



16

A ascensão do amador: *Pacific* entre o naufrágio da intimidade e os novos regimes de visibilidade

The uprising of the amateur: Pacific between intimacy's drownage and the new visibility regimes

Ilana Feldman ¹

RESUMO No contexto do capitalismo contemporâneo, flexível e biopolítico, estamos vivenciando importantes transformações na maneira pela qual os indivíduos configuram e vivenciam suas experiências subjetivas, as quais deixaram de se ancorar em uma interioridade psicológica moderna para se ancorarem, epidermicamente, na exterioridade dos corpos e das imagens. Nesse panorama em que a intimidade, em deslocamento ou declínio, torna-se uma questão de publicidade, proliferam de maneira crescente práticas amadoras e performativas em um contexto de novos regimes de visibilidade, como é o caso da proliferação de imagens amadoras e filmes domésticos – materiais supostamente menos mediados ou não mediados – que serão deslocados e retrabalhados pelo cinema como materiais de arquivo. Em *Pacific* (Marcelo Pedroso, 2009), filme privilegiado para análise, ordens diversas de amadorismo, mediação, deslocamento, performance e arquivo emergirão, em meio à indeterminação entre os âmbitos público e privado.

PALAVRAS-CHAVE Imagens amadoras; Intimidade; Regime performativo.

ABSTRACT In contemporary flexible and biopolitical capitalist culture, important transformations are taking place in the way individuals shape subjective experiences, not anchored anymore in Modern psychological interiority but in the epidermal exteriority of bodies and images. In this panorama in which intimacy, either displaced or in decline, becomes a matter of publicity, amateur and performative practices proliferate increasingly in a context of new visibility regimes. This is the case of the multiplying presence of amateur images and home movies – supposedly images with no mediation – that are taken from their original context and reworked in cinematic works as archival materials. In *Pacific* (Marcelo Pedroso, 2009), film chosen for analysis, different forms of amateurism, mediation, displacement, performance and archival issues will emerge within the indetermination between the public and the private spheres.

KEYWORDS Amateur images; Intimacy; Performative regime.

¹ Ilana Feldman é pesquisadora, crítica e realizadora. Formada em Cinema pela Universidade Federal Fluminense, mestre em Comunicação pela mesma universidade, doutora no Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Universidade de São Paulo (ECA-USP), onde pesquisa o documentário brasileiro contemporâneo, a partir de questões concernentes ao ensaísmo, à política e aos modos de produção da subjetividade. Em 2011, realizou um Estágio de Doutorado (bolsa PDEE, Capes) no Departamento de Filosofia da Universidade Paris 8.



*Falar com as palavras dos outros.
É isso que eu gostaria.
Deve ser isso a liberdade.*

Alexandre, em *La maman et la putain*
(Jean Eustache, França, 1973)

Imagens amadoras, domésticas, precárias. Imagens emergenciais, instáveis, fugidias. O que está em jogo quando as empresas de comunicação, os telejornais, os shows de realidade e variedades na televisão, o cinema, a arte contemporânea e a publicidade disputam essas *mesmas imagens*? O que se aproxima como sintoma, como uma roteirizada ordem do dia, e o que se distancia pelos gestos, conscientes e reflexivos, de apropriação e deslocamento dessas imagens, de configuração de novos trabalhos de mediação, novos modos de subjetivação e novas práticas de manipulação das imagens de arquivo?

Se na cotidiana apropriação das imagens amadoras pela mídia (e pela publicidade irrestrita¹) ou mesmo na simulação delas pelos variados gêneros e modos do cinema (dos filmes-catástrofe de Hollywood a projetos independentes e artisticamente

legitimados²) está em jogo uma tentativa de apagamento da distância e das mediações, para que essas imagens possam operar como *dados brutos* e *autênticos* do real – e assim legitimar as empresas que delas se apropriam ou os projetos estéticos a que elas se filiam –, é notável como em alguns documentários brasileiros contemporâneos percebemos estratégias de vetores opostos, que dialogam com o sintoma ao mesmo tempo em que dele se afastam.

Para esses filmes, caso de *Pacific* (Marcelo Pedroso, 2009), aqui privilegiado, e tantos outros aos quais, por perspectivas ou aspectos diversos, poderíamos articular – como *Avenida Brasília Formosa* (Gabriel Mascaro, 2010), *Um dia na vida* (Eduardo Coutinho, 2010), o nem tão recente *Rua de mão dupla* (Cao Guimarães, 2004) e mesmo a ficção *Viajo porque preciso, volto porque te amo* (Marcelo Gomes e Karim Ainouz, 2009), para nos atermos ao cinema brasileiro – trata-se de, por meio de sutis deslocamentos operados pela montagem, repor certa *distância*, problematizar a *mediação*, desfazer a pregnância da *ilusão referencial* e esvaziar o *apelo realista* (FELDMAN, 2008) que emana dessas imagens, no caso de *Pacific* aparentemente tão imediatas ou tão pouco mediadas. Trata-se, enfim, de uma operação que desloca o índice para o

1 Em sua primeira campanha publicitária de 2012, o banco Itaú – que há tempos vem investindo em estratégias publicitárias colaborativas – se apropriou de um vídeo amador extremamente popular no Youtube (no qual um bebê gargalha quando seu pai corta pedaços de papel), para, a partir dele, fazer uma campanha contra o desperdício de papel e em favor dos extratos bancários on-line. Ao contrário do que ocorre com as empresas de comunicação e os cinegrafistas/internautas amadores que oferecem conteúdo colaborativo sem nenhuma remuneração em troca, ou em troca da visibilidade de suas imagens, neste caso o pai do bebê fora remunerado. Ver <http://www.meioemensagem.com.br/home/comunicacao/noticias/2012/01/09/Itauleva-para-TV-bebe-hit-daweb.html>

2 Não por acaso, a estética própria ao filme de *Super 8*, vinculada ao apelo indicial dos filmes de família e amadores, às produções experimentais ou undergrounds e aos códigos estéticos da memória, nunca dantes estivera tão em voga, tanto em filmes prestigiados e legitimados artisticamente quanto em grandes produções de Hollywood, caso do filme *Super 8* (J. J. Abrams, EUA, 2011), produzido por Steven Spielberg. Antes, porém, de *Super 8*, o tradicional gênero do cinema-catástrofe (exemplo maior do investimento dos grandes estúdios em efeitos especiais e simulações de mundos) já havia encontrado os efeitos de real das imagens amadoras em um filme como *Cloverfield* (Matt Reeves, EUA, 2008), produzido por J. J. Abrams (não por acaso o diretor de *Super 8*) e integralmente narrado a partir do trêmulo ponto de vista de um de seus personagens. Ao promover uma fusão entre os efeitos especiais e os efeitos de real, *Cloverfield* é o exemplo supremo daquele cenário tão bem identificado por Jean-Louis Comolli: “No auge do triunfo do espetáculo espera-se um espetáculo que não mais simule” (COMOLLI, 2001, p. 128).



performativo, ao mesmo tempo em que torna indistinguível o trabalho de invenção de si e o trabalho de criação das imagens, as performances e as *mise en scènes*, a produção de valor e os fluxos do capital.

Para esses filmes, pautados por um permanente corpo a corpo entre os sujeitos e os dispositivos, a relação entre poder, ver e saber implicada nas posturas do enunciador (muitas vezes recolhido diante do que enuncia) e na posição do espectador (muitas vezes em dúvida diante do que vê) torna-se objeto de permanente questionamento, suspeita e desconcerto. Não se trata mais, entretanto, da reposição da distância que pautara certas agressivas estratégias anti-ilusionistas do cinema moderno, mas da consciência da distância e da separação como condição mesma de toda e qualquer relação, seja no âmbito do cinema, da vida ou do pensamento. Como dissera um dia Serge Daney: “E o cinema, vejo muito bem porque o adotei: para que ele me adotasse de volta. Para que ele me ensinasse a perceber, incansavelmente pelo olhar, a que distância de mim começa o outro” (DANEY, 1996).

Em *Pacific*, o modo epidérmico como nos aproximamos, por meio do filme, desse outro, dessa alteridade radical que nos é desconcertantemente tão próxima, estranha e familiar, pessoal e comum, explicita uma contiguidade entre as formas do filme e as formas do mundo, entre o performado e o vivido. Nesse gesto de pilhagem – consentida – das imagens amadoras, domésticas e tremulantes dos outros, os passageiros do cruzeiro Pacific que empresta seu nome ao filme, o realizador Marcelo Pedrosa, espécie de cineasta-pirata dos novos tempos (pirataria sustentada pelo consentimento legal e voluntarismo pessoal de seus personagens), cria uma linha tênue entre proximidade e distância, possivelmente se afastando do que enuncia para melhor se fundir, ou para se confundir. Fusão,

confusão e indeterminação – entre enunciados e enunciação, pessoa e personagem, intimidade e visibilidade, público e privado, vida e cena – que deixa a todos nós, espectadores, em um lugar tão instável como a ardilosa superfície do mar.

Navio-auditório e classe média espontânea

Na primeira sequência de *Pacific*, somos instalados em um mar ensolarado, trepidante e profundamente azul ao longo de uma cadeia de montanhas. Ouvimos algumas vozes, mas não sabemos ainda do que se trata, quando a câmera treme, perde o foco e, em meio a gritos de entusiasmo, se perde no profundo azul até que surjam alguns golfinhos bem próximos ao que parece ser um barco. A mesma voz masculina que já havia sido notada antes então grita, exultante, “Agora valeu!”, “Agora sim!”, “Eu já ia pedir meu dinheiro de volta!”, enquanto uma voz feminina declara que esperou 50 anos para ver essa cena e alguém mais fala em “espetáculo”. Em meio ao entusiasmo geral com os saltitantes bichinhos, a tela escurece e uma voz de criança pergunta a seu pai, “Filmou?”, ao que ele responde, “Filmei, lógico!”.

A partir daí, o filme revela com palavras inscritas sobre uma superfície preta o seu dispositivo: em dezembro de 2008, uma equipe de pesquisa participou de viagens a bordo do cruzeiro Pacific e, após identificar passageiros que estavam filmando a viagem e se filmando, sem estabelecer qualquer tipo de contato com eles, convidou-os a ceder suas imagens para um documentário. Após essa cartela explicativa, intervenção única que não voltará mais a aparecer, somos lançados a um plano extremamente próximo e não muito compreensível, quando, pouco a pouco, vamos percebendo que se trata de alguém que, ao tentar filmar uma mulher (sua esposa, mãe, tia ou avó), acaba por filmar, desajeitadamente e em superclose, a pele dela.



Ao organizar narrativa e *epidermicamente* imagens domésticas captadas por passageiros do cruzeiro Pacific, cujo trajeto, de Recife à ilha de Fernando de Noronha, promete realizar os sonhos de excitação permanente de uma classe média à vontade, *espontânea* e emergente, o diretor Marcelo Pedroso realiza um filme tão desconcertante quanto urgente. Por meio de sutis deslocamentos de sentido operados pela montagem, *Pacific* problematiza ordens diversas de deslocamento, enunciação recolhida, distância crítica, engajamento afetivo, construção de si e um tipo particular de *arquivo vivo*. Esse navio-auditório, reserva de lazer e imaginação (BRASIL, 2010), mas também espaço de permanente trabalho e (auto)produção, pode ser percebido não apenas como um navio, mas como um *dispositivo* ou laboratório onde se *performam* as formas de vida hegemônicas no contexto dos novos regimes de subjetividade e visibilidade de nosso capitalismo tardio, flexível e biopolítico³.

Performando-se para as suas próprias câmeras, construindo-se para as suas próprias imagens, os passageiros de Pacific, como quaisquer turistas, colecionam e acumulam experiências, sensações e imagens-síntese de um lazer adquirido a suadas prestações do cartão de crédito – e que, portanto, precisa ser maximizado. “Que nossos queridos passageiros tenham todos mais um excelente espetáculo!”, diz, para a plateia de passageiros com filmadoras em punho, o apresentador do navio-auditório, onde não pode haver tempo morto nem

3 Grosso modo, o conceito de biopolítica, postulado por Michel Foucault em 1976 (1997), pode ser compreendido como os modos pelos quais as políticas públicas, os dispositivos sócio-técnicos e, hoje, a dinâmica neoliberal do capitalismo avançado se voltam aos processos vitais, moleculares e sociais da existência humana. Se as outrora estatais biopolíticas nascem como uma modalidade de poder sobre a vida e de governo da vida, hoje, privatizadas e hiperindividualizadas, as biopolíticas se disseminam como técnicas de autogestão, pautadas por valores empresariais de custo-benefício e por demandas de otimização da performance.

pausa, observação distanciada nem contemplação passiva. No ócio produtivo do navio-auditório que o filme *Pacific* nos apresenta, é preciso ser permanentemente interativo, participativo e colaborativo. Pois a vida aqui, seja encenada para si, encenada para o outro ou encenada para nós – ainda que à força do deslocamento dessas imagens, que deixam de habitar o âmbito da privacidade para tornarem-se publicidade – é, em realidade, produto de um inesgotável trabalho.

Como nos lembra André Gorz, em *O imaterial – conhecimento, valor e capital* (2005), no contexto de um capitalismo pós-industrial e biopolítico cujo núcleo da produção econômica é a própria vida, a criatividade, o imaginário, a comunicação e as imagens, o trabalhador não se apresenta mais apenas como possuidor de uma força de trabalho, *mas como um produto que continua, ele mesmo, a se produzir*. Assim, se o lugar da vida ordinária que sempre interessou ao documentário vem sendo permanentemente reconfigurado por uma nova economia e partilha do sensível (RANCIÈRE, 2005), tal diagnóstico não é exatamente recente. Como nos lembra Cezar Migliorin, em seu artigo *A política no documentário*, nos idos de 1970, Félix Guattari já havia identificado: “(...) agora, cada vez mais, no seio mesmo da evolução das forças produtivas, está colocado o problema das singularidades, da imaginação, da invenção. Cada vez mais o que será demandado aos indivíduos na produção é que eles sejam eles mesmos” (GUATTARI *apud* MIGLIORIN, 2009, p. 260).

Valeu!

Caracterizado como um flutuante não lugar de excepcionalidade ou exceção (afinal, as férias seriam a interrupção de uma rotina de trabalho), Pacific, o navio-laboratório, assim como *Pacific*, o filme, acionam a *indeterminação*, tão cara à nossa



época, entre privacidade e publicidade (em seu duplo sentido), lazer e trabalho, intimidade e visibilidade, vida e performance. A performance, esse conceito polissêmico, movediço e cujo *inacabamento* tanto nos interessa, seria aqui compreendida como elemento operatório das dinâmicas subjetivas e capitalistas em jogo em uma sociedade *flexível*, no âmbito de um capitalismo pós-industrial ou avançado de consumo, atuando, portanto, em uma zona de indistinção entre vida, experiência estética e capital – e dificilmente diferindo a produção de si dos fluxos capitalistas.

Não é por acaso então que a sequência inicial de *Pacific*, antes mesmo de o filme se instalar no navio, tenha privilegiado a reação de alguns dos personagens às imagens por eles produzidas: “Agora valeu!”, “Agora sim!”, “Eu já ia pedir meu dinheiro de volta!”. O gesto de filmar e de filmar-se não se inscreve apenas como mero registro, para documentação e construção da memória, ainda que esse aspecto mnemônico do filmar para arquivar, partilhar ou, cada vez mais, deletar, seja inegável. Antes, para os passageiros-personagens do cruzeiro *Pacific*, filmar é também comprovar a publicidade que lhes fora feita, validar o capital investido, assim como validar as próprias imagens por eles produzidas. Nesse sentido, não são poucos os momentos em que a imagem é empregada para asseverar e legitimar o dinheiro gasto. E, talvez, o mais emblemático deles seja quando um cardápio, cujas bebidas, *drinks* e pratos são destituídos de preço, é enquadrado pela câmera: imagem-síntese daquela situação de exceção em que, na restrição do espaço confinado do navio, todo o excesso é liberado, estimulado e administrado.

Mas, em geral, se as imagens produzidas e o dinheiro investido constituem uma mediação incontornável para os passageiros do navio e personagens do filme (e aqui não há como não

se lembrar da definição de Guy Debord acerca do “espetáculo”⁴), observa-se também uma exigência da imagem em sua dimensão *narrativa, sensível, estética*. Uma exigência da imagem em sua possibilidade de produzir, intensificar e prolongar a experiência, ou seja, em sua dimensão *performativa*. Se a imagem tem de valer como prova, validação do próprio consumo, ela também tem de valer como evidência da fabulação, em um momento em que os *amadores* (no duplo sentido da não profissionalização e da explicitação dos afetos) dominam cada vez mais os códigos e as sintaxes audiovisuais. Lembremos das performances e das encenações deliberadas para a câmera: um casal de meia idade se filma romanticamente ao piano, ele encena tocar e cantar em inglês, acompanhando a trilha sonora romântica imposta pelo navio; ela apoia a câmera sobre o piano e, entrando em quadro, se junta a ele, beijando sua testa. Já outro casal, mais jovem, na proa do *Pacific*, encena parodicamente, abrindo os braços e cantando aos berros, o momento-clímax de *Titanic*.

Em *Pacific*, não existe, portanto, experiência que não passe pela mediação com a imagem, ao mesmo tempo em que essa mediação – por meio das imagens amadoras, tremidas, desfocadas, precárias, mas extremamente conscientes – promete, paradoxo dos paradoxos, um suposto acesso a uma experiência supostamente não mediada. Como diria Jean-Luis Comolli, pensando das grandes produções hollywoodianas aos *games*, dos *reality shows* ao telejornalismo, do documentário às experiências da arte contemporânea: “No auge do triunfo do espetáculo, espera-se um espetáculo que não mais simule” (COMOLLI, 2001, p. 128).

A mediação coloca assim um problema: se por um lado só existe mediação na distância, no não

4 Segundo Debord: “O espetáculo é o capital elevado a um tal grau de acumulação que se torna imagem” (DEBORD, 2000, p. 20).



imediatismo, por outro, existiria internamente em *Pacific* uma abolição da distância e do *antecampo*, o espaço da câmera (AUMONT, 2004, p. 41), pela permanente *inclusão* daquele que filma própria a um *regime performativo* da imagem. E, no âmbito desse regime performativo, o qual se dá em meio a uma intensa reconfiguração e indeterminação daquilo que modernamente entendíamos como os âmbitos público e privado, a “imagem – e o conjunto das mediações que a constitui – se torna o lugar prioritário onde se performam formas de vida”, como sintetiza André Brasil em seu artigo *Formas de vida na imagem: da indeterminação à inconstância* (BRASIL, 2010, p. 196). Como veremos à diante, esse problema da mediação será, no caso de *Pacific*, contornado pela montagem.

Naufração da intimidade

Se o capitalismo industrial fora marcado pelo *declínio do homem público* e pelas *tirantias da intimidade*, como defende o sociólogo inglês Richard Sennet (2002), hoje, no contexto de um capitalismo financeiro, flexível, pós-industrial (para alguns) e biopolítico (para todos), estaríamos vivenciando importantes transformações na maneira pela qual os indivíduos configuram e vivenciam suas experiências subjetivas, as quais deixaram de se ancorar em uma *interioridade* psicológica moderna e burguesa (um tipo de caráter *introduzido*, elaborado no silêncio e na solidão dos espaços privados) para se ancorarem na *exterioridade* dos corpos e das imagens (um tipo de caráter *alterado*), como enfatiza Paula Sibilia em *O show do eu – intimidade como espetáculo* (2008).

Nesse panorama em que, como já demonstrara Michel Foucault em sua genealogia do sujeito moderno, a subjetividade é inseparável dos dispositivos de visibilidade, em que as máquinas de ver produzem modos de ser – e de aparecer –, proliferam de maneira crescente novas práticas

amadoras, autobiográficas, confessionais, interativas e performativas em um momento histórico no qual a intimidade (tal como a entendíamos) parece estar em deslocamento ou declínio – e, no caso de *Pacific*, certamente em naufrágio. Sequiosos de *publicidade* e operando na *indeterminação* entre público e privado, ficção e documentário, pessoa e personagem, autenticidade e encenação, lazer e trabalho, vida e performance, uma série de dispositivos comunicacionais e audiovisuais contemporâneos, das redes sociais aos *reality shows*, do cinema à arte contemporânea, trabalham na chave não da *invasão de privacidade*, mas de sua *evasão*.

Entretanto, em tal contexto, a intimidade não existiria como uma instância previamente dada, mas como *efeito* de uma série de operações de linguagem. Como nos alerta Fernanda Bruno, no artigo *Máquinas de ver, modos de ser: visibilidade e subjetividade nas novas tecnologias de informação e comunicação* (2004), não se trata então da exteriorização de uma interioridade constituída, por natureza recôndita, que passa a se expor, mas principalmente de uma subjetividade que se constitui prioritariamente na própria exterioridade, no ato mesmo de se projetar e de se fazer visível a outrem. Tal é o caso da proliferação de imagens amadoras, filmes de família, diários audiovisuais e de pessoas, como os passageiros do cruzeiro *Pacific*, que cedem voluntariamente suas imagens, supostamente pessoais, para serem exibidas em um filme. O que fica claro, como bem ressalta Jean-Claude Bernardet em seu blog na internet, que as imagens dos passageiros de *Pacific* não fizeram a passagem do âmbito privado ao público, pois elas já foram construídas como exterioridade, conscientes do olhar alheio e do fazer-se visível. O que o gesto do cineasta faz, ao deslocar essas imagens de seus empregos originais, organizando-as narrativamente



e transformando-as em uma experiência cinematográfica, é, portanto, intensificar essa dimensão de exterioridade que as imagens já portavam em si mesmas.

Se, ao contrário da crença corrente em uma *exposição da intimidade*, as atuais formas da subjetividade se criam como exterioridade, se constituem no ato mesmo de sua publicização, se formam “enquanto se performam na imagem” (BRASIL, 2010), é porque, não por acaso, elas compartilham com a imagem em geral e com o cinema em particular a lógica da superfície e da exteriorização. O cinema, desde seus primórdios, vem assim materializar e contribuir para intensificar o diagnóstico foucaultiano de que a subjetividade moderna é inseparável dos dispositivos de visibilidade. O que nos leva a concluir que, se as subjetividades, assim como as imagens, se constituem como exterioridade, é porque a lógica do cinema, em princípio restrita à sala escura, migrou e se disseminou por todas as esferas da vida social. Afinal, fazendo ecoar o pensamento – e as grandes frases – de Jean Louis Comolli: “A *mise en scène* é um fato social. Talvez o fato social principal” (COMOLLI, 2008, p. 98).

Distanciando-se do *Homo psychologicus* moderno, que organiza sua experiência em torno do eixo de uma interioridade hipertrofiada e dos domínios profundos e recônditos da subjetividade, os dispositivos de poder contemporâneos estimulam antes sua *experimentação epidérmica* (SIBILIA, 2008, p. 110). Assim, no lugar da expressão de espontâneos momentos de intimidade em família ou entre amigos, a apropriação e reescritura, pelo cinema, das imagens amadoras e dos filmes domésticos – construídos (talvez desde sempre) como exterioridade, com a consciência do olhar alheio –, traz à tona não a publicização do *íntimo*, mas produção do *êxtimo*: aquilo que, segundo a

psicanálise, sendo tão próprio aos sujeitos, só poderia apresentar-se fora deles, no âmbito da cultura, no âmbito da interação com o outro, no âmbito dos regimes de visibilidade.

É certo, portanto, que passamos dos dispositivos repressivos aos dispositivos produtivos, da disciplina às novas formas de controle, das vigilâncias às visibilidades, do *faça você mesmo* ao *mostre-se como for*, do *saber fazer* ao *saber ser*, e, cada vez mais, ao *saber parecer*, em um momento histórico em que trabalhar é produzir-se a si mesmo e em que as subjetividades se tornam um espaço de experimentação epidérmica nas peles e nas telas. Como verbos hoje inextrincáveis, ser e parecer, isto é, produzir-se como sujeito *visível*, nunca fora antes um trabalho tão incessante, tão inesgotável: como as aulas de aeróbica, as coreografias coletivas, as gincanas perversas, as festas temáticas, os dedos nos *zooms* e os espetáculos musicais que recobrem de verdade e simulação, autenticidade e encenação, alegria e melancolia – não sem afeto e fabulação –, a ordem do dia seguida à risca em *Pacific*.

Nesse perpétuo trabalho voluntário cuja moeda de troca são os valores agregados à visibilidade e ao autorreconhecimento pela imagem, como vemos na liberdade-confinada de *Pacific*, espécie, com todas as ressalvas, de *Big Brother* em alto mar filmado pelos próprios participantes (e, a princípio, para consumo próprio), fica evidente, portanto, de que modo a inflacionada e hipertrofiada experiência de si na contemporaneidade tem passado, portanto, por radicais deslocamentos. Assim, se na Modernidade a experiência de si fora edificada por meio de introspectivas técnicas hermenêuticas, como cartas, diários íntimos, confissões e relatos, lidos e escritos na reclusão de quartos privados, lá o contato com o mundo exterior dava-se pela



metáfora da janela ⁵ – e sua relação com o fora de quadro –, mais tarde incorporada pelo cinema clássico-narrativo.

Nesse sentido, se o cinema clássico-narrativo constitui a base do *regime representativo* da imagem, um regime pautado por um ponto de vista *estável* e pela *exclusão* daquele que filma como condição do estabelecimento de uma perspectiva – pois, como diria a lei do perspectivismo “para que se possa ver é preciso que algo permaneça daí excluído” (VELOSO, 2004, p. 215) –, *Pacific*, por sua *instabilidade* de pontos de vista e pela permanente *inclusão* daquele que filma, filia-se a um *regime performativo* da imagem, para o qual, no âmbito da diegese fílmica, não haveria mais janela, não haveria mais fora. Evidentemente, como veremos adiante, o gesto da montagem, ainda que sutil e conformando uma enunciação recolhida, constitui um fora inequívoco, constitui uma obra. No entanto, como também salienta André Brasil em seu artigo sobre o filme de Pedroso, “em seu caráter *performativo*, as imagens parecem deixar pouco espaço para além delas mesmas. Trata-se, então de enfrentar esta que é ao mesmo tempo uma urgência: permitir que um *fora* se insinue (...)” (BRASIL, 2010, p. 68).

Em *Pacific* não é, portanto, o olhar o que determina um campo de visão, é o campo que já compreende uma variedade de olhares e multiplicidade de pontos de vista. Se assumirmos isso, estamos indicando, em relação às imagens amadoras, performativas, autorreferentes, o declínio de um modelo de *representação* clássica, baseado na escolha de um ponto de vista *estável* e *fixo*, na *exclusão* daquele que filma e na separação do espectador da cena – o qual deve se apagar para, então, alheio a si próprio, se projetar no espaço da diegese fílmica (XAVIER, 2003, p. 61). É fato que esse modelo da

5 Sobre a questão da janela nas artes e como modelo ou modo de subjetivação moderno, ver o instigante livro de WAJCMAN, Gérard. Fenêtre - Chroniques du regard et de l'intime.

representação clássica tem sido questionado, pelo menos, desde fins do XIX, mas agora se trata de uma prática – que engendra outras formas de olhar, de ser e de aparecer no mundo – completamente difusa e socialmente ramificada, a partir da difusão e popularização das tecnologias digitais de captação de imagem e som, mas também das cada vez mais ardilosas e *democratizadas* estratégias de colaboração, participação e inclusão ⁶.

No entanto, ainda que operando em um regime performativo e inclusivo, a apropriação e reescritura das imagens de arquivo em *Pacific*, esse arquivo do presente, tão poroso, vivo e movediço, faria a permanente passagem da lógica acumulativa do espetáculo (e mesmo da lógica acumulativa dos arquivos) à *lógica subtrativa* do cinema, porém sem nunca substituir uma pela outra. Como argumenta Comolli (COMOLLI, 2008, p. 137), herdeiro tanto das feiras de variedades quanto da fotografia, o cinema sempre teve de se haver com a contradição entre o excesso dos estímulos e a restrição imposta pelo enquadramento fotográfico, entre o acúmulo arbitrário e a subtração do recorte implicada em toda escritura – mesmo que esses recortes, sejam, no âmbito de um regime performativo, multiplicados, indeterminados. Assim, como tanto insiste Comolli, é sempre importante lembrar que ver é, de saída, um jogo obliterado pelo *não ver*. O

6 Não por acaso, a ficção tradicional tem sabido dialogar com essa demanda participativa, simulando os efeitos da inclusão daquele que filma – como vemos desde o paradigmático *A Bruxa de Blair* (Daniel Myrick e Eduardo Sánchez, EUA, 1999), passando pelo filme-catástrofe *Cloverfield* (Matt Reeves, EUA, 2008), ao filme de terror *REC* (Jaume Balagueró e Paco Plaza, ES, 2007) –, como se o cinema quisesse, ao simular um efeito de ausência do antecampo (por meio da simulação de uma câmera subjetiva), apagar a enunciação no momento mesmo da sua máxima legitimação. Assim, o campo parece sem fim... A diferença fundamental em relação à apropriação e ao deslocamento das imagens domésticas em *Pacific* é que, no filme de Pedroso, as pessoas que (se) filmam são o fim mesmo dessas imagens.



visível não o é inteiramente ⁷.

Deslocamento e montagem

É notável de que modo a montagem de *Pacific*, ao se apropriar de imagens alheias deslocando-as de seus usos originais, trabalha com uma espécie particular de material de arquivo, mas um arquivo do presente e de presenças. Agenciando uma multiplicidade de pontos de vista sempre instáveis e erráticos, a montagem opera um anacronismo, uma desestabilização, na medida mesma em que esse deslocamento é sutil e em que a enunciação do filme é recolhida. Em *Pacific*, após as palavras iniciais em que se explicita o dispositivo, não há um único comentário do diretor, nem por meio de cartelas, narração ou pela presença de óbvios contrapontos críticos no interior do filme. Uma vez dentro do navio, lá permaneceremos. A crítica possível ou o comentário recolhido se fazem presentes, portanto, pelo *gesto da montagem*.

Normalmente, a tradição das imagens de arquivo baseia-se no retomar imagens já constituídas para lhes conferir um novo sentido, mas aqui se retoma para não conferir sentido algum (ao menos sentidos explícitos), para além do que é visível e audível, para além de um sentido estritamente narrativo. Pedroso, que é o roteirista, o diretor e o montador, ao deslocar essas imagens não as ressignifica, não produz interpretações ou sínteses de representações sociais. Deslocar, portanto, não pertence à ordem da hermenêutica, mas antes à ordem do *gesto*, um gesto que, como bem sabe a tradição sofisticada, não fala sobre *o que é*, mas *faz ser*, em suas próprias operações, *aquilo que diz*. Essa dimensão performativa (e não representacional) do próprio gesto do cineasta como mediação incontornável solicita de nós espectadores que não julgemos

dicotomicamente e impiedosamente aquele mundo, aquelas *formas de vida*, mas que busquemos, como espectadores ativos, um contraponto crítico em nosso próprio mundo histórico e social, pois o filme mesmo não nos oferece esse contraponto – tal como acontece, por exemplo, no documentário espanhol *Holidays*, de Victor Moreno (2010), que faz uso de vicários arquivos audiovisuais de turistas na ilha de Lanzarote, na Espanha, ao mesmo tempo em que articula esse material à vida daqueles que ali moram e que não estão de passagem.

Nessa suspensão de sentido, *Pacific* nega o consenso de uma posição fácil, estável. Recusa o que poderia ser percebido como grotesco e simplesmente caricato, o que o realizador poderia fazer na montagem e não faz. E oferece a nós espectadores o assombro de habitarmos uma posição *indeterminada*, ambígua, entre o distanciamento crítico e o engajamento afetivo, a recusa e a adesão, o dentro e o fora, demandando-nos não um julgamento, mas uma *avaliação*. A montagem, portanto, ao respeitar a temporalidade das experiências dos passageiros (sem fetichizar a duração ou promover sínteses sociais na fragmentação), ao se empenhar em construir personagens (construção essa bastante clássica por sinal), ao buscar um posicionamento crítico que não abra mão da experiência e da presença, exige de todos nós, produtores, portadores e espectadores das imagens, outro tipo de engajamento reflexivo. No gesto do montador estaria assim a liberdade possível, no dizer do personagem Alexandre, do filme *La maman et la putain*, de Jean Eustache (1973): a liberdade de falar com as palavras dos outros, a liberdade de fazer filmes com imagens outras, a liberdade de ser, em relação ao outro, também um outro.

Em *Pacific*, radicalização daquela espécie de *etnografia discreta* (XAVIER, 2009, p. 102), aquele

⁷ Nem mesmo, ou muito menos, no âmbito disso que genericamente chamamos de espetáculo.



que enuncia, o realizador, mesmo na condição de *etnógrafo*, não possui mais um lugar privilegiado, tendo de assumir a posição frágil de quem pouco sabe sobre o outro. A problematização do lugar de quem enuncia é então levada ao extremo e, como já chamava atenção Cezar Migliorin em sua crítica a muitos documentários brasileiros contemporâneos e anteriores a *Pacific*, “o outrora tradicional papel social do documentário – dar voz ao outro, fazer falar o excluído, reivindicar direitos – entra em crise dentro da mesma crítica à possibilidade de o documentário enunciar a partir de um lugar estável” (MIGLIORIN, 2009, p. 251). Essa crise ou desestabilização da enunciação não significa, porém, uma crise da *autoria*, como se o diretor não estivesse presente. De modo contrário, há em *Pacific* pelo menos três *mise en scènes* perceptíveis: a *mise en scène* montada pelo Cruzeiro; a *mise en scène* produzida pelos próprios viajantes-personagens e a *mise en scène* operada pelo filme, pois, afinal, montar é pôr em cena, é dar a ver ao mesmo tempo em que é a arte de esconder – ou de se esconder. O autor, portanto, não poderia desaparecer, pois, como já dizia Foucault (2003), a autoria é desde sempre a singularidade de uma ausência.

Assim, a montagem do filme não está de todo acabada e o *espectador-montador* (LINS, 2011, p. 137) também é impelido a trabalhar: a tomar uma posição, a ser uma testemunha privilegiada não exatamente de um estado de mundo, mas das imagens produzidas e produtoras desse mundo. Lembremos da última sequência, em que a mediação pela imagem e pelo dinheiro volta a comparecer em toda a sua força: na festa de Réveillon, já no final da viagem, o navio inteiro canta o bordão – “Feliz ano novo / Adeus ano velho / Que tudo se realize no ano que vai nascer / Muito dinheiro no bolso / Saúde pra dar e vender...” – e, em meio à música e aos celebratórios fogos de artifício, o gesto do

montador, em corte seco e cirúrgico, interrompe a festa, interrompe o filme. A promessa da bonança vindoura é abortada. A classe média abandonará o paraíso do consumo sem limites e se preparará para as futuras prestações do cartão de crédito. Mas eles não voltarão ao trabalho, pois nunca deixaram de trabalhar.



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AUMONT, Jacques. *Lumière, 'o último pintor impressionista'*. In: AUMONT, Jacques. *O olho interminável (cinema e pintura)*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

BARTHES, Roland. *O efeito de real*. In: BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

_____. *A morte do autor*. In: BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BERNARDET, Jean-Claude. *Pacific*. Blog do Jean-Claude Bernardet: Disponível em: <http://jcbernardet.blog.uol.com.br/>

_____. *A entrevista*. In: BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

BEZERRA JR., Benilton. *O ocaso da interioridade e suas repercussões sobre a clínica*. In: PLASTINO, Carlos Alberto (Org.). *Transgressões*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2002.

BRASIL, André. *Formas de vida na imagem: da indeterminação à inconstância*. In: *Revista Famecos: mídia, cultura e tecnologia*, Porto Alegre, v. 17, n. 2, 2010.

_____. *A performance: entre o vivido e o imaginado*. Trabalho apresentado ao GT Comunicação e Experiência Estética, XX ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, de 14 a 17 de jun. 2011.

_____. *Pacific: o navio, a dobra do filme*. In: *Revista Devires*, v. 7, n. 2, Belo Horizonte, UFMG 2010.

BRASIL, André; MIGLIORIN, Cezar. *A gestão da autoria: anotações sobre ética, política e estética das imagens amadoras*. In: *Ciberlegenda, Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFF, Dossiê Realidade e Ficção*, n. 22, jun. 2010.

_____. *Biopolítica do amador: generalização de uma prática, limites de um conceito*. In: *Revista Galáxia*, São Paulo, n. 20, p. 84-94, dez. 2010.

BRUNO, Fernanda. *Máquinas de ver, modos de ser: visibilidade e subjetividade nas novas tecnologias de informação e comunicação*. In: *Revista Famecos*,

Porto Alegre, no. 24, jul. 2004. Disponível em: <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/viewFile/3271/2531>

COMOLLI, Jean-Louis. *Cinema contra-espetáculo*. In: *Catálogo forum.doc.bh.2001, 5º. Festival do Filme Documentário e Etnográfico - Fórum de Antropologia, Cinema e Vídeo*, Belo Horizonte, nov. 2001.

_____. *Os homens ordinários. A ficção documentária*. In: GUIMARÃES, C.; OTTE, G.; SEDLMAYER, S. (Orgs.). *O comum e a experiência da linguagem*. Belo Horizonte: UFMG, 2007.

_____. *Retrospectiva do espectador*. In: COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder: a inocência perdida – cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

DANEY, Serge. *O travelling de Kapo*. In: *Revista de Comunicação e Linguagens*, n. 23. Lisboa, Edições Cosmos, 1996.

DEBORD, Guy. *A Sociedade do Espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2000.

DIDI-HUBERMAN, George. *Images malgré tout*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2003.

_____. *Quando las imágenes toman posición*. Madrid: A. Machado Libros, 2008.

EHRENBERG, Alain. *O culto da performance: da aventura empreendedora à depressão nervosa*. São Paulo: Ideias e Letras, 2010.

FELDMAN, Ilana. *A vida em cena: vida-produto, vida-lazer, vida-trabalho, vida-performance*. In: *Ciberlegenda, Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFF*, Ed. 22, 1º sem. 2010. Disponível em: <http://www.propipi.uff.br/ciberlegenda/vida-em-cena>

_____. *O apelo realista*. In: *Revista FAMECOS, Dossiê Menções de Destaque – Compós 2008*, Porto Alegre, n. 36, ago. 2008. Disponível em: <http://revcom2.portcom.intercom.org.br/index.php/famecos/article/viewFile/5472/4970>

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade*, vol. 1, *A vontade de saber*. Rio de Janeiro: Graal, 1997.

_____. *Nascimento da biopolítica*. In: *Resumo dos cursos do Collège de France (1970-1982)*. Rio de



Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

_____. O que é um autor?. In: Ditos e Escritos, vol. III, Rio de Janeiro: Forense, 2003.

GORZ, André. O imaterial: conhecimento, valor e capital. São Paulo: Annablume, 2005.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir. Rio de Janeiro: Contraponto / Ed. PUC-Rio, 2010.

KLINGER, Diana. Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

LINS, Consuelo. Do espectador crítico ao espectador montador: Um dia na vida, de Eduardo Coutinho. In: Revista Devires, Belo Horizonte, v. 7, n. 2, p. 132-138, jul/dez 2011.

_____; REZENDE, Luiz Augusto; FRANÇA, Andréa. A noção de documento e a apropriação de imagens de arquivo no documentário ensaístico contemporâneo. Revista Galáxia, São Paulo, n. 21, p. 54-67, jun. 2011.

_____; CURSINO, Adriana. O tempo do olhar: arquivos em documentários de observação e autobiográficos. In: Conexão – Comunicação e Cultura, UCS, Caxias do Sul, v. 9, n. 17, jan/jun. 2010.

MIGLIORIN, Cezar. A política no documentário. In: FURTADO, Beatriz (Org.) Imagem contemporânea – cinema, TV, documentário... vol. I. São Paulo: Hedra, 2009.

ODIN, Roger. Les film de famille: Usage privé, usage public. Paris: Meridiens Klinckieck, 1995.

RANCIÈRE, Jacques. A partilha do sensível: Estética e política. São Paulo: Ed. 34, 2005.

_____. Le spectateur émancipé. Paris: La Fabrique, 2008.

SIBILIA, Paula. O show do eu: a intimidade como espetáculo. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

_____; DIOGO, Lígia. Vitrines da intimidade na internet: imagens para guardar ou para mostrar?. In: Estud. sociol., Araraquara, v. 16, n. 30, p. 127-139, 2011. Disponível em: <http://piwik.seer.fclar.unesp.br/estudos/article/viewFile/3892/3573>

SENNETT, Richard. O declínio do homem público: as tiranias da intimidade. São Paulo: Cia das Letras, 2002.

VELLOSO, Silvia Pimenta. O perspectivismo em Nietzsche. In: DANOVSKI, Débora; PEREIRA, Luiz Carlos. O que nos faz pensar. Cadernos do Departamento de Filosofia da PUC-Rio, set. 2004.

XAVIER, Ismail. O olhar e a cena: Melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac&Naify, 2003.

_____. Ressentimento e realismo ameno, entrevista concedida a Mario Sérgio Conti. In: MENDES, Adilson (Org.). Ismail Xavier. Rio de Janeiro: Azougue, 2009.

WAJCMAN, Gérard. Fenêtre: Chroniques du regard et de l'intime. Paris: Verdier, 2004.

ZUMTHOR, Paul. Em torno da ideia de performance. In: ZUMTHOR, Paul. Performance, recepção, leitura. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

REFERÊNCIA FILMOGRÁFICA

Pacific. PEDROSO, Marcelo. Brasil: 2009. 72 minutos.

A ascensão do amador: *Pacific* entre o naufrágio da intimidade e os novos regimes de visibilidade
Ilana Feldman

Data do Envio: 5 de abril de 2012.

Data do aceite: 16 de junho de 2012.

