

Gênero, (auto)biografia e relações familiares no documentário *Tarnation*

por Lilian Reichert Coelho y Juliano José de Araújo*

Resumo: O artigo analisa o aporético tensionamento entre ficcional e não-ficcional no documentário *Tarnation* (2003), de Jonathan Caouette, segundo as noções de autobiografia e autoficção. O produto audiovisual sob foco tematiza o processo de (des)(re)construção das subjetividades em termos das relações de gênero. Reflete-se também sobre as estratégias de produção do audiovisual, a partir da ideia de documentário performático e de etnografia doméstica.

Palavras-chave: documentário, performance, etnografia, subjetividade, gênero.

Abstract: Based on the notions of autobiography and self-fiction the paper analyzes the aporetic tension between fiction and nonfiction in the documentary *Tarnation* (2003), by Jonathan Caouette, which focuses on the process of (de)(re)construction of subjectivity in terms of gender relations. We also reflect on the strategies of audiovisual production from the viewpoint of performative documentaries and domestic ethnography.

Keywords: documentary, performance, ethnography, subjectivity, gender.

*O cinema como discurso terapêutico, como a análise,
permanece interminável, sempre inacabado”*
Michael Renov (2004: 222)

Introdução

Com o objetivo de analisar o aporético tensionamento entre ficcional e não-ficcional, no presente artigo, conduz-se a discussão, no plano teórico, pelas noções de autobiografia (Lecarme, 1999; Lejeune, 2008) e autoficção (Doubrovsky, 1998), aplicadas ao documentário *Tarnation* (2003), de Jonathan Caouette. O produto audiovisual sob foco tematiza, de modo explícito, o processo de (des)(re)construção das subjetividades em termos das relações de gênero; assim sendo, conduz-se a questão das subjetividades por viés relacional, como propõe Preciado (2007).

O problema de pesquisa concentra-se no questionamento dos modos de organização discursiva do passado pela memória, tal como “reconstituída” por imagens armazenadas em diferentes materialidades audiovisuais captadas em diversos momentos de vivências familiares do documentarista. Diante isso, reflete-se também sobre as estratégias de produção do audiovisual de não-ficção na contemporaneidade, a partir da ideia de documentário performático (Nichols, 2008) e de etnografia doméstica (Renov, 2004). Metodologicamente, apresenta-se *Tarnation* a partir da análise fílmica (Aumont e Marie, 2009)¹.

Apontamentos sobre a subjetividade na história do cinema documentário

Identificamos, quando olhamos para o universo do cinema documentário de forma diacrônica, que em cada momento histórico os cineastas empregaram diferentes estratégias de produção, nas quais a questão da presença ou

¹ Aumont e Marie (2009) defendem que não há um método universal de análise de filmes. Segundo os autores, “seria preferível dizer que o que está em questão é a possibilidade e a **maneira de analisar** um filme, mais do que o **método geral de análise** do filme” (Aumont e Marie, 2009: 14, grifos dos autores). É nessa perspectiva que o presente artigo foi desenvolvido.

ausência da subjetividade coloca-se de forma diversa, permitindo-nos identificar, no mínimo, quatro principais estilos de documentário, “cada um deles com características formais e ideológicas distintas” (Nichols, 2005: 47-49), ou tendências de realização cinematográfica, a saber: documentário clássico ou griersoniano; documentário moderno, compreendo os cinemas direto, nos Estados Unidos, e verdade, na França; documentário pós-moderno; e documentário cabo (Ramos, 2008).

No primeiro estilo, denominado de “documentário clássico” (Nichols, 2005; Ramos, 2008), os cineastas voltaram-se para a realização de produtos audiovisuais que tivessem um engajamento com finalidades sociais, ou seja, de “um cinema comprometido com a educação cívica e com a integração social” (Da-Rin: 2008, 75). Tratava-se de usar o cinema como uma estratégia para a mobilização das massas, tendo o documentário como ferramenta eficaz para a propaganda governamental. Nesse contexto, em termos estilísticos, a voz *over* ou voz de Deus representou “a primeira forma acabada de documentário”, com uma estrutura que tinha uma tese para desenvolver e concluir, com uma lógica argumentativa que não deixava questões abertas para o espectador. “Como convém a uma escola de propósitos didáticos, utilizava uma narração fora-de-campo, supostamente autorizada, mas quase sempre arrogante” (Nichols, 2005: 48). Além da voz *over*, um outro elemento presente e importante desta tradição foi a encenação, em que atores nativos encenavam seus papéis do cotidiano. É o que se pode notar, por exemplo, no documentário *Night Mail* (1936), de Basil Wright e Harry Watt, realizado no âmbito do General Post Office (GPO), na Grã-Bretanha.

A segunda tradição documentária trata do cinema direto e do cinema verdade, podendo ser denominada de “documentário moderno” (Ramos, 2008), e surgiu na década de 1960, graças às novas tecnologias, em especial, a possibilidade de gravação de som e imagem de forma sincrônica com equipamentos portáteis de filmagem e de áudio (gravador Nagra acoplado às câmeras Éclair, na França, e câmera Auricon, nos Estados Unidos). Tirando proveito dessas tecnologias, o cinema direto (*direct cinema*), nos Estados

Unidos, trabalhava com a ideia de uma câmera em recuo, de onde provém justamente a metáfora da “mosca na parede”, que identificava esse grupo de cineastas, os quais supostamente observavam e retratavam os acontecimentos objetivamente sem intervir. Em termos estilísticos, o cinema direto é caracterizado pelo predomínio do discurso indireto, emprego de longos planos e som sincrônico, buscando uma continuidade espaço-temporal ao invés da montagem, e evocando-nos a um sentimento de um “presente tenso” (Nichols, 1991: 38-44), onde se tira proveito justamente da indeterminação dos acontecimentos. Um exemplo clássico é o filme *O caixeiro viajante* (1968), de Albert e David Maysles e Charlotte Zwerin. No extremo oposto, temos, na França, o cinema verdade (*cinéma vérité*) e sua ética da intervenção (Ramos, 2008), representada pela metáfora da “mosca na sopa”, onde o cineasta tem um papel ativo em provocar os eventos que filmava, por exemplo, a partir da realização de entrevistas com os personagens do documentário, momento em que ambos interagem, além de deixar claro para o espectador na tomada os procedimentos de realização cinematográfica, inclusive, com os cineastas saltando para frente da câmera, como fizeram Jean Rouch e Edgar Morin em *Crônica de um verão* (1960). Rouch pode ser considerado, conforme lembra Renov (2004: 178), pioneiro em explorar o poder da câmera para induzir a exposição da subjetividade das pessoas entrevistadas em um documentário. Merece destaque aqui, sem dúvidas, a clássica sequência de *Crônica de um verão* em que a personagem Marceline, em um tom introspectivo, caminha diante da câmera na Place de la Concorde, em Paris (como se estivesse “atuando”), lembrando-se de alguns momentos que vivera com seu pai em um campo de concentração. No final do filme de Rouch e Morin, os participantes, após assistirem ao material filmado, levantam uma série de questões relacionadas ao fato de até que ponto somos sinceros ou interpretamos um papel diante das câmeras, revelando ou camuflando nossa subjetividade, sendo falsos ou verdadeiros². As realizações do cinema verdade e, sobretudo,

² France (1998: 21-22) explica que em qualquer realização cinematográfica “as pessoas filmadas têm consciência da presença explícita” do cineasta, fato que faz com que elas não

os filmes de Jean Rouch, aproveitam o aparato cinematográfico para justamente “potencializar” a ação dos personagens, fazendo com que os mesmos exponham sua subjetividade.

A terceira tendência da tradição documentária é nomeada, segundo Ramos (2008), de “documentário pós-moderno”, e inclui um conjunto de obras audiovisuais de difícil classificação, visto a riqueza, complexidade e diversidade de procedimentos que empregam, mas que, regra geral, podem ser denominados de documentários em primeira pessoa, uma vez que assumem, sem receios, a subjetividade de seu discurso. “O ‘eu’ (leia-se o realizador) fala dele mesmo (de sua vida, sua família, etc.) e se satisfaz no encontro com a ressonância egoica para promover a amplitude de sua fala” (Ramos, 2008: 39). Exemplos típicos desse estilo são os documentários brasileiros *Passaporte húngaro* (2001), de Sandra Kogut, *33* (2003), de Kiko Goifman e *Tarnation* (2003), de Jonathan Caouette, objeto de estudo no presente trabalho. Mais adiante, voltaremos a discutir as particularidades desse estilo de audiovisual de não-ficção, forma preponderante na contemporaneidade.

O quarto tipo de documentário compreende o estilo contemporâneo ou o que Ramos (2008) denomina de “documentário cabo”. Aqui temos o emprego da narração, seja em voz *over* ou *off*, depoimentos, entrevistas, diálogos, tomadas de arquivo, animação, encenação etc., os quais caracterizam um estilo fortemente divulgado pelas grandes emissoras de televisão. O documentário cabo, assim, é polifônico, mas ao mesmo tempo é unívoco, pois não deixa questões abertas como fazem os documentários de tendência moderna e pós-moderna, tampouco explora a subjetividade, aproximando-se bastante do estilo objetivo da reportagem televisiva. Exemplos desse tipo são as realizações da *BBC*, documentários veiculados pelo *History Channel*, *Animal Planet* e *National Geographic* (Ramos, 2008: 41).

ajam naturalmente. Esse processo é denominado pela autora de *auto-mise en scène*, ou seja, por mais que o cineasta queira retratar “objetivamente” uma determinada realidade, os sujeitos filmados sempre interferem no sentido de “sublinhar” (destacar) ou “esfumar” (suprimir) certas ações.

Feita essa breve exposição sobre os diferentes estilos de documentário, deter-nos-emos, agora, na terceira tendência identificada por Ramos – o documentário pós-moderno –, com o objetivo de pensar as estratégias de produção desses produtos audiovisuais que têm a subjetividade como questão central de suas narrativas, além de discutir os conceitos de documentário performático, cunhado por Nichols (1994), e etnografia doméstica, por Renov (2004). De maneira diferente das demais tradições documentárias, o que está em jogo nesses documentários são justamente questões pontuais, sobretudo, “pessoais”, que envolvem o “ego” dos realizadores, conforme nos lembra Ramos (2008: 39). Renov (2004) destaca que esse tipo de produção começou a ter destaque, notadamente, a partir da década de 1990, e representou um espaço para que mulheres, homossexuais, negros e demais atores sociais, que viviam às margens da sociedade e, conseqüentemente, do conhecimento cultural, pudessem expressar por meio do audiovisual uma variedade de temas, como questões que dizem respeito a uma pessoa ou grupo de pessoas, uma família, eventos discretos, aparentemente ordinários e sem importância, ou seja, ao invés de se ter uma lógica generalizante, como fazia o documentário clássico, busca-se agora trazer à tona casos específicos, pessoais, subjetividades sociais, etc.

Retomando os exemplos que apontamos acima, vemos que em *Passaporte húngaro* a cineasta Sandra Kogut, que é brasileira descendente de húngaros, narra a história de sua busca pela nacionalidade húngara por meio da obtenção do passaporte. Em 33, Kiko Goifman, que é filho adotivo, apresenta a busca por sua mãe biológica. Sandra constrói sua narrativa, notadamente, a partir da entrevista com a avó, amigos da família, e funcionários dos órgãos públicos envolvidos na expedição do passaporte. Kiko, além de entrevistar alguns detetives que lhe dão dicas de como proceder em sua busca pela mãe biológica, entrevista sua mãe adotiva, a irmã, tias etc. Ambos os filmes revelam, dessa forma, uma carga subjetiva muito forte, pois, como afirma Bernardet (2005: 143), tratam-se de filmes documentários cuja ideia de realização parte “de um projeto bastante pessoal” dos cineastas, além

do fato de os mesmos tornarem-se, além de realizadores, personagens de seus próprios filmes.

No caso de *Tarnation*, Jonathan Caouette narra no documentário sua história de vida, que tem forte presença de sua mãe, Renne LeBlanc, dele mesmo – o realizador que se torna personagem do documentário, e de seus avós maternos, Adolph e Rosemary Davis. Todos surgem envolvidos em uma série de acontecimentos fortes, como por exemplo, o acidente que Renee sofrera aos 12 anos, ficando parálitica; o fato de a mesma ter sido vítima de um estupro na frente de Jonathan, quando ele era uma criança; as mais de 100 internações de Renee em hospitais psiquiátricos no período de 1965 a 1999, autorizadas pelos próprios pais; os abusos físicos e emocionais, incluindo espancamento, que Jonathan sofrera quando morou em lares adotivos etc. Nessa perspectiva, fica evidente a presença da subjetividade no documentário em questão, na medida em que Jonathan aborda assuntos familiares, problemas pessoais, questões que o atormentaram (ou o atormentam ainda?) ao longo de sua vida.

Nichols (1994, 2008) chama esse estilo de documentário em primeira pessoa de “documentário performático”, pois o mesmo “ênfatiza o aspecto subjetivo ou expressivo do próprio engajamento do cineasta com seu tema”, rejeitando ideias de objetividade em favor de evocações e afetos (Nichols, 2008: 63). Em *Performing documentary*, artigo de Nichols (1994: 92-106) no qual o autor reconhece a existência de um novo modo de construção da realidade no documentário, o “modo performático”, são apresentadas as principais características desse estilo: trata-se de um modo de fazer documentário que não apenas direciona nossa atenção para as qualidades formais do filme, como faz o modo poético, mas também desloca nossa atenção dos elementos referenciais; traz um desvio dos propósitos clássicos do documentário, como o desenvolvimento de estratégias persuasivas, revelando-nos uma mistura de elementos retóricos, poéticos e expressivos; mistura dramaticamente os limites já imperfeitos entre documentário e ficção, sendo compreendidos mais como ficções ou experimentos formais do que

documentários; dirige-se ao espectador não de forma imperativa, mas com um sentido de notável engajamento que ofusca a referência do mesmo ao mundo histórico etc. Em virtude desses deslocamentos que o documentário performático faz dos padrões estabelecidos do audiovisual de não-ficção, Nichols (1994: 94) explica que uma consequência disso é a possibilidade do mesmo servir de espaço para a figuração de uma subjetividade social que junta o abstrato ao concreto, o geral ao particular, o individual ao coletivo e o político ao pessoal, de maneira dialética, em um modo, literalmente, transformador. “O documentário performático rompe com a prisão do mundo contemporâneo (do que é considerado apropriado, do realismo e da lógica documentária) para que possamos viajar em um novo mundo de nossa própria criação” (Nichols, 1994: 102).

Inserido nesse contexto da produção de documentários em primeira pessoa, Renov (2004), em uma publicação mais recente, propõe pensar esses filmes a partir do conceito de etnografia doméstica, desenvolvido por ele no artigo *Domestic ethnography and the construction of the “other” self*. A etnografia doméstica compreende um conjunto de práticas autobiográficas que reúnem em filme e vídeo o autoquestionamento com o interesse etnográfico pela documentação da vida dos outros. O outro, nesse caso, argumenta Renov (2004: 216), não é mais um outro exótico, distante, tema recorrente nos filmes etnográficos; muito pelo contrário, o outro trata-se de um membro da família, que serve como uma espécie de espelho para o realizador. “Este trabalho (a etnografia doméstica) engaja-se na documentação de membros da família ou, menos literalmente, de pessoas com as quais o realizador mantém um longo relacionamento e por isso conquistou certo nível de intimidade” (Renov, 2004: 218).

Nessa perspectiva, essa prática cinematográfica tem como características definidoras a consanguinidade, na medida em que é necessário que haja laços familiares entre cineasta e sujeitos do documentário; o envolvimento entre cineasta e sujeitos, fundamental para o desenvolvimento do documentário; e, por fim, é possível que haja também nesses filmes

momentos de complicação, embaraços e dificuldades, considerando os vínculos familiares existentes e o fato de muitas vezes abordarem temas polêmicos, verdadeiros tabus para as famílias em questão. Vale a pena notar que, em inglês, Renov emprega as palavras *implication* e *complication* fazendo um jogo com o termo *co(i)mplication*. Segundo o autor, “o ponto a ser destacado neste modo de etnografia é que o desejo pelo outro confunde-se, a todo instante, com a questão do autoconhecimento; ou seja, é o familiar ao invés do exótico que está em jogo” (Renov, 2004: 218).

Encenação da vida real: a criação de um discurso sobre si pela memória plasmada no audiovisual

O documentário *Tarnation* foi produzido a partir da organização audiovisual discursiva e narrativa de dispersões, fragmentos de imagens fotográficas, filmes em Super 8 e em vídeo, e da cultura massiva que Jonathan Caouette coletou durante toda a sua vida, até os trinta anos. Até aí, nada de tão novo pois, do cenário cultural contemporâneo – tanto artístico quanto massivo – pululam procedimentos voltados para a (auto)biografia, ou, mais especificamente, para a etnografia doméstica, conforme referimos acima.

Somado a isso, identificamos certa predileção por personagens da escória, marginais, sobretudo das subjetividades excêntricas (Preciado, 2007), aquelas invisibilizadas pelos regimes discursivos e narrativos oficiais em outros momentos. Na ficção, um caso exemplar a ser citado é o filme *Tudo sobre minha mãe* (1999), de Pedro Almodóvar.

Isso se coaduna à reflexão de Sedgwick segundo a qual, na contemporaneidade, vivemos sob um regime de visibilidade no qual os meios de comunicação levaram ao limite a lógica da produção performativa da identidade, o que a autora denomina “regime de hipervisibilidade” (*apud* Preciado, 2007). Nessa mesma direção, Preciado (2007), apropriando-se de Butler (1998), define gênero como efeito retroativo da repetição ritualizada de uma performance socialmente construída, fundada em lógicas explícitas de

inclusão/exclusão. Somente na contemporaneidade ocidental algumas possibilidades de performance de gênero, também conhecidas como identidades *queer*, podem ter visibilidade e existência social, ainda que continuem a ser rechaçadas e excluídas pelos padrões de normatividade impostos.

Para entender a relação entre construção da subjetividade de gênero e contexto, Butler e De Lauretis (1998) propõem a noção de posicionalidade, pela qual afirmam que o processo de construção da identidade é sempre relativo a um contexto sociocultural (Zambrini; Iadevito, 2009). Santos (2008: 54) ratifica esse pensamento ao explicar que foram os anos 1980 que “ofereceram (abertura) para o protagonismo dos discursos artísticos em primeira pessoa. Ingredientes fortes que contribuíram para esse direcionamento são as discussões sobre sexualidade e gênero que passaram a ter destaque no cotidiano, principalmente a partir da epidemia da AIDS e os seus desdobramentos culturais no Ocidente”.

Nesse sentido e considerando o documentário em tela, entendemos que as subjetividades devem ser interpretadas em sua forma generizada, como referem Butler e De Lauretis (1998), isto é, de acordo com a construção de gênero na estrutura familiar e social de Caouette. No documentário, são expostos aspectos da construção da homossexualidade de Jonathan desde a infância, o que não é problematizado em momento algum pelos familiares. Além do mais, o acento da narrativa de *Tarnation* recai nas relações familiares e, sobretudo, no passado e sua determinação nas subjetividades no presente, com certa orientação até certo ponto determinista (uma ação do passado reverbera negativamente no presente e se perpetuará da mesma forma).

Isso se explica pelas tentativas de Caouette de compreender o passado localizando uma “origem” para os problemas psicológicos da mãe e dele próprio, seja pela decisão dos avós, por autorizarem a ministração de eletrochoques em Renee, seja pelo uso desavisado de uma substância de efeitos irreversíveis por Jonathan na adolescência, explicada pelos abusos sofridos na infância. Mas, famílias desestruturadas, homossexualidade,

loucura, drogadição, são todos temas recorrentes na produção audiovisual contemporânea, seja do *mainstream*, seja do circuito independente.

Assim, o problema que se levanta é: o que teria *Tarnation* de singular em meio a tantas produções culturais e artísticas construídas sob a lógica (auto)biográfica e da escória? Que modalidade de “escrita pessoal” (Rouillé, 2009) é essa que tanto provoca a instância apreciadora? Tais perguntas constituem as forças motrizes da reflexão apresentada aqui, orientada pela complexa relação criada pelo documentário entre gênero, família e audiovisual. Nesse sentido, vale retomar Santos (2008: 65), que entende essa “radicalização crítica do direcionamento ficcional do cotidiano” na contemporaneidade como um posicionamento contra-hegemônico, pois é certo que as hegemonias sempre criam, no seu próprio interior, formas de resistência. Na leitura fornecida pelo autor, tal tendência:

(...) se manifesta não apenas no apogeu vivido pelo cinema e seus desdobramentos, possibilitados pela produção de filmes caseiros com uso de telefones celulares e máquinas fotográficas, mas também pela onda de *reality shows* e mundos paralelos propiciados pela internet. Talvez essa seja a resposta aos modelos discursivos gerados pela modernidade e suas representações culturais de caráter universal. (Santos, 2008: 65)

Sublinhemos aqui que o direcionamento dado neste texto sobre o profícuo tema acima evocado orienta-se pelo acento na questão da *performance*, tanto social quanto na vida privada em relação ao registro em alguma mídia visual (fotografias e câmeras de vídeo), tal como evidenciada em *Tarnation*. Acreditamos que a *performance* constitua a chave interpretativa mais interessante para resolver o problema de pesquisa proposto sobre o documentário em foco. Através dela julgamos compreender de modo mais elucidativo a relação entre vida cotidiana vivida e procedimentos de ficcionalização utilizados por Caouette. Para tanto, apresentamos a noção de *performance* que rege a argumentação desenvolvida, a saber, concretização da necessidade constante de contato entre os corpos, seja dos corpos

representados na relação entre si (membros da família em interação no filme), seja da representação com o corpo do(a) apreciador(a). Nesse sentido, Frith, tomando Bauman como baliza, afirma que “a performance envolve alta intensidade de comunicação: ela é que faz do processo comunicativo, do uso da linguagem e do gesto, o foco de atenção” (1998: 208).

No caso de *Tarnation*, a vontade colecionadora, preservadora e exibicionista de traços do passado de Caouette evidencia, antes de tudo, certa tensão entre o individual, o pessoal, o coletivo e o social, pois as tentativas de documentação das histórias de vida:

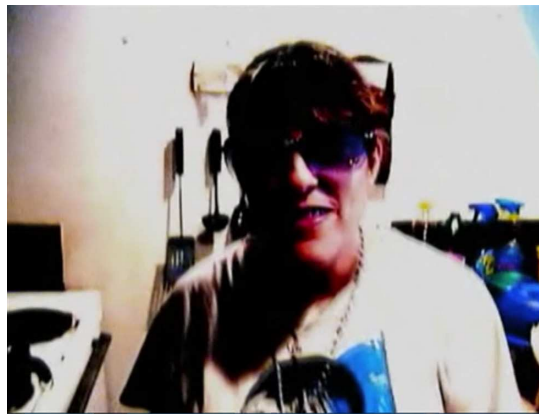
(...) também desempenharam um papel ligado à constituição de discursos que teatralizam a vida por meio dessa prática cultural, alicerçada na produção de si via imagens, na qual o eu é inevitavelmente uma construção imaginária próxima do ficcional e também das expectativas geradas pelas épocas. (Santos, 2008: 53)

Em *Tarnation*, a teatralização da vida por meio de tal prática de preservação da memória é evidente, sobretudo pelos modos como as personagens escolhem expressar suas subjetividades. Afirmamos tratar-se de escolha por entendermos que Jonathan e a família constroem discursos sobre si para a câmera a partir de modelos narrativos aprendidos, construídos, em especial, a partir do contato com a cultura audiovisual massiva, onipresente em *Tarnation*, constituindo a *visual* e a *soundscape* do documentário. Isto conduz à reflexão sobre a encenação produzida por personagens e não por “pessoas reais” mostradas na transparência das suas vidas cotidianas. Sobre tal procedimento, Bernardet (2005: 149) explica que:

Essas pessoas-personagens obedecem a uma construção dramática. Os personagens têm objetivos, os personagens enfrentam obstáculos (que eles superam ou não superam), alcançam seus objetivos ou não, exatamente como nos filmes de ficção, e tudo isso organizado numa narrativa. Então, creio que podemos falar uma vida pessoal que se molda conforme as regras de ficção. Ou de uma ficção que se alimenta

diretamente da vida pessoal; eu diria uma ficção que coopta a vida pessoal.

Dentre outros elementos, tal argumento pode ser confirmado pela leitura dos créditos iniciais do filme, que recorrem à lógica da ficção cinematográfica convencional, apresentando os nomes dos atores/das atrizes. Todos parecem agir dentro de certos moldes, performatizando suas subjetividades para a câmera, numa espécie de bovarismo (Piglia, 2006), estreitamente ligado à cultura audiovisual massiva. Exemplo disso é a fixação de Renee por Elizabeth Taylor e as encenações de Jonathan travestido quando criança, imitando mulheres desesperadas, questões que remetem a um universo que perfaz a memória coletiva da família, universo comum partilhado que as personagens/pessoas encarnam e assumem como parte das próprias subjetividades.



Fotograma 1 – Renee LeBlanc, mãe de Jonathan



Fotograma 2 – Jonathan travestido durante a infância

Assim, a *co(i)mplication* proposta por Renov (2004) torna-se complexa em *Tarnation*, pois o processo de constituição das subjetividades envolve, para além da consanguinidade, um conjunto comum de referências que povoa a memória da família, fornecido por filmes, canções, celebridades, programas de televisão. Tais referências orbitam pelo documentário, constituindo a paisagem cultural da vida da família. Do ponto de vista comunicacional, o recurso empregado por Caouette estabelece vínculos com o tipo de espectador(a) pretendido(a), que será capaz de compreender as relações entre a “paisagem” cultural e o que ocorre às personagens.

Interessante notar que essa paisagem cultural à qual nos referimos tem extrema relevância para a explicação que Caouette tenta oferecer, pela lógica causal, ao que aconteceu à mãe e a ele próprio. Os anos 1960 parecem constituir o cenário ideal para a vida de Renee: de promessa de celebridade do mundo publicitário regional, ela passa a vítima de internações psiquiátricas arbitrárias (segundo informa Jonathan) sem o devido diagnóstico, o que lhe causa danos mentais irreversíveis. Não é coincidência que a década de 60 do século XX tenha abrigado o movimento contracultural, ligado ao desenvolvimento de substâncias químicas utilizadas tanto para uso médico quanto para diversão, este último mal visto pelos setores mais conservadores.

Exemplos não faltam para ilustrar a ambiguidade de leituras sobre o uso de drogas nos anos 1960 e sobre a aplicação de determinados tratamentos médicos como eletrochoque. “Até a metade dos anos 50, o eletrochoque era o tratamento mais usado para doenças mentais severas” (Dieguez, 2008), o que explica a indicação desse “tratamento” para os pais de Renee por um vizinho. Isso constitui um indício de como tais tratamentos eram vistos na sociedade estadunidense daquele período: como apanágio contra desordens da mente. A rigor, toda época dispõe de práticas e discursos para afastar da sociedade aqueles que não podem ser vistos segundo as lógicas normativas em voga, como apontou Foucault (2003).

A ignorância e até a maldade dos avós são reiteradamente evocadas pelo discurso de Jonathan no documentário, sempre de modo ambíguo, pois

não há culpados, apenas um cenário propício e uma paisagem cultural que autorizava tais condutas. No entanto, também circulavam contradiscursos, criticando e problematizando o uso de eletrochoques, como revela Dieguez (2008), inspirada em um manual sobre eletroconvulsoterapia publicado pelo Instituto Madison de Medicina, em Wisconsin (EUA), segundo o qual “entre 1948 e a virada do século, foram realizados 22 filmes em que o tratamento aparece como vilão.” Ainda de acordo com Dieguez (2008), o caso mais emblemático é o livro *Um estranho no ninho*, lançado em 1962 por Ken Kesey na defesa da ideia de que “o eletrochoque representaria o que há de mais violento e desumano” em termos de intervenção clínica. O filme homônimo, dirigido por Milos Forman e estrelado por Jack Nicholson, em 1975, causou ainda mais impacto. No caso brasileiro, o filme *Bicho de Sete Cabeças* (Laís Bodansky, 2001) também reflete experiência similar, ocorrida nos anos 1970.

De fato, tudo isso indica, na rede possível de interconexões, uma crise da família como elemento estrutural da sociedade e que tremeluz o tempo todo na narrativa de Caouette. É a um drama familiar que o(a) espectador(a) é exposto. Mas, mais do que isso, trata-se de um álbum de família contemporâneo, pois os dramas são explicados verbalmente e apresentados visualmente de modo performático pelas personagens que, muitas vezes, inclusive, resvalam em personagens-tipo, o que permite remeter à ideia de autoficção, desenvolvida por Serge Doubrovsky (1988) como contraponto à noção de autobiografia de Lejeune (2008).

Enquanto o conceito de Lejeune parece reivindicar uma relação causal entre vida vivida e escrita (o conceito foi pensado para a literatura), Doubrovsky opera com a ideia de que qualquer relato sobre si constitui um procedimento ficcionalizante por natureza, pois encerra uma atividade discursiva e só ocorre com certo distanciamento temporal. Nesse sentido, falar de si é como falar de/como outro, como refere Renov (2004). Ainda que o nome de Jonathan figure duplamente nos créditos, como “personagem” e como diretor do documentário, o que poderia acentuar a leitura pela lógica exclusiva da autobiografia, a argumentação aqui desenvolvida erige-se pela tensão entre

(auto)biográfico e (auto)ficcional, isto é, entre o vivido e o discurso criado a *posteriori* sobre os fatos vividos e o modo de seleção e de apresentação na economia narrativa do documentário.

A experiência de vida, lembrada, narrada, ficcionalizada, constitui procedimento ancestral na vida humana, mas, na compreensão de alguns estudiosos, a relação com o passado é operada na contemporaneidade de modo peculiar, já antevista por Benjamin (1994) no citado ensaio sobre o narrador moderno. Barbero (2000) localiza o que chama de “boom de memória”, causado pela crise na moderna experiência do tempo. Huysen (2002) entende que somos “seduzidos pela memória”, fenômeno identificável por alguns traços, tais como: crescimento e expansão de museus; restauração de velhos centros urbanos e processos de *gentrification*; auge do romance histórico; moda retrô; entusiasmo por comemorações; interesse por biografias e autobiografias.

Essa ânsia de acessar o passado evoca a relação entre experiência e memória que, segundo Derrida (1971: 179-227), ancorado em Nietzsche, funda-se no segredo, no esquecimento, pois a memória não pode manter com o passado vivido uma relação vicária. Isso significa que, ao ser acionada, a memória permite a construção de um discurso pelo sujeito, mas apenas a partir de traços dispersos, como na metáfora do bloco mágico criada por Freud (1977).

Ao contrário disso, que poderia resultar em um procedimento realmente experimental em *Tarnation*, a vontade organizadora do passado – vislumbrada pela construção temporal linear progressiva (pelo menos na maior parte do documentário, pois há um prólogo que antecipa e condensa toda a narrativa) – encerra excessivamente os sentidos. Desse modo, cremos que Caouette perde a oportunidade de entrelaçar de modo mais orgânico a vida, que é dispersão, os sentimentos, que são mutáveis, os corpos, que se degeneram, além da loucura e da “despersonalização” com o audiovisual como linguagem.

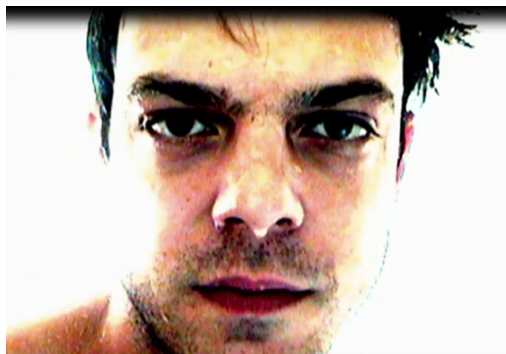
Com isso, intentamos dizer que Caouette perde a oportunidade de criar organicidade entre o tema abordado, a história da família no que diz respeito à

(des)construção das subjetividades de modo artificial, irreversível, violento, para insistir em um esforço discursivo racional de tipo psicologizante. A memória, plasmada nas imagens coletadas ao longo da vida em registros fotográficos e audiovisuais pelo documentarista, é, em *Tarnation*, acessível e apresentada como preme de coerência narrativa, o que destoa da proposta de leitura que o próprio filme permite acionar.

Recursos técnico-expressivos no documentário *Tarnation*

A construção do discurso a partir da memória plasmada em imagens por Caouette no documentário é realizada por meio de alguns recursos próprios à linguagem audiovisual, seja do ponto de vista estético, poético ou semiótico. Dentre os efeitos alcançados pelo uso dos referidos recursos técnico-expressivos, destacamos:

1) A hiperproximidade somática, observada pela quantidade significativa de *closes*, muitos deles provocando sensações desagradáveis na instância de apreciação, como por exemplo, a boca desdentada da avó, Rosemary. Em virtude do excesso visual que preenche os quadros, restam poucas possibilidades de pontos de fuga para o olhar, o que ajuda a provocar empatia e, ao mesmo tempo, compaixão, pois os sentimentos das “personagens” estão em geral em primeiro e, às vezes, único plano. Em seu estudo sobre o cinema, Munsterberg (In Xavier, 2003: 47) afirma que “na tela, a ampliação por meio do *close-up* acentua ao máximo a ação emocional do rosto, podendo também destacar o movimento das mãos, onde a raiva, a fúria, o amor ou o ciúme, falam em linguagem inconfundível”.



Fotograma 3 – *Close* de Jonathan Caouette

2) O olhar direto para a câmera, por meio do qual as “personagens” de *Tarnation* simulam interação e interpelação com o/a espectador/a por meio de uma postura confessional, instaurando uma relação de confiança pelo contato visual, que se dá através do eixo “O-O” (“olhos nos olhos”), remetendo ao corpo significant. A tal procedimento, ainda que se refira ao telejornal, Verón denomina “*affaire de corps*”, isto é, um contato intersubjetivo (Véron, 1997; Coelho, 2004) interposto entre documentarista, “personagens” e apreciador(a).



Fotograma 4 – Postura confessional em *Tarnation*

3) As elipses e os cortes “vídeoclípicos” oferecem andamento rápido à narrativa que abrange, no total, duração de mais de trinta anos. Isso, associado ao uso de divisões da tela em dois ou quatro quadros, coloração saturada artificial e outros recursos como sobreposições de imagens, além da inserção de uma rica trilha sonora, auxilia na confirmação do argumento da

ficcionalidade, pois “a vida real” não é vivida como apresentada no documentário. Outra questão a ser considerada aqui é o fato de Jonathan empregar na edição do documentário, além das imagens de arquivo de sua própria autoria, alguns clipes com pequenas sequências de filmes de ficção, como por exemplo, de *O bebê de Rosemary* e *Sexta-feira 13*, filmes infantis, como *O pequeno príncipe*, e de programas de tevê estadunidenses, elementos que reforçam a ideia de (auto)ficção no documentário.



Fotograma 5 – Montagem em ritmo de vídeoclipe

4) As performances corporais hiperbólicas. Além da proximidade dos corpos com a câmera, a gestualidade das “personagens” parece sempre exagerada, indicando certa matriz melodramática (Brooks, 1995) que julgamos ser oriunda do universo de referências da família a que aludimos acima.

5) Os recursos de edição e de câmera utilizados por Caouette auxiliam na criação de um retrato psicológico da família, mais do que referencial, de mero registro do cotidiano familiar. Papel fundamental nesse processo tem justamente a montagem, que foi realizada pelo próprio Jonathan no programa *Imovie*, da Apple. A respeito do processo de montagem, Pudovkin (In Xavier, 2003: 62) afirma que “deve-se aprender a entender que a montagem significa, de fato, a direção deliberada e compulsória dos pensamentos e associações do espectador. (...) seja ela movimentada ou tranqüila, a montagem conseguirá excitar ou tranqüilizar o espectador”. No caso de *Tarnation*, a montagem é deliberadamente empregada no estabelecimento de uma poética da

instabilidade, pois os recursos retóricos e expressivos coadunam-se para “traduzir” visualmente a instabilidade emocional dos membros da família, provocando-nos uma verdadeira “overdose de sensações”³.

Considerações finais

Após o percurso traçado, concluímos que *Tarnation* concretiza uma “figuração de si que se apropria antropofagicamente da exacerbada auto-exposição da intimidade que está no ‘espírito do tempo’” (Azevedo, 2005), pois estreitamente afeto à exposição da própria vida e da família, acompanhando as evidentes mudanças na lógica moderno-burguesa sobre as dimensões pública e privada. Tal traço sócio-cultural contemporâneo segue tendências utilizadas pela literatura que, desde o século XVIII, vem trabalhando a exposição da vida individual (Kayser, 1977). E também, pela mídia convencional comercial (programas de televisão e de rádio), tendo sido potencializada em função do aparecimento de novos aparatos comunicacionais como as mídias locativas, programas de edição acessíveis etc., que permitem que o(a) usuário, antes espectador(a) ou membro da plateia possa ser produtor(a) de um discurso sobre si e que isso interesse a outrem.

É justamente por isso, e pelos recursos adotados, como expusemos acima, que *Tarnation* interessa. Não se trata exclusivamente da vida de Jonathan e de sua mãe, embora seja uma espécie de “acerto de contas” com sua história de vida, verdadeiro “discurso terapêutico”, como afirma Renov na epígrafe deste artigo. Entretanto, trata-se de um ato, como lembra o mesmo autor, que “permanece interminável, sempre inacabado”. Prova disso é que depois de *Tarnation* Jonathan realizou *Walk away Renee* (2011), documentário centrado na viagem de Jonathan e de sua mãe Renee pelos Estados Unidos. Além disso, agrega-se como suplemento a toda a paisagem cultural, ainda

³ Expressão original de Salles Jr. (1985: 48), citado por Machado (1995: 170). A referida expressão é empregada por Machado quando o mesmo descreve e analisa uma possível poética do vídeoclipe.

ambígua, mas certamente moldada pelo esgarçamento das fronteiras tradicionais entre realidade e ficção, público e privado, cotidiano (banal) e fato acima da média.

É nessa tensão que *Tarnation* se constrói, enfatizando que narrar é ser resiliente (Cyrulnik, 2005). Não como estratégia de redenção ou de autoconhecimento psicanalítico, pois a palavra *Tarnation* significa, literalmente, algo próximo de estar condenado, mas ao reafirmar a capacidade de sobreviver de Jonathan e da mãe, como demonstra a cena final, com mãe e filho brincando, alegres, na praia. É interessante o modo como o mar figura em alguns documentários que tematizam identidades *queer* ou a loucura como *locus amoenus*, lugar onde as personagens se reencontram consigo positivamente. Mas, isto é assunto para discussões futuras.

Bibliografia

- Aumont, Jacques; Marie, Michel (2009), *A análise do filme*, Lisboa: Edições Texto & Grafia.
- Azevedo, Luciene, "Blogs: a escrita de si na rede dos textos", em *Encontro Regional da ABRALIC*, 2005, Rio de Janeiro. Anais eletrônicos.... Rio de Janeiro: UERJ, 2005.
- Bernadet, Jean-Claude (2005) "Documentários de busca: 33 e *Passaporte Húngaro*", em Mourão, Maria Dora e Labaki, Amir (orgs.), *O cinema do real*, São Paulo: Cosac Naify.
- Brooks, Peter (1995), *The Melodramatic Imagination – Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*, Nova York: Columbia University Press.
- Butler, Judith, "Fundamentos Contingentes: o feminismo e a questão do "pós-modernismo"". *Cadernos PAGU*, n. 11, 1998, pp. 11-42.
- Carrillo, Jesús, "Entrevista com Beatriz Preciado", *Cadernos PAGU*, n. 28, jan./jun. 2007, pp. 375-405.
- Coelho, Lilian Reichert. "Videoclipe, corporificação e narratividade – um olhar sobre Pagan Poetry, de Björk", Sampaio, Adriano; Pereira, Silvano e Coelho, Lilian Reichert (orgs.) em *Temas em Comunicação e Cultura Contemporâneas – IV*. Salvador: EDUFBA, 2004.
- Da-arín, Silvio (2008), *Espelho partido: tradição e transformação do documentário*, 4ª ed. Rio de Janeiro: Azougue.
- Derrida, Jacques, "Freud e a cena da escritura", em *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 1971. pp.179-227.

Dieguez, Consuelo, "Eletrochoque. Na era dos antidepressivos, o mais controverso dos tratamentos psiquiátricos está de volta depois de décadas de ostracismo", *Revista Piauí*, edição 21, junho de 2008. Disponível em: <http://revistapiaui.estadao.com.br/edicao-21/questoes-mentais/eletrochoque>. Acesso em 23 de novembro de 2011.

Dobrovsky, Serge (1998), *Autobiographiques: de Corneille à Sartre*, Paris: PUF.

Foucault, Michel (2003), *Microfísica do poder*. Org. e Trad. Machado, Roberto. 18.ed. São Paulo: Graal.

France, Claudine de (1998), *Cinema e antropologia*, Campinas: Editora da Unicamp.

Frith, S. (1998), *Performing Rites – On the value of popular music*, 2.ed. Cambridge, Massachussets: Harvard University Press.

Huysen, A (1997), *Memórias do modernismo*, Rio de Janeiro: Ed. da UFRJ.

_____ (2002). *Seduzidos pela memória*, Rio de Janeiro: Aeroplano.

Kayser, Wolfgang. "Qui raconte le roman?", em Barthes, R.; Kayser, W.; Booth, W.C.; Hamon, Ph. *Poétique du récit*. Paris: Éditions du Seuil, 1977, pp. 59-84.

Lecarme, Jacques; Lecarme-Tabone, Eliane (1999), *Autobiographie*, Paris: Armand Collin.

Martín Barbero, J. (2000), *Dislocaciones del tiempo y nuevas topografías de memória*, Rio de Janeiro: Artelatina.

Moraes, Maria Lygia Quartim de, "Usos e Limites da categoria Gênero", em *Cadernos Pagu*, n. 11, 1998, pp. 99-105.

Nichols, Bill (1991), *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*, Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press.

_____ (1994), *Blurred Boundaries: Questions of Meaning in Contemporary Culture*, Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press.

_____ (2005), "A voz do documentário", em Ramos, Fernão (org.), *Teoria contemporânea do cinema: documentário e narrativa ficcional*, Volume II. São Paulo: Senac.

_____ (2008), *Introdução ao documentário*, 3ª ed., trad. Mônica Saddy Martins, Campinas, SP: Papyrus.

Piglia, Ricardo (2006), *O último leitor*, trad. Heloísa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras.

Ramos, Fernão Pessoa (2008), *Mas afinal... o que é mesmo documentário?*, São Paulo: Senac.

Renov, Michael (2004), *The Subject of Documentary*, Minneapolis: The University of Minnesota Press.

Santos, Alexandre, "Duane Michals e Alair Gomes: documentos de si e escritas pessoais na arte contemporânea", *Revista ArtCultura*, Uberlândia, v. 10, n. 16, p. 51-52 65, jan.-jun. 2008.

Starobinski, Jean, "O estilo da autobiografia", *Poétique: Revue de Théorie et d'analyse Littéraires*. Paris: Seuil, n.3, 1970, pp. 257-265.

_____ (1991). *Jean-Jacques Rousseau – a transparência e o obstáculo*. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras.

Verón, Eliseo. “Il est là, je le vois, il me parle”, em Beaud, Paul et alli. *Sociologie de la communication*. Paris: CNET/Réseau, 1997, p.521-39.

Xavier, Ismail (org.) (2003), *A experiência do cinema: antologia*, 3ª ed. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrasil.

* **Lilian Reichert Coelho** é doutora em Letras pela Universidade Federal da Bahia (UFBA) e mestre em Letras (Estudos Literários) pela Universidade Estadual Paulista (Unesp). É professora do Departamento de Comunicação Social/Jornalismo do Campus de Vilhena da Universidade Federal de Rondônia (Unir).

Juliano José de Araújo é doutorando em Mídias pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), mestre em Comunicação pela Universidade Estadual Paulista (Unesp). É professor do Departamento de Comunicação Social/Jornalismo do Campus de Vilhena da Universidade Federal de Rondônia (Unir).