

Tecnología, imagen y subjetividad en el documental brasileño

Andréa França ¹

Resumen: A partir de la constatación de que hoy los medios de comunicación están en todas partes y que moldean nuestra subjetividad y el mundo, el artículo investiga algunos documentales brasileños contemporáneos cuyas formas de lenguaje son elaborados en función de aquello que se quiere filmar, y no de presupuestos del director (ideas preconcebidas del mundo y del otro) o de situaciones preexistentes a la película (los acontecimientos representativos). Esto significa que, cada vez más, el documentalista precisa tener en cuenta la estetización creciente y publicitaria de la cotidianeidad como una dimensión problemática de la actualidad que levanta cuestiones agudas para el campo documental. El cineasta se depara con un mundo que ya se brinda como imagen, que detiene un saber sobre lo que significa “ser filmado”, “ser fotografiado”, tornarse un personaje. Se trata, por lo tanto, de usar la cámara como un catalizador de comportamiento, un dispositivo de provocación de lo real.

Palabras-claves: Documental brasileño; estetización de la cotidianeidad; tecnología; subjetividad; lenguaje.

Resumo: A partir da constatação que a mídia hoje está em toda parte e que molda nossa subjetividade e o mundo, o artigo investiga alguns documentários brasileiros contemporâneos cujas formas de linguagem são elaboradas em função daquilo que se quer filmar e não de pressuposições do diretor (idéias pré-concebidas do mundo e do outro) ou de situações pré-existentes ao filme (os acontecimentos representativos). Isso significa que, cada vez mais, o

¹ Andréa França es investigadora y profesora del Grado y Pos-grado en Comunicación Social de la PUC/RJ. Autora de *Cinema em Azul, Branco e Vermelho -a trilogia de Kieslowski* (RJ: Sette Letras, 1996), de *Terras e fronteiras no cinema político contemporâneo* (RJ: Faperj y 7 Letras, 2003), de *Cinema dos Anos 90* (editora Argos, 2005) y de sinnúmeros artículos sobre cine. Dirigió el cortometraje *Presente dos deuses* (Produtora Tv Zero y Rio Arte, 2001), y realizó la producción ejecutiva de *Atrocidades Maravilhosas* (2002), premiado en festivales nacionales e internacionales.

documentarista precisa llevar en cuenta a estetización creciente e publicitaria do cotidiano como una dimensão problemática da atualidade que traz questões agudas para o campo do documentário. O cineasta se depara com um mundo que já se dá como imagem, que detém um saber sobre o que significa “ser filmado”, “ser fotografado”, tornar-se personagem. Trata-se portanto de usar a câmera como um catalisador de comportamento, um dispositivo de provocação do real.

Palavras-chaves: Documentário brasileiro; estetização do cotidiano; tecnologia; subjetividade; linguagem.

Tecnología, imagen y subjetividad en el documental brasileño

Andréa França

La producción actual de películas brasileñas, especialmente documentales, ha posibilitado un sentido de innovación formal muy intrigante. *Preto e Branco* (Carlos Nader, 2004), *Do outro lado do rio* (Lucas Bambozzi, 2004), *Passaporte húngaro* (Sandra Kogut, 2001), *33* (Kiko Goifman, 2003), *Rua de mão dupla* (Cao Guimarães, 2003), *A pessoa é para o que nasce* (Roberto Berliner, 2004), *O chapéu do meu avô* (Julia Zakia, 2004), *O prisioneiro da grade de ferro* (Paulo Sacramento, 2004), por citar sólo algunos, son imágenes cuyos modos de representación varían entre la propuesta de extraer una trama compleja de discursos sobre el prejuicio racial en Brasil (*Preto e Branco*), explorar el imaginario de la frontera a través de un “sumergimiento” en la espesura de la imagen (*Do outro lado do rio*), afirmar un “yo” en contacto, fluido, que, al hablar de si, también quiere hablar del otro (*Passaporte húngaro*, *O chapéu do meu avô*, *33*), partir del campo del videoarte para invertir el problema del “otro” en el campo del documental (*Rua de mão dupla* que inicialmente fue una instalación exhibida en la Bienal de San Pablo), escribir en imágenes y sonidos la experiencia de la ceguera de modo tal a hacer nacer acontecimientos en la imagen (*A pessoa é para o que*

nasce). Esas películas son experiencias realizadas, entera o parcialmente en video, donde la película y el video no son usados como mero registro de situaciones preexistentes, sino como proceso que impulsa y estimula diferentes formas de representación de las imágenes.

Con la aparición y la difusión de la tecnología digital, la distancia entre la realización de una película y el espectador están reduciéndose mucho. La cantidad de documentales que han llegado a los festivales nacionales, por cuenta



de esa nueva tecnología, es sorprendente cuando se compara con unos quince años atrás. Tal vez se pueda hablar de una nueva generación de documentalistas que gana fuerza a partir de mediados de los años 90. Nunca se produjeron tantas películas en este género, nunca se dispuso de tantos soportes y medios,

nunca un campo de imagen fomentó tanta variación de procedimientos y estilos. El campo del documental se constituye hoy como una amplia red de producciones a partir de diálogos con su historia y estilos, lo que implica continuidades, rupturas, metamorfosis. Son los métodos expositivos clásicos revisitados, la postura de invisibilidad del equipo del Cine Directo, el modo interactivo del Cine Verdad, las películas de montaje que dan nuevos sentidos a los archivos audiovisuales e, inclusive, las experiencias radicalmente afirmativas de una subjetividad autoral, el auto-registro en su dimensión afectiva, singular y poética.

La discusión sobre video digital y cine es también la discusión sobre los desafíos de la tecnología en el mundo de las artes de la imagen. No se trata de hacer la apología de la tecnología del video como una ruptura radical, dentro de los sistemas de representación, de la cual seríamos necesariamente testigos y actores. La retórica de la técnica camina junto con la creencia en una nueva forma de lenguaje, lo que suena ingenuo en la medida en que hace tabla rasa de la propia historia de las formas de representación, alardeada por discursos de la

“innovación” y de progreso, en momentos de transición tecnológica. Pero no es posible atar las cosas de esa manera, ni con la tecnología, ni con el arte, pues ni una ni la otra pueden programar, en el sentido de aprisionar o liberar el imaginario y la creatividad. Está claro que hay un aspecto tecnológico fantástico en lo digital y es un contrasentido pensar que, en un país pobre como Brasil, cuyo cine vive de tan pocos recursos, existan realizadores que no acepten lo digital, cuando existen personas que no pueden ni siquiera hacer películas en 16mm!

Yendo más allá del problema de la retórica tecnológica y de las cuestiones teóricas, suficientemente indicadas y exploradas por algunos investigadores,² me gustaría hablar sobre video en estos documentales, no como un nuevo soporte (el fetiche de la técnica), sino como un proceso de lenguaje capaz de fomentar modos de visualidad para la imagen, modos expresamente poéticos, comprometidos y personales. Es el video, como argumenta Philippe Dubois, como un medio “que piensa no tanto el mundo, pero las imágenes que lo componen y los dispositivos que las acompañan” (Dubois, 2004:110).

El acceso al mundo está hoy moldeado por informaciones, imágenes, narrativas. Los medios están en todas partes, desde el diario, la televisión en la sala de estar, las pantallas centellantes de las computadoras en las oficinas, los *outdoors* publicitarios que marcan las ciudades, etc. A pesar de que esa construcción mediática de la cotidianeidad sea ambivalente,³ no cabe duda de que los medios de comunicación fabrican comunidades imaginadas, como argumenta Benedict Anderson, a través de ese mecanismo de unificación de la experiencia que conecta vivencias distintas de millares de personas. Imágenes, narrativas, informaciones dan forma al mundo y a nuestra subjetividad, en la medida en que

² Como apuntan Arlindo Machado, Philippe Dubois, Raymond Bellour, Dominique Baqué, entre otros, cuando hablamos de vídeo ¿estamos hablando de un soporte técnico o de un lenguaje? ¿De un proceso o de una obra? ¿De un medio de comunicación o de un arte? ¿De una imagen o de un dispositivo?

³ Por un lado, ésta se fragmenta en el exceso de noticias y de imágenes dispersas, por otro, es unificadora en la medida en que el noticiero genera una constatación homogeneizadora de lo cotidiano que no es vivido absolutamente de la misma manera. Ver *Modernity at Large*, de Arjun Appadurai y, más específicamente, esa discusión en el contexto brasileño, en “The Shock of the Real: Realist Aesthetics in the Media and the Urban Experience”, de Beatriz Jaguaribe, en *Space & Culture*, vol.6 n. X month 2004.

remueven conductas, gustos, valores, deseos, maneras de pensar, de ver, de sentir, de soñar, en fin, de “estar”.

Esa estetización creciente y publicitaria de la cotidianeidad sugiere cuestiones agudas para el campo del documental. Cada vez más, nos deparamos con un mundo que ya se brinda como imagen, un mundo que detiene un saber sobre lo que significa “ser filmado”, “ser fotografiado” y transformarse en un personaje. La fotografía y la televisión conjugadas dotaron a cada uno de una promesa de imagen, de la conciencia de tener una imagen de sí mismo para ser producida, mostrada y puesta en escena. Y eso ¿qué significa



exactamente? Que la oportunidad del documentalista de caer en una trampa es inmensa, pues con frecuencia el personaje hará el papel que él imagina que el director desea que haga (exagerar en la historia, dar un ritmo adecuado a su discurso para no ser cortado en la edición); además de eso, la presencia de las cámaras de vigilancia diseminadas en espacios públicos obliga al realizador a dialogar con esa situación: ¿cómo hacer para que haya película si el propio mundo se brinda como imagen? Es todo un saber y un imaginario sobre ser filmado que precisa ser enfrentado por los documentales en su embate diario con vidas ordinarias, cualquiera de ellas, estimuladas y motivadas por los diversos tipos de *reality shows* y programas sensacionalistas. Lo que restó para las cámaras, argumenta Jean-Louis Comolli, es el propio mundo del espectáculo. Toda la cámara es una cámara de televisión (Comolli, 2004).

Frente a esta estetización de la cotidianeidad y de la dificultad que se coloca para el campo del documental, cara a un mundo que, ya encendiendo la cámara, se arma como espectáculo, me gustaría comentar algunos trabajos que, a mi ver, innovan en las formas de lenguaje justamente porque las realidades que traen son *resultado de determinados procedimientos de filmación* elaborados a

partir de aquello que se quiere filmar, y no de presupuestos del director (ideas preconcebidas del mundo y del otro) o de situaciones preexistentes a la película (los acontecimientos representativos).

A Pessoa é para o que nasce (2004, Roberto Berliner) tiene como objeto la vida de tres hermanas ciegas de nacimiento que sobreviven como tocadoras de gonzá por las calles de Campina Grande, en el interior de Paraíba.^{4*} María, la más habladora y astuta, dice que está haciendo la película para “hacerse famosa y conocida” y el documental, a medida que avanza, va correspondiéndose al *deseo de cine* de las tres, tornándose un medio para que Regina, Indaiá y María puedan transformarse en “estrellas”. El cine es tratado aquí como una gran reserva de formas y mitos, como un reservorio audiovisual expuesto y repensado por el video. Hay todo un diálogo con las iconografías de los clásicos *hollywoodenses*, de las tomas de María recostada en los arbustos agrestes con la música épica de Enio Morriconi. El deseo de cine de las tres implica, no sólo una escucha activa y atenta (del director), como también un saber (del espectador) respecto de lo que ven los ciegos y ello, no por sus testimonios – como en *Janela da Alma*, de João Jardim e Walter Carvalho⁵-, sino por la experimentación con las imágenes y los sonidos.

Se presenta aquí el desafío de hacer una película con ciegos y creo que esta provocación viene justamente del hecho de filmar personas que no tienen poder y control sobre sus propias imágenes. En lugar de la contradicción que la elección de esa película podría sugerir, en el ámbito de este artículo, lo que *A pessoa é para o que nasce* revela es lo que sucede en el límite con todo personaje de un documental: todos son, en alguna medida, un poco ciegos, visto que no

⁴ Existe una versión anterior del documental sobre las tres ciegas, en corto-metraje, con el mismo título, muy premiada nacional e internacionalmente. Esta versión en largo fue lanzada comercialmente en 2005.

* Paraíba es um Estado del Norte brasileño (N.T.).

⁵ Documental sobre la ceguera, compuesto de una sucesión de testimonios de personas ilustres, cuyo público alcanzó cerca de 133 mil espectadores, cifra rara de ser obtenida, inclusive por las películas de ficción brasileñas más autorales. Ver “*A conquista da conquista do mercado*”, en *O cinema do Real*.

* Carandiru era una prisión en el Estado de San Pablo que fue demolida después de una rebelión y consecuente muerte de 111 presos, en 1992. (N.T.)

pueden controlar sus propias actuaciones, ni tampoco la edición de sus discursos e imágenes.

Existe una provocación que es sustentada por la película, una especie de desafío lanzado al espectador. El realizador no quiere usar la película para reflexionar sobre una realidad miserable, de tres hermanas ciegas, pobres, pero talentosas; lo que le interesa es producir acontecimientos específicamente filmicos, acontecimientos que no estaban previstos antes de la filmación y que el acto de filmar provoca e intensifica. La pasión de María por el director es un episodio fundamental en el documental porque muestra los riesgos de esta práctica cuando el realizador fustiga e instiga lo real, cuando interrumpe un testimonio para, sorprendido, preguntar lo que significa “él (mi ex-marido) nunca me tocó!”, tales intervenciones abren el documental para riesgos que la dimensión patética y constreñimiento de lo real también invada la escena (y lo que hay de patético en ese “amor” no es más patético que nuestras razones para reconocerlo como tal); mostrar que *A pessoa é para o que nasce* busca también una reflexión sobre las imágenes del mundo y sus formas de representación: aparentemente sin sexualidad, el mundo de los ciegos se revela, al contrario, lleno de erotismo y deseo. Es un cambio incómodo de puntos de vista que obliga al espectador a situarse de otro modo frente a las representaciones de los ciegos y de sus cuerpos.

¿Cómo forjar un real fuera del circuito desgastado de la agenda mediática y de los géneros cinematográficos ya trillados? Esa es también la cuestión de *O prisioneiro da grade de ferro*. Paulo Sacramento propone una reflexión, junto con los personajes detenidos, sobre el estatuto de la imagen de la prisión y de los pioneros de hoy. Al entregar las cámaras digitales para los presos de la Casa de Detención de Carandiru,* resultado de talleres que enseñaron, durante siete meses, algún *know-how* sobre la realización de videos, Sacramento está diciendo para el espectador que se trata de “mirar junto”, porque las cuestiones que atraviesan la película son muchas: ¿cómo filmar la prisión? ¿Qué hacer con esa

experiencia? ¿Para qué va a servir dentro y fuera de los muros? ¿Qué permite percibir sobre la condición carcelaria, monstruosa y sin solución, en Brasil? Y, al mismo tiempo, esa experiencia – de entregar la cámara para los personajes – ¿permite pensar sobre las prácticas del documental, sus potencialidades y sus límites? Carandiru y sus pasillos sombríos aparecen como pasaje para la oscuridad, lugar donde no existe más representación de sí ni del otro. El director da al preso, que es siempre observado y vigilado, la oportunidad de transformarse en espectador, de ser aquel que mira, controla y fabrica sus propias imágenes. La película también va a mostrar que la única imagen del mundo accesible a los presos es aquella difundida por la televisión, ya que existe una televisión en casi todas las celdas, y es en ésta que se escenifica el lugar de la prisión en Brasil, el lugar difuso del prisionero en la sociedad.⁶

Tanto *A Pessoa é para o que nasce* como *Prisioneiro da Grade de Ferro* muestran realidades que se construyen junto con el acto de filmar. Al investigar y experimentar otras formas de visibilidad para las imágenes de miseria, de delito y del delincuente, tales películas parecen reconocer su acción a través de la cámara, su papel asertivo, su parcialidad – que no es la imposibilidad de acceso al mundo, cuestión cara al documental reflexivo-, su responsabilidad en la construcción del presente y del futuro. Existe aún el emprendimiento de esos trabajos en video: en *Berliner*, el cine, en cuanto reservorio audiovisual de las grandes estrellas *hollywoodienses*, se ve así aludido, interrogado *en y por* el video; en *Sacramento*, las pequeñas cámaras de video digital en las manos de los presos refuerzan el carácter de imagen-testigo; con seguridad está el trabajo fundamental

⁶ Vale destacar la noticia “El presidio visto por dentro”, en la edición de 28/05/2006 del programa “Fantástico” de la Red Globo de televisión: ¿qué ocurre dentro de un presidio de máxima seguridad cuando los agentes penitenciarios entran para una requisa? Somos entonces invitados a conocer el presidio de Presidente Bernardes en el interior paulista, donde están presos los delincuentes más peligrosos. Según la noticia, se trata de una requisa sorpresa y, en seguida que los agentes entran, vemos detenidos que gritan, que golpean las celdas, que prenden fuego sus propias ropas: “No tengo familia, soy loco por morir. Pero antes de morir, me cargo uno”, ironiza amenazador uno de ellos. Independiente de los motivos de la filmación, que habría sido determinada por el coordinador de las penitenciarias de la región para probar que los presos son bien tratados, al contrario, de lo que sugirió la ola de ataques y atentados contra policías en San Pablo en el mes de mayo, lo que vemos es la escenificación y el espectáculo del terror, la audiencia y la comercialización del miedo como palanca para lucros inmediatos.

de edición de las imágenes realizadas por el director, donde él imprime su subjetividad, juntando, separando, preparando, en fin, creando todas las condiciones para que el material filmado críe un pacto con el espectador. Sin embargo, existe también la subjetividad de las imágenes capturadas por los detenidos, imágenes que funcionan como una especie de “cámara-lapicera”, como quería Alexandre Astruc, usadas para describir “desde dentro” la cotidianidad dura e infernal del extinto presidio de Carandiru.

“El primer mes, (...) no usamos nada de ese material justamente porque todavía estaba esa cuestión de que la persona estaba posando para una cámara, en lugar de ser un preso viviendo su cotidiano. Entonces, después de un cierto tiempo ellos se acostumbraron a aquella cámara de forma tal que naturalmente actuaban y hacían las cosas que tenían que hacer, andaban con la cámara, casi como un objetivo invisible allí dentro”, cuenta Sacramento (Muanis, 2005:65).

Lidiar con un mundo que ya posee un saber y un imaginario sobre el “efecto cámara” y que desea ocupar todas las brechas que la televisión y el cine permiten, reivindica una amplia discusión ética, estética, política, que es apenas apuntada en el ámbito de este artículo, pues adquirir visibilidad hoy es obtener una ciudadanía que solamente los medios (hablo específicamente de Brasil) puede garantizar. Es la “sociedad del espectáculo”, según Guy Debord, pero un espectáculo donde el que ve (espectador) es al mismo tiempo visto (imagen) y, más que eso, también se ve a si mismo, *webcams*, televisiones, celulares, satélites, pantallas, cámaras de todos los tipos son centros de gravedad frente a los cuales gira la sociedad. Virtualización de los referentes, de las relaciones sociales, de los acontecimientos, según Jean Baudrillard, frente a la cual no somos más simples espectadores, sino cuerpos capturados y constituidos *en y por* el espectáculo. Imperio de la imagen y de la información, según Fredric Jameson, que, al proveer un carácter de espectacularidad a los acontecimientos – de orden

político, cultural, social- y promover un *valor* (lucro, dinero) a las imágenes del mundo y del sujeto, demuestra la importancia de pensar la relación entre capitalismo y subjetividad.

No obstante, sin querer hacer generalizaciones y colocar todo sobre el rótulo, sea de la “sociedad del espectáculo”, de la “sociedad de consumo” o de la “pos-modernidad”, creo que, más importante, es pensar las fuerzas que componen y engendran tales rótulos y que permiten ver discontinuidades, fisuras, rupturas por donde otros ven solamente unidad, totalidad, homogeneidad. Cuando Gilles Deleuze afirma que hoy vivimos en la “sociedad de control” y que su lógica es la de la empresa, lo que se enfatiza es que todo lo que antes quedaba fuera del ciclo económico productivo porque se relacionaba con la esfera privada, íntima, se vuelve ahora materia prima del propio capital, es requerido por el capital (“nos informan que la empresa tiene un alma”). Autenticidad, actitud, creatividad y afectos pasan a ser atributos que, a pesar de ser fluctuantes y relativos a



determinados contextos, hacen “valer” cada individuo, movilizando subjetividades y generando intercambios sociales en un proceso abierto, discontinuo y no determinable (Deleuze, 1992). La sociedad del espectáculo se transforma en sociedad de control, del

monitoreamiento sin cable, de los códigos, de las señas de acceso, de los flujos de datos. ¿Cómo es posible la producción de algo nuevo en el mundo y en el sujeto?

Preto e Branco, de Carlos Nader, trabaja la configuración y la reconfiguración de las imágenes construidas por sus personajes con otro matiz. El

foco de la película es la divergencia y el conflicto radical de los testimonios de “especialistas” (antropólogos, escritores, músicos, filósofos) sobre la cuestión étnica y la política de cuotas para negros en las universidades brasileñas. La edición de Nader y José Tenorio explora esas disonancias a través de un prolífero diálogo entre los campos del videoarte y del documental. La película selecciona, en medio de la multiplicidad de los testimonios (de la actriz Regina Casé, del filósofo Antonio Cícero, del antropólogo Peter Fry, del economista Eduardo Gianotti, por sólo citar algunos), ocho personajes anónimos que, además de contar sus historias, memorias y opiniones para la cámara, respecto de la cuestión racial en Brasil, están también relacionados con personas de su ámbito familiar.

El defasaje entre la imagen que se imagina que el director quiere, durante los testimonios para la cámara (la auto *mise-en-scène*), y la imagen final, resultado de experiencias que involucran interacción física, emocional y afectiva, inclusive del director, estimula toda una experimentación con los componentes de la imagen que sirven aquí como soporte, muchas veces fluido, amorfo, teniendo en vista la constitución de otro paisaje, híbrido, electrónico.

Más allá de los testimonios antagónicos e inconciliables respecto de la discriminación racial/social en Brasil – que favorecen el juego con la pantalla negra, blanca, el intervalo, las desfiguraciones y reconfiguraciones -, lo que vale la pena remarcar es el modo en que Nader obtiene alteraciones perceptivas en el proceso de constitución y disolución de la imagen de cada personaje. Destaco aquí a Mario de Oliveira, abogado de prestigio, extremadamente exitoso. Sus primeras imágenes son silenciosas: frente al espejo, ajusta la corbata, viste el sobretodo y después fuma un cigarro sentado confortablemente en el sofá de su departamento. Imágenes que sugieren auto-estima, éxito, felicidad.

Entra, sin embargo, una voz en *off* (posteriormente sabremos que es su hija): “me preguntaron si sería la novia de un negro, si me casaría con un negro, pero, pucha, yo no conozco ningún negro además de mi papá! Todas las escuelas en que estudié, y ahora en la facultad, no conozco ningún negro!”. Está armado, por la edición, todo el contraste entre una imagen orgullosa, indiferente al color de

piel, y otra imagen, sobre la raza, cuyo discurso construye una identidad étnica, de discriminación, acentuada todavía más en la secuencia del almuerzo familiar.

Existe un hiato entre la imagen que se imagina deseada y la imagen final que, en *Preto e Branco*, es revelada, no sólo por las constantes interacciones entre personajes e intervenciones del director, sino también, sobre todo, por anamorfosis, hibridaciones y disoluciones de lo figurativo, imbricaciones de imágenes unas con las otras, del carnaval, del *candomblé*, del *samba*, de la multitud de transeúntes en una calle paulista, efectos de edición o collage, en fin, la síntesis directa de la imagen en la computadora.⁷ Explorar esa defasaje significa no condicionar la mirada, desfigurar y reconfigurar, abolir las fronteras entre lo concreto y lo abstracto, la forma y lo amorfo y, decisivamente, desnudar los constreñimientos, las segregaciones, las prohibiciones y los desencuentros derivados del color de piel y de la condición socioeconómica en Brasil.

Claramente intervenir y negociar con los imprevistos de las situaciones de filmación, como hace Carlos Nader, Roberto Berliner, Paulo Sacramento, implica recuperar el recorrido de directores y movimientos cinematográficos como el “cine de lo vivido” de Pierre Perrault, el “cine-verdad” de Jean Rouch y Edgar Morin, el cine que “quiere entender las razones del otro, sin darle necesariamente la razón” de Eduardo Coutinho, pues la contribución de esos directores es justamente haber cuestionado la imagen del otro (al final, ¿cuál es?), inaugurando esa problematización. Si hoy el documental retoma ese cuestionamiento, sin negar, no obstante, la posibilidad del otro para hablar, es porque hay, entre otras cosas, una masificación de la cultura visual y, en ese proceso, una disputa entre el documental y la televisión globalizada por los acontecimientos del mundo y por personajes “reales”. Pero, como enfatizan algunos estudiosos y cineastas, no se filma impunemente, y la práctica del documental desplaza esa masificación en la medida en que el procedimiento de mostrar el mundo está en las manos de personas concretas: ¿quién filma? ¿Quién habla? ¿Cómo irán a circular las

⁷Ver el Cuarto iconoclasmo e outros ensaios hereges y “As linhas de Força do Vídeo Brasileiro”, en *Made in Brazil – Três décadas do Vídeo Brasileiro* (org. Arlindo Machado), ambos de Arlindo Machado.

imágenes, esos cuerpos reales y sus *mise-en-scène*? Todas ellas cuestiones que hablan, no sólo sobre el lugar del documentalista, sino sobretudo acerca del lugar del espectador, cómo ve, juzga lo que ve, sus expectativas frente a este cine.

“Juego con que el pecado original del documental es el robo de la imagen ajena. Y, no porque se esté robando de hecho, al final se sabe que hay una cámara y que no es una cámara escondida. Pero ese tipo de problema sucede, pues la persona es real y mi intención, cuando hago una película sobre personajes reales, es ser aceptado por ellas, y no por la clase que representan o por el género. Siempre que sea posible, sea durante el proceso de filmación o al final, con la película lista, muestro el resultado para las personas” (Coutinho, 2005:128)

Hasta *Babilônia 2000*, buena parte de los documentales de Eduardo Coutinho lidiaban con un material semejante al de los reportajes sobre pobreza y miseria, sin embargo, con un tratamiento bien diferenciado del carácter del “espectáculo” ofrecido cotidianamente por el teleperiodismo. De ahí la novedad de *Edifício Master*. Esta película, de 2002, lanza un embate contra otro tipo de producción mediática, los *reality shows*, cuya regla es exponer la intimidad como valor de



intercambio y garantía de visibilidad. Los habitantes del Master, edificio localizado en el barrio de Copacabana, pertenecen a los sectores medios de la población y traen otro tipo de dificultad para el equipo de Coutinho: son personas deseosas de alardear

aspectos de la vida social, inclusive crueles y traumáticos, para escapar de la soledad y ganar celebridad, personas habituadas a las imágenes de televisión, video, pantallas de computador y cámaras de vigilancia y que, por eso, saben el poder de reconocimiento y legitimación de una institución como la prensa, en que

basta aparecer para existir⁸. Es en este sentido que el equipo se vio en la “necesidad de proteger al propio personaje de la lógica de lo peor”, de la exposición incómoda y exhibicionista de sí como garantía de no ser excluido de la película (Lins, 2004:143). Al rever ese documental, siempre me pregunto: ¿cómo romper la lógica de que sólo valemos cuando nuestra casa es invadida por una cámara, cómo romper con la regla tácita que dice que lo que se exhibe da la medida de lo que se es? Muchas veces las respuestas inventadas durante las entrevistas son fabricadas para agradar al cineasta, porque el personaje imagina lo que el director quiere ver y escuchar. Con relación a esos personajes deseosos de visibilidad Eduardo Coutinho, director del clásico *Cabra Marcado pra Morrer* (1964-84),⁹ tiene como punto de vista:

“esa persona que aparentemente no sabe nada tiene una extraordinaria intuición de lo que quiere saber. Si el entrevistador quisiese respuestas de protesta, las va a tener, si quisiese lo contrario, también las va a tener. Esa es una de las cosas más importantes para romper, no sugerir al otro lo que uno quiere escuchar. ¿Qué quiere decir respetar una persona? Es respetar su singularidad, sea ella una esclava que ama la servidumbre, sea una esclava que odia la servidumbre”(Lins, 2004:147).

Valorizar el aspecto de negociación como un elemento de la creación cinematográfica es cuestionar la concepción de que la filmación interfiere poco en la expresión individual de cada uno, de que los cambios que la filmación produce en la *performance* de cada uno es poco significativa. Tanto quien filma como quien es filmado tienen papeles muy activos, así como provisorios y variables, dependiendo de la propia situación de negociación de los individuos en la filmación. El director tiene acceso a la superficie contingente de las *performances*,

⁸ Son todavía pocos los documentales brasileños cuyo foco es la clase media. Está *Opinião Pública* (1966), de Arnaldo Jabor y *Retrato de Classe* (1976), de Gregório Bacic, películas interesantes y raras excepciones a ese tabú dentro del cine documental brasileño.

⁹ Una película histórica que consiguió escapar “a las ilusiones del historicismo”, un documental cuyo proyecto consiste en “lanzar un puente por encima de la ruptura (el año de 1964) para dar sentido al pasado y vivificar el presente”, en Bernardet, p. 236.

*Habitantes de las *favelas*, villas miserias brasileñas.

en la medida en que la situación de la filmación es una circunstancia en que todas las personas son sujetos, al mismo tiempo que están sujetas unas a las otras y a una situación determinada. Jean Rouch decía que era necesario encontrar las personas ciertas, que era necesario saber encontrar las personas para hacer un documental, probablemente lo que él buscaba era esa capacidad que tienen algunos individuos, favorecida por ciertas metodologías y estilos, de instalarse lúdicamente en la distancia que existe entre las palabras y las cosas como garantía de no cerrarse en el cliché de la reacción inmediata, orgánica, de la postura que se imagina deseada por la presencia de una cámara, sea del cineasta o del periodista.

Claramente, el reportaje y el documental son, generalmente, grandes acontecimientos, en la medida en que forman parte de la cultura audiovisual, de la televisión y del cine de masas, lo que los aproxima a la propaganda y al espectáculo. No es fácil, en última instancia, favorece el surgimiento de personajes que escapan de los “guiones” – sociales, económicos, políticos, militares – de la prensa, del cine y televisión globalizados. Cuando se hace un documental sobre los *favelados** o personas que viven en la calle, por ejemplo, algunos directores piensan que les están dando la palabra y la oportunidad de expresarse. Ellos olvidan, sin embargo, que las fuerzas de represión no impiden a las personas expresarse; al contrario, las fuerzan a expresarse, como enseñó Foucault, a reaccionar “naturalmente”, lo que significa evaluaciones mutuas (del personaje, del documentalista), sentimientos y predisposiciones de los tipos más diversos: en el caso de las películas sobre pobreza, marginalidad y desamparo social, lo que se ve muchas veces son quejas, indignación, discursos fatalistas o humanistas (como los vemos en documentales recientes *À margem da imagem*, de Evaldo Morcazel, *Ônibus 174*, de José Padilha, *Meninas*, de Sandra Wernek).

¿Por qué hacer cine documental en Brasil? ¿Por qué hacer esa película y no otra? ¿Hasta qué punto se pueden y se deben usar ciertas imágenes? Tales cuestiones hablan sobre la conciencia de vivir múltiples dimensiones de un pensamiento visual cada vez más fundamental y decisivo en la cultura

contemporánea. Y el arte del cine, desde las vanguardias de los años 20, jamás se mostró tan impotente e inoperante frente a un mundo en crisis y en sufrimiento. Somos bombardeados cotidianamente por las imágenes de *favelados* con la expresión desolada por la muerte de los hijos en la guerra entre el narcotráfico y la policía, por las imágenes de rehenes amedrentados y de detenidos intimidadores y con rabia con el tratamiento dado a ellos por el sistema penal brasileño, con las imágenes de cámaras ocultas que registran el soborno de políticos, abogados, funcionarios públicos, por los dramas triviales y menores vividos en el interior de las paredes vidriadas de los *teleshows* de la realidad. Frente a ese mundo, ¿qué puede hacer el documentalista y todo realizador de imagen que no se deja ilusionar frente a posturas humanistas, de las imágenes fantásticas y de las formas de caridad mediática? Evidentemente, esta interrogación trae la cultura y el pensamiento audiovisual para el centro de las cuestiones contemporáneas. Y la importancia de las tecnologías digitales es cada vez mayor. Se trata de un dispositivo (leve, barato, en franca expansión) de inscripción cinematográfica del mundo, una apuesta por un “cine posible”, en una postura que hace resonar todo un pensamiento de cineastas experimentales brasileños, como Arthur Omar, Andrea Tonacci, Rogerio Saganzerla, Julio Bressane, que creen, en fin, que el hecho de que la película sea realizada en película no lo vuelve necesariamente cinematográfico.

En un mundo globalizado, la cotidianeidad es reinscripta sin cesar por imágenes, informaciones y narrativas de todos los tipos, más que nunca, esos flujos fornecen material para el imaginario social, al mismo tiempo que se alimentan del mismo. En este sentido, cuidar del imaginario no es una tarea separada de la política, al contrario, es una actividad extremadamente concreta, es el foco de la acción contemporánea. No sólo se trata de pensarlo, sino también de intervenir, alterarlo en la medida en que el imaginario es una dimensión de la realidad, una dimensión que produce comportamientos, deseos, modos de ver, de pensar, en fin, que produce realidad. Si el modo en que nos llega la realidad se vuelve cada vez más ficcional – debido a la lógica causal, racional y totalitaria de

sus narrativas-, son las ficciones que precisarán de una buena dosis de “realidad” para que susciten interés.

Creo que es necesario reconocer que cuidar del imaginario es tarea crucial para que podamos entender la fuerza de la imagen en el mercado de la comunicación y su poder dentro de las industrias de la actualidad. Sólo así hacer documentales hoy puede tornarse una actividad instigadora e incentivadora. Operar, actuar y crear *con* la imagen significa “actuar contra el tiempo y, así, en favor del tiempo por venir” (Nietzsche).

Todas las imágenes son fotogramas de la película *Passaporte húngaro* (Sandra Kogut, 2001) y *O prisioneiro da grade de ferro* (Paulo Sacramento, 2004), respectivamente.

Bibliografía:

- Appadurai, Arjun. *Modernity At Large: Cultural Dimensions Of Globalization*. Minneapolis (Minn.): University Of Minnesota Press, 1998.
- Baqué, Dominique. *Pour Um Nouvel Art Politique: De L'art Contemporain Au Documentaire*. Paris: Flammarion, 2004.
- Bernardet, Jean-Claude. *Cineastas E Imagens Do Povo*. São Paulo: Companhia Das Letras, 2003.
- Calil, Carlos Alberto. “A Conquista Da Conquista Do Mercado”, Em *Cinema Do Real*, De Maria Dora Mourão E Amir Labaki (Orgs). São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- Comolli, Jean-Claude. *Voir Et Pouvoir: L'innocence Perdue: Cinema, Télévision, Fiction, Documentaire*. Paris: Éditions Verdier, 2004.
- Coutinho, Eduardo. “O Sujeito (Extra)Ordinário”, Em *O Cinema Do Real*, De Maria Dora Mourão E Amir Labaki (Orgs), São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- Dubois, Philippe. *Cinema, Vidéo, Godard*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

- Jaguaribe, Beatriz. "The Shock Of The Real: Realist Aesthetics In The Media And The Urban Experience", Em *Space & Culture* Vol.6 N°X, 2004.
- Lins, Consuelo. *O Documentário De Eduardo Coutinho: Televisão, Cinema E Vídeo*. Rio De Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.
- Machado, Arlindo. *O Quarto Iconoclasmo*. Rio De Janeiro: Rio Ambiciosos, Contracapa, 2001.
- Machado, Arlindo. "As Linhas De Força Do Vídeo Brasileiro". In: Machado, Arlindo (Org.). *Made In Brasil – Três Décadas Do Vídeo Brasileiro*. São Paulo: Itaú Cultural, 2003.
- Muanis, Felipe. *ALCEU - Revista De Comunicação, Cultura E Política* V.5 N°10, Jan/Jun 2005. Rio De Janeiro: PUC-Rio, Departamento De Comunicação Social.