

"I WANT TO BE PART OF IT..."¹²⁶

Conectando Autobiografia, Estetização da Existência e Imagens Amadoras em *Pacific*

Márcio Henrique Melo de ANDRADE¹²⁷

RESUMO: A partir de conceitos como *performance* e o cotidiano, este artigo parte de uma análise do documentário *Pacific* (2011) e de uma entrevista com seu diretor, Marcelo Pedroso, para refletir sobre as nuances autobiográficas do longa. Atravessando as relações possíveis com as imagens amadoras e a diversidade de formas de representação de si na contemporaneidade (como *reality shows*, *blogs*, *vlogs* etc.), comentam-se os tangenciamentos entre o artifício e o "real" a partir da publicização de imagens e narrativas de si, investigando, inicialmente, como este processo se exhibe como sintoma de uma saturação das narrativas e representações "ficcionalizadas".

PALAVRAS-CHAVE: Documentário; Autobiografia; *Performance*; Estética da Existência; *Pacific*.

ABSTRACT: This article starts from concepts like performance and the everyday life and realizes an analysis of the documentary film *Pacific* (2011), and an interview with its director, Marcelo Pedroso, to reflect on the autobiographical nuances of the film. Going through the possible relations with the amateur images and the diversity of forms of representation of themselves in contemporary (as reality shows, blogs, vlogs etc.), the argumentation aims to discuss the approaches between the device and the "real" from the publication of images and narratives of self, investigating how this process is exhibited as a symptom of a saturation of "fictionalized" narratives and representations.

¹²⁶ Essa frase referencia à música *New York, New York*, música composta por John Kander e Fred Ebb e tema do filme homônimo (de 1977, dirigido por Martin Scorsese), eternizada nas vozes de Frank Sinatra e Liza Minnelli. Este trecho pontua o título do artigo como uma referência ao desejo de pertencimento ao *glamour* impresso nas festividades que envolvem o navio *Pacific*, conforme exibido no documentário de mesmo nome.

¹²⁷ Doutorando em Comunicação (PPGCOM/UERJ) e Mestre em Educação Matemática e Tecnológica (PPGEDUMATEC/UFPE). Bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro (FAPERJ). E-mail: marcioh.andrade@gmail.com

KEYWORDS: Documentary; Autobiography; Performance; Aesthetics of Existence; *Pacific*.

Experiência, Pixels e Representações - Embaralhando Estética e Existência

Como experiência, a arte é evidentemente uma parte de nossa vida, uma forma especialmente expressiva de nossa realidade, e não uma simples imitação fictícia dela

Esta frase de Shusterman (1998) faz-nos refletir sobre o movimento de reunir os mais diversos fragmentos que compõem esta narrativa difusa e dispersa chamada existência, procurando lhe oferecer algum sentido. Ao estetizar a experiência, este tem sido um dos papéis que os mitos, as narrativas históricas, os processos de criação artística e outros tantos aspectos das nossas vidas vêm exercendo – e de maneira cada vez mais consciente de suas limitações (CARVALHO, 2008; SILVA, 2013). Dentre as mais variadas vertentes artísticas, uma das que mais vêm absorvendo e reconfigurando este gesto de justapor estas mônadas de presente reside no cinema. Na mais fantasiosa das ficções ou nos documentários no mais *strictu sensu*, o sentido de uma narrativa como essa “forma especialmente expressiva de nossa realidade” compõe um amplo espectro que influencia nos modos de ver e de viver. Acostumados que que estamos com o atravessamento dos códigos, dos equipamentos e da linguagem audiovisual, parece compreensível tentar compreender um pouco como esse transbordamento de uma cultura audiovisual pode aparecer de maneiras por vezes tão entranhadas.

Já faz alguns anos (mais precisamente desde os anos 50), que o cinema experimental vem absorvendo e provocando a vida ordinária como elemento de sua matéria. Cineastas como Jonas Mekas, George Kuchar, Su Friedrich, Joris Ivens, Maya Deren, Alfred Guzzetti, Chantal Akerman e outros tantos começaram a voltar as câmeras não somente para seus rostos, mas também para suas próprias histórias prosaicas. A visita de parentes há muito esperada, lembranças de infância, memórias de períodos passados: todos estes aspectos atravessam as obras destes cineastas que, com uma diversidade de equipamentos, localidades e influências, criam obras dotadas de lirismo sobre o próprio ato de existir. Com o passar dos anos, os instrumentos de filmagem vão se tornando cada vez mais leves, os contextos de produção e distribuição audiovisual modificam-se de forma veloz, assim como os modos de sociabilidade e comunicação envolvidos na nossa forma de compreender a sociedade. A produção da imagem passa a se tornar comum: com um câmera digital em punho qualquer criança de cinco anos pode produzir seus próprios registros de um dia na praia e, dependendo do seu nível de destreza, até publicá-lo em uma rede social.

Com esse processo cada vez mais democratizado, acreditamos ser possível pensar em um excesso da imagem. Talvez não somente em um excesso da quantidade de imagens que encontramos disponíveis ao nosso redor diariamente, mas um transbordamento dentro das próprias imagens. Como se o registro de uma experiência pela imagem ou narrativa não pudesse mais dar conta de uma vivência, mas como se fosse possível produzir, na imagem, algum tipo de experiência tangível para o espectador. Mais do que o registro das festividades de final de ano naquela praia em Fernando de Noronha, por exemplo, parece que se desejamos que nossa “audiência” sinta a mesma experiência de estar naquela ocasião conosco a partir da imagem – como se pudéssemos assumir esse papel de *entertainers* do existir quando moldamos nossa vida para exibi-la para outros.



Montagem de Stills de Pacific (2011, Marcelo Pedroso)

Partindo um pouco dessa ideia (mas sem nos apegarmos demasiadamente a ela), chegamos a uma obra com que podemos estabelecer um diálogo e desenvolvê-la de forma mais sólida. A partir de uma análise do documentário pernambucano *Pacific* (2011), realizaremos algumas conjecturas a respeito de conceitos como esse excesso da imagem, relacionando-a conceitos como *performance* e autorrepresentação. Nesse filme, o diretor Marcelo Pedroso recolhe os registros de viagem feitos com câmeras digitais de passageiros do navio Pacific com o intuito de expor os modos como as pessoas encenam suas experiências a partir das vivências roteirizadas do cruzeiro, acrescentando camadas de personagem em seus

momentos de celebração e ludicidade. O documentário *Pacific* desenvolve e critica estas dimensões, inserindo como ponto de intersecção a produção de imagens pelos passageiros de um cruzeiro, problematizando essa saturação do imagético e a dissolução das fronteiras entre público e privado. Quando vemos a ascensão e profusão de *selfies*, *vlogs*¹²⁸ e *vines*¹²⁹ com conteúdos cada vez mais particulares sendo vistos e compartilhados por milhares e, em alguns casos, milhões de pessoas, que nuances de *performance*, autobiografia e (auto)representação o documentário permite-nos perceber e problematizar?

“Vá tirando foto!” – Sobre a Narrativa, Autobiografia e um Excesso do Eu?

Podemos entender o ato narrativo como uma atividade de reflexão sobre o passado ou a criação de situações e personagens que permite compreender contextos e situações do passado e do presente a fim de repensar, prever e conceber ações práticas na realidade. Mesmo fazendo parte do nosso cotidiano das mais variadas formas (livros, músicas, filmes, seriados, contos, depoimentos etc.), procura-se recortar, para este estudo, as narrativas que fazemos da nossa experiência – denominada “narrativa de si”.

Ao narrar nossas próprias vivências, refletimos constantemente “sobre o que fazemos, em especial sobre o que fazemos com nós mesmos” (SCHOLZE, 2007, p. 62), o que, por sua vez, multiplica nossas possibilidades de tomar consciência de nossa própria condição. Equilibrada entre a publicização da “experiência íntima e a exposição pública, a ânsia de extravio e o rigor do compromisso com a verdade” (LEROUX, 2010, p. 260), as narrativas de si atravessam a História como uma prática social: na Antiguidade, são encontrados relatos em primeira pessoa das realizações reais ou ficcionais de tiranos e heróis; na tradição ocidental, em poesias épicas, líricas intimistas, crônicas satíricas ou orações fúnebres. A partir da modernidade, a autobiografia se torna um gênero específico e se envolve em polêmicas que referenciam, principalmente, ao caráter verídico dos relatos, às relações entre autor, narrador e personagem com seu leitor, às distintas relações com os romances convencionais e às possibilidades de manifestação em suportes e mídias diversos (LEROUX, 2010). Atualmente, a autobiografia não é um gênero exclusivo da literatura: seja nas chaves de narrativas de si, escritas de si, autoficção, autorretratos ou autorrepresentação, ela também aparece em outras

¹²⁸ *Vlog* ou *videoblog* ou *videolog* é uma variante dos *weblogs*, mas no formato de vídeos, com atualização frequente e mantido por uma ou mais pessoas em plataformas como Youtube e Vimeo.

¹²⁹ *Vine* é um serviço de partilha de vídeos até seis segundos através de um aplicativo disponível apenas para dispositivos com sistema operacional iOS (iPhone, iPad e iPod).

artes, como música, dança, teatro, entre outros¹³⁰, e vem se tornando cada vez mais comum com a difusão das Tecnologias Digitais de Informação e Comunicação (TDICs). *Blogs, flogs, vlogs* e perfis em redes sociais se transformam em espaços de exposição e formação de subjetividades, reverberando e atualizando imagens e vídeos amadores, o conteúdo de *reality shows* e de outros formatos que absorvem a emergência do cotidiano.

Na história do cinema, são recorrentes as obras e realizadores que flertam com este gênero: as ficcionalizações da memória de Woody Allen (*Radio Days*, 1987), Federico Fellini (8 ½, 1963) e François Truffaut (*Les 400 Coups*, 1959); os filmes-diário de Jonas Mekas (*Walden: diaries, notes and sketches* (1969)); as experiências de Su Friedrich na escrita de uma “autobiografia em terceira pessoa” (*Sink or Swin* (1990)); as ficções da reescrita de si, tal como o fez Charlie Kauffman em *Adaptation* (2002); ou, mais recentemente, no documentário¹³¹. Uma das facetas deste afã encontra-se na ampla exposição da intimidade e das narrativas íntimas em vídeos amadores em plataformas digitais de vídeo, como *Youtube*, *Vimeo* etc.. Este tipo de produção carrega teores de performatividade e narratividade que evidenciam os processos de subjetivação dos sujeitos criadores.

Após uma sensação de saturação das narrativas midiáticas, do crescimento das possibilidades comunicativas e das produções audiovisuais, da convergência das mídias e da gradativa indistinção entre os limites do público e do privado, da pessoa e do personagem, estamos, ao mesmo tempo, desconfiados das imagens produzidas midiaticamente e desejosos por nos reengajarmos e nos reintegrarmos à uma sensação de realidade (FELDMAN, 2008). Contudo, estas tentativas de tornar a esfera privada cada vez mais pública implica uma transformação da vida cotidiana – conhecida por ser rotineira e com poucos eventos

¹³⁰ Como nas *graphic novels* *Retalhos* (de Craig Thompson), *Maus* (de Art Spiegelman), *Persepolis* (de Marjane Satrapi) e *Epilético* (de David B.), em livros como *Berkeley em Bellagio* e *Lord* (de João Gilberto Noll), *Stella Manhattan* e *Viagem ao México* (de Silvano Santiago) ou em peças teatrais brasileiras que flertam com este gênero como *Ficção* (da Cia. Hiato), *A Falta que nos Move* ou *Todas As Histórias São Ficção* (da Cia. Vértice de Teatro) e *Um Torto* (Grupo Magiluth).

¹³¹ Essa vertente cinematográfica conta com obras emblemáticas da escrita de si, como o episódico *Diary* (1973-1983), de David Perlov; os densos *News From Home* (1977), de Chantal Akerman, *Black Star: Autobiography of a Close Friend* (1977), de Tom Joslin, *Silverlake Life: The View from Here* (1993), de Peter Friedman e Tom Joslin, e *Lost Book Found* (1996), de Jem Cohen; os filmes de busca *Los Rubios* (2003), de Albertina Carri, *33* (2003), de Kiko Goifman, e *Passaporte Húngaro* (2003), de Sandra Kogut e *Diário de uma Busca* (2011), de Flavia Castro; o performático *Tarnation* (2006) de Jonathan Caouette; o insone *Wide Awake* (2007), de Alan Berliner; o processo de *mea culpa* em *Santiago* (2007), de João Moreira Salles; o poético *Les plages d'Agnès* (2008), de Agnès Varda; o político *In Film Nist* (2011), de Jafar Panahi; o literário *Constantino* (2012), de Otavio Cury; e os dolorosos *Mataram Meu Irmão* (2013), de Cristiano Burlan, e *Elena* (2013), de Petra Costa; ou, mais recentemente, as lembranças de períodos de ditadura em *L' Image Manquante* (2014), de de Rithy Pahn, o tratamento de HIV em *E Agora? Lembra-me* (2014), de Joaquim Pinto, a busca por histórias do pai em *Homem-Carro* (2014), de Raquel Valadares, e as frustrações de se reatar com o passado em *Os dias com ele* (2014), de Maria Clara Escobar, além de uma diversidade de curtas-metragens.

dramáticos –, uma “decupagem” em seu próprio processo de produção, já que a presença da câmera interfere na *performance* dos sujeitos, considerando a existência de um público idealizado (seja de estranhos ou conhecidos). Com uma montagem que cria uma sensação de excesso contido nas imagens, Pedroso alinhava suas próprias leituras sobre a narratividade autobiográfica dos personagens que se filmam e encenam *performances* citadas de videocliques, paródias de filmes e outras situações. Mas o que revela este nosso fascínio pelo ver e, principalmente, pelo “se ver”? Ao citar *performance* e cotidiano, é possível realizar uma conexão com as analogias desenvolvidas por Goffman (1985) a partir de conceitos da carpintaria teatral – como plateia, atores, palco etc. O autor concebe e exemplifica como construímos e adaptamos modos de agir em situações sociais - sendo estabelecidas como recorte, para este artigo, as referências ao trânsito entre realidade e artifício.

A cultura anglo-americana (o que, de algum modo, pode se estender à civilização ocidental, dadas as devidas proporções) tende a compreender uma representação “verdadeira” como aquela que se pretende ser levada a sério e, por isso, não ser previamente construída, “sendo produto não intencional da resposta inconsciente do indivíduo aos fatos, na sua situação” (GOFFMAN, 1985, p. 70), sendo a “falsa” aquela que se encaixa na definição contrária. Nesta leitura, o inconsciente parece ser mais honesto e verdadeiro do que o (aparentemente) construído e, portanto, “ficcional”, mas, como veremos, nem sempre esta distinção se faz de maneira clara. Estas representações cotidianas parecem considerar uma dupla dimensão: uma, a criação da persona em si; outra, a leitura que se faz da mesma. Goffman parece referir-se à leitura sobre a criação do outro, que possui conexões com um repertório de representações “ficcionalizadas” que podem ser identificadas pelo leitor. Contudo, o autor embaralha as fronteiras entre ambas, afirmando que, mesmo que as pessoas “sejam o que aparentam”, as aparências podem ser manipuladas, pois a relação entre aparência e realidade não se faz nem intrínseca nem imprescindível.

No processo de produção do documentário, Pedroso afirma que sua primeira abordagem para conseguir as imagens dos passageiros consistia na produtora afirmar que se tratava de um documentário sobre Fernando de Noronha, o que resultou no envio de imagens editadas: “elas tiravam toda a parte subjetiva, toda a parte em que elas apareciam, e mandaram somente imagens de Fernando de Noronha, tipo cartão postal” (PEDROSO, 2015. Entrevista). Após essa experiência mal sucedida, a produção modificou sua abordagem: comprou pacotes de sete dias no cruzeiro, passou a acompanhar e registrar os passageiros que mais filmavam e interagem com suas câmeras e, no desembarque, abordava essas pessoas, informando as intenções reais do documentário e colhendo as imagens imediatamente por meio de um

notebook. A partir dessa estratégia, foram obtidos 34 personagens, dentre casais, famílias e indivíduos que cederam o material bruto sobre o qual Pedroso se debruçou durante os quatro meses de montagem, escolhendo e alinhavando os personagens cujas ações favoreciam sua leitura sobre esse amplo desejo de registro de um íntimo externo – resultando no filme analisado a seguir.

A Bordo do Pacific e à Beira das Telas (ou a vida acontece entre os bastidores e a cena)

Start spreading the news

I'm leaving today

I want to be part of it

*New York, New York...*¹³²

Em primeiro plano, a imensidão do oceano... Uma mão segurando uma câmera digital... E, ao fundo, como pontos perdidos em um mar de *pixels*, vemos golfinhos que chamam a atenção de algumas pessoas. Nos planos seguintes, percebemos que estamos a bordo de um navio e, agora, cercados por uma dezena de outras câmeras e filmadoras digitais que procuram registrar não somente um acontecimento, mas a *emoção* de um acontecimento. Ainda que o espectador não esteja a bordo do Pacific – um navio que conduz seus passageiros da cidade do Recife até a ilha de Fernando de Noronha em uma viagem por sete dias –, nos sessenta minutos seguintes, teremos registros do que aconteceu no navio ao longo de seu trajeto.



Still de Pacific (2011, Marcelo Pedroso)

¹³² Primeiros versos de *New York, New York*.

Em entrevista, o diretor afirma que a realização do filme contou com a triangulação de três pontos de partida: um deles, a leitura de *Cineastas e Imagens do Povo*, de Jean Claude Bernadet, em que o autor afirmava existir uma lacuna de representação de classe média no cinema brasileiro por se vincular a uma representação de um “outro de classe”. Com esse mote, o segundo ponto foi uma experiência pessoal: uma namorada dele havia participado de um cruzeiro e lhe contou história sobre o modo de vida no navio. Imbuído do anseio de registrar esse excesso, o ponto de alinhavo foram leituras sobre noções de sociedade de espetáculo¹³³:

de uma época em que as mediações das relações sociais se dão muito a partir da imagem, a partir de como a gente se projeta no mundo com essas imagens. E aí, foi quando caiu a ficha: o filme seria com as imagens dos próprios passageiros do navio (PEDROSO, 2015, Entrevista)

Uma das maiores evidências desse fetiche pelo “se ver” pode ser comprovada na ampla exposição da intimidade e das narrativas íntimas em vídeos amadores, que investe em *performances* e narrativas que evidenciam os processos de subjetivação dos sujeitos criadores. O que isso quer dizer? Talvez que, bem mais que uma transpiração pura e imaculada de um “eu” utópico, produzir vídeos digitais com câmeras amadoras e caseiras tem se tornado um espaço em que um “eu” constrói sua identidade ao mesmo tempo em que ela se torna visível midiaticamente (VALADARES, 2011). Para o cineasta, as formas de entretenimento concebidas para o modo de vida dentro do navio possibilitam pensá-lo como uma “arquitetura de visibilidade”:

A construção do navio, de alguma forma, dialoga com o desejo das pessoas de serem vistas naquele contexto. Então, o navio é um grande incentivo e um grande catalisador da ideia de *performance* de pessoas que vão estar ali se filmando pra serem vistas naquele lugar (PEDROSO, 2015. Entrevista)

Mesmo que o registro da intimidade seja retroativo às primeiras experiências dos irmãos Lumière – em *O Almoço do Bebê* (1895), por exemplo -, a convivência intensa com dispositivos fílmicos torna a necessidade de criação e publicização deste “êxtimo” (SIBILIA, 2008) – um “íntimo” pensado para se tornar externo – muito mais naturalizada no cotidiano.

¹³³ Pedroso referencia diretamente ao livro *A Sociedade do Espetáculo*, trabalho mais conhecido do escritor francês Guy Debord.

Nessa intimidade que se constrói para se tornar pública, uma diversidade de produtos alimentam nosso desejo de consumo da intimidade alheia - *reality shows*, vídeos amadores, *vlogs*, *flogs*, redes sociais etc. – ao mesmo tempo em que evidenciam nossas demandas por certo “frescor” da realidade que se mescla ao artifício, caracterizando a *performance* como um ato que revela um “devir” dos sujeitos ao invés de fingimento ou dissimulação (BRASIL, 2010). Enquanto a subjetividade se mistura a esse regime de visualidade, esta, por sua vez, também tem enfatizado cada vez mais uma dimensão performativa, um espaço em que o sujeito pode se reinventar. Para o cineasta, as imagens produzidas no navio, assim como aquelas que produzimos cotidianamente e publicamos em redes sociais, respondem basicamente a dois desejos da experiência humana: um, de memória; outro, de reconhecimento:

Somos pessoas transitórias no mundo e queremos eternizar esses momentos como um alimento para nossa própria existência (...) Então, seria a imagem como uma forma de resistência frente à própria morte. (...) Esse segundo desejo está ligado a uma fragilidade ontológica da nossa constituição enquanto sujeitos, porque a gente só se torna sujeito a partir do reconhecimento que o outro faz de nós. (PEDROSO, 2015. Entrevista)

Ao mesmo tempo, ao trazer uma impressão de real inerente ao caráter do amadorismo dos “atores”, os *reality shows*, os telejornais e vídeos amadores se revelam práticas audiovisuais que visam “criar um espetáculo” (aparentemente) sem simulação, indeterminado e aberto ao descontrole do real – o que tornaria essas imagens um lugar de experiência genuína e imediata (no sentido de instantânea e sem mediação). Esta prática parece remeter mais a um gesto de “colocar a vida em jogo”, submetê-la a um experimento midiático, absorvendo o artifício e incorporando-a a um “real”. Por outro lado, estes artifícios não estão descolados das potencialidades de formas de existência, e “concretizam” certo desejo do “vir a ser” daquilo que nos transformamos quando estamos performando nesta “interioridade hipertrofiada” (SIBILIA, 2008).

A possibilidade de registro oferecida pelo aparato técnico possibilita um gesto que nos faz construir personagens a partir das pessoas que somos, oferecendo recortes e fragmentos de nossa “personalidade” que se retroalimentam no trânsito entre os universos “virtual” e “real”. Quando está por trás da câmera e se filma, a “pessoa” se mistura à “personagem”, manifestando, ao mesmo tempo, três versões de si – autor, personagem e narrador (LINS; MESQUITA, 2008). No documentário, a criação do personagem a partir do entrevistado

exibe outras subjetividades e enfatiza a indeterminação e a fragmentação – elementos que se associam facilmente às demandas de “verdades” mais particulares e fragmentadas. Quando pensamos nas imagens amadoras, em um primeiro momento, seria possível aproximar estas ideias ao conceito de *performance*, revelando a construção de uma cultura a partir do artifício e alimentando as indistincões entre real e ficcional como um lugar de trânsito entre autor, narrador e personagem numa mesma figura (KLINGER, 2008).

Neste contexto, a *performance* pode ser tanto compreendida como “ação oral-auditiva complexa, pela qual uma mensagem poética é simultaneamente transmitida e percebida” (ZUMTHOR, 1993, p. 222) como se relacionar aos gestos e ações cotidianas dos sujeitos com o espaço da “cena”, o mundo “real” em volta e suas instâncias de encenação – além das múltiplas e diversas configurações entre um extremo e outro. Uma representação “honesta”, muitas vezes, tem muito menos conexão com o mundo “real” que poderia, inicialmente, supor, visto que “o relacionamento social comum é montado tal como uma cena teatral, resultado da troca de ações, oposições e respostas conclusivas dramaticamente distendidas” (GOFFMAN, 1985, p. 71) que vão se (re)construindo constantemente a partir da familiaridade com atores já conhecidos em situações diferentes e também com atores desconhecidos, adaptando uma personalidade e uma representação sempre em construção – e não necessariamente “artificial”.

Nas imagens do documentário *Pacific*, o gesto da *performance* pode ser pensado como uma representação, através de uma presença ou recriação corpórea, de um personagem de si ao mesmo tempo concebido e vivenciado pelas pessoas que participaram do filme. Ao nos fazer ver as intenções do sujeito enunciador e do “inacabamento” artístico dos registros, o caráter performático nas imagens amadoras as transforma “numa forma discursiva que ao mesmo tempo exhibe o sujeito e o questiona” (KLINGER; 2008, p. 26). Depois das cartelas que explicam ao público o dispositivo concebido por Pedroso para seu filme, segue-se uma sequência de duas imagens: primeiro, um plano subjetivo nos faz intuir um sujeito que ajusta a câmera a partir da qual estamos observando para filmar algum evento posterior e, em seguida, um show no navio, em que uma cantora canta *New York, New York*. A união destes breves acontecimentos, originalmente dissociados entre si no momento em que foram feitos, de certa forma, parece comentar a respeito do conteúdo que o espectador verá a seguir: uma imbricação entre cenas de “preparação da vida”, do cotidiano; e o momento do palco, do exibicionismo.



Montagem de Dois Stills de Pacific (2011, Marcelo Pedroso)

A sequência composta por registros feitos no Aeroporto de Porto Alegre, onde uma câmera subjetiva (ponto de vista recorrente em todo o longa, já que se tratam de sujeitos operando suas câmeras) conduz o espectador, por meio de uma voz feminina narrando fora de quadro que, além dela, outros passageiros aguardam para embarcar no avião, anunciando os horários de embarque e desembarque no Recife, o traslado até o Bairro do Recife, entrada e recepção no navio. A narração é interrompida por um sinal de “corta” com a mão, feito por algum familiar. Estes primeiros momentos já dão a saber um pouco do que podemos chamar de um “excesso da imagem” que *Pacific* procura criticar: durante a viagem, os registros feitos pelos passageiros fazem pensar que todos os momentos, sem exceção, precisam ser registrados. Neste panorama de imagens, as regiões de fachada – em que as encenações acontecem - e de fundo – “onde se passa uma ação relacionada com a representação, mas incompatível com a aparência alimentada por ela” (GOFFMAN, 1985, p. 126) – mesclam-se até onde seus atores/personagens permitem que seu público acesse.

Essa transformação do espaço dos bastidores em palco é reforçada na montagem do documentário: algumas pessoas parecem assumir personagens durante a viagem, atuando como apresentadores do cruzeiro para um público que assiste às imagens, os possíveis espectadores quando a vida retornar para o cotidiano. Para esses sujeitos, parece não ser

suficiente vivenciarem a experiência oferecida pelos profissionais do cruzeiro: assumindo posição de emissores e criadores de conteúdo, os passageiros se preocupam em narrar para a câmera as formas de diversão para aqueles que acompanham sua viagem. Para o diretor, essas formas de entretenimento funcionam sob um regime quase disciplinar, em que a felicidade vira um imperativo e o desejo de registro desse prazer, amplamente estimulado:

o Pacific vira uma grande máquina de experiências em que todas essas determinações sociais ligadas à visibilidade estão sendo agenciadas entre as pessoas ali e o filme revela como as pessoas negociam com aquilo a partir da imagem. (PEDROSO, 2015. Entrevista)

Os passageiros parecem desejar criar, eles mesmos, suas próprias vivências dentro do cruzeiro: em certo momento, acompanha-se um casal entrar em um salão vazio, mas repleto de mesas e cadeiras e atuarem como se não estivessem sendo filmados – andando pelo salão, abrindo as janelas, sentando ao piano e fingindo tocar e cantar. Por mais que suas ações sejam compreensíveis pelo fato de estarem em um ambiente que incentiva a vivência do festivo, os personagens do filme, pelo modo como seu diretor os organiza, parecem querer encenar as imagens de propagandas de viagem recorrentes na mídia – sempre plenos em felicidade e duplicando sua exaltação em uma reiterada *performance* de si mesma:

A imagem se torna um testemunho de uma possibilidade de existência que está ligado a um desejo de conquista. E você sente o desejo de se inscrever nessa narrativa. Isso é comum: acontece no navio, acontece o tempo todo. O selfie é essa imagem que se coloca como você quer ser visto. (PEDROSO, 2015. Entrevista)

Os bastidores da vida íntima, os momentos em que os passageiros estão se arrumando para um evento – como o baile do comandante -, ganham mais proporção e relevo do que normalmente ganhariam: ao mesmo tempo em que operam suas câmeras, os personagens exibem e comentam as próprias roupas e as alheias, retomando, às vezes, o texto de comentaristas de programas televisivos que visitam festas de artistas e *socialites*. Esta apropriação de elementos e expressões presentes na cultura audiovisual da televisão (como “*close*”, “*zoom*” e “*corta*”), definem a maneira como os sujeitos se aproximam e exploram os espaços. A difusão das tecnologias digitais representa não somente uma apropriação técnica, mas, principalmente, uma resignificação cultural: à possibilidade de filmar incorpora-se um repertório de gestos da TV e do cinema.

As citações são recorrentes nas imagens. Alguns passageiros recriam uma famosa cena¹³⁴ do filme *Titanic*, de James Cameron; outros, além das já comentadas citações de apresentadores de um programa de auditório, se comportam como entrevistadores, perguntando a parentes e amigos sobre a experiência da própria viagem. Essa absorção se evidencia em diversos momentos – como em um dos shows do navio em que se executa a fanfarra da 20th Century Fox ou quando um dos passageiros, já na ilha de Fernando de Noronha, tenta apresentar sua filha como “a mais famosa escultora de desenhos de areia” –, permitindo compreender como a apropriação das câmeras digitais não se propaga sem um avanço dos aspectos culturais que dela emergem.



Still de Pacific (2011, Marcelo Pedroso)

O mundo de celebridades repleto de *glamour* que parece (e se vende como) um sonho distante e impossível pode, agora, ser simulado no momento em que este usuário pode filmar a si mesmo e se ver na mesma televisão e/ou computador em que vê imagens de Angelina Jolie ou Cauã Reymond. Nesse *reality show* concebido e registrado pelos próprios passageiros, eles tornam sua própria vida palco de encenações e hipertrofiam os personagens de si mesmos. Na ânsia de “se ver” na tela, os passageiros do Pacific dirigem as câmeras para seus próprios rostos em diversos momentos – diante do espelho do quarto, bebendo margaritas, dançando nas festas e beijando os parceiros durante e após a contagem regressiva do Réveillon -, acumulando, inconscientemente, os lugares de autor, narrador e personagem

¹³⁴ Cena em que Jack Dawson (Leonardo DiCaprio) segura a protagonista, Rose DeWitt Bukater (Kate Winslet) na proa do navio e, em seguida, a beija.

(como no conceito de autobiografia de Lejeune). Mostram-se como autores porque estão segurando a própria câmera que os filma e co-criando o acontecimento que os reúne; como narradores por conduzirem a câmera em um momento no tempo e no espaço que registra um acontecimento; e como personagens, por se mostrarem enquanto recortes dos sujeitos que são para um público que se supõe estar assistindo àquele material.

Em *Pacific*, a autobiografia parece se vincular a alguns movimentos do documentário contemporâneo – como as imagens de arquivo e amadoras –, mas sua camada de crítica ao excesso da imagem toma à dianteira de qualquer melancolia que esse gênero pode suscitar no leitor comum. Este desejo voraz de registrar e narrar um presente descartável parece ser comentado em uma cena de um par de pés descansando na popa do Pacific, em que a câmera registra os rastros que o navio acabou de deixar na água, e que, depois de alguns segundos, certamente desaparecerão: por maior que seja a ânsia de registrar um momento, uma imagem nunca será a experiência.



Still de Pacific (2011, Marcelo Pedroso)

"And find I'm a number one / Top of the list..¹³⁵." - Considerações Finais

A partir do documentário *Pacific*, foi possível ampliar e diversificar as ideias de realidade e artifício de Goffman e outros autores, unindo-as a outros teóricos que envolvem a produção imagética contemporânea e sua ênfase na autobiografia, na *performance* e nas representações de si. As camadas de representação propostas pelo diretor na manipulação destas de imagem desvelam (ou misturam, dependendo do ponto de vista) as tênues linhas que

¹³⁵ Outro trecho de *New York, New York*.

segregam o eu íntimo e o eu exposto num processo criativo que nos permite pensar que “a vida não acontece nem na cena, nem nos bastidores, mas em algum lugar entre esses dois espaços” (SILVA, 2010, p. 91-92), concebendo um amálgama nebuloso e mutável entre vida e arte, em que processo e resultado mesclam-se de modo indistinguível. Ao imprimir sua própria leitura sobre o material original, o diretor traduz uma memória íntima e familiar em uma memória do mundo, tangenciando um fascínio pleno em seu voyeurismo por admirar uma vida que poderia ser vivida por ele mesmo (LINS; BLANK, 2012). Se os filmes-diário de Jonas Mekas, David Perlov, Jem Cohen e George Kuchar parecem carregar certa errância fleumática em suas narrativas miúdas, as *performances* festivas dos diários de viagem dos passageiros do Pacific transbordam uma noção de espetáculo que movimenta seu próprio processo criativo, cujo ponto de partida reside no próprio desejo de se registrar.

REFERÊNCIAS

- BRASIL, André. Formas de vida na imagem: da indeterminação à inconstância. In **Revista FAMECOS**, v. 17, nº 3, set/dez 2010, pp. 190-198.
- CARVALHO, Ananda. **Documentário-Ensaio**: a produção de um discurso audiovisual em documentários brasileiros contemporâneos. 2008. 116f. Dissertação (Mestrado) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo - PUC-SP. São Paulo, 2008.
- FELDMAN, Ilana. O apelo realista. In **Revista FAMECOS**, nº 36, agosto 2008, pp. 61-68.
- GOFFMAN, Erving. **A representação do eu na vida cotidiana**. Petrópolis, Vozes, 1985.
- KLINGER, Diana. Escrita de si como performance. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, São Paulo, nº 12, 2008.
- LEROUX, Liliane. Informação e autoformação nas narrativas de si: o compromisso com a verdade e o desvio ficcional. In: **Liinc em Revista**, v.6, n.2, setembro, 2010, Rio de Janeiro, p. 260-272.
- LINS, Consuelo; BLANK, Thais. Filmes de família, cinema amador e memória do mundo. In **Significação**, no 39, nº 37, 2012, pp. 52-74.
- LINS, Consuelo; MESQUITA, Cláudia. Aspectos do documentário brasileiro contemporâneo (1999 – 2007). In: BAPTISTA, Mauro; MASCARELLO, Fernando. (orgs.) **Cinema mundial contemporâneo**. Campinas, SP: Papyrus, 2008.

PEDROSO, Marcelo. Entrevista – Marcelo Pedroso (Pacific) [07.12.2015] **Autobiografias do Outro** – Camadas de Selfies em Documentários Pernambucanos. Recife: Combo Multimídia, 2015. Entrevista concedida a Márcio Andrade.

SCHOLZE, Lia. Narrativas de si e a estética da existência. In: **Em Aberto**, Brasília. V. 21, n. 77, p. 61-72, jun. 2007.

SHUSTERMAN, Richard. **Vivendo a arte**. O pensamento pragmatista e a estética popular. São Paulo: ed. 34, 1998.

SIBILIA, Paula. La espectacularización del yo. **El monitor de la Educación**. Buenos Aires, p.34 - 37, 2008

SILVA, Mariana Duccini. **Ponto de vista a(u)torizado**: composições de autoria no documentário brasileiro contemporâneo. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Escola de Comunicação e Artes - ECA, Universidade de São Paulo – USP. São Paulo, 2013. 239p.

SILVA, Patrícia Rebello da. Política e ética no documentário brasileiro contemporâneo: o poder da palavra e a encenação do real - Moscou, de Eduardo Coutinho. In: PAIVA, Samuel; CÁNEPA, Laura; SOUZA, Gustavo. **XI Estudos de Cinema e Audiovisual**. São Paulo: SOCINE, 2010. 85-95

VALADARES, Marcus. **Vídeos confessionais do Youtube**: abordagem de um dispositivo biopolítico. 2011. 99f. Dissertação (Mestrado) – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais - PUC-MG. Minas Gerais, 2011.

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz**: a literatura medieval. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.