

PACIFIC E A MISE-EN-SCÈNE DO ESPECTADOR

Victor Guimarães*

Pacific (Brasil, 2009, 72')

Direção, roteiro e montagem: Marcelo Pedroso

Direção de produção: Milena Times, Pérola Braz

Pesquisa: Kika Latache, Milena Times, Pérola Braz

Assistente de montagem: André Antônio

Estagiária de montagem: Alessandra Lima

Mixagem: Gera Vieira

Finalização: Daniel Aragão

Produção de finalização: Milena Times

Projeto gráfico: Clara Moreira

Para um filme realizado tão recentemente, a fortuna crítica do longa *Pacific*, de Marcelo Pedroso, impressiona. Desde suas primeiras exhibições, o documentário do realizador pernambucano vem mobilizando intensos debates país afora, e inspirando o trabalho de alguns dos mais proeminentes pesquisadores do campo do audiovisual brasileiro, dentro e fora da academia.¹ As perspectivas de análise existentes são variadas e complexas, a avaliação crítica até aqui é notável:² se tomarmos o ano de sua realização

* Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG. E-mail: guimaraesvictor@ufmg.br

¹ Poderíamos mencionar aqui um conjunto bastante vasto de abordagens. A título de exemplo, citemos apenas os vigorosos trabalhos de Ilana Feldman (2011, 2012) e André Brasil (2010), além da troca de e-mails entre o experiente crítico Jean-Claude Bernardet e o próprio Marcelo Pedroso, publicada no blog de Bernardet. O site do filme (na seção Textos) contém uma expressiva quantidade de críticas e ensaios sobre o longa, incluindo os supracitados. Em 2011, um material didático contendo cinco artigos de pesquisadores de renome foi organizado e distribuído para escolas, universidades e cineclubes de todo o país. Disponível em: www.pacificfilme.com. Acesso em novembro de 2012.

² Em uma enquete recente realizada pela Revista Interlúdio, sobre os melhores filmes brasileiros dos últimos vinte anos (1992-2012), *Pacific* foi o mais bem avaliado entre os filmes realizados a partir de 2009. Embora não figure na lista principal, o longa de Pedroso

como referência, talvez se trate do filme brasileiro mais debatido desde então, em diversos fóruns cinéfilos e universitários. Diante de tudo o que já foi dito, o que teríamos, ainda, a dizer?

Ainda que a tarefa seja árdua, acreditamos ser possível trazer mais alguns elementos para o debate em torno do filme. Ou, mais especificamente, para a discussão sobre uma questão fundamental do cinema, que ganha contornos bastante singulares em *Pacific*: o trabalho do espectador. Nosso texto toma como linha de investigação uma articulação entre o estatuto das imagens do filme – esses estranhos arquivos do presente, tão próximos e tão distantes de nós –, o caráter imersivo da montagem e os complexos modos de espectadorialidade que emergem da escritura do filme, em suas diferentes operações. Embora, a essa altura, seja impossível para um pesquisador não operar, em alguma medida, como o próprio *Pacific* (por montagem, a partir dos textos já existentes), acreditamos que nosso gesto pode iluminar alguns pontos nebulosos do debate, e trazer novas questões à baila.

Tendo como norte o ininterrupto trabalho do espectador diante das imagens – trabalho que só emerge a partir das escolhas escriturais de cada filme –, nossa análise tomará como objeto menos as condições de possibilidade do documentário de Marcelo Pedroso – questão intensamente debatida por Ilana Feldman (2011, 2012) e André Brasil (2010), entre outros – do que as próprias eleições estéticas do filme, na tentativa de compreender porque *Pacific* ainda permanece como um objeto cinematográfico tão estranho e desafiador entre nós. Se “o cinema é um pensamento desenvolvido sobre a arte da *mise-en-scène* simplesmente porque é *mise-en-scène* do espectador” (Comolli, 2008: 100), acreditamos que, se a força

foi o mais citado pelos 51 votantes (críticos e pesquisadores do cinema brasileiro) a partir dessa data. A enquête está disponível em <http://www.revistainterludio.com.br/?p=4856>. Acesso em dezembro de 2012.

disruptiva e perturbadora do filme persiste a cada exibição, isso se deve ao trabalho muito peculiar que *Pacific* nos solicita.

O estatuto das imagens

Antes ainda dos créditos iniciais, vemos um conjunto de estranhos acontecimentos visuais e sonoros, pouco familiares aos olhos acostumados às imagens do cinema: uma câmera ansiosa, instável, em constante funcionamento – ao que tudo indica, não se pode perder um instante sequer – tenta, a todo custo, enquadrar um grupo de golfinhos que se aproximam de uma embarcação. Em conexão inextrincável com aqueles que filmam – percebemos logo que se trata de um grupo de turistas –, essas imagens impressionam não por seu ineditismo, e menos ainda por sua força de invenção cinematográfica: se elas nos perturbam é justamente por sua extrema banalidade. De saída, a primeira sequência de *Pacific* já condensa vários dos elementos que constituirão o estatuto das imagens no filme: desde o início adivinhamos que se trata de imagens amadoras, dirigidas inicialmente a outro fim que não o cinema.

Quando os golfinhos chegam e o breve registro se completa, a tela escurece e um conjunto de cartelas explica o dispositivo que permitiu a realização do filme: uma equipe de pesquisa realizou viagens a bordo de um cruzeiro marítimo que ia de Recife a Fernando de Noronha e passou o tempo observando os passageiros que registravam, com câmeras filmadoras portáteis, as situações da viagem. No fim do percurso, os produtores procuravam aquelas pessoas e perguntavam se elas estariam dispostas a doar seus vídeos para a realização de um documentário. O filme de Marcelo Pedrosa é, integralmente, feito com as imagens cedidas – de bom grado – por aqueles homens e mulheres, passageiros de diferentes viagens a bordo do navio *Pacific*.

De saída, essa escolha constitui um claro dilema ético: o que fazer com as imagens cedidas pelo outro, e que não se destinavam ao filme? Como compor uma narrativa a partir de tantos pontos de vista diferentes? Embora reconheçamos a importância dessas questões para o campo do documentário, preferimos evitar a argumentação em torno desses problemas éticos (já trabalhada intensamente nos debates sobre o filme). Em primeiro lugar, porque muitos dos que rejeitaram *Pacific* à primeira vista só conseguem enxergar um não-filme como possibilidade (e, com isso, dedicam muito pouca atenção à montagem e às escolhas peculiares de Pedroso diante do material filmado, como procuraremos fazer adiante).

Nesse sentido, gostaríamos de apontar especialmente para algumas dimensões do estatuto estético dessas imagens, que tornam *Pacific* um filme profundamente singular na história do documentário brasileiro. Em primeiro lugar, se é que se pode falar de arquivo em relação a esses registros, trata-se de *arquivos do presente* – inclusive, de um presente que engloba o próprio tempo da montagem, como bem lembrou André Brasil (2010). Diferentemente de outros filmes realizados com imagens já feitas – os chamados filmes de *found footage* –, que quase sempre se voltam para o passado, *Pacific* aborda um presente tão próximo de nós que seu gesto de apropriação ganha uma complexidade inesperada. Se, em relação ao passado, a distância crítica é praticamente inevitável – e é, frequentemente, o que motiva a realização de obras como as de Harun Farocki ou Alexander Kluge –, o presente impõe ao organizador dos arquivos uma profunda dificuldade: os riscos da aderência, do excessivo distanciamento crítico ou dos julgamentos precipitados são onipresentes.

Pacific também impõe uma diferença crucial em relação àqueles filmes feitos com imagens igualmente domésticas, mas situadas em algum lugar do passado. Num filme como *Supermemórias* (Danilo Carvalho, 2010), que opera a partir de registros familiares que retratam a cidade de Fortaleza nos anos 1970, a domesticidade das imagens já renasce, no

cinema, fortemente embebida do verniz da lembrança, o que as torna imediatamente menos ridículas, menos banais. A distância temporal impõe aos arquivos um outro interesse – em que o caráter histórico se destaca –, e sua própria materialidade – no caso de *Supermemórias*, são imagens em Super 8 – já se apresenta como um vestígio de um outro tempo, mais afeito aos afetos contemporâneos do espectador.

Em *Pacific*, o que perturba é que são justamente essas imagens precárias, instáveis, quase sempre muito banais, que constituirão integralmente o material expressivo do filme. Esse material bruto nos será oferecido de maneira igualmente bruta: sem intervenções gráficas, sem trilha sonora, sem contraponto com outras imagens (como é tão comum na maioria dos filmes de arquivo). Há um interesse em produzir – ou antes, de provocar – um pensamento sobre as imagens que aposta na imanência desses materiais, sem que seja preciso alterá-los em demasia, produzir descontinuidades ou operar por justaposição.

O deslocamento do registro doméstico para a tela do cinema – associado ao trabalho imersivo da montagem sobre o qual falaremos mais adiante – parece ser profundo o suficiente para despertar no espectador um conjunto enorme de questões: ainda que permaneçam, por vezes, irritantemente banais, nossa experiência com essas imagens difere imensamente daquela das telas dos celulares ou dos dispositivos de reprodução caseira. Ao interromper o fluxo da exibição doméstica, isolar e articular, alterar as dimensões espaciais das imagens, conceder-lhes outro tempo, a operação do cinema produz uma outra espectralidade: na atenção detida que *Pacific* nos demanda, as cores da banalidade vão se tornando mais e mais variadas, manifestando tensões e diferenças (talvez ínfimas na vida cotidiana, mas enormes no cinema), revelando modos diversos de ser e de conviver na imagem. Como no deslocamento da banalidade televisiva operado por Eduardo Coutinho em *Um dia na vida*

(2010), o cinema produz não apenas um outro formato de exibição das imagens, mas um outro espectador (Guimarães, 2010).

Mise-en-scène, auto-mise-en-scène, mise-en-abyme

Em certa medida, o gesto de *Pacific* partilha de (e pensa sobre) uma experiência histórica muito contemporânea: em nossos dias, a experiência da viagem não se dá apenas conjuntamente à produção de imagens, e nem apenas as imagens se tornam um lugar privilegiado de experiência (ou de *performance*). Em alguns casos, produzir imagens tornou-se – simples e terrivelmente – a única experiência possível. Em uma praia na ilha de Fernando de Noronha, um casal pergunta ao guia turístico sobre o tempo de que eles dispõem para aproveitar o lugar. O guia responde: “aqui é só fotos mesmo”.

No entanto, mais do que destacar esse forte caráter de constatação de uma experiência com as imagens na contemporaneidade (e reconhecer, no filme, sua inegável relevância histórica e sociológica), preferimos investir em uma análise da peculiaridade da *mise-en-scène* de *Pacific*: inteiramente constituída por inúmeras outras *mises-en-scène*, o que se documenta no filme é tanto aquilo que vemos como o próprio ato de pôr em cena, sobretudo o ato de colocar-se a si mesmo em cena. O filme documenta essa contínua “recriação/reinvenção de si” (Ricardo, 2011: 22) através das imagens, e se interessa pelas diferentes modalidades de encenação – ou de *auto-mise-en-scène*, para utilizar os termos de Comolli (2008) – constantemente realizadas pelos personagens-passageiros.

O que se mostra importa tanto quanto as maneiras de mostrar. Diferente de outros filmes de arquivo, que se interessam prioritariamente por aquilo que as imagens têm a revelar sobre o mundo diante da câmera, o que o filme documenta é justamente o olhar, o gesto de *mise-en-scène*, as escolhas – de enquadramento, de composição, de delimitação do campo

visível – efetuadas por cada um dos personagens, e os múltiplos afetos que impregnam as imagens desde seu nascimento.

Se o filme pensa, é a partir de uma primordial *mise-en-abyme*, que se efetiva como princípio organizador e estratégia narrativa central. Se em outras obras o objeto do filme é constituído por aquilo que se pode perceber do mundo nas imagens alheias, aqui o objeto é, antes de tudo, o próprio *olhar* que constrói a imagem – e que permanece como força organizadora da cena e dos afetos. Um personagem filma o outro, e o filme documenta esse ato: trata-se da difícil tarefa de ver pelos olhos de alguém, de lançar um olhar sobre o olhar daquele que olha para o outro ou para si mesmo.

E é nessa estranha espécie de *mise-en-abyme* que o filme ganha uma complexidade insuspeitada: estamos diante não apenas da narrativa dentro da narrativa, nem do quadro dentro do quadro: antes, vemos o olhar dentro do olhar, constituído e perfurado pelo olhar do outro. E é também nesse gesto que o filme adquire sua dimensão mais fortemente etnográfica: *Pacific* é um enorme esforço de etnografia do olhar, de pensar com os olhares de um grupo de pessoas, de suas encenações e auto-encenações, de seus modos de narrar e de construir imagens próprias.

A câmera em *Pacific* é sempre subjetiva: sempre que alguém filma algo, esse olhar é implicado, povoado por afetos que se encarnam no enquadramento, vestígio de uma subjetividade dos personagens-fotógrafos. Em inúmeras imagens, há uma conexão primária, umbilical com aquele que filma: conexão essa que percebemos tanto nas inúmeras referências ao ato de filmar presentes na banda sonora quanto na configuração das imagens como uma sorte de extensão do corpo de quem filma.

Nesse sentido, a própria dramaturgia de *Pacific* se dá a partir dessa encarnação: o personagem não está apenas diante da câmera, ocupando o quadro, mas atrás dela, e se constrói também a partir das imagens que produz e que o filme monta. Exigindo do espectador um trabalho incessante e suscitando uma atenção detida ao detalhe (posto que os afetos de cada

personagem participam de cada pequena escolha de composição), essa variação das imagens dá ensejo à construção de uma dramaturgia muito complexa: desde Dida (o narrador debochado, repleto de auto-ironia e sempre pronto para a próxima paródia), passando pela menina que filma os pais no interior do apartamento, até o casal apaixonado (que constrói verdadeiras declarações de amor em imagens), acompanhamos uma intensa mobilidade dos olhares, adivinhamos pequenos dramas, somos constantemente afetados pelos afetos alheios.

Montagem imersiva

Diante das imagens dos outros, trata-se, como nunca, da escolha sempre difícil – e inevitável – sobre o que mostrar e sobre o que esconder; o que expor ao julgamento do espectador e o que deixar de fora da operação do cinema, que somente se completa na sala de exibição. Não produzimos as imagens e, no entanto, é preciso conduzir de um fragmento a outro. É preciso produzir relações entre os planos, ainda que em sua gênese essas conexões fossem totalmente insuspeitadas.

Pacific constrói uma narrativa comum a partir de várias viagens a bordo do navio e dos registros disponíveis nas várias câmeras dos passageiros. A opção é por uma narrativa linear, que vai do aeroporto à viagem em alto mar, da vivência de um dia em Fernando de Noronha à apoteótica festa de Ano Novo a bordo. Essa enunciação recolhida, esse agenciamento de “uma multiplicidade de pontos de vista sempre instáveis e erráticos” (Feldman, 2011: 13), constrói ao mesmo tempo uma narrativa coerente e uma temporalidade distendida, pouco sintética ou assertiva.

Como nos diz Ilana Feldman, “uma vez dentro do navio lá permaneceremos” (Feldman, 2011: 13). Partindo sempre da imanência das imagens e recusando o comentário crítico explícito ou o acionamento de outros territórios imagéticos, a montagem articula esses registros

pacientemente. Ao contrário de outros filmes que lidam com o arquivo, não há uma interpretação pontuada do material, não há ressignificação abrupta e visível das imagens, não há contraponto com outras experiências possíveis. Além de “epidérmica” (Brasil, 2010: 65), a montagem é também imersiva: acompanhamos aquela experiência de dentro, unicamente pelo olhar dos passageiros. Se somos instalados no navio, essa profunda imersão se dá pela via da montagem.

E se a montagem é central, cada plano – e há planos longuíssimos – é, entretanto, íntegro em si mesmo, em sua potência particular. Se há momentos irritantes e repetitivos – que, no entanto, constituem essa temporalidade muito peculiar da viagem de navio –, há também instantes de rara beleza, como o afetuoso jogo de olhares entre a esposa que filma e o marido que finge tocar piano ao som de uma canção *pop* expelida pelos alto-falantes. Com o tempo, vai se constituindo um filme que expressa um interesse genuíno por aqueles que dá a ver e não guiado por eventuais preconceitos.

O ridículo está lá, evidente como em todas as imagens que produzimos em nossas viagens de férias, apenas para rirmos das mesmas depois. Mas também estão as relações amorosas, a alegria infantil, a violência, a diferença de classe, o exibicionismo, a espera do milagre, a ressaca, o gozo, o tédio e o pôr-do-sol. Seja na recusa em prolongar um plano que retrata uma senhora claramente fora dos padrões de beleza em trajes mínimos, seja quando decide pelo gesto contrário na seqüência do piano – e permite o caminhar, o diálogo entre o casal, a música e toda a explosão de contradições de uma situação social, econômica e humana que só um plano longo (já o sabia Bazin) – é capaz de inscrever, a montagem de *Pacific* busca, pouco a pouco, em uma imersão paciente, a constituição de uma “justa distância” (Brasil, 2010) ou de uma “justa medida” (Ricardo, 2011) entre o distanciamento crítico e a adesão ao mundo dos turistas.

Nesses gestos precisos de montagem, o filme evita, a todo custo, o estabelecimento de caricaturas – tão facilmente possíveis em um universo povoado pelas fórmulas contemporâneas da felicidade de classe média. Se, como aponta Pablo Holmes em relação a certa sociologia brasileira, é sempre mais confortável “deixar o Brasil exatamente como ele sempre foi” (Holmes, 2011: 33), no cinema é sempre mais fácil colocar os pingos nos i’s e os acentos nos lugares esperados pelo espectador.

Diferente de um filme como *Um lugar ao sol* (2009), de Gabriel Mascaro (surpreendentemente montado pelo mesmo Marcelo Pedroso), que acentua as extremidades de seus personagens e não vê problemas em se servir da palavra do outro para criar imagens unívocas e caricaturais, *Pacific* encara de frente – com desejo e paciência – a potência expressiva dessas palavras e, de certa maneira, compõe com elas frases brutas, desconcertantes, criando uma gramática que se move a passos lentos, numa ambígua e estranha forma de poesia, talvez.

Um lugar movediço

Como em um filme como *O céu sobre os ombros* (2010), de Sérgio Borges, a temporalidade construída por essa montagem imersiva recusa o didatismo e bloqueia um julgamento fácil por parte do espectador: o filme nos força a entrar naquele mundo, a compreendê-lo a partir de suas próprias premissas. Ao recusar o contraponto crítico e investir na imanência, o filme nos oferece uma densidade – narrativa, psicológica, humana – cada vez mais intensa, não redutível a quaisquer esquemas simplórios.

Com o tempo, no entanto, a operação de *Pacific* vai se tornando ainda mais complexa, na medida em que os esquemas prévios é que passam a ser – sutil e constantemente – desafiados: a partir de certo acúmulo de imagens e de uma multiplicidade de afetos cada vez mais impressionante, o filme passa a nos devolver o olhar, problematizando constantemente o lugar do

espectador e tornando a condição espectral ainda mais movediça e instável. Nas palavras de Comolli, “no cinema, o que eu vejo me mostra de onde eu vejo e como eu vejo” (Comolli, 2008: 99): cada vez mais, no decorrer do filme, passamos a questionar o nosso próprio olhar sobre aquelas imagens.

Em um texto extremamente lúcido, Pablo Holmes afirma que *Pacific* é “um experimento permanente com a relação radicalmente constitutiva entre o público e suas auto-representações” (Holmes, 2011: 29). Em “uma sociologia feita à base de provocações” (Holmes, 2011: 29), o filme opera por constantes – ainda que sutis – movimentos de produção de questionamentos, dissolução de certezas aparentes, suspensões de juízo em relação às nossas crenças sobre as divisões do Brasil contemporâneo.

Como é próprio da natureza escritural do cinema – mas de forma absolutamente peculiar –, “o filme conduz seu espectador a um paradoxo do qual ele não pode fugir e frente ao qual ele é absolutamente abandonado” (Holmes, 2011: 29): paradoxo que consiste em confrontar, constantemente, o espectador consigo mesmo. Ao mergulhar na imanência, ao variar o gesto, ao conjugar – sem resolução possível – crítica e aderência, ao expor uma infinidade de nuances daquele estranho mundo (que, a cada momento, nos parece mais familiar), o filme suspende e questiona os nossos habituais mecanismos de diferenciação social, com os quais trabalhamos tão mecanicamente (no cotidiano ou na sala de cinema).

Com o tempo, os personagens vão se tornando mais e mais parecidos conosco, menos afetados, menos ansiosos e ridículos. Quando o olhar se volta para a nossa própria tela mental, os lugares onde havíamos encaixado aqueles sujeitos – e a nós mesmos, em relação a eles – é que já não podem ser os mesmos. Na organização singular dos corpos e dos afetos operada pela *mise-en-scène* de *Pacific*, o espectador tem de encontrar um lugar possível em uma escritura movediça, complexa, multifacetada; ao final da

viagem, nossas maneiras de dispor os corpos em seus devidos lugares é que já não parecem tão sólidas.

Referências bibliográficas

- BRASIL, André (2010), “Pacific: o navio, a dobra do filme”, *Devires* (UFMG), v. 7, pp.58-69.
- COMOLLI, Jean-Louis (2008), *Ver e poder*, Belo Horizonte: Editora UFMG.
- FELDMAN, Ilana (2011), “Do declínio da intimidade aos novos regimes de visibilidade” in *Pacific (textos para debate)*, Recife, PE: Símio Filmes / FUNCULTURA / FUNDARPE.
- ____ (2012), “A ascensão do amador: *Pacific* entre o naufrágio da intimidade e os novos regimes de visibilidade”, *Ciberlegenda* (UFF), v. 26, pp. 179-190.
- GUIMARÃES, César (2010), “Um dia na vida do outro espectador”, *Devires* (UFMG), v. 7.
- HOLMES, Pablo (2011), “Como é possível aprender sobre sociologia do Brasil com *Pacific*?” in *Pacific (textos para debate)*, Recife, PE: Símio Filmes / FUNCULTURA / FUNDARPE.
- RICARDO, Laécio (2011), “O documentário e o enigma da alteridade” in *Pacific (textos para debate)*, Recife, PE: Símio Filmes / FUNCULTURA / FUNDARPE.
- SIBILIA, Paula (2008), *O show do eu: a intimidade como espetáculo*, Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

Filmografia

Pacific (2009), de Marcelo Pedroso

Supermemórias (2010), de Danilo Carvalho

Um lugar ao sol (2009), de Gabriel Mascaro

Um dia na vida (2010), de Eduardo Coutinho

O céu sobre os ombros (2010), de Sérgio Borges