



Aroldo Lacerda

Pacific: o navio, a dobra do filme¹

ANDRÉ BRASIL

Professor do Departamento de Comunicação Social da FAFICH-UFMG

Doutor em Comunicação pela ECO-UFRJ

Resumo: *Pacific*, documentário de Marcelo Pedrosa, constitui-se exclusivamente de imagens dos próprios turistas, realizadas durante um cruzeiro a Fernando de Noronha. Com a estratégia, o filme nos mostra, por dentro, uma *heterotopia* marcada pelos imperativos do gozo e da performance de si. Ao receber voluntariamente imagens que não foram, a princípio, endereçadas ao filme, o diretor se vê diante de um impasse: se, de um lado, não se trata de aderir acriticamente ao universo do cruzeiro, por outro, a crítica não deve resultar de um gesto de excessivo distanciamento. Em meio ao excesso de imagens e de performances de si, entre erros e acertos, o filme busca a *justa distância*.

Palavras-chave: Documentário. Performance. Gozo. Montagem.

Abstract: *Pacific*, a documentary film by Marcelo Pedrosa, is made exclusively with images produced by tourists during a cruise to Fernando de Noronha, an island off the Brazilian coast. Through this strategy, the film shows, from the inside, a heterotopy characterized by the imperative of *jouissance* and performance of oneself. When the filmmaker receives these images which were not created for the film but yet freely handed to him by its makers, he finds himself before an impasse: by one hand, the question is not to adhere in an acritical manner to the universe constituted by the cruise; by the other hand, the critical position should not result from a gesture of excessive distance. Amongst the surplus of images and performances of oneself, oscillating between succeeding and missing it, the film seeks the *fair distance*.

Keywords: Documentary. Performance. Jouissance. Montage.

Résumé: Le film documentaire *Pacific*, de Marcelo Pedrosa, s'utilise exclusivement d'images produites par des touristes lors d'une croisière qui a pour destination l'île de Fernando de Noronha. Par cette stratégie, le film nous montre depuis l'intérieur une hétérotopie marquée par l'impératif de la jouissance et de la performance de soi. Quand les voyageurs lui livrent volontiers des images qui n'étaient pas adressées au film, le réalisateur se retrouve devant une impasse. D'un côté, il ne s'agit pas d'adhérer à l'univers de la croisière en renonçant à un regard critique. De l'autre, la critique ne doit pas être le résultat d'un geste d'excessif éloignement. Devant la profusion d'images et de performances de soi, parmi des choix réussis et manqués, le film recherche le *juste milieu*.

Mots-clés: Film documentaire. Performance. Jouissance. Montage.

O cruzeiro *Pacific* promete sete dias de belas paisagens, bebidas à vontade e muito, muito entretenimento para os turistas. Destino final: o paraíso de Fernando de Noronha, onde eles passam o dia, antes de voltar ao navio para a festa de Ano Novo. Durante o percurso, as câmeras fotográficas e de vídeo não param de funcionar: cada olhar extasiado, cada interjeição, cada passo de dança e cada gole de chope, tudo parece ter-se registrado.

Curioso quanto a estas imagens, Marcelo Pedroso, diretor de *Pacific* (2009), pediu aos turistas o material captado por eles próprios para compor seu documentário. Ao longo de três viagens, vários cederam as imagens, permitindo ao diretor uma investigação em torno do universo da classe média, em suas planejadas e parceladas férias no cruzeiro.

Ao assumir a tarefa de montar imagens que não foram feitas para o filme, o diretor se coloca e nos coloca em uma região de *limiar*, limiar ético e político: até onde deve ir o gesto de montagem? Agora que as imagens me foram voluntariamente cedidas, concretamente, o que fazer com elas? Que armadilhas me reservam? Estas são, afinal de contas, questões caras ao domínio do documentário, mas que se apresentam aqui de maneira complexificada. Uma primeira aproximação de *Pacific* nos levaria a inseri-lo, adequadamente, na genealogia dos filmes que se utilizam de imagens domésticas, em um trabalho de apropriação e re-escritura. Nesse caso, o filme se torna o lugar de publicização de performances não endereçadas a ele, performances de foro íntimo que, a princípio, não foram realizadas para serem publicizadas em esfera mais ampla. Alarga-se o seu alcance, mudando o endereço do privado ao público, por meio da mediação do documentário. O que faz a tradução de um ao outro – do privado ao público – está longe de ser um gesto neutro, tratando-se antes de uma intervenção autoral que se exerce, prioritariamente, na montagem.

Se nos atentamos para a natureza das imagens em *Pacific*, contudo, veremos que essa mediação torna-se ainda mais complexa, algo que, a nosso ver, reforça a relevância do documentário. Como discutiremos com mais cuidado, as performances dos turistas não podem ser pensadas comodamente a partir do crivo entre os domínios privado e público, operando justamente em seu *deslimite*: diríamos – e essa é uma das hipóteses deste artigo – que elas participam de um processo de intensa reconfiguração destes domínios.

¹ Uma discussão preliminar, que resultou neste artigo, foi apresentada no XIV Encontro da Socine – Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual. Universidade Federal do Pernambuco, Recife, outubro de 2010.

Suspendamos brevemente a discussão ética em torno da qual se polarizou a reação a *Pacific*, para nos questionar, antes, sobre as *condições de possibilidade* do filme. Algo que nos levaria a perguntar, muito simplesmente: o que torna possível este filme, hoje, tal como ele nos é apresentado? Em que presente cohabitam as imagens realizadas pelos turistas e a montagem feita por Marcelo Pedroso? Que questões se impõem, então, ao documentário, as mesmas questões de outrora, questões já outras?

A resposta a estas perguntas nos exige passar da política à estética e desta à política, em um mútuo engendramento. Trata-se de lidar, por meio do filme, com questões que o ultrapassam, não sem antes atravessá-lo. Como o filme lida esteticamente com as questões políticas que o atravessam? Ele responde sintomaticamente a elas, mas esta resposta se elabora em seus próprios termos, em uma escritura que lhe é particular. Para além do diagnóstico que ele permite, o filme deve ainda avançar em uma política que lhe é própria, aquela que se liga a sua forma e a sua escritura. Diante do diagnóstico, diante da teoria, o filme produz, então, algo como um *desconcerto*.

Pensando nisso, são dois os percursos que pretendemos seguir em nossa abordagem do documentário: o primeiro se atenta a *Pacific* (o cruzeiro), nos fazendo ver ali uma espécie de *heterotopia*, caracterizada pela *excessiva visibilidade*: tudo nos parece interior à imagem, à encenação e à performance de si. O segundo nos demanda investigar como *Pacific* (o documentário) lida com esta dificuldade, quais impasses ele precisa enfrentar e como eles intervêm em sua escritura? Que montagem é possível, ali, em meio ao excesso de imagens que, mais do que *representar*, se constituem como o *lugar* onde se *performam* as subjetividades?

Turismo bombado

Uma bela imagem encerra o texto de Michel Foucault sobre as heterotopias: “o navio”, ele nos diz ao final de sua célebre conferência, “é um pedaço flutuante de espaço, um lugar sem lugar, que vive por si mesmo, que se fecha sobre si e ao mesmo tempo se lança ao infinito do mar”.² (FOUCAULT, 2001:1581) O navio será para nossa civilização, ao mesmo tempo, um instrumento de desenvolvimento econômico e uma enorme reserva de imaginação. “Nas civilizações sem navio, os sonhos secam, a espionagem substitui a aventura e a polícia, os corsários.”³

² Escrito na Tunísia, em 1967, *Des espaces autres* só será publicado por Foucault tardiamente, em 1984. No original: “c’est un morceau flottant d’espace, un lieu sans lieu, qui vit par lui-même, qui est fermé sur soi et qui est livré en même temps à l’infini de la mer (...)”

³ No original: “Dans le civilisations sans bateaux les rêves se tarissent, l’espionnage y remplace l’aventure, et la Police, les corsaires.”

Diante do cruzeiro *Pacific*, somos tentados a nos questionar acerca dessa estranha civilização – a nossa! – na qual o desenvolvimento econômico se realiza fundamentalmente por meio do investimento sobre as reservas de imaginação e em que os sonhos parecem ter-se tornado o lugar prioritário de gestão da vida.

As heterotopias são utopias realizadas, transcendências tornadas pragmáticas, e, como tal, podem ser paradigmáticas para se observar a passagem entre *tecnologias de poder* e *modos de ser*, entre *dispositivos de visibilidade* e *modos de subjetivação* (BRUNO, 2004). Mais do que isso, elas são um *locus* privilegiado para se perceber a dimensão não apenas coercitiva mas principalmente produtiva do poder, tal como insistiu Foucault ao longo de sua obra.

Uma heterotopia, continua o autor, justapõe espaços de natureza e funções diferentes, espaços, muitas vezes, incompatíveis, incomensuráveis. Poderíamos nos lembrar fortuitamente da comparação feita por Foucault entre o sistema legal francês e as máquinas entrópicas de Jean Tinguely: “mais Heath Robinson do que Audi, cheias de partes vindas de outros lugares, estranhos acoplamentos, relações acidentais, engrenagens e alavancas que não funcionam – e que ainda assim ‘funcionam’, no sentido de que produzem efeitos, possuem sentido e consequências para nós” (ROSE, 2006: 145).⁴ Ali se articulam então elementos heterogêneos e heterocrônicos, que não deixam de se configurar como um sistema, mesmo que móvel, aberto, falho, descontínuo.

São assim os navios, eles justapõem espaços heterogêneos, descontínuos, espaços abertos e fechados: quartos, corredores, salões, casas de máquinas e convés; fazem conviver a mobilidade da viagem com os encontros casuais; o rumor do mar aberto àquele das intrigas; neles se atravessam – em um lugar provisório, flutuante – o lazer dos turistas e o trabalho dos tripulantes, a aristocracia de uns, os desejos, os segredos e os silêncios de outros, os corpos que se expõem e os corpos que se esquivam. De fato, de *O Encouraçado Potemkin* (Eisenstein, 1925) à *Um Filme Falado* (Manoel de Oliveira, 2003), uma ampla e diversa genealogia do navio no cinema poderia se elaborar.⁵ Nos filmes, veríamos o navio ceder ao peso da história, à trama sutil ou burlesca das relações sociais. Mas, seria na cena clássica *d’E la Nave Va* (1983), de Frederico Fellini, que – em um gesto irônico de efeito crítico-

⁴ No original: “more Heath Robinson than Audi, full of parts that come from elsewhere, strange couplings, chance relations, cogs and levers that don’t work – and yet which ‘work’ in the sense that they produce effects that have meaning and consequences for us”.

⁵ Com suas imagens precárias captadas por celulares e câmeras portáteis, em um cruzeiro, *Filme Socialisme* (2010), de Jean-Luc Godard, já se apresenta, quem sabe, como ruptura em relação a essa genealogia.

reflexivo – um *travelling* nos revelaria a um só tempo o *dispositivo* do cinema e o *dispositivo* do navio, este que, agora, flutua sobre um mar de plástico, exposta sua intrincada maquinaria, sua heterogênea artificialidade. Cena que nos devolve – de forma enviesada, mas inevitável – às esculturas de Tinguely.

Quão distantes estamos aqui deste dispositivo – deste espaço cênico – onde os personagens se criam entre o que se revela e o que se esconde, entre os salões e os corredores, o convés e o quarto, sob o pano de fundo da história; história que é aquela de uma aristocracia, ao mesmo tempo culta e burlesca, à beira da decadência. Como nos parece outro mundo este de *Pacific*: nele, os personagens são inquietos, hiperativos, acompanhados de suas câmeras portáteis, com as quais não param de produzir imagens. Eles estão imersos em um fundo azul golfinho que promete uma vida saudável, aventureira, em meio a paisagens deslumbrantes, protegidas do mundo sufocante do trabalho. Mas, como vamos percebendo ao longo do filme, o descanso insiste em não chegar. E se ele não chega é porque, aqui, o lazer é uma espécie de continuação do trabalho: descansar, nesse caso, soa como um ato de insubordinação. Afinal, mesmo disfarçada de entretenimento, a ordem do dia, que organiza o roteiro dos turistas no navio, em ao menos um ponto fundamental, se assemelha às obrigações diárias do trabalho: é preciso estar em atividade, seja ela qual for. Da aeróbica ao jantar com o comandante, da piscina com ondas às atividades lúdicas conduzidas pelos monitores (não sem um quê de perversidade, aos moldes dos *reality shows*), os turistas são, permanentemente, demandados a participar e a interagir.

Pacific é uma heterotopia cujas formas de vida se constituem diante de dois imperativos, que – em contraface à noção de *risco* – são o fundamento do capitalismo avançado de consumo. O primeiro nos demanda: *goze!* E o segundo: *performe!* Ou ainda: *performe-se!*

Como nos mostra Vladimir Safatle (2008), na esteira de Lacan, o imperativo do *gozo* move uma sociedade cujos investimentos se deslocam da produção ao consumo. Se o capitalismo da produção se vinculava à ética do ascetismo, da acumulação e à estabilidade identitária manifesta na vocação para atividades profissionais específicas, o capitalismo avançado precisa “da procura do gozo que impulsiona a plasticidade infinita da produção das possibilidades de escolha no universo do consumo” (SAFATLE, 2008:126).

Um dos sustentáculos do consumo, o gozo o será justamente por se tratar de um imperativo impossível de ser satisfeito. Da produção ao consumo, passamos “de uma sociedade da satisfação administrada para uma sociedade da insatisfação administrada” (SAFATLE, 2008:133), na qual o gozo se desvincula de todo conteúdo substantivo, importando menos o objeto do que a reiteração deste imperativo abstrato. Algo que talvez explique essa espécie de turismo “bombado”, no qual o objeto de desfrute – as férias, o descanso, a bela paisagem, o exercício físico, a comida, o convívio com a família, ou seja, a experiência da viagem – desaparece quase completamente diante do desejo, ou melhor, da ansiedade por desfrutá-lo.

Frente a essa insatisfação ilimitada, a essa promessa que não poderia nunca ser cumprida, resta-nos a “ironização absoluta dos modos de vida”. Como ressalta ainda Safatle, “ninguém realmente acredita nas promessas de gozo veiculadas pelo sistema de mercadorias (já que são postas para serem descartadas), a começar pelo próprio sistema, que as apresenta de maneira cada vez mais auto-irônica e ‘crítica’” (SAFATLE, 2008:133).

O segundo imperativo do capitalismo avançado de consumo explicaria o fato de que boa parte da intensa atividade no navio se define por produzir imagens. A cena inicial nos convida a entrar no universo de *Pacific*: um grupo de turistas, dos quais apenas ouvimos as vozes, tenta ver os tão esperados golfinhos que costumam brindar os visitantes, circundando as embarcações. Ver, nesse caso, significa, antes, fotografar, filmar. Finalmente satisfeitos com a quantidade de golfinhos que surge diante de suas câmeras, eles exclamam: “Agora valeu!” “Vai tirando foto, Ronald.” “Agora sim, já ia pedir meu dinheiro de volta.” “Filmou ele?” “Filmei, lógico.” Logo depois da cena, antes de se anunciar o título do filme, alguém testa uma câmera de vídeo, procura desvendar seu funcionamento. Assim, se dá nossa entrada no espaço heterotópico de *Pacific*, aquele em que experiência e produção de imagens se constituem mutuamente e na qual *experienciar* significa acionar o mundo por meio de um *zoom* ansioso (*acionar*, no caso, em seu duplo sentido: acessar o mundo e colocá-lo em funcionamento).

São estas imagens – e nenhuma outra – que vão compor a montagem do documentário de Marcelo Pedroso. Seria redutor vê-las como um mero registro da experiência das férias. Elas são,

antes, o mecanismo – o maquinismo – de seu *acionamento*: as câmeras constantemente ligadas tornam a imagem um espaço constituinte e produtivo, no qual a viagem se experiencia. Elas não apenas atestam que determinada experiência efetivamente foi vivida, como a *produzem*, esta que existe, em grande medida, como performance para a câmera.

Por um lado, temos, então, a intensificação de uma *ética do ver* – muito cedo, identificada por Susan Sontag em seu ensaio sobre a fotografia – que se sustenta na persuasão de que “o tempo consiste em eventos interessantes, eventos dignos de ser fotografados” (SONTAG, 2004:21). Por outro lado, percebemos uma mudança, que nos levaria a um regime de visibilidade já transformado, a uma *ética do ver* diferente: a imagem, nesse caso, consiste não apenas no registro, no inventário de objetos e experiências, mas se torna fortemente o *lugar* de sua constituição: como se a viagem só existisse ao se transformar em imagem e como se os processos de subjetivação ali se efetuassem – não antes – mas *juntamente* ao ato de sua *exposição* para a câmera.

O imperativo de *performar-se* – uma espécie de *culto à performance* – foi diagnosticado por Alain Ehrenberg, em sua trilogia sobre o indivíduo contemporâneo⁶: no domínio do liberalismo avançado, ele é demandado a se tornar “empreendedor de si mesmo”, em um processo de privatização das escolhas outrora compartilhada com as instituições. Escolhas que, de maneira crescente, devem ser feitas em um cenário de intensa instabilidade e incerteza. *Performar* aqui ganha uma dupla dimensão: a primeira, como vimos, nos diz de uma subjetividade que se constitui no ato de sua exposição, de sua exteriorização, o ser que se forma – não antes – mas no mesmo momento de seu aparecer. A segunda dimensão diz de uma performance que é constantemente pressionada pela necessidade de auto-superação: aqui, ela assume um sentido marcadamente *atletico*. Desse ponto de vista, não são fortuitas as crescentes relações entre empreendedorismo e esporte, especificamente, o esporte de aventura (algo que se realiza de maneira mais bem acabada em alguns *reality shows*). Como bem resume Ehrenberg (1991), o *esporte para além do esporte* se torna uma técnica de fabricação da autonomia, ele é uma maneira de se encarregar de si mesmo, diante da mudança e da incerteza constantes. Trata-se de se superar, contando senão com a própria autonomia e a

⁶ Trilogia constituída pelos livros *Le culte de la performance* (1991), *L'individu incertain* (1995) e *La fatigue d'être soi* (1998).

capacidade de lidar com as situações de maneira flexível. E aqui encontramos a explicação, em novos moldes, para a indistinção entre tempo livre e tempo de trabalho definidora do capitalismo contemporâneo: não importa se estou trabalhando ou de férias, o desafio superação constante exige-me manter ativo, alerta, ansioso.

A figura da subjetividade que habita os quartos, corredores e plataformas de *Pacific* se caracteriza por essa constante performance de si, se aproximando, assim, do *indivíduo incerto*, que para Ehrenberg é tão mais inseguro e ávido por reconhecimento quanto mais autonomia lhe é garantida. Em uma *sociedade da desinibição* (EHRENBURG, 1995), a imagem será o lugar onde essa performance se desenvolve, como forma de inserção nas redes de entretenimento, informação e consumo, como lugar para a conduta de si, no momento em que as instâncias de decisão foram profundamente privatizadas. Como resume Fernanda Bruno, na esteira de Ehrenberg, trata-se de uma forma de “assistência” ao indivíduo, intensamente demandado em sua autonomia (BRUNO, 2004:119). Se a imagem pode ser vista como um lugar de *assistência* é porque, para além de sua dimensão representacional, adquire uma função propriamente *performativa*. Ela constitui performativamente a subjetividade, tornando-se o lugar de sua *experimentação epidérmica* (SIBILIA, 2008:110).

Gozo e performance de si constituem, em suma, as *formas de vida* no capitalismo avançado, este que se desenvolve sob a égide do consumo e que, para tal, deve criar estratégias regulatórias, que o sejam sem limitar sua expansão. Trata-se assim de um modo paradoxal de exercício do poder, característico das sociedades pós-disciplinares, cujos processos de normatização social dependem de sua constante flexibilização; cuja regulação das condutas resulta do constante estímulo ao excesso.⁷

Montagem epidérmica

Pacific é um filme que resulta deste contexto, buscando, ao mesmo tempo, inventar uma maneira de pensá-lo. Trata-se de documentário de superfície, que modula uma topologia, digamos, *imane*nte. Nesse sentido, se ele trabalha com os arquivos, este trabalho se refere menos a uma memória histórica, dialética (memória de matiz benjaminiano, por meio da qual o passado visaria o futuro como possibilidade de redenção), do que uma

⁷ Essa é, para Safatle (2008), a chave do *cinismo*, forma de racionalidade própria ao capitalismo avançado de consumo.

espécie de *memória do presente*, que dificulta o ponto de vista distanciado. Aqui, a experiência é, rápida e permanentemente, transformada em arquivo e a montagem só pode se efetuar *no interior* deste *presente contínuo*, no qual o próprio montador parece imerso. Trata-se assim, mais uma vez, desta topologia contemporânea em que o ser, constantemente, se engendra no parecer, em contínua dobraagem.

O filme, ele também será uma *dobra* nessa complexa topologia, interferindo aí por meio de uma *modulação*. Em um trabalho atento à dificuldade imposta pelo material bruto, Pedroso nos faz acompanhar o cruzeiro, evitando o excessivo distanciamento crítico, sem, contudo, aderir acriticamente ao mundo que aborda. *Pacific* se cria em uma linha tênue, estreita: por um lado, ao se valer de um repertório de imagens cedidas pelos turistas do cruzeiro, ele nos apresenta, *por dentro*, o cotidiano deste *turismo assistido*, algo que não deixa de provocar, de incitar nosso julgamento crítico. Por outro lado, as opções de montagem do filme, vão, pouco a pouco, nos demandando outro tipo de engajamento, em uma escritura que privilegia a duração das cenas, que não segmenta excessivamente as ações e não abstrai os personagens de seu *habitus*. Ou seja, os eventos e as performances inscritos nas imagens não são decupados por um gesto categórico, mas se preservam ligados à rede de ações e enunciações – algumas bastante banais e aparentemente insignificantes – constituintes da experiência da viagem.

Se *Pacific* parte de *mise-en-scènes* inicialmente não endereçadas ao filme (está é a principal questão ética que se impõe ao diretor), será então a montagem o operador *relacional* do documentário: ela se constrói sobre a instabilidade das imagens das câmeras portáteis, privilegiando sua duração. Uma montagem imanente – próxima à matéria sensível do mundo – não significa, sejamos enfáticos nisso, ausência de *mediação*. Se, em um primeiro momento, o corte do diretor parece se confundir com o corte da tomada, torna-se discreto a ponto de quase desaparecer, percebemos logo que se trata, antes, de um trabalho intenso de mediação, que se esforça por fazer emergir as performances, os personagens e as relações *de dentro* dos arquivos pessoais. Para tanto, é preciso perceber no material filmado as mínimas individuações que o povoam.

Pacific nos faz hesitar frente a este mundo, diante do qual

nos mostramos, até agora, tão convictos. Mas, se ele o faz, será por meio das imagens, de sua articulação em uma escritura que não se pretende totalizante e que não se desprende totalmente da experiência sensível, superficial, dos corpos e dos afetos. O filme é um trabalho de *limiar*, que se constrói entre dois pólos. Por um lado, o diretor recusa a articulação frouxa das imagens, a pura aglomeração *aquém* da montagem. Por outro, evita a síntese de um argumento por demais cerrado, em um *além* da montagem (a confirmação de uma tese estabelecida *a priori*). Entre um e outro, Pedroso faz suas opções, em um movimento de aproximação e distanciamento, marcado pela dúvida. Se não se trata de aderir ao mundo do filme, o gesto crítico não pode surgir de um distanciamento extremo do material bruto (afinal, estou lidando com imagens do outro, que me foram voluntariamente cedidas). Trata-se assim de se buscar a *justa distancia*, esta que não está dada, mas que é propriamente *relacional*. Neste trabalho melindroso, em determinados momentos esta distância é acertada, em outros, ela se excede. Não se trata, contudo, de um trabalho exclusivo do diretor. Afinal, a distância – constituinte do mundo que se nos apresenta *no filme* – é resultado do encontro entre três perspectivas: uma delas, já múltipla, é formada pelas tomadas dos turistas, materializadas em imagens amadoras, *imagens de dentro*; a segunda, a perspectiva do diretor, materializada em uma montagem, repetimos, de caráter imanente, que não se exime, por outro lado, de ser uma mediação, de se *pôr em relação*; por fim, a perspectiva do espectador (nós com nossas próprias expectativas), desestabilizada no decorrer do filme. Diríamos, em complemento, que, no curso de sua montagem, pouco a pouco, *Pacific* desloca a posição do espectador: aquele que *vê* o mundo do outro passa a ser, quem sabe, aquele que *se vê vendo* o mundo do outro.⁸

Precisaríamos, assim, rever nossa afirmação e, mesmo, o que nos levou a afirmá-la: se *Pacific* permite uma espécie de descrição de uma heterotopia em alto mar, ele o fará, mais efetivamente, quando nossas teorias e nossos conceitos *a priori* forem confrontados às imagens do filme, quando eles se mostrarem inadequados diante de um mundo que é e não é o nosso.

Se, inicialmente, a estridência e a instabilidade das tomadas – que fazem deste um mundo ansioso – geram a expectativa de um filme homogêneo, à medida em que ele avança, a *mise-en-*

⁸ Há nessa aqui ecos da formulação de Jean-Louis Comolli, em *Ver e Poder* (2008).

scène dos turistas, assim como o “estilo” que eles imprimem às filmagens, vão-se nuançando. Gradativamente, vamos conhecendo os personagens, que se subjetivam por meio de suas próprias imagens. Em momentos raros, rarefeitos, mas fundamentais para definir nossa relação com o filme, a estridência cede ao silêncio, a performance ganha algum desajeito, o gozo é tomado por certa exaustão ou por breve melancolia. Esses afetos que se insinuam na imagem estão, muitas vezes, *fora de campo* – e se nós os percebemos é de maneira elusiva. Ao diretor, cabe deixar que atravessem o filme, sem enfatizá-los demasiadamente. Residuais, eles nos soam como *afetos de fim de festa*.

Ao final de uma das inúmeras celebrações no cruzeiro, um grupo de turistas volta, em silêncio, para o quarto. Fantasias tropicais já desfeitas, duas senhoras parecem cansadas – da festa, da câmera constantemente ligada? – e pedem para que o companheiro pare de filmá-las. Entram na cabine, onde a avó dorme, embalada pela televisão que permanecera acesa e que soa incrivelmente silenciosa nesse momento. No salão, a festa continua, com os últimos resistentes. Um dos casais passeia pelas dependências do navio até o convés. No caminho se depara com dois funcionários, estes que são responsáveis por manter – dia e noite – os serviços do navio e que, apesar de numerosos, aparecem pouco nas imagens dos turistas. O namorado, que geralmente faz gracejos para a câmera, se desarma um pouco (não totalmente), em um giro embriagado e afetuosos com a namorada. A cena de fim de festa é levemente sublinhada por um dos únicos *fares* do filme e por uma tela em preto que dura pouco mais do que o esperado. O dia chega devagar, com a ilha despontando no horizonte.

Esta matéria sensível ao fundo de toda estridência, de toda ansiedade, oferecendo certa densidade à abstração do gozo e ao imperativo da performance de si, seria ela também constituinte das subjetividades e das relações em *Pacific*? Como a montagem lida com sua extrema fragilidade?

O que, no filme, nos desconcerta, não sabemos ao certo. Pois o desconcerto se provoca pelo que apenas se insinua na imagem: entre uma e outra aeróbica, entre inúmeros *drinks* e festas, esses afetos “inadequados” constituem o limiar de um possível *fora*, em um mundo onde tudo parece pautar-se pelo gozo e pela performance. Este *fora* é difícil, quase inexistente, e, ao final de *Pacific*, estamos ainda em dúvida se nossa leitura do filme foi por

demais determinada pelo desejo de que ele seja possível. Afinal, seria demasiado asfixiante constatar que o navio – essa reserva de imaginação e de infinitude de que nos fala Foucault – tenha sido totalmente tomado pela gestão da vida, realizada em imagens que encerram em si mesmas sua própria possibilidade.

Por fim, digamos apenas que este *fora* não deve ser visto, facilmente, como oposto ao *dentro* (a visibilidade como exterior à interioridade): trata-se antes de um complexo imbricamento, que faz de um, não exatamente o limite, mas a dobra do outro. É o que nos lembra Deleuze, em seu livro sobre o amigo: “Dentro como operação do fora: em toda a sua obra, um tema parece perseguir Foucault – o tema de um dentro que seria apenas a prega do fora, como se o navio fosse uma dobra do mar” (Deleuze, 1988:104). *Pacific* lida com esta situação: a do *ser* que se dobra e desdobra no *parecer*. Se este movimento dificulta, complexifica o trabalho de crença, o filme não deve encerrá-lo: sem ansiedade, ao espectador cabe continuar o trabalho.

Referências

- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Obras escolhidas, vol. 1. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BRUNO, Fernanda. Máquinas de ver, modos de ser. *Revista Famecos*, Porto Alegre, no. 24, jul. 2004.
- COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder*. A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.
- DELEUZE, Gilles. *Foucault*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- EHRENBERG, Alain. *La fatigue d'être soi: dépression et société*. Paris: Odile Jacob, 1998.
- _____. *L'individu incertain*. Paris: Hachette, 1995.
- _____. *Le culte de la performance*. Paris: Hachette, 1991.
- FOUCAULT, Michel. Des espaces autres. In: FOUCAULT, M. *Dits et écrits II, 1976-1988*. Paris: Gallimard, 2001.
- ROSE, Nikolas. Governing “advanced” liberal democracies. In: SHARMA, A. e GUPTA, A. (eds.) *The anthropology of the state: a reader*. Blackwell Publishing, 2006.
- SAFATLE, Vladimir. *Cinismo e falência da crítica*. São Paulo: Boitempo, 2008.
- SIBILIA, Paula. *O show do eu*. São Paulo: Nova Fronteira, 2008.
- SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. São Paulo: Cia. das Letras, 2004.

Data do recebimento:
14 de dezembro de 2010

Data da aceitação:
26 de maio de 2011