

Intimidade, mediação e distanciamento crítico no filme *Pacific*¹

Mili BURSZTYN²

Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ

Resumo

Normas rígidas determinavam os limites que separavam a esfera pública da esfera privada da vida de um indivíduo. Porém, observamos que, em uma sociedade cada vez mais tecnológica e digital, este limite é flexibilizado e questionado na medida em que os desejos mais íntimos rompem as barreiras do mundo privado e podem ser vistos nos mais variados meios de comunicação. Dentro deste contexto, encontramos filmes como *Pacific*, de Marcelo Pedroso (Brasil, 2009), montado exclusivamente com registros amadores e familiares das férias de um grupo de pessoas a bordo de um navio. Discute-se como estas narrativas autobiográficas produzidas pelos passageiros contribuem para uma estética realista no documentário, ao mesmo tempo em que provocam reflexões acerca dos velhos e novos princípios éticos que inevitavelmente afetam nossas percepções de público e privado.

Palavras-chave: cinema; documentário; narrativas autobiográficas; realismo; ética.

Introdução

Este artigo investiga as relações entre narrativas autobiográficas e realismo no documentário *Pacific*, de Marcelo Pedroso (Brasil, 2009). O cenário em que se passa o filme é o de um cruzeiro realizado a bordo do navio *Pacific*, que oferece pacotes turísticos de uma semana para a realização do trajeto entre a cidade de Recife e a ilha de Fernando de Noronha. Dos sete dias de viagem previstos, os turistas passam apenas um dia inteiro em Fernando de Noronha. Isso significa que nos outros seis dias eles dormem, comem e precisam ser entretidos dentro dos limites do navio. Para tanto, *Pacific*, o navio, conta com uma equipe composta dos mais diversos profissionais. Com jogos e desafios, “animadores de festa” alegram as tardes à beira da piscina, se apresentam em números musicais e de dança durante o jantar e ainda comandam os bailes, ensinando aos convidados coreografias de axé. A programação oferecida pela produção do cruzeiro pode ser conferida diariamente no programa distribuído nas cabines.

¹Trabalho apresentado no GP Cinema, XV Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do XXXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Mestranda do curso de Comunicação e Cultura da Universidade Federal do Rio de Janeiro, email: milimilib@gmail.com

Ao assistir ao filme, é inevitável reparar que, além de se entreterem com a intensa e animada programação do cruzeiro, muitos passageiros passam o tempo livre filmando as experiências vividas durante a viagem. Se por um lado, todo o cenário descrito acima poderia render por si só um filme sobre um determinado grupo, que escolhe uma determinada forma de passar as férias, em um determinado limite de espaço e de tempo, o interessante no documentário *Pacific*, é a escolha do diretor Marcelo Pedroso por não apenas retratar o ambiente e as pessoas nele inseridas, mas, principalmente, fazer isto a partir do ponto de vista singular dos próprios retratados. Pedroso monta o documentário utilizando apenas imagens de família e amadoras, captadas pelos turistas ao longo da viagem a bordo do navio.

Filmes de família, um outro ponto de vista

Filmes de família estão cada vez mais presentes nos documentários contemporâneos, a exemplo de produções como o documentário brasileiro *Elena* (2012) de Petra Costa, o francês *Sur la Plage de Belfast* (1996) de Henry-Fraçois Imbert, ou o húngaro *Família Bartos* (1988), de Perter Forgács. São filmes que oferecem, a partir da exploração de imagens íntimas que não foram pensadas para serem exibidas em público, pontos de vistas únicos, originais, subjetivos e particulares sobre determinadas épocas e contextos históricos. Cada um dos três exemplos acima, aliás, propõem linguagens e reflexões bastante distintas, mesmo que unidos em torno do objeto filme de família. *Elena*, por exemplo, é um relato em primeira pessoa em que Costa tenta jogar luz sobre os acontecimentos que antecederam e podem ter contribuído para o suicídio da irmã mais velha. Para trazer Elena (a irmã) para o filme, Petra recorre à imagens de antigas fitas VHS que revelam ao público momentos felizes em família, cenas de brincadeira e troca de carinho entre as duas irmãs. *Sur la plage de Belfast* por sua vez é um filme-ensaio sobre perdas e encontros em que Imbert, uma espécie de diretor-detetive narra como descobriu um rolo de filme dentro de uma câmera super 8 recém adquirida em uma loja de antiguidades na Irlanda do Norte. Movido pela curiosidade ele decide revelá-lo e encontra dois minutos de registros que mostram uma família brincando na praia, imagens feitas do interior de um antiquário e uma senhora segurando um troféu. Intrigado com aquelas imagens perdidas ele retorna à Irlanda do Norte para dar início à busca por aqueles personagens. Já o filme de Forgács é possivelmente o que mais se aproxima ao de Pedroso, por se tratarem de documentários construídos na montagem a partir de imagens de arquivo. *Família Bartos* narra a saga de

uma família judia desde a década de 1920 até meados dos anos 1960. O longa de Forgács é montado com o material de cinco horas de filmagem feitas pelo cinegrafista Zoltán Bartos, e assim como em *Pacific*, o diretor não acrescenta novas imagens àquelas produzidas pelos próprios personagens. Porém, enquanto em *Família Bartos* 40 anos da saga de uma família são narrados a partir de registros pessoais, em *Pacific* registros de diversas famílias são combinados entre si de forma a reconstruir o percurso de um cruzeiro.

O que está em jogo nesses documentários não é uma disputa pelo discurso de verdade ou de realidade e sim a possibilidade de apresentar novos pontos de vistas que falam de uma perspectiva particular, íntima e única. Se antes o documentário era colocado em oposição à ficção, hoje se entende que pode existir ficção no documentário e da mesma forma documentário na ficção. Beatriz Jaguaribe discute o limite entre real e ficcional na medida em que, na modernidade tardia, “assimilamos imaginários ficcionais para tecer narrativas do nosso próprio cotidiano”, sem que este gesto implique uma distorção da realidade e sim revele as “circunstâncias reais da nossa autofabricação” (JAGUARIBE, 2007, p.154). Mais do que colocar em cheque diferentes noções de real, os filmes de família oferecem um retrato privilegiado do cotidiano de indivíduos comuns e a oportunidade de apreender as experiência do outro pelo seu próprio olhar e perspectiva.

Esfera pública, esfera privada

Do século XIX até os dias atuais podemos observar uma crescente flexibilização dos limites que antes separavam com extrema rigidez o espaço público do espaço privado da vida de um indivíduo. Na intimidade da vida privada o indivíduo exercitava e desenvolvia a sua subjetividade. Era dentro deste universo particular e protegido de intervenções e julgamentos exteriores que as pessoas encontravam o ambiente oportuno para trabalhar o autoconhecimento, de forma a inclusive moldar a sua figura pública. O autoconhecimento poderia ser exercitado principalmente através das práticas de escrita de cartas e diários.

Em uma época em que a figura pública de um homem era extremamente valorizada e determinada por diversas e rígidas regras sociais, cabia a cada um zelar por sua própria imagem e, ao desenvolver o autocontrole, privilegiar a construção de certos aspectos considerados positivos de sua personalidade em detrimento de outros. Nada melhor que um espaço separado do mundo lá fora para praticar a introspecção e a solidão necessárias ao exercício do autoconhecimento. Segundo Paula Sibilia, o ambiente privado era o lugar onde transcorria a intimidade (SIBILIA, 2008, p. 56). Era também em casa, no convívio com os

familiares que o indivíduo se permitia relaxar e exercer o seu lado mais autêntico e verdadeiro. No entanto, gradativamente percebemos um destensionamento da relação entre público e privado. As tradicionais normas de conduta que determinavam quais atitudes eram toleradas em quais ambientes têm perdido sua função. Os limites que antes nos diziam o que podia ser dito ou feito em público e o que não podia são constantemente postos à prova e questionados.

Se a sociedade burguesa dos séculos XIX e XX se trancava entre as quatro paredes de um quarto privado para escrever, em seus diários, impressões pessoais e subjetivas da vida, qual é o espaço que reservamos para os nossos segredos na sociedade contemporânea em que tudo, ou quase tudo é compartilhado em tempo real aqui e agora 24h por dia nas redes sociais? Aonde foi parar a nossa introspecção, nossa contemplação do mundo?

Observa-se cada vez mais que vivemos um processo de transformação, passando de uma sociedade confessional, introdirigida (orientada para o seu interior), que valorizava e estimulava o sentimento de culpa em situações de não adequação para uma sociedade do testemunho, cada vez mais alterdirigida (orientada para o outro), que estimula um sentimento de vergonha-reflexiva em que sentimos vergonha não mais pela inadequação, mas por nos envergonharmos de nós mesmo. Na modernidade o indivíduo construía sua identidade por contraposição ao anormal, exercendo o controle dos desejos em temor ao julgamento. Hoje a produção da subjetividade se ampara no testemunho e narrativas daqueles que ao aceitarem e liberarem os próprios desejos desconstroem o julgador, reduzindo-o ao papel de preconceituoso (GIBALDI VAZ, 2014, p. 41). Na radicalização desta tendência encontram-se as imagens de extrema exposição observadas no filme *Pacific*, com base no narcisismo e auto-exaltação, naturalizadas sob o argumento de “eu posso” ou “eu estou pagando”, como se pode ver na cena do casal se filmando no espelho do elevador.

Mediando a construção de si

Walter Benjamin destaca que um narrador primeiro descreve as circunstâncias em que tomou conhecimento da história para então iniciar a narrativa do fato propriamente dito. Pedroso, por sua vez, também opta por compartilhar com o público as circunstâncias em que as imagens de *Pacific* foram produzidas e como chegaram até ele, através de uma cartela que aparece logo no início do filme:

“Em dezembro de 2008 uma equipe de pesquisa participou de viagens a bordo do cruzeiro *Pacific*/ No navio, a produção identificou passageiros que estavam

filmando a viagem, sem realizar qualquer tipo de contato com eles/ Ao fim do percurso, eles foram abordados e convidados a ceder suas imagens para um documentário”. (PACIFIC, MARCELO PEDROSO, 2009)

Se entendemos que cada indivíduo é formado em parte por quem ele é, mas também pelas circunstâncias que o cercam, tomar conhecimento do método adotado por Pedroso e da realidade em que os personagens se inserem não apenas no momento da captação das cenas expostas no longa, mas também enquanto sujeito de uma sociedade, nos ajudará a compreender o caminho percorrido desde a concepção do filme até a sua concretização.

Diferente da escrita de diários, em que o texto é ditado e editado por um único autor, em *Pacific* e nos filmes que citamos anteriormente, o autor/diretor ao eleger como matéria-prima de seus documentários registros familiares de desconhecidos imprime, tal como o narrador benjaminiano (BENJAMIN, 1985, p. 205), a marca da sua leitura sobre a criação de um outro autor/cinegrafista familiar.

É inevitável, ao assistir o filme, se perguntar por que essas pessoas cederam um material tão íntimo e pessoal para um diretor desconhecido transformar em um documentário sobre o qual não teriam nenhum poder de interferência e decisão. Quais questões éticas se colocam quando usamos o material bruto de cunho autobiográfico de um indivíduo para construir discursos e sentidos que afetarão a percepção de terceiros sobre ele? Como reconhecer a fronteira que separa o que é genuinamente uma construção de si operada pelos passageiros do navio através da produção de auto-retratos, daquilo que se caracteriza como um ponto de vista externo, construído na montagem dessas imagens pelo cinema?

A fim de aprofundar essas e outras questões acerca da apropriação e mediação de imagens de família e amadoras em *Pacific*, foram enviadas nove perguntas ao diretor e montador do documentário, Marcelo Pedroso. Disponibilizamos, no final do artigo, as perguntas seguidas das respostas de Pedroso na íntegra.

Pacto entre diretor e personagem

Em *Beyond Reality: Notes on the Representation of the Self in Santo Forte and Estamira*, Beatriz Jaguaribe (JAGUARIBE, 2010) chama a atenção para o pacto ético que se estabelece na relação entre personagem e diretor de um filme, pacto este que age sobre as escolhas estéticas e narrativas de um documentário. Para estudar a questão, Jaguaribe privilegia a análise de dois documentários brasileiros, *Estamira* (2004) de Marcos Prado e *Santo Forte* (1999) de Eduardo Coutinho, que segundo ela “debatem, desestabilizam e

problematizam a noção de realidade”. Tanto *Santo Forte* quanto *Estamira* relatam experiências místicas e religiosas dentro de um contexto de pobreza urbana brasileira. Apesar de trazerem para a tela temas sobre-naturais, os filmes recorrem à uma câmera realista para alcançar um efeito de realidade (JAGUARIBE, 2010, p. 262).

No filme de Coutinho, ainda de acordo com Jaguaribe, o efeito de realidade é garantido pelos relatos dos entrevistados, enquanto no de Prado o efeito se dá na medida em que o diretor revela ao longo do filme a vida de Estamira. Porém, o que autoriza os efeitos de realidade dos filmes é a relação entre diretor e personagem. O pacto ético é o elemento balizador da relação entre eles. Em *Santo Forte*, esse pacto ético se caracteriza por uma empatia mútua entre Coutinho e os entrevistados. Já em *Estamira*, o pacto ético se faz presente através do compromisso de Prado em não apenas narrar a história da personagem sob um ponto de vista único e óbvio que resumiria ela à figura de uma mulher pobre que sofre com problemas psicológicos, mas de contar esta história também sob o ponto de vista de Estamira que acredita que a missão do diretor é levar a sua palavra a público.

Os pontos levantados acima nos servem como ponto de partida para pensarmos quais questões éticas se colocam em *Pacific*. Pois, diferentemente dos dois exemplos descritos acima, em que os diretores dirigem as filmagens, o filme de Pedroso é construído na montagem. Existe uma atencividade e uma espontaneidade nos filmes de família que só se revelam diante da câmera porque quem filma, como é o caso em *Pacific*, é alguém íntimo e em quem se confia. Portanto, o pacto que permite à Coutinho se aproximar de seus personagens, no caso de Pedroso não se faz necessário, uma vez que quem faz a mediação com a câmera é o marido, o pai, o avô, a namorada, a filha e não um diretor desconhecido. Atento à isto, André Brasil diz que “(...) o diretor (Marcelo Pedroso) se coloca e nos coloca em uma região de *limiar*, limiar ético e político” pois cabe agora à Pedroso decidir o que fazer com essas imagens cedidas voluntariamente e que levantam “questões caras ao domínio do documentário, mas que se apresentam aqui de maneira complexificada” (BRASIL, 2010, p. 59).

Roger Odin, desenvolveu uma abordagem semio-pragmática, dividida em dois níveis, em que admite que o texto filmico (semiologia) é determinado pelo seu contexto (pragmatismo). Em um primeiro nível está o modo de produção de sentidos e afetos e em um segundo o contexto desta produção de sentidos (ODIN, 2008, p. 255). No primeiro nível devemos indagar de que forma o filme toca o espectador (qual modo foi escolhido): trata-se de uma ficcionalização, de uma espetacularização, uma fabulação, um documentário, um

filme argumentativo ou um filme artístico? No segundo nível devemos perguntar quando e porque usamos um ou outro modo. Trazendo este modelo para *Pacific*, temos em primeiro nível um filme documentário montado a partir de imagens de famílias de férias em um cruzeiro. Em segundo nível, trata-se de um filme que se apropria de filmes de família e amadores porque estes vão ao encontro do argumento inicial de Pedroso: “O filme foi inicialmente movido por um desejo de fazer uma crítica à classe média brasileira” (PEDROSO, 2015). Porém, como o próprio cineasta admite, uma questão ética se coloca quando imagens tão íntimas são cedidas voluntariamente para a montagem de um filme, cujo roteiro não é de pleno conhecimento dos candidatos a personagem. Retomando as palavras do próprio Pedroso: “Quando eu finalizei um primeiro corte do filme e assisti, fiquei extremamente incomodado. Era um corte, acredito, que desrespeitava uma certa integridade da experiência das pessoas” (PEDROSO, 2015).

Enquanto Coutinho e Prado estão presentes fisicamente nas entrevistas e se relacionam tanto com as pessoas quanto com o universo do filme, Pedroso não participou das quatro viagens a bordo do *Pacific*. Se por um lado, os personagens em *Santo Forte* e em *Estamira* estavam cientes no momento da captação de suas imagens e depoimentos de que o material produzido era destinado à produção de um filme documentário, os *auto-registros* dos personagens de *Pacific* foram produzidos sem qualquer intenção prévia de participação em um longa-metragem.

Se Coutinho se posiciona claramente enquanto cineasta ao introduzir cenas em que o espectador pode ver a presença da câmera e da equipe, ele o faz com o intuito de apontar para uma dupla função do dispositivo: a de registrar e a de produzir realidade (JAGUARIBE, 2012, p. 264). Prado, por sua vez, ao nos fornecer dois retratos possíveis da personagem, nos convida a pensar sob duas perspectivas: Estamira enquanto uma mulher visivelmente doente, produto de uma sociedade cada vez mais violenta, ou Estamira profeta que acredita incondicionalmente na força das suas palavras (ou ambos). Posto isto, se encontramos nos longas de Coutinho e Prado brechas para problematizar conceitos de realidade, qual é a brecha oferecida por Pedroso?

Para Ilana Feldman “trata-se (em *Pacific*) 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, apud FELDMAN 2012, p. 180). Se a montagem é o “espaço de máximo poder ocupado pelo documentarista (...)” (PEDROSO, 2015) esses sutis deslocamentos estariam tão esvaziados de apelo realista

quanto propõe Feldman? Se um documentário é fruto de uma relação hierárquica em que a perspectiva do diretor se coloca sobre a do personagem e influencia a do espectador, certamente é na montagem que este processo de significação se dá. Porém, seria em *Pacific*, o caso de se falar de uma leitura do diretor, que apesar de prevalecer, se camufla sob a forma de auto-retratos, ou de relatos auto-biográficos ou testemunhos em primeira pessoa, confundindo o público ao alcançar através da montagem de filmes de família um efeito potencializado de realidade?

Considerações finais

Em *Pacific*, a montagem, que se faz em alguns momentos quase imperceptível, evoca uma estética amadora com seus cortes bruscos que interrompem falas, músicas, ações, quase como se tivessem sido feitos na câmera pelos próprios cinegrafistas amadores. Esse procedimento, além de produzir um efeito extremamente realista, trabalha no sentido de esconder alguns truques de edição. Desta forma, mesmo que a cartela inicial do documentário mencione que as imagens foram registradas em mais de uma viagem, a sensação provocada pelo filme é de um percurso único. Até que ponto a informação de que são imagens produzidas e cedidas voluntariamente pelos passageiros, não afeta a nossa capacidade de distinguir o que é performance pura do personagem e o que é construção do diretor na montagem?

Com êxito, a montagem de Pedroso nos faz mergulhar na intimidade dos turistas, porém também estimula nosso julgamento dos comportamentos que vemos na tela. Pois, mesmo que os limites entre público e privado estejam em processo de transformação, algumas cenas que em *Pacific* são deslocados da esfera privada para a pública ainda causam desconforto. É nesse limite que os cineastas que se apropriam de filmes amadores e de família se movimentam e testam novos arranjos da relação público-privado.

Entrevista realizada com o diretor de *Pacific*, Marcelo Pedroso em 6 de julho de 2015

Quando a equipe abordou os futuros personagens você já tinha uma visão mais elaborada do que seria o filme ou este foi concebido inteiramente na ilha de edição?

Pedroso: “Como em qualquer outro filme, talvez eu tivesse algumas imagens na cabeça, algumas possibilidades do que viria a ser. Mas o filme foi, de fato, inteiramente descoberto na montagem pois eu sequer estive no navio. Esta foi uma escolha deliberada: minha intenção era de não ter contato com as pessoas e os espaços. Eu queria me relacionar apenas

com aquilo que as imagens pudessem me sugerir – e não a partir de vivências minhas no navio.”

Como a equipe apresentou o projeto de documentário ao solicitar a cessão do material?

Pedroso: “Um dos grandes receios deste filme era de que as pessoas não quisessem nos ceder as imagens. Nós acreditávamos que precisávamos encontrar uma forma de convencê-las a isso. Então, numa primeira viagem, de pesquisa, a equipe não disse que a intenção era fazer um filme com as imagens dos passageiros e passageiras. A informação que as pesquisadoras passavam era de que estávamos fazendo uma pesquisa para um filme futuro sobre Fernando de Noronha e que usaríamos as imagens amadoras para esta pesquisa. Essa estratégia se revelou um fracasso pois as pessoas editavam o material e nos entregavam imagens de paisagens da ilha em que ninguém aparecia. Estas imagens perdiam exatamente aquilo que mais nos interessava, que era a participação e presença dos personagens. Então Milena Times, que era a pesquisadora que participou dessa viagem de pesquisa, disse que achava que, pelos contatos que havia mantido com as pessoas, elas cederiam espontaneamente se soubessem que as imagens seriam usadas num filme. Então nas três viagens que fizemos depois, passamos a dizer isso às pessoas e elas nos entregavam o material inteiro. Também passamos a levar laptops e hds para o navio afim de poder copiar as imagens na hora mesmo.”

Ao ceder o material, houve algum questionamento quanto ao uso e restrição de conteúdo por parte dos personagens?

Pedroso: “Não.”

O material foi cedido no momento do desembarque ou houve espaço de tempo entre o convite para participar e a entrega do material bruto, permitindo uma pré-edição ou uma “censura” por parte dos personagens?

Pedroso: “A estratégia da equipe de pesquisa consistia em observar os personagens no navio sem realizar contato com eles e elas durante os sete dias de viagem. No final, no momento do desembarque em Recife, que durava aproximadamente quatro horas, a equipe tinha a difícil missão de entrar em contato com as pessoas que haviam sido mapeadas durante a viagem e convidá-las a participar do filme. As que topavam, nós copiávamos o material na mesma hora. Isso por dois motivos: primeiro para evitar justamente que houvesse uma edição prévia (como havia acontecido na viagem de pesquisa) e segundo porque eram personagens de diversas partes do Brasil e a viagem de pesquisa tinha

demonstrado o quanto era difícil permanecer em contato com as pessoas depois para lhes pedir para enviar as imagens. Quanto a isso de uma possível auto-censura do material bruto, acredito que as pessoas que tinham filmado coisas que não quisessem mostrar simplesmente não aceitaram o convite para participar do filme.”

Os personagens tiveram oportunidade de assistir ao filme antes do corte final? Se sim, como foi essa experiência? Se não, como reagiram ao assistir o filme pronto?

Pedroso: “Era logisticamente muito difícil possibilitar aos personagens assistirem ao filme durante o curso da edição. E mesmo que fosse possível, isso à época não passava pela minha cabeça. Eu identificava o lugar da montagem como espaço de autoria e primava pelo exercício dessa posição sem interferência dos personagens. É sempre difícil lidar com estas questões num documentário, é um debate complexo. Hoje eu repenso algumas dessas práticas que se cristalizaram como hegemônicas no campo do documentário, a exemplo desta separação que acontece na montagem. É, no fundo, o espaço de máximo poder ocupado pelo documentarista, não é? Não sei se vou realizar algum filme no futuro em que irei optar por outra dinâmica de edição. Mas em *Pacific* isso ainda não era uma questão.

Os personagens só assistiram, portanto, ao filme pronto. Mandeí DVDs com o corte final para todos e todas – em vários locais do Brasil. Só obtive uma resposta, mesmo assim indiretamente, de um deles que passou a defender veementemente o filme nas redes sociais, fazer propaganda etc. O restante simplesmente nunca deu retorno.”

Quanto tempo de material bruto você tinha à sua disposição?

Pedroso: “Acho que mais de 60 horas. Mas não saberia precisar exatamente.”

Quais os critérios adotados para a seleção das imagens que entraram no longa?

Pedroso: “Eu tinha material de quatro viagens (a da pesquisa + as três viagens que valeram). Decidi montar o filme como se fosse uma viagem só e adotando o percurso do próprio navio como roteiro. Esse é o fio condutor da narrativa: as pessoas chegam no navio, vão descobrindo os espaços, passam a se integrar participando das gincanas, entram as diversões, os espetáculos, jantar com o comandante, a festa tropical... etc até chegar em Fernando de Noronha. Imagine que eu tinha cada uma dessas situações filmadas por mais de trinta personagens e em três diferentes viagens do navio. A encenação do Titanic na proa, por exemplo, estava presente em praticamente todos os personagens! O que aconteceu foi que eu fui naturalmente selecionando os personagens que seriam construídos a partir de critérios de empatia mesmo, aqueles que mais me tocavam, que eu achava mais atraentes. Então eu selecionava os momentos deles, de como eles poderiam se inscrever numa certa

dinâmica na narrativa, a partir de diferentes gradações de intensidade dos momentos, das performances. O filme, embora extremamente fragmentado, acaba seguindo uma curva dramática muito tradicional, com todo o protocolo que vai da apresentação dos personagens à criação de um conflito e seu desfecho. Assim, eu tinha um roteiro que era oferecido pelo próprio navio e precisava encontrar que personagem ou grupo de personagens iria “ilustrar” cada um dos momentos.”

Como você vê o seu trabalho de montagem neste filme?

Pedroso: “Faz tempo que não revejo o filme inteiro, acredito que a última vez que isso aconteceu tenha sido há um ano ou mais. Lembro claramente da sensação de que não tiraria ou acrescentaria um fotograma sequer. Sou plenamente satisfeito com o resultado (não sei se isso mudaria se eu assistisse ao filme hoje).”

Quais as questões éticas que se colocaram no processo de elaboração e significação do material bruto?

Pedroso: “Quando eu finalizei um primeiro corte do filme e assisti, fiquei extremamente incomodado. Era um corte, acredito, que desrespeitava uma certa integridade da experiência das pessoas. O filme foi inicialmente movido por um desejo de fazer uma crítica à classe média brasileira. E isso estava muito presente neste primeiro corte. Foi aí que algumas coisas começaram a se processar na minha percepção do material. As imagens começaram a me tocar de outras formas e eu passei a me reconhecer no material e nas experiências das pessoas. Ali estavam meus vizinhos, parentes, colegas de escola, eu mesmo enfim – tratava-se de um economia de desejos que me era muito familiar pois representava grande parte de minhas vivências pessoais. A partir deste reconhecimento, a inclinação crítica do filme se atenuou. A montagem é um exercício funambulista entre a crítica e o reconhecimento afetivo. Ora mais inclinado a um, ora a outro. A principal questão ética deste filme consistia em encontrar um balanceamento possível entre essas forças motrizes. Como preservar uma distância crítica e ao mesmo tempo se deixar arrebatado por uma subjetivação tão familiar? Esses são os pontos de tensão que acredito guiar a experiência do filme.”

Referências Bibliográficas

ARENDETT, Hannah. Eichmann em Jerusalém: um relato sobre a banalidade do mal. São Paulo: Companhia das Letras, 1999

BENJAMIN, Walter. O narrador. In: *Obras escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política (v. 1)*. São Paulo, Ed. Brasiliense, 1985; p. 114-119; 197-221.

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

FELDMAN, Ilana. A ascensão do amador: Pacific entre o naufrágio da intimidade e os novos regimes de visibilidade. In: Ciberlegenda (UFF. Online), v. 26, p. 179-190, 2012.

FOUCAULT, Michel. História da Sexualidade I: A vontade de saber. Rio de Janeiro: Graal, 1980.

_____. Os anormais: curso no Collège de France (1974-1975). Sao Paulo: Martins Fontes, 2001.

_____. The Politics of Truth. Los Angeles: Semiotext(e), 2007.

GILL, Jo. Modern Confessional Writing New critical essays. New York: Routledge, 2006.

GIBALDI VAZ, P. R. Na distância do preconceituoso: narrativas de *bullying* por celebridades e a subjetividade contemporânea. *Galaxia* (São Paulo, Online), n. 28, p. 32-44, dez. 2014.

JAGUARIBE, Beatriz. Realismo sujo e experiência autobiográfica. In: *O choque do real: estética, mídia e cultura*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2007; p. 152-180.

_____. Autobiografia e Nação: o caso de Joaquim Nabuco e Henry Adams. In: *Brasil-EUA: Antigas e Novas Perspectivas sobre sociedade e cultura*. Rio de Janeiro: Leviata, 1994; p.109-142

_____. Beyond Reality: Notes on the Representation of the Self in Santo Forte and Estamira. In: *Journal of Latin American Cultural Studies*, 2010, 19:3, 261-277.

LINS, Consuelo e BLANK, Thais. Filmes de família, cinema amador e a memória do mundo. In: *Significação*, ano: 39, Nº: 37, 2012; p. 52-74

ODIN, Roger. “Reflections on the Family Home Movie as a Document”. In: ISHIZUKA, Karen L. ZIMMERMANN, Patricia R (Org). *Mining the home movie: excavations in histories and memories*. Berkeley: University of California, 2008, p. 255 – 271

PEDROSO, Marcelo (2015). Entrevista concedida a Mili Bursztyn.

_____. Como fazer da história algo perceptível In: REBELLO, Patrícia. SAMPAIO, Rafael (Org.). *Peter Forgács, Arquitetura da memória*. São Paulo: [s.n.], 2012

REBELLO, Patrícia. SAMPAIO, Rafael (Org.). Peter Forgács, Arquitetura da memória. São Paulo: [s.n.], 2012

RADSTONE, Susannah. Cultures of confession/cultures of testimony: turning the subject inside out. In: GILL, J. (org.). *Modern Confessional Writing*. Londres: Routledge, 2006.

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



VAZ, Paulo. SANTOS, Amanda. ANDRADE, Pedro Henrique. Testemunho e subjetividade contemporânea: narrativas de vítimas de estupro e a construção social da inocência
In: Lumina, Vol.8, Nº: 2, dezembro 2014; p. 1-33.

WOOLF, Virgínia. Um teto todo seu. São Paulo: Círculo do livro, 1990.