

## A NARRATIVA AUTOBIOGRÁFICA NO FILME DOCUMENTÁRIO: UMA ANÁLISE DE *TARNATION* (2003), DE JONATHAN CAOUCETTE

Sandra Straccialano Coelho; Ana Camila Esteves \*

**Resumo:** O presente artigo visa refletir sobre a autobiografia no cinema documentário, problematizando a pertinência da perspectiva da análise narrativa. Para tanto, realizamos uma análise da narrativa de *Tarnation* (2003), de Jonathan Caouette, com o objetivo de compreender o modo como a autorrepresentação se constitui neste documentário autobiográfico. Palavras-chave: cinema, documentário, autobiografia, narrativa, análise, *Tarnation*.

**Resumen:** Este artículo tiene como objetivo reflexionar sobre la autobiografía en el cine documental, cuestionando la pertinencia de la perspectiva del análisis narrativo. Para ello, realizamos un análisis del relato de *Tarnation* (2003), de Jonathan Caouette, con el objetivo de comprender cómo se constituye la auto-representación en este documental autobiográfico. Palabras-clave: cine, documental, autobiografía, relato, análisis, *Tarnation*.

**Abstract:** This article aims to reflect on the autobiography documentary film, questioning the relevance of the perspective of narrative analysis. Therefore, we analyze the narrative of *Tarnation* (2003), by Jonathan Caouette, with the aim of understanding how the self-representation is constituted in this autobiographical documentary. Keywords: cinema, documentary, autobiography, narrative, analysis, *Tarnation*.

**Résumé:** Cet article vise à réfléchir sur le film documentaire autobiographique, en problématisant la pertinence de la perspective fournie par l'analyse du récit. Par conséquent, nous avons effectué une analyse du récit de *Tarnation* (2003), de Jonathan Caouette, dans le but de comprendre comment l'auto-représentation se construit dans ce documentaire autobiographique. Mots-clés: cinéma, documentaire, autobiographie, narrative, analyse, *Tarnation*.

### Introdução

Relatos autobiográficos não são exatamente uma novidade no âmbito das artes, e em especial na literatura. Segundo Marques,<sup>1</sup> o surgimento do relato autobiográfico, tal como é reconhecido em sua forma moderna, estaria na

---

\* Sandra Straccialano Coelho, Doutoranda – UFBA. Email: sandrixcoelho@gmail.com. Ana Camila Esteves, Mestranda – UFBA. Email: kamtelle@gmail.com

<sup>1</sup> MARQUES, José Oscar de Almeida. *Rousseau e a forma moderna da autobiografia*. IX Congresso Internacional da ABRALIC, Porto Alegre, Julho de 2004. Disponível em [www.unicamp.br/~jmarques/pesq/Forma\\_moderna\\_da\\_autobiografia.pdf](http://www.unicamp.br/~jmarques/pesq/Forma_moderna_da_autobiografia.pdf). Consultado em 10/11/2010.

autobiografia romântica e, mais especificamente, localizado nas *Confissões* (1764-1770) de Rousseau, cuja influência “foi enorme e imediata, tendo criado, sozinha, o próprio gênero da autobiografia (sendo que esta palavra nem existia antes).” (2004: 3).

No que diz respeito especificamente ao cinema, experiências autobiográficas podem ser identificadas desde as primeiras realizações dos irmãos Lumière, em filmes como *Almoço do bebê*, de 1896, e todos os outros nos quais aparecem os diretores em atividades cotidianas com a sua família e amigos. No entanto, ainda que possível de ser identificada desde os primórdios da sétima arte, a autobiografia não se constituiu enquanto um dos gêneros dominantes da arte cinematográfica.

Ainda que muitos filmes possuam conteúdo autobiográfico explícito e declarado, como nos conhecidos casos de François Truffaut (*Os Incompreendidos*, 1959) e Frederico Fellini (*Oito e Meio*, 1963), a autobiografia como uma espécie de filmes específicos e dotados de determinadas convenções foi se estabelecer, particularmente, dentro do formato documentário. Percebeu-se um movimento de proliferação, especialmente a partir dos anos 1980, de experiências fílmicas confessionais, em sua maioria constituídas por documentários autobiográficos que circulam à margem dos principais circuitos de exibição.

Nesse sentido, um exemplo notável é o do cineasta Alain Cavalier, que, entre 1978 e 2009, realizou quatro filmes que compõem a série que chamou “Auto-retratos”, dentre os quais se destaca *Le Filmeur* (2005), no qual apresenta ao espectador uma espécie de diário filmado, ao revelar mais de uma década da sua vida e do seu trabalho a partir de imagens produzidas por si próprio. Outro caso de diário filmado é o do cineasta israelense, de origem judaico-brasileira, David Perlov. Seus diários resultaram em um projeto documental em seis episódios, com 52 minutos cada, financiados pela emissora britânica Channel 4 e filmados entre 1973 e 1983. Nesses filmes, o cineasta mostra seu olhar sobre o mundo, suas relações familiares e os universos judaico e israelense.

Ainda como exemplo de experiências documentais autobiográficas, podemos citar o curto documentário intitulado *Kroppen Min (Meu Corpo)*, 2002),

realizado por Margreth Olin, filme onde a diretora aparece nua diante da câmera e faz uma reflexão sobre o seu corpo, rememorando críticas que sofreu na infância e adolescência. Com um inesperado humor, Olin fala sobre questões relacionadas à própria imagem, sua identidade feminina e auto-estima. Um ano depois, Jonathan Caouette chamou a atenção em festivais por todo o mundo ao apresentar o filme *Tarnation* (2003), no qual conta, através de uma grande quantidade de imagens de arquivo realizadas desde a sua infância até a idade adulta, o drama dos distúrbios mentais de sua mãe e dos reflexos psicológicos e emocionais de tais distúrbios em sua vida. Já em 2008, a atriz Sandrine Bonnaire irá realizar *O Nome dela é Sabine*, um documentário em que relata a experiência do autismo em sua família, por meio da história do percurso de sua irmã por diferentes instituições psiquiátricas na França.

No Brasil, o caso que mais chamou atenção foi o do cineasta Kiko Goifman em *33* (2003), documentário sobre a busca do diretor pela sua mãe biológica. O número 33 diz respeito não só à idade que o diretor estava prestes a completar, como também ao número de dias em que se dedicou à busca. Ainda podem ser citados outros exemplos de autobiografia no cinema documentário brasileiro, especialmente no circuito dos festivais de curta-metragens. Um deles é *Clarita* (2007), no qual a diretora Thereza Jessouroun relata como a doença de Alzheimer de sua mãe (a Clarita do título) afetou e desestruturou toda a sua família. Outro exemplo é o documentário de Guile Martins, *Canoa Quebrada* (2010), no qual o diretor descobre quem é seu pai biológico e resolve fazer-lhe uma visita surpresa. Ainda como parte destas experiências autobiográficas no panorama nacional, podemos citar, por fim, o recente longa *Álbum de Família* (2009), de Wallace Nogueira (projeto aprovado pelo DocTV), que trata da inquietude do diretor após a morte da mãe e que, ao narrar sua jornada pelo interior da Bahia, em busca de um álbum de fotos perdido em uma antiga fazenda da família, mostra a sua reaproximação com o pai.

Pode-se dizer que todos esses filmes citados possuem algumas recorrências que nos permitem pensar em um gênero de filmes que se consolida a partir de uma série de convenções. Como se pode observar, o relato confessional

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

O presente artigo se insere no âmbito mais geral da reflexão sobre a especificidade de tais experiências (cujo estudo, evidentemente, ainda dá seus primeiros passos), ao propor uma perspectiva de análise do documentário *Tarnation* (2003), de Jonathan Caouette. A reflexão a ser aqui empreendida compreende um percurso que se divide em três momentos diversos que se pretende articular.

Primeiramente será realizada a discussão sobre a consideração da autobiografia enquanto gênero, tanto de um ponto de vista geral, quanto no caso específico da autobiografia cinematográfica. Conforme esse objetivo, será abordada, em especial, a obra de Philippe Lejeune, autor que tem se dedicado, desde os anos 1970, ao estudo do gênero autobiográfico em suas mais diversas formas. No segundo momento do artigo, será discutida a pertinência da perspectiva de análise narrativa para o estudo do documentário autobiográfico, a partir da consideração conjunta de questões levantadas por alguns autores que têm se dedicado tanto ao estudo das narrativas cinematográficas, quanto ao das autobiografias. Por fim, no terceiro e último momento, será apresentada a análise da narrativa autobiográfica em *Tarnation*, realizada sob a perspectiva das discussões empreendidas no decorrer do artigo, dedicando especial atenção ao

modo como Jonathan Caouette articula determinados recursos narrativos para empreender a construção de si como personagem da sua própria vida.

### **Da autobiografia e do documentário autobiográfico**

Em 2008 foi publicada no Brasil a obra *O pacto autobiográfico: de Rousseau a Internet*,<sup>2</sup> de Philippe Lejeune, uma coletânea de ensaios escritos pelo autor durante cerca de 30 anos de pesquisa sobre aquilo que denomina como “gênero autobiográfico”.<sup>3</sup> Referência fundamental para o estudo das autobiografias, Lejeune publica seu primeiro livro a respeito do tema no início dos anos 1970,<sup>4</sup> dedicando-se, desde então, à pesquisa das mais diferentes “escritas do eu”. Partindo do interesse inicial pela autobiografia como gênero literário, o autor passa a refletir, ao longo dos anos, sobre outras formas de autorrepresentação, tais como cartas, diários, autorretratos, autobiografias cinematográficas e, mais recentemente, os blogs<sup>5</sup>. Especificamente sobre a autobiografia no cinema, o autor publica um texto em 1987<sup>6</sup>, no qual aborda os problemas relativos ao estudo de experiências autobiográficas, tendo em vista as particularidades do texto fílmico e as dificuldades que se apresentaram a ele e a outros autores na transposição de termos e referenciais próprios à análise das autobiografias escritas para o âmbito cinematográfico. Nesse momento, justifica o risco assumido ao falar da autobiografia no cinema, tendo em vista o fato de este (e não só ele) ter se aventurado a falar em autobiografia: “Em 1984, os encontros “Cinema e Literatura”. Em 1985, o número da *Revue Belge de Cinéma* dedicada a Boris Lehman se intitulava “Un cinéma de l’autobiographie” (Um cinema da

---

<sup>2</sup> LEJEUNE, Philippe. *O Pacto Autobiográfico: de Rousseau à Internet*, Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2008.

<sup>3</sup> A questão controversa da delimitação de gêneros não será aqui discutida, por não constituir o foco do artigo. Vale notar, no entanto, o lugar de Lejeune não só como pesquisador das autobiografias, mas sobretudo como um defensor do gênero autobiográfico.

<sup>4</sup> LEJEUNE, Philippe, *L’Autobiographie en France*, Paris: Armand Collin, 1971.

<sup>5</sup> No decorrer desse longo percurso de investigação, Lejeune fundou na França, em 1992, a APA (Associação pela Autobiografia e pelo patrimônio autobiográfico) que se dedica à construção de um acervo de textos autobiográficos inéditos.

<sup>6</sup> “Cinema e autobiografia: problemas de vocabulário”, texto publicado originalmente na *Revue Belge du Cinéma* e que integra a terceira parte de *O Pacto Autobiográfico*, intitulada “Outras formas de auto-representação”.

autobiografia). Em outubro de 1985, Frédéric Miterrand apresentou em um de seus programas “Le cinéma à la première personne” (O cinema em primeira pessoa), retomando a expressão popularizada desde 1947 por Jean-Pierre Chartier. Então venho a Bruxelas, nessa semana “Cinema e Autobiografia”, para ver todos esses filmes pessoais, tão difíceis de serem vistos fora das mostras.” (Lejeune, 2008: 222).

Percebe-se, assim, que, na consideração da autobiografia cinematográfica, o autor estará se referindo, especificamente, a uma produção crescente de filmes (em especial, documentários) realizados à margem dos circuitos comerciais, nos quais, sobretudo a partir dos anos 80, cineastas passaram a voltar a câmera para si próprios. A esse respeito, o centro da reflexão de Lejeune estará no questionamento da própria possibilidade da expressão de um “eu” no cinema: “Será que o eu é capaz de se expressar no cinema? E um filme pode ser autobiográfico? Por que não? Mas tratar-se-ia exatamente da mesma coisa do que quando se fala, em literatura, de autobiografia?” (p.221). Nesse sentido, questões como a mediação do próprio aparato tecnológico, assim como a polêmica da autoria na obra audiovisual (tendo em vista, especialmente, o contexto de produção coletivo em que tais obras são engendradas) constituiriam alguns dos principais entraves à expressão autobiográfica no cinema e que caberiam aos pesquisadores considerar com atenção.

No caso de Lejeune, o primeiro desafio que ele se coloca, e que acaba por ser central à consideração de diferentes textos autobiográficos, deriva da própria definição de autobiografia. Na verdade, percebe-se que, exatamente por ser o defensor de um gênero, ele faz um esforço no sentido de estabelecer critérios de definição e classificação, assim como para delimitar um *corpus* de análise. Como contrapartida desse esforço, acabou por receber várias críticas pelo teor normativo de algumas de suas afirmações, críticas que ele foi, ao longo de seu percurso de pesquisas, discutindo em diferentes textos.<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> No que concerne a tais críticas e às respostas do autor, ver os três primeiros capítulos de *O pacto autobiográfico*.

De maneira geral, e tentando resumir as linhas centrais da argumentação desse autor, pode-se dizer que, frente ao desafio da consideração da grande diversidade de objetos que se propõe a analisar, Lejeune opta por uma definição que se baseia na recepção dos textos e que, dessa forma, lhe permite abarcar experiências autobiográficas diversas. Nesse sentido, discute que se a autobiografia se define, grosso modo, como todo texto onde autor, narrador, e personagem principal se identificam, é evidente que tal identificação sempre é problemática tendo em vista que, no registro escrito (assim como no audiovisual e em outros por ele estudados), o sujeito da enunciação está ausente no momento da leitura. “Para que haja autobiografia (e, numa perspectiva mais geral, literatura íntima), é preciso que haja relação de identidade entre o ‘autor’, o ‘narrador’ e o ‘personagem’. Mas essa ‘identidade’ levanta numerosos problemas que tentarei, senão resolver, pelo menos formular claramente nos ensaios.” ( p.15)

Lejeune decide partir, então, da noção de autoria como contrato social para enfrentar a definição desse gênero que supõe a identidade entre autor, narrador e pessoa de quem se fala. Dessa forma, a autobiografia pressuporia o que ele denomina como “pacto autobiográfico”, “a afirmação, no texto, dessa identidade, remetendo, em última instância, ao nome do autor, escrito na capa do livro.” (p.26).

Nesse sentido, propõe uma abordagem metodologicamente interessante, fornecendo instrumentos que permitem driblar os principais obstáculos teóricos à definição pretendida na medida em que evita baseá-la exclusivamente na análise interna dos textos, assim como em uma relação entre texto e extra-texto que pressuporia a verificação da coincidência entre personagem/fatos da narrativa com a vida “real” do autor. Vale notar, no entanto, que a estratégia de deslocar a definição de autobiografia para o pólo da recepção e do contrato estabelecido com o leitor não resolve todas as dificuldades que podem surgir na análise das autobiografias, já que tal pacto nem sempre é tão evidente. Por outro lado, pode-se afirmar que essa perspectiva tem como principal mérito e interesse o fato de permitir desvincular a autobiografia das noções de verdade, realidade e semelhança.

Dito em outras palavras, considerar a autobiografia pelo prisma do pacto autobiográfico permite evitar a armadilha de se pensar a autobiografia como texto narrativo no qual o autor expressaria a “verdade” sobre si próprio e sua vida – armadilha que acaba por dar margem a um falso dilema, pois pressupõe a existência de uma única verdade sobre o autor e sua vida, e que tal verdade, anterior e externa ao texto autobiográfico, neste deveria estar refletida.

Ao se questionar exatamente sobre esse falso dilema, durante a investigação da profusão contemporânea de experiências midiáticas marcadas pelo desejo de autoexposição de diferentes sujeitos (experiências dentre as quais se inscreve o documentário autobiográfico), a pesquisadora Paula Sibilia afirma:<sup>8</sup> “A experiência de si como um ‘eu’ se deve, portanto, à condição de narrador do sujeito: alguém que é capaz de organizar sua experiência na primeira pessoa do singular. Mas este não se expressa unívoca e linearmente através de suas palavras, traduzindo em texto alguma entidade que precederia o relato e seria ‘mais real’ do que a mera narração. Em vez disso, a subjetividade se constitui na vertigem desse córrego discursivo, é nele que o ‘eu’ de fato se realiza. Pois usar palavras e imagens é agir: graças a elas podemos criar universos e com elas construímos nossas subjetividades, nutrindo o mundo com um rico acervo de significações” (Sibilia, 2008: 31)

O trecho citado faz parte do segundo capítulo do livro, intitulado “*Eu narrador e a vida como relato*”, no qual a autora, ao avançar na reflexão sobre as relações entre o “eu” e o narrador, acaba por desdobrá-la na consideração sobre a distinção entre a vida e o relato (ou narrativa). “Mas se o *eu* é um narrador que se narra e (também) é um outro, o que seria “a vida de cada um”? Assim como seu protagonista, essa vida possui um caráter eminentemente narrativo. Pois a experiência vital de cada sujeito é um relato que só pode ser pensado e estruturado como tal se for dissecado na linguagem. Mas, assim como ocorre com o seu personagem principal, esse relato não representa simplesmente a história que se

---

<sup>8</sup> SIBILIA, Paula . *O show do eu: a intimidade como espetáculo*, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.



tem vivido: ele a apresenta. E, de alguma maneira, também a realiza, concede-lhe consistência e sentido, delinea seus contornos e a constitui.” (p.32)

Ainda que o objetivo geral de Sibilía em sua obra seja o de compreender as razões pelas quais essas “escritas do eu” se configuram como uma demanda da sociedade contemporânea, a autora atesta, durante seu percurso de análise, o fato de que narrativas autobiográficas podem ser historicamente identificadas nas mais diferentes áreas da comunicação e das artes. Inevitavelmente, nesse percurso, a autora acaba por refletir, em alguma medida, sobre o documentário autobiográfico. Ao falar deste fenômeno no cinema, Sibilía cita especificamente as obras do cineasta italiano Nanni Moretti (*Caro Diário*, 1993, e *Abril*, 1998), às quais chama de “ambígua autoficção” (p. 209), assim como o documentário brasileiro *33*, de Kiko Goifman (que, aos 33 anos, narrou a busca de 33 dias pela sua mãe biológica), entre outros exemplos. Neste momento, a autora localiza *Tarnation* como “o mais ilustre desse novo gênero”: “Esse longa-metragem recria na tela o verdadeiro drama existencial do seu diretor, Jonathan Caouette, contado através de uma alucinada colagem audiovisual de fotografias, fragmentos filmados em super-8, mensagens de secretária eletrônica, confissões registradas em vídeo e material de arquivo sobre a cultura midiática dos anos 1980 e 1990. O filme causou grande impacto na crítica e obteve sucesso em festivais internacionais. Entre outros méritos, destaca-se o fato de ter sido inteiramente realizado no computador pessoal do autor-narrador-personagem.” (p.210).

Considerando a questão sobre o prisma que se apresenta nos trechos citados, podemos afirmar que uma maneira potencialmente interessante de enfrentar o desafio da análise das autobiografias no cinema se encontra na perspectiva de uma análise narrativa de tais experiências, tendo em vista essa relação intrínseca entre autorrepresentação e a constituição do sujeito como narrador. Discutiremos mais detidamente, a seguir, sobre essa perspectiva de análise e sua pertinência face ao nosso objeto em questão.

## **Da análise narrativa de autobiografias – algumas considerações sobre o método**

Frente a qualquer que seja a obra fílmica que se pretenda analisar, pode-se dizer que a escolha de um método constitui uma etapa crítica do trabalho do analista. Nesse sentido, é interessante considerar a postura defendida por Jacques Aumont e Michel Marie em *A análise do filme*:<sup>9</sup> “(...) diremos então que não existe qualquer método aplicável ‘igualmente’ a todos os filmes, sejam quais forem. Todos os métodos de alcance potencialmente geral que iremos evocar devem sempre especificar-se, e às vezes ajustar-se, em função do objeto preciso de que tratam. É essa parte de ajuste mais ou menos empírico que muitas vezes distingue a verdadeira análise da mera aplicação de um modelo sobre um objecto.” (p.31)

De acordo com tais palavras, observa-se que, diferente do que pode sugerir o título do livro, os autores não estarão empenhados em definir *a priori* qual a melhor análise, mas em apresentar diferentes possibilidades e instrumentos analíticos disponíveis cuja operacionalidade praticamente deve se impor a partir dos objetos que o analista se propõe abordar. Obviamente que tal imposição não se resume a uma única possível e nem se dá de maneira direta ou simples, pois requer um exercício de escolha e elaboração de hipóteses por parte do analista. De todo modo, o que gostaríamos de ressaltar, a partir do trecho acima transcrito, é a necessidade de não reduzir o exercício da análise a um “enquadramento” do objeto, mas a um esforço de adequação que, por princípio, tenha como ponto de partida (e chegada) o próprio objeto da análise.

Nesse sentido é que, dentre as possíveis vias de análise que podem ser convocadas frente a documentários autobiográficos, optamos pela perspectiva da análise narrativa. Se considerarmos que autobiografias, de modo geral, dizem

---

<sup>9</sup> AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *A análise do filme*. Lisboa: Texto e Grafia, 2010.

respeito a relatos de vida<sup>10</sup>, tal consideração nos leva ao fato de que estes relatos se realizam, sobretudo, sob a forma narrativa. Sendo assim, acreditamos que a investigação sobre como determinados documentários autobiográficos constituem-se narrativamente pode trazer respostas instigantes sobre certas particularidades de experiências autobiográficas no cinema.

Com o intuito de investigar especificamente esse caráter narrativo das autobiografias, o psicólogo cognitivista norte-americano Jerome Bruner, elabora da seguinte maneira as principais teses que desenvolve em seu texto *Life as narrative*:<sup>11</sup> “The first thesis is this: we seem to have no other way of describing ‘lived time’ save in the form of narrative. Which is not to say that there are not other temporal forms that can be imposed on the experience of time, but none of them succeeds in capturing the sense of ‘lived’ time: not clock or calendrical time forms, not serial or cyclical orders, not any of these. (...) My second thesis is that the mimesis between life so-called and narrative is a two-way affair: that is to say, just as art imitates life in Aristotle’s sense, so, in Oscar Wilde’s, life imitates art.”<sup>12</sup> (1987: 12-13).

Ainda que especificamente nesse trabalho Bruner esteja interessado na análise narrativa dos relatos de vida de seus pacientes, as teses por ele propostas são pertinentes ao estudo das autobiografias de modo geral. Nesse sentido, é relevante notar que o referencial teórico utilizado pelo autor para tal análise funda-se, em sua maioria, em vários dos principais autores que se dedicaram ao estudo da narrativa tanto na linguística quanto na teoria literária. Nomes como Vladimir Propp, Tzvetan Todorov e Algirdas Julius Greimas, dentre outros, estarão na base de sua reflexão, do mesmo modo como constituem referências

---

<sup>10</sup> Esse sentido é o evocado pela própria etimologia do termo “autobiografia”, em que temos *bio* (vida) e *grafia* (escrita), o que nos remete a um sentido da autobiografia que pode ser expressado como “a escrita da vida de si próprio”.

<sup>11</sup> BRUNER, Jerome. *Life as narrative*. Social Research, vol.54, n.1, 1987, pp. 11-32.

<sup>12</sup> A primeira tese é a seguinte: parece que não temos nenhum outro modo de descrever o “tempo vivido” a não ser em forma de narrativa. O que não quer dizer que não haja outras formas temporais que possam ser impostas na experiência do tempo, mas nenhuma delas consegue capturar o senso de tempo “vivido”: não são formas temporais do calendário ou relógio, nenhuma delas. (...) Minha segunda tese é que a mimese entre o que se diz vida e a narrativa é uma via de mão dupla: o que significa dizer que assim como a arte imita a vida, no senso aristotélico, a vida imita a arte, de acordo com Oscar Wilde. (tradução nossa).

fundamentais para o estudo das narrativas cinematográficas.<sup>13</sup> André Gaudreault e François Jost, na conclusão de *A narrativa cinematográfica* (2009), chamam a atenção exatamente para o fato de que tais “apropriações” de referenciais teóricos entre diferentes disciplinas, além de necessária ao estudo das narrativas, podem ser vistas como uma possibilidade de reavaliação e afinamento conceitual e teórico: “No final deste itinerário, fica claro que certos conceitos elaborados no campo dos estudos romanescos, por exemplo, devem ser retrabalhados: a focalização, que a análise do filme fragmenta em ponto de vista cognitivo, visual e auditivo. Justa retaliação, a narratologia literária tem de voltar ao trabalho em função do impulso dado pela sua prima cinematográfica. Este é o ensinamento a ser extraído: atualmente, não é mais possível entrincheirar-se nos limites tranquilizadores de suas próprias disciplinas: a narratologia deve ser comparada, avançar levando em consideração as várias mídias, ou não tem razão de ser. (Jost, 2009: 190).

Quando se afirma, aqui, o interesse da análise narrativa para a consideração do documentário autobiográfico, nosso propósito não se resume, assim, a empreender uma recuperação dessa tradição da análise narrativa que tenha como finalidade sua mera aplicação. O objetivo é, na verdade, partindo do pressuposto de que a análise narrativa representa uma estratégia pertinente para o estudo do documentário autobiográfico, identificar e analisar os principais operadores narrativos colocados em ação em *Tarnation* que permitam empreender essa reflexão comparativa convocada por Gaudreault e Jost.

Ainda segundo as instâncias fundamentais da estrutura da narrativa apontadas por esses autores<sup>14</sup>, estabelecemos como foco principal da análise desenvolvida o Narrador e o Tempo. Tendo em vista que uma das maneiras de se considerar a autobiografia é enquanto relato do tempo vivido, a análise da temporalidade terá um lugar central na consideração de *Tarnation*. Do mesmo

---

<sup>13</sup> A esse respeito, ver o capítulo 4 da obra citada de Aumont e Marie, intitulado “A análise do filme como narrativa”, ou ainda, “El análisis de la narración” na obra de Francesco Casetti e Federico di Chio, *Cómo analizar un film* (Barcelona: Paidós, 2007).

<sup>14</sup> Narrador, Tempo, Espaço e Ponto de vista.

modo, a análise da dupla presença<sup>15</sup> do narrador será fundamental tendo em vista a centralidade da questão da identidade para o gênero autobiográfico. Sob esse aspecto, a análise narrativa nos parece ser o caminho mais evidente para entender melhor como se dá a construção possível de um relato de vida no suporte audiovisual, à medida em que permite trabalhar simultaneamente com esses dois aspectos que nos parecem fundamentais não apenas ao documentário autobiográfico, mas particularmente à compreensão e análise da narrativa em *Tarnation*.

### ***Tarnation* – construção narrativa de uma autobiografia**

*Tarnation* (2003) é um filme documentário dirigido por Jonathan Caouette sobre a trajetória da sua própria vida. O longa tem início em 2002, quando John recebe a notícia de que sua mãe, Renee LeBlanc, teve uma overdose de lítio (medicamento que toma por conta de distúrbios de comportamento). A partir dessa notícia, é construído um relato pessoal a respeito de cerca de vinte anos da vida do diretor que se passaram entre violências, abandonos, drogas e instabilidades mentais e emocionais. Utilizando 160 horas de material de arquivo, entre vídeos, fotografias, gravações de secretárias eletrônicas e depoimentos confessionais gravados em fita cassete, o diretor montou sua autobiografia marcada pela relação com Renee, portadora de doença mental crônica e que passou a maior parte da vida circulando entre hospitais psiquiátricos.

Existem três pontos essenciais da narrativa de *Tarnation* que nos ajudam a compreender de que modo o diretor/autor-narrador-personagem constrói a trajetória de sua vida para o espectador. Em primeiro lugar, observa-se que o filme se apresenta ao espectador como uma trama conforme os moldes ficcionais, lançando mão de um “*once upon a time*” logo nos primeiros dez minutos e de uma narração que estabelece, especialmente através de inúmeros títulos utilizados no

---

<sup>15</sup> Aqui, conforme demonstrado por Gaudreault e Jost, o ponto de vista deve ser considerado tanto no plano das imagens, quanto no nível sonoro – o que levou o autor a propor as noções de “ocularização” e “auricularização” a respeito da focalização no filme.

filme, os capítulos de uma história que envolve os seus poucos personagens. Sendo assim, um primeiro ponto a ser notado, do ponto de vista da construção narrativa, é que, apesar de tratar-se de um documentário, vários recursos em *Tarnation* se valem de convenções do gênero ficcional.

Outro ponto importante a ser destacado diz respeito à manipulação do tempo na narrativa. A história de *Tarnation* começa em 2002, retorna 16 anos na vida das personagens, para enfim retomar a narrativa, ao final do filme, do ponto onde começou. Este percurso é todo ele guiado pelos materiais arquivados por Jonathan, criando uma cronologia com base unicamente nos fragmentos de memória do diretor. Como terceiro ponto da construção narrativa a ser destacado, está o fato de que a própria instância narradora no filme se vê representada, prioritariamente, por uma voz em terceira pessoa que aparece através dos letrados, fato que acaba por estabelecer uma relativa distância entre o diretor e o personagem, mesmo que a coincidência entre eles, de fundamental importância para o estabelecimento do pacto autobiográfico com o espectador, esteja clara desde o início do filme.

A primeira imagem de *Tarnation* é a de Renee cantando alegremente uma música gospel enquanto anda de uma sala pra uma cozinha. A luz e a granulação, além do movimento da câmera e da falta de cuidado com enquadramentos revelam que se trata de uma gravação caseira, o que seria uma primeira indicação da natureza documental do filme. Logo há um corte para os créditos do filme, e o que se vê é a mesma Renee, porém com uma aparência mais desleixada, imagem seguida pela de outros dois personagens importantes na trajetória de Jonathan: seu avô Adolph Davis e sua avó Rosemary Davis. Os créditos são compostos de uma edição de fragmentos de imagens gravadas em vídeo, todas mais ou menos com a mesma textura, revelando figuras decadentes e com claros sinais de abandono e loucura. Esse efeito é causado especialmente pela edição, pela qual Jonathan foi o responsável, marcada pelo aumento e diminuição da velocidade das imagens, assim como por cortes que tornam as informações sempre fragmentadas, além de efeitos que modificam constantemente as cores das imagens. Há também, nesta sequência, uma música que, unida a esta montagem, constrói um tom

melancólico, triste – recurso que o diretor usará em todo o longa. Vale, assim, salientar o fato de que é ainda nos créditos que se estabelece este tom, o qual contribui para localizar o espectador em um filme documentário autobiográfico, confessional e baseado em documentos pessoais do diretor – seu nome aparece nos créditos não somente como parte do “elenco”, junto com os nomes da mãe e dos avós, mas também como editor, produtor e diretor.

Logo após os créditos, o espectador é situado em março de 2002, em Nova Iorque, momento em que Jonathan aparece diante da câmera em sequências com fortes traços de encenação.<sup>16</sup> Ao vermos o diretor falando ao telefone, temos a informação de que sua mãe acabou de sofrer uma overdose de lítio, e a reação do rapaz é desesperadora: Jonathan aparece em primeiro plano chorando, passando mal e tendo um ataque de pânico, como ele mesmo declara. Na sequência, o vemos dentro de um ônibus, em uma edição que intercala imagens suas, abraçado à mãe, com imagens que tipicamente associamos ao tema da viagem: estradas e casas filmadas do interior de um veículo em movimento. Nitidamente notamos, pela sua textura, o fato de que tais imagens foram gravadas por um aparato mais antigo. Tem-se, portanto, a indicação de uma viagem, não só ao encontro da mãe, mas ao próprio passado do diretor, revelada por essas imagens antigas montadas na cena. A articulação dessa viagem como um retorno ao passado também é indicada ao espectador no plano sonoro, pois ouvimos, simultaneamente, uma gravação na qual identificamos a voz de Renee cantando uma cantiga infantil para Jonathan.

*Tarnation* tem uma espécie de prefácio, a partir do qual o espectador é situado sobre a cronologia da história e os principais problemas da família de Jonathan. Esse prefácio é constituído por uma sequência de títulos que se iniciam com a fórmula clássica do “*Once upon a time...*” logo após o início dessa viagem duplamente articulada do protagonista. Tais títulos são intercalados por diferentes

---

<sup>16</sup> Não entraremos aqui na questão de como *Tarnation* problematiza as fronteiras entre o documentário e a ficção, por não serem relevantes para o objetivo da nossa investigação, porém é importante deixar claro que, muitos recursos usados por Caouette são de natureza ficcional, como o uso da música, um tipo específico de edição que “adultera” as imagens, e mesmo a encenação que se pode supor em algumas cenas. No entanto, consideramos que nenhum desses recursos abala o pacto de leitura estabelecido com o espectador.

imagens de arquivo (em especial fotos da mãe de Jonathan quando jovem) e acompanhados por uma música tranquilizadora. Do ponto de vista da construção narrativa percebe-se aqui uma “quebra” na sequência até então desenvolvida desde os créditos. Se, anteriormente, temos como elementos disparadores da viagem a introdução do contexto da overdose da mãe e do descontrole emocional do protagonista frente a esse fato (o que nos prepara para um relato dramático de uma questão de caráter emocional bastante denso), agora somos como que distanciados desse drama familiar para então tomarmos conhecimento de suas possíveis origens como se ouvíssemos um conto feito para crianças.

Em linhas gerais, nesse momento somos informados sobre a história de Renee LeBlanc, filha de um típico casal classe média do Texas que é transformada em garota propaganda após ser descoberta por um fotógrafo de Nova York. Um dia Renee cai do telhado de sua casa, quebra os dois joelhos e fica paralisada por seis meses. Por pensarem que a paralisia existia “somente na cabeça de Renee”, a família autoriza um tratamento psiquiátrico à base de choques elétricos, o que desencadeia um histórico que culmina com múltiplas internações em instituições de saúde mental e um completo descontrole emocional e psíquico da jovem. Enquanto sai de uma para outra dessas instituições, Renee se casa, tem um filho e é abandonada pelo marido. Tentando sair de casa com a criança, ela passa por uma série de dificuldades e chega a ser estuprada, na frente do filho, por um motorista que lhe dá carona. A criança em questão é Jonathan, que acaba por ser entregue a diferentes lares adotivos até que seus avós consigam obter sua guarda. Mais à frente, na narrativa, veremos que esta sequência de acontecimentos acabou por desenvolver no garoto problemas psicológicos, dos quais o principal é a despersonalização.<sup>17</sup>

Essa cronologia exibida no que chamamos de prefácio do filme situa o espectador numa história familiar que gira em torno, basicamente, de distúrbios

---

<sup>17</sup> Legendas sobrepostas às imagens nos informam, em momento posterior do filme, que a perturbação de despersonalização caracteriza-se por sentimentos persistentes ou recorrentes de estar separado do próprio corpo e dos seus processos mentais. Uma pessoa com uma perturbação de despersonalização sente-se como se fosse um observador da sua própria vida, como se estivesse num mundo irreal ou num sonho.



psicológicos que parecem passar de mãe para filho, contada a partir da memória construída em imagens, gravações, vozes. Se num primeiro momento pode parecer que *Tarnation* é um filme sobre Renee LeBlanc, logo fica claro que Jonathan Caouette parte de questões relacionadas à saúde mental de sua mãe para falar do seu próprio drama pessoal, da sua trajetória de abandono, da sua vida sempre vivida às margens, do amor que tem pela mãe e do medo que tem de acabar como ela.

Em *Tarnation*, a instância temporal é completamente manipulada pela organização da montagem e edição dos materiais arquivados por Jonathan e por ele usados para construir o filme. Se *Tarnation* é uma história de uma trajetória de vida contada quase exclusivamente a partir de materiais de arquivo, é o modo como o diretor os organiza que vai delimitar a estrutura temporal que tece a narrativa. O prefácio fornece ao espectador uma apresentação cronológica inicial que oferece informações básicas sobre os personagens e seus conflitos. Essa cronologia linear, estabelecida a partir da narração presente nos títulos, permanece durante todo o filme, e é uma das suas características mais marcantes. Nesse sentido, ainda que não mais se repita uma sequência tão longa e didática de títulos depois desse prefácio, as imagens montadas vão ser pontuadas, diversas vezes, com títulos indicativos de uma série de datas que marcam diferentes fases da vida de Johnatan, organizando assim, cronologicamente, nossa leitura dessas imagens.

Dito de outro modo, percebe-se que Jonathan Caouette se preocupa em mostrar ao espectador as imagens de sua vida como se construísse um álbum de retratos, com indicações de datas e locais que se estabelecem enquanto norteadores da leitura dessas imagens. O que chama atenção nesse recurso simples é que ele é quase todo construído somente a partir de imagens prévias, de imagens que já existiam nos arquivos pessoais do diretor – a cronologia é, portanto, resultado da colagem de um vasto material de diferentes formatos e se vê sobreposta por um outro nível de narração, onde um narrador deseja nos “contar” uma história por meio de títulos.

O que é importante observar aqui é que Jonathan Caouette, apesar de optar em certa medida pela cronologia linear, organiza as suas imagens de arquivo de

modo muitas vezes aleatório, repetindo imagens, montando vozes gravadas com fotografias com as quais estas não possuem uma relação direta, escolhendo muito especificamente as informações que quer transmitir. No prefácio do filme, por exemplo, alguns fatos narrados exigem total confiança do espectador no narrador, como quando este nos informa de que Renee foi estuprada na frente de Jonathan, ou de que ele foi abusado física e psicologicamente por seus pais adotivos durante anos. Ao descrever as condições psicológicas de Renee com o passar do tempo, o narrador revela ao espectador o caminho e a interpretação da sua história que deseja apresentar, aquele no qual ele mesmo pode se construir como personagem principal do enredo que apresenta.

Jonathan Caouette faz uma construção de si próprio como personagem deste filme que concebeu, produziu, dirigiu e montou. Seu personagem é construído a partir da relação que estabelece entre ele próprio e Renee. Na medida em que narra os problemas psicológicos da mãe e demonstra por ela compaixão – não só pelo texto da narração, mas pelo tratamento das suas imagens e pela escolha da trilha musical que as acompanha – também constrói o retrato da sua própria instabilidade emocional. Em algumas passagens, os letreiros indicam que, ao longo da adolescência, Jonathan começou a ter os mesmos sintomas dos problemas psíquicos da mãe, e logo passou a ter comportamentos estranhos que fizeram que seus avós lhe internassem, assim como fizeram com Renee. *Tarnation* muitas vezes parece ser o modo que Jonathan encontrou de buscar, através da trajetória de Renee justaposta à sua, respostas sobre a sua própria natureza. Em um determinado momento do filme, é exatamente isso que o vemos pedir à mãe, que responda suas perguntas diante da câmera para ajudá-lo a encontrar respostas sobre ele mesmo. Essa aproximação que Jonathan faz da sua natureza com a da sua mãe é óbvia desde o título do filme, já que *Tarnation* significa “maldição”, “condenação”.

Se o filme começa com a abundância de imagens videográficas e fotográficas de Renee, acompanhadas de uma narração que aparece somente em letreiros e de gravações de sua própria voz, logo ele é tomado por imagens de Jonathan e do seu universo particular de referências, especialmente dos anos 1980

e 1990. A narrativa se demora em apresentar esse universo do diretor, mostrando os filmes que assistia, fazendo acompanhar às imagens as músicas que escutava, exibindo trechos dos filmes *underground* produzidos por ele com os amigos – em alguns dos quais, por sinal, sua avó atuava. Essa mescla de imagens se apresenta com uma edição cheia de trucagens e outros efeitos, fazendo referência a uma cultura pop que Jonathan constantemente vincula a sua pessoa. Para além do objetivo claro de criar um perfil de si mesmo, nos mostrando de que maneira criou sua personalidade ao mesmo tempo em que vivia num ambiente caracterizado por pessoas mentalmente instáveis, o resultado desse caleidoscópio de imagens pode também ser visto como um portfólio do trabalho de Jonathan como ator, diretor e editor – se levarmos em conta que boa parte do filme é um exercício de edição.

Nesse sentido, o interesse pelo personagem Jonathan também se constrói em função de como o diretor montou e editou as imagens. O montante de material de arquivo transformou-se, na ilha de edição de Jonathan, em um grande universo de sons e imagens, conferindo à *Tarnation* uma estética particular que se presta não só a organizar as informações da história cronologicamente, mas também a fazer com que esse diretor-narrador-personagem se apresente como alguém que se constitui no interior dessa cultura da montagem rápida e do excesso de informação. É justamente essa cultura que se vê ao longo do filme, marcado pela sobreposição, em uma mesma cena, de imagens de vídeo com e sem áudio direto, imagens fotográficas, vozes gravadas de secretárias eletrônicas ou de fitas cassete, além de músicas extra-diegéticas que completam o rol de referências do diretor. Por todo o filme Jonathan brinca com cores, texturas, velocidades, repetições, enfim, todo tipo de possibilidade que a edição de imagens lhe oferece para apresentar-se como alguém de sua geração.

Tais imagens revelam também um diretor-narrador-personagem que possui uma íntima relação com a câmera de filmar. Nas primeiras imagens de *Tarnation* temos a informação de que Jonathan filma cenas cotidianas desde criança. Supõe-se, portanto, que todas as imagens gravadas em vídeo usadas no filme foram feitas pelo rapaz ao longo de sua vida. Apresentando-se diretamente como aquele que está por trás da câmera, é lógico, portanto, identificar Jonathan

como o “narrador” daquelas imagens. É, por exemplo, gravando a avó falando uma série de coisas sem sentido diante da câmera que Jonathan a apresenta como alguém que também tem distúrbios mentais. Exatamente a mesma coisa acontece ao apresentar o avô. A essa altura, a imagem que abre o filme já não pode ser dissociada da câmera que é o próprio olhar do diretor. A cada momento, a natureza autobiográfica de *Tarnation* se faz mais concreta.

Porém Jonathan também está diante da câmera, e as imagens de si mesmo que escolhe exibir no filme revelam alguém com uma espécie de obsessão pela imagem e pelo ato de filmar. Em inúmeras sequências vemos Jonathan ligando a câmera e virando-a para si, ou então a entregando a sua mãe, avó ou namorado para que possam gravá-lo. Jonathan não se esconde como narrador das imagens, muito pelo contrário – quando não está diante da câmera se reportando a ela, ou entregando-a a alguém para que possa dirigir a cena, Jonathan grava e conduz os personagens fazendo-lhes perguntas e se tornando presente em voz off. Em determinadas sequências do filme, todos os personagens parecem irritados com o fato de Jonathan estar sempre com a câmera ligada: a avó pede-lhe aos gritos que pare de filmar, o avô ameaça chamar a polícia quando cansa de ser abordado por Jonathan, sua câmera e suas perguntas, a mãe se recusa a falar sobre determinados assuntos enquanto a câmera permanece ligada. Porém ela, a câmera, está sempre presente, e Jonathan parece especialmente interessado em revelar à audiência que aquelas imagens foram todas feitas por ele. Temos a impressão de que o rapaz está sempre cercado por câmeras, já que muitas vezes, inclusive, há imagens suas ajustando ou manejando uma câmera, e não se pode saber ao certo quem é o responsável pela captação de tais imagens. Por tratar-se de um documentário autobiográfico, talvez tais imagens nos pareçam a princípio questionáveis, mas deve-se levar em conta que recursos ficcionais estão presentes desde o início no filme, como se pode ver, especialmente, na cena inicial em que David, seu namorado, entra em casa e eles conversam no sofá.

Contudo, boa parte do interesse do filme do ponto de vista de sua construção narrativa se dá pela existência dessa espécie de contraste que se estabelece entre essa torrente de imagens editadas e esse narrador em terceira

pessoa que conta a história através de letreiros que ajudam a orientar o espectador. Por uma questão de lógica estabelecida desde os créditos e das primeiras sequências do filme, quando identificamos Jonathan Caouette como diretor, narrador e personagem, sabemos que quem escreveu aquele texto foi ele, entendemos que é ele quem nos conta a sua própria história. Porém a escolha por um narrador que se refere aos personagens – e, portanto, a si mesmo – como terceiros, estabelece uma distância entre Jonathan-diretor, o protagonista e o espectador. Esse artifício, que parece contrário à própria natureza autobiográfica do relato audiovisual que se deseja construir, acaba por se estabelecer como um recurso sofisticado para tal molde narrativo.

Trocar o “eu” por “ele” e escolher o texto escrito e não falado pode também ser interpretado como o modo que Jonathan escolheu para ilustrar dentro da narrativa do filme o seu problema de despersonalização. Afastando-se de si e contando a sua própria vida como se não estivesse nela remete imediatamente à sua síndrome de sempre se sentir fora do seu corpo, da sua vida, como se vivesse sempre em um sonho. A voz de Jonathan é ouvida diretamente – na abertura e nos vinte minutos finais – nos momentos nos quais vemos os desdobramentos do conflito que inicia o filme e que disparam a volta de Jonathan ao Texas após a overdose da mãe – conflito esse que motivou, simultaneamente a própria feitura do filme, como ele deixa claro quando conversa com a mãe, fazendo-lhe perguntas sobre o seu passado e pedindo-lhe que colabore para que ele consiga terminar de fazer o filme.

Além disso, a voz de Jonathan pode ser ouvida em gravações de vídeo e de fitas cassetes, momentos nos quais ele encena diante da câmera, além de outros em que gravou depoimentos, confissões sobre seus pensamentos, angústias, sentimentos. A mescla de diferentes áudios e tipos de imagens fazem parte da construção dessa narrativa autobiográfica arquitetada em diferentes níveis que é *Tarnation*.

## Das considerações finais

Em seu livro *Narrative Comprehension and Film*, Edward Branigan faz uma espécie de compilação das mais diversas teorias da narrativa cinematográfica, incluindo importantes contribuições para a narrativa do filme documentário. Para o autor, independente do formato, o texto fílmico se constrói como uma representação baseada em uma organização de dados que se faz coerente para o espectador sob a forma de uma narrativa. Em determinada instância, Branigan está de acordo com Jerome Bruner, quando este localiza em diversos tipos de discurso suas características narrativas, às quais não são necessariamente relacionadas a um caráter ficcional. No prefácio de seu livro, Branigan defende que “Today narrative is increasingly viewed as distinctive strategy for organizing data about the world, for making sense and significance. As the features of narrative came to be specified more precisely, it was detected in a bewildering number of places: not just in artworks, but in our ordinary life and in the work of historians, psychologists, educators, journalists, attorneys, and others. It became clear that narrative was nothing less than one of the fundamental ways used by human beings to think about the world, and could be not confined to the merely ‘fictional.’” (1992: xii).<sup>18</sup>

No que tange à organização da estrutura da narrativa, há, em *Tarnation*, uma particularidade com relação ao modo como o tempo é organizado e como tal organização afeta a apreciação do espectador. Se por um lado Jonathan Caouette constrói, a partir de convenções ficcionais e até mesmo literárias, a narrativa da sua própria vida linearmente, por outro existe uma mescla de referências temporais ao longo desta cronologia que não obedece à linearidade inicialmente proposta pelo texto do narrador. Desse modo, a temporalidade em *Tarnation* se

---

<sup>18</sup> Atualmente, cada vez mais a narrativa vem sendo considerada como uma estratégia específica de organização dos dados sobre o mundo, um modo de construir sentido e significado. À medida que os recursos da narrativa são especificados com maior precisão, têm sido identificados num número cada vez maior de lugares: não apenas nas obras de arte, mas em nossa vida cotidiana e no trabalho de historiadores, psicólogos, educadores, jornalistas, advogados, dentre outros. Tem se tornado claro que a narrativa não é nada mais do que uma das maneiras fundamentais utilizadas pelos seres humanos para pensar sobre o mundo, e que não pode ser confinada ao meramente “ficcional”. (Tradução nossa)

estabelece também por esse contraste entre texto e imagem, onde um recurso orienta o espectador na compreensão de um considerável número de fatos de uma vida, e o outro desorienta, mescla, confunde, cria um mundo cheio de referências que se misturam dentro do mesmo universo.

Do mesmo modo, a instância narradora de *Tarnation* trabalha a partir de um contraste entre dois diferentes níveis de narração, um em primeira e o outro na terceira pessoa, os quais, pelo fato de o regime de leitura do filme se estabelecer enquanto pacto autobiográfico, são ambos atribuídos à Jonathan Caouette. Tanto a organização temporal como a organização da narração apontam para um complexo de níveis narrativos de leitura, no qual um documentário declaradamente autobiográfico se constrói mesclando recursos tipicamente documentais com estratégias narrativas identificadas, em geral, aos domínios da ficção. Nesse sentido é que uma das leituras de *Tarnation* é a que parte de sua consideração como um conto narrado por um protagonista, o qual, ao mesmo tempo em que se afasta estrategicamente do espectador, ao apresentar-se na terceira pessoa em um dos níveis da narração, aproxima-se deste por sua presença na primeira pessoa na articulação dos demais recursos narrativos.

Existe, ainda, uma outra estratégia de aproximação com o público, que é construída pelo diretor-narrador-personagem na medida em que Jonathan conta a história de sua vida a partir da de sua mãe, construindo sua personalidade sempre em paralelo à personalidade desta. Como narrador, Jonathan coloca seus dramas, medos e angústias justapostos à figura que criou de Renee, orientando a percepção do espectador sobre a natureza dos seus próprios distúrbios e, naturalmente, construindo um universo narrativo no qual a compaixão é o principal efeito de ordem afetiva que recai sobre o espectador.

Desse modo, Jonathan Caouette articula, em *Tarnation*, uma narrativa em que constrói seu relato de vida por meio de três diferentes instâncias que arquitetam essa autorrepresentação. A partir, então, destes vários níveis sob os quais se tece a narrativa, apresenta um resultado expressivo que não torna a veracidade do relato uma questão. Em *Tarnation* tudo é entregue ao espectador e Jonathan Caouette exhibe-se nesses diferentes níveis, ao mesmo tempo em que sua

encenação (e os recursos utilizados para tal) nada mais são do que outro artifício da sua construção como personagem de sua própria história.

Tamanha complexidade na articulação do tempo e da narração problematiza a construção de si mesmo como personagem em *Tarnation*. Nesse sentido, a experiência executada por Jonathan Caouette neste filme convoca as considerações que Paula Sibilia e Jerome Bruner tecem a respeito das relações entre o indivíduo e a compreensão e construção de sua vida como uma narrativa, já que ambos os autores acreditam que o relato de si está baseado na ideia de representação do próprio sujeito como personagem. Como se tentou evidenciar no percurso aqui proposto, a análise da construção narrativa em *Tarnation* parece oferecer um caminho interessante para se pensar questões como a encenação e a autorrepresentação, que são centrais à narrativa documental autobiográfica.

### **Referências bibliográficas**

- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel (2010), *A análise do filme*, Lisboa: Texto e Grafia.
- BRANIGAN, Edward (1992), *Narrative Comprehension and Film*, London: Routledge.
- BRUNER, Jerome (1987), *Life as narrative*. Social Research, vol.54, n.1, pp. 11-32.
- CASETTI, Francesco; DI CHIO, Federico (2007), *Cómo analizar un film*, Barcelona: Ediciones Paidós.
- GAUDREAU, André; JOST, François (2009), *A Narrativa Cinematográfica*, Brasília: Editora UnB.
- LEJEUNE, Philippe (2008), *O Pacto Autobiográfico: de Rousseau à Internet*, Belo Horizonte: Editora da UFMG.
- MARQUES, José Oscar de Almeida (2010), *Rousseau e a forma moderna da autobiografia*. IX Congresso Internacional da ABRALIC, Porto Alegre, julho de 2004. Disponível em [http://www.unicamp.br/~jmarques/pesq/Forma\\_moderna\\_da\\_autobiografia.pdf](http://www.unicamp.br/~jmarques/pesq/Forma_moderna_da_autobiografia.pdf) Consultado em 10/11/2010.
- SIBILIA, Paula (2008), *O show do eu: a intimidade como espetáculo*, Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

### **Filmografia**

*Tarnation* (2003), de Jonathan Caouette