subjetiva que o filme mobiliza, ao mesmo tempo em que trabalha a dinâmica de montagem de imagens de arquivo. Nesta obra, os filmes domésticos são o ponto de partida em conjunto com textos de diários para construir um autorretrato da protagonista já morta, Liseli. A diretora-filha propõe-se a conhecer a mãe com que não conviveu, ao passo que empreende um autorretrato apoiado em nuances autobiográficas. A montagem neste caso é a criadora e orquestradora desse movimento, a partir de arquivos domésticos.

Palavras-chave: Autorretrato. Arquivo. Documentário. Alina Marazzi.

Abstract

Currently there are multiple possibilities of first person discourses and subjective inscriptions, for this reason is important to consider how these discourses are built. From analyzing the Italian film *Un'ora solla ti vorrei* (2002, Alina Marazzi) we propose to reflect on the subjective ways of inscription and building that the movie mobilizes, withal it works also with a montage dynamic of archive images. In this film, home movies are a source, alongside diaries texts to build a self-portrait of the already dead protagonist, Liseli. The daughter-director, propose herself to get to know the mother whom she never really lived with, at the same time it makes a self-portrait supported by autobiographical nuances. In this case the montage is the creator and the orchestrator of this movement, departing from archives.

Keywords: Self-portrait. Archive. Documentary. Alina Marazzi.

¹ Mestranda no Programa de Pós-graduação em Multimeios, no Instituto de Artes – Unicamp. Bolsista CAPES. E-mail: lais.ltei@gmail.com

Introdução

Na atualidade a primeira pessoa se coloca como uma forma privilegiada de acessar temas históricos, sociais e pessoais, através da experiência individual. Acompanhando o movimento denominado por Beatriz Sarlo, como a “guinada subjetiva” (2007), o contemporâneo se vê repleto de discursos que colocam a experiência pessoal e o relato da mesma em situação de destaque, ao tratar de temas de um passado próximo, como forma de conservar recordações ou reparar uma identidade afetada. O autor argentino Pablo Piedras (2014) estuda os documentários em primeira pessoa, o modo de desenvolver obras documentais que colocam o realizador(a), a partir do trabalho pelo seu eu/yo como organizador do relato, trabalhando modulações, mestiçagens e mutações da enunciação em primeira pessoa. Identifica-se assim, a figura do realizador como testemunha e/ou provocador do registro, desse modo, fugindo de uma perspectiva totalizante do relato. Este fenômeno vai além de apenas representar novas vozes e identidades, como também muda o modo como o cinema documentário trabalha, modificando o pacto com o espectador, entendendo o “realizador não como sujeito histórico, sim como sujeito biográfico, a sua experiência de vida como instância de validação do discurso” (PIEDRAS, 2014, p.31). Beatriz Sarlo ainda destaca como a questão de gênero se coloca clara nesses processos de retomada do passado:

O passado volta como quadro de costumes em que se valorizam os detalhes, as originalidades, a exceção à regra, as curiosidades que já não se encontram no presente. Como se trata da vida cotidiana, as mulheres (especialistas nessa dimensão do privado e do público) ocupam uma parcela relevante do quadro. Esses sujeitos marginais, que teriam sido relativamente ignorados em outros modos de narração do passado, demandam novas exigências de método e tendem a escuta sistemática dos ‘discursos de memória’: diários, cartas, conselhos, orações (2007, p.17).

Un’ora sola ti vorrei: inscrição e construção subjetiva

No caso do filme que nos interessa neste artigo, diferentemente do que se encontra em documentários em primeira pessoa, esta primeira pessoa do filme não é construída de modo a coincidir e/ou representar o(a) realizador(a). Em *Un’ora sola ti vorrei* (Itália, 2002), de Alina Marazzi, a primeira pessoa é uma construção discursiva para uma terceira pessoa, a mãe da realizadora, Liseli (apelido para Luiza). A voz da

diretora é empregada como guia da narrativa, no entanto, performando sua mãe já falecida. O documentário se constrói baseado em filmes domésticos da família de Alina (em sua maioria filmados por seu avô), em conjunto com os diários de sua mãe, laudos médicos e cartas. Somado a este material de arquivo, a montagem cria através do trabalho da faixa sonora, (re)significações das imagens antes apenas pertencentes ao ambiente doméstico. Todos estes elementos são articulados com o intuito de reconstruir a vivência de Liseli, a qual fala em primeira pessoa, se direcionando para sua filha. A mensagem que a mãe envia para a filha trabalha no sentido de responder questões, aparentemente latentes, à diretora. Liseli viveu durante muitos anos em hospitais psiquiátricos, acometida por problemas psicológicos e depressão, fazendo com que fosse institucionalizada pela família até cometer suicídio. Não sendo, assim, uma figura materna presente na vida de Alina, identificamos o filme como o modo de lidar com essa perda.

A maneira como a realizadora lida com o luto acompanha o pensamento de Michael Renov (2004), que busca compreender como o “luto é um trabalho de autoinscrição” (p. 121). Para o autor, ao perder um ente querido se cria um espaço vazio no real, que coloca em movimento a busca por uma representação desta perda. Ele ainda destaca como o trabalho de luto no cinema e no audiovisual é composto por uma conjunção de “palavras (voz-over em primeira pessoa ou testemunhos baseados em entrevistas) e imagens (reliquias do passado, evocações da memória)” (p. 125), sendo o significado, uma resultante desta articulação realizada pela edição. Dessa maneira, o filme funcionaria como um ato de luto para quem faz, mas também para o público que pode compartilhar daquela experiência.

Nosso objetivo ao abordar este filme é, ao pensá-lo a partir de sua enunciação em primeira pessoa e o trabalho com arquivos que forma o filme, compreender como opera a montagem (empreendida pela montadora Ilaria Fraioli), buscando entender seus modos de inscrição subjetiva (da protagonista e do próprio filme). Através da análise da contradição entre faixa sonora e imagética neste filme, objetiva-se perceber como estas instâncias, e em especial a voz over, alteram a compreensão das imagens, desconstruindo-as e realocando sentimentos e experiências da protagonista, nesse processo de autorretrato da protagonista.

Como dito, o uso de primeira pessoa neste filme é um efeito construído pelo filme, contando uma experiência alheia, mas mesmo assim, segue sendo um

documentário em primeira pessoa, que faz uso deste recurso narrativo para a construção do filme. A voz da protagonista Liseli é performada² pela diretora – Alina Marazzi – sua filha, criando assim uma memória compartilhada para família, pelos escritos subjetivos de sua mãe. Ao passo que a personagem se dirige a Alina desde o início do filme, já se torna claro o quanto este filme joga em suas construções formais. Por este motivo é essencial pensar os modos como se deixa a ver a inscrição da instância que constrói essa narrativa, de sua realização.

Piedras (2014) pensa esses movimentos que indicam como é dada a construção da narrativa como “estratégias de mediação”, que explicam o dispositivo e/ou deixam claro ao espectador quais os movimentos e fontes de construção do filme. No caso de *Un’ora sola ti vorrei* estas estratégias não são muito claras, utilizadas em momentos específicos que auxiliam a nortear e organizar o filme. Sendo assim, identificamos como os momentos em que estas instâncias explicativas/organizativas estão presentes: (1) quando diários e fotos aparecem sendo manipulados ou colocadas à frente da câmera, o filme se inicia com um diário sendo aberto e o título do documentário em tela, com mensagem escrita “não leia este diário”; (2) o som que é adicionado às imagens, antes silenciosas, reforçando e criando novos sentidos, que vão além do trabalho com música, como também com ruídos que em momentos reforçam o gasto com hospitais, a dinamicidade da vida social e possibilitam criar diversas ambiências; (3) a própria construção performada da voz de Liseli, a qual só sabemos que foi feita pela voz da filha/realizadora nos créditos; além (4) do momento de leitura dos laudos médicos que, segundo apontado pela pesquisadora Maura Bergonzoni (2011), são lidos em terceira pessoa pela mesma voz, mas que quebra com a dinâmica empreendida pela primeira pessoa, para logo depois retomá-la.

É parte essencial desse jogo as marcas e informações que apenas os créditos podem confirmar, visto que durante o depoimento (re)construído de Liseli, ela comenta das imagens feitas por seu pai (e utilizadas no filme) com uma câmera comprada nos Estados Unidos, e a confirmação de tais fatos se dá apenas nos créditos, onde as imagens são creditadas ao pai. O mesmo acontece com o texto referente a voz over, que ao final do filme é creditado a Luiza Hoepli, mas que já tem indícios de sua autoria durante o filme, onde já são mostrados tais cadernos manuscritos. Desse modo, vemos

² Pensamos o performar, neste caso, como ato de construção, através de movimentos de expressão é possível que se construa uma versão de si ou mesmo do outro, uma versão que não se propõe unificadora, mas em relação de construção e reformulação constante.

como o processo de construção é marcado no filme, não de modo tão claro, mas não por isso menos presente.

Este documentário é formado pelas imagens de arquivo familiar, sejam elas fotos ou filmes domésticos, e tem a seu favor o fato da família ter tido a possibilidade de acessar equipamentos para filmar desde os anos 20 e, dessa maneira, deter um arquivo de imagens da família, e especialmente de Liseli, numeroso. No entanto, estas imagens feitas como filmes domésticos tinham um destino totalmente oposto do que ganham uma vez que são colocadas no filme e editadas em conjunto com outros materiais. Desse modo, é importante ressaltar como tais imagens retratam momentos excepcionais da vida cotidiana da família, ~~são de:~~ eventos especiais, casamentos, festas, inaugurações, batizados, viagens. Assim, ao colocar uma voz over (que vem dos diários da protagonista) acaba tratando de temas íntimos e do cotidiano privado, como conversas, problemas com a família, relações amorosas, criando outra dimensão naquelas imagens características do imaginário familiar, mas que não estava presente anteriormente. Este efeito de criação se acentua ainda mais pelo trabalho da faixa sonora, para além da voz, que também adiciona músicas e ruídos.

Autobiografia a serviço do autorretrato

Ao pensar a construção do filme *Un'ora sola ti vorrei*, narrado em primeira pessoa por uma terceira, ele é considerado por alguns autores (entre eles Efrén Cuévas) um documentário autobiográfico, mesmo que este não esteja de acordo com o “Pacto Autobiográfico” conceituado por Lejeune (1994). Para Lejeune, o pacto autobiográfico se constituiria na equivalência entre autor, narrador e personagem, essa tríade centrada na mesma *identidade de nome* (LEJEUNE, 1994) é o que permitiriam que o leitor compactuasse com o discurso de uma autobiografia. Ele explica o Pacto como “um critério muito simples que define, ao mesmo tempo a autobiografia e todos os demais gêneros da literatura íntima (diário, autorretrato, ensaio)” (LEJEUNE, 1994, p.61). O filme de Alina Marazzi não é uma autobiografia, nos termos de Lejeune, visto que a autora não coincide em identidade de nome com a personagem/narradora.

Entretanto, explorando mais essa colocação do autor, se faz necessário refletir no que diz respeito à construção de *Un'ora sola ti vorrei*. O trabalho de Leonor Arfuch (2010) contorna essa questão ao adentrar o conceito de “espaço biográfico”, que o

próprio Lejeune cita como a possibilidade de pensar pactos indiretos, onde mesmo sem a identidade de nome, faz com que o leitor tenha leituras na chave autobiográfica.

Leonor Arfuch (2010) desenvolve a reflexão sobre “espaço biográfico”, pensando-o como a possibilidade (infinita) de manifestações do eu, em vários campos expressivos e artísticos, inclusive no cinema documentário. Para a autora essa definição excede os gêneros canônicos como biografias, autobiografias, diárias, memórias, correspondências, chegando a

[...] permear todos os registros da discursividade contemporânea [...] Um espaço caracterizado pela emergência da subjetividade a flor da pele, onde o eu – e todas as suas máscaras – tem primazia indubitável, onde as “vidas reais” ganham terreno da ficção e onde o corpo, a voz e o relato da “própria” experiência mantêm um efeito de proximidade, verossimilhança e autenticidade (ARFUCH, 2015, p.3).

Arfuch (2010) ainda vai além, pensando esse espaço confluyente dessa multiplicidade de formas, gêneros e possibilidade, como o caminho de pensar as relações entre essas possibilidades de diversos usos. Para pensar como esses textos se relacionam com os leitores, a autora prefere pensar em uma “garantia de uma existência ‘real’” (ARFUCH, 2010, p.71), “que não supõe necessariamente a ‘identidade’ entre autor e personagem” (ARFUCH, 2010, p.71) como em Lejeune. Esse espaço vai além de simples gêneros, com reflexos e leituras transversais nas diversas produções de conhecimento, que formam uma produção de subjetividade na atualidade. O espaço biográfico é essencial para “traçar o limiar incerto entre público e privado e, conseqüentemente, a nascente articulação entre o individual e o social” (ARFUCH, 2010, p.83) e de que modo essa articulação leva a uma visão múltipla, não necessariamente, apenas, do eu, mas ao nós – pensando assim em um campo mais amplo de subjetividade.

No entanto, por mais que o filme de Marazzi explore a dimensão múltipla dos relatos, desde os arquivos com que trabalha, ressignificando-os e explorando sua magnitude subjetiva, há constantemente o movimento de contextualizar cronologicamente os acontecimentos, relacionando-se a autobiografia. Ao buscar uma compreensão da história daquela família, escolhe por marcar datas e eventos especiais, em ordem de acontecimento, até mesmo dizendo em dado momento “era uma vez...”, como que para introduzir o relato. Não obstante, o filme empreende um movimento paralelo e mais pungente, o de difração desta personagem, seja em sua identidade, como

também em seus sentimentos e vivências, que são repetidamente contrapostos e questionados por ela mesma em suas reflexões, relacionando-o ao autorretrato. Exemplo desse processo se dá pelos paralelos feitos na relação avó-mãe-filha. Estas três gerações de mulheres são apresentadas partindo de Liseli, como foco central, mas que se ramificam. Ao falar do amor que sentia por Antonio, por exemplo, Liseli usa as mesmas palavras de carinho já apresentadas quando recorda do enamoramento de seus pais. Também são constantes as alusões à sua mãe ao falar de sua própria experiência de ter seus próprios filhos, suas dificuldades com essa condição social e de como a sua era o modelo perfeito. Já com sua filha (Alina), Liseli acaba por trocar cartas, lidas mais ao final do filme (já que mesmo refratando, ele mantém uma cronologia) em que conta suas expectativas como mãe, frustradas em sua maioria. Sem contar também, as posições e opiniões dadas por Liseli, que são por ela mesma constantemente refutadas e reformuladas, o filme como o seu autorretrato em constante (re)formulação.

Un'ora sola ti vorrei permite o jogo entre a autobiografia e o autorretrato, o que nos ajuda a compreender o modo complexo como é montado este filme é o próprio autorretrato, Maria Luisa Ortega (2014, apud Piedras, 2014, p. 221)³ o define:

O autorretrato genuíno literário/cinematográfico é aquele em que o sujeito não retrata a si mesmo, nem mesmo se mostra como autor absoluto, é sim [aquele em que] mostra o que o autor percebe, se apresente como suporte da escritura e se representa no ato de escrever, sem que o ego ocupe o lugar que corresponderia no mundo.

O jogo que pensa de quem é a autoria nesse filme é claro. Uma filha realizadora, que empreende um autorretrato fílmico da mãe falecida, a partir de seus diários e imagens domésticas de outra fonte, são um grande caldeirão de instâncias que a montagem auxilia a organizar. A difração e opacidade do discurso como característica a ser ressaltada. Tendo as inscrições da enunciação de criação do filme, sua presença compartilhada com o uso do recurso narrativo da voz da primeira pessoa de Liseli, as barreiras de autoria se borram, fazendo com que a realizadora e protagonista (filha e mãe), se encontrem pelo filme, no movimento de luto, mas também no movimento de contato pelos arquivos, se criando neste processo, uma pela outra. O documentário trabalha com os espelhamentos (sendo em um movimento de similaridade ou disparidade, refletindo ou se refratando) entre avó-mãe-filha, assim é a mãe que retoma

³ As traduções de texto em outros idiomas são minhas.

a experiência da avó e a filha que constrói a voz da mãe. Ao defendermos *Un'ora sola ti vorrei* como um autorretrato, a autobiografia é colocada a serviço desse retrato de Liseli, a difração em sua construção já destacada pela própria voz over, como quando protagonista se dirige a sua filha “minha história, que é a sua história, nasce do encontro do avô com a avó”. Podemos dizer que a base autobiográfica-cronológica que situa a história da família, referente a classe social, ambiente de convivência e temporalidade, é utilizada para, partindo dela, compreender e possibilitar reflexões sobre a existência da protagonista, que pode e/ou poderia ser, a de diversas mulheres em condições similares.

Para corroborar nossa colocação, nos interessa pensar Bellour (2009) e o modo como o autor identifica a autobiografia na fronteira com diversos outros gêneros, sendo um caminho incerto e que se afeta no ato da escrita. Essa natureza variante e mutante, compartilhando da reflexão do espaço autobiográfico, a coloca lado a lado com outros modos de se pensar nos documentários. Como é o caso do autorretrato, que para ele tem uma definição complicada, por sua natureza autobiográfica, mas que ao mesmo tempo é seu oposto. O autorretrato se diferencia da autobiografia por não ter o relato estruturado, cronológico, “O autorretrato se situa assim, do lado do analógico, do metafórico e do poético, mais do que do narrativo” (BELLOUR, 2009, p. 294), que tenta fazer reflexões a partir de correspondências, elementos que se repetem, de modo que sua aparência seja de descontinuidade, “da justaposição anacrônica, da montagem” (BELLOUR, 2009, p. 294). Assim:

[...] onde a autobiografia se define por um tempo fechado, o autorretrato aparece como uma totalidade sem fim, em que nada pode ser entregue adiantado, já que o autor nos anuncia: “Não vou lhes contar o que eu fiz, mas lhes dizer quem eu sou”. O autor de autorretratos [...] passa sem transição de um vazio a um excesso, e não sabe claramente nem onde vai ou o que faz, enquanto o autobiógrafo é contido por uma plenitude limitada que o submete ao programa de sua própria vida. (BELLOUR, 2009, p. 294)

Esse modo de construção do autorretrato que se inventa para organizar as “memórias e fantasmas” (BELLOUR, 2009, p. 294), no entanto, destaca o autor, não quer dizer que seja algo arbitrário, pelo contrário, com Beaujour ele defende como sendo uma variante da retórica, só que seu objetivo final não é a persuasão do outro. Ainda enfatiza como o autorretrato tem o poder de “transformar os dados da retórica clássica através de um processo geral de subjetivação, de distorção e de deriva” (BELLOUR, 2009, p. 299). E o caminho que escolhe fazer é através de uma construção

de memória e de uma busca de si, trazendo elementos de uma esfera individual para o campo mais amplo.

Un'ora sola ti vorrei é, desse modo, um autorretrato construído apoiando-se em movimentos da autobiografia que permitem uma estruturação linear e que, a partir dela, sejam exploradas e contadas as experiências subjetivas da protagonista, Liseli. A modulação autobiográfica ordena o relato, mas é colocada a serviço do autorretrato no trabalho de construção da difração de quem é Liseli, de como se formou, se espelhando na mãe, na filha, em amigas. Como Bellour ainda afirma, há algo de autorretrato em todas as obras, no entanto há também o autorretrato como obra. Defendemos o autorretrato como obra, uma vez que convoca instâncias autobiográficas (uma narrativa linear, cronológica, que busca retomar e explicar os acontecimentos biográficos da vida de Liseli), mas que não se resigna neste movimento, usam-no como propulsão para pensar a personalidade e experiência de Liseli no mundo, refletindo sobre a potencialidade do ser mulher, naquele país, naquela classe, naquele momento histórico. Este jogo entre lugares e modos de inscrição subjetiva em *Un'ora sola ti vorrei*, é exatamente o espaço biográfico que falam Lejeune e Arfuch. Bellour ainda afirma que o autorretrato “[...] se aproxima mais ou menos da autobiografia (Lejeune situa seus começos), e se converte em um dos componentes da noção vaga, mas potente de espaço autobiográfico” (BELLOUR, 2009, p. 295-296).

O que de vago poderia ter essa noção é explorada por Arfuch, e é através de seu trabalho que podemos pensar como estas construções narrativas, brincam nos modos de se organizar, criando discursos permeados por subjetividades. Entremeadas em discursos diversos, neste caso borrando os limites já difusos da autobiografia e do autorretrato. O filme que ao mesmo tempo retoma a história contada pela personagem-narradora, cronologicamente, desde o casamento de seus pais até a sua morte, passando por seu nascimento, infância, paixões, amizades, casamento, filhos. Também é o filme mediado por reflexões de Liseli sobre sua vida, sobre como se sente em relação a todos estes eventos, há uma preocupação pelas datas e eventos, mas é porque esta exata estrutura social – a qual está envolvida – é também a que lhe traz aflição. A voz performada é o que oferece a mediação, inerente à construção fílmica, mas que nesse caso fica mais clara. A ambiguidade que essa terceira instância traz, a que organiza o discurso, representada pela voz performada, a da autoria, é mais um exemplo tanto das marcas de construção deste discurso, como da difração de experiências que formam o autorretrato.

A montagem, entre social e íntimo

O jogo de construção da personagem de Liseli, no filme de Alina Marazzi assemelha-se ao que Arfuch (2015) lê no trabalho de Nury González, como ele trabalha “junto com a busca de arquivos, documentos, fotografias, para ‘entrecosturar uma memória e reconstruir ou criar uma história possível’ que é tanto um olhar para o passado – a herança – como um desafio com o futuro, em termos éticos, estéticos e políticos” (p. 6). O que vemos em *Un’ora sola ti vorrei* é este processo de construção, a partir de fragmentos que se organizam constituindo uma memória, uma história que faz sentido, que funciona como luto e remete ao passado, mas que reflete ao se organizar, criando modos de construção que engendram significados para além de uma simples reconstrução.

Deste modo, podemos identificar momentos em que a experiência da personagem é adensada e se pode acessar esta memória para além de uma reconstrução. Como exemplo, podemos nos atentar a reflexão de Liseli sobre a maternidade, ao passo que vemos os filmes domésticos com as crianças brincando, sorrindo e passeando com os pais, são lidas suas cartas para sua própria mãe, relatando suas inseguranças e dificuldades no trato com os filhos, de como eles se comportam e ela não sabe lidar com a situação. Fossem apenas as imagens não saberíamos uma outra dimensão da experiência tanto das crianças, como da própria protagonista. Desse modo, compreendemos um quadro mais complexo da vida familiar e das memórias que são reconstruídas no filme.

Esse processo de (re)construção empreendido pelo filme é operado pela montagem, que organiza a faixa sonora e a visual com intuito de criar novas camadas de significação a imagens. Estas originalmente pertenciam aos arquivos familiares, retratando momentos excepcionais (casamentos, festas, inaugurações, batizados, viagens), de celebração e em uma nova organização, exacerbam outros elementos, construindo um outro sentido, a partir e de dentro daquelas imagens. Como visto no pensamento de montagem de Eisenstein “a teoria da montagem como conflito define-se justamente pela combinação das representações para formar uma unidade complexa de natureza peculiar, apontando para um sentido não contido nos componentes, mas no seu confronto” (XAVIER, 2005, p. 133). Dessa maneira, o confronto e a combinação na

montagem é o cerne dessa busca, como se organizam e pensam no filme de Alina Marazzi. Há uma diferença clara entre o que é mostrado e o que é dito na narração em voz over ou o que o som possa induzir. O que se escuta complementa e situa o que é visto, mas não apenas, o movimento é no intuito de complexificar, mostrar o que a imagem não pode dizer, mas o que uma personagem daqueles filmes experienciou ou poderia.

Um caso central são as cenas do casamento de Liseli com o pai de Alina. Enquanto o casal está saindo da igreja, com uma música romântica (homônima ao filme) e mesmo depois posando para as fotos e sorrindo, a leitura dos diários de Liseli em que apresenta sua insatisfação com o papel de mulher que lhe seria dado uma vez que casada e que não quer ser dona de casa, impõe uma complexificação em sua imagem de esposa. Assim, a protagonista se expressa “Quero que [ele] me ajude a lavar os pratos e trocar as fraldas dos filhos. Vou ser vida louca. Queria que cozinhasse para mim, assim teriam ciúmes de nossa vida a dois. Mais um homem não pode fazer isso, então vou propor em ser sua amante. Assim ele não se casa com uma vida louca, mas usufrui dela quando lhe convier”.

Outro movimento similar a este se dá em dada cena, em um filme de família característico de férias, várias crianças em uma praia, Liseli entre elas, todas contentes, brincam, tomam refrigerante e se refrescam na água. No entanto, o que a montagem cria pela música é um momento tenso, a sua maneira já prevendo as questões e dificuldades psicológicas que Liseli tinha no convívio familiar. O modo escolhido para criar tal tensão é a partir do contraste entre imagem e música, que se inicia mais sóbria e triste e segue, gradualmente, repleta de graves em conjunto com a ralentização⁴ de uma Liseli que meio dança, meio brinca e sorri. Permitindo, assim, que a experiência do espectador vá além de uma simples apreciação de um filme doméstico de uma família em viagem, mas que possibilite a reflexão sobre quem são as pessoas naquelas imagens, seus sentimentos e relacionando tal experiência ao retrato empreendido pelo filme.

A montagem é construída por imagens domésticas silenciosas, e o filme vai além de apenas ordená-las de modo que se ressignifiquem por contradição. Identificamos a articulação de vários elementos na faixa sonora, composta de ruídos (máquina de escrever, chuva, crianças brincando, carros), música (que remetem a

⁴ Os movimentos das imagens vão sendo quebrados em quadros que se mantém mais tempo na tela, desta maneira, observa-se mais atentamente aos gestos e a presença do corpo da protagonista.

momentos de alegria, festa e também tristeza) e a voz over performada de Liseli, a partir de diários. A combinação destes elementos sonoros permite que as imagens de momentos públicos da família, de celebração, que remetem a dimensão social, sejam colocados em uma chave subjetiva, neste caso, a partir da experiência específica de uma integrante da família, explorando questões que aqueles filmes, de algum modo, podem e tentam representar.

Por esse motivo, nos interessa aqui pensar as cenas claramente sociais, casamentos e festas, para compreender como a montagem organiza e cria esse autorretrato de Liseli, empreendido pelo jogo dos elementos da montagem – ralentizando, acelerando e dando ritmo as imagens articulando-se com os sons. Identificamos como, em momentos que remetem diretamente ao domínio público, a música *upbeat*⁵ auxilia a criação de uma ambiência específica, com um ritmo de vida animado e dinâmico. Contraposta está a música lenta, que cria um determinado clima para que seja compreendido, em outros níveis, para além da voz over, os sentimentos e a experiência melancólica de Liseli, perante a sua vida, de mulher da sociedade italiana nos anos 50 e 60. As mesmas músicas – agitada e lenta - são repetidas e retomadas durante todo o documentário, para deixar claro essa dimensão dupla da vida da protagonista, uma vida com confortos, aparente felicidade (como as imagens tendem a remeter), mas problemas de relacionamento com a família e seus sentimentos internos de inquietude e insegurança são exacerbados nestes relatos. Criando-se assim, um padrão de (re)significação para o filme. Soma-se a isto o uso abundante de close-up nas imagens.

O rosto de Liseli busca mostrar sua introspecção já presente, mesmo em momento de celebração o sorriso que se esvai, ao ser ralentizado, é ressignificado, permitindo que o espectador se atente a sua imagem, quase que acompanhando os sentimentos que tomam conta da personagem. As imagens da protagonista que são diversas vezes retomadas e reempregadas funcionam como tentativa de acesso ao seu mundo pessoal. Resumindo, são imagens do espaço social familiar, com uma voz over da dimensão íntima (diários), que em contraste, acentuadas pela música e ruídos, constroem o autorretrato de Liseli. Ao passo que alargam a percepção de sua vida, para além da retratada em imagens familiares, busca refletir a multiplicidade e difração da

⁵ *Upbeat* se refere às músicas mais agitadas e animadas, que fariam referência a momentos que representem estes sentimentos, dessa maneira tendem a ter um ritmo mais rápido.

sua experiência, que se questiona e se (re)constrói e que se relaciona com a experiência de ser mulher naquele tempo/espço específico.

Para compreender então, como a montagem cria esses ritmos e significados específicos, dois momentos apresentados no filme permitem explorar mais da protagonista e dos movimentos organizativos operadas pela edição. O primeiro é o aparente lançamento de uma livraria da família, Hoepli. As imagens em cor usadas, talvez para divulgação ou também como recordação do negócio e/ou da família, ganham ritmo e dinamicidade pela música e ruídos de dinheiro e máquinas registradoras. No entanto, é a voz over de Liseli, falando sobre as atitudes intransigentes do pai e como elas a afetam, que fazem com que o contraste entre o espaço público e privado se imponha. Ela afirma “Papai fez a maior cena comigo. É um egoísta, isso sim. Quando discutimos ele vê que está errado, eleva a voz e grita. Pois é o que faz no escritório onde está acostumado a mandar. Estou contente de estar conseguindo responder menos e de levar as coisas menos a ferro e fogo”. A jovem que aparece na imagem com a mãe, simpática e receptiva, é a mesma que na voz over conta como é repreendida pelo pai na vida doméstica por suas opiniões e acaba por se sentir impedida de conversar com ele.

Nesse sentido, não é somente o que a personagem diz e o que é visto que se contrapõe, os ruídos e a música também remetem a um ambiente social e agitado que dão ritmo a sequência. Esses são contrapostos aos problemas que vão além dessa esfera pública, os que ficam dentro dos limites da casa, em que os embates entre pai e filha são frequentes. Assim, o que se vê nas imagens é a filha exemplar, jovem modelo da classe alta milanesa, mas o que a faixa sonora propõe é a outra dimensão, a filha que desafia a autoridade paterna, que é repreendida. E esta dicotomia sendo construída na articulação som e imagem.

O segundo momento que merece destaque, neste movimento de ressignificação são as sequências em que Liseli se questiona sobre a vida de casada e sua paixão por Antonio, que virá a ser seu marido. Enquanto a voz over de Liseli se declara, dizendo todos os esforços que pretende fazer por aquele amor, a uma música calma, quase melancólica e acompanhada de ruídos de chuva. O que se vê é a imagem do casal na praia, sérios e olhando a paisagem, as imagens são ralentizadas, dando mais peso àquele momento. A montagem, no entanto, logo rompe com essa reflexão, o ruído de buzinas, música, cenas de carro e uma festa de sociedade tomam lugar, ao passo que Liseli inicia outra reflexão, sobre o que ela define como suas “questões habituais”. Estas são

referentes a casar-se, se seria possível não trair, se fará Antonio feliz e sobre a carreira que não terá, uma vez que tenha filhos.

Este preâmbulo introduz a típica cena de um casamento, a música homônima ao título do filme soa, no entanto, a voz over da protagonista reflete sobre a impossibilidade de se colocar no papel de esposa, Liseli confessa seu desejo de ser rebelde e não ter responsabilidades dentro da casa. A imagem que serviria como memória de um momento de celebração é, neste caso, utilizada para questionar os papéis sociais e expectativas de mulheres nos anos 60, além de complexificar o conhecimento que se tem da protagonista. O momento seguinte são imagens de férias do casal, aparentemente em um barco, pela voz a protagonista reafirma sua felicidade em estar com seu marido, montada com a música lenta (que se repete em diversos momentos do filme) e imagens, mais uma vez, ralentizadas. Esse jogo que constrói diferentes momentos, contrapondo imagem e som, são paulatina e repetidamente construídos, tanto para quebrar com os estereótipos que as imagens domésticas podem perpetuar, como também para que seja empreendido o autorretrato de Liseli.

Estas duas ocasiões nos oferecerem informações para compreender como é o trabalho de montagem, como as ralentizações das imagens e música lenta funcionam de forma a possibilitar a criação de reflexões de cunho subjetivo e intimista. Paralelamente, do mesmo modo que os ruídos ritmados e música mais agitada trabalham a contrapor a dimensão da experiência social aparentemente perfeita, com a vida doméstica e seus atritos. Estes dois processos de montagem, com suas músicas características que são retomadas diversas vezes no filme, assim como as imagens da protagonista que são repetidas com intuito de ressignificá-las, são modos que marcam a criação de diferentes dimensões da personagem, como também são marcas da enunciação de criação desse autorretrato.

As significações desta história são criadas por esta montagem, a partir de objetivos claros, o que Piedras considera “estratégias de mediação” são os sinais da autoria do filme, uma autoria negociada, entre a fonte organizadora do filme e as fontes de arquivo. Entretanto, não se pode negar a decisão final na construção do relato, por mais que o filme se construa em constantes idas, vindas e trocas entre personagem e realizadora, mãe e filha, é Alina Marazzi a responsável pela autoria, parte importante no processo de montagem, que determina o modo como se forma tal narrativa.

Dessa maneira, se torna claro como estas reflexões não são inerentes às imagens, é a montagem que as produz a partir das possibilidades do material de arquivo familiar. O que intentamos ao analisá-las é mostrar como estas dimensões público e privada são interpostas, trabalhadas em conjunto, mas cada sequência tem objetivos específicos que, nesse caso, são fomentados e demarcados pela faixa sonora, com atenção aos movimentos da música que vai se alterando, além da voz over e ruídos. O tempo da imagem que é também modificado, que ralentiza e acelera, ao passo que o autorretrato da personagem é empreendido, apoiado em todos estes elementos.

Considerações finais

Com esta caminhada por *Un'ora sola ti vorrei* objetificamos compreender como este filme se insere em um espaço biográfico da atualidade, com sua potência de inscrição subjetiva. Neste caso, a mudança de significado dos arquivos domésticos, através da montagem, possibilita a criação de atritos e contradições nas imagens, resultando em um quadro mais complexo da protagonista.

Ao identificar tal obra como um autorretrato, que se apoia em movimentos autobiográficos para organizar-se, podemos deixar claro como as instâncias enunciativas do filme estão em jogo constante com a personagem construída por ele. A difração que provém da variedade de fontes e modos de representação, formada a partir da voz performada, textos de diários, filmes domésticos e arquivos médicos, é o ponto inicial que desenvolve todas as suas significações possíveis.

A questão da autoria é destacada como um outro ponto a ser explorado futuramente, de que maneira e em que movimentos específicos a construção da autoria neste filme é compartilhada em seu processo, sem deixar de reconhecer que detém uma autoridade em sua formação final – a realizadora no processo de montagem. Pudemos expor aqui, portanto, alguns meios pelos quais se inscreve a presença da instância enunciativa no filme. No entanto, pensar como se articulam os arquivos a serviço da autoria é um caminho que merece maiores questionamentos em trabalhos posteriores.

Referências

ARFUCH, Leonor. Arte, Memoria y Archivo. Poéticas del objeto. In: **Revista Z Cultural**, revista do programa avançado de cultura contemporânea. Rio de Janeiro: UFRJ, n. 2, 2015.

ARFUCH, Leonor. **O espaço biográfico**: dilemas da subjetividade contemporânea. Tradução de Paloma Vidal. Rio de Janeiro, RJ: Editora da UERJ, 2010.

BELLOUR, Raymond. Autorretratos. In: **Entre-imágenes**: Foto. Cine, Video. Buenos Aires: Colihue, 2009.

BERGONZONI, Maura. Alina Marazzi's Un'ora sola ti vorrei and Vogliamo anche le rose: The personal stands for the political, **Studies in documentary film**, 5:2-3, 247-253, 2011.

LEJEUNE, Phillipe. **El pacto autobiográfico y otros estudios**, Madrid: Megazul-Endimiión, 1994.

PIEDRAS, Pablo. **El cine documental en primera persona**. Buenos Aires: Paidós, 2014.

SARLO, Beatriz. **Tempo passado**: cultura da memória e guinada subjetiva. Tradução de Rosa Freire d' Aguiar. São Paulo, SP; Belo Horizonte, MG: Companhia das Letras: Editora da UFMG, 2007.

RENOV, Michael. Filling Up the Hole in the Real: Death and Mourning in the Contemporary Documentary Film and Video. In: **The subject of documentary**. Minneapolis: University Of Minnesota Press, 2004.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico**: a opacidade e a transparência. 3. ed. rev. e ampl. São Paulo: Paz e Terra, 2005.