

# O filme doméstico na escrita (audio)visual autobiográfica

Tatiana Brandão de Araujo

Na primeira parte do livro “A Invenção da Solidão”, de Paul Auster (1999), o autor aborda a morte do pai e como teve que lidar com tudo o que foi deixado na casa onde morava. No livro, a casa é retratada como um espaço que contém memórias, assim como todos os objetos que lá ficaram, no entanto, afirma: “coisas são inertes: só têm sentido em função da vida que faz uso delas” (Auster, 1999, p. 17). Essa afirmação me fez pensar em como lidamos com as “coisas inertes” que acumulamos ou herdamos ao longo da vida e o sentido que damos a essas materialidades muitas vezes esquecidas em um armário qualquer.

No ano de 2022 fiz uma especialização à distância, *Diplomatura en Preservación y Restauración Audiovisual* da Sociedad por el Patrimonio Audiovisual, com um grupo de patrimônio de Buenos Aires, Argentina. Tal experiência me fez pensar no próprio arquivo que tenho em casa, tanto de filmes Super 8

quanto de registros em VHS. No caso dos filmes Super 8, filmados entre as décadas de 1970 e 1980 majoritariamente pelo meu avô materno, eram filmes revelados, mas fechados em suas embalagens, nunca digitalizados. Em relação às fitas VHS, são registros da década de 1990 que existiam em um armário para acumular mofo.

Esse foi o passo inicial que me fez pensar que esses materiais não poderiam mais ficar parados em uma caixa, como se encontravam há anos. Desta forma, encaminhei minha proposta de estágio de pós-doutoramento junto ao PPG de Arte e Cultura Visual da UFG, para que essas imagens fossem utilizadas em uma produção poética, especificamente um audiovisual<sup>1</sup>. O audiovisual “Este é um lar, tchê” surgiu desse caminho e foi apresentado em setembro de 2024, como resultado dessa proposta<sup>2</sup>. Esse processo não foi uma linha reta, como nunca é, e no texto considere as maneiras com que as materialidades e imaterialidades dialogaram desde o momento inicial de análise dos arquivos até a montagem, em que os fragmentos de diferentes tempos foram ressignificados.

Como afirmou Cecilia Almeida Salles, “a expressividade artística não

---

1 O projeto foi intitulado de “Rebobinando Filmes e Memórias: um exercício poético e autobiográfico” e supervisionado pela professora doutora Manoela dos Anjos Afonso Rodrigues, coordenadora do Grupo de Pesquisa NuPAA (Núcleo de Práticas Artísticas Autobiográficas).

2 O vídeo foi apresentado em uma Mostra que ocorreu dentro do evento II Encontro Do Pincel ao Pixel: Artes e Pesquisa (Auto)biográfica que ocorreu entre 4 e 7 de setembro de 2024 na cidade do Rio Grande/RS. Site do evento: <https://sites.google.com/view/2pincelaopixel/ii-encontro--do-pincel-ao-pixel?authuser=1>

é intrínseca a esta ou aquela matéria-prima” (Salles, 2013, p. 77). Depois que os rolos de Super 8 e as fitas foram digitalizados, ambos receberam um novo olhar que se distancia de sua intenção original. Por isso, de acordo com a autora, será fundamental debater sobre as formas pelas quais a matéria-prima recebeu sua característica de “artisticidade”, a qual se pode conferir na produção final do audiovisual.

“A matéria-prima, portanto, é limitadora e cheia de possibilidades” (Salles, 2013, p. 76). Ao longo do processo da minha relação com o material, foi possível entender de que maneiras ele poderia ser utilizado, suas potencialidades, assim como suas limitações. O plano de fazer um audiovisual talvez fosse o óbvio ao me deparar com os vídeos em família, mas os *frames* em pausa também me comunicaram sobre aquilo que as imagens não me mostravam, talvez foi na pausa que os silêncios fizeram mais barulho.

Sendo assim, o trabalho aqui apresentado resulta de uma pesquisa poética/teórica e as questões autobiográficas foram a maneira que entendi e ressignifiquei esses materiais. Entendo a autobiografia como expressão de algo além do *eu*, mesmo que expressão de vivências pessoais. A força dessas discussões autobiográficas, assim como das poéticas, reside nas maneiras como podemos acessar o subjetivo e este ser uma forma de comunicação com questões muito potentes do mundo em que vivemos.

## Filmes domésticos, temporalidades e montagem

Um dos elementos mais importantes, considerado ao lidar com o arquivo, foi o tempo. Ou melhor, os tempos inscritos nos rolos de filme, nas fitas e no que está ali registrado. No entanto, ao mexer no material e propor uma poética a partir dele insere-se uma outra camada de tempo nesse objeto. Como afirma Patricia Zimmerman (2019), os filmes domésticos contêm “múltiplas temporalidades”. Essa complexa relação imbricada na matéria-prima que deu origem ao meu vídeo é também relevante para discutir a forma como me relacionei com os arquivos deixados pela minha família, assim como, a escrita autobiográfica que surgiu desse diálogo.

Em relação direta a questão material, o filme em Super 8, assim como a fita VHS, são sujeitos ao que Bernd Herzogenrath (2018) chamou de “sinais do tempo”. O autor se referiu especificamente aos filmes em película, considerando possíveis queimaduras e até mesmo marcas de projeção, destacando a fragilidade desse material. De maneira diferente, também é preciso considerar as fragilidades de uma fita VHS, em função do tempo em que permaneceu guardada. No caso dos meus arquivos, foram anos guardados, resultando na perda de alguns registros, e o passar do tempo conjuntamente com as condições inadequadas de conservação, resultou em marcas permanentes nos registros sobreviventes.

Nesse sentido, as consequências do descaso podem ser diversas, definitivas ou não, em direta relação com a reação de processos químicos do

material e o meio ambiente em que eles estão. A materialidade desses filmes pode deixar de existir, mas também um pouco de tudo que nelas contém, o que motivou minha mobilização inicial para salvaguardar esses registros.

Os filmes domésticos muitas vezes fazem as pessoas pensarem em algo morto, sem utilidade, inerte. Questões que não só me fazem pensar sobre os filmes em si, mas também nas dificuldades práticas de poder colocá-los em movimento (Zimmermann, 2019). Para compartilhar as imagens de um filme doméstico, é necessário um aparelho que provavelmente não funciona mais. E assim fica a impressão de que tudo que envolve a exibição desses filmes ficou no passado. Com as fitas VHS não é diferente, já que também necessita de um equipamento específico para colocar as imagens em movimento. Diferente das fotos, dos nossos álbuns guardados, que podemos sempre olhar e devolver ao armário, a imagem do super 8 e do VHS precisam de um equipamento para que se possam ser visualizadas e compartilhadas.

De acordo com Herzogenrath (2018), o filme, além de salvaguardar um registro de um tempo, ele dinamiza uma imagem que na fotografia estaria parada. E a relação que estabelecemos com esses filmes são diferentes, na medida em que podemos ter acesso a mais elementos que a fotografia nos apresenta, como a voz, escutar as risadas e as conversas que ficaram perdidas no passado. Segundo Lila Foster, os filmes domésticos funcionam “como um álbum de família em movimento” (Foster, 2010, p. 9), e nesse sentido, é relevante considerar a presença das câmeras desde o seu surgimento, em um

primeiro momento as fotográficas, na vida em família (Sontag, 2004).

“Por meio de fotos, cada família constrói uma crônica visual de si mesma – um conjunto portátil de imagens que dá testemunha de sua coesão” (Sontag, 2004, p. 19). Ao nos depararmos com essas imagens, fotografias e filmes, é preciso um olhar mais profundo para encontrar as brechas dessas crônicas visuais e dessa suposta coesão. Para tal, refletir sobre aquilo que as imagens não mostram surgiu como essencial nesse processo. Como a própria Sontag (2004) alerta, o que está representado pela câmera oculta mais do que revela.

O projeto artístico que culminou na produção do mencionado vídeo, e que também possui outros desdobramentos, teve como foco essa desmistificação de uma suposta coerência de nossas histórias. Utilizei-me da fragmentação que caracteriza esses registros para debater essas lembranças e de que forma elas me impactam como pessoa e também como artista visual. Segundo Mônica Baptista (2019), a autobiografia é produzida através de fragmentos, já que é válido assinalar que não existe por parte daqueles que registram cenas domésticas a intenção de produzir algo coeso ou cronológico.

É possível notar ao assistir os filmes domésticos, que estes não seguem uma cronologia, nem uma lógica. Uma cena passa para outra, sem ter uma relação direta. Nem de lugares, nem de tempo, nem de pessoas. E eles muitas vezes são considerados malfeitos (Foster, 2010). No entanto, é relevante afirmar que não devemos analisar esses filmes da maneira

que pensamos sobre o cinema feito para o público. E por mais que exista um “caráter documental” (Mourão, 2016) nos filmes domésticos, eles não podem ser considerados evidência factual daquelas pessoas ou eventos. Para Zimmermann (2019), os filmes domésticos são como fantasmagorias e vestígios de um passado, e foi a partir desse entendimento, que trabalhei com o meu arquivo.

Para a discussão que queria desenvolver através do vídeo, utilizei as características citadas acima, inclusive aquilo considerado “mal feito”, como parte fundamental do projeto poético. Ressaltei as marcas do tempo, não tentei corrigi-las, e as coloquei como expressão física dessa passagem, que marcou tanto as pessoas como a matéria-prima. Ao me deparar com o arquivo familiar, o considerei tanto como historiadora e artista visual, com o foco na produção de uma poética pessoal, mas também pensei nas formas de preservar a existência das imagens. Assim, tentei implementar uma discussão sobre as consequências do esquecimento desse tipo de material.

A pesquisadora Lila Foster (2010) trata o filme doméstico como parte da memória familiar, mas também parte de uma memória coletiva. Em uma sociedade pouco interessada pela História, assim como, vivenciando momentos de tragédias (referente a questões ambientais ou guerras, por exemplo) que destroem registros e lugares, entendo que podemos pensar em maneiras de preservar melhor nossos próprios arquivos. A autora Annie Ernaux, no livro “Os Anos” (2021), discute sobre a conversa direta entre me-

mória individual e coletiva. Ela argumenta que somos parte da história dos outros. Nossas histórias contam histórias de comunidades, culturas, valores, e é preciso refletir sobre as consequências da perda desses registros.

Desde os primórdios do cinema, o filme é entendido como uma forma de representar o tempo (Herzogenrath, 2018). Sobre esse aspecto, a relação tempo e filme, o debate foca naquilo que foi registrado na película. Nesse quesito, entendo como fundamental, o que Sontag (2004) afirma sobre a fotografia, da foto como testemunha da passagem do tempo. A autora nos apresenta como as fotografias são uma forma de assistirmos como uma pessoa envelheceu, as marcas da passagem do tempo registradas pelas imagens. E isso não é diferente quando discutimos os filmes em família.

No debate de Sontag se encontra presente essa relação direta entre fotografia e morte como uma marca de qualquer imagem. Acredito que se pode chamar de um elemento invisível quando nos deparamos com qualquer registros, seja fotografia ou filme. É válido apontar que o invisível da imagem também é marcado pelo olhar subjetivo de cada um e com a relação que estabelecemos com as imagens que nos deparamos.

Como afirma Lila Foster, “a existência de um filme doméstico inevitavelmente cristaliza uma falta” (Foster, 2010, p. 10). O tempo que passou, também marca o tempo da perda, do luto, do vazio, daquilo e daqueles que não existem mais. Das pessoas que morreram e das cidades que mudaram. Por isso que o meu processo artístico também está envolto no sentimento

de luto. Segundo Vinciane Despret, “os mortos fazem daqueles que ficam fabricantes de narrativas” (Despret, 2023, p.18), e os registros me despertaram para esse movimento da escrita, visual e textual, para tentar compreender o que me foi deixado. Desta forma, a autobiografia inserida no campo das artes afirma-se como forma potente para encontrar maneiras de expressar sobre os vazios e aquilo que não está visível.

No caso do arquivo principal a ser consultado, trata-se de duas mídias diferentes que fazem parte de décadas de registros esparsos da minha família. Importante afirmar que entendo o arquivo, partindo de Georges Didi-Huberman (2020), como sendo fragmentário e que nunca é a representação total de algo. Como sugere o autor, também é relevante como ao longo do processo colocamos o arquivo em diálogo com outros arquivos. Mesmo que sejam fotográficos, por exemplo, e não apareçam no produto final, estes serão fundamentais para ajudar a entender melhor os contextos das imagens registradas em vídeo.

Tanto os filmes em Super 8 como os registros em VHS eram desconhecidos por mim. Registros feitos muito antes do meu nascimento, mas também de momentos da minha infância. No caso das películas de Super 8, essas imagens foram sendo descobertas quadro a quadro com o uso de uma lupa, tentando entender o que elas tinham registrado. No entanto, foi só no momento em que tive contato com a digitalização, que essas imagens ganharam vida e pude melhor compreender o que eram aqueles registros.

Filmes Super 8 feitos pelo meu avô materno, que só em alguns momentos emprestava a câmera para aparecer em frente a ela, e os registros em VHS de variadas fontes. Registros que são indícios de perda e ausência, mas também de tantas outras coisas que se desvelam à medida que são feitas perguntas diferentes às imagens.

As discussões propostas por Georges Didi-Huberman (1998) em “O que Vemos, O que nos Olha” nos instigam a pensar sobre tudo o que pode conter uma imagem se a vemos além do que está visível, pois de acordo com o autor, “...o ato de ver jamais se detém no que é visível” (Didi-Huberman, 1998, p. 76). É importante constatar que sempre algo nos escapa e que, como afirma o autor, a imagem também é sobre algo que se perdeu. Nesse sentido, Didi-Huberman (2020) também discute sobre os silêncios das imagens, das lacunas e ausências presentes nelas. Inspirada nessas discussões, o processo de produção do audiovisual foi também o momento de questionar o que não está posto nesses registros, “inquietar o ver”, como afirma. Para tal, o autor apresenta a importância da montagem para pensar as imagens e o arquivo, noções que são fundamentais independente da proposta do trabalho.

Quando tive finalmente a oportunidade de assistir as imagens em movimento, comecei a desejar a pausa. Talvez na procura de algo que se esconda na velocidade do movimento. Mesmo que nada revelador apareça, me “inquietou o ver”, como fala Didi-Huberman. Deslocou meu olhar para o

que ficou de fora do quadro, para o motivo das escolhas de quem estava com a câmera, do que queria filmar ou não. Como lembra Sontag (2004), quando temos em mãos um *frame* de um filme isso nos permite observar por mais tempo uma imagem, o que subverte o fluxo das imagens em movimento. Cecilia Almeida Salles (2013) discute que o processo é marcado por mudanças, e nesse quesito, foi possível entender melhor as possibilidades dos objetos que tinha em mãos. A maneira como entendia os filmes domésticos e que a sua “artisticidade” não se resumia apenas ao audiovisual<sup>3</sup>.

A escrita visual autobiográfica se encontra nas lacunas e nos silêncios. Para aquilo que não temos resposta, imaginamos, e o que dá sentido as imagens, pode não ser visível, mas se expressa na maneira em que essas imagens dialogam na obra final. Nesse sentido, é importante ressaltar a influência do filme-ensaio na produção de “Este é um lar, tchê”. Já que, como afirmou Timothy Corrigan (2015), além do elemento da subjetividade ser muito presente nesse tipo de produção, a autobiografia nessa expressão fílmica abre um espaço para apresentar um eu contraditório e fragmentado. Considerando também que o cineasta em questão não somente está olhando para a sua

---

3 Durante o período do pós doutorado entendi que existiam inúmeras potencialidades para o material de arquivo. Considerando isso e o meu desejo de focar a discussão na pausa, além da questão do movimento, comecei a desenvolver trabalhos com os *frames* dos filmes. Montagens, colagens, manipulações da coloração, etc. Sendo assim, participei de duas coletivas em 2024. “Um Movimento e Meio” que ocorreu no II Seminário de Pesquisa em Arte na cidade de Goiânia, no Estado de Goiás e “O Quintal das Memórias: retratos de infância” que ocorreu no Atelier Homo habilis na cidade de Porto Alegre, Rio Grande do Sul.

história de forma crítica, como em termos de materiais, ele depara-se com pedaços, vestígios, daquilo que foi sua vida e a vida de seus antepassados.

Segundo Corrigan, o sujeito ensaístico está “continuamente no processo de investigar-se e transforma-se” (Corrigan, 2015, p. 105). Acredito que esse movimento aparece no produto final, mas não apenas. Já que é importante considerar a jornada do processo do fazer artístico. Como observou Cecilia Almeida Salles (2013), a criação é um processo de constante mudança e também se caracteriza como uma conversa do artista com ele próprio.

A autora Hertha Wong (2018) utiliza o termo “autobiografia visual” (*visual autobiography*) para referir-se aos trabalhos de diferentes tipos de artistas que utilizam o meio visual como forma principal de explorar as questões autobiográficas. De acordo com Wong, cada pessoa/artista irá articular sua individualidade como forma de expressar sua relação com o contexto em que vive, dialogando assim com a ideia de Arfuch (2018), de que nenhuma imagem existe sem um contexto. O autobiográfico estará sempre em diálogo com tudo aquilo que o cerca e esses elementos ressoam na expressão artística. Retomando, assim, a ideia de que a memória individual também faz parte de uma memória coletiva.

De acordo com Patricia Mourão, “em cinema, a autobiografia é, sobretudo, a afirmação de um desejo por cinema” (Mourão, 2016, p. 13). Entendi essa afirmação não somente como a exploração das possibilidades que o audiovisual permite, mas na afirmação de um estilo. Como a autora falou,

um olhar para o que já passou, mas também no futuro. De se entender como artista envolvido em uma forma de expressão e nas maneiras que se deseja debater certos assuntos.

Relativo a isso, também existiu o desejo de controlar todas as etapas, já que entendi, nesse momento específico, que a produção a que me dediquei tem a expressão do autobiográfico especificamente na montagem. Nesse sentido, destaco Nelson Guerreiro quando afirma que a autobiografia “é a manifestação de um desejo de controle da realidade, da criação de um efeito para si e só depois para os outros” (Guerreiro, 2023, p. 126). Entendo que esse controle do qual fala Guerreiro se dá desde o início da manipulação do arquivo, seja na sua forma física ou digital, passando pela escolha das imagens e pela maneira que o audiovisual será montado, até o momento em que este produto final será compartilhado para outras pessoas ressignificarem de modo diferente.

Como afirma Didi-Huberman (2020, p. 197), “precisamos montar o que não podemos ver”, a montagem é a costura dessas imagens, como darei sentido, como procurarei preencher as lacunas sabendo que elas nunca serão preenchidas. A montagem está relacionada à imaginação, sendo um aspecto fundamental para o autor afim de lidar com imagens, e serão a expressão das respostas para as perguntas feitas ao longo do processo.

Em seu livro “A Estranha Ideia de Família”, a historiadora Julia da Rosa Simões (2022) afirma que o conhecimento de fotografias, ou apenas no-

mes de familiares distantes, já são indícios importantes e que abrem a possibilidade para a construção de uma história. Nesse sentido, para aquelas pessoas que não temos meios de conhecer, ela afirma, “não tenho como conhecê-las, apenas como inventá-las” (Simões, 2022, p. 113). Nesse caso, a invenção passa pelo processo de imaginação construído através da escrita visual que dará um sentido próprio ao arquivo.

Segundo Éfren Cuevas Álvarez (2008), existe uma tendência contemporânea no que se refere ao uso de arquivo fílmico doméstico para produção de audiovisual. Nesse caso, “*serán habitualmente los hijos o los nietos quienes vuelven sobre el cine domestico de sus familias, como elemento clave en la construcción de sus autorretratos o de los retratos familiares que pretenden con sus filmes*” (Álvarez, 2008, p. 110). Para o autor, o objetivo principal ao se utilizar desses materiais é o seu valor como “memória visual”. No que concerne a minha relação com os arquivos de família, me encaixo na descrição de Álvarez, enquanto filha e neta daqueles que estavam segurando a câmera dos filmes que tenho em mãos. E me dispus a refletir sobre as possibilidades teóricas e visuais na utilização desses arquivos em produções audiovisuais com propostas autobiográficas.

Entendo que é fundamental conectar a relação da autobiografia com um trabalho de memória e como ela se relaciona com a produção artística. De acordo com Leonor Arfuch, a relação entre arte e memória “*alienta la posibilidad de iluminar zonas dormidas, negadas, reprimidas, y estimular, em sus destinatários, un proceso creativo em términos de imaginación y autoreflexión*”

(Arfuch, 2018, s/p). No caso, tanto no quesito da imaginação como da reflexão são questões que são estimuladas tanto naquele que produz o audiovisual como em quem o assistirá, considerando as influências principais para a realização de tal filme.

Segundo Jamer Melo (2011), referindo-se à tendência do cinema contemporâneo com relação à utilização de imagens de arquivo, ele fala sobre a “recontextualização de imagens”. Neste caso, afastando-se de uma noção mais normativa do documentário em que o arquivo é utilizado como um documento a ser apresentado para a audiência. As costuras de imagens constituem o discurso do artista ao estabelecer relações entre imagens que a princípio não possuem relação e também podem não ser do mesmo contexto.

Como Álvarez (2008) afirma, em propostas como a de Alan Berliner em *The Family Album* (1988), duas características importantes dos filmes domésticos são subvertidas quando do seu uso em produções tais como a mencionada. Primeiramente, o fato de que esses registros foram feitos originalmente para o reduto da família, e não para serem apreciados por um público externo e, por último, são filmagens feitas sem uma cronologia específica. O autor lembra que ao ressignificar, seja com a montagem, adicionando novas imagens e narração, alguns sentidos originais podem se perder, especialmente pelo fator de que essas imagens saem do âmbito familiar.

*“El cine doméstico no incluye en su propia materialidade esa dimensión reflexiva, por su dependência del presente y por la carência de uma bada sonora*

*que pudiera incorporar uma certa reflexión del cineasta*” (Álvarez, 2008, p. 104). No entanto, mesmo no vídeo com o som, o som é usado para o objetivo presente do filme doméstico e não (de forma comum) para refletir sobre o que está sendo filmado. Esses elementos são modificados quando essas mesmas imagens são utilizadas com outro propósito na produção audiovisual, a fim de trazer alguma discussão com um arquivo diverso, que pode ser apenas de audiovisual, mas também pode conter relação com outros objetos de um mesmo arquivo.

O elemento reflexivo ao qual se refere Álvarez não faz parte da origem do filme domésticos, no entanto, é parte integrante do audiovisual que utiliza o arquivo familiar para produção de arte. As duas influências audiovisuais mais importantes no meu processo foram o filme-ensaio e a videoarte. De acordo com Corrigan (2015), uma característica fulcral do filme-ensaio é que ele instiga o pensar através do cinema e essa mesma característica é apontada por Philip Dubois quando discute videoarte, chamando-o de uma “forma que pensa” (Dubois, 2004, p.100). As propostas são variadas, assim como os temas discutidos, mas a utilização desses filmes domésticos se apresenta como uma fonte instigante na produção de arte autobiográfica, em que a partir do microcosmo da família, se abre com uma possibilidade de discussões sociais, culturais e até mesmo políticas, relevantes à sociedade em questão.

As possibilidades apresentadas pelo filme-ensaio, assim como a video-

arte, me parecem instigantes a fim de tirar os arquivos de família de sua inércia, mas também ressignificando seu sentido original de produção. Por características próprias, existem elementos que aproximam essas formas de audiovisual, no caso de filme-ensaio e do filme doméstico, como afirma Rafael de Almeida (2017), na medida em que ambos possuem uma característica fragmentária, abrindo espaço para ressignificações. Característica que também se pode destacar da videoarte, como afirmou Dubois (2004). Sendo assim, Almeida discute sobre a importância da montagem como um dos elementos fundamentais para costurar diferentes tipos de materiais, assim como, o formato ensaístico apresenta sua história de forma não linear, dialogando com os fragmentos a partir de um fluxo próprio. Características também encontradas na videoarte (Dubois, 2004).

## Considerações finais

Ao ter em mãos as digitalizações de todos os materiais, não precisei somente entender os registros que tinha, mas como proceder. Inicialmente eu poderia ter optado por tentar restaurar as imagens que foram danificadas. No entanto, entendi que restaurar não era parte da discussão que desejava implementar através da minha produção, eu desejava mostrar as marcas que ficaram, representar as camadas do tempo de existência desses materiais. Dito isso, para futuros projetos não impede que meu foco seja outro, e que a restauração digital seja um dos objetivos. O importante para

esse momento é saber que essas imagens estão salvas.

A maneira com a qual você se relacionará com sua matéria-prima é muito pessoal. Como lembra Salles (2013), não é possível prever um caminho exato. As ideias modificam, assim como você. Durante o processo existirão momentos de tomadas de decisão, que também estão relacionadas com o momento do artista. Essas questões são relevantes para entender que o processo é marcado por variadas possibilidades, que podem ou não, se realizar no futuro.

Por todas as escolhas que fiz, que teve como resultado a produção de “Este é um lar, tchê”, não concebi outro caminho para a escrita autobiográfica que não fosse a montagem. Esse é o gesto como me coloco como artista visual, de quem assistiu aquelas imagens e tentou criar um significado a partir de sua própria vivência. A característica fragmentária, tanto da proposta poética como das principais influências, também se relaciona com a própria memória, e como nos relacionamos com nossa própria história, uma mistura de acontecimentos e ficções.

Em nenhum momento busquei por verdades. E é possível que o vídeo apresente mais perguntas. Talvez a escrita autobiográfica seja uma forma de investigação em conjunto com a imaginação. Imaginar, inventar, sobre aquilo de que não se sabe, não se lembra, não se viveu. “O passado é um território cheio de possibilidades, visto daqui. Posso ficar delirando e tecendo hipóteses ao infinito” (Simões, 2022, p. 46). Pelas possibilidades que o

passado oferece, preencho as lacunas e os vazios com o que imagino, talvez nesse momento seja melhor do que qualquer “verdade”.

## Referências

ALMEIDA, Rafael de. Entre a chegada e a partida: reciclagens do cinema doméstico no filme-ensaio. **Matrizes**, V.11, N. 2, maio/ago 2017.

ÁLVAREZ, Éfren Cuevas. Del Cine Doméstico al autobiográfico: caminos de ida y vuelta. In: MARTIN, Gregório (ed.). **Cineastas Frente al Espejo**. T & B Editores: Madrid, 2008.

ARFUCH, Leonor. **La Vida Narrada: Memoria, Subjectividad y Política**. Buenos Aires: EDUIM, 2018.

AUSTER, Paul. **A Invenção da Solidão**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

BAPTISTA, Mónica Andreia Santana. **Autobiografia em Cinema**. Lisboa: Universidade de Lisboa, 2019.

CORRIGAN, Timothy. **Filme-Ensaio: Desde Montaigne e depois de Marker**. Campinas, SP: Papirus, 2015.

DESPRET, Vinciane. **Um Brinde aos Mortos: Histórias daqueles que ficam**. São Paulo: n-1 edições, 2023.

DIDI-HUBERMAN, Gerges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Edi-tora 34, 1998.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Imagens Apesar de Tudo**. São Paulo: Editora 34, 2020.

DUBOIS, Philippe. **Cinema, Vídeo, Godard**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

ERNAUX, Annie. **Os Anos**. São Paulo: Fósforo, 2021.

FOSTER, Lila. **Filmes Domésticos**: uma abordagem a partir do acervo da Cinemateca Brasileira. São Carlos: UFSCar, 2010.

GUERREIRO, Nelson. Estás onde? Reflexões sobre autobiografia e auto-ficção nas práticas artísticas contemporâneas. **Cadernos PAR** n.º 4 (Mar. 2023), p.125-138. Disponível em: <https://iconline.ipleiria.pt/handle/10400.8/407>. Acesso em: 10 jan. 2025.

HERZOGENTRATH, Bernd. Aesthetics of the Archive: An Introduction. In: HERZOGENTRATH, Bernd (ed.). **The Films of Bill Morrison**: Aesthetics of the Archive. Amsterdam University Press, 2018.

MELO, Jamer. Elogio à Desarmonia: criação e manipulação de arquivo no filme *Viajo Porque Preciso, Volto Porque Te Amo*. **Artifícios Revista do Difere**, v.1, n.2, dez/2011.

MOURÃO, Patricia. **A Invenção de uma Tradição**: Caminhos da autobiografia no cinema experimental. São Paulo: SP, 2016.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto Inacabado**: processo de criação artística. São Paulo: Intermeios, 2013.

SIMÕES, Julia da Rosa. **Uma Estranha Ideia de Família**. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2022.

SONTAG, Susan. **Sobre Fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

WONG, Hertha D. Sweet. **Picturing identity**: contemporary American autobiography in image and text. United States of America: The University of North Carolina Press, 2018.

ZIMMERMANN, Patricia R. Home Movie Axioms. In: ZIMMERMANN, Patricia R. **Documentary Across Platforms**: Reverse Engineering Media, Place, and Politics. Bloomington, Indiana: Indiana University Press, 2019.

**Tatiana Brandão de Araujo** é Doutora em História pela PUCRS. Realizou seu pós-doutorado no PPGACV/UFG, onde desenvolveu a pesquisa “Rebobinando Filmes e Memórias: um exercício poético e autobiográfico”. Pesquisadora do PhotoGraphein - Núcleo de Pesquisa em Fotografia e Educação (UFPeI/CNPq) e foi membro do Grupo de Pesquisa Núcleo de Práticas Artísticas Autobiográficas (NuPPA/UFG/CNPq).

**Lattes:** <http://lattes.cnpq.br/6730500502570125>

**E-mail:** [tabdea86@gmail.com](mailto:tabdea86@gmail.com)

---