

2010

Refracción fragmentada: personajes, vivencias y dispositivos en las realidades de los documentales contemporáneos en Brasil

Diana Klinger

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti>

Citas recomendadas

Klinger, Diana (Primavera-Otoño 2010) "Refracción fragmentada: personajes, vivencias y dispositivos en las realidades de los documentales contemporáneos en Brasil," *Inti: Revista de literatura hispánica*: No. 71, Article 10.

Available at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss71/10>

This Cultura Brasileña Contemporánea is brought to you for free and open access by DigitalCommons@Providence. It has been accepted for inclusion in Inti: Revista de literatura hispánica by an authorized editor of DigitalCommons@Providence. For more information, please contact dps@providence.edu.

**REFRACCIÓN FRAGMENTADA:
PERSONAJES, VIVENCIAS Y DISPOSITIVOS
EN LAS REALIDADES DE LOS DOCUMENTALES
CONTEMPORÁNEOS EN BRASIL**

Diana Klinger y André Fernandes da Paz
Universidad Federal Fluminense
Universidad Federal de Rio de Janeiro, Brasil

Introducción

La producción de documentales en Brasil aumentó considerablemente en la última década. Este crecimiento ocurrió en paralelo con la diseminación de festivales y muestras volcadas exclusivamente hacia el género, el crecimiento del número de convocatorias públicas y el volumen de los recursos disponibles para fomentar la realización y distribución de los filmes, así como la mayor apertura por parte de los canales de televisión por cable para la producción independiente. A esas condiciones se suma la diseminación de las tecnologías digitales: micrófonos y cámaras digitales de alta calidad permitieron una nueva matriz de disposición de los elementos productores de imágenes, basada en la facilidad de manejo de los equipos y el abaratamiento de los mismos, lo que permitió la incorporación de otros actores como productores de imágenes y, por otro lado, que éstas se produjeran en circunstancias y ambientes más remotos o más íntimos. Por otro lado, los aparatos digitales de montaje no lineal se tornaron más accesibles, lo que implicó la posibilidad de experimentaciones narrativas y discursivas que se alejan de los compromisos de grandes proyectos patrocinados.

A pesar de la diversidad de las propuestas de los documentales de la última década y sin intentar una generalización que muchas veces se revela forzada, no podemos dejar de señalar una tendencia que se afirma, no solo en Brasil sino también en las producciones de muchos otros países: una creciente contaminación de procedimientos del cine documental en el cine ficcional y, a la inversa, de procedimientos ficcionales en el cine de no ficción. No se trata de “la presencia de lo real en el cine de ficción”, como se afirma muchas veces, sino de la presencia de *procedimientos que generan un efecto de realidad*¹. La

cámara en mano o la participación de actores no profesionales, por ejemplo, en *Cidade de Deus* o *Tropa de Elite*, produce un *efecto de realidad* que refuerza un argumento basado en una investigación cercana a la que se utiliza en el cine de no ficción. A su vez, uno de los movimientos más significativos del documental contemporáneo consiste precisamente en desmitificar la idea de que hay una realidad independiente y previa que el filme “registra”. Así, muchos documentales trabajan en el sentido de desconstruir las categorías de realidad/ ficción.

Ese “efecto de realidad” se da en un universo mucho más amplio que el de la producción cinematográfica. La búsqueda de ese efecto es explícita en los medios masivos, no solamente en los programas de tipo *reality show*, sino que también está cada vez más presente en la producción ficcional². Sin embargo, aunque los medios ya incorporaron esas técnicas, el cine documental continúa encontrando formas de singularizar su lenguaje. La producción de documentales de la última década vino marcada por el ansia de construir abordajes diferentes y muchas veces contrastantes de las coberturas y de los *efectos de realidad* de los grandes medios.

Sería imposible dar cuenta aquí de un panorama completo del cine documental brasileiro de la última década. Muchos filmes están fuera del análisis aquí emprendido. Inclusive los documentales de mayor taquilla en este período no serán analizados aquí, como *Cartola* (2006), *Vinicius* (2005) o *Loki* (2008)³. En realidad, optamos por focalizar la discusión en algunos aspectos innovadores de la producción documental de la última década, que los diferencian de la producción mediática y que quedarán como marcas de la producción del período para la historia del documental brasileiro. Esos aspectos se sitúan después de la así llamada “crisis de la representación”. En ese sentido, después de una breve contextualización, el artículo focaliza tres cuestiones que también están relacionadas con diferentes formas de pensar y abordar el tema de *las realidades* en el cine documental.

Espejo Partido⁴

Además de las innovaciones en las condiciones de producción y de la diseminación de las tecnologías digitales, los documentales de la última década en Brasil surgen en un ambiente estético-cultural en los límites – en algunos casos ya posterior – de la crisis de la representación de la realidad. Si la historia del documental brasileiro siempre comportó una amplia variación de filmes y propuestas, en los últimos años, con el desgaste de las propuestas de representación fidedigna de una realidad exterior, esa categoría se tornó aún más abierta y receptiva a las experimentaciones. Da-rin (2006), por ejemplo, muestra cómo la cuestión de la representación pasó a ser cada vez más problematizada en la producción de documentales en las últimas décadas. Este movimiento está relacionado con tres efectos.

Primero, la perspectiva de las películas contemporáneas contrasta con lo

que se hizo conocido como el “modelo sociológico”, como lo refiere Jean-Claude Bernardet sobre las películas documentales de los 1960 y 1970 en su libro ya clásico “Cineastas e Imagens do Povo” (1985). Ese modelo pretendía representar lo real en su totalidad, aprehender la alteridad en un discurso unívoco, continuo, basado en una serie de procedimientos como voz *over* y entrevistas a especialistas. En contraste -como se sitúan después de la así llamada “crisis de la representación”, esto es, después del paradigma que separaba nítidamente sujeto-objeto, real-ficción, auténtico-inauténtico- las películas documentales contemporáneas privilegian lo discontinuo, lo fragmentado, lo polivalente y lo polifónico.

Segundo, las prácticas y técnicas de anti-ilusionismo y auto-reflexividad fueron tornándose cada vez más presentes, sobretudo en los últimos treinta años. A la “representación de la realidad” se le contrapone “la realidad de la representación”. Y la realidad de la representación lleva necesariamente a la exposición de los elementos productores de esa realidad, compuesta por las relaciones circunstanciales y contextualizadas de la interacción entre realizadores, participantes y espectadores. No se trata ya de la representación pretendidamente neutra del otro, sino de la exhibición del proceso de construcción de la imagen del otro en el proyecto, algo que, por otra parte, ya estaba presente en los documentales de uno de los mayores directores del género, el francés Jean Rouche.

Tercero, los filmes pasan a colocar a los individuos como centro de la representación, dejando de lado temas más abstractos como culturas, estructuras sociales o ideologías como foco de análisis y representación. Es en los individuos que se cruzan en simultáneo y en concreto los condicionantes personales, culturales y sociales, en una tensión productiva entre biografía y etnografía que engendra nuevas formas de conceptualizar la alteridad. Durante las últimas décadas, cada vez más los individuos adquirieron importancia en los proyectos cinematográficos. En este período, los documentales continuaron centrados en individuos de clases y segmentos sociales diferentes. En la última década se asistió a un cambio en ese sentido, ya que muchos documentales, como veremos a continuación, buscan individuos cada vez más próximos al director. Inclusive los propios realizadores se tornan personajes, mezclando las categorías de sujeto-objeto o, inclusive, abandonando esa dicotomía.

Esa centralidad del individuo en el abordaje de los proyectos documentales termina concretizándose en filmes con narrativas y discursos que focalizan en los personajes. En otros términos, las formas como los personajes se narran a sí mismos y al mundo asumen más espacio en las narrativas. Los personajes cuentan sus historias, formulan de modo performático sus narrativas a través de la experiencia del encuentro y agenciamiento del proyecto cinematográfico. En ese sentido, como nos referimos a proyectos que ocurren en los límites del paradigma de la representación, nos parece fértil observar los procesos y los mecanismos de fabulación de los personajes como una performance⁵. Una performance construida en la interacción con una alteridad directa

(compuesta por el equipo de filmación que lo aborda) y con una alteridad indirecta (la posible audiencia).

No se trata, entonces, de pensar si el personaje representa de forma verdadera o no una persona que existe fuera de la filmación. Se trata de pensar los mecanismos performáticos en función de la interacción específica de cada individuo agenciado por un proyecto documental con la disposición de sus diversos elementos lingüísticos y no lingüísticos. En ese sentido, es interesante percibir cómo las performances de los personajes están condicionadas por una *cultura mediática*, que disemina una serie de patrones de cómo los individuos deberían, supuestamente, comportarse frente a una cámara y un equipo de filmación. El caso de Roseli, en el filme *Babilônia 2000* (2000), de Eduardo Coutinho, terminó volviéndose ejemplar. Cuando abordada de forma inesperada por el equipo de filmación en el Morro de Babilonia, favela⁶ de Río de Janeiro, Roseli pide que vuelvan en unos minutos para tener tiempo de arreglarse y presentarse mejor. Alguien del equipo le dice que no es necesario, y ella responde inmediatamente: “ah, entiendo, ustedes quieren pobreza, comunidad.” Lo que este ejemplo muestra es que el supuesto excluido social no es un excluido mediático: su performance está condicionada por una serie de expectativas generadas por la diseminación de la cultura mediática.

En las páginas que siguen focalizaremos en las tres cuestiones que mencionábamos más arriba, que atraviesan el documental brasileiro contemporáneo: 1) un énfasis en la intimidad y en la cercanía, el diálogo y la interacción, 2) la forma en que son representados problemas sociales candentes como la violencia urabana, y 3) algunos aspectos del documental de dispositivo.

Cruzamiento íntimo de voces y miradas

Personas circulan por casas extrañas y componen retratos de los desconocidos dueños de las casas: esto ocurre en *Rua de Mão Dupla* (2004), de Cão Guimarães, que puede ser considerado un ejemplo sintomático de interacción de miradas que marca la producción audiovisual de los últimos diez años. El filme fue producido inicialmente como una vídeo-instalación para la 25 Bienal de Artes de São Paulo⁷. El director invitó a participar del proyecto a seis personas desconocidas entre sí que vivían solas en la ciudad de Belo Horizonte, Minas Gerais. Cada una de esas personas intercambió de casa por 24 horas con otra y, utilizando una pequeña cámara digital, elaboró un retrato del dueño de la casa. Lo más sorprendente es el modo como esos retratos dicen más sobre las personas que están hablando que sobre las personas de las cuales se está hablando.

Rua de Mão Dupla ilustra una búsqueda de un diálogo más próximo en los filmes de la última década. Diálogo más íntimo, marcado por una escucha más atenta por parte del equipo de realización y por la presencia de las voces de las alteridades participantes del proyecto cinematográfico. De forma alegórica,

como en *Rua de Mão Dupla*, los filmes *entran en las casas*, en el mundo de la intimidad de las personas, sea a través del equipo o de otros personajes.

Esa incursión no encuentra a la persona en sí, ya no busca encontrar ese *ser auténtico*. Los filmes solo encuentran marcas y fragmentos indirectos, rastros del pasaje de una persona, de la misma forma que, en *Rua de Mão Dupla* los personajes no encuentran nada más que objetos íntimos, maneras de organizar y disponer la casa de cada uno. Las tentativas de hacer un retrato del dueño de la casa apenas evidencian el absurdo de esa pretensión. Cuanto más certeza un personaje tenía de su *alter-retrato*, más el acto de *alter-retratar* conformaba un auto-retrato. Y lo que restó en *Rua de Mão Dupla* fue la primera marca que destacamos en los últimos diez años: narrativas construidas en el acto de sumergirse en la intimidad de un cruzamiento de voces, miradas y escuchas.

La profundización en la intimidad de esos cruces por la fabulación performática de personajes está presente de diferentes maneras en la gran mayoría de los filmes documentales contemporáneos en Brasil. En *Edifício Máster* (2000), Coutinho prioriza la escucha, de manera que el filme está casi exclusivamente basado en entrevistas con personas cuyo único punto en común es el hecho de que viven en el mismo edificio. Las personas tuvieron una amplia libertad para construir sus personajes frente al equipo de filmación y las cámaras. Las entrevistas semi-abiertas evitan pautar lo que dicen los personajes, y las intervenciones de Coutinho funcionan apenas como incentivos y apoyos a las opciones y hablas de los personajes. En la edición, la escucha se complementa con procedimientos que evitan el corte de las hablas, dan espacio a los momentos de silencio y duda y evitan agregar sentidos a las imágenes. Fue de esa forma que *Edifício Master* terminó tornándose un collage de retratos único en el cine brasileiro, una metanarrativa compuesta por micronarrativas de los personajes sobre sí mismos.

Ya en *Pan-Cinema Permanente* (2008), de Carlos Nader, y *Estamira* (2005), de Marcos Prado, las narrativas de los personajes impregnan la forma de la narrativa del realizador. *Estamira* es un filme sobre un personaje marginalizado, una mujer en torno de los 60 años, que vive en un basural, con un comportamiento y una subjetividad bastante fuera de lo común. La subjetividad del personaje, Estamira, reverbera en la estética, narrativa y lenguaje del filme. En *Pan-Cinema Permanente*, Carlos Nader hace un filme sobre su amigo, el poeta Waly Salomão, que pasa todo el tiempo realizando explícitas performances, claramente representando frente a la cámara. El filme registra las reacciones de Waly en diversos rincones del mundo: del Amazonas a Siria. Nader se plantea un desafío: conseguir filmar al poeta en un momento relajado, un instante en el que abandone la representación, un momento sin máscaras. Ese momento no llega ni cuando Waly es filmado aparentemente durmiendo, momento que fue, en realidad, un efecto de una interpretación, de un fingir dormir para la cámara, como el propio director afirma en una conversación con Antonio Cícero. Waly es una representación permanente, un *Pan-Cinema Permanente*, así como el filme.

En filmes como *Santiago* (2007), de João Moreira Salles, *Passaporte Húngaro*

(2002), de Sandra Kogut, y 33 (2003), de Kiko Goifman, los personajes son los propios realizadores, narradores del filme⁸. *Santiago – una reflexão sobre o material bruto* (2007) es un ensayo fílmico, una carta filmada, donde, entre otras cosas, João Moreira Salles hace una autocrítica sobre sus propias actitudes de representación fílmica de una alteridad próxima. En 2005, Salles resuelve rever las imágenes de un filme que había iniciado e interrumpido en 1992, sobre el mayordomo que había trabajado con su familia durante treinta años, Santiago. De esa revisión de las 9 horas de material filmado en 1992 surge la película *Santiago*, que se volvió una referencia de un tipo de filmes volcados hacia una temática próxima a la vida del realizador y una referencia de autocrítica de los procedimientos de representación. El nuevo filme, narrado en primera persona, se muestra como una autocrítica a su modo de conducir las filmaciones de 1992. Salles revela cómo estaba distanciado de Santiago a lo largo de los cinco días de filmación, cuánto le imponía una idea previa de película y del personaje. Esa percepción ocurrió demasiado tarde porque en 2005 Santiago ya había muerto y el material filmado ya no podía ser modificado. Salles se asume con coraje como un director por momentos déspota, irritado, apurado, que no consigue establecer una relación efectiva con Santiago, quien intenta a su modo acertar en lo que quiere el director. Expone muchas de las escenas que debían ser cortadas en el filme original, como cuando Salles manda a Santiago a repetir alguna cosa que dijo, con otro tono de voz, o cuando lo censura por decir su nombre: el documental original pretendía mostrar una imagen de Santiago que obviase cualquier referencia a la instancia de producción. Así, Salles muestra la producción del documental como resultado de una relación de poder entre el productor y el representado, que en este caso se sumaba al poder que implicaba ser el hijo del patrón. *Santiago* se ha transformado así en una película auto-crítica sobre los procedimientos que impidieron una relación dialógica íntima en un otro proyecto de película una década antes. En nuestros términos, una auto-crítica sobre la profundización que no sucedió, la escucha que no hubo, la voz que fue callada, la mirada que no fue vista.

Si *Santiago* es un documental auto-crítico sobre el diálogo que no había ocurrido con una alteridad próxima; *Serra da Desordem* (2006), de Andrea Tonacci, fue una ficción documental hecha a partir del diálogo y acercamiento de años del director con una alteridad, en principio, lejana. *Serra da Desordem* escenifica la trayectoria de 30 años de vida de Carapiru, un indio da tribu Awá Guajá, que sobrevivió a la masacre de su tribu en 1978 por hacendados, y deambula 10 años por Brasil hasta ser descubierto por el Inca y por la Funai⁹ en 1988 en Bahía, a 2000 mil km de su lugar de origen. A esa altura, Carapiru fue llevado a Brasilia, con una cobertura nacional melodramática de los grandes medios, en donde se encuentra con su hijo, que también había sobrevivido a la matanza y había sido criado por los hacendados. Tonacci conoce a Carapirú en 1993, a través del *sertanejo* Sydney Possuelo, que también es un importante personaje del filme, se deslumbra con su historia y resuelve contarla.

Al principio era apenas un proyecto de ficción. Después el filme terminó

transformándose en una ficción documental, que sostiene una permanente ambigüedad entre lo que es documental y lo que es reconstrucción, y utiliza una diversidad de materiales e imágenes, de filmes de ficción, documentales, entrevistas, escenificaciones, tiempos y espacios diversos. Carapiru es el actor que se representa a sí mismo y el autor del relato de una historia de vida, pero no participa activamente en la elaboración del guión. Tonacci es el autor de una narrativa de cuño historicista, contada a partir de la historia personal de Carapirú pero con un alcance más amplio. Todas las declaraciones, todos los personajes entran como objeto de la narrativa de Tonacci, como él mismo lo admite en una entrevista (Caetano, 2008, p. 128)

En ese sentido, *Serra da Desordem* se diferencia de otros proyectos de Andréa Tonacci que buscaban realizar un procedimiento que se tornó bastante presente en los últimos años: transferir la cámara y los medios de realización de los filmes para los documentados. Tonacci fue el autor de la experiencia pionera *Conversas no Maranhão* (filmado en 1977 y montado diez años después), hecho con los indios canelas durante un proceso político de demarcación de tierras. Esa vertiente, volcada hacia el trabajo con indígenas, fue llevada adelante por el Centro de Trabajo Indigenista (CTI)¹⁰, donde fue creado, posteriormente, en 1987, el “Vídeo nas Aldeias”. Esta iniciativa desarrolló una serie de proyectos que promueven la apropiación y manipulación de imágenes por comunidades indígenas en consonancia con sus proyectos políticos y culturales¹¹. En un primer momento, la dimensión política y ética sobresalió en la producción de los videos (Queiroz, 1998). En un segundo momento, sin embargo, a partir de la última década, se asiste a una maduración estética que se concretiza en filmes como *No Tempo das Chuvas* (2000), *Shomôtsi* (2001) y *Pirinop, meu primeiro contato* (2007).

Más allá de “Vídeo nas Aldeias”, sin embargo, lo importante para nuestros propósitos es destacar que hubo toda una producción de videos y documentales en los últimos diez años que buscaron un diálogo más íntimo a través del procedimiento de transferir el proceso de producción de imagen y, en algunos casos, de guión, dirección y edición a alteridades tradicionalmente confinadas al papel de objeto o interlocutores de los proyectos cinematográficos. En esos casos, los personajes pasaron a ser organizadores de narrativas a través de imágenes producidas y concebidas por ellos mismos.

En esa perspectiva se encuadran los proyectos de video comunitario contemporáneos en Brasil que se diseminaron con mayor intensidad a partir de la segunda mitad de la década de 1990. Esos proyectos estuvieron volcados a involucrar a diferentes grupos sociales en diversas circunstancias en el proceso de realización de videos. Entre ellos, se destacan: Oficinas Kinoforum, Antalhares Multimeios, Cala Boca já Morreu, Associação Imagem Comunitária, Oficina de imagens, BH Cidadania, TV 100% Comunidade, TV Facha, TV Santa Marta, Rede Mocaronga.

Esos proyectos, entre otros, producen un verdadero caleidoscopio de fragmentos de realidades. Conforme sostiene Alvarenga (2004), esos proyectos

comunitarios no tienen como finalidad generar una representación unívoca de las comunidades. O sea, no se trata de reproducir en una escala comunitaria las ya comentadas ansias de una representación totalizante del modelo sociológico de los años 1960 y 1970. No se trata de un retrato del pueblo, o de la comunidad en cuestión. Se trata de la inclusión de esas personas y de sus puntos de vista en un caleidoscopio polifónico de fragmentos que refractan sus realidades. Es decir, las realidades de esas personas pasan a atravesar la producción de sus representaciones y narrativas. Por otro lado, el equipo y los cineastas no salieron del proceso, continúan siendo extremadamente influyentes: al final, son los responsables por los talleres, por la transmisión del proceso productivo y de una producción de imágenes que traen en sí perspectivas y, a veces, pedagogías de las imágenes.

Los proyectos de video comunitarios apuntan a llevar la posibilidad de manifestación de grupos excluidos del debate mediático, de voces y miradas hasta entonces inexistentes, a pesar de que estén en el foco de temas socialmente urgentes y recurrentemente abordados por los grandes medios. En cuanto a hacer visible puntos de vista invisibles, se destaca, por ejemplo, el documental de Paulo Sacramento sobre los presos de Carandirú: *O prisioneiro da grade de ferro* (“*auto-retratos*”) (2004). El filme comienza con las imágenes, pasadas al revés, de la demolición de ese presidio, que se había vuelto un símbolo después de una masacre ocurrida en 1992, hecho que había sido recreado por Babenco en la película de ficción *Carandirú* (2003). Paulo Sacramento consigue salir de los estereotipos de la representación de este tipo espacios a través de la entrega de la cámara a los presos - a quienes antes había enseñado el manejo de los equipos (idénticos a los usados por el director)- e incorpora, en el montaje, sus diferentes tomas junto con las del equipo de filmación. Así, Sacramento les da voz a los presos, no sólo escuchándolos (también hay entrevistas) sino dejando que ellos muestren lo que quieren mostrar. Y lo que surge son imágenes bastante alejadas de lo que el sentido común conoce sobre las cárceles a través de la cobertura mediática: presos haciendo arte (pintura, grabado, graffiti), presos produciendo objetos como pelotas de fútbol para ser vendidos afuera del presidio, recitales en que ellos mismos se presentan, pacíficos partidos de fútbol, presos que salen el fin de semana en régimen semi-abierto y retornan puntualmente. No siempre es fácil identificar si las imágenes provienen del equipo de profesionales o de los propios presos, lo que produce la sensación de una verdadera co-autoría o co-representación (a pesar de que, sabemos, el montaje final está a cargo del director).

Heridas de la realidad urbana

Santo forte (1999), *Noticias de una guerra particular* (1999), *Babilonia 2000* (2000), *O Rap do Pequeno Príncipe contra as Almas Sebosas* (2000), *Cidade de Deus* (2002), *Ônibus 174* (2002), *Carandiru* (2003), *Tropa de elite 1* (2007) e

Tropa de elite 2 (2010). Esta pequeña lista muestra la recurrencia con que aparecen la pobreza, la *favela* y la violencia en el cine brasileiro reciente. Las heridas más graves de la *realidad social* urbana brasileña parecen imponerse como temas necesarios de ser abordados no solamente en las películas documentales sino también de ficción. Ahora, a diferencia del cine de los años 50 y 60, la *favela* no aparece como un espacio idealizado de relaciones de solidaridad, como, por ejemplo, en los filmes *Favela dos meus amores*, de Humberto Mauro o *Orfeu do carnaval*, de Marcel Camus, *5 vezes favela*, de Cacá Diegues o incluso *Rio 40 graus* (1955)¹², de Nelson Pereira dos Santos, en el que la *favela* no era estigmatizada a través de la representación – en la línea del neorealismo italiano- de trabajadores con dignidad y conciencia de clase. En general, en las películas recientes mencionadas, la cuestión de la violencia constituye el foco de la narrativa¹³. Porque en realidad lo que cambió es la propia *favela*, desde que las redes de tráfico de armas y drogas tomaron el control de casi todas las “comunidades”¹⁴. De hecho, ese es el tema de dos de los largometrajes brasileiros de ficción más premiados en el extranjero y más polémicos de la última década: *Cidade de Deus* y *Tropa de Elite*. Y, en este sentido, son notables las aproximaciones que existen entre los filmes de ficción y de no-ficción¹⁵.

Notícias de uma guerra particular (1999) el documental dirigido por João Moreira Salles y Kátia Lund, es un marco de referencia para las películas de ficción que tratan sobre la violencia relacionada al narcotráfico. A diferencia de la mayoría de los documentales de los años 60 y 70, el documental de Salles y Lund no presenta ninguna verdad o visión de totalidad, sino que muestra las múltiples facetas del problema, sin jerarquizar ninguna de las perspectivas. Lo interesante es que los directores no entrevistan a especialistas en el tema, sino a los principales sujetos involucrados: policías, traficantes y habitantes de las favelas. Así, obtienen declaraciones muy impactantes, como las de un adolescente que relata, con absoluta naturalidad, como asesinó, quemando dentro de una pila de ruedas de auto, a un compañero que supuestamente lo había delatado, o la siguiente declaración, de una franqueza desconcertante, del entonces jefe de la policía civil, Hélio Luz, que dice en el film: “Nadie necesita decirlo: yo lo afirmo: la policía es corrupta. Es una institución que fue creada para ser violenta y corrupta. Porque fue creada para hacer la seguridad del Estado, la seguridad de la élite. (...) ¿Cómo se puede mantener a los excluidos bajo control, calmos? Con represión....”

La “guerra particular” del título es una frase del Capitán Pimentel, del BOPE (Batallón de Operaciones Especiales) entrevistado en el filme, que se refiere a la guerra entre policías y traficantes en las *favelas* de Rio de Janeiro. Y este personaje remite a las múltiples conexiones entre este documental y los filmes de ficción de la década siguiente. Pero antes de hablar sobre este personaje señalemos otra de esas conexiones, que tiene que ver con otro de los entrevistados, el escritor Paulo Lins, autor de la novela *Cidade de Deus* (1997), que para la época en que fue entrevistado por Salles y Lund aun no había sido publicada. La novela causó un impacto de crítica y de ventas, y fue llevada al

cine por Fernando Meirelles (2002). Como filme tuvo en Brasil 3,2 millones de espectadores, y además una inmensa repercusión internacional. La novela de Lins estaba basada en hechos reales, que el autor conoció por dentro ya que él mismo era habitante de la favela. El libro surgió a partir de materiales que había recogido para un trabajo de campo antropológico. Se trata del desarrollo de la criminalidad en la Ciudad de Dios, un conjunto habitacional surgido en la periferia carioca en los años 60, desde las primeras “bocas de fumo” hasta la reconfiguración del tráfico como crimen organizado en gran escala y el consiguiente cambio en la relación de los traficantes con los habitantes de las comunidades (una relación que pasa de la protección a la hostilidad). *Cidade de Deus* fue un punto de inflexión estético en el cine brasileiro. La mayoría de los protagonistas del filme no eran actores profesionales sino habitantes de la misma *favela*, que imprimieron su propia jerga en la película, tornando aun más naturales los diálogos que ya eran muy “creíbles” en la novela de Lins. El trabajo con no-actores, que representan personas muy próximas a sí mismos, produce un fuerte *efecto de realidad*. Pero, por otro lado, ese realismo está desconstruido por una agilidad narrativa y un trabajo con la cámara y con el montaje que dialogan con el lenguaje del videoclip. De ahí que se haya dicho de la película que produce una “cosmética del hambre”, expresión que la diferenciaría de la “estética del hambre”¹⁶ que caracterizaba al cinema novo. Como en los filmes de Tarantino, con los que se emparenta, el impacto de la violencia queda diluido por su transformación en espectáculo¹⁷. Salvo momentos excepcionales - como cuando un traficante le ordena a un chiquito de no más de 6 años que elija entre sus compañeritos ahí presentes uno para ser asesinado - el espectador no sufre con lo que ve. Al contrario, llega a simpatizar con los personajes, incluso con los criminales más crueles. Pero la crítica más contundente que se le hizo a la película tiene que ver con el hecho de que ese microcosmos de la *favela* y el tráfico de drogas es mostrado fuera de contexto, como si no formase parte de una estructura y una realidad mucho más amplia, de la sociedad como un todo.

En ese sentido, los filmes de José Padilha, *Tropa de Elite 1* (2007) y *Tropa de Elite 2* (2010), presentan una visión mucho más compleja, al incluir la clase media, la policía, las ONGs, la clase política. En estos filmes encontramos la otra conexión, mencionada más arriba, con *Noticias de una Guerra particular*. El personaje que será narrador en ambas películas, el Capitán Nascimento, parece inspirado en el Capitán Pimentel, el capitán entrevistado por Salles y Lund que habla sobre la “guerra particular”. Pero lo más curioso es que Pimentel es coguionista del filme de Padilha (junto con el propio Padilha y Bráulio Mantovani, que había sido guionista de *Cidade de Deus*). Otro detalle interesante es la canción que suena a lo largo de la película de Padilha – el “Rap de las armas” (que se tornó mundialmente famosa), que un traficante canta en el documental de Salles y Lund (la canción ya era casi un himno de la violencia que circulaba en los *morros*). Irónicamente, y como un giro más en las relaciones entre la realidad y la ficción, cuando se produjo la reciente “ocupación” del conjunto de favelas del Alemán por parte de las fuerzas de seguridad brasileiras en noviembre de

2010, los chicos de las comunidades cantaban esa música frente a las cámaras de TV.

De hecho, el fenómeno *Tropa de Elite* merece que nos detengamos un poco, porque ambas películas –la primera y la segunda parte– provocaron intensísimas polémicas y el estreno de la segunda coincidió con la intervención del ejército ocurrida en noviembre de 2010, uno de los momentos de combate al narcotráfico más importantes en la historia de Rio de Janeiro¹⁸. Lo más polémico en estos dos filmes de Padilha que ponen en discusión la cuestión de la violencia en la sociedad brasilera, es que la narrativa adopta el punto de vista de la policía y muestra a la clase media y a los intelectuales como ingenuos y alienados y, en última instancia, cómplices del narcotráfico¹⁹.

Al comienzo se podría decir que se trata de un filme de acción más, pero lo realmente singular es el fuerte “efecto de realidad”, provocado tanto por la autenticidad de las historias (recordemos que uno de los guionistas es el ex-capitán del BOPE que aparecía en *Notícias de uma guerra particular*) como por sus procedimientos estéticos (sobre todo, el realismo de las imágenes). *Tropa de Elite 1* narra el día a día de un grupo de policías y de un capitán del BOPE (narrador en primera persona del filme) que quiere dejar la corporación (está estresado y su hijo está por nacer) y que intenta encontrar un sustituto para su puesto. Paralelamente, dos amigos de infancia se tornan policías y se destacan por su honestidad. Uno de ellos estudia en una universidad privada en donde entra en contacto con jóvenes de clase media-alta que participan de una ONG que realiza trabajos en las *favelas*, al mismo tiempo que son consumidores de drogas.

Tropa de Elite 2, que ocurre 15 años después, también está narrado por el capitán Nascimento, cuyos conflictos personales y profesionales pasan a ser la espina dorsal de la película: ha sido alejado de su cargo en el BOPE por una operación que ha salido mal y ha sido trasladado al sector de inteligencia de la Secretaría de Seguridad Pública del Estado. Desde ahí, intenta aumentar el poder del BOPE y luchar con mayor fuerza contra el tráfico, pero luego percibe que –sin querer– está ayudando a policías y políticos corruptos. A lo que ya era una realidad compleja se le agrega la presencia de las “milicias”, fuerzas de poder paralelo –formadas en general por policías y ex-policías– que, con la excusa de ofrecer seguridad a los habitantes de las *favelas*, actúan como verdaderas mafias. “Ahora el enemigo es otro”, dice el subtítulo de la película. Es que el Capitán Nascimento percibe que el narcotráfico es apenas una rama de un sistema aun más complejo, que involucra no solo a las milicias, sino también a los políticos corruptos. De manera que el filme construye un personaje de alto mando de la Seguridad Nacional intachable, en su lucha contra “el mal” y “el sistema”.

Si *Cidade de Deus* había sido criticada por representar una “cosmética del hambre”, *Tropa de Elite* fue tachada de «fascista»²⁰. Esa condenación parece confundir los planos de autoría y narrador: que la narrativa adopte la perspectiva de uno de los personajes no significa que el filme y mucho menos el autor se identifiquen con lo que éste piensa. Sin embargo, es cierto que la película sirvió

para reforzar la perspectiva de quienes piden “mano dura”. En el momento de los sucesos relacionados a la gigantesca operación policial y militar contra el narcotráfico en el conjunto de favelas “El alemán” (en noviembre de 2010), millones de personas habían visto la película de Padilha y se hablaba de los acontecimientos como “Tropa de elite 3”. Había un ambiente generalizado de identificación con el punto de vista del Capitán Nascimento, reforzado por la cobertura de los medios, que transformaron la guerra en una batalla del bien contra el mal, de una forma extremadamente reduccionista. Todo eso nos remite retrospectivamente a un filme anterior de Padilha, un documental en el que, de alguna forma, la situación era inversa: Padilha retomaba un hecho que había tenido amplia cobertura de los medios televisivos y cuestionaba esa cobertura.

Los acontecimientos reconstruidos por *Onibus 174* eran conocidos por todos: un joven, más tarde identificado como Sandro Nascimento, asaltó un ómnibus que circulaba en la zona sur de Rio de Janeiro y tomó de rehén a sus pasajeros. El asaltante era improvisado, y sus posibilidades de fuga se redujeron drásticamente cuando el ómnibus fue cercado por la policía y por las cámaras de televisión, que transmitieron en vivo las negociaciones que se extendieron durante cinco horas. Finalmente, Sandro bajó del ómnibus con una de las rehenes, una joven embarazada. Desde una distancia mínima, un policía disparó contra el secuestrador pero erró el tiro y mató a la rehén. Sandro fue preso y luego asesinado dentro del auto de la policía, donde ya las cámaras no tenían acceso. El documental de Padilha trata de ese evento mediático en que se convirtió el secuestro, recuperando las imágenes televisivas pero alternándolas con otras, relacionadas con la “cara invisible” de la vida de Sandro. El filme reconstruye la historia de vida de ese joven que, a los cinco años, presencié cómo su madre era asesinada a cuchilladas, que nunca conoció a su padre, que aun de niño se hizo dependiente de drogas, que –viviendo en la calle- fue víctima sobreviviente de la masacre de la Candelaria²¹, que pasó por el reformatorio Padre Severino (el mismo que aparece en el documental *Noticias de una guerra particular*) y finalmente por la cárcel.

En el documental de Padilha, todo lleva a un clima de final inevitable, a través de técnicas de la narrativa melodramática²²: Sandro adopta una madre, le promete que un día se va a sentir orgullosa de él. El tono melodramático es reforzado por una música incidental que va puntuando las escenas, produciendo suspenso, tensión, emoción (como el tono fúnebre que suena en el final de la película, que muestra el entierro de Sandro, al que asiste apenas una señora, que se presenta como madre de Sandro). Retomando las imágenes de la televisión pero construyendo con ellas una narrativa alternada con la trayectoria de vida del secuestrador, una vida trágica, el filme cuestiona el abordaje mediático del caso, provocando el sentimiento de compasión con el personaje y, por consiguiente, un efecto catártico (como bien señala Márcio Seligmann-Silva, 2008, p.56).

La distancia que separa el hecho de la producción del documental evidencia hasta qué punto la presencia de los medios alteró la conducta de Sandro, que fue encarnando un personaje (de “hombre malo”) para las cámaras para sus

veinte minutos de fama. Al principio, cuando aparecen las cámaras de TV, Sandro cubre su rostro con su camiseta, pero en cuanto las horas pasan, va cambiando su *performance*: en un momento combina con las rehenes dentro del ómnibus que actúan para las cámaras, que finjan que les dio un tiro, que finjan que están heridas. Al final, Sandro descubre su rostro, grita por la ventana, para los millones de telespectadores que veían en vivo, que aquello no era ficción, era “para valer”. “Pueden mirarme a la cara (...), pueden filmar todo para que Brasil vea”, dice y grita su historia por la ventanilla del ómnibus: “¿ustedes no mataron a los hermanitos en la Candelaria?... yo estaba ahí”.

Es destacable que en ningún momento el filme establece una relación mecánica de causa-efecto²³ entre miseria y criminalidad. Lo que el documental de Padilha más bien sostiene es que aquello no es resultado de una locura individual, sino más bien un problema social. El documental promueve una visibilización de personas que generalmente son invisibles para la sociedad, como dice una voz en off en la película: “ese Sandro es un ejemplo de los chicos invisibles que eventualmente emergen y toman la escena y nos confrontan con su violencia, que es un grito desesperado, un grito impotente”. (Sobre Violencia)

Dispositivos: productores de realidades

Un procedimiento bastante presente en la producción de documentales contemporáneos en Brasil es el llamado documental de dispositivo. Para los propósitos de este trabajo, entenderemos dispositivo en un sentido lato, práctico y concreto, como una configuración específica de elementos distintos usados en la realización de los documentales, que promueve un agenciamiento lúdico de las personas participantes incluidas en un proyecto cinematográfico. Y documentales de dispositivo son aquellos donde la realización del filme está centrada en la experimentación de un dispositivo particular, de una forma singular de disponer equipo, cámaras, participantes, guión, iluminación.²⁴

En ese sentido, los dispositivos aparecen cada vez más en las propuestas documentales, al experimentar *realidades específicas con personas concretas* como catalizadores de producción de imágenes. La emergencia de documentales de dispositivo en Brasil acontece a partir de los años 2000. Esa producción abarca proyectos marcados por la intersección con proyectos más próximos al vídeo-arte y a las artes plásticas como *Rua de Mão Dupla* (2004) o *Acidente* (2006), de Cão Guimarães y Pablo Lobato, por ejemplo, ensayos más subjetivos, como *Serras da Desordem* (2006), de Andrea Tonacci, *Um passaporte húngaro* (2002), de Sandra Kogut, 33 (2003) y más interactivos, como *Edifício Máster* (Eduardo Coutinho, 2000), *Jogo de cena* (Eduardo Coutinho, 2007), *Moscú* (Eduardo Coutinho, 2009), *Pan-cinema permanente* (Carlos Nader, 2008), *Filmefobia* (Kiko Goifman, 2009) y *Terra Deus, Terra Come* (Rodrigo Siqueira, 2010).

Es importante notar en esa producción que las historias y experiencias relatadas y exploradas no pre-existían a la filmación, sino que son producidas por la propia acción del documentalista y de los individuos participantes de

forma deliberada como la acción central del proyecto cinematográfico. El documental no es un discurso audiovisual que a través de la transparencia del lenguaje cinematográfico va a aprehender y representar fidedignamente una realidad pre-existente. Asume más un carácter de investigación y exploración que de elaboración de discursos expositivos, explicativos. Parece pretender producir experiencias relacionales catalizadoras de sentido antes que dar un sentido para un conjunto de experiencias pasadas. Experiencias no solo volcadas hacia el proyecto cinematográfico, sino que parecen aspirar a ser transformadoras también para los realizadores, participantes y espectadores.

Respondiendo a un anuncio de un diario, ochenta y tres mujeres contaron historias de vida en un estudio. Veinte y tres de ellas fueron seleccionadas y filmadas en el Teatro Glauce Rocha. Luego, actrices famosas y otras no tan famosas re-contaron las historias contadas por las mujeres escogidas. De ese proceso nace *Jogo de Cena*, de Eduardo Coutinho, un filme de estética minimalista que se resume básicamente a la sucesión de declaraciones en el escenario (de un teatro vacío) de una serie de mujeres contando historias de sus vidas. Pero en muchos casos, resulta imposible saber quién es la *mujer real* y quien es la actriz. Este “juego de escena”, al que alude el título del filme, se establece desde el comienzo, ya que la primera declaración es la de una muchacha simple que quería ser actriz y dice que está realizando su sueño desde que ingresó en un grupo de teatro comunitario. Así, queda planteada la sospecha en el espectador: ¿estaría contando una historia verdadera una muchacha cuyo sueño es ser actriz y que, de pronto, encuentra la posibilidad de aparecer delante de las cámaras de un famoso cineasta? ¿o ha inventado una historia para impresionar al director y así ser seleccionada? Por otro lado, es sobre todo la re-presentación de las mismas historias lo que intensifica el juego entre real y ficcional. Son confesiones que llegan a causar incomodidad, pero lo que dicen las actrices y no actrices se confunde. En algunos casos, resulta imposible decir cuál es el “original” y cuál es la “copia”. Algunas actrices se emocionan mucho y no consiguen dar secuencia a la interpretación, pasando a dialogar con Coutinho sobre las propias dificultades de interpretar. Marília Pêra muestra cómo el cristal japonés ayuda a simular el llanto y aun hace un guiño para el espectador (guiño que termina por confundirlo más): “cuando la persona llora de verdad, no lo quiere mostrar”.

En este filme, Coutinho lleva al límite la idea tan explotada en su obra de que el hecho dramático es producto de un acto de interacción, de un encuentro único que no se repetirá. La entrevista es un núcleo de los dispositivos de filmación de Coutinho: la cámara puede inclusive olvidarse, pero no puede esconderse. Coutinho utiliza en toda su obra una serie de procedimientos metalingüísticos que explicitan la realidad de la producción de las imágenes. “El metalenguaje revela el dispositivo cinematográfico, volviéndose hacia su propia estructura, y esa autoreferencialidad genera la auto-reflexividad” (Dias, 2003: p.9/10). Como lo dice ya el título de la tesis de Dias (*Espaço do Real: a metalinguagem nos documentários de Eduardo Coutinho*): el metalenguaje es el espacio de lo real en los documentales de Eduardo Coutinho. La ilusión de *realidad objetiva* es

constantemente negada, pero el realismo se muestra como una meta final. Sus filmes están marcados por un rechazo de la transparencia y por una preocupación radical de no construir efectos de sentido extrínsecos a la escena filmada, lo que se hace evidente en el proceso de edición, donde se niega a agregar sentidos a las imágenes con sonidos o procedimientos de edición. Y en este sentido, en particular, *Jogo de Cena* se diferencia radicalmente de otro documental de dispositivo, el proyecto de *Filmefobia*.

Filmefobia se presenta como un *making of* (ficticio) de un documental (también ficticio) en el que fóbicos encaran sus fobias. En el filme, el crítico Jean-Claude Bernadet interpreta a un documentalista llamado Jean-Claude, que busca obsesivamente filmar aquella que él considera la única imagen verdadera: la del fóbico frente a su fobia. En su siniestra mansión, realiza y filma una serie de experimentos en los cuales somete a personas a sus más diversas fobias completamente atadas: desde los clásicos miedos a la altura, oscuridad o sangre, a cosas inimaginables como miedo a enanos, estatuas, viento o rejillas del baño. Los que participan como fóbicos son personas de hecho fóbicas, o actores representando fóbicos o actores de hecho fóbicos. Partiendo de la pregunta “¿cuál es su fobia?”, el filme muestra a actores y no actores encarando sus miedos, con reacciones que variaban de una calma indiferente al completo pánico. El propio director, Kiko Goifman, participó de las filmaciones como personaje y, según él, se desmayó tres veces al someterse a su fobia de sangre. El filme está marcado también por el proceso de pérdida de la visión por el que el crítico Jean-Claude está pasando. Las imágenes se alternan entre aquellas producidas dentro de ese dispositivo con registros del proceso productivo. De la misma forma, se alternan narraciones en *off* del personaje Jean-Claude con el director Kiko Goifman.

En sus diferentes camadas, *Filmefobia* se presenta como una mezcla de filme, ensayo y juego, en el cual se sostienen simultáneamente proposiciones contrarias, articulando de manera indistinta diversas instancias narrativas. *Filmefobia* está marcado por la inestabilidad, ambigüedad e indeterminación entre autenticidad y escenificación, persona y personaje, público y privado, intimidad y visibilidad, verdad y ficción. Además del juego de lo real y lo ficcional, la performance se cierra sobre sí misma. *Filmefobia* es una construcción de performances enredada por una trama ficcional y meta ficcional²⁵. En ese sentido, hay una diferencia fundamental en relación a *Jogo de Cena*. Mientras en *Filmefobia* las performances son catalizadas por una trama ficcional y posteriormente los registros de esas performances son incluidos en un filme orientado por tal trama, en *Jogo de Cena*, las performances son fertilizadas por la demanda por una historia personal y los registros son incluidos, en la edición, en una trama documental en la cual lo real es apenas el juego de las experiencias de metalenguaje engendrados. En *Jogo de Cena*, a pesar de que problematice la dicotomía real/ficcional, parece que el compromiso exploratorio de los meta-efectos del dispositivo aun está más presente. *Filmefobia*, parece estar un paso más adelante en el camino a la disolución entre real/ficcional. En ambos filmes, el espectador se pregunta

en algunos momentos: ¿será una persona real o un actor representando? Sin embargo, en *Jogo de Cena*, esa cuestión es una especie de ancla, en tanto que en *Filmefobia* el espectador es llevado por la marea de la trama. Mientras Coutinho se preocupa por no agregar sentidos en el proceso, Goifman no solo incluye sus imágenes en una trama barroca propia sino que también usa esa trama como catalizador de las performances.

En esos documentales, el carácter lúdico se instaura en función de la explicitación del dispositivo y por la ambigüedad e indeterminación entre ficción y realidad. Los espectadores se involucran en el juego a partir del momento en que son avisados del dispositivo, pero no se les esclarecen los límites entre realidad y ficción. Los espectadores no saben cuáles personajes están realmente viviendo sus historias, sus miedos o cuando son actores representando otras historias y miedos, o cuando son actores representando sus propias historias o miedos.

Al crear un juego derivado de dispositivos que movilizan a los espectadores y participantes en ese campo difuso de la dicotomía real-ficcional, esos filmes remiten a una disolución y abandono de esas categorías y parecen destacar el carácter inventivo de la realidad propia y concreta de cada uno. La experiencia del metalenguaje llama a un tratamiento creativo de la realidad. Cuanto más y más ricas sean las experiencias personales y concretas resultantes, más funciona el dispositivo, más intensos son los efectos, más durables los afectos. Así, estos filmes producen experiencias que implican afectos significativos para la vida de las personas involucradas. Un ejemplo de filme más fértil en ese sentido, sin embargo, es *Terra Deu, Terra Come* (2010).

En *Terra Deu, Terra Come*, un buscador de piedras preciosas de 81 años, Pedro de Almeida, coordina las ceremonias del velorio y cortejo fúnebre de João Batista, que habría muerto con 120 años. El ritual ocurre en el *quilombo* Quartel do Indaiá, distrito de Diamantina, Minas Gerais, Brasil. Descendiente de esclavos que trabajaban en la extracción de diamantes, Pedro es uno de los últimos conocedores de los cantos y versos *vissungos*, las cantigas en dialecto banguela cantadas durante los rituales fúnebres de la región, que eran muy comunes en los siglos XVIII y XIX. El filme pasa durante las 17 horas de velorio y cortejo, pasando por momentos de risas, rezos, silencios, y sobre todo muchas historias contadas por Pedro, narrativas cosmogónicas y metafísicas sobre pactos con el diablo, la convivencia con los espíritus, la creación de la Muerte. Una vez más, así como en los filmes ya analizados en este tópico, no se sabe qué es hecho y qué es representación, documental o ficción. Pero, sobretodo qué es cine y qué es vida.

De a poco, algunas pistas se le dan al espectador, que van complejizando más aun el caleidoscopio de prosas, versos e imágenes. Lo que parecía apenas el registro de una tradición cultural en vías de extinción comienza a tornarse mucho más instigante e intrigante. Toda esa tradición, lamenta Pedro, está por perderse porque “los niños no quieren cantar más”. Durante el filme, Pedro canta, Pedro cuenta, no solo para el equipo de filmación y para los

espectadores, sino también para sus hijos, nietos, sobrinos y jóvenes que se agregan al cortejo aparentemente nada familiar para ellos. El montaje reproduce el clima mágico y misterioso de las historias de Pedro.

Al final del filme hay una revelación que precisa ser contada aquí en función de los objetivos de este trabajo, sobre todo de este tópico. Todo el funeral, cortejo y entierro fueron una gran simulación. El supuesto cuerpo era un tronco de bananera, que gana vida, historia y significado a través de la realización del documental. Este es el dispositivo de *Terra Deu, Terra Come*: Rodrigo Siqueira y su equipo combinaron con Pedro que simule un funeral y entierro siguiendo la tradición de los cantos y versos *vissungos*. Esa simulación no solo es registrada, sino también contada en el filme como real, hasta los últimos instantes. De esa forma, a través del dispositivo, toda una serie olvidada de cantos, cuentos e imaginarios se reaviva. Así como los otros proyectos de documental de dispositivo, no existe una realidad anterior que va a ser registrada o contada; la realidad es ocasionada, producida por el dispositivo. Es el desafío de realizar la simulación frente a las cámaras lo que posibilita la vivencia de nuevas experiencias para los participantes del proyecto y la reactivación de una tradición olvidada. Realización que recrea, transforma la tradición, a través del dispositivo del proyecto cinematográfico. Mientras João Batista está atravesando un ritual de pasaje de la vida hacia la muerte; los cantos *vissungos* están transitando de la muerte a la vida por un dispositivo cinematográfico.

Terra Deu, Terra Come, así como los otros filmes aquí abordados, no abandonan por completo la idea de realidad. Lo que se hace evidente es que no se busca más una representación unívoca de la realidad, entendida de forma objetiva y única. Después de la crisis de la representación de las décadas anteriores, la producción brasilera documental y, en parte, ficcional exponen sus *realidades* de forma fragmentada. Y más que representadas, esos proyectos cinematográficos traen deliberadamente *realidades refractadas*. *Realidades* que atraviesan miradas, que reciben ecos, transformadas o incluso creadas a partir de voces de narradores y personajes.

NOTAS

- 1 Como muestra Marcio Seligmann Silva, fue Steven Spielberg quien popularizó la estética del documental en el cine ficcional. Seligmann recuerda las gotas de sangre en la cámara en el desembarque de los aliados el día D en Normandía en la película *Saving Private Ryan (Rescatando al soldado Ryan)*, de 1998.
- 2 Inclusive en las telenovelas, con la inserción de temas de urgencia social, considerados

más serios y tradicionalmente excluidos del género, como es el caso de *Páginas da vida*, telenovela de Manoel Carlos. En el último capítulo, una serie de *mujeres reales* dan testimonio de sus experiencias de vida, marcadas por problemas vistos como *reales*: traiciones, agresiones domésticas, maternidad de niños con síndrome de Down, vida sexual.

3 Estos son documentales de carácter biográfico sobre personalidades de la música popular brasileira. Filmes de esa naturaleza han tenido gran importância para el cine brasileiro y merecen un abordaje aparte. Sin embargo, se alejan de la perspectiva y de las prioridades de este trabajo.

4 Título del libro de Sílvio Da-rin: *Espelho Partido*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2006.

5 Ver Baltar (2007 y 2008)

6 “favelas” son llamadas las comunidades pobres de Brasil.

7 En los últimos diez años, hubo un intenso diálogo entre producciones audiovisuales más próximas al videoarte y el documental, que produjo una serie de filmes muy interesantes, que no abordaremos aquí porque no participan de los aspectos que optamos por destacar y/o porque no son los casos más representativos en relación con esos aspectos. De cualquier forma, cabe aquí destacar el papel de Cão Guimarães con largos como *Acidente* (2006), *A Alma do Osso* (2004), *Andarilho* (2006).

8 *Passaporte Húngaro y 33* son filmes de dispositivo, como los dicutidos más adelante en este trabajo.

9 El Instituto Nacional de Colonização e Reforma Agrária (INCRA) y la Fundação Nacional do Índio (FUNAI) son órganos del gobierno federal brasileiro que administran, respectivamente, la cuestión agraria y la cuestión indígena.

10 Organización no-gubernamental creada en 1979 por un grupo de educadores y antropólogos que ampliaron sus investigaciones a proyectos de intervención en las comunidades indígenas con las cuales trabajaban.

11 Esos proyectos fueron, en general, adoptados por los índios en la preservación de sus culturas y en las luchas políticas territoriales. Tales iniciativas fueron decisivas para el diálogo entre las diversas comunidades indígenas y terminaran funcionando como un mecanismo de reconstrucción de sus memorias. (Gallois et alli, 1995)

12 Filme que se considera precursor del *cinema novo*

13 Con excepción de *Santo Forte y Babilonia 2000*, entre los filmes mencionados.

14 “comunidad” es el término actual, “políticamente correcto”, para *favela*.

15 Veremos más sobre estas relaciones en adelante, citemos ahora apenas algunas curiosidades sobre las interferencias entre la realidad y la ficción: “Sabotage”, un *rapper* negro que aparece en el filme de ficción *O Invasor* (2001), de Beto Brant fue asesinado en enero de 2003. Fernando Ramos da Silva, un chico que había sido protagonista del filme *Pixote, a lei do mais fraco* (1980), de Hector Babenco (en el que se representaba sí mismo, es decir, a un chico de la calle) fue muerto por la policía en 1987. La historia dio lugar al documental de José Joffily *Quem matou Pixote?* (1996).

16 Glauber Rocha escribe sobre la “estética del hambre”: “el Cinema Novo narró, describió, poetizó, discursó, analizó, excitó los temas del hambre” (1965, p.165)

17 En uno de los protagonistas, que se convertirá en fotógrafo de un diario y que vivirá el dilema sobre qué imágenes registrar para no poner en riesgo su vida, Mario Cámara ve la cifra del director de la película, Meirelles. Así, Cámara hace una lectura diferente de la “cosmética del hambre”, proponiendo que esa codificación (“imágenes brillantes y un ritmo frenético”) sería la solución encontrada para que esas imágenes sean mostrables (cf. Cámara, 2008, p.121)

18 A tal punto fue diferente ese choque entre las fuerzas del Estado y el narcotráfico que el intendente de la ciudad, Eduardo Paes, habló del 28 de noviembre de 2010, día en que las fuerzas policiales y el ejército entraron en una de las favelas más peligrosas de la ciudad, expulsando a los narcotraficantes, como el día de la “refundación de Rio de Janeiro”.

19 Las escenas de la universidad fueron filmadas en la Pontificia Universidade Católica de Rio de Janeiro, escenario que se torna fácilmente reconocible para los habitantes de Rio de Janeiro, lo cual contribuye no solo al “efecto de realidad” sino también a herir susceptibilidades y a la exacerbación de la polémica.

20 En Brasil fue el columnista del diario *O Globo*, Arnaldo Bloch, que lanzó la piedra (http://oglobo.globo.com/blogs/arnaldo/post.asp?cod_post=74806), pero cuando la película ganó el Oso de Oro del Festival de Berlín, también fue clasificada como fascista en artículos publicados por *The guardian* (<http://www.guardian.co.uk/commentisfree/2008/feb/18/fascismonfilm>) y la revista *Variety* (<http://www.variety.com/index.asp?layout=festivals&jump=review&id=2478&reviewid=VE1117936168&cs=1>), por ejemplo.

21 La chacina de la Candelária, como quedó registrada por los medios, ocurrió en la madrugada del día 23 de julio de 1993, cerca de la Iglesia de mismo nombre localizada en el centro de la ciudad del Río de Janeiro. En esta chacina, seis chiquitos de la calle y dos mayores sin-techos fueron asesinados por policías militares.

22 Cf. Hamburger, 2005, p. 206.

23 En esto *Onibus 174* se acerca a otro documental más reciente del propio Padilha, *Garapa* (2009) sobre el hambre, en el que acompaña el día a día de 3 familias que pasan hambre en el estado de Ceará. Así como *Onibus 174*, *Garapa* tampoco se propone explicar causas ni desarrollar tesis sobre el problema del hambre, sino conocer de cerca la vida de las personas que lo padecen.

24 Como lo coloca Parente (2007), el origen de la noción de dispositivo está relacionada al pensamiento relacional de los estructuralistas, pero la categoría está directamente asociada al pensamiento de Michel Foucault y a otros filósofos franceses como Gilles Deleuze y Jean-Francois Lyotard. Para ellos, los dispositivos promueven agenciamientos en el cuerpo social y se inscriben en las palabras, las imágenes, los cuerpos, los pensamientos y los afectos. Foucault habla de dispositivos de poder y saber, Deleuze, de producción de subjetividad, Lyotard, de dispositivos pulsionales. Por otro lado, una serie de teóricos del cine van a reflexionar sobre el dispositivo en el cine, como Raymond Bellour, Anne Marie Duguet, Noël Burch, André Gaudreault, Tom Gunning, Jacques Aumont, a través de múltiples perspectivas. Después ese concepto

se ha diseminado por otros campos teóricos como el del artemídia (fotografía, vídeo, instalaciones, interfaces interactivas, videogames).

25 En ese sentido, es sintomática la participación de Zé do Caixão, un notorio performer brasileiro que comenta las imágenes en la isla de edición.

OBRAS CITADAS

Agamben, Giorgio. *O que é o contemporâneo e outros ensaios*. Chapecó, SC: Argos, 2009.

Alvarenga, Clarisse Maria Castro. *Vídeo e Experimentação Social: um estudo sobre vídeo comunitário contemporâneo no Brasil*. Dissertação de Mestrado, Unicamp, 2004.

Baltar, Mariana. *Realidade Lacrimosa. Diálogos entre o Universo do Documentário e a Imaginação Melodramática*. Tese de Doutorado. Niterói: Universidade Federal Fluminense (UFF), 2007.

_____. “A Performance da Cena Negociada”. In: Revista NAU, São Paulo, v.1, n.2, p.163-178, ago dez 2008.

Bourriaud, Nicolas. *Estética Relacional*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

Caetano, Daniel (org). *Serra da Desordem*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue Editorial, 2008.

Camara, Mario. “Notícias de uma guerra particular y Cidade de Deus o cómo hacer visible la violencia urbana.” En: *Revista Def-ghi*, n.1 Santa Fe, 2008. pp.19-122

Colucci, Maria Beatriz. “Documentário brasileiro contemporâneo e violencia urbana. Revista Intermídias, n. 5, ano 2009. Disponible en: http://www.intermidias.com/7miolo/cinema_home.htm

Da-rin, S. *Espelho Partido*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2006.

Dias, V. F. *o Espaço do Real: a metalinguagem nos documentários de Eduardo Coutinho*. Dissertação de Mestrado, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2003.

Dieleke, Edgardo e Fernández Bravo, Alvaro. “Documentales argentinos y brasileños: un mapa en fragmentos”. En: Revista *Grumo*, n.6.1, novembro 2007, p.12-19.

Gallois, Dominique, e Carelli, Vincent. “Video e Diálogo Cultural – Experiência do Projeto Vídeo nas Aldeias”. IN: Horizontes Antropológicos, Porto Alegre, volume 1, n 2, 1995, p49-57.

_____. “Video nas Aldeias: a experiência waiãpi”. IN: Cdermos de Campo – Revista dos Alunos de Pós-Graduação em Antropologia. São Paulo, Edusp, volume 2, n2, 1992, p.25-36.

Hamburger, Esther. “Políticas da representação. Ficção e documentário em Onibus 174.” Em Murão e Labaki (orgs). *O cinema do real*. Sao Paulo: Cosac Naify, 2005.

Nigri, André. “Três vezes favela.” Revista BRAVO! | Julho/2008 http://bravonline.abril.com.br/conteudo/cinema/cinemamateria_290725.shtml

Jay, Martin. *La Crisis de la Experiencia en la Era Postsubjetiva*. Santiago: Universidad Diego Portales, 2008.

Lins, Consuelo. *O Documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007.

Lins C. y Mesquita, C. *Filmar o Real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

Mourão, M. D. y Labaki, A (Orgs). *O Cinema do Real*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

Penafria, Manuela; Martins, Índia Mara (org). *Estética do Digital: cinema e tecnologia*. COvilhã, Portugal: Livros LAbCOM, 2007.

Queiroz, Ruben Caixeta de. “Comunicação Intercultural: vídeo nas aldeias.” IN: Gerais – Revista de Comunicação Social. Belo Horizonte, Ed. UFMG, n.49, 1998, p.44-49.

Ramos, F. P. *Mas Afinal o Que é mesmo documentário?* São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008.

Rocha, Glauber. *Uma estética da fome*. Em *Revista Civilização Brasileira*, n. 3, 1965-, p.165-170.

Seligmann-Silva, Márcio. “Violência e cinema: reflexões sobre o dispositivo trágico no cinema brasileiro hoje”. En *Revista grumo*, n.7.0, dez 2008, pp.56-65

Silva, Márcia Pereira Leite da. “Vozes e imagens do morro: as favelas cariocas no cinema brasileiro”. Em: *Cadernos de antropologia e imagem*, n 11, Rio de Janeiro: UERJ, 1995. pp49-68

Valente, Eduardo. “O prisioneiro da grade de ferro (autoretratos)”. *Contracampo*. Rio de Janeiro, n.53, 2003. Disponible en: <www.contracampo.com.br/53/prisioneirodagradedeferro.htm>. Acesso em 30 set. 2004.

Zanin, Luiz Oricchio. *Cinema de novo. Um balanço crítico da retomada*. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.