

Màster Oficial
**Estudis
Avançats
en
Història de
l'Art**



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

**Aproximación analítica a la poética del “cine de conversación”
de Eduardo Coutinho**

Paula Rotatori Preturlon (NIUB: 15633752)

Tutor: Dr. Juan José Caballero Molina

Semestre 2017-2018

Trabajo Final de Máster

Màster Oficial d'Estudis Avançats en Història de l'Art

Facultat de Geografia i Història. Universitat de Barcelona.

ÍNDICE

1 INTRODUCCIÓN	1
2 TRAYECTORIA DE EDUARDO COUTINHO EN EL CINE BRASILEÑO	3
2.1 CONTRIBUCIÓN A LA FICCIÓN NACIONAL.....	4
2.2 GLOBO REPÓRTER: INTRODUCCIÓN AL DOCUMENTAL.....	7
2.3 <i>CABRA MARCADO PARA MORRER</i> : PUNTO DE INFLEXIÓN EN SU TRAYECTORIA Y EN LA HISTORIA DEL CINE BRASILEÑO	10
2.4 LEGADO DOCUMENTAL	11
3 CONFIGURACIÓN DE LAS PREMISAS DEL CINE <i>COUTINIANO</i>	20
3.1 CONTEXTO NACIONAL: LA ALTERIDAD EN EL DOCUMENTAL BRASILEÑO. UN BREVE REPASO SOBRE LOS ANTECEDENTES DE <i>CABRA MARCADO PARA MORRER</i>	20
3.2 <i>CABRA MARCADO PARA MORRER</i> : POSICIONAMIENTO ANTE LA ALTERIDAD Y LA REALIDAD FÍLMICAS.....	29
3.3 <i>CABRA MARCADO PARA MORRER</i> : MANIFIESTO DE CONCEPTOS	32
4 EL “CINE HABLADO” DE EDUARDO COUTINHO	37
4.1 LA ENTREVISTA EN LA TRADICIÓN DOCUMENTAL Y LOS PARALELISMOS CON EL CINE DEL DIRECTOR.....	37
4.2 FILMAR LA PALABRA Y EL CUERPO DE LA ALTERIDAD: <i>MISE EN SCÈNE</i> , ÉTICA Y AUTORÍA ...	43
5 DISPOSITIVOS DEL CINE DE CONVERSACIÓN DE COUTINHO	55
5.1 PRE-PRODUCCIÓN.....	56
5.2 PRODUCCIÓN	59
5.3 POSTPRODUCCIÓN	61
6 EXPLICACIONES PREVIAS A LOS ANÁLISIS	62
6.1 ENFOQUE METODOLÓGICO.....	62
6.2 DEFINICIÓN DEL <i>CORPUS</i> FÍLMICO	65
7 LA POÉTICA DEL CINE DE CONVERSACIÓN DE EDUARDO COUTINHO A TRAVÉS DEL ANÁLISIS DE SUS INSTANCIAS NARRATIVAS	68

7.1 RECURSOS NARRATIVOS GRADUALMENTE DESCARTADOS.....	70
7.1.1 <i>Planos asociados: construcciones retóricas y metafóricas</i>	70
7.1.2 <i>Inserciones de planos y secuencias</i>	82
7.2 INSTANCIAS NARRATIVAS FIJAS.....	90
7.2.1 <i>El protagonismo de la entrevista</i>	91
7.2.2 <i>Repertorio metareflexivo</i>	107
7.2.2.1 <i>Voz en off</i>	108
7.2.2.2 <i>La presencia de la enunciación evidenciada en el espacio profilmico</i>	109
7.2.2.3 <i>El dispositivo cinematográfico enunciado por el entrevistado</i>	115
7.2.2.4 <i>Fotos y vídeos incorporados diegéticamente</i>	117
7.2.2.5 <i>Percepción del dispositivo cinematográfico en las películas del <i>corpus</i> filmico</i>	118
7.2.2.6 <i>Presencia corporal y vocal del director</i>	120
8. CONCLUSIONES	123

1 INTRODUCCIÓN

No cabe duda que Eduardo Coutinho es el nombre más destacado del cine documental brasileño. El cineasta ha hecho aportaciones, no sólo en el campo cinematográfico de este país, sino que además, es preciso destacar que su obra traspasa fronteras, al traer consigo reflexiones sobre el propio oficio del cine, principalmente, aquel que tiene como preocupación principal, el acoger y representar la palabra ajena.

Este director es conocido por haber dirigido encuentros, entre él y sus personajes, a partir de una actitud empática y afectiva, la cual, viabilizaba la obtención de conversaciones espontáneas e íntimas, que finalmente, daban lugar a la fabulación por parte de los individuos que filmaba, permitiéndoles realizar verdaderas *performances* de sus propias historias.

Algunas de las indagaciones que nos motivaron a sumergirnos en el universo de la palabra de las películas *coutinianas*, fueron principalmente, aquellas relacionadas con el sistema de representación desarrollado por el realizador, gradualmente, a lo largo de su filmografía. Nos cuestionamos, entonces, cómo estas películas compuestas por una sucesión de entrevistas, con personas anónimas, sin un gran tema por detrás, supusieron para Coutinho la definición de su propia marca autoral. De este modo, surgen las siguientes preguntas: ¿Cómo el autor lograba que las participaciones de sus interlocutores representaran, en sí mismas, el hilo narrativo de sus documentales? ¿Qué tipo de cine es aquel que se abstiene del uso de los recursos y elementos que, comúnmente, avalan el status de lo cinematográfico?

Para intentar comprender cuál ha sido el proceso de maduración de la escritura cinematográfica de sus películas, nos hemos dispuesto a abordar, desde una perspectiva analítica, cómo el autor ha desarrollado la poética autoral que distingue a su obra. Sus películas, entre otras cosas, cuestionan el género documental como vía de acceso a la “realidad”, al conceder tanto el micrófono como la pantalla, en su gran mayoría, a personas comunes que narran historias de sus propias vidas, rechazando cualquier intención de establecer verdades, comprobar hechos o manifestar ideas conclusivas a través de éstas. Partiendo de este presupuesto, nos gustaría entender cómo el cineasta sostiene esta forma de intervención modesta, que nos es comunicada a través de una estética sobria y un montaje sencillo, que busca resaltar la gran motivación de sus películas: la alteridad comunicándose a través de su voz y cuerpo. Nos motiva, igualmente, su manera de pensar el trabajo cinematográfico como una actividad práctica, un ejercicio de prueba, de

experimentación, de exclusión. Aunque el realizador haya dejado poquísimo material escrito en donde explicase y teorizase sus métodos y puntos de vista, el conjunto de sus documentales refleja, a través del propio ejercicio cinematográfico, cómo Coutinho construye una concepción propia sobre qué es el cine.

En esta introducción nos limitaremos en exponer nuestras motivaciones, ya que en las páginas siguientes, antes de plasmar nuestro estudio, fundamentado en un minucioso trabajo de campo analítico; nos detendremos sobre la figura del realizador, describiendo su recorrido y ubicando su presencia en la historia del cine de su país. A partir de esto, nos esforzaremos en demostrar la importancia y ruptura que su trabajo supuso en el direccionamiento y enfoque de la producción documental brasileña. Además, reflexionaremos y profundizaremos acerca de las características e ideas claves que conforman su cine de conversación, el cual, apuesta fuertemente por la puesta en escena que se genera a partir del contacto del sujeto filmado con el dispositivo cinematográfico, y que es captada y materializada, a través de un posicionamiento ético, que conformará las marcas de autoría de este director.

El cineasta ha sido constante, y ampliamente, estudiado y discutido en el medio académico y crítico brasileño, siendo objeto de análisis en tesis, artículos, disertaciones, monografías, entre otros; que discuten y abordan su trabajo desde las más diversas perspectivas. Muchos de ellos nos han servido para dar soporte a nuestros argumentos y son citados a lo largo del presente trabajo. El trabajo de Coutinho es, también, objeto de discusión y estudio en otros países de Latinoamérica, contando con cierta bibliografía en lengua castellana, como por ejemplo: *Eduardo Coutinho. Cine de conversación y antropología salvaje*, compilado y editado por el grupo argentino *Revelando Imágenes*, el cual, reúne ensayos y artículos que abarcan distintos puntos de vista sobre su obra documental; *El otro cine de Eduardo Coutinho*, editado por dos estudiosas del autor, María Campaña Ramia, documentalista y periodista ecuatoriana, y Cláudia Mesquita, académica brasileña, en donde se reúnen ensayos publicados en importantes medios de Brasil, escritos por reconocidos teóricos y críticos, además de entrevistas, cronología biográfica y filmográfica.

El reconocimiento internacional del cineasta puede constatarse en los diferentes ciclos y retrospectivas organizados por festivales y centros culturales de diversos países, desde los cuales se ha podido acceder a sus obras. Entre ellos, The Museum of Modern Art - MoMa (Estados Unidos, en 2009), Berkeley Art Museum & Pacific Film Archive de la Universidad de Berkeley (Estados Unidos, en 2016), International Documentary Film

Festival Amsterdam (Países Bajos, 2011), EDOC (Ecuador, 2012), Festival Internacional de Cine de Cartagena de Indias – FICCI (Colombia, 2017), entre otros. (Campaña, 2017, p.06)

En España, la importancia de su legado documental quedó registrada con dos retrospectivas de su obra, inauguradas en 2013: una de ellas, con motivo de la octava edición de *Punto de Vista*, *Festival Internacional de Cine Documental de Navarra*, y la segunda, organizada por el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. El autor estuvo presente en ambos eventos, participando en coloquios y encuentros con estudiantes, así como dando entrevistas a diversos medios. Entretanto, la presencia del director en el medio académico y editorial, en este país, es escasa. A lo largo de nuestro estudio, no hemos localizado - además de artículos de revistas especializadas, de periódicos, de *blogs* de cine - libros o investigaciones universitarias que abordaran integralmente la figura de Coutinho.

Consideramos, por lo tanto, que este estudio puede constituir un buen punto de partida para aquellos que pretenden conocer el trabajo de este autor. A través del repaso de su trayectoria cinematográfica, de la contextualización de lo que ha significado su aporte en la representación de la alteridad para el cine nacional, y de nuestros aportes y reflexiones respecto a lo que conforma este cine basado en la palabra, pretendemos transmitir la esencia de este artista - un cineasta apasionado por su labor, que nos enseña que es posible hacer cine sin grandes producciones, ni altos presupuestos, y que, a través de un ejercicio de puesta en escena, dominado por una estética “impura” e “inacabada”, y de una intervención moderada, desmitifica preceptos sobre autoría, dando una visión liberadora sobre qué es el cine.

2 TRAYECTORIA DE EDUARDO COUTINHO EN EL CINE BRASILEÑO

La introducción de la figura de Eduardo Coutinho en el escenario del cine brasileño se produce de manera paulatina y bastante particular. A pesar de entrar en el universo cinematográfico a finales de los años 50, se afirma como director de cine documental tan sólo a principios de la década de 1980. A continuación, haremos un repaso sobre la trayectoria del director, desde sus aportaciones a la ficción nacional, pasando por su experiencia en la televisión, hasta destacarse y establecerse en el género documental, convirtiéndose en una de las figuras más destacadas del cine brasileño.

2.1 Contribución a la ficción nacional

Nacido en 1933 en São Paulo, en el seno de una familia tradicional paulistana, segundo de tres hijos, de padre ingeniero y madre ama de casa, Coutinho empieza a estudiar Derecho a los diecinueve años, carrera que no llega a concluir. Desde la adolescencia asiste, frecuentemente, a cineclubes y cinematecas de la ciudad, convirtiéndose en seguidor acérrimo de la *chanchada*¹. Como anécdota, y con la intención de reafirmar su gusto y admiración por este género, sostiene haber visto once veces el *Carnaval de Fogo* (1949) de Watson Macedo. En 1954 lleva a cabo un curso en el *Centro de Estudios Cinematográficos*, institución asimilada, posteriormente, por el *Museu de Arte de São Paulo* (MASP); en el cual impartían clase figuras como Ruggero Jacobbi y los hermanos Santos Pereira.

En 1957, a los veinticuatro años, Coutinho viaja a Europa gracias a un premio de dos mil dólares, ganado en un programa de televisión brasileño, contestando preguntas sobre la vida de Charles Chaplin. En 1958, consigue una beca en el *Institut des Hautes Études Cinematographiques* (IDHEC) en París, lugar en donde estudia durante dos años, sin perfilar, todavía, ningún tipo de preferencia entre el género documental o de ficción. En 1960, se gradúa en dirección y montaje. A lo largo de este curso, realiza dos cortometrajes de ficción de tres minutos (Avellar, 2000, p.256).

Durante un viaje de verano por los Alpes Franceses, en compañía de un amigo y colega de clase, el director holandés Rolf Orthel², Coutinho vive su primera experiencia documental. Es así como, rueda un cortometraje sobre una aldea “fantasma” titulado *São Bartolomeu*, película que, de hecho, nunca fue montada³.

Sobre los estudios en el IDHEC, Coutinho valora como más enriquecedora para su formación, la experiencia de estar fuera de su país y haber tomado contacto con otra realidad, así como la oportunidad de ver películas a las que podía acceder gracias a los

¹ Género de film que predominó en el escenario del cine nacional brasileño, entre las décadas de 1930 y 1960. Se trataba de comedias con temáticas populares, repletas de humor, muchas veces ambientadas en el carnaval, que mezclaban elementos del musical, del cine policial y del cine de ficción. La *chanchada* tuvo su auge en la década de los cincuenta, en la que el cine, alimentado por el espíritu de progreso y modernidad de la reciente democracia (conquistada después del fin de la dictadura de catorce años del Estado Novo); experimenta el desarrollo de recursos técnicos, de distribución y exhibición. La compañía Atlântida Cinematográfica, fundada en 1942, fue la responsable de algunas de las *chanchadas* de mayor éxito, muchas de ellas protagonizadas por los actores Oscarito y Grande Otelo.

² Documentalista y productor holandés, conocido por películas como *Blois: Couler locale* (2002), *The End of the Neubacher Project* (2007) y *Beck – De gesloten kamer* (1992).

³ La *Cinemateca Brasileira* posee la única copia del material, donado por Eduardo Coutinho. (Avellar, 2000, p.266)

cineclubes de los alrededores del Instituto. Según el cineasta, con excepción de los fotógrafos⁴, los profesionales que impartían clases en aquella época eran personas que no habían obtenido éxito profesional (Ibíd., pp.254-255).

El joven director regresa a Brasil en 1960, y a partir de 1961, empieza a dedicarse a la ficción. Su primer trabajo es como asistente de dirección de la pieza de teatro *Quarto de despejo*, de Eddy Lima. En Francia, había tenido una experiencia previa con la dirección teatral de la obra *Pluft, o fantasminha*, de Maria Clara Machado.

En 1961 pasa a integrar el *Centro de Cultura Popular*⁵ (CPC) de la *União Nacional dos Estudantes* (UNE) invitado por Leon Hirzmann, integrante del grupo y personaje bastante representativo del *Cinema Novo*. Hirzman se convierte en la principal conexión de Coutinho con importantes miembros *cinema-novistas*, quienes buscaban un lenguaje cinematográfico nacional propio, capaz de reflejar, desde una visión crítica, los problemas sociales y humanos del país, sobretodo de la capa más miserable de la población. Este movimiento, corriente cinematográfica brasileña que surge entre finales de los cincuenta y principios de los sesenta, influenciada por el neorrealismo italiano y por la *nouvelle vague*, rompe con el tipo de representación amena del pueblo y con la conciencia sobre el retraso del país, practicada por las producciones de las comedias de las *chanchadas* y del “cine industrial”, producido por compañías como *Vera Cruz*⁶; pasando a adoptar, en su discurso y estética, una manifestación drástica del subdesarrollo brasileño.

Ismail Xavier (2013, p.13), crítico y teórico de cine, se refiere al *Cinema Novo*, como “el período estética e intelectualmente más denso del cine brasileño”⁷. Entre sus miembros

⁴ Coutinho explica que en la época en la que estudió en el IDHEC, impartían clases fotógrafos como Ghislain Cloquet, colaborador en las películas de Alain Resnais *Les statues meurent aussi* (1953), *Nuit et brouillard* (1955), *Toute la Mémoire du Monde* (1956), *Le Mystère de l'atelier quinze* (1957) y Pierre L'Homee, que hizo *Le Joli Mai* (1963) de Chris Marker. (Ibíd. p. 256)

⁵ El Centro Popular de Cultura fue una organización asociada a la *União Nacional dos Estudantes* (UNE), creada en 1961 en Rio de Janeiro. Estaba integrado por un grupo de jóvenes intelectuales que tenían el objetivo de crear y divulgar “cultura popular” que sirviera de instrumento de politización del pueblo. Reunió artistas de diversas áreas (teatro, cine, música, literatura, artes plásticas, arquitectura, etc). La entidad defendía el carácter colectivo y didáctico de la obra de arte, así como el compromiso político del artista.

⁶ Fue la más moderna empresa cinematográfica de la época. Fundada en 1949, tenía como objetivo crear en Brasil una estructura de cine industrial similar a Hollywood. Alcanzaría a producir apenas diecisiete filmes y tuvo que cerrar por bancarota en 1954.

⁷ En su libro *Cine brasileño contemporáneo*, Xavier (2003, p.20) explica que el *Cinema Novo* instauró un nacionalismo cultural a través de una cultura audiovisual brasileña “crítica y concienciadora”, que cuestionaba las técnicas y burocracias vigentes en las producciones cinematográficas de la época, y la cual deseaba practicar un “modo de producción” más viable, mediante una renovación del lenguaje cinematográfico, con producciones de bajo presupuesto en las que “la escasez de recursos se transformó en fuerza expresiva y permitió que el cine encontrase un lenguaje capaz que elaborar con fuerza dramática los temas sociales (...)”. Fue un movimiento múltiple y multifacético, que posibilitó un cine más libre y actual. Esta corriente tiene sus orígenes en 1952 en el *I Congresso Paulista de Cinema Brasileiro* y en el *I Congresso Nacional de Cinema Brasileiro* donde se empezaba a debatir sobre nuevos parámetros en la producción

se encuentran directores como: Glauber Rocha, Nelson Rodrigues do Santos, Joaquim Pedro de Andrade, Caca Diegues, Ruy Guerra, Zelito Vianna, entre otros. En los años que siguen, Coutinho transita en esta vertiente cinematográfica, asumiendo diferentes funciones en la ejecución de películas de ficción, participando marginalmente del movimiento.

En 1962, Coutinho actúa como gerente de producción de *Cinco Vezes Favela* (1962), primer largometraje del CPC, sin embargo, tiene que dejar al equipo para realizar un proyecto de la *UNE Volante*⁸ titulado *Isto é Brasil*, que consistía en reportajes cinematográficos sobre la precariedad de la vida de los brasileños en diferentes estados del país (principalmente la región Noreste) y en el registro de las actividades de los estudiantes de esas regiones (Lins, 2004, p.36). El proyecto nunca fue finalizado, pero gracias a él, Coutinho conoce a Elizabeth Teixeira, viuda del líder campesino João Pedro Teixeira, asesinado, días antes, a cargo de latifundistas del pueblo de *Sapé*, estado de Paraíba.

En 1964, vuelve a la región para filmar *Cabra marcado para morrer* (1964), una ficción que pretendía contar la historia de João Pedro Teixeira, en la cual, campesinos reales del *Engenho da Galiléia* interpretarían a los campesinos de la *Liga Camponesa de Sapé*; y donde Elizabeth Teixeira, viuda de João Pedro, encarnaría su propia historia. El rodaje es bruscamente interrumpido por el golpe militar el 31 de marzo de 1964. El equipo se esconde, intentando huir de los militares; sin embargo, algunas personas son detenidas y los materiales filmados acaban por dispersarse.

En los siguientes años trabaja como guionista de *A falecida* (1966) y *Garota de Ipanema* (1967) ambas de Leon Hirzmann; *Os Condenados* (1973) de Zelito Viana, *Lição de amor* (1975) de Eduardo Escorel; y *Dona Flor e seus dois maridos* (Doña Flor y sus maridos, 1976) de Bruno Barreto. Además, es director sustituto de *O Pacto*, uno de los

cinematográfica brasileña, discusión que se profundiza con la película *Rio, 40 graus*, de Nelson Pereira dos Santos, estrenada en 1955 y que tiene clara influencia del neorrealismo italiano. El *Cinema Novo* sobrevive a la dictadura militar que irrumpe a partir de 1964 y dura hasta 1972. Se pueden identificar tres etapas vividas por el movimiento: de 1960 a 1964, en la que la temática se enfoca en los problemas vividos por el campesino del noreste de Brasil (*Vidas Secas*, 1963, Nelson Pereira dos Santos; *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, 1964, Glauber Rocha); de 1964 a 1968, en la que los cineastas expresan su reflexión sobre los cambios económicos, sociales y políticos impuestos por la dictadura militar (*O Desafio*, 1965, Paulo Cezar Sarraceni; *Terra em Transe*, 1967, Glauber Rocha); y la fase que dura de 1968 a 1972, en la que se nota el desgaste del movimiento debido a la represión y censura del gobierno dictatorial. Esa etapa se halla bastante condicionada por el Tropicalismo (movimiento cultural influenciado por corrientes de vanguardias y por la cultura pop nacional y extranjera, manifestándose con más fuerza y visibilidad en la música nacional, con representantes como Caetano Veloso y Gilberto Gil), y le imprime exotismo al país, recurriendo a imágenes de los indios, de la tierra, de las palmeras, las bananas (*Macunaíma*, 1969, João Pedro de Andrade).

⁸ Grupo itinerante creado por el CPC que hacían excursiones por las capitales del país para establecer contacto con bases universitarias, operarias y campesinas.

tres episodios de *ABC do Amor* (1966)⁹ y de *O homem que comprou o mundo* (1968). En 1970, es invitado por *Saga Filmes*, productora de Leon Hirzmann y Marcos Farias para ser guionista y director de *Faustão* (1971). La película estaba inspirada en la obra teatral *Enrique IV*, de William Shakespeare y abordaba la lucha de clases y la relación entre padre e hijo. Los promotores del proyecto apostaban en la temática del *cangaço*¹⁰, género que había sido popular en el cine brasileño, pero que, según Coutinho, ya estaba en crisis (Avellar, 2000, p.264).

Aunque sus contribuciones en el cine fueron continuas, exceptuando *Cabra marcado para morrer* (1964), nada efectivamente le motivaba a seguir en este ámbito. Con la llegada de su primer hijo, busca otro tipo de trabajo, ya que las condiciones precarias a las que estaban sometidas estas producciones, no le permitían lograr ninguna estabilidad económica ni laboral. En 1971, gracias a contactos anteriores, vuelve al periodismo¹¹, trabajando en el *Jornal do Brasil* durante cuatro años, lugar donde retoma sus anteriores funciones.

2.2 Globo Repórter: Introducción al documental

En 1975, recibe una oferta de la *Rede Globo de Televisão* para un puesto en *Globo Repórter*, un programa de reportajes especiales. Ante una buena propuesta salarial, Coutinho acepta el cargo y pasa a integrar el equipo del programa formado por periodistas, profesionales de la televisión y cineastas, tales como Walter Lima Jr. Otros nombres como Jorge Bodansky, Sílvio Back, Oswaldo Caldeira fueron invitados a dirigir programas

⁹ Proyecto creado y coordinado por Leon Hirzmann, contaba también con los episodios *Noite Terrível* (1967), del argentino Rodolfo Kuhn, y de *Mundo Mágico* (1967), del chileno Helvio Soto.^[1]^[SEP]

¹⁰ Género de cine brasileño que retrata una forma de banditismo social existente en el Noreste de Brasil entre 1870 y 1940 formado por bandos de residentes rurales que buscaban justicia y venganza por las injusticias sociales y económicas sufridas por los campesinos. Los primeros *films* sobre esa temática fueron producidos en la década de 1920, mientras el movimiento aún existía: *Lampião: o Banditismo no nordeste* (1927), *Lampião, a Fera do Nordeste* (1930), *Lampião, o Rei do Cangaço* (1936-37). Algunas películas de este período estaban dotadas de carácter documental, como por ejemplo *Lampião, o Rei do Cangaço*, en que el director Benjamin Abrahão acompaña el famoso bandido Virgulino Ferreira, más conocido por Lampião, y su banda. Sin embargo, el cine de *cangaço* se consolida en los años de 1950 con los *Nordestern*, una manera brasileira de hacer *westerns*, más precisamente con la película *O Cangaceiro* (1953) de Lima Barreto. Es a partir de ese film que el *cangaço* pasa a ser un género con características estructurales comunes. Cineastas del *Cinema Novo*, como Glauber Rocha (*Deus e o Diabo na Terra do Sol*, 1964 y *O Dragão da maldade contra Santo Guerreiro*, 1969), también probaron el género, pero de manera singular bajo una perspectiva revolucionaria, dando a la narrativa contextos simbólicos y alegóricos (Dídimo, 2007, p.303). En la década de 1990, el tema es revisitado después de diez años sin aparecer en el cine nacional, a través de relecturas de abordajes subjetivos y de remakes de *films* clásicos del género (Ibíd, p.348).

¹¹ Este campo era ya conocido por el cineasta, quien entre 1954 a 1957, había sido “copy desk” de la *Revista Visão*.

especiales. Según Amir Labaki (2006, p.60), el *Globo Repórter* representó una nueva oportunidad para el documental brasileño, fase que dura de 1973 a 1983. A pesar de la censura externa ejercida por la dictadura, el trabajo dentro de la emisora era realizado con cierta libertad.

Las circunstancias que contribuirían a esta relativa autonomía consistían en que, hasta 1981, el programa era rodado en película reversible, un tipo de filme sin negativo que sólo podía ser montado en el propio material original, factor que dificultaba la supervisión del contenido por parte de la dirección de la televisión. Otro hecho que dificultaba una mayor interferencia interna era que el equipo no trabajaba en la sede de la emisora, sino en una casa próxima a ésta (Lins, 2004, p. 19).

Los filmes realizados durante este período, estaban influenciados por ideas del *Cinema Novo*, de donde provenían algunos realizadores que formaban parte del equipo (Geraldo Sarno, Dib Lufti, Maurice Capovilla). Los documentales trataban de redescubrir Brasil bajo un prisma político, económico y sociocultural, abordando la miseria, principalmente la del noreste del país, bajo un punto de vista crítico (Bezerra, 2009, p.18).

Coutinho, al igual que otros miembros del equipo, no solo dirigía, sino que también asumía varias funciones dentro del núcleo de producción: editaba, redactaba, montaba, y, sobretodo, grababa con cierta regularidad.

No tenía ni la más mínima experiencia en documental, nada; y fue genial para mí. Yo estaba en el *Jornal del Brasil* escribiendo, y de repente volví a hacer cine; con todas las limitaciones que pueden haber en la televisión, pero era película; 16 mm; tenía moviola, hablaba con la gente, filmaba a la gente... Durante cinco años, pasé momentos maravillosos. A veces dirigía y hacía de todo, habían ocasiones en las que solo editaba, o hacía el texto. Veía muchas cosas; la ventaja de trabajar en televisión es que haces muchas cosas, en todo momento estaba grabando. (Avellar, 2000, p. 267 / Traducción propia – original en Anexos 2, n.1)

Durante su instancia en el *Globo Repórter*, Coutinho realiza seis documentales de medimetraje: *Seis días em Ouricuri* (1976), *O Pistoleiro da Serra Talhada* (1977), *Theodorico, Imperador do Sertão* (1978), *Exu, uma Tragédia Sertaneja* (1979) y *O Menino de Brodósqui* (1980). A pesar de la independencia relativa comentada anteriormente, existía un patrón estético que ya empezaba a sentar sus bases como marcas de identidad del *Globo Repórter*, como, por ejemplo, la presencia del presentador y

narrador oficial y la ausencia del director y del equipo en las imágenes. Sin embargo, algunos de los documentales consiguen huir de la norma y alcanzan una dimensión autoral. El cineasta logra escapar de este patrón televisivo, por ejemplo, al mantener en el montaje final de *Seis días de Ouricuri* un plano, sin cortes, de tres minutos y diez segundos en el que un residente de *Ouricuri*, pueblo del interior del Noreste devastado por la sequía, explica las diferentes raíces que tuvo que comer para poder sobrevivir al hambre. La existencia de planos largos pasará, gradualmente, a ser esencial en sus realizaciones futuras, en las que, la primacía de la palabra termina siendo casi absoluta.

Es verdad que aprendí más con lo que no podía ir al aire, con lo que ocurría antes y después de las filmaciones y que yo podía ver y rever en la moviola: el antes y el después eran casi siempre más interesantes que el material efectivamente editado. Fue allá donde aprendí que las largas pausas de silencio, cuya utilización era absolutamente vedada, eran tan o más importantes que las palabras. El silencio está prohibido en la televisión brasileña porque es un tiempo muerto, induce al público a creer en un defecto técnico y lleva al espectador a cambiar de canal. (Coutinho, 1992, p.494)

Otro caso es la película *Theodorico, Imperador do Sertão* (1978), en la que el director elimina por completo el uso del narrador en *off*, haciendo que el propio personaje sea el único relator de la película. Theodorico inicia y finaliza el documental, además de entrevistar a los trabajadores y residentes de sus tierras. Consuelo Lins (2004, p.23), cineasta, ex colaboradora y importante investigadora del trabajo del director, recuerda que la producción documental en los tiempos de la dictadura tenía una posición política muy clara: los cineastas situaban la temática de sus películas siempre a la “izquierda”. La mayor parte de los documentales estaban comprometidos con movimientos sociales e intentaban expresar, de diferentes formas, la representación del “pueblo”. Coutinho, por otro lado, va en contra de esta dirección y expone, en esta película, una característica ética que será uno de los pilares de su cine: el intento de no juzgar al otro y de comprender sus razones, sin, necesariamente, coincidir con éstas.

Theodorico Bezerra, figura central de este documental de cuarenta y ocho minutos, es un político y latifundista integrante de la élite rural brasileña, único personaje del director perteneciente a la clase dominante, que habla sin pudor acerca de sus ideas machistas, el régimen semi-esclavista al que somete a sus empleados y el uso de los bienes públicos en beneficio propio. Aunque personalmente el cineasta pueda disentir de sus actitudes y

posiciones sociopolíticas, no hace un juicio de valor, permitiendo que el espectador construya su propia idea sobre lo que se ve.

El *Globo Repórter*, además de representar un punto de inflexión en la carrera del autor dirigiéndolo, definitivamente, al género documental, posibilitaría la ejecución de su obra maestra *Cabra marcado para morir* (1984). Su trabajo en televisión, sirvió como un “entrenamiento” inconsciente para la realización de su primer largometraje documental (Avellar, 2000, p.267). Los viajes de producción al Noreste de Brasil, a zonas próximas al escenario de *Cabra*, permitieron que Coutinho conociera más la región y a sus gentes. Desde la interrupción del rodaje, el director se sentía en deuda con los personajes de la película y, una de las pocas certezas que tenía, era que, en algún momento, tendría que retomar el proyecto.

En 1979, con la aprobación de la *Lei da Anistia*¹², aquellas personas que vivían clandestinamente podían volver a la legalidad. En este momento, Coutinho cree tener las condiciones necesarias para reanudar la película interrumpida y volver a establecer contacto con los actores de 1964. La estabilidad que le daba la emisora fue fundamental para que pudiese empezar la producción que, en un principio, se desarrollaría de modo completamente independiente.

2.3 *Cabra marcado para morir*: punto de inflexión en su trayectoria y en la historia del cine brasileño

La parte sustancial del rodaje de *Cabra* se da entre febrero y marzo de 1981. Financiado, en gran parte, por la *Embrafilme*¹³, el director cuenta con el apoyo de sus amigos *cinema-novistas*, Zelito Vianna, en la dirección de producción, y Eduardo Escorel, en el montaje.

El cineasta recupera una copia de algunas secuencias de la película que se habían preservado por casi dos décadas en la casa del cineasta David Neves y las muestra a los campesinos que actuaron en el *Cabra* de 1964. Es con la proyección de las escenas rescatadas, exhibidas a varios de sus personajes, que se nos presenta la historia. La película

¹²La ley de número 6.683, popularmente conocida como *Lei da Anistia*, fue promulgada en 28 de agosto de 1979 durante la dictadura militar (1964-1985) bajo el gobierno del general João Baptista Figueredo. Dicha ley perdonaba los crímenes políticos cometidos entre 1961 y 1979, castigados según los actos institucionales elaborados en el período de los gobiernos dictatoriales.

¹³ Fundada en 1969, era una empresa estatal brasileña que tenía la función de producir y distribuir películas cinematográficas nacionales. Se cerró en 1990, debido al programa de privatización de empresas del Estado del gobierno de Fernando Collor de Mello.

pasa a ser un documental sobre la ficción interrumpida diecisiete años antes, que busca el rescate de la memoria y de las relaciones destrozadas por la represión de la dictadura. Coutinho articula e integra diferentes dispositivos al intentar reunir los pedazos disipados de esta historia, que también es la suya.

Libre de las restricciones institucionales que le imponía la televisión, practica con libertad las lecciones aprendidas del *Cinéma Vérité*, del *Direct Cinema* y de la experiencia con el reportaje. La narrativa es construida a través de la composición heterogénea de recursos materiales y técnicos (voz en *off*, imágenes de archivo, música extradiegética) y de la revelación (textual y en imágenes) del dispositivo cinematográfico, explicitando la construcción continua de la película y la inexorable presencia de Coutinho que hace el puente entre pasado y presente.

Cabra marcado para morrer representa un hito, no sólo en la carrera de Coutinho, sino también en la cinematografía brasileña. Es considerado por Jean-Claude Bernardet (2003 p. 227), un “divisor de aguas” del documental de este país. El teórico y crítico de cine explica que la película rompe con la tendencia del documental político nacional de los años 60 y 70, que presentaba mensajes cerrados de “tipo sociológico”, cuya estructura de significación en sus producciones se centraba en la relación de causa-efecto, particular-general (Lins, 2004, p.70). Xavier (2013, p.67) define *Cabra* como una película síntesis, no sólo por unificar historias separadas por dos décadas, sino también por los recursos de narrativa utilizados. “El filme es reportaje, rescate histórico, metacine, trae la voz del otro, la intertextualidad”.

2.4 Legado documental

Después del estreno de *Cabra Marcado para Morir* (1984) y de cosechar premios dentro y fuera del país, (como *Cinéma du Réel*, en París, *FestRio* o *Festival de La Habana*), Coutinho, pese a no sentirse muy seguro con respecto a seguir o no en el cine, asume un proyecto bastante menos complicado y dirige un documental para el ISER - *Instituto Superior de Estudos Religiosos*, una organización no gubernamental, titulado *Santa Marta, duas semanas no morro* (1987) que pretendía abordar la violencia y el prejuicio en las favelas de Rio de Janeiro. Esta película, de cincuenta y cuatro minutos, establece cambios técnicos y metodológicos muy importantes que se reflejarán en su forma de trabajo, y que comentaremos al detalle más adelante.

El bajo presupuesto y el tiempo reducido disponible para la producción hace que opte por el formato de vídeo en lugar de usar película (recurso utilizado en casi todos sus documentales futuros). La delimitación espacial y temporal, tal y como indica el propio título - Santa Marta es la favela elegida para la grabación y dos semanas es el tiempo que el equipo pasa en la comunidad documentando - también será un factor muy relevante en la mayoría de sus realizaciones posteriores.

De 1988 a 1998, Coutinho dirige algunos documentales de compromiso político, denuncia y activismo social, denominados por el periodista Carlos Alberto Mattos (2003, s.p.) como “vídeos de esclarecimiento”; como por ejemplo: *Volta – Redonda Memorial da Greve* (1989); *Jogo da Dívida* (1989), *A Lei e a Vida* (1992), *Os Romeiros do Padre Cícero* (1994), *Mulheres no Front* (1996). Estos trabajos fueron hechos por “encargo” y, muchos de ellos, para el *Centro de Criação de Imagem Popular (CECIP)*¹⁴. En general, tienen la estructura del documental clásico, con narración en *off* y testimonios, sin la presencia del equipo (Bezerra, 2009, p. 115). Son películas sin gran visibilidad, pero que, al posibilitarle la práctica de documentar, fueron importantes en su proceso de formación, así como en la depuración de su estilo como cineasta (Ídem).

En 1991, Coutinho termina *O fio da memória*, proyecto ambicioso que empieza en 1988 y que tenía la pretensión de retratar la situación de los negros en Brasil, cien años después de la abolición de la esclavitud. Esta obra, definida por el autor como dramática (Lins, 2004, p.76), por sus limitaciones temáticas, técnicas y de producción, le fuerza a abandonar los procedimientos que había experimentado en *Santa Marta*. Debido al hecho de que la película recibió el apoyo de las televisiones extranjeras *Channel 4* (Inglaterra), *La Sept* (Francia) y *Televisión Española* (España), el director es obligado a dejar el vídeo y filma en película de 16mm, por cuestiones de exhibición comercial. Además, como estaba orientada, también, al espectador extranjero, Coutinho se ve forzado a echar mano de cierto didactismo (que no era natural en su trabajo autoral) para explicar contextos históricos y culturales. La narrativa de la película está construida por voces en *off*, testimonios, elementos de escenificación y, en algunos momentos, adopta una postura más observacional. Gracias a la experiencia de producir esta película, Coutinho dice haber

¹⁴ Creada en 1986, la institución se dedica a la creación de materiales educativos accesibles sobre derechos y deberes de la ciudadanía. Coutinho recibe el apoyo del CECIP en *Boca de lixo* (1992), en la producción y distribución, y en *Santo forte* y *Babilônia 2000* (1999) en la coproducción (Mattos, 2003, s.p.). El director se mantuvo asociado al Centro desde su fundación hasta su fallecimiento.

aprendido a no trabajar nunca más con temas tan amplios, complejos y generales (como era, para él, la Abolición de la Esclavitud). (Mattos, 2003, s.p.)

Su siguiente realización fue *Boca de lixo* (1992), documental con duración de aproximadamente cincuenta minutos, hecho sin investigación previa, que retrata la rutina de trabajo, así como el día a día de los recolectores de basura de un vertedero situado a cuarenta kilómetros de Rio de Janeiro. La temática, en este caso, es delicada. Dependiendo del tratamiento que le hubiera dado podría haberse convertido en una representación alegórica de la pobreza en las grandes ciudades, resultando en el típico documental de denuncia que pretende constatar verdades y comprobar ideas preconcebidas (Lins, 2004, p. 88). No obstante, Coutinho, una vez más, prioriza el relato de las experiencias de vida, intentando no producir ningún tipo de juicio de valor. El autor busca desvincular a estos trabajadores del estigma de su profesión, enseñando, a través de conversaciones sobre su vida cotidiana, cómo logran sobrevivir a partir de lo que ya ha sido descartado y etiquetado como basura por la masa de las grandes ciudades. La película fue realizada con el aparato técnico del CECIP, así como con los profesionales adjuntos, quienes trabajaron voluntariamente en este proyecto.

Desde *Cabra marcado para morrer* (1984), la única película que Coutinho había estrenado en el cine era *O Fio da memória* (1991) logrando muy poco alcance a nivel de audiencia (Mattos, 2003, s.p.). A estas alturas, Coutinho temía ser “una nota a pie de página en un libro de cine” (Lins, 2004, p. 98 / Traducción propia – original en Anexo 2, n.2). Es entonces cuando, en 1997, consigue el soporte de la distribuidora *RioFilme*¹⁵, lo cual hace posible el rodaje de una película sobre religiosidad, en la que, sin embargo, no vemos a autoridades religiosas ni especialistas, personajes a los que usualmente se entrevistaría con el objetivo de conocer sus opiniones sobre el tema u obtener cierta información. El director hace una película basada en testimonios de residentes de la favela *Vila Parque da Cidade*, en Rio de Janeiro, en la que éstos narran sus experiencias místicas y espirituales, envueltas en lo cotidiano. El documental enseña, a través de las conversaciones del director con los personajes, la relación de cada uno de ellos con sus creencias, sus prácticas religiosas y de devoción incorporadas orgánicamente en su rutina, sus relaciones interpersonales, su trabajo, etc. Sobre la temática de *Santo forte*, Felipe Amaral (2013, p. 105) sostiene de manera concisa:

¹⁵ Empresa perteneciente al ayuntamiento de Rio de Janeiro vinculada a la Secretaría Municipal de Cultura que actúa apoyando el cine carioca en las áreas de distribución, exhibición, estímulo a la formación del público y en el fomento a la producción audiovisual.

Coutinho concretiza el tratamiento de varios temas simultáneamente – la religión, el sincretismo¹⁶, la pobreza y la exclusión – sin ninguna pretensión de enseñanza teórica (la antropología o la sociología, por ejemplo) y sin tender a conclusiones morales.

En esta obra además de emplear los “dispositivos”¹⁷ probados en *Santa Marta, duas semanas no morro* (el uso del vídeo digital, la prisión geográfica, el hecho de integrar un miembro del universo filmado en el equipo de producción), el cineasta introduce en su metodología, la pesquisa previa de personajes y el pago acordado. Estos nuevos procedimientos, tenían como objetivo, beneficiar el encuentro entre el director y el personaje. *Santo forte* inaugura una nueva etapa dentro del cine de este autor, basada en el cuerpo y en el desempeño oral del “otro”, que ha sido denominada por Cláudio Bezerra (2009, p.31) como “documental de personaje”.

En el cambio de milenio, Coutinho decide grabar el último día del año 1999 en el *Morro da Babilônia*, en las favelas *Babilônia* y *Chapéu Mangueira*, en Rio de Janeiro. El documental, titulado *Babilônia 2000* (2001), supone un cambio en su filmografía gracias a la aparición de una nueva estrategia fílmica: descentraliza su autoría al dividir la dirección con otros cuatro equipos simultáneamente, dispersos por las favelas, provistos de cámaras digitales de diferentes formatos. Coutinho, acompañado del fotógrafo Jacques Cheiuche (responsable de la fotografía en todas sus películas a partir de este momento), conversa con personajes pre-seleccionados, mientras los otros equipos registran los preparativos para la fiesta, así como las historias de los residentes de la comunidad, que van encontrando de forma casual (Mattos, 2003, s.p.)

La acción central de la película consiste en el desarrollo de los preparativos para la fiesta de Noche Vieja, llevados a cabo por los habitantes del morro. Entretanto, la llegada del nuevo año, no pasa de ser una excusa para lo que esta película quiere contar, ya que en ella se revela, gracias a las conversaciones con los personajes, la poca esperanza que los mismos, tienen depositada en el "mítico" año 2000. Además, este documental muestra fragmentos de la vida cotidiana de estos personajes, los cuales afirman con sus acciones aquello que se cuenta. Esta fue la primera película co-producida por *VideoFilmes*,

¹⁶ El sincretismo religioso es la mezcla o combinación de prácticas de diferentes creencias religiosas en una única doctrina. En Brasil el sincretismo se puede resumir, en líneas generales, en la fusión de prácticas y creencias del catolicismo (traído por los colonizadores portugueses), con prácticas y creencias de religiones africanas (traídas por los esclavos) y tradiciones indígenas (de los nativos americanos). Las religiones sincréticas más populares son el *Candomblé* y la *Umbanda*.

¹⁷ Término utilizado por Coutinho para referirse a sus procedimientos aplicados en el rodaje. (Lins, 2004, p.101)

productora y distribuidora cinematográfica brasileña de los cineastas João Moreira Salles¹⁸ y Walter Salles, en buena medida responsable de viabilizar sus proyectos posteriores. Gracias a este apoyo, Coutinho tuvo la oportunidad de producir una nueva película cada uno o dos años.

Edifício Master (2002) fue, después de *Cabra marcado para morrer* su película de mayor éxito a nivel de audiencia, llegando a los 85.000 espectadores aproximadamente (Lins, 2004, p. 162). Este documental registra conversaciones del director con residentes de clase media de un edificio superpoblado de Copacabana, formado por pequeños estudios, distribuidos en doce plantas con veintitrés apartamentos cada una. Dado que la principal motivación del director es el espectro privado, la forma de vida en el barrio popular emerge de forma indirecta en las conversaciones, dejándose ver entrelíneas, buscando identificar la particularidad del individuo en la multitud de la gran ciudad, así como conocer las historias que se refugian en estos apartamentos estrechos, a partir de la auto-representación que los personajes hacen de sí mismos, mientras condensan fragmentos de su vida en una conversación.

Este es el primer proyecto de Coutinho en el que se aleja del universo periférico de las favelas, del campo, para enfocar su mirada en la capa media de la sociedad. Nuevamente el autor rompe la tendencia representacional seguida por la producción documental brasileña, la cual no mostraba mucho interés por esta parte de la sociedad, y que, en las pocas películas dedicadas al asunto, principalmente aquellas realizadas por el *Cinema Novo*, solía juzgar e imprimir una visión negativa con respecto a ésta (Lins, 2004, p. 140). En esta oportunidad, Coutinho logra una vez más (sin sentenciar a sus personajes), tener conversaciones humanas que revelan dramas familiares, paranoias, soledades, relaciones frágiles, entre otros aspectos; despertando la emoción e identificación por parte del espectador.

A principios de 2002, Eduardo Coutinho y João Moreira Salles empiezan a preparar una película sobre la campaña electoral de Lula a la presidencia. De esta idea nacen dos documentales: por un lado, decidieron que Salles acompañaría al candidato del *Partido dos Trabalhadores* (PT), Luiz Inácio Lula da Silva, en la disputa presidencial, resultando en el filme *Entreatos* (2004), mientras que Coutinho buscaría a los trabajadores militantes de los

¹⁸João Moreira Salles, también documentalista y autor de películas como: *Entreatos* (2004), *Santiago* (2006) y *No intenso agora* (2017), colabora con el trabajo de Coutinho a partir de 1999 hasta su fallecimiento.

movimientos de las grandes huelgas de 1979 y 1980¹⁹ de la región del ABC,²⁰ que acabaron por convertir a Lula en el gran líder obrero del movimiento trabajador. En este contexto nace *Peões* (2004), una película que parte de la esfera pública (actividades sindicales, la práctica de la política) para llegar al espectro anónimo que ha formado parte de esta historia (los huelguistas y sindicalistas que no tuvieron visibilidad mediática ni política). Como bien definen Claudia Mesquita y Victor Guimarães (2013, p.582), esta película, trata de captar:

La forma como los entrevistados poco célebres incorporan y reinventan, a partir del entorno de sus propias casas, el tiempo de las luchas operarias, la moral huelguista y el personaje de Lula, en medio de recuerdos, personas, episodios de la vida privada y bocetos de autorretratos, conforman la singularidad dramática de *Peões*.²¹ (Traducción propia – original en Anexo 2, n.3)

En este documental, a diferencia de sus últimas producciones, el director no se limita a la elección de una localización única, ya que graba testimonios de ex-metalúrgicos de dos localidades distintas: en la región del ABC y en Várzea Alegre, estado del Ceará (donde se encontraban algunos de los personajes que habían regresado a su ciudad natal). Otro aspecto, ya ausente de los documentales basados en la conversación que el director vuelve a incorporar en esta obra, es el uso de imágenes de archivo, provenientes de dos documentales de la época: *ABC da greve* (1979-1990), de Leon Hirszman y, principalmente, *Linha de montagem* (1982), de Renato Tapajós.

El deseo del director de retratar un Brasil rural, aún aislado de las tecnologías del mundo moderno, le estimula a emprender esta producción sin ningún tipo de guión ni pesquisa previa, marchando a un pueblo en el agreste de la Paraíba, región Noreste de Brasil. Coutinho acaba delimitando las grabaciones a la aldea de *Araçás*, donde vive Rosa, una agente de la “Pastoral da Criança”²², que acaba por convertirse en una especie de

¹⁹ Huelgas que negociaban, no sólo los sueldos de los trabajadores de las metalúrgicas, sino también, representaban la resistencia y lucha contra las condiciones salariales impuestas por la dictadura militar, aliada decidida de las empresas multinacionales. De estos movimientos de trabajadores surgieron líderes sindicales que acabaron orientándose hacia la política, sumándose a ellos varios sectores de las luchas populares en favor de la democracia. (Mesquita y Guimarães, 2013, p. 580)

²⁰ Región metropolitana del Estado de São Paulo, identificada tradicionalmente por sus industrias. Está formada por las ciudades de Santo André, São Bernardo do Campo, São Caetano, Diadema.

²¹ La forma en la que los entrevistados, poco célebres, incorporan y recrean, desde sus casas, el tiempo de las luchas operarias, la moral huelguista y el personaje de Lula, en medio de memorias personales, episodios de la vida privada y bocetos de autorretratos, integran la singularidad dramática de *Peões*. (Traducción propia).

²² La “Pastoral da Criança” es una organización de acción social perteneciente a la Iglesia Católica, pero con carácter ecuménico, que se orienta hacia la promoción del desarrollo infantil de niños entre 0 y 6 años.

asistente y mediadora de Coutinho con los personajes, la mayoría campesinos ancianos. La película titulada *O fim e o princípio* (2005) apuesta por el poder de la oralidad y de la fabulación de estas personas, potenciada por las limitaciones del analfabetismo, que encuentran en la expresión verbal su recurso más potente para comunicarse y afirmarse en la vida (Coutinho, 2013a). El hecho de llegar a un lugar sin ninguna información, prácticamente, hace que la película se desvele delante de la mirada del espectador. Coutinho potencia el metalenguaje, así como en *Cabra*, convirtiendo el proceso de búsqueda y negociación con los personajes, en materia narrativa de la película.

En *Jogo de cena* (2007), el documentalista interactúa con el universo femenino, proponiendo como escenario, un teatro vacío. De un lado está el director y del otro una serie de mujeres que nos hablan sobre amores frustrados, hijos, pérdidas y dolores. Pero la sorpresa es que el cineasta integra un elemento innovador en lo que respecta a la constatación del status de *lo real* en el documental: Coutinho mezcla testimonios reales de mujeres anónimas con los de actrices, algunas conocidas por el gran público brasileño y otras prácticamente desconocidas, las cuales interpretan las historias previamente grabadas y, en algunos casos, cuentan también historias personales. El director hace dudar al espectador constantemente, ya que éste no puede saber con total certeza, si lo que dicen los personajes es una historia propia o ajena, proponiendo así un juego narrativo, que se hace posible gracias al montaje. Para Lins (2016, p.44) el director:

(...) exagera hasta el vértigo la tensión entre lo que es escenificado y lo que es ‘real’, algo que ya podíamos ver en el discurso de sus personajes anteriores, poniendo en juego la ‘autenticidad’, no sólo de la película, así como de gran parte de su obra. (Traducción propia – original en Anexo 2, n.4)

En esta producción, el cineasta radicaliza los dispositivos utilizados en las producciones anteriores. La sensación de sentirnos aprisionados en el espacio está presente - un teatro como escenario - sin embargo, ya no es el director quien se transporta hasta la locación, sino que, por el contrario, en esta propuesta, es el personaje quien viene a su encuentro. La selección del *casting* se da a través de un test de elenco anunciado en un periódico que invita a mujeres de Rio de Janeiro a contar su historia para la grabación de una película documental. Para Bernadet (2013, p. 628), *Jogo de cena* no sólo es “importante” y “transformador” para el cine documental brasileño, sino que trae una gran

aportación al “cine documental en general” o, más precisamente, al “documental basado en el habla”.

Dos años después, Coutinho vuelve al escenario del teatro y pone nuevamente en discusión las fronteras entre la ficción y la realidad en *Moscú* (2009). La película documenta tres semanas de ensayo de la pieza teatral *Las tres hermanas*, del escritor y dramaturgo ruso Antón Chéjov por el *Grupo Galpão*, bajo la dirección teatral de Enrique Díaz. El objetivo de este documental, no es mostrar la obra completa de Chejov, sino fragmentos de la misma, enseñando, sobretodo, la preparación de los actores y el contacto de éstos con el universo del autor. Ilana Feldman (2013, p. 640-642) observa que en *Moscú* el proceso es la obra, es decir, todo lo que sucede, y que, dentro de una ficción tradicional, sería lo que queda fuera de escena, puede formar parte del juego propuesto: lectura de textos entre bastidores, ruidos del montaje de las escenas, ejercicios con el director, intervalos, diferentes niveles de ensayo, entre otros.

De este modo, el cineasta rompe con las principales características de los documentales producidos en años anteriores: la interlocución directa de los personajes con el director y la transformación *performativa* de personas comunes (Bezzerra, 2014, p. 70), ocultándose, durante la mayor parte de la película, detrás de una cámara observacional. Para Eduardo Scorel (2014), Coutinho intenta inaugurar con este filme “una nueva vertiente” dentro de su obra fuera de la “relación de conversación”.

Um dia na vida (2011) rompe nuevamente la relación entre los dos lados de la cámara (Lins, 2016, p.49). En esta película no hay ningún tipo de interacción, porque se trata de un “collage” de lo que sucede durante un día en la programación de la televisión brasileña. En un estudio en Rio de Janeiro, se instaló un sistema capaz de captar señales de cadenas abiertas provisto de varios monitores, lo que posibilitaba al director seleccionar, en tiempo real, el corte de un canal al otro. El resultado fueron diecinueve horas de material bruto de tele-periodismo, *reality shows*, comerciales, novelas, programas religiosos, policiales, de variedades, propaganda política, telecursos, dibujos animados, programas femeninos, entre otros. Coutinho selecciona noventa y cuatro minutos de este material, respetando en el montaje la cronología de la programación.

Según Lins (Ibíd., p.44), el director pone en primer plano la cultura audiovisual mediática, la cual sirve muchas veces de trasfondo en sus documentales, emergiendo en imágenes y sonidos captados en las localizaciones de sus películas, así como también en el discurso y en el imaginario de sus personajes. Debido a cuestiones de derecho de imagen de los programas utilizados, esta producción ha sido exhibida muy pocas veces,

generalmente, en sesiones “casi secretas” (Furtado, 2014), frecuentemente acompañadas de la presencia del director. Después de su muerte, el video fue lanzado por internautas en plataformas como *YouTube*, así como en sitios de descarga.

En *As canções* (2011), nos situamos en un escenario que recuerda el de *Jogo de cena* (2009): un estudio con fondo negro en el que, de un lado, está el personaje y del otro el director. El cineasta vuelve al rol de interlocutor que estimula la *performance* de la fábula en personas comunes. En esta película, las canciones son el hilo conductor del documental y sirven como elemento evocador de la memoria, así como de asociación de experiencias de vida, de recuerdos, afectos y sentimientos. Cabe recordar, además, que en sus documentales anteriores, las canciones emergen de forma natural, como parte del entorno que define a los personajes, pero no suponen una narratividad tan intensa como en *As canções*.²³

La película, considerada por Coutinho como su producción más rápida y barata (Coutinho, 2011), se realiza con un mes y medio de investigación²⁴, durante seis días de grabación y en, aproximadamente, dos meses de montaje. Los requisitos exigidos por el director para el reclutamiento de posibles participantes consistían en que fueran personas con buenas historias, que cantaran mínimamente bien y que no se olvidasen la letra de las canciones. El resultado son secuencias de relatos embebidos de sentimientos y emoción, acondicionados por temas del imaginario musical nacional de figuras como: Roberto Carlos, Chico Buarque, Tom Jobim y Jorge Ben. La entrevista, o conversación como prefería llamarla Coutinho, según Andrade (2013, p.656), vuelve transformada en una “verdadera celebración del encuentro”.

Últimas conversas (2014) es el título del último documental grabado por el director. En esta ocasión, el encuentro se da con adolescentes de escuelas públicas de Rio de Janeiro, en un escenario que simula un aula vacía. Como explica Lins (2016, p. 49), en esta película Coutinho vuelve a reunir a personas de un contexto socioeconómico similar a los personajes de sus películas anteriores a *Jogo de cena*. Aunque el principio del cual se parte, durante el periodo de investigación, fue simplemente encontrar adolescentes que quisieran contar sus historias, el hecho de buscarlos en colegios públicos, definía entonces, que éstos eran procedentes de estratos económicos más humildes, siendo la mayoría de ellos, negros.

²³ En casi todos sus documentales, hay algún personaje que canta. En la entrevista con Claudio M. Valentinetti (2003, p.58), Coutinho dice que si alguien tiene alguna conexión con el canto, va a querer cantar y lo estimula para que lo haga.

²⁴ Una productora y un asistente van a las calles de Rio de Janeiro provistos de un cartel escrito a mano “Se alguma música marcou a sua vida, cante e conte sua história”²⁴ (Liuzzi, 2013, p. 360).

De estas conversaciones surgen temáticas como: el racismo, el *bullying*, el prejuicio, el amor y las expectativas sobre el futuro.

El director fallece antes de la finalización del documental, que queda a cargo de Jordana Berg, montadora de las películas de Coutinho desde *Santo forte* (1999), y de João Moreira Salles. Durante seis meses, los dos colaboradores del cineasta intentaron editar el material de la manera en que creían que lo haría Coutinho, basados en algunas anotaciones apuntadas por él y en su convivencia durante largos años (Salles, 2015a). Entretanto, optan por una segunda versión, hecha desde su propia perspectiva y percepción. El documental, además de mostrar las historias de los chicos y las inquietudes de la adolescencia, acaba siendo un documento sobre el estado de ánimo del cineasta: se dejan explícitas la angustia y dificultad que sentía en conectarse con personajes jóvenes (que, según dice en la película, no tienen recuerdos porque aún no conocen la muerte, no han amado a nadie, y además, vienen ya “castrados” por los padres antes de formar parte del rodaje) haciendo explícita una crisis con su propio oficio. La película, que encierra su trayectoria, debido a las circunstancias, no es tanto una película de Coutinho, sino sobre Coutinho (Lins, 2016, p. 49).

3 CONFIGURACIÓN DE LAS PREMISAS DEL CINE *COUTINIANO*

A continuación, haremos un breve repaso sobre la representación de la alteridad a lo largo de la historia del cine documental brasileño, para luego contextualizar la ruptura que ha supuesto *Cabra marcado para morrer* en la manera de filmar al “otro”. A partir de esta obra, el autor inaugura un sistema representacional marcado por la actitud de “mirar y escuchar a las personas”, en el cual empieza a abrirse a un “otro social y cultural”, “en general gente pobre del campo y de la ciudad”, resultando en obras que, como define él mismo, intentan mostrar una nueva forma de comprender a Brasil, su pueblo, la vida misma, e incluso al propio cineasta desde una perspectiva no-generalizadora, aferrada “a lo concreto, a lo microcosmo”. (Coutinho, 1992, p.493)

3.1 Contexto Nacional: La alteridad en el documental brasileño. Un breve repaso sobre los antecedentes de *Cabra marcado para morrer*.

Los avances y tendencias que trazaron el camino de la historia del documental mundial – sean de origen inglés, francés o americano - también alcanzaron el territorio

brasileño. Si miramos en perspectiva la historia del cine documental en Brasil podemos notar la presencia de los “modos de hacer cine documental”, definidos por Bill Nichols (2013), que se constituyeron en función de las novedades metodológicas, tecnológicas y conceptuales posibilitando diferentes formas de discursos cinematográficos. Siguiendo la premisa de este teórico (Nichols, 2013, p.35), según la cual, el cine documental nos informa sobre situaciones o eventos históricos que “(...) involucran a gente real (actores sociales) que se presentan a si mismos ante nosotros”, entendemos que los movimientos cinematográficos que van surgiendo también deben alterar la manera de relacionarse con el sujeto filmado. Cuestiones fundamentales a la producción no ficcional (que afectan la relación con el “otro”) como la ética, la autoría y la significación de “realidad” son constantemente rediscutidas y repensadas a medida que se desarrollan innovaciones en el campo cinematográfico.

En los primeros tiempos del documental brasileño, el “otro” era retratado como lo exótico. Las temáticas estaban pensadas para atender a la clase burguesa intelectual, concentrada en el sur del país, que se interesaba por temas que divergían de su realidad, y que parecían estar fuera de lo común, como la comunidad nativa (Corgosinho, 2007, p. 53). Lo primero que se produjo en Brasil con la connotación de “film de realidad” fue el documental etnográfico. Películas como *Sertões de Mato Grosso* (1912) y *Rituais e festas bororo* (1917), ambas de Luiz Thomaz Reis²⁵, son producciones seminales del documental brasileño que tenían el objetivo de registrar, etnográficamente, las costumbres y cultura indígenas, y crear una imagen del indio permisivo al contacto con el hombre blanco (De Tacca, 2003). Asimismo, Marc H. Pault explica que en este tipo de cine, el descubrimiento de un “otro” singular y humano, instigador de dudas en cuanto a la propia identidad, lleva al intento de anulación de la diferencia, resultando en una representación desplazada, deformada, desnaturalizada. El autor apostilla:

El otro, si persiste en su diferencia, si parece difícil de asimilar a más o menos largo plazo, es expulsado de la normalidad, de la plenitud del ser, de la conformidad con la esencia humana, en la que el observador, en este caso, el hombre blanco occidental, es el portador, el agente auto declarado como representativo (Pault, 2000, p. 20)

²⁵ Cândido Mariano Rondon, mayor del ejército y principal indigenista de la reciente República Brasileña, crea, en 1910, un proyecto que abogaba por la protección y integración de las comunidades nativas. Dentro del programa organizaban una sección de cinematografía y fotografía bajo la responsabilidad del mayor Luiz Thomaz Reis, con el objetivo de registrar los diversos aspectos de la cultura material e inmaterial de los indios.

Después de la llegada del sonido al cine, este documental gana dimensiones educativas griersonianas, sumadas a la idea de preservación cultural de Mario de Andrade²⁶, con la creación del Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE). Creado en 1936²⁷ por el Ministerio de la Educación y Salud del gobierno de Getúlio Vargas, el proyecto del INCE tenía la finalidad de realizar películas que promovieran y orientaran la utilización del cine como una herramienta enfocada a la educación popular. Sus documentales resonaban la ideologías de antropólogos, sociólogos y historiadores surgidas en las primeras décadas del siglo XX (que se contraponían a la visión racial evolucionista que había marcado el pensamiento brasileño de la segunda mitad del siglo XIX), las cuales, buscaban exaltar el concepto de pueblo multirracial como “un elemento singularmente nacional” (Ramos, 2008, p.254).

Como sustento de la ideología de este órgano dedicado a los documentales educativos, se encontraban el positivismo científicista y la eugenesia higienista, los cuales defendían que la “raza” brasileña (proveniente del mestizaje entre blancos, negros, indios) no era inferior, sino que por el contrario, si presentaba una “degeneración racial”, era por cuestiones de salud, provenientes de la “ausencia de una política higienista” (Ibíd., p.256). Según Ramos, el recorte higienista y el embasamiento científico que apoyaban la producción del INCE, justificaba el “saber incuestionable” emitido sobre lo que era propio del pueblo.

El autor añade (Ídem) que, durante este período, la producción documental establece una relación de carácter paternalista con la alteridad, la cual está “enquistada” en la enunciación narrativa, cuyo objetivo era enseñar al pueblo cómo manejar sus propias tradiciones culturales. Humberto Mauro, cineasta de ficción en la época del cine mudo, fue el principal director del INCE, convirtiéndose en un nombre importante en la historia del documental brasileño. Dirigió 357 documentales, entre cortos y medimétrajes, entre los que encontramos películas que se centran en la educación para la higiene y el saneamiento,

²⁶ Cuando Getúlio Vargas preparaba el camino para la dictadura del *Estado Novo* (1937), el escritor modernista Mário de Andrade es invitado a desarrollar un proyecto orientado a la preservación del Patrimonio Artístico Brasileño. Su propuesta para la creación del *Serviço do Patrimônio Artístico Nacional* consistía, resumidamente, en preservar la totalidad de los bienes culturales, incluyendo hábitos, creencias, canciones, leyendas y supersticiones populares (Sala, 1990, p.21). Su proposición no prosperaría en las bases de la ley de esta materia, a nivel federal, porque los objetivos culturales de características conservadoras del *Estado Novo* se oponían a las ideas del escritor.

²⁷ El INCE dura hasta 1966 momento en que se transformaría en el *Departamento do Filme Cultural del Instituto Nacional do Cinema*.

así como en la exhibición de un saber científico positivo, como *Lição Prática de Taxidermia I e II* (1936) y *Combate a Lepra no Brasil* (1945).²⁸

En una segunda etapa de su producción documental (iniciada a mediados de los años 40), el director produce películas sobre el mundo rural y las ciudades históricas, en las cuales modera el enfoque didáctico e imprime un carácter más autoral, enseñando una visión idílica de Brasil como país rural (Labaki, 2006, p. 40), como también la preocupación por las tradiciones y costumbres de este país mítico (Ramos, 2008, p.262).

Cortometrajes correspondientes a esta fase, como *Manhã na roça: o carro de bois* (1956) y *Engenhos e usinas* (1955), los cuales abordan, desde una perspectiva nostálgica, la evolución de los procesos de trabajo en el campo, pueden ser vistos como influencia directa en dos producciones nacionales, anunciadoras de la llegada del cine directo a tierras brasileñas: *Arraial do Cabo* (1959) de Mario Carneiro y Paulo César Saraceni y *Aruanda* (1959) de Linduarte Noronha.

La obra de Carneiro y Saraceni aún cuenta con características del cine propagado por Grierson, sobretodo, en su película *Drifters* (1929), en la cual se aborda el conflicto entre tradición y modernidad en una colonia de pescadores de un poblado de Rio de Janeiro. *Aruanda* retrata la vida en una aldea poco desarrollada, fundada a mediados del siglo XIX. Esta aldea, ubicada en Paraíba (región Noreste de Brasil), cuenta con una pequeña población de ex esclavos quienes subsisten gracias al cultivo del algodón, así como, primordialmente, por la confección de cerámica rudimentaria, hecha por las mujeres. Estas películas trascenderían el género documental y contribuirían a la formación del *Cinema Novo*, dando herramientas al grupo de jóvenes críticos y cineastas²⁹ que buscaban legitimar en Brasil un cine de autor, de poco presupuesto e independiente. Incluso en lo que se refiere a la representación de la alteridad del pueblo brasileño, ambas películas abren camino a la ideología *cinemanovista* de “oda al pueblo” (Labaki, 2004, p.26); pese a estar narradas de manera clásica. En estas obras, la alteridad del pueblo brasileño es menos idealizada y folclórica que aquella plasmada en las producciones del INCE. Tanto una como otra, unen la representación popular y el medio no urbano, del mismo modo en que lo hará el incipiente movimiento *novista* (Ramos, 2008, p. 326).

²⁸ El primer período de existencia del INCE también cuenta con documentales históricos que buscaban exaltar y idealizar figuras de la historia del país, con la finalidad de elaborar representaciones que tipificasen estas personalidades en parámetros de perfección (Ramos, 2008, p.258), tales como: *Os Inconfidentes* (1936) y *Euclides da Cunha* (1944).

²⁹ Glauber Rocha, David Neves, Cláudio Mello e Souza, Jean-Claude Bernardet, Gustavo Dahl, Joaquim Pedro de Andrade, el propio Paulo César Saraceni, Paulo Emílio Sales Gomes, Novais Teixeira fueron los protagonistas de las discusiones que impulsaron la creación del *Cinema Novo*.

En los años 60, la ruptura con la antigua escuela documental gana fuerza gracias a la confirmación de la corriente del *Cinema Novo*. Las propuestas políticas del grupo hacen que las producciones documentales pasen, también, a dedicarse a temas sociales, tales como los excluidos, el pueblo, la miseria del Nordeste brasileño, entre otros. Aunque las innovaciones técnicas y metodológicas, que a nivel mundial se registraban, podían sentirse; la narración clásica continuaba vigente, más cuantiosamente en los documentales de la primera mitad de la década, a fin de promover un entendimiento claro sobre las discusiones político-sociales (Lins, 2004, p.70).

La narración en *off* es definida por Bernadet (2003, p.17) en el análisis de la película *Viramundo* (1965) de Geraldo Sarno, presente en su libro *Cineastas e Imagens do Povo*³⁰, como la “voz del saber”, que consiste en la voz del locutor (“limpia” de ruidos, ausente de la imagen, homogénea, obedecedora de las normas cultas la de lengua), la cual detiene el conocimiento, contextualiza, profundiza y da significado a la información, promoviendo un efecto generalizador hacia la alteridad.

La película aborda la migración de los nordestinos que vienen a São Paulo en busca de trabajo, y también articula su narrativa a través de entrevistas hechas con migrantes, algunos recién llegados y otros ya instalados en la ciudad. La participación de los entrevistados, identificada por el autor como “voz de la experiencia”, es debidamente seleccionada y fragmentada en el montaje para encajarse en el texto de la narración, autentificando su estatus de “real”. Según Bernadet (Ídem), la locución disuelve la individualidad del sujeto en estadística y explica cosas sobre los entrevistados que ellos no saben sobre sí mismos, convirtiéndolos en tipos sociológicos; más que acerca de individuos o de un grupo de ellos, la película habla de una “clase de individuos” (Ibíd., p.19)

Viramundo es uno de los primeros ejemplos de producción que se benefició de los avances técnicos provenientes del *Direct Cinema*³¹, el cual hacía posible un cine más ágil,

³⁰ El libro contiene análisis en relación con el tratamiento, la forma y el uso de la palabra de la alteridad en los documentales brasileños comprendidos entre 1960 y 1980, provenientes de una estética limitada por la orientación social y pedagógica, acercándose, en muchos aspectos, a la estética del documental clásico.

³¹ Las novedades técnicas del cine internacional, principalmente del *Direct Cinema* habían sido introducidas en 1962 en un seminario de cine en Rio de Janeiro, coordinado por el documentalista sueco Arne Sucksdorff que traía consigo dos grabadores Nagra. Es, en esta oportunidad, que miembros del *Cinema Novo* establecen contacto con las técnicas del directo, contando con la asistencia de cineastas, realizadores y técnicos, como Arnaldo Jabor, Eduardo Scorel, Dib Lufti, Antonio Carlos Fontana, David Neves, Gustavo Dahl. El grupo ya había tomado contacto con el *Cinéma Vérité* en la exhibición de *Crónica de un Verano* (1961) este mismo año en una *Semana de Cine Francés* en Rio de Janeiro. Otro factor que llevó al acercamiento del grupo novista a las técnicas del cine directo fue el contacto que el cineasta Joaquim Pedro de Andrade mantuvo con los hermanos Maysles gracias a una beca concedida por la Fundación Rockefeller

con cámaras más ligeras, películas más sensibles y sonido sincrónico. Además, incorpora una novedad en relación a las películas comentadas anteriormente: la entrevista. Esta película es una producción realizada por una corriente compuesta de documentalistas *cinemanovistas* de Rio de Janeiro, y por otro grupo formado por cineastas paulistas, encabezado por el fotógrafo y productor Thomas Farkas, diferenciado por Labaki (2006, p.51) como una vertiente del *Cinema Novo* denominada *Cinema Verdade*, que reproduce ecos técnicos y estilísticos del *Direct Cinema* y del *Cinéma Vérité*.

La superación de las barreras técnicas hace que esta generación incline el micrófono hacia el “otro”. Entretanto, esta relación está marcada, en un primer momento, por la pretensión del cineasta en ser el portavoz de un “pueblo” que no tiene capacidad para expresarse. Como señala Bernadet (2003, p.34) la confluencia de pensamientos del ISEB³² (Instituto Superior de Estudos Brasileiros), del CPC (Centro Popular de Cultura) y del *Cinema Novo* propagaba el dúo alienación/concientización. En líneas generales, explica que se difundía la idea de que la transformación parte de la consciencia. En este sentido, el pueblo, aunque tenga aspiraciones, no las conoce, porque vive alienado. La función del director intelectual “sensible a las aspiraciones latentes del pueblo” será, por lo tanto, elaborar un conocimiento de la situación del país y testificar estas ambiciones, devolviéndolas al pueblo y creando conciencia.

El autor apostilla (Ibíd., p.33) que la “alienación” de la alteridad no debería ser expuesta como una creación o necesidad del intelectual, sino como hecho que acredita la “realidad”. Documentales post golpe militar, como el anteriormente citado *Viramundo* (1965) o *Maioria absoluta* (1964)³³, de Leon Hirzmann, que habla de temas como el analfabetismo y la exploración del campesino por parte de la clase media, plantean entre líneas, la búsqueda de las razones de la ausencia de una revuelta popular frente al escenario político, ya que, tanto intelectuales como líderes políticos, pensaban que el pueblo estaba organizado en un sentido revolucionario e intentan evidenciar el porqué de la

en Estados Unidos a principios del año de 1962. Por otro lado, en São Paulo, en 1963, el director argentino Fernando Birri, de la Escuela Documental de Santa Fé, dio una serie de conferencias y exhibió sus películas *Tire Die* (1959) y *Los inundados* (1962), entusiasmando a los jóvenes cineastas paulistas con las posibilidades traídas por el *Cinéma Vérité*. El fotógrafo Thomas Farkas posibilita la práctica de esta idea en la ciudad aglutinando un grupo de directores, entre ellos Vladimir Herzog, Maurice Capovilla, Sérgio Muniz, Francisco Ramalho, Renato Tapajós y João Batista de Andrade. (Ramos, 2004, p.90)

³² Órgano creado en 1955, vinculado al Ministerio de Educación y Cultura, que poseía autonomía administrativa, libertad de opinión y de cátedra. Estaba formado por un grupo de intelectuales que tenían como objetivo el estudio, la enseñanza y la divulgación de las ciencias sociales, cuyo contenido sería adaptado al análisis y la comprensión crítica de la realidad brasileña. El Instituto sería clausurado en 1964, después del golpe militar.

³³ *Maioria absoluta* fue filmada antes de la dictadura pero montada un año después.

imposibilidad de organización de las clases populares, postulando como una de las posibles razones, la alienación a la que estaban sometidos.

Como acabamos de mencionar, parte de la filmografía de los primeros años de la década del sesenta se apoya ideológicamente en el trabajo desarrollado por el ISEB, que tenía como propósito el desarrollismo industrial y capitalista defendido por una burguesía nacionalista que rechazaba el imperialismo norteamericano y que pretendía integrar a las minorías a la producción y al consumo. Al tratarse del área de pertenencia y de dominio de ese grupo, la zona urbana era una temática delicada, evitada por la producción cinematográfica de la época. Entretanto, la falta de actitud del grupo burgués ante el golpe militar de 1964 y la propia supresión del ISEB, disuelven este “pacto ideológico implícito”, y los cineastas empiezan a dirigir su atención, también, hacia la clase media, la burguesía y el proletariado urbano (Ibíd, 2013, p. 47-48)

Un paradigma de este enfoque temático es *A opinião pública* (1968), donde el director Arnado Jabor pone a prueba las lecciones aprendidas del *Direct Cinema* y del *Cinéma Vérité*, realizando una película repleta de sonido, en la cual, expone al espectador su metodología. En esta obra la temática se desplaza del campo a la ciudad: el “otro” no es el pueblo excluido y marginalizado, sino la clase media. El tratamiento en relación al representado pasa de la ternura y compasión, a la repulsa. En un intento por explicar, latentemente, las razones que posibilitaron el golpe militar, el “otro” ilustra el desinterés y la falta de actitud de este extracto de la sociedad en relación a la situación política en que se encontraba el país. Aunque aún sea palpable el tratamiento generalizador hacía el sujeto filmado, sus personajes presentan una mayor complejidad, construcción posibilitada por entrevistas con preguntas más abiertas que se cuestionan sobre el futuro, el amor, las posibles soluciones para la salvación nacional, etc. Según Bernardet (Ibíd., p.63), la narración en tercera persona pretende desvincular y/o alejar al realizador intelectual y su espectador, que en principio, pertenecen a esta capa de la sociedad, de aquella clase media retratada como alienada y alienante.

El autor explica (Ibíd., p. 13) que la gran aportación de estos documentales, concentrados en la década del sesenta, es que implicaron al sujeto como fuente de discurso. Asimismo, y con respecto a esto, señala (Ibíd, p.213): “La cuestión del otro genera obligatoriamente la (cuestión) de un mundo policéntrico o de un mundo donde no hay más un centro” (Traducción propia – original en Anexo 2, n.5). Lins (2004, p.108) aclara que esta discusión particular/general, en la cual se basaba el “modelo sociológico”, continuará

estimulando parte de la crítica y de la práctica cinematográfica hasta los años setenta y ochenta y se irá disolviendo paulatinamente.

En los últimos capítulos de *Cineastas e Imagens do Povo*, los análisis de los documentales estudiados por Bernardet van evidenciando el alejamiento de la “tipificación” de la alteridad, motor del “modelo sociológico”, y se empiezan a advertir algunas disonancias en la representación del “otro”. A partir de los años setenta se nota la presencia de documentales que presentan una retórica de no-intervención, que busca hacer emerger al “otro” como individuo tras la “invisibilidad” del cineasta (Teixeira, 2004, p. 36). Este es el caso de dos documentales de Aloysio Raulino: *Tarumã* (1975), cortometraje que consiste en la declaración de una campesina sobre educación y condiciones laborales, cuyo discurso se destaca por la adopción de un estilo estéticamente “pobre”, definido por la mínima utilización de recursos del lenguaje cinematográfico (Bernardet, 2003, p.127); y *Jardim Nova Bahia* (1971), película en la cual el director entrega la cámara a Deutrades Carlos da Rocha, un migrante nordestino que vive en São Paulo, y que, durante la película, nos cuenta episodios de su vida, siendo responsable, de este modo, de un tercio de las imágenes del documental. (Ibíd, p. 128).

En estas producciones, la relación particular/general aún se hace presente, pero de manera bastante difuminada. En *Tarumã*, la interpretación generalizadora (Ibíd, p.124) se da gracias a la propia intervención de la campesina que, en algunas ocasiones, hace uso del “nosotros” para hacer referencia a la clase trabajadora del campo. Ya en *Jardim Nova Bahia*, el particular/general se establece en la relación con el personaje/medio social al que pertenece, manifestada ésta en secuencias de operarios trabajando, así como aquellas que muestran momentos de ocio en los que hombres y mujeres bailan samba, y también, en el propio título de la película que hace referencia a un barrio de São Paulo. Estas escenas nos sugieren que la historia de Deutrades podría ser, también, la de estos “otros” que vemos en las imágenes de la película (Ibíd, p.139).

Empiezan a surgir, del mismo modo, películas que se centran en casos particulares, en las que vemos al “otro” afirmarse como individuo. Tal abordaje puede ser apreciado en *Gilda* (1973), de Augusto Sevá, obra que se centra en la figura de Jovina de Oliveira, personaje que vive en un universo fantasioso poblado de estrellas del cine norteamericano y que imagina haber sido la *vedette* de la película *Gilda* (1946) de Charles Vidor, interpretada por Rita Hayworth. El tratamiento dado a este documental se aleja del “modelo sociológico” al no proporcionar ninguna señal que pueda denotar una generalización, y al presentar, entrelíneas, la locura como posible temática, huye de

comentarios de tipo sociopolíticos. La “alteridad radical” (Teixeira, 2004, p.36), puede ser vista, igualmente, en la representación plasmada en *Destruição Cerebral, Esmagamento craniano, precipitação, fraturas generalizadas* (1976), película co-dirigida por José Carlos Avellar. Este filme cuenta la historia de Áureo Medina, metalúrgico de São Paulo, militante sindical, padre de familia, religioso, que rompe con todo al emprender un viaje por Brasil, aventura que termina con su suicidio en la ciudad de Belém. En esta obra, el espectador se encuentra con lo inmaterial, aproximándose a la conciencia inobservable del personaje, ubicada en un pasado representado por noticias de diarios y algunos *offs* de sus familiares, imposibilitando cualquier tipo de reducción sociológica (Ibíd., p.173).

Algunas hipótesis sugeridas por Bernardet (2013., pp.215- 217) señalan que ciertos síntomas de la ruptura con este modo de representación son: la progresiva desaparición del espíritu sociológico, ya que, en lugar de acceder a la realidad a través de hechos y de producción material (lo cual permeaba las películas de inicios de la década en donde se discutían las producciones y condiciones del proletariado), estas obras entran en la dimensión de lo subjetivo; la comprensión del documental, no como una reproducción de lo real, sino como un discurso; la renovación del lenguaje por medio de un montaje basado en el fragmento y en la yuxtaposición; y, por último, la oposición al saber unívoco y una mayor apertura a la ambigüedad.

Silvio Da-Rin (2017, p.189) afirma que el cine de tipo sociológico y etnográfico fue el que más sufrió represión formal y expresiva en el documental brasileño y que, sólo a partir de los años ochenta, se empiezan a problematizar, más expresivamente, cuestiones de la representación que contestan al discurso mimético-reproductivo. Según el autor, (Ibíd, p. 169) a partir de los años setenta (tras la primavera francesa de mayo de 1968, en la que se emprenden discusiones alrededor del “ilusionismo cinematográfico”) el campo documental se interesa por adoptar estrategias “anti-ilusionistas”, tratando a la película como un producto, resultado de un proceso, desvelando sus procedimientos de producción. Estos son los documentales que Nichols encuadraría en el “modo reflexivo” de representación, en donde el cineasta:

(...) atrae la atención respecto a los supuestos y convenciones que rigen el cinema documental. Incrementa nuestra conciencia con respecto a la construcción, por parte de la película, de la representación de la realidad. (Nichols, 2012, p. 53)

Eduardo Coutinho explora esta forma documental (Teixeira, 2004, p. 39) en *Cabra marcado para Morrer* (1984) haciendo brotar en la pantalla la voz del “otro”, ambigua y compleja, que nace del “cuerpo a cuerpo que la experiencia no excluye” y de su “intervención abierta en el momento vivido” (Xavier, 2013, p.66).

3.2 *Cabra marcado para morrer*: Posicionamiento ante la alteridad y la realidad filmicas

Participante colaborador del *Cinema Novo*, Eduardo Coutinho dirige su primer largometraje documental, *Cabra marcado para morrer* (1984), casi veinte años después del auge del grupo, revolucionando, metodológicamente, las influencias del *Direct Cinema* y del *Cinéma Vérité* en el escenario documental brasileño.

La película consiste en el proyecto de recuperación de una historia reprimida, que pertenece tanto a los actores como al propio cineasta, poniendo en evidencia el fracaso de este recorrido histórico, a partir de la figura de João Pedro Teixeira, personaje asesinado y razón de ser del primer *Cabra*; así como, además, supone un retorno, al retomar un rodaje que fue interrumpido en 1964, debido a la instauración de la dictadura (Miranda, 2015, p. 63). Asimismo, Bernardet (2003, p. 236) justifica esta producción como "un puente tendido sobre la fractura abierta entre el ahora y el antes, para dar sentido al pasado y para vivificar el presente" (Traducción propia – original en Anexo 2, n.6). Aunque entre sus motivaciones conste el rol de los actores sociales en la historia, el documental prescinde de grandes acontecimientos y de grandes nombres históricos, así como de tipificación de individuos que pudieran servir como ejemplos, dando lugar a acontecimientos fragmentarios y personajes anónimos (Lins, 2004, p. 32) derrotados por el movimiento militar y por el sistema institucional, éstos últimos, propagadores absolutos de la versión oficial de la historia (Da-Rin, 2004, p. 218).

Coutinho nos muestra una fractura absoluta con el “otro” representado por el bias sociológico presente en gran parte de la filmografía documental *novista*, exponiendo la alteridad en su plena complejidad, contradicción y ambivalencia. Como ejemplo, podemos citar el pasaje en que Mariano, personaje que en la película del 1964, representaba al líder revolucionario João Pedro Teixeira, se resiste a hablar del pasado y reniega de la lucha del movimiento campesino, contrariando la esencia de la figura a quien había dado vida años antes. La ambigüedad que supone la individualidad del "otro" también es percibida en el

cambio que Elizabeth Teixeira muestra en la interacción con el director, habiendo una gran diferencia entre la primera entrevista, en la que se encuentra influenciada por la presencia de su hijo, quien modera sus respuestas; y los siguientes encuentros, cuando sola y sin la censura del hijo enseña su emoción y voluntad de poder hablar.

Esta complejidad de los personajes imposibilita la representación unívoca del “campesino”, lo cual no significa negar que exista en la película, el sentido de memoria colectiva; sino que, por el contrario, nos enseña que ésta se halla constituida por una multiplicidad de existencias con vivencias bastante distintas (Lins, 2004, p. 33). De este modo, la película sintetiza el cambio de perspectiva sufrido en el abordaje documental nacional, evidenciando en las imágenes y en el enfoque del *Cabra* de 1964, el espíritu utópico y nacionalista de la generación del *Cinema Novo*, frente al *Cabra* del 1984 en donde se nota una postura más realista por parte del director, que ya no tenía la pretensión de cambiar el mundo (Bobbio, 1997, p.14), abriendo paso a un abordaje más antropológico de sus personajes (Miranda, 2015, p. 15).

Otra ruptura con la tradición documental nacional, expuesta en los años anteriores, es la presencia del director-personaje, que actúa como elemento de reflexividad y que sirve de mediador entre lo “real” y el espectador, exponiéndose como realizador y creando una personalización del espectáculo y de las relaciones con el público (Bernardet, 2003, p. 233). En *Cabra* podemos ver cómo el director combina la experiencia de la televisión con las lecciones aprendidas a partir del cine difundido por el antropólogo y cineasta Jean Rouch. Además de defender la presencia del sonido directo, se determina que los sujetos son la razón de ser de la película y que la alteridad se construye ante la realidad de su encuentro con los dispositivos del aparato cinematográfico (cineasta, equipo, aparato técnico).

El reencuentro del cineasta con los campesinos que habían actuado en el *Cabra* del 1964, el contacto de los mismos con los fragmentos del rodaje que se habían preservado, el hecho de poder hablar sobre un pasado reprimido por la dictadura; son elementos que posibilitan la evolución de los personajes dentro del documental y, consecuentemente, la construcción de la propia película. Estas acciones sólo son posibles por la situación de “encuentro” que se provocó. La pretensión de una verdad indiscutible, de actuar como portavoz de alguien o de cualquier tipo de tipificación es sustituida por la “realidad” de cada individuo, gracias a la construcción narrativa, intrínsecamente marcada por el acto del rodaje. Como afirmaba Jean Rouch “no será un cine de la verdad, sino la verdad del cine” (Deleuze y Guattari, 1987, p.203).

Esta dimensión de la alteridad, que nace a partir de una realidad fílmica, fue impulsada por Rouch en muchas de sus producciones. A partir de su experiencia con documentales etnográficos, aprendió a no convertir al “otro” en un simple objeto de registro, sino que se propuso darle a ese individuo la oportunidad de ser “inventado” y construido, tanto por sí mismo, como a partir de la visión del cineasta. Esa cualidad de la obra del director puede ser detectada en documentales rodados antes del surgimiento del sonido sincrónico. Este es el caso de *Moi, un noir* (1958) y *Jaguar* (1967)³⁴, películas en las que Rouch pone a sus personajes en contacto con sus propias imágenes filmadas y donde, durante el vislumbre del material proyectado, les pide que rememoren o reinterpreten los episodios registrados por su cámara, combinando en el montaje final las imágenes con el *off* de sus *performances* y reacciones.

Con el surgimiento del *Direct Cinema*, es cuando Jean Rouch y Edgar Morin tienen la oportunidad de poner a prueba, la auto *mise en scène* del personaje en *Crónica de un verano* (1961). En la primera parte de esta película, filmada en el verano de 1960, durante la Guerra por la Independencia de Argelia, se abordan temas existenciales, a partir de una sencilla pregunta: “¿Es usted feliz?”; la cual se formula a diferentes residentes de la ciudad de París. En la segunda parte, se empieza a hablar sobre política, racismo y guerra. Los directores organizan encuentros y crean diversos tipos de situación en los que ponen en relación a los personajes. Al final, exhiben partes de la película y filman las reacciones y discusiones generadas. Rouch y Morin son parte de la película, tanto por sus intervenciones como por su presencia física. Este documental manifiesta los principios del denominado *Cinéma Vérité*, el cual “revela la verdad de una forma de interacción que no existiría si no fuera por la cámara”. (Nichols, 2013, p.212)

Cabra marcado para morir parece encontrar sus orígenes metodológicos y conceptuales en el cine difundido por Rouch, más particularmente en *Crónica de un verano*. Lins (2004, p.42), alerta, entretanto, que el hecho de poner de manifiesto la influencia de ciertos procedimientos no le quita mérito a *Cabra* “porque la película actualiza estos elementos, de manera tan singular, asociándolos a los elementos del universo filmado que es, en realidad, una reinención, y no una actualización”. (Traducción propia – original en Anexo 2, n.7)

³⁴ Este film empieza a rodarse en 1954 y finaliza en 1967.

3.3 *Cabra marcado para morrer*: Manifiesto de conceptos

La opera prima de Coutinho es un proyecto complejo donde la “circulación y extensión definen el espacio de una diáspora ejemplar, desintegración de una familia y borramiento de la identidad producto de la represión” (Xavier, 2013, p.66). El montaje laborioso, realizado por Eduardo Escorel, articula diferentes tiempos, hechos y historias: el asesinato del líder campesino João Pereira Teixeira, en 1962; la historia del primer *Cabra* rodado en 1964, basado en la lucha de Pereira por la reforma agraria y su consecuente muerte, en la cual actúan su mujer y campesinos del *Engenho da Galiléia*; el golpe militar que interrumpe el proyecto de la película y que acabó resultando en una dictadura que gobernó Brasil durante los veinte años siguientes. En este contexto, se insertan las entrevistas con el elenco de actores, los cuales rememoran el pasado y cuentan lo que ha ocurrido en sus vidas entre 1964 y 1981. La narrativa concede mayor énfasis a la vida de la viuda de João Pedro, Elizabeth Teixeira, quien nos habla de su solidaridad en relación con la lucha de su marido, así como, su fuga a un pueblo del interior del estado de Rio Grande do Norte debido a la persecución política, donde tuvo que ocultar su verdadera identidad, perdiendo el contacto con la mayoría de sus hijos. Finalmente, vemos cómo se da el fin de su anonimato cuando es encontrada por Coutinho y donde se nota el efecto de “liberación” (Império, 2017, p.74) que el cine puede producir.

Para hacer posible una conexión entre estos dos momentos históricos, el pasado destrozado y el presente en constante transformación, el director opta por diferentes recursos que hacen posible la construcción de la historia. Para Da-Rin (2003, p.218) la diversidad de elementos narrativos técnicos (voz en *off*, reportaje, escenificación) y materiales (noticias de periódico, filmes de la época, entrevistas) no construyen parodias ni causan la sensación de una hibridación estilística, sino que, por el contrario, integran “orgánicamente” la recuperación de la disipación visual e imaginaria de la historia.

Esta película, no sólo delimitaría la futura trayectoria del director, direccionándole definitivamente hacia el género documental y afirmándole como una referencia de éste en Brasil; sino que, podemos identificar en ella, procedimientos, prácticas y elementos que serán recurrentes en su filmografía posterior (frente a algunos otros que tienden a desaparecer o que vuelven a ser presentados eventualmente).

En los primeros diez minutos de la película podemos identificar y enumerar los recursos utilizados en la construcción narrativa de esta obra documental. La secuencia inaugural nos da pistas sobre la “realidad” de la película. En la primera escena vemos el

plano general de un valle contrastado por el atardecer. De repente, se enciende la luz de una pantalla de cine y luego la luz de los focos que nos revela al equipo de rodaje preparando la exhibición del metraje de la película de 1964 para los campesinos de *Galiléia*. Sabemos, entonces, que lo que vemos se trata de una película; una película en construcción. El dispositivo cinematográfico estará presente durante toda la película y se manifestará de diferentes maneras: por la presencia física del equipo, director y aparatos técnicos; en el texto de la narración; en las imágenes de archivos; y en las entrevistas con los personajes. *Cabra marcado para morrer* es una película dentro de una película no sólo por contar la historia del rodaje que sucede diecisiete años antes, sino también por ser meta-cine, por compartir con el espectador el proceso de producción del documental y revelar que personajes y cineasta comparten el mismo mundo histórico³⁵.

La narración en *off*, es incluida como recurso narrativo y se divide en dos frentes: una es la voz de Coutinho en primera persona, explicando la historia vivida por él y por los personajes, así como informándonos sobre las condiciones del rodaje; y la otra, es la voz “objetiva” del locutor Ferrera Gullar, de carácter exclusivamente informativo, ilustrada con materiales de archivo. Aunque el *voice over* sea un recurso bastante relacionado con el documental tradicional, Esther Império Hamburger (2017, p. 74) explica que en 1984, el uso de la primera persona del singular en la locución, que dialoga y contrasta con la *voice over* clásica, es uno de los elementos que distinguen y dan valor a este documental.

Los materiales visuales aparecen en diferentes formatos y provienen de distintas fuentes. Podemos distinguirlos entre: imágenes documentales de los tiempos del CPC; fragmentos preservados de la película de ficción de 1964, fotos del rodaje, fotos y recortes de periódico con noticias de la época (sobre las organizaciones campesinas, la muerte de João Pedro, la aprehensión del material de rodaje por las tropas militares), *takes* del guión recuperado del 1964 e imágenes capturadas de lugares o acciones del presente del rodaje. En la mayoría de los casos, estas imágenes, sirven para cubrir las locuciones en *off* o son usadas como insertos durante las entrevistas con los personajes a modo de ilustración o, supuestamente, para disimular algún corte en la edición. Por otro lado, aunque sean recursos que apoyen la narrativa y el montaje, el director también recurre a ellos para activar y provocar la memoria, o los evoca como elemento que le facilita el acercamiento a sus personajes, integrándolos diegéticamente en la película: como en la proyección de extractos de la película de 1964 que organizó para los personajes o cuando enseña fotos

³⁵ Según la formulación de Nichols (2013, p.27) es el “mundo que compartimos”, que en los documentales es abordado de manera más directa, diferente de la ficción en que es, fundamentalmente, alegoría.

del rodaje en la entrevista con Elizabeth, así como en el encuentro con sus hijos. Además de estas razones, Coutinho (Mattos, 2003, s.p.) explica que en el caso de *Cabra* también estaba en juego una dimensión ética:

Suelo decir que el pecado original del documental es el robo de la imagen ajena. Aunque estés autorizado, sigas todas las reglas e intentes ser fiel, siempre queda esa sensación. El indígena dice que [la captura de la imagen] roba el alma. Walter Benjamin habla sobre devolver la imagen al pueblo. Para mi, se trata de devolverla, no al pueblo en general, pero a la persona en particular. En *Cabra* era esto todo el tiempo: devolver la película a los otros. (Traducción propia – original en Anexo 2, n.8)

La música extradiegética aparece en la primera escena e inunda toda la película funcionando como atenuador dramático e identificativo. Según Guilherme Maia (2015, p.100), la música original, compuesta por Rogério Rossini, agrega signos sonoros que remiten a la “región de Brasil” donde transcurre la película, así como, también, “tensión y tristeza”, las cuales intensifican el sentimiento de nostalgia que inunda el documental y las historias contadas por las imágenes, narraciones y testimonios. Son incorporadas, también, algunas canciones de distinta autoría como la canción de *Subdesenvolvido* de Carlos Lyra, presentada por el *off* de Gullar como un clásico del CPC. La canción, que habla sobre el subdesarrollo de Brasil, es combinada con imágenes documentales en blanco y negro del Noroeste brasileño precario, realizadas en la época de la *UNE Volante*.

En la tercera secuencia, tomamos contacto con lo que, en el futuro, será la materia prima de su trabajo: la entrevista. Coutinho aplica la experiencia proporcionada por los años en *Globo Repórter*, pero ahora ya sin las presiones y las exigencias impuestas por el lenguaje televisivo. El director/entrevistador tiene voz y cuerpo y se sitúa, según la teoría del documental “participativo” de Nichols (2013, p. 209), como “actor social” participante del mismo “mundo histórico” de sus personajes. Con respecto a esta forma participativa, Coutinho afirma (Lins, 2004, p.43):

Allá [en la película] soy un personaje, soy un eventual compañero de aquellas personas. En realidad junté lo que la televisión hacía, pero cortaba o usaba mal, con lo que el cine no hacía, y esto lo hice de una manera más instintiva que razonada. (Traducción propia – original en Anexo 2, n.9)

En una comparación estilística entre el *Cabra* de 1964 y el *Cabra* de 1984, Bernardet (2003, p.233) señala, como una de las grandes diferencias, la presencia del director, tanto dentro como fuera de cuadro. De este modo, sostiene:

El autor, expuesto en primer plano, con tanta importancia como el personaje, era algo impensable en la época de *Cabra/64*. El autor existía, pero siempre oculto, como vehículo transparente de la realidad. (Traducción propia - original en Anexo 2, n.10)

La fluidez de la película se debe, en gran parte, a las entrevistas. Las historias contadas por los campesinos, muchos de ellos analfabetos, se construyen a través de la riqueza verbal de la oralidad.

El lenguaje oral es esencial en el presente imaginario, ya que es un lugar en que la cultura industrial aun no ha penetrado tanto. Al contrario de lo que se piensa, el individuo analfabeto o poco alfabetizado, que vive en un espacio donde la cultura oral es predominante, tiene una mayor necesidad de expresarse bien oralmente que una persona que vive en una cultura industrial. (Coutinho, 1998 / Traducción propia – original en Anexo 2, n.11)

El poder de la “auto-representación” provocada por el encuentro fílmico toma dimensiones de transformación y de liberación en la película, siendo el caso más evidente el de Elizabeth Teixeira. A pesar de que las entrevistas aparecen fragmentadas, siguen un cierto orden cronológico que nos hace visualizar la auto-reinvención del personaje, y cómo la relación personaje/cineasta se va estrechando al paso de los encuentros, adquiriendo cada vez más intimidad.

La cámara, en esta ocasión, es también un personaje *performativo*. Hereda la agilidad de la cámara televisiva y no se limita a observar o registrar: crea la acción, invita al espectador a ser participante, es atenta y está abierta a la oportunidad, a la probabilidad de que algo pueda suceder. En relación al “rol” de este aparato en *Cabra*, Coutinho explica (Lins, 2004, p.43):

La cosa se produce de improviso y tienes que filmarla. Filmar la llegada y la salida en una casa, nadie lo hacía. Yo debería tenerlo presente ya en *Cabra*, porque de hecho el camarógrafo filmaba siempre, el equipo irrumpiendo en la imagen o no, no pasaba nada

porque sabíamos que [el dispositivo cinematográfico] estaba en juego. (Traducción propia –original en Anexo 2, n.12)

Aunque *Cabra* de la impresión de promover cambios en la vida de sus personajes, principalmente en el caso de Elizabeth, que sale de la clandestinidad y tiene la oportunidad de recuperar los lazos perdidos con sus hijos, el director opta por no terminar la película con un “final feliz”. Cuando Coutinho y el equipo van a despedirse de Elizabeth, la encuentran renovada, reformulada. Había recobrado la fuerza y el coraje perdidos. Es un momento bonito y emotivo y dramáticamente podría ser el “final perfecto”. Pero, entra la voz en *off* del director explicando que hasta el momento en el que el texto había sido escrito, Elizabeth había visto apenas a dos de sus ocho hijos. La locución también informa sobre la muerte del personaje João Virgílio, diez meses después del rodaje. El director evita expresar en sus filmes, el falso poder transformador y esperanzador:

Esto es esencial: evitar de todas las formas posibles, resolver los problemas de la sociedad en el documental. El cine no va a resolver los conflictos sociales. (Coutinho citado en Lins, 2004, p.55 / Traducción propia – original en Anexo 2, n.13)

Situar *Cabra marcado para morir* en el presente trabajo, es fundamental, no sólo por lo que la obra representa en sí, sino también por su extrema relevancia para nuestro objeto de estudio. Este documental es el punto de partida para conocer los medios y recursos con los que el autor empieza a configurar su cine. En la película podemos identificar, por lo menos, tres categorías de representación documental definidas por Bill Nichols (2013): la *participativa*, que correspondería a la interacción de Coutinho con los personajes a través de la entrevista; la *expositiva* con las narraciones en *off* sobre las imágenes de archivo y de cobertura; y la *reflexiva*, ya que comparte todo el proceso de la realización de la película. Partiendo de los elementos identificados en este capítulo, podremos tener una referencia y experimentar el estudio de la gradual maduración y depuración de la poética de su cine.

Pablo Piedras en *Una cuestión de fe. Apuntes sobre el sistema de representación documental en Eduardo Coutinho* (2013), ensayo que ha sido una de las inspiraciones para la presente tesis, discurre acerca de la “sustracción” de elementos que forman parte de la poética del autor y indica que a partir de *Cabra*, “Coutinho irá perfeccionando un sistema de representación documental riguroso pero dúctil, apto para acercarse a la realidad desde un componente privilegiado: la palabra de los otros” (Piedras, 2013, p.61).

4 EL “CINE HABLADO” DE EDUARDO COUTINHO

A partir de *Cabra marcado para morrer*, Eduardo Coutinho se afirma en el género documental y, de manera gradual, hace del relato de personas anónimas la esencia de su cine. El cineasta muestra, en primer plano y en la mayoría de sus películas, a brasileños al margen de la sociedad, de forma contraria a las representaciones prejuiciosas y reductoras, excesivamente propagadas, principalmente, por los medios; trascendiendo a cualquier tipo de estereotipo social, al hacer posible que los sujetos a quienes filma tengan espacio y tiempo para expresar su individualidad y singularidad en la interacción con el director.

El realizador es conocido por canalizar espontaneidad, confesión e intimidad a través de diálogos entre él y el “otro”, mientras ambos, son observados por el aparato cinematográfico. En el cine de este autor, la entrevista o “conversa” (como él prefería llamarla), no es un mero recurso; es, según Xavier (2004, p.180), la forma dramática exclusiva de sus películas. Es de nuestro interés, entonces, dar a conocer el protagonismo que la palabra de la alteridad adquiere en la obra del director, con el objetivo de poder entender, en qué sentido evolucionó la poética de su obra documental.

4.1 La entrevista en la tradición documental y los paralelismos con el cine del director

La entrevista gana fuerza como recurso narrativo del documental, después de los avances tecnológicos de los años sesenta. Salvo algunas excepciones, como es el caso de una de las pioneras de la entrevista en sonido directo (Da-Rin, 2004, p. 100) *Housing problems* (1935) de Edgar Anstey; entre los años 30 y 40, rara vez se había filmado a “personas que hablaban” (Barnow, 1996, p.207). Para un rodaje con sonido sincrónico se hacía necesario un gran equipo de personal especializado, capaz de manejar los aparatos técnicos del cine sonoro de la época, compuestos de maquinaria pesada, además de estructura logística para poder transportarlos. Esa artillería técnica invalidaba “encuentros espontáneos e impredecibles que podían exigir movimiento” (Ídem).

De este modo, los cineastas interesados en captar temas en ambientes exteriores, buscaban utilizar cámaras más ligeras, pero éstas aún no conjugaban, de manera óptima, el sincronismo con los aparatos de captura de sonido. El surgimiento de equipos ligeros y portátiles hizo viables los rodajes en distintas localizaciones, hasta entonces inimaginables, y posibilitó métodos que favorecían la movilidad, la improvisación y la espontaneidad. Para Erik Barnow (1993, p.207) en la mayoría de los documentales anteriores a la

sincronización, la gente representada “se asemejaba a títeres manipulados en el proceso del montaje. Sus silenciosos gestos y miradas siempre tenían varias significaciones potenciales que el contexto o la banda sonora podían modular”.

Esta evolución tecnológica conllevó a múltiples tendencias formales y estéticas, manifestadas entre finales de los años 1950 y principios de 1960, donando al género documental un “efecto democratizador porque era el propio individuo interpelado quien interpretaba y presentaba la realidad con sus palabras” (Baer, 2005, p.93). El *Direct Cinema* americano es uno de los movimientos nacidos de esta revolución técnica del audiovisual, que hizo del sincronismo del sonido una condición esencial y determinante del rodaje (Da-Rin, 2004, p. 105). Este grupo, catalogado por Nichols (2013, p.199) dentro del “modelo observacional”, creía en el método de la no intervención, reduciendo al máximo el equipo, la iluminación, los aparatos técnicos, abandonando así, toda “forma de puesta en escena” a fin de “observar de manera espontánea la experiencia vivida”. Aquí el realizador “aspiraba a ser invisible”, ya que había un compromiso de los “actores sociales” que suponía ignorar a los cineastas (Ibíd., p. 201).

En oposición a esta conducta, encontramos el “modo participativo”, en el que, el director se pone como sujeto activo capaz de interactuar con sus “actores sociales”. Nichols (Ibíd., p.209) explica que en este tipo de cine, el cineasta “desciende de la percha (tipo mosca de pared) y se hace actor social (casi) como cualquier otro”. El realizador es adjetivado como un sujeto (“casi como cualquier otro”), ya que hay que tener presente, la relación asimétrica de poder entre quién tiene la cámara, y consecuentemente, mayor control sobre lo que ocurre, y quien es filmado.

El “mundo histórico” captado por el cineasta, está sometido a la realidad producida por el encuentro, que sucede delante del aparato cinematográfico y no por un retrato, una copia o replica de lo que ya existe. La “realidad” que interesa a este cine se revela gracias a la interacción de los individuos (tanto realizadores como personajes) delante de la cámara. “Lo que vemos es lo que podemos ver sólo cuando una cámara o un documentalista, está ahí, en lugar de nosotros” (Ibíd, p.212). Esta es la premisa del *Cinéma Vérité* de Jean Rouch y Edgar Morin, que se contrapone completamente a la realidad pretendida por el *Direct Cinema*, que busca crear condiciones para que el espectador tenga la sensación de que lo que ve, es lo mismo que vería, si la cámara no hubiese grabado.

En palabras de Barnouw (1996, p.223) el *Cinéma Vérité* consiste en la paradoja de qué “circunstancias artificiales pueden hacer salir a la superficie verdades ocultas”. Podemos establecer, entonces, una conexión inmediata entre el cine de Coutinho y el

“modo participativo”. El realizador deja en evidencia al espectador, a través de distintas pistas, el carácter del “encuentro” entre él, su equipo y todo cuanto comporta el dispositivo cinematográfico con los personajes, buscando transmitir, insistentemente, que lo que se ve, es producto del cine, y por lo tanto, la “realidad” de lo que enseña estará subordinada a esta condición.

Estamos siempre filmando encuentros. La inmanencia de este momento es fundamental. Por eso, la presencia del uno frente al otro, así como la presencia de la cámara filmando este encuentro es lo que importa. De repente, en esta interacción, en este diálogo, en este encuentro, se produce una experiencia que sólo tiene sentido, si siento que nunca ha sucedido antes, y que jamás sucederá después. Lo que no quiere decir que aquella persona que estoy entrevistando no haya dicho las mismas cosas antes, o que no vaya a decirlas después para otras personas. Pero sé que ella nunca sabrá decir lo mismo de la misma manera, porque la manera como lo dijo depende también de mi propia intervención. (Coutinho, 2003a, pp.216-217 / Traducción propia – original en Anexo 2, n.14)

Es el *Cinéma Vérité* quien otorga a la entrevista su lugar en el cine, hasta entonces, elemento marginalizado y escasamente utilizado, principalmente debido a las limitaciones técnicas. La entrevista se convierte en uno de los recursos más utilizados para mediar los encuentros entre cineasta y personaje en documentales de tipo “participativo”, funcionando en esta modalidad representacional como “prueba de una argumentación presentada como el producto de la interacción de realizador y sujeto” (Nichols, 1991, p.81) . Nichols (2013, p. 216) la define como “una forma específica de encuentro social”, con una finalidad más compleja que la meramente informativa, pasando, como explica Alejandro Baer (2005, p.93), a tener fines “incisivos e interpelativos en los que surgía una nueva realidad, más profunda y compleja, al estilo de la entrevista abierta en sociología”.

Para Morin (1995, p.207) la entrevista en radio, cine y televisión “es una comunicación personal suscitada con una finalidad de información pública y (o) espectacular”. A partir de esta comunicación, se puede generar algo que va más allá de la información, que sería el efecto “psicoafectivo”. Esta liberación de “energía afectiva” se dirige al espectador, transmitiéndole, además de informaciones, emociones (Ibíd. p.216). Es así como, estas ideas coinciden con Nichols (2013, p.214), quien afirma que, nosotros, como espectadores “tenemos la sensación de que somos testigos de una forma de diálogo entre el documentalista y el sujeto [...] que hace hincapié en [...] la interacción negociada y el compromiso emocionalmente cargado”

Martin Buber dice que “la esfera de lo interhumano es la del 'cara a cara' recíproco, y a su desarrollo, le denominamos lo dialógico” (Diaz, 1991, p. 24). Para el filósofo, la conversación “no ocurre en uno de los participantes o en el otro, ni tampoco, en un mundo neutral que abarca a los dos, y a todas las demás cosas, sino en el sentido más preciso, ‘entre’ los dos””. Coutinho parece trasladar esta idea a su trabajo cuando dice que: “Hacer una película, no es hacer una película sobre ti o sobre mí, es hacer una película sobre el ‘entre’” (Valentinetti, 2003, p.83 / Traducción propia – original en Anexo 2, n.15).

A partir de los cuatro tipos de entrevista audiovisual propuestos por Morin³⁶ (1995, p. 218), podríamos relacionar el estilo *coutiniano* con la “entrevista-diálogo”, en la cual, “entrevistador y entrevistado colaboran para obtener una verdad que afecte bien a la persona entrevistada, o bien a un problema”. Además, es preciso, en relación también con Coutinho, hacer referencia a las “neoconfesiones”, en las que “el entrevistador se abre ante el entrevistado. Éste no se queda en la superficie de sí mismo, sino que se lanza, deliberadamente o no, a bucear en su interior”. El director (Ibíd, p.220) también distingue al entrevistador “más completo” como “polivalente”, “provocador” y “capaz de escuchar”. Éste, según el cineasta, es el “verdadero dialogante”.

El diálogo es el “motor” del cine de Coutinho, quien prefiere describirlo como resultado de una conversación más que de una entrevista. El director busca captar, en sus encuentros con los personajes, la “conversación de verdad” detallada por Buber (Diaz, 1991, p.23) como “del todo espontánea, pues cada uno se dirige directamente a su interlocutor y produce en él una respuesta imprevista”; “una verdadera lección [...] que no se repite de forma mecánica, para cumplir, ni es tampoco una lección cuyo resultado es conocido de antemano [...] sino que se desarrolla con un factor inesperado de sorpresa por ambas partes”. Heddy Honigmann, cineasta holandesa de origen peruano, también representante del documental contemporáneo, parece alinear este concepto con los del cineasta. Al igual que Coutinho, Honigmann (2007) afirma: “Yo desarrollo conversaciones, no hago entrevistas”.

La filmografía de Honigmann se constituye de documentales basados en entrevistas, las cuales, están dotadas de una naturalidad capaz de lograr que sus personajes se abran a la conversación, dando como resultado momentos íntimos, de sinceridad y complicidad

³⁶ Los tipos de entrevista que sugiere Morin (1995, pp. 128 – 129) y que no hemos descrito en el texto son las “entrevistas-rito” que marcan algún acontecimiento, ceremonia o encuentro oficial, y tienen como objetivo, dar autenticidad al acontecimiento. Otro tipo es la “entrevista anecdótica” que se basa en conversaciones “frívolas” y es aquella en la que, el entrevistador, busca sacar alguna anécdota (se encuentra en el nivel de los chismes).

delante las cámaras, como sucede en *Metal y Melancolía* (1993), donde compila conversaciones con limeños de una clase media empobrecida, que convierten sus coches en taxis para sobrevivir a la crisis económica vivida en Perú. La cineasta obtiene, a través de una intervención empática y llena de ternura, participaciones espontáneas, que hacen aparecer en la pantalla, la esencia de sus entrevistados. Asimismo, logra un encuentro con sus personajes en *O Amor Natural* (1996), documental en el que invita a personas mayores de Río de Janeiro a leer las poemas eróticos de Carlos Drummond de Andrade escritos en su vejez, estrategia que resulta en conversaciones que catalizan la memoria sobre el amor y la sexualidad de sus personajes. Por último, es relevante mencionar su documental *Forever* (2006), obra que se desarrolla a partir de encuentros con personajes que visitan el cementerio parisino *Père Lachaise*, con el objetivo de prestar homenaje a los fallecidos (entre ellos personalidades artísticas), proporcionando testimonios sobre la importancia del arte y de la belleza en la vida humana y también sobre el dolor de la pérdida de seres queridos.

Tanto para Honigmann como para Coutinho, para que emerja el carácter dialógico de la entrevista, es indispensable hacer evidente la presencia del entrevistador/director. En este sentido, parafraseando uno de los mandamientos que definen la conversación, formulado por Buber (Díaz, 1991), para que el diálogo ocurra, es necesaria la presencia de un interlocutor. Es así como, para Coutinho (1997, p.166), el foco de interés de un documental con sonido sincrónico es el diálogo, por lo tanto, éste debe estar inscrito en la película:

No es que tenga que mostrar, en todo momento, las preguntas. Las preguntas son esenciales como factor demostrativo de la voz que viene de fuera, es algo que provoca y que genera una confrontación. Tal confrontación es algo complicado, porque va a generar un diálogo productivo, en el que hay, de alguna manera, un intercambio. (Traducción propia – original en Anexo 2, n.16)

Coincidiendo con las afirmaciones de Coutinho, Honnigman también cree imprescindible incorporar sus intervenciones, presentándose como un personaje del documental. “Yo quiero aparecer en mis películas, ya que existe en mí, una osada curiosidad y espontaneidad, de la que no puedo y no quiero apartar a la película. Forma parte de ella. Y yo estoy allí [...] La ida y vuelta entre el personaje y yo es, también, parte de la película” (Honigmann, 2007 citada en Agüerra, 2012).

Contrariando esta postura, pero aún considerando la entrevista como el corazón de la narrativa, nos encontramos con el trabajo de Errol Morris. Podríamos decir que la temática de su filmografía varía entre: casos jurídicos, como podemos citar en relación con la aclamada *The thin blue line* (1988), que gira alrededor del asesinato de un policía en Dallas y del dilatado proceso judicial que se desplegó debido al crimen, construida, a través de una compleja narrativa repleta de testimonios que se completan y contraponen³⁷; casos políticos, como *The fog of war: Eleven lessons from the life of Robert S. McNamara* (2003), película que se desarrolla a partir de una extensa entrevista con Robert McNamara, ex Secretario de Defensa de Estados Unidos durante el mandato de John F. Kennedy y de Lindon B. Johnson, en la cual hace un repaso revelador sobre momentos cruciales de la historia de su país y del mundo, como la guerra de Vietnam; así como también, temas morales o éticos, como puede verse en *Mr. Death. The rise and fall of Fred A. Leuchter, Jr.* (1999), cuyo personaje principal es el exitoso ingeniero de sistemas de ejecución carcelarias, Leuchter Jr., en la cual somos testigos de su obstinación en crear sillas eléctricas para una ejecución “más humana”, y su involucramiento con personas que niegan el Holocausto (el personaje emprende un viaje a Auschwitz a fin de recolectar pruebas, en las cámaras de gas, para testificar en el juicio de un autor alemán que había publicado un panfleto negando la existencia del exterminio Nazi).

El cineasta innova en el concepto de entrevista, no sólo por intercalar con ellas, escenas de dramaturgia que reconstituyen versiones dadas por sus entrevistados, sino también, por una nueva propuesta referente a la relación del sujeto filmado con el espectador.

En el intento de “borrar” la figura del entrevistador, a fin de crear la ilusión de que los sujetos filmados hablaran directamente a los espectadores, tipo de entrevista que Nichols (1991, p.90) define como “pseudomonólogo”³⁸; Morris crea un aparato bautizado como *Interrotron* que, basándose en el mismo principio del *Teleprompter*, hace que el entrevistado, pueda ver la imagen virtual, en directo, de su entrevistador reflejada en la cámara que lo está filmando. Esto permite que, tanto entrevistador cuanto entrevistado, puedan dirigirse el uno al otro por medio del eje central de la cámara. El hecho que el

³⁷ La película llevó a una revisión del caso, la cual resultó en un cambio de veredicto, salvando así a uno de los sospechosos, Randall Dale Adams, de la silla eléctrica.

³⁸ Nichols (1991, p.90) explica que en este tipo de entrevista se busca “comunicar pensamientos, impresiones, sentimientos y recuerdos del testigo individual, directamente al espectador”, creando una sensación, a partir de la “ausencia” del mediador (director y/o entrevistador), de una relación directa entre espectador y entrevistado.

personaje pueda direccionar la mirada directamente al objetivo de la cámara, hace del espectador, más que del entrevistador, su segunda persona (Perez, 2009, p.16).

Entretanto, pese a que Morris no evidencie el encuentro entre el realizador y el sujeto, como hacen Coutinho y Honigmann, lo que busca con la tecnología desarrollada, es también, la sensación de una comunicación íntima, dando a los espectadores una representación más detallada de la faz humana, capaz de expresar extraordinariamente el estado interno de los personajes (Plantinga, 2009, p.52). De este modo, el director invita al espectador a ser algo más que un testigo, buscando que se involucre activamente en la película, ya que los personajes le hablan directamente.

La postura retórica adoptada durante la ejecución de las entrevistas nos remite a “uno de los asuntos fundamentales del cine: la cuestión del otro”. La necesidad de pensar en cómo representar al sujeto a quien se filma en la película, dependerá de “la variedad y autonomía de los dispositivos de la puesta en escena” (Comolli, 2007, p. 177).

4.2 Filmar la palabra y el cuerpo de la alteridad: *mise en scène*, ética y autoría

¿Cómo filmar al otro? La relación entre cámara y sujeto en la ficción reside, entre otras cosas, en la preocupación en inscribir al personaje en la escena: sus movimientos, su mirada, sus expresiones, su sentimiento, resultados de una creación plasmada en el cuerpo prestado por el actor. Esta es una de las problemáticas de la *mise-en-scène* (entre las cuales también se discute el decorado, vestuario, fotografía y montaje), materia bastante discutida en el cine a partir de los años cincuenta, principalmente por la crítica francesa. Estas discusiones eran encabezadas por André Bazin, quien alimentaba las teorías sobre autoría en el cine, planteadas por el grupo de críticos cinéfilos apodados como *jóvenes turcos*, también conocidos como *Hitchcocko-Hawsonianos*, entre los que se contaban nombres de la futura *Nouvelle Vague* como, François Truffaut, Jacques Rivette, Jean-Luc Godard, Claude Chabrol, Eric Rohmer, entre otros. Entonces, si en el caso de la ficción, parte de la puesta en escena proviene del trabajo de interpretación del actor, entonces, ¿cómo funciona en el cine no ficcional en el que son personas reales las que son puestas en relación?

Jean-Louis Comolli traduce la *puesta en escena* como “mirada” (entendiendo el cine como una “mirada sobre el mundo”) formada, a su vez, por tres miradas distintas: la del “ojo que está en cuadro”, es decir, la mirada del personaje; la mirada del realizador (responsable de la puesta en escena) que puede estar fuera de cuadro, pero no fuera de

escena; y, por último, la mirada del espectador. En el caso de la entrevista, por ejemplo, en la que hay una relación directa entre el director y/o entrevistador con el personaje, “poner en escena es ser puesto en escena”:

Aquel (aquella) a quien filmo me mira. Lo que él (ella) mira mirándome, es mi mirada (escucha) sobre ella él (ella). Mirando mi mirada, es decir, una de las formas perceptibles de mi puesta en escena, él (ella) me devuelve con su mirada el eco de la mía, me devuelve mi puesta en escena tal como rebota sobre él (ella). Lo que remite para el sujeto filmado a frecuentar esa puesta en escena, a habitarla, a apropiarse de ella. (Comolli, 2003, p.167)

La “mirada” proferida por el autor, además de direccionar a la mirada del personaje y demarcar el emplazamiento del cuerpo del sujeto filmado (de acuerdo con la intención de puesta en escena propuesta por el realizador³⁹), es también, herramienta complementaria y señal de la entrega del receptor a la palabra ajena, relación que se establece cuando dice, “mi mirada (escucha)”. Para Comolli (Ibíd., p.66) otro de los sentidos que más propician la puesta en escena en el cine documental es la escucha – ponerse a la escucha del otro:

(...) escucharlos, sugerirles actuar a partir de allí, del simple hecho de que hay una escucha. La cámara escucha. Que actúen, pues, a partir de sus propias palabras escuchadas por nosotros, aceptadas, acogidas y tomadas.

Para una mejor comprensión de la condición dialéctica de la puesta en escena del documental de entrevista, podemos acogernos, brevemente a materia lingüística. El lingüista ruso Valentín Volóshinov (2009, p.147) explica que la palabra proferida es resultado de la “interrelación del hablante y del oyente”, así como es el “territorio común” compartido por ambos: “en realidad, la palabra representa un acto bilateral. Se determina en la misma medida por aquel a quien pertenece y por aquel a quien está destinada” (Ídem). La escucha es el punto de partida para una “comunicación verdadera” y, para que se la ejerza en su plenitud, es necesario una actitud específica, por parte del destinatario.

Según Lins (2004, p. 108), Coutinho ejerce una “escucha activa”, la cual se conforma debido a la adopción de una suma de posturas. El director da tiempo a que sus interlocutores piensen, vacilen, formulen sus ideas.

³⁹ Como hemos podido ver en el subcapítulo anterior en el caso de Errol Morris, que crea el dispositivo del *Interratron* para determinar la puesta en escena de sus personajes, creando ilusión a través de su mirada, con el objetivo de que sus personajes hablen directamente con el espectador; en contrapunto con el cine de Coutinho y Honnigman que a través de la mirada de los sujetos filmados denuncian la presencia del realizador.

Cuando me miran, ellas ven apenas alguien ahí que les dispone los ojos y oídos. En aquel momento, represento apenas una función y en esa función, de escucha, mi reto es estimular una verbalización que es siempre única. (Coutinho, 2003, p. 220 / Traducción propia – original en Anexo 2, n.17)

La producción del habla no se produce unilateralmente, ya que, aunque esté hablando, el locutor es controlado por las reacciones no-verbales de su interlocutor (Marcuschi, 2003, p.84). El psicólogo Paul Watzlawick desarrolla el concepto de “comunicación analógica”, que sería aquella que conocemos como comunicación no verbal que, dentro de su visión incluye, además de los movimientos corporales (conducta conocida como kinesia), otras expresiones tales como:

(...) la postura, los gestos, la expresión facial, la inflexión de la voz, la secuencia, el ritmo y la cadencia de las palabras mismas y cualquier otra manifestación no verbal de que el organismo es capaz, así como los indicadores comunicacionales que, inevitablemente, aparecen en cualquier contexto en el que tiene lugar una interacción. (Ídem)

La comunicación no verbal, que se da en los diálogos de Coutinho con sus personajes, es esencial para la existencia de la película, tanto si son emitidas por sus locutores, como si son expresadas por el interlocutor. En realidad, podríamos pensar en la “comunicación analógica” manifestada por el realizador, como propiciadora de la puesta en escena. Lins (2004, p.109) explica que, además de las intervenciones a través de sus preguntas – pocas pero bien puntuadas – Coutinho incorpora a su interlocución diversas señales no verbales (miradas, sonrisas, señales de aprobación, curiosidad) demostrando interés y, consecuentemente, estimulando una mejor *performance* por parte de su personaje, haciendo que, como explica Comolli (2003, p.67), se produzcan a si mismos.

Para Volóshinov (2009, p.153) cuando una vivencia (ubicada en el interior del locutor) es externalizada en forma de enunciado, estará subordinada al “territorio social” en el que le será proferida, “y ante todo, por la existencia de interlocutores concretos”. La puesta en escena en documentales de entrevista es la “apuesta de la relación intersubjetiva”, “es un hecho compartido, una relación” entre quien produce la palabra y quien la toma, funcionando como una reveladora “de discurso, de postura, de gestos, de efectos corporales” (Comolli, 2007, p.69).

Eso nos lleva a mencionar la auto-puesta en escena (concepto también discutido por Comolli), aspecto que creemos importante dar a conocer, para acercarnos más al lenguaje de Coutinho. Como hemos visto, pese a que el diálogo nace de la comunicación entre el sujeto filmado y el director y/o entrevistador, la palabra proferida, también se dirige a todo aquello que supone el dispositivo cinematográfico (equipo de producción, técnicos, etc), que, aunque esté fuera de campo, no quiere decir que esté fuera de escena.

(...) la audición fuera-de-campo-pero-no-fuera-de-escena, real y potencial, juega un papel estructurante en el relato filmado y determina, en gran parte, la puesta en escena, por el propio narrador del trayecto y del destino de su relato: miradas, mímicas, movimiento, etc. (Ibíd., p.178)

Además de la escucha “fuera-de-campo-pero-no-fuera-de-escena”, hay que considerar la escucha del espectador, destinatario final y único ausente de la escena, identificado por el personaje en “el ojo negro de la cámara” que representa “la materialización de la mirada del otro” (Ibíd., p.166). A partir de la variedad de destinatarios (entrevistador y/o director, aparato cinematográfico y espectador), no queda otra alternativa sino “dirigirse a uno mismo, convertirse en el propio oyente” (Ibíd., p.178). De la crisis de crear un “dispositivo de escucha” para permitir la propia palabra, surge la auto-puesta en escena.

Esta idea de auto-representación propuesta por Comolli (Ibíd., p.64) relacionada a la “difusa conciencia” del sujeto filmado, de que hay “película en el aire”, puede conectarse con la reflexión en torno al “personaje performativo” en las obras *coutinianas*, elaborada por Bezerra (2009, p.116), como:

(...) alguien que escenifica su vida delante de la cámara con palabras, gestos, expresiones y posturas, muchas veces, singulares, surgidas espontáneamente, ‘en el calor del momento’ del rodaje, durante la interlocución con el cineasta, su equipo y la cámara, como una presencia “viva” del espectador. (Traducción propia – original en Anexo 2, n.18)

Cuando, en el momento del rodaje, se logra que el sujeto filmado “se entregue a la película, consciente e inconscientemente” a través del “juego del cuerpo en el espacio y tiempo”, puede producirse lo que Comolli (2003, p.169) denomina “retiro estético”, el cual se relaciona con la entrega de Coutinho cuando permite la emergencia del personaje, momento en el que:

(...) llega a borrarse a sí mismo para dar lugar a la auto-puesta en escena del personaje. Se trata de un retiro estético. De una danza de dos. La puesta en escena más decidida (la que se supone, viene del cineasta) cede el paso a la otra, favorece su desarrollo, le da tiempo y campo para precisarse, desplegarse. Filmar se convierte, de este modo, en una conjugación, una relación, una correspondencia en la que se trata de conjugarse con el otro – hasta en la forma.

Comolli (Ibíd., p.125) define a este tipo de documental como un “cine de relación” que, para existir, depende del sujeto filmado. Morin (1995, p.219) clasifica la alteridad representada a través de la entrevista en tres tipos: las “vedettes” o los “olímpicos”, que serían las figuras públicas, como los políticos, actores, escritores. Estas personas están siendo “constantemente representadas en el mundo” y en la entrevista “continúan desempeñando un papel [...] sobretodo, puesto que siente y sabe que el público quiere de él una cierta imagen”. Otro tipo de alteridad es el “hombre de la calle”, interlocutor de la “entrevista-relámpago” que es buscado para dar una opinión sobre algún tema. Por último, describe al entrevistado que denomina “prójimo”, “considerado como ser humano a conocer y no como representante de una u otra profesión, clase o edad”. Este tipo de entrevista es, según Morin, la de mayor profundidad.

El prójimo puede ser escogido por haber vivido una experiencia particularmente intensa (escapado de un campo de concentración), pero puede también ser una madre de familia a la que se la interroga sobre la felicidad... (Ídem).

Podemos relacionar al “prójimo” descrito por Morin con el tipo de personaje que busca Coutinho. El cineasta hace de personas “comunes” la materia prima de sus documentales. Lo que más le interesa son los individuos que saben relatar sus historias a partir de asuntos cotidianos: familia, matrimonio, hijos, religión, trabajo, muerte. La temática de sus películas (creencias religiosas, un edificio de clase media, la favela, el vertedero) no determinan los diálogos, sino que son apenas, el trasfondo donde se ubican estas vidas privadas. Los personajes fabulan sobre sus propias historias y en el presente, rememoran el pasado. Michel de Certeau (2000, p.89) explica que el relato no trata de ajustarse con máximo rigor a una realidad, sino que la historia contada “crea un espacio ficticio”:

Hay, en efecto, un contenido del relato, pero pertenece también al arte de jugar, de hacer una jugarreta: este contenido es una sutileza que existe gracias al tiempo pasado ("el otro día", "en otro tiempo") o mediante una cita (un "dicho", un proverbio), para aprovechar la ocasión y cambiar el equilibrio, generando sorpresa. Aquí el discurso se caracteriza por una forma de ejercerse más que por lo que muestra. Además, hay que entender más de lo que se dice. Produce, pues, efectos, no objetos. Es narración, no descripción. Es un arte de decir.

El "arte de decir" y el "espacio ficticio" son, respectivamente, la narrativa y localización de sus películas. Coutinho (1998, p.167) apuesta por la "superverdad" que brota de uno cuando se encuentra delante del aparato cinematográfico. No se trata de una verdad factual, sino de la que nace del poder inventivo y ficcional que existe en todos nosotros, en muchos casos, producto de una memoria que, como define Jacques Rancière (2001, p. 182), "es obra de ficción".

Henri Bergson (2006, p. 95) habla de dos tipos de memoria: la primera sería la memoria registrada por imágenes-recuerdos de "acontecimientos de nuestra vida cotidiana a medida que se desarrollan"; gracias a las cuales, podríamos reconocer, intelectualmente, "percepciones ya experimentadas". La segunda se genera a partir del almacenamiento y alineamiento de los recuerdos en la memoria; una vez "depositados" en el cuerpo, siguen en mutación dentro del "organismo". Esta compilación de recuerdos evocados en el presente "es aún, efectivamente, una memoria, pero una memoria profundamente diferente de la primera", pues "ya no representa nuestro pasado, sino que lo actúa". El último tipo de memoria, descrito por Bergson, es el que parece interesar a Coutinho, que estimula a sus personajes a hacer un rescate de memoria, reviviéndola y resiniéndola, en el presente de la conversación.

En aquellos "documentales de memoria", que incorporan los testimonios como parte fundamental de la "interpretación que se realiza", en las que se hace explícita la evocación del pasado en el presente del rodaje, el significado de la memoria no está establecido por su veracidad, sino por el "funcionamiento mismo de la memoria, considerada una manifestación de la vida en la que se basan la personalidad y el imaginario de individuos y grupos" (Aprea, 2015, p.93). Podemos evocar dos grandes representaciones de este tipo de documental: *Le chagrin et la pitié* (1971) de Marcel Ophüls y *Shoah* (1985) de Claude Lanzmann. Ambas obras reviven la Segunda Guerra Mundial y el Holocausto utilizando el "testimonio individual como vertebrador del hilo narrativo del filme" (Baer, 2005, p.93).

Según Marc Ferro, la película de Ophüls, que aborda la ocupación nazi, el colaboracionismo y la resistencia en Francia entre 1940 y 1944, centrándose en la ciudad de Clermont-Ferrand, innova en la utilización de la entrevista en el documental, confiriéndole diferentes roles y funciones. El historiador explica que el cineasta utiliza la entrevista como medio de confrontación del personaje, en el presente, con su propio pasado ⁴⁰ (Ferro, 1980, p.127); así como, también la aplica para confrontar, la representación que el testigo tiene del pasado, con la realidad del mismo⁴¹. Por último, y “principalmente”, el historiador nos habla sobre la eliminación de los comentarios tradicionales que, autorizan lo “real” (lo que en el caso de una película histórica, por ejemplo, vendría a ser la voz del historiador), sustituidos por la fuerza narrativa, resultante del discurso oral de sus testimonios sobre su pasado formulado en el presente, así como por las preguntas a los entrevistados (evidenciadas en el documental, al igual que la presencia física del entrevistador) y por los comentarios sincrónicos de reportajes cinematográficos de la época. Ferro afirma que, ante la ausencia de esta mediación del comentario, la explicación histórica emerge “terriblemente auténtica” y “dotada de un suplemento de verdad” (Ibíd., p.128), dejando al espectador la posibilidad de reflexión ante la realidad expuesta.

Bajo esta misma línea, *Shoah* (1985), película que le costó a Lanzmann once años de dedicación, trae al presente, a través de entrevistas con supervivientes judíos, de relatos de habitantes polacos que vivían en las zonas que albergaban los campos de exterminio, así como por medio de diálogos con algunos nazis; el sistemático, burocrático y horrible genocidio de millones de personas. La película, con una duración de nueve horas, prescinde, totalmente, de imágenes de archivo, combinando los testimonios de los entrevistados, los cuales son el resultado de la interacción activa con el director (evidenciada en voz y cuerpo); con imágenes realizadas en ese mismo momento, que nos muestran los pueblos y lugares donde estuvieron los campos de exterminio (en el Gueto de

⁴⁰ El historiador (1980, p.127) pone como ejemplo, la entrevista realizada a un comerciante de Clermont-Ferrand acerca de los judíos de su barrio (algunos también comerciantes), que se demuestra poco afectado acerca de los dramáticos recuerdos, como si lo pasado fuese una parte inevitable de los males de la guerra. El entrevistador entonces le menciona un anuncio publicado por el entrevistado en un periódico de la época, declarándose cien por ciento francés. Éste, claramente sorprendido, le replica que está muy bien informado. Ferro explica que, en este momento, el espectador entra en contacto con la debilidad moral del personaje, transportándose al clima de 1941.

⁴¹ Ferro (Ídem) ejemplifica con la entrevista a un antiguo ciclista que afirma que en Clermont-Ferrand no había alemanes, cuando en una escena anterior se nos ha mostrado una imagen de archivo que enseña planos de alemanes paseando por la ciudad.

Varsovia, Chelmno, Auschwitz y Treblinka), así como planos de maquetas del Gueto de Varsovia y de la cámara de gas de Auschwitz.

En el montaje podemos ver un incesante juego con las voces de los entrevistados (un *on* y *off* continuos). Cuando la voz se encuentra en *off*, e interactúa con las imágenes de los espacios en el presente, “(...) cobra existencia en el paisaje y ambos se refuerzan mutuamente, el paisaje atribuye otra dimensión a la palabra y la palabra resucita el paisaje”. (Lanzmann, 2009, p.68). Según Baer (2005, pp.121-122), la “propuesta representacional” en *Shoah* es acceder el pasado, no mediante imágenes de archivo de la época o dramatización, “sino por medio del encuentro con sus huellas, repeticiones y resistencias en el presente; todo ello a través del testimonio del testigo” .

Shoah ha sido una de las producciones cinematográficas que, indudablemente, más impacto tuvo en la obra de Coutinho. El cineasta cuenta que lo que más le impresionó, al verla por primera vez, cuando ésta se estrenó en la *Filmothèque du quartier latin* en Paris, fue el hecho de ser una película contada en el presente, totalmente fundamentada en el testimonio de los personajes: “(...) lo que me interesaba era que todo era hablado, todo era dicho y nada era enseñado” (Imoreirasalles, 2012 / Traducción propia – original en Anexo 2, n.19). Estas características, fueron cada vez más trabajadas en su filmografía, a partir de *Cabra* en adelante, aunque, a diferencia de Lanzmann, no daba gran importancia a los “grandes temas”.

La externalización de las experiencias vividas a través del relato pueden ir más allá de su rememoración. Las vivencias, cuando son narradas, producen algo que ya no se reduce al pasado, pero que, sin embargo existe en él (Nascimento, 2012, p.147). Gilles Deleuze y Félix Guattari (1997, p.169) plantean el fenómeno como “un bloque de sensaciones presentes” que tratan, no de “conmemorar un pasado”, sino que “otorgan al acontecimiento el compuesto que lo conmemora”; la narrativa deja de ser un mero producto de la “memoria” y pasa a ser “fabulación”. La “función fabuladora” nace del “devenir del personaje real cuando él mismo se pone a ‘ficcional’, cuando entra ‘en flagrante delito de leyendar’”. El discurso narrado se potencia convirtiéndose “en una memoria, en una leyenda, un monstruo”. El sujeto, en cuanto fabulador, no tiene un “antes” y “después”, sino que mientras narra, él es el “otro” (esto sucede cuando la persona se transforma en personaje). (Deleuze, 1987, p. 202)

El poder de fabulación de los personajes es lo que hace del “acto de hablar” el conductor dramático de las películas de Coutinho, quien, lo que pone en juego, es “como” se habla" y no "sobre qué se habla", motivo por el cual, como hemos mencionado en

reflexiones previas, para el director, saber contar es fundamental. De este modo, afirma: “Me interesan las personas que fabulan. Fabular no es mentir ni decir verdades; fabular es contar, hablar sobre la vida.”. (Valentinetti, 2003, p.72 / Traducción propia – original en Anexo 2, n.20)

Podemos relacionar esta característica de la obra de Coutinho, con los documentales de Errol Morris, los cuales tratan menos sobre un tema en si mismo, que sobre las personas, sobre sus creencias en el mundo y cómo plasmarlas en su discurso. El cineasta, profundamente interesado por cuestiones filosóficas de órdenes ontológicas y epistemológicas, es movido por su fascinación por el lenguaje como vía de acceso a la interioridad de sus personajes, interesado en cómo los individuos inventan fábulas que acaban dando sentido a su propia existencia. Carl Plantinga (2009, p.49) explica que la verdad no es tan relevante como las fábulas que sostienen la topografía bizarra, y en cierto punto mórbida, del trabajo del cineasta.

Este “cine de relación”, totalmente dependiente de la palabra y del cuerpo del otro, implica preocupaciones que no existen en el cine de ficción. En la película ficcional el realizador dirige y exige la actuación deseada de los sujetos filmados, siendo obligación de éstos cumplir con su “rol profesional como actor” (Nichols, 2013, p.66). Ya el cineasta documental al depender de “actores sociales” no tiene el control sobre lo que puede pasar, aunque al filmarlos tenga el poder de modificarlos. Sobre los riesgos de “filmar lo real”, Comolli (2007, p.477) explica que “los hombres reales que actúan en el documental no son de ninguna manera comediantes profesionales, a merced, de como ellos, de una producción, de un contrato, de un orden. Entran en el filme sólo a la medida de sus deseos. Nada los obliga y los cineastas que somos dependemos de su buena disposición”. No habiendo ningún tipo de contrato formal, a diferencia de lo que pasa con un actor de ficción, la ética pasa a mediar la negociación entre cineasta y personaje; ya que el resultado del pacto entre los mismos tendrá “consecuencias tanto para los sujetos [filmados] como para los espectadores” (Nichols, 2013, p. 74).

Una de las premisas que guían a Coutinho cuando busca personajes para sus documentales es que éstos no formen parte de su “mundo” social o cultural. Lo que alimenta sus entrevistas es la curiosidad por la diferencia que el universo de la alteridad despierta. El director, refuta el enfoque del “modelo sociológico” que impregna a los documentales brasileños de los años sesenta, rehusando referirse al “otro” como una clase de persona (el residente de la favela, el colector del vertedero, el religioso), o de adoptar la pretendida postura de portavoz de un colectivo, ni tampoco “utilizar” al individuo como

vía de denuncia; sino que, por el contrario, intenta sacar lo más particular de la persona, las experiencias verdaderamente humanas del sujeto a quien se dirige. Coutinho solía decir que no hace películas *sobre* los otros, sino *con* los otros.

Para esto, aunque exista la diferencia y que ésta sea esencial para el encuentro, porque es, a partir de ella, que nace la curiosidad; mientras conversa con sus personajes, el director intenta “vaciar” y buscar lo que según él sería una experiencia utópica de igualdad provisional. “No trato a mis personajes ni como héroes, ni como víctimas. Esta tentativa de no valorar sus actitudes es, de cierta forma, lo que llamo estar vacío. (Coutinho, 2003, p.220 / Traducción propia – original en Anexo 32, n.21).” Esta idea, puede relacionarse con la del sociólogo Pierre Bourdieu (2010, p.533), cuando se refiere a la entrevista como un “ejercicio espiritual”:

(...) que apunta a obtener, mediante *el olvido de sí mismo*, una verdadera *conversión de la mirada* que dirigimos a los otros en las circunstancias corrientes de la vida. El talante acogedor, que inclina a hacer propios los problemas del encuestado, la aptitud para tomarlo y comprenderlo tal como es, en su necesidad singular, es la especie de *amor intelectual*: una mirada que consiente en la necesidad, a la manera del ‘amor intelectual a Dios’, es decir, al orden natural, que Spinoza consideraba la forma suprema de conocimiento.

El director intenta comprender y respetar el imaginario de su interlocutor, sin tener que propiamente formar parte de él, buscando no juzgar o valerse de la ironía y el escepticismo (Lins, 2004, p.107). No encarna la postura pretenciosa de que puede cambiar el “mundo” con el cual interactúa. Lo que le interesa es conocer aquello que filma, rehusando las ideas preconcebidas, o el incorporar verdades, informaciones o recursos estéticos sobre imágenes que ya se explican por sí mismas.

La dimensión ética adquiere, aun más importancia, en el montaje, considerando que es, durante esta etapa, que el “encuentro” se convierte en película y la persona en personaje; es cuando la relación entre el sujeto filmado y el espectador acaba de ser construida. Nichols (1991, p.92) explica que los espectadores que se disponen a ver películas de tipo “interactivo”⁴², en lo cual se inscribe el cine de Coutinho, esperan acceder el “mundo histórico a través de la representación de una persona que habita en él” haciendo de su “proceso de habitación” una característica del argumento del filme, abordando, además de su temática, “la ética o política del encuentro” (Nichols, 1991, p.92).

⁴² A partir del libro *Blurred Boundaries* (1994), Nichols renombra el “modo interactivo” por “modo participativo”.

Esta ética, que tiene que estar presente en el rodaje, debe manifestarse aún de forma más determinante en el montaje, porque es, en esta operación, que un encuentro que puede haber durado una hora, se condensa en pocos minutos. Aquello que llega al espectador es un “concentrado casi ficcional” de la persona.

Hay que tener en cuenta que el documental trata con “actores sociales” que no interpretan un rol como los actores de ficción, sino que siguen sus vidas “más o menos, como lo habrían hecho sin la presencia de la cámara” (Nichols, 2013, p. 66). El límite ético impuesto por Coutinho en el momento del montaje es la integridad moral de sus actores sociales (Mattos, 2003, s.p.). El director explica que:

Tú filmas a una persona, ella se convierte en personaje [...] Como persona histórica, no es necesario que la ame, porque no la veré nunca más. Yo tengo que preocuparme en no perjudicarla, lo cual consiste en una preocupación ética. A veces el personaje es maravilloso, pero no puedo usar [la grabación] integralmente, porque sé que le podría perjudicar, ser echado del trabajo, sentirse desmoralizado, etc. (Coutinho, 2014 / Traducción propia – original en Anexo 2, n.22)

Sobre los montajes en las películas de tipo “interactivo”, Nichols (1991, p.79) explica que la lógica de la continuidad no se construye, al menos en la mayoría de películas interactivas, a través de “comentarios globales” o por “relaciones espaciales y temporales contiguas”. En este documental lo importante “es mantener una continuidad lógica entre los puntos de vistas individuales” el cual se establece en “la relación entre las afirmaciones más fragmentarias de las entrevistas o el intercambio conversacional entre el realizador y los agentes sociales”.

Sumándonos a este principio, de que la narrativa, en esta modalidad de representación, se pauta preponderantemente en la relación con la palabra del “otro”, podemos relacionar la forma de montar de Coutinho con la idea de Bazin de que hay momentos en que el “montaje está prohibido”. Para el crítico, el montaje está permitido cuando “no modifica esencialmente el asunto” (Bazin, 2008, p.78). Aunque, obviamente, los testimonios de sus personajes sean sometidos a cortes (cortes que no son escamoteados, sino evidenciados), la integridad de su sentido interno es mantenida.

La ética en el montaje de Coutinho también se nota en el rechazo a la fragmentación de la entrevista como recurso para afirmar una tesis preconcebida o en función de la temática. Principalmente, a partir de *Santo forte*, el director da tiempo para que los personajes se construyan a través de sus palabras, dejándoles “espacio” para la

transformación. Esta “transformación” es posible gracias al empleo de planos más largos, en los que el silencio, los titubeos, las formulaciones y las pausas, distancian a los personajes de ser meros estereotipos; por el contrario, enseñan de ellos lo más particular y singular que tienen como seres humanos. Comolli explica que el documental, así como la ficción, es el “arte de la duración”. La duración promueve la transformación del espectador en el embate con el “otro”.

La duración es el tiempo necesario para que algo se transforme y antes que nada para que la relación se plantee, se establezca, se desarrolle entre el sujeto (espectador) y el otro filmado (lo que hay que hacerle sentir, lo que debe producir efecto, emoción). (Comolli, 2007, p.80).

Al confiar su cine al poder de la fuerza narrativa y fabulatoria de sus personajes, Coutinho acaba por renunciar a parte de su autoridad como autor, en favor de la palabra, que para el director es más que sólo la palabra, es la palabra encarnada en el cuerpo; es el “cuerpo que habla” (Coutinho, 2012). Es en base a esta preocupación que, en el montaje, su ética determinará la estética. El director empieza a depurar su estética, eliminando todo que no le parece esencial enseñar. Recursos, que denominaba como “perfumería”, tales como, imágenes de cobertura, ilustrativas, música extradiegética y *clips* musicales, son gradualmente retirados de su obra⁴³. La economía de estas prácticas, que pueden estar asociadas a la “presencia del autor”, en realidad, se convierten en su marca autoral. Lins (2004, p.13) explica que su “arte minimalista” “es un ejercicio de eliminación que exige un esfuerzo desmesurado y una postura activa y trabajosa, que piensa, repiensa y discute lo que se produce, distante de cualquier pasividad o sumisión delante de lo real” (Traducción propia – original en Anexo 2, n.23)

Esta estética sobria que, gradualmente, empieza a predominar en los filmes de Coutinho enfatiza la voz y el cuerpo de sus personajes, y como explica Pablo Russo (2013, p.58) “deja al espectador la necesidad de la imaginación, como si de literatura se tratase, y cada uno fuera convocado a formar sus imágenes mentales a partir de un propio texto”.

⁴³ En ese sentido podemos volver a establecer una conexión con el trabajo de Morris. Sin embargo, en esta ocasión, expondremos su método como un ejemplo opuesto al tratamiento dado por Coutinho durante el montaje. Aunque, durante las entrevistas, Morris al igual que el cineasta brasileño, intenta no emitir juicios de valor, evitando prejuicios, o una posición de superioridad ante al personaje, estableciendo “una palpable relación de empatía, que anima al entrevistado a estar más suelto y abierto a las confidencias” (Piedras, 2014); éste se posiciona a través de elementos añadidos en la postproducción, como la música extradiegética (la cual puntúa, dramáticamente, las narraciones de los testimonios), y el uso de material de archivo de películas antiguas y de televisión. Al conjunto de estos recursos (a los cuales podemos sumar las reconstrucciones dramáticas y, incluso, la ausencia del cuerpo y voz del director), Gilberto Pérez (2009, p.17) los denomina, "comentario irónico".

Siguiendo la analogía con la literatura, Coutinho sería, entonces, el narrador que teje estas historias a través de la película, que, según el propio director, es “una interpretación de encuentros que ocurrieron, en cierto momento, en cierto lugar, con personas que narran cosas, en la cual me encargo de la narración de la narración de éstas”. (Vallentinelli, 2003, p. 72 / Traducción propia – original en Anexo 2, n.24)

5 DISPOSITIVOS DEL CINE DE CONVERSACIÓN DE COUTINHO

Para Eduardo Coutinho el cine, más que una cuestión de genialidad, depende del trabajo, la práctica y la reflexión. Cada vez que se disponía a hacer una película, descubría, probaba, inventaba, excluía y adaptaba tanto métodos como procedimientos, dependiendo de las necesidades de cada producción en concreto. Sus “dispositivos”, tal y como él los denominaba, eran creados con la intención de promover el encuentro entre él y sus personajes, teniendo como objetivo lograr que el resultado fuera lo más provechoso y satisfactorio posible.

Uno de los motivos por los que se sintió atraído por el documental fue la posibilidad de producir sin mayores complicaciones: trabajar con un equipo reducido y hacer uso de tecnologías de bajo coste, lo cual permitía producir a partir de un presupuesto limitado. De este modo, el director desmitifica el aura elitista del séptimo arte, demostrando que es posible hacer cine con poco dinero.

Al trabajar con lo imprevisible, el documentalista se expone al reto de lo “real” y, con el objetivo de disminuir sus efectos, determina e impone una serie de reglas a partir de las cuales abordar sus creaciones. Es así como estos dispositivos se descubren, inauguran, reutilizan y descartan, de acuerdo con la necesidad de cada película.

Con la intención de comprender el proceso creativo de Coutinho, basándonos en la información contenida en el libro de Consuelo Lins *O documentário de Eduardo Coutinho: Televisão, cinema e video* (2004), así como en el libro *A personagem no documentário de Eduardo Coutinho* (2014) de Cláudio Bezerra; expondremos la naturaleza de sus dispositivos, a partir de tres procesos fundamentales dentro de la producción cinematográfica: la pre-producción, la producción y la postproducción.

Este acercamiento tiene como objetivo darnos a conocer su metodología de trabajo, de gran importancia para esta investigación, no sólo porque es uno de los filtros de selección del *corpus* fílmico, sino también porque supone una herramienta de apoyo en el análisis de sus películas; y ayuda determinar cómo se ha desarrollado, a partir de sus

películas, la poética de este autor.

5.1 Pre-producción

La pre-producción es una fase fundamental, en la cual se determinan las condiciones que supondrán un rodaje con la menor cantidad de imprevistos posible. Al depender, básicamente, de los personajes, esta etapa es determinante para el proceso cinematográfico de Coutinho, quien debe a éstos, la existencia de sus películas. Por lo tanto, en el caso de este director, es necesario definir previamente, fundamentar y negociar una serie de detalles que harán que el encuentro entre el cineasta y el sujeto filmado sea lo más fértil posible. Cuando decimos que Coutinho busca disminuir –sino controlar- los peligros de lo imprevisible, nos referimos a la postura que éste asume con el objetivo de garantizar la grabación, es decir, la existencia de la película. Lo imprevisible y lo inesperado, como resultado de las conversaciones entre director y personaje, lejos de evitarse, se buscan.

Coutinho no busca grandes temáticas, sino que, por el contrario, centra su interés en situaciones que puedan propiciar buenas condiciones de diálogo, basándose en la singularidad de las experiencias cotidianas. Las temáticas que en su trabajo se exponen, sirven como excusa para acceder a una especie de subtexto, a partir del cual se entrevén relaciones interpersonales amorosas, familiares, laborales, así como creencias; convirtiendo sus películas, tal y como define Piedras (2013, p.63), en un conjunto de “relatos de vida”. La violencia en las favelas, las practicas religiosas, las celebraciones de fin de año y las canciones, entre otras cosas, serán la puerta de entrada, que a manera de excusa, el cineasta utilizará para obtener de los personajes algo más íntimo, individual y único, revelado a través de la rememoración, la fabulación y el uso del lenguaje que es, en realidad, lo que más fascinaba al director.

Después de *Cabra marcado para morrer* (1984), el primer documental de Coutinho es *Santa Marta, duas semanas no morro* (1987), a partir de cuya realización descubre que restringirse a sus propias “prisiones” le da, en realidad, más libertad para crear. En este caso, como el mismo nombre de la película indica, el director nos sitúa, desde el inicio, en un espacio-tiempo concreto: el lugar, la favela de Santa Marta, y el tiempo, las dos semanas que duró el rodaje. La limitación temporal va conectada al presupuesto del plan de rodaje, sin embargo, debemos tener en cuenta que, para Coutinho, un encuentro de resultados fructíferos no debería tardar mucho en producirse.

Según el documentalista, si después de treinta o cuarenta minutos de conversación, la persona filmada no se ha mostrado como un personaje interesante, es poco factible que, después de tres horas, se desvele como tal, y que de este modo, algo surja (Coutinho, 2013b). Los encuentros entre el cineasta y sus entrevistados son únicos; raramente el director filmará una segunda vez a los personajes. La demarcación geográfica, además de facilitar la producción en función de la búsqueda de personajes, así como la economía del presupuesto, evita, según Coutinho (Lins, 2004, p.100), un efecto “mosaico” que podría producirse si, por ejemplo, hubiera grabado en diferentes favelas de Brasil, descartando, también, el riesgo de dar un sentido generalizador a los personajes. De este modo, Lins explica, que sus películas pueden:

(...) evocar una visión general de la realidad, pero no la representa ni tampoco la ejemplifica. Sin embargo, a partir de la geografía, la historia y la memoria, sus narraciones, se nutren de una esencia distinta, ligada a la tierra, a las personas, a sus fabulaciones, a los encuentros, mezcladas, por fin, con lo cotidiano. (Lins, 2013, p. 49)

En *Santa Marta* surge otro dispositivo, consistente en incorporar al equipo de producción, una persona externa a éste, que tenga algún tipo de vínculo con la comunidad en la cual se realizará el rodaje. En este documental, Coutinho tenía como asistente de dirección a Sergio Goldenberg quien, en aquel momento, hacía trabajos de voluntariado en la favela. Además, integraría en el equipo, a tres residentes de Santa Marta, quienes facilitarían el acceso a los personajes del documental (Lins, 2004, p. 62). El contacto con alguien que se inserta temporalmente o que proviene del universo del entrevistado, supone una mayor facilidad y rapidez para estrechar lazos de confianza, nutriendo al encuentro de cierta fluidez. Este recurso será utilizado nuevamente en otras películas, como: *Santo forte* (1999), *Peões* (2004), *O fim e o principio* (2005).

Coutinho se definía como un antropólogo salvaje. A diferencia de otros documentalistas que pasan semanas o meses relacionándose con la comunidad, éste se encontraba con sus entrevistados tan sólo en el momento del rodaje (Paiva y Russo, 2013, p.159). Con este objetivo, Coutinho desarrolló la técnica de investigación previa de los personajes, dispositivo que empieza a aplicar en *Santo forte* (1999) y que, posteriormente, integra a su metodología de trabajo, haciendo uso de ésta en otros documentales. Para la producción de esta película, el realizador crea un grupo compuesto por cuatro investigadores, además de una residente de la favela de *Vila Parque da Cidade*, lugar

donde se graba el documental.

El objetivo de estos investigadores no era encontrar grandes historias, sino personas dispuestas a hablar, que se expresaran bien y que supiesen contar su historia. Coutinho coordinaba los equipos, sin formar parte de ellos. Lins (2004, p.103), que fue investigadora en algunas de sus películas, explica que el realizador hacía la selección de los personajes a partir de informes escritos, conversaciones con los investigadores y material en video. El procedimiento de búsqueda de personajes potenciaba la posibilidad de grabar buenos relatos, además de crear confianza entre el equipo y el entrevistado, dando como resultado una actitud más relajada durante el rodaje.

Pero lo más importante de este dispositivo era que, hasta el momento del rodaje, Coutinho no había visto ni hablado con los entrevistados, lo cual ayudaba a mantener la frescura del primer encuentro. Según Bezerra (2014, p.73), la información recolectada por su equipo no era “definitiva” ni tampoco “suficiente”, porque, lo que ansiaba, era ser sorprendido en su primer encuentro con el interlocutor.

Para mí, cuando los personajes narran, es siempre como la primera vez. De esta manera, mantengo la expectativa, la sorpresa, lo inesperado, que suele perderse cuando una historia es contada por segunda vez. (Coutinho, 2003a, p.223 / Traducción propia – original en Anexo 2, n.25).

Es a partir de *Santo forte*, también, que el director incorpora, en algunos casos, una cierta retribución económica a sus entrevistados. Este dispositivo da lugar a un mayor compromiso por parte de la persona que será grabada, suponiendo una forma de intentar garantizar su presencia, el día y la hora concretadas por el equipo de producción. También es una forma de compensar a los personajes que, en algunos casos, perdían un día de trabajo para acudir al rodaje.

Este procedimiento aparece como elemento de reflexión en *Santo forte*, exponiendo al espectador las condiciones en las que fueron concertadas las citas o encuentros. Bezerra (2014, p.30) explica que este tipo de remuneración simbólica no es rara en el campo documental, pero que el hecho de exponerla al espectador podría suscitar ciertas sospechas sobre el carácter “real” de los testimonios, cuestión de suma importancia en este segmento productivo.

Otro punto determinante para la elección de los personajes es que éstos deben pertenecer a una realidad social, económica y cultural diferente a la del director, para que,

gracias a esta diferencia, surja una curiosidad “real”, que alimente la interlocución con los sujetos a los que filma. Aunque Coutinho busca la “igualdad provisional” (a la cual se refiere como el intento de comprender las razones del otro, dejando de lado los prejuicios) no anula la diferencia, sino lo contrario. El director cree que la misma es un “triumfo”, ya que es el móvil que le ha llevado a querer saber más sobre las particularidades de las personas con quienes decide establecer un diálogo.

El cine de conversación de Coutinho, como ya habremos podido advertir, comparte similitudes con el trabajo desarrollado por Honigmann. Una coincidencia de conceptos entre ambos es que, para esta última, una de las claves de su método de trabajo es la búsqueda previa de personajes. La curiosidad “del uno por el otro” es también para Honnigman, aquello que propicia y permite el desarrollo de conversaciones interesantes. Por otro lado, esta documentalista se distancia de Coutinho, cuando dice que no busca necesariamente a un gran narrador, sino que para ella lo más importante es que los personajes tengan alguna relación, aunque sutil, con el tema de la película (Honnigman, 2007).

5.2 Producción

Como hemos visto, las innovaciones técnicas han propiciado el surgimiento de nuevas corrientes dentro del cine, como es el caso del *Direct Cinema* y del *Cinéma Vérité*. En el caso de Coutinho la incorporación tecnológica ha sido un factor determinante en relación a la construcción de este cine basado en la palabra. Es también a partir de *Santa Marta* que el director integra el video digital⁴⁴ en sustitución a la película de 35mm. Esta decisión se da, en un principio, por cuestiones económicas y por el tiempo limitado que tenía para realizar el documental. Sin embargo, en este proceso advierte que, gracias a las características propias del vídeo, y a diferencia de la película que permite filmar aproximadamente once minutos, en el caso del soporte digital, podía grabar hasta una hora de forma ininterrumpida.

Bezerra (2009, p.30) explica que el hecho de poder grabar sin cortes, hacía más viable que se dieran conversaciones largas, planos duraderos, los cuales permiten que el personaje se construya delante de la cámara, además de posibilitar la producción de *takes*

⁴⁴ Lins (2004, p.60) comenta que, en aquel momento en Brasil, el video digital era una plataforma utilizada básicamente en las artes plásticas, para la elaboración de instalaciones y videoarte y, por una nueva generación que producía vídeos de base documental, marcados por una estética fragmentada, similar al vídeo *clip*.

de elementos de metalenguaje grabados por una segunda o tercera cámara manipuladas por la producción. Comolli (2007, p.69) explica que, contrariamente a la idea de que el soporte digital nos aleja de lo cinematográfico, el video es capaz de “profundizar cuestiones relativas al cine”, además de aumentar “las posibilidades de la cinematografía”. El tiempo de grabación que el video posibilita, permite a los sujetos entrevistados, hablar de una manera distinta que cuando reciben, por parte del realizador, la indicación de hablar rápido. Podemos decir que el formato, es también, un elemento que define la puesta en escena.

Hay un impulso, un flujo, una gestión de períodos, de montaje, de silencios y de saltos que no se parecerá jamás, inclusive recortado, a lo que puede ser una palabra calibrada en el rodaje. (Ídem)

Abbas Kiarostami, cineasta iraní que juega con las fronteras entre la ficción y el documental, también apuesta por las posibilidades del video digital. Después que el negativo original de la obra *Ta'm e guilass* (El sabor de las cerezas, 1997) fuese destrozado por el laboratorio, el director opta por recurrir a material obtenido con una pequeña cámara de video que usaba para grabar “entre bastidores”. El director, que solía trabajar con actores no-profesionales, notó que la *performance* de los personajes cambiaba drásticamente en presencia de una cámara más discreta, pasando a actuar con más naturalidad y espontaneidad (Hurbis-Cherrier, 2011, p.205). A partir de esta experiencia, hace del video un gran aliado de su proceso, grabando películas como *ABC Africa* (2001) y *Ten* (2002) en formato digital. Además de su carácter no intrusivo, la cámara digital posibilita un *set* más íntimo, ya que tanto el aparato en sí como el equipo de iluminación resultan más económicos, al ser éste un soporte más sensible y no requerir de tanta luz como la película.

Coutinho y su equipo adoptan algunas medidas en el momento de la filmación que favorecen la intimidad y espontaneidad: el *set* tiene que ser montado rápidamente para que el personaje no se impacienta, así como, se busca que la luz artificial no sea muy intensa, a fin de que ésta no genere mucho calor en el ambiente; y por último, el espacio donde se lleva a cabo la entrevista no es elegido por su aspecto estético, sino en favor de la confortabilidad del entrevistado. (Bezerra, 2014, p.74)

Todo nuestro esfuerzo está, por lo tanto, dirigido a la producción del discurso. Está dedicado a permitir que, en aquel instante y en aquel espacio casi ‘sagrados’, se produzca algún milagro humano y que, en el milagro de este encuentro, la propia persona construya

su retrato de una manera maravillosa. (Coutinho, 2003, p.216 / Traducción propia – original en Anexo 2, n.26)

Otro procedimiento adoptado para facilitar y resaltar la *performance* oral y corporal del entrevistado es la elección mayoritaria del uso de cámara fija, apoyada en el trípode. Bezerra (Ídem), indica que el movimiento de cámara, así como el cambio de encuadre podrían afectar o interrumpir la “entrega” del interlocutor. Sin embargo, aunque se encuentre la mayor parte del tiempo inmóvil, la cámara está presente, no se esconde, ni se olvida, a pesar de no posicionarse hacia la búsqueda de belleza o de variedad en el cuadro (Coutinho, 2013b). Sobre la presencia de la cámara, Comolli (2007, p.66) indica que es importante que “pertenezca al espacio propio de las personas que ella filma, que participe de su zona de equilibrio, de su territorio”.

5.3 Postproducción

Todos los procedimientos que el director incorpora a su método nacen de la práctica, de la necesidad. Del mismo modo ha sucedido con sus elecciones a la hora del montaje. La importancia de la narración y el cuerpo de los personajes es constante y se destaca, de forma determinante, en la postproducción. Para Coutinho, la existencia de sus películas, pasa a estar estrechamente conectada al momento del rodaje. Debido a esto, incluir imágenes que no forman parte de ese presente se convierte, poco a poco, en un recurso casi prohibido dentro de la sala de montaje.

La sincronía entre audio y video va predominando cada vez más en sus películas, concediendo total protagonismo a la palabra encarnada. La importancia que se da al presente del encuentro, se mantiene también, en la exclusión de música incorporada en la postproducción. Si la música está presente, es porque forma parte de la escena, porque alguien canta, o escucha la radio, etc; es decir, porque es diegética.

En referencia a la narrativa establecida en el montaje, cabe decir que se rechaza el *voice over* como recurso explicativo⁴⁵, lo que vemos en sus obras son “performances autónomas” (Bezerra, 2014, p.77) que se distancian de la noción de narración clásica de planteamiento, nudo y desenlace. Los entrevistados no suelen aparecer más de una vez, y en caso de que lo hagan, lo que dice un personaje, no tiene porqué relacionarse con el relato del entrevistado anterior o posterior. Otra decisión que supone un desvío del sentido

⁴⁵ Más adelante veremos que el director utiliza la voz en *off*, pero como elemento reflexivo.

tradicional de la narrativa, es que Coutinho tampoco determina el proceso de montaje en función de construir momentos de clímax. El director intenta orientar la edición en función de la cronología del rodaje; procedimiento que también le ayuda a conservar la esencia del acontecimiento, del encuentro. (Ibíd, p. 78)

Como hemos comentado en el capítulo anterior, el montaje *coutiniano* está pautado, de forma muy marcada, por una visión ética en relación con sus personajes. Es así como, el director evita excesivos cortes y manipulaciones, dando tiempo para que el personaje pueda construir su propio retrato y así plasmar su complejidad como individuo, evitando comentarios retóricos, alejándose de cualquier significación basada en el estereotipo. Además, guiado por decisiones éticas, Coutinho sacrifica conversaciones que, a nivel cinematográfico, resultan interesantes, pero que, de alguna manera, podrían perjudicar moral o socialmente el entrevistado.

6 EXPLICACIONES PREVIAS A LOS ANÁLISIS

A continuación, estableceremos una aclaración acerca de las decisiones previas que nos ayudaron a plantear, basar y conformar nuestro estudio. Inicialmente, nos detendremos en la explicación sobre el porqué de la elección de cierto enfoque metodológico, esencial para direccionar y dar claves a la realización de los análisis, así como también, para definir el *corpus* fílmico, etapa del trabajo que justificaremos seguidamente.

6.1 Enfoque metodológico

La decisión de realizar el presente estudio surge del interés por entender cómo el autor ha sido capaz de romper con su propio lenguaje cinematográfico, en la búsqueda por comunicar, de la forma más pura posible, sus encuentros mediados por la entrevista como formato. Piedras (2013) sugiere un acercamiento a la obra de Coutinho desde el punto de vista de una “poética autoral”, entendida por él como “un conjunto de marcas de estilo, de formas de enunciación y de tópicos discursivos, que atraviesan, una serie de obras de un realizador con determinadas modulaciones expresivas” (Ibíd, pp.59-60). Moreira Salles (2015b) comparte también este mismo planteamiento al decir que se puede entender la filmografía del autor en el sentido de “obra”, debido a que es posible identificar un “diálogo” entre una película y otra, construyendo, a través de éste, un “concepto de cine”.

Inspirados por estas reflexiones, y con el objetivo de elegir una metodología de

análisis para las películas de Coutinho, nos hemos basado en la hipótesis de Wilson Gomes (2004) sobre la poética del cine como perspectiva analítica. El autor intenta sistematizar un tipo de método analítico que se basa en la Poética originada en el tratado homónimo de Aristóteles, escrito en el siglo VI a.C., sobre ficción y representación teatral y literaria. La poética del cine sistematizada por Gomes, no se apoya, de forma integral, en el tratado del filósofo griego, sino que busca identificar y visitar la importancia de algunas nociones inauguradas por él, ampliadas y adaptadas a la representación cinematográfica.

El autor parte de la acepción aristotélica que dice que lo primero que hay que tener en cuenta es el “efecto” que una obra genera en “aquel que aprecia, para quien, justamente, ella opera, ella es obra” (Ibíd., p. 94). Estos “efectos” que buscan impactar al destinatario del objeto artístico son imaginados y articulados por las habilidades de un creador, identificado como poeta “a quien cabe prever y conducir la apreciación. Lo que significa que la creación es actividad de argucia, planeamiento, previsión y provisión de efectos” (2004 p.95).

Su tesis elabora una poética aplicada al cine, que está conformada por dos presupuestos. El primero, que se refiere a la “naturaleza de la pieza cinematográfica”, sugiere el entendimiento de la película como “un conjunto de dispositivos y estrategias” escogidos por el realizador buscando la producción de efectos sobre el receptor. Desde este punto de partida, surge una “perspectiva metodológica” que “indica un procedimiento analítico cuya destinación consistiría en señalar los recursos y medios *estratégicamente* puestos en la película.” (Ibíd, p.96)

Por lo tanto, en este caso, la poética estaría orientada “hacia la identificación y tematización de los artificios” (Ídem) que el director utiliza, con la finalidad de suscitar diferentes reacciones, dependiendo de su intención, con respecto al ánimo del espectador. El segundo presupuesto, relacionado con la “naturaleza de apreciación de la película”, consiste en comprender que una película sólo se convierte en obra durante la “experiencia fílmica”, mientras es observada por el espectador, es decir, “sólo existe en el momento en que emerge a partir de sentidos y efectos” (Ídem).

La atención central del “intérprete de películas” tendrá que estar en la existencia de la pieza en cuanto obra, una vez ha sido experimentada, desviando a segundo plano “la instancia de la realización”. Esta idea complementa la primera, acerca de lo mencionado anteriormente, en relación con los “recursos y medios” que componen “estratégicamente” una película, porque es, precisamente, debido a ellos que el espectador, al contemplar una película, experimenta sus efectos.

En lo que respecta a la función analítica, cabe al intérprete identificar el “lugar de la apreciación”, desde dónde el producto realizado por el director, se hace efectivamente película, al ser percibido por el público mientras es proyectado. En este sentido, Gomes aclara que tener en cuenta el “lugar de apreciación” no quiere decir que se trate de estudiar el “momento empírico” de la proyección fílmica, lo que remitiría a una “etnografía de la audiencia”, sino que “no es nada más que el sistema de los efectos operados. Identificarlo equivale a aislar las sensaciones, los sentimientos y los sentidos que se realizan en el apreciador durante su experiencia y por causa de ella”. (Ibíd, p.97)

La propuesta de Gomes es que el análisis parte de la experiencia fílmica y de los efectos que suscita hacia el intento de desvelar las pretensiones de su composición, dicho de otro modo, el análisis corresponderá a "un recorrido inverso al de la producción de la obra." (Ibíd., p.98) Para eso el autor plantea la experiencia fílmica en tres dimensiones: efectos, estrategias, medios y recursos. De este modo, explica:

Los medios son recursos o materiales ordenados y dispuestos en vista a la producción de efectos durante la apreciación. Las estrategias son tales medios estructurados, compuestos y agenciados como dispositivos, de forma que programan efectos propios de la obra. Los efectos son la realización de medios y estrategias acerca de la apreciación, son la pieza cinematográfica como resultado, como obra. (Ídem)

Esta perspectiva analítica, delineada por Gomes, nos ofrece una óptica interesante para la aproximación a la obra de Coutinho, en el intento de interpretar, a través de los análisis de sus películas, cómo ha podido construir una poética como autor de documentales cuyo centro es el diálogo. En el caso de este director, nos ha motivado, principalmente, el hecho de percibir cómo ha ido suprimiendo algunos medios y recursos, que comúnmente definen a los productos cinematográficos, a favor de concebir sus documentales como un resultado del presente, resaltando la conversación como la gran protagonista de sus películas. Este arte minimalista, gradualmente construido por el autor, además de ser alimentado por el deseo de destacar el “ahora” del rodaje, también puede ser visto como un aliado del cuestionamiento del autor sobre la ontología del cine.

Para Moreira Salles (2015b), el cineasta es un investigador que experimenta, película tras película, la eliminación de recursos probando los límites que caracterizan el cine; lo mínimo que el cine necesita para ser considerado cine. Coutinho sustrae el guión, la voz en *off*, la banda sonora, las imágenes ilustrativas y de cobertura, los movimientos de

cámara y la variedad de escalas; recursos y elementos asociados a la determinación de aquello que se considera cinematográfico y de autor. Según Mesquita y Guimarães (2013; p. 576), su obra trae a la superficie, reflexiones sobre qué es el documental; ya que éstas no tratan, apenas, de la “experiencia invisible” de ciertos grupos de brasileños a lo largo de las últimas décadas, sino que, de forma más profunda, reflejan cómo piensa y teoriza el cine, a través de sus películas.

Abordaremos la filmografía con la intención de entender su cine como un proceso de maduración, de investigación, de experiencia, identificando los rigores establecidos en el montaje; cómo ha ido trabajando la reflexividad en sus películas, exponiendo al espectador las circunstancias a las que la filmación está sometida; cuáles fueron las condiciones creadas para hacer posible el surgimiento del personaje a través de su propia narración, su cuerpo y sus gestos, dándole tiempo y espacio para engendrar una versión cinematográfica de sí mismo, intentando preservar al máximo, su ambigüedad, complejidad y subjetividad como individuo.

6.2 Definición del *corpus* filmico

Nos hemos propuesto un análisis minucioso de las películas de Coutinho, a fin de destacar al máximo, los aspectos que irán componiendo su poética, con la intención de conseguir vislumbrar, desde una perspectiva global de su obra, en qué sentido ha evolucionado su cine basado en el diálogo. Para esto, hemos definido un *corpus* fílmico sobre el cual focalizaremos el estudio.

Después del recorrido trazado sobre su trayectoria cinematográfica, de explicar el giro que ha significado *Cabra marcado para morir* en el campo del documental brasileño, del intento de establecer en qué se basa el cine de conversación de Eduardo Coutinho, de dar a conocer los dispositivos incorporados a su modo de documentar, creemos disponer de la capacidad argumentativa requerida para justificar la elección de los documentales a analizar.

Para definir el *corpus* fílmico sobre el cual interpretaremos los datos relevantes para el interés de nuestro estudio, filtramos las películas que más puntos en común tengan, de tal modo que seamos capaces de trazar comparaciones, paralelismos y, de esta manera, plasmar de la forma más clara, el desarrollo del cine de conversación *coutiniano*. De acuerdo con el texto de Gomes, se entiende que es relevante para la perspectiva analítica, establecer este parámetro porque cabe al investigador la “capacidad de aislar la uniformidad y la regularidad en el objeto, de forma que posibilite la previsión de cualquier

sucesión de fenómenos y procesos.” (Gomes, 2004, p.91)

A continuación, haremos, de forma resumida, un “barrido” según el orden cronológico de su filmografía para explicar la razón del descarte o elección de las películas. Quedaban, automáticamente, excluidas sus películas de ficción de la época del *Cinema Novo*, ya que nuestro foco es su papel en el género documental. Aunque hayan sido extremadamente importantes para su conversión a la no ficción, descartamos de nuestro estudio las realizaciones de la época del *Globo Repórter* (*Seis días em Ouricuri*, 1976; *O pistoleiro da Serra Talhada*, 1977; *Theodorico, Imperador do sertão*, 1978; *Exu, uma tragédia sertaneja*, 1979; *O menino de Brodósqui*, 1980), clasificadas por Bezerra (2014, p.18) como una fase experimental, en que el cineasta establece su primer contacto con lo documental, pero en las que, supuestamente, su autoría no ha podido desarrollarse plenamente, debido a ciertas imposiciones institucionales.

Nos hemos centrado en las fases que el autor denomina como “Gestación de un estilo” y “Documental de Personaje” (Bezerra, 2014). La primera es inaugurada con *Cabra Marcado para Morrer* (1984), pero decidimos no incluirla en nuestro *corpus* fílmico por ser una película, como denomina Moreira Salles (2015b), “intransferible”, ya que está conectada a la propia biografía del autor, y es única por sus circunstancias. Pese a que no forma parte de la filmografía elegida, *Cabra* atraviesa transversalmente nuestro estudio, porque, como vimos con anterioridad, es a partir de esta película que el director manifiesta algunos conceptos que guiarán sus obras posteriores.

En la etapa de “Gestión de un Estilo” muchas películas son hechas por encargo, forzando al autor a recurrir a aspectos del lenguaje convencional (imágenes de archivo, entrevistas con especialistas, elementos gráficos), así como adoptar decisiones controvertidas, que lo llevan a incidir sobre algunos aspectos ya superados anteriormente (voz en *off* explicativa, música extradiegética) (*Volta – Redonda Memorial da Greve*, 1989; *Jogo da Dívida*, 1989; *O Fio da Memória*, 1991; *A Lei e a Vida*, 1992; *Os Romeiros do Padre Cícero*, 1994; *Mulheres no Front*, 1996). De esta fase seleccionamos *Santa Marta, duas semanas no Morro* (1987) y *Boca de lixo* (1992), producciones en las que reconocemos su autoría (la preeminencia de la entrevista, el interés hacia la singularidad de la alteridad, aunque esté insertada en una temática que abarca al colectivo) y dónde ya empiezan a ser advertidos algunos de sus dispositivos, tales como: la elección del vídeo como soporte de captación, la localización única y la entrevista como narrativa predominante.

En relación con la fase “Documental de Personaje”, cuando Coutinho ya piensa de

manera más consciente en la naturaleza del cine hablado, hemos excluido cuatro obras que debido a sus particularidades y por presentar características únicas dentro de su filmografía, dificultarían la obtención de resultados comparativos con las demás: *Babilonia 2000* (2001), por tratarse de una producción en la que comparte la dirección de los rodajes y entrevistas con otros realizadores; *Peões* (2004), por no limitarse a una única localización (lo que une los personajes son sus participaciones en la huelgas históricas de los metalúrgicos a finales de los ochenta; partiendo de lo público para abrirse paso hacia lo privado) y por utilizar imágenes de archivo en el montaje, dejando de situar el centro en el presente absoluto.

Asimismo, hemos descartado *Moscou* (2009), por trabajar con personajes sin la mediación e interacción con el cineasta, que se posiciona fuera de escena adoptando una postura observacional; *Últimas conversas* (2015), ha sido también excluida, porque, pese a ser dirigida por el cineasta, fue finalizada póstumamente por Salles y Berg, dejando de ser una película exclusivamente de Coutinho, para convertirse en una obra de autoría compartida. Y por último, también eliminamos *Um Dia na Vida* (2011), por la obvia razón de ser enteramente construida por *collages* de un día de programación de la televisión brasilera, no habiendo ningún tipo de interrelación conversacional.

Por lo tanto, de esta etapa integramos al corpus fílmico, películas esencialmente compuestas por entrevistas, que priman por la noción de presente en el rodaje y por la apuesta en la relación director-personaje: *Santo forte* (1999), *Edifício Master* (2002), *O fim e o princípio* (2005), *Jogo de cena* (2007) y *As canções* (2011).

Hemos podido acceder a los siete documentales escogidos, gratuitamente, a través de páginas de Internet, principalmente de *YouTube*⁴⁶, plataforma en la cual se encuentra disponible la mayor parte de su filmografía en una calidad digna, lo que nos ha posibilitado la revisión exhaustiva de estos materiales y la recopilación de aquellos datos de nuestro interés. Partiendo de esta información, advertimos que pueden producirse posibles desfases en relación al material original, pero que seguramente estos serán sutiles, ya que, al consultar las fichas técnicas de las películas, pudimos constatar que la duración de las copias que tuvimos acceso son coincidentes o bien se ajustan bastante a la duración oficial de los materiales originales⁴⁷.

⁴⁶ Excluyendo *Santa Marta, duas demanas no morro*, encontrada en *Vimeo*, las demás películas de nuestro corpus fílmico están todas en *YouTube*. Los documentales estarán debidamente referenciados, con sus respectivos links en la filmografía en el Anexo 1.

⁴⁷ Hemos consultado el catálogo online de la Cinemateca Brasileira (2018), y los libros de Lins (2004) y del Grupo Revbelando Imágenes (2013) que tenían fichas técnicas de la filmografía de Coutinho. Las películas

Durante nuestro trabajo de campo nos hemos centrado en observar: la composición narrativa de las películas (estrategias de enunciación); una vez identificadas las instancias narrativas, nos focalizamos en la entrevista (elementos de su estructura interna, tales como, la duración del diálogo con cada entrevistado, la duración de planos, el comportamiento de la escala de planos, la organización del montaje) y en la enunciación reflexiva (presencia del director, intervenciones del director durante o fuera de las entrevistas, así como el empleo de elementos reflexivos durante o al margen de las entrevistas). Para trasladar algunos de estos aspectos a gráficos numéricos y delinear más fluidamente los paralelismos entre una película y otra, hemos tomado algunas decisiones:

- Nos hemos orientado en base a lo que hemos bautizado como “tiempo de arte”, el cual corresponde al tiempo total de la película, excluyendo fondos negros con créditos en el inicio y fin de cada película.
- La duración y la composición de planos fueron analizados apenas en los bloques de entrevistas, porque nos interesaba percibir cómo evolucionó el tratamiento en relación al sujeto filmado y cómo sus decisiones en estos aspectos influyeron en la construcción de los personajes.

Hemos sistematizado, en tablas, las informaciones sacadas de los *decoupages* de los documentales referentes a la entrevista y a la enunciación reflexiva. Este material podrá ser citado en las próximas páginas y está disponible para consulta en los anexos de la presente investigación.

7 LA POÉTICA DEL CINE DE CONVERSACIÓN DE EDUARDO COUTINHO A TRAVÉS DEL ANÁLISIS DE SUS INSTANCIAS NARRATIVAS

Nuestro estudio partirá del análisis de la composición narrativa de los títulos que componen nuestro *corpus* fílmico, a partir de los cuales, nos centraremos en comprender, cómo las entrevistas y las *performances* procedentes de las mismas, se van constituyendo

que presentan desfase, cuando comparamos el tiempo total del material consultado con el material oficial son: *Boca de lixo*, que, de acuerdo con la ficha técnica, el material oficial tiene 50' (Lins, 2004, p.195) y en el enlace que disponíamos dura 48'40''; *Santo forte* con 80' en el material oficial y 83'44'' en el enlace; *O fim e o princípio* en el que el tiempo total presenta diferencia incluso en las fuentes que hemos consultado: en el catálogo de la Cinemateca Brasileira aparece con 90' y en el libro del Grupo Revbelando Imágenes (2013, p.173) 110', tiempo que se aproxima más al del vídeo del enlace que hemos consultado que tiene 109'46''; *Jogo de cena* también presenta una diferencia entre las dos fuentes: en el catálogo de la Cinemateca Brasileira aparece con 90' y en el libro del Grupo Revbelando Imágenes (2013, p.173) 100', tiempo que se aproxima más al del vídeo del enlace que hemos consultado que tiene 105'22''.

como el elemento predominante en la obra de Coutinho, convirtiéndose, a lo largo de su proceso evolutivo, en, prácticamente, las únicas fuerzas narrativas y dramáticas en los documentales de “conversación” de este director.

Es así como, buscaremos identificar cómo el autor ha trabajado sus estrategias de enunciación, cuyos cambios se producen con la intención de compartir con el espectador, al máximo, el momento presente en donde se da el registro, despertando, durante el disfrute del visionado, una visión consciente de la existencia del discurso cinematográfico.

Según puntúa Ramos (2008, p.86), la narrativa documental se desarrolla a partir de “aserciones del mundo, enunciadas a través de voces”. Estas voces, se manifiestan mediante los siguientes recursos: la *voice over*, la voz en primera persona, la voz dialógica de las entrevistas, la voz de las declaraciones, la voz de las imágenes de archivo, la voz de los diálogos o monólogos (en las que el realizador y el aparato cinematográfico se encuentran ocultos) y la modulación de la voz en la música. De este modo, el teórico nos recuerda, que la narrativa está hecha para el espectador y se hace efectiva cuando es recibida por éste. (Ibíd., p.24)

Aida Vallejo, en su artículo *Narrativas documentales contemporáneas. De la mostración a la enunciación* (2013), analiza diferentes manifestaciones de estas “voces” acerca de la narrativa documental contemporánea, partiendo, en líneas generales, de dos conceptos que tienen sus raíces en los estudios de Aristóteles (*Poética*) y Platón (*La República*) sobre la *diégesis* y la *mímesis*, que corresponderían, respectivamente, a la *enunciación*, cuando el discurso es “mediado por un narrador” (Ibíd., p.06) y a la *mostración* “cuando los personajes hablan por sí mismos y la historia llega directamente al espectador a través de los diálogos y la interpretación” (Ibíd., p.14). Definidos estos dos conceptos, la autora identifica distintas construcciones de instancias narrativas, que surgen del campo de la no-ficción actual, y que reflexionan, inicialmente, acerca de la presencia de enunciados puros, relacionados con el documental expositivo más clásico; pasando por expresiones típicas de la *mostración*, hasta, finalmente, abordar nuevas formas narrativas surgidas en el ámbito del documental.

Con respecto a estas nuevas formas, Vallejo afirma que no se puede delimitar una frontera clara entre la *enunciación* y la *mostración*, y que estos conceptos, conforman un nuevo lugar desde “donde diversas instancias (ya sean director/a, narrador/a o personajes) se erigen como portadores del discurso” (Ibíd., p.5). A lo largo del presente análisis, decodificaremos algunas formas de enunciado empleadas por el director, con la intención de utilizar estas reflexiones como soporte para algunas de nuestras constataciones.

Analizando el conjunto de nuestro *corpus* fílmico, pudimos reconocer recursos utilizados por primera vez en *Cabra*, así como también, el surgimiento de nuevas marcas de enunciación en el curso de su filmografía. La espina dorsal de su primer documental, los relatos de los personajes obtenidos a través de las entrevistas, asociados a la inscripción del dispositivo cinematográfico que expone al espectador la presencia del enunciador; serán las únicas instancias narrativas comunes, preponderantes y continuas, en las películas analizadas.

Durante la apreciación de los documentales y en torno a estas instancias comunes, hemos podido detectar modulaciones y exclusiones de ciertos medios (recursos y materiales) que funcionan como elementos estético-narrativos. Partiendo de este punto, daremos inicio a nuestro discurso, analizando las formas de enunciación identificadas en el *corpus* fílmico: primero las que se dan con cierta regularidad, para luego ser excluidas; y seguidamente, nos detendremos en la entrevista, el alma del documental de conversación *coutiniano*, desde donde se desplegarán subtemas que involucrarán el estudio de las estructuras internas de esta instancia enunciativa; y finalmente, reflexionaremos acerca de la presencia del dispositivo cinematográfico (marcas de la presencia enunciativa y sus distintas manifestaciones).

7.1 Recursos narrativos gradualmente descartados

Considerando que, aunque los documentales de conversación obedecen a una cierta estructura narrativa fundada esencialmente en el diálogo con los personajes; en las producciones de Coutinho, podemos notar el uso esporádico o el despojamiento progresivo de algunas instancias enunciativas que aparecen, en general, como soporte narrativo en el montaje o por necesidad propia de la obra en cuestión.

7.1.1 Planos asociados: construcciones retóricas y metafóricas

Los tres primeros documentales seleccionados para este análisis (*Santa Marta, duas semanas no morro, Boca de lixo y Santo forte*), son las producciones más antiguas de nuestro *corpus* fílmico, y se caracterizan por poseer una composición narrativa más compleja en relación con obras posteriores. Suponemos que, por la proximidad temporal con su experiencia televisiva, Coutinho recurre aún, a recursos enunciativos relacionados

con el lenguaje periodístico. De manera más evidente, en *Santa Marta* y *Boca de lixo*, y más sutil en *Santo forte*, podemos constatar la presencia de *clips* compuestos de imágenes captadas en las localizaciones del rodaje, que tienen como objetivo, presentarnos los espacios, adelantar comentarios surgidos en las entrevistas e ilustrar el discurso de los personajes.

Estos recursos podrían relacionarse con lo que explica Vallejo (2013, p.14) sobre la enunciación producida por medio del montaje, la cual, junto con la *voice over* explicativa y los elementos gráficos, forman el grupo de enunciadores puros. Gracias a éstos, aquello que hace de mediador entre la historia y el narrador es algo “ajeno al mundo proyectado”, modelo que se hace presente, principalmente, en las formas expositivas del documental clásico.

Según la autora (Ídem), en el montaje (recurso enunciativo que “de forma menos explícita” muestra la “presencia de la enunciación”), las pistas sobre la “construcción del relato” no se dan a través de un “elemento de la realidad profilmica”, sino por “la propia construcción estilística del filme”, haciéndose notar la “presencia del enunciador a través de figuras retóricas construidas, a partir, de la asociación de ideas entre imágenes sucesivas”

Notamos en *Santa Marta* el entusiasmo con el que se recibe la agilidad proporcionada por la cámara digital; el cual se refleja en la estética espontánea y en la velocidad narrativa dinámica, de gran diversidad tanto en imagen como sonido. En este mediometrage, tal y como observa Lins (2004, p.64), las entrevistas filmadas se estructuran por un “criterio temático”, es decir, los testimonios de los entrevistados están repartidos y organizados a lo largo de la película en función de subtemas derivados de la experiencia de vivir en la favela. La mayor parte de los temas abordados por los testigos, son introducidos por medio de *clips* musicales, formados por planos de corta duración combinados en el montaje con canciones, específicamente *sambas*, cantadas por residentes de la propia comunidad, cuyo contenido lírico, casi siempre, se relaciona con los relatos que los preceden y/o los suceden.

Pudimos identificar, al menos, la existencia de seis clips temáticos (en general musicales, pero hay algunas excepciones sin música) que justifican la ubicación textual de los relatos en el montaje. Para facilitar la visualización de la composición interna de cada uno de ellos, hemos sistematizado sus datos en la tabla que vemos a continuación.

SANTA MARTA, DUAS SEMANAS NO MORRO (1987)						
CLIPS TEMÁTICOS						
Nº CLIP	TIME CODE	DURACIÓN	TEMA	MÚSICA	CONTENIDO TEXTUAL DE LA LETRA MUSICAL	DESCRIPCIÓN DE LAS IMÁGENES
1	01'37"	38"	Vivencia en la favela	SÍ	"Romantización" de la vida en la favela, definida como un "paraíso" a cielo abierto, donde se vive con tranquilidad y felicidad.	Vecinos bajando escaleras de una callejuela, ropa secándose en los tendederos, un joven jugando con la cometa, un niño mirando a la playa, paisajes postales de Río de Janeiro (el <i>Cristo Redentor</i> y el <i>Pão de Açúcar</i>) vistos desde el morro de Santa Marta.
2	11'09"	30"	Ocio	NO	/	Chicos jugando al fútbol en un terreno de tierra, un joven escuchando la radio mientras fuma un cigarro, hombres jugando una partida de baraja en un bar, una familia reunida para celebrar un cumpleaños.
3	19'55"	30"	Mujer en la favela	SÍ	Letra de fondo machista, en la cual el "yo" lírico dice que este año no permitirá que su mujer festeje el carnaval, porque el año anterior la dejó y casi la perdió.	Mujeres de diferentes edades en ventanas y balcones de sus viviendas, mujeres con sus hijos y otras caminando por los callejones empinados.
4	27'44"	59"	Religión	NO	/	Escenas de prácticas religiosas: misa católica, culto evangélico, terrero de <i>Umbanda</i> .
5	34'19"	22"	Racismo	SÍ	La letra de la canción habla del pasado de los negros africanos llegados a Brasil, de la esclavitud y de la tradición de la <i>samba</i> .	Niños negros que sonríen y miran a la cámara, una mujer negra con su bebé, un niño negro que mira desde la ventana de su casa, una toma que parece captar una escena familiar de una madre con siete niños, todos negros.
6	38'57"	46"	Infancia y juventud		En este caso, la letra de la samba no se relaciona con el mensaje de las imágenes. El "yo" lírico pide que la "tristeza" marche de su vida, porque "él" quiere dar lugar a la "alegría".	Adolescente peinándose en el balcón, una pareja joven abrazándose, niños jugando con la cometa, dos adolescentes mirando al cielo, secuencia de cometas "bailando" en el aire, un niño rescata una cometa que está presa por una antena de televisión.

El primer *clip*, de carácter introductorio, nos muestra imágenes de la rutina en la comunidad y sus alrededores, los cuales se conjugan a la perfección con la letra de la canción, que refleja una forma idealizada de ver la vida en el morro. Este *clip* da inicio al bloque de entrevistas que tiene como temática principal la "vivencia en la favela", donde, a través de los relatos, se exponen tanto cuestiones positivas (la vida comunitaria, la convivencia y la cooperación entre vecinos), como negativas (violencia policial y local, la estructura de las favelas en las grandes ciudades y su relación con la migración procedente de los estados más pobres de Brasil, escasez sanitaria, etc).

El segundo *clip* identificado no es musical. En el espectro sonoro escuchamos sonido ambiente de la captación directa, correspondiente a cada toma. Los planos asociados, remontan a diferentes situaciones de ocio que hacen hincapié en el relato de un

personaje que discurre sobre los placeres del día a día en la comunidad: tomar cerveza, hablar con los amigos y bailar samba.

El tercer *clip* introduce el tema de la mujer en la favela, situándonos en la secuencia de testigos que hablan sobre el amor, el machismo, la violencia doméstica, el rol de la mujer como sostén de la familia, entre otros.

El siguiente conjunto de planos reúne imágenes de diferentes cultos religiosos y es ubicado en medio de relatos sobre devoción y fe, sugiriendo la pluralidad, la coexistencia y el sincretismo religioso existentes en Santa Marta.

El penúltimo *clip* da inicio al tema del racismo, evocando una secuencia de testimonios sobre los prejuicios y la marginalización sufridos, principalmente, por la población negra, muy mayoritaria en las favelas de Brasil.

La sexta secuencia de imágenes combina planos que remiten a la representación de la juventud y la niñez. Es el único *clip* musical, cuya lírica, no hace ninguna referencia a la temática en concreto. Los testimonios que le suceden son relatos de madres, niños, y adolescentes, que abordan temas relacionados con los cuidados y las preocupaciones que suponen la tarea de criar hijos en la favela, lugar en donde el crimen, la violencia y la muerte son realidades cercanas.

Otra función que observamos en el empleo de planos asociados en este documental, es la de ilustrar algo concreto, relatado en un testimonio. En este sentido, podemos citar los siguientes ejemplos: cuando uno de los entrevistados habla sobre un encuentro de samba ocurrido el “pasado viernes”, a lo que le sucede un *clip* que sincroniza tomas de personas bailando con la música que suena en el ambiente; asimismo, después de la aparición de una joven que, con ironía, dice que hay que tener piernas fuertes para subir el morro de Santa Marta, vemos una secuencia de imágenes en las que algunas personas suben y bajan las empinadas calles de la favela; de la misma manera, detectamos una secuencia compuesta por diversos planos cortos de la celebración folclórica de la *Folia de Reis*⁴⁸, que ilustra el relato que le antecede sobre la participación de una entrevistada en esta procesión.

Notamos, igualmente, el empleo de rápidos *clips* que no expresan ningún tipo de comentario, y que son propuestos, arbitrariamente por la instancia enunciativa. Éstos sirven para dar ritmo a la edición, así como emparar, aún más, de imágenes y sonidos, el

⁴⁸ Manifestación cultural religiosa que proviene del catolicismo y que llegó a Brasil a través de los portugueses en el siglo XVIII. Celebrada a finales de diciembre hasta principios de enero, la procesión es una reverencia al niño Jesús y a los Reyes Magos. Reunidos en grupos, los participantes se visten con ropas del color que representan al santo de su devoción y muñidos de instrumentos musicales entran, de casa en casa, representando la visita de los Tres Reyes Magos del Oriente. En la favela de Santa Marta la fiesta es una tradición que dura más de setenta años.

universo representado (en ellos vemos un hombre bailar la samba vestido con una ropa folclórica, niños jugando con juguetes improvisados, etc)

Los planos asociados pueden ser empleados como vehículo de identificación o presentación de ambientes. En la secuencia inicial del documental, vemos cómo los créditos de la película, emergen en medio de un *clip* de imágenes cuyo fondo es una canción instrumental de samba. Este *clip* está compuesto por una panorámica y un plano general de la favela, así como un plano subjetivo desde la calle, donde la cámara “camina” hasta llegar a la “entrada” del morro. La utilización de estas imágenes nos sugiere el carácter externo del equipo de cine y del espectador, al mostrarnos, por medio del movimiento de cámara, que nos adentraremos en un universo del cual no formamos parte.

El documental termina, más o menos, como comienza. Cuando surgen los créditos finales, apreciamos un *clip* musicalizado con un samba instrumental que combina un plano de la zona sur de Rio de Janeiro, en el cual pueden verse sus altos edificios y el mar al fondo, una toma general de la favela, y finalmente, un gran plano general del *Pão de Açúcar* visto desde arriba del morro de Santa Marta. Esta secuencia contrasta la existencia de dos mundos (la favela y el barrio de clase media), recalcando la idea de separación y diferencia de los espacios ocupados entre aquel que es filmado (los entrevistados) y aquel que filma (el equipo), y por último, quien ve el filme (el espectador). Esta “distancia” entre los residentes de la favela, el equipo cinematográfico y el espectador también es reiterada por la estética de las imágenes utilizadas en los *clips* y en los insertos ilustrativos (los cuales comentaremos más adelante), la mayoría, captadas bajo una mirada observacional que sugiere alejamiento.

Aunque en *Santa Marta*, la violencia se infiltra en algunos de los discursos en las entrevistas, las imágenes descritas en los párrafos anteriores (la samba, el folclore, las manifestaciones populares, el malandro, etc), constituyen una representación de la favela aún marcada por la cultura popular exaltada entre 1950 y mediados de 1960⁴⁹ (Ramos, 2008, p.223).

Ya en *Boca de lixo*, vemos emerger la materialización de la miseria con imágenes muy potentes de la vida y rutina en un vertedero ubicado a las afueras de Rio de Janeiro. Según Ramos (Ibíd., p.221), el mediometrage afirma una tendencia representacional, que

⁴⁹ Este aspecto representacional puede ser apreciado en películas como *Rio, 40 Graus* (1955) y *Rio, Zona Norte* (1957), ambas de Nelson Pereira dos Santos, y también en *Cinco Vezes Favela* (1962), largometraje compuesto por cinco cortometrajes dirigidos por Marcos Farias, Miguel Borges, Cacá Diegues, Joaquim Pedro de Andrade e Leon Hirzman. Coutinho participa del equipo de esta última película, como ya hemos mencionado antes.

define como “miserabilismo”, surgida a partir de la década de 1980, donde son puestas en relación imágenes crudas e intensas de seres humanos en condiciones precarias de supervivencia⁵⁰ (Ibíd., p.209). Este teórico explica que, aunque existiese un deseo de complicidad con el “otro popular”, esta característica detectada en el cine nacional, se debe a la distancia de la alteridad enunciada entre el enunciador (cineasta) y el receptor (espectador).

Pese a que en *Boca de lixo* el director intenta sumergirse en este contexto de podredumbre, las imágenes de miseria y abyección, expuestas por el mismo, no son conclusivas en si mismas, sino que sirven como canal para situarnos en el medio adverso en donde habitan estas “personalidades” y sus “historias de vida”, tratando de mostrarlas en su complejidad y singularidad (Ídem). Ante el horror de la miseria, el director adopta una postura ética, nombrada por Lins (2004, p.95) como “ética de la crueldad”, que se relaciona con la idea del “cine de la crueldad”, descrita por André Bazin, en algunas de sus críticas hechas a películas de cineastas como Alfred Hitchcock, Luiz Buñuel, Akira Kurosawa, y otros.

Según la autora, la crueldad, en este caso, no encuentra el sentido de su placer en la constancia del sufrimiento, sino que, por el contrario, consiste en el rechazo hacia una actitud piadosa ante cualquier temática o sujeto. Lins relaciona, también, esta característica del posicionamiento de Coutinho, principalmente, con la “crueldad” practicada por Buñuel, descrita en una crítica de *Los Olvidados* (1952), de la siguiente manera:

(...) totalmente objetiva. Es sólo lucidez y nada tiene de pesimismo, y si la piedad queda fuera de su sistema estético, es porque lo empapa todo [...] en *Los Olvidados*, las caras más horribles tienen rostro humano. Esta presencia de la belleza en lo atroz (y que no es solamente la belleza de lo atroz), esta perennidad de la nobleza humana en la decadencia, convierte dialécticamente la crueldad en acto de amor y de caridad. Y por esto *Los Olvidados* no suscita en el público una complacencia sádica o una indignación farisaica (Bazin, 1977, pp:73-74)

En *Boca de lixo*, no detectamos un montaje orientativo como es el caso del documental analizado anteriormente. Los bloques de planos asociados están presentes y son resultado de un cuidadoso montaje que, aunque retórico en cierto modo, evita la imposición de los sentidos. Como bien observa Mesquita (2003, p.195), la evocación en

⁵⁰ Esta estética miserabilista se encuentra reflejada en trabajos, como: *Ressurreição* (1989) de Arthur Omar y *Uma Avenida Chamada Brasil* (1989) de Octávio Bezerra.

video de la rutina en el vertedero no trata de anticipar los relatos de los testigos, sino que, en general, éstos surgen a partir de la elaboración interna del discurso de los personajes.

Al igual que en *Santa Marta*, en los primeros minutos podemos identificar una secuencia de planos asociados que nos introduce el ambiente, identificado por Mesquita (Ídem) como “prólogo de presentación”. El plano inaugural efectúa, gracias a un movimiento de *travelling*, un “barrido”, casi pegado al suelo, sobre la infinitud de la basura. En la siguiente escena, podemos reconocer los primeros seres vivos que se presentan en el video y que pueblan este espacio: pájaros, perros, cerdos, un caballo y cuervos, los cuales son vistos alimentándose de lo que encuentran en las montañas de basura. A continuación, después de ver cómo un camión descarga toneladas de desecho en el vertedero, somos testigos de la reacción de decenas de hombres y mujeres, que se amontonan para rescatar lo que pueden de los detritos descartados: la cámara, prácticamente inmersa en la basura, nos revela cómo estos seres humanos (con sus manos desprotegidas y algunos provistos de azadas y palos) seleccionan desechos que encuentran en la suciedad, con los que garantizarán su subsistencia, especialmente la obtención de comida⁵¹.

Acto seguido, vemos el *travelling* que “sobrevuela” la basura y, asociado a él, percibimos el uso de una instancia enunciativa presente en *Cabra*, que después de *Boca de lixo* dejará de ser empleada por el director: la música extradiegética (que se reproducirá puntualmente durante toda la película, principalmente en los *clips* de imágenes). En este caso, se trata de una música instrumental mimética (simula ruidos de la fricción entre latas y vidrios) que produce un efecto orgánico y parece integrarse en el ambiente registrado (muchas veces se confunde al sonido de la propia escena) y da ritmo a algunas secuencias de planos asociados. Aún con esta música de fondo, vemos irrumpir en la pantalla el crédito con el título de la película, y unos segundos después, nos encontramos con un *clip* compuesto por planos en el que hombres, mujeres y niños, esconden sus rostros o huyen, evitando o rechazando ser captados por la cámara.

En *Boca de lixo* se reconocen *clips* temáticos, creados a partir de temas surgidos en las conversaciones con el director, que ayudan al proceso de enunciación, a evocar la descripción cotidiana del vertedero y que, según Mesquita (Ibíd., p.198), colectivizan las situaciones narradas de manera individual en las entrevistas. Por ejemplo, durante la entrevista con Nirinha, ésta cuenta que, por semana, es capaz de acumular hasta cuatro toneladas de material reciclable para la venta. En medio de este relato, se incorpora un *clip*

⁵¹ En esta secuencia hay un plano en que vemos miembros del equipo que se mezclan entre los recolectores. La enunciación reflexiva será comentada con detalle más adelante.

musical que vincula planos de personas cargando cestos o bolsas, apoyados en sus cabezas o en sus hombros, llenos de material seleccionado de la basura. Durante este mismo relato, surge otra secuencia musical vinculada al texto del personaje, sobre la compra y venta de materiales reciclables recolectados por los trabajadores del vertedero, dónde vemos acciones como el pago, la organización de detritos reciclables en cestos y su transporte hasta el camión del comprador.

Más adelante, hemos podido registrar un *clip* sobre la “alimentación” en el vertedero. Después del relato de un entrevistado (no identificado por su nombre⁵²), que atestigua que es posible recuperar comida de la basura en buen estado; se introduce una secuencia musical en la cual vemos a recolectores buscando comida, limpiando vegetales hallados en la suciedad, así como, diversos planos de los mismos comiendo alimentos encontrados en la basura.

Identificamos, también, bloques de planos asociados que no vienen conectados textualmente a ningún relato específico, sino que parecen ser propuestos libremente por el enunciador, ayudando a reforzar la construcción imagética del ambiente y de rutina en el vertedero. Como es el caso de un *clip* temático (el único que no se conecta con ningún comentario de los entrevistados) sobre el “ocio”, en lo cual se asocian imágenes que sugieren momentos de relajación y de diversión en el vertedero, tales como: niños jugando el fútbol y a las cartas, hombres bebiendo, mujeres y hombres charlando, leyendo revistas probablemente halladas en la basura. En *off* escuchamos una canción que suena de alguna radio captada durante el rodaje.

También reconocemos la existencia de planos asociados que construyen sentidos metafóricos. Como es el caso del *clip* musical que empieza con el plano de una mujer de espaldas “excavando” en la basura con una azada, en cuya camiseta podemos leer la palabra “Arqueológico”. El ruido que produce al remover la basura se confunde con la música extradiegética. En los planos que le suceden observamos a un grupo de recolectores que persiguen a un tractor que revuelve los detritos, revelando materiales ocultos por la superposición de despojos amontonados. Esta secuencia nos parece sugerir una correlación entre el trabajo de los recolectores con el de los arqueólogos, que cavan y profundizan en la tierra, en busca de restos de materiales dispersos en el territorio.

Una “nueva” función delegada al empleo de planos asociados apreciada en este documental consiste en la presentación de personajes. *Boca de lixo*, como comentaremos

⁵² Más adelante, cuando hablemos de las entrevistas, veremos que en *Boca de lixo* algunos personajes son identificados por el nombre y otros no, lo que demarca la existencia de personajes “principales”.

detalladamente más adelante, tiene cinco personajes principales (Nirinha, Lúcia, Cícera, Enock, Jurema) y antes de dar inicio al bloque de entrevistas correspondientes a cada uno de ellos, podemos notar la presencia de pequeños *clips* de imágenes que contextualizan su figura en el trabajo del vertedero. La conjunción de imágenes de una misma persona (compuesta por tomas en las que les vemos revolver la basura, cargar cestas repletas de materiales, y en algunos casos, enfrentarse a la presencia de la cámara) interrumpen el flujo del montaje, y nos invitan a conocer estas vidas singulares que se conectan, y a la vez profundizan, en el sentido de colectividad enunciado en las entrevistas más cortas.

La película finaliza con dos *clips* que contrastan el comportamiento de los recolectores después de establecer una relación con el equipo de filmación, con las reacciones iniciales de los mismos, que se muestran en el “prólogo de presentación” del documental. En el primero de ellos, vemos al marido de Lúcia sosteniendo una foto de ella, así como a Jurema sosteniendo la foto de su hijo; luego vemos a Enock y su mujer, y en seguida a Nirinha con sus hijos – todos ellos mirando directa y fijamente a la cámara, sin esconderse o huir, con mayor seguridad, a diferencia de su primer encuentro con la cámara al inicio de la película.

El último *clip* de imágenes de *Boca de lixo* es precedido por la performance musical de la hija de Cícera que canta la canción *Sonho por sonho* de José Augusto. La canción sigue en *off* sonorizando esta secuencia en la que vemos decenas de recolectores (entre los cuales podemos reconocer a Nirinha, Jurema, Lúcia y su marido) disfrutando de la reproducción del vídeo casi finalizado (Lins, 2004, p.96) desde un monitor colocado en el techo de la camioneta del equipo de rodaje⁵³. Esta secuencia intercala planos más abiertos, en los que vemos el monitor y el grupo de personas visionando las imágenes, con planos cerrados de rostros que reaccionan con atención, gracia y admiración, al ver su imagen lucir en el aparato de televisión – no la imagen estigmatizada, negativa propagada por la comunicación mediática, sino aquella que, gracias a sus expresiones, podemos detectar que les representa en su humanidad, a pesar de la adversidad de sus vidas y del espacio que ocupan. Entretanto, una escena en plano secuencia, en la que se ve a un niño removiendo la basura, cercado por cuervos, finaliza el documental. De esta manera

⁵³ El acto de “devolver” la imagen al “otro” filmado es un procedimiento que Coutinho enuncia en *Cabra marcado para morrer* (cuando exhibe los trechos de la película del 64 para los campesinos y también cuando enseña fotos del rodaje de diecisiete años antes a Elizabeth y a sus hijos) resuena en otras películas, pero especialmente en *Boca de lixo* en que la imagen, principalmente fotográfica, ayudará a Coutinho establecer una relación con los personajes. Este aspecto metalingüístico será abordado cuando hablemos de aspectos reflexivos de la obra del director.

Coutinho evita sugerir el “final feliz”, indicando que la rutina en el vertedero sigue y que la película no cambiará en nada el destino de los colectores.

Santo forte es considerada por Bezerra (2009, p.118) como una “película de transición”, en la que el director empieza a definir estilísticamente su etapa más madura, apostando esencialmente por la palabra y la imagen registradas en el mismo momento del encuentro con el equipo de rodaje. El montaje empieza con un movimiento menos retórico y más “antinarrativo” (Amaral, 2013, p.104), en el que se observa una gradual renuncia a los materiales y recursos que, hasta entonces, formaban parte del arsenal de su escritura cinematográfica. A pesar de dar inicio a una nueva etapa dentro de su filmografía, *Santo forte*, aún presenta algunas instancias enunciativas previas que, a partir de *Edificio Master*, dejarán de existir.

En este documental, a pesar de la evidente economía enunciativa, aún es posible detectar algunos pocos bloques de asociación de planos que parecen llevar consigo, un subtexto más complejo que en las películas vistas anteriormente. *Santo forte*, a diferencia de los dos últimos documentales analizados, no empieza con un *clip* de introducción espacial, sino que muestra de entrada una entrevista con André (personaje clave de este documental), que al estar posicionada estratégicamente como prólogo, anuncia la importancia de la instancia enunciativa en la película.

El *clip* introductorio, empieza en seguida, cuando irrumpe en la pantalla un crédito en fondo negro que dice “Rio de Janeiro. 5 de outubro de 1997”⁵⁴ y en seguida la imagen nos desvela un altar montado a cielo abierto en el Aterro do Flamengo, lleno de fieles que ven una misa celebrada por el Papa Juan Pablo II. En los planos siguientes vemos al Papa iniciar la ceremonia y cuando convoca el “acto penitencial”, pasamos a escuchar su voz en *off*, y miles de devotos empiezan a orar en coro. En el video podemos ver un gran plano general aéreo del entorno de la localización de la misa, que conjuga un paisaje formado por lujosos edificios y bellezas naturales de la ciudad. Los dos planos siguientes son tomas aéreas en las que vislumbramos la favela: el primero, muy abierto, enseña la transición de ambientes en un movimiento de cámara que se aleja de los nobles edificios acercándose a las casitas ubicadas en el morro de la favela *Vila Parque da Cidade*; la segunda toma es un

⁵⁴ Aunque todas las entrevistas tengan como hilo conductor las prácticas y experiencias de fe y devoción, las únicas imágenes de ceremonia que vemos en *Santo forte* son la misa del Papa Juan Pablo II y el bautizo en la *Umbanda*, de la hija del entrevistado Alex. Además del *clip* inicial, algunas imágenes de la misa son vistas en los aparatos de televisión en la casa de algunos entrevistados, durante el primer bloque de entrevistas organizado a lo largo de la película. El bautizo de la hija de Alex aparece de manera diegética, mientras Alex explica a Coutinho las imágenes que son reproducidas desde el monitor de vídeo preparado por el equipo de rodaje en el salón del entrevistado, ora es expuesta de forma extradiegética, ilustrando el relato del personaje que se escucha en *off*.

plano panorámico más cercano, en donde vemos cómo la favela ocupa toda la pantalla, como si el director nos invitara a bucear en el universo que nos será presentado. A medida que las tomas nos aproximan a la favela, el *off* gana volumen y en el último plano, descrito anteriormente, escuchamos: “(...)Por mi culpa, por mi culpa, por mi gran culpa. Por eso ruego a Santa María siempre Virgen, a los ángeles, a los santos y a ustedes hermanos, que intercedan por mí ante Dios, Nuestro Señor”.

Esta composición narrativa creada gracias al montaje, además de presentarnos el espacio en donde se desarrollará el documental, nos sugiere, también, el sentimiento de culpa cristiano presente en la clase media, en relación con el abandono social de la mayor parte de la población brasileña; así como a su vez, afirma a la religión católica como dominante y como punto de convergencia donde se encuentran los “ricos” y los “pobres” de la sociedad que Coutinho nos muestra.

Pese a que los entrevistados relaten ritos y experiencias oriundos de religiones de origen africana, como *Candomblé* y principalmente la *Umbanda*⁵⁵, debido a la fuerte discriminación hacía este tipo de prácticas, ellos mismos no se denominan como practicantes de estas religiones, sino que, por el contrario, es recurrente que se definan como “católicos apostólicos romanos” cuando se les pregunta acerca de su religión.

Los testimonios de los personajes en *Santo forte* están llenos de relatos sobre encuentros y conversaciones con entidades (espíritus) de la *Umbanda*, los cuales, por sus características, se confunden con la propia personalidad e imagen física de los entrevistados. Coutinho juega con esta conexión y hace construcciones metafóricas en el montaje, a través de inserciones de imágenes y de *clips*. En la entrevista con Carla, uno de los personajes de este documental, podemos notar, de forma ejemplar, esta estrategia del montaje. Carla es una *stripper* que nos cuenta su paso por varias religiones y relata, de este modo, vivencias que experimentó con espíritus, especialmente con la *Pomba Gira*, representada por una figura femenina de aspecto lujoso, amante de los placeres, de los

⁵⁵ Las religiones afro-brasileñas tienen su origen en la cultura de diversos pueblos africanos traídos como esclavos a Brasil, a lo largo de los siglos XVI y XIX, siendo de gran importancia porque suponen la preservación y resistencia de la tradición cultural de diferentes grupos étnicos negros en este país. El *Candomblé*, como las tradicionales religiones africanas, es una religión animista (que tiene por base el alma de la naturaleza). Esta religión ha ido incorporando elementos del catolicismo, muy probablemente, como resultado de las prohibiciones contra la práctica de cultos africanos que llevó a los esclavos a usar altares cristianos para poder rendir culto a sus divinidades. Debido a este sincretismo, muchas de las divinidades del *Candomblé*, llamadas *Orixás*, son asociadas a santos cristianos. La *Umbanda*, religión surgida más actualmente, probablemente a caballo entre el siglo XIX y el siglo XX, es sincrética por excelencia: sintetiza características del catolicismo, los *Orixás* del *Candomblé* y los espíritus de origen indígena.

gustos caros, y que se encarga de abrir o cerrar caminos, principalmente, en el campo amoroso.

El aspecto de la figura de la *Pomba Gira* (mujer atrayente y sensual, con el torso desnudo, maquillada, con el pelo recogido) se muestra durante la entrevista, gracias a un inserto de su estatuilla, relacionando su imagen con la personalidad de Carla⁵⁶. Después de mencionar que trabaja en un club de *striptease*, comenta que siente una carga de energía muy pesada en este lugar, señalando que, en su opinión, esto sucede porque se trata de un entorno dominado por la *Pomba Gira*. Como consecuencia de esta frase, se introduce un *clip* de imágenes corto, cuyo montaje se hace en base a la música captada en el ambiente, en el cual vemos a Carla bailando en el *night club*, con el pelo recogido, semi-desnuda, maquillada y en resumidas cuentas, con un aspecto similar a la imagen de la entidad, la cual hemos visto anteriormente.

Otro *clip* que hace uso de la metáfora se muestra al inicio de una de las conversaciones con Doña Thereza (cuya participación es dividida en cuatro bloques de entrevistas), mujer mayor que relata pasajes increíbles con espíritus de la *Umbanda* y que afirma haber tenido diversas vidas pasadas. Sobre una de sus encarnaciones, cuenta que fue reina de Egipto, y que por haber sido malvada, hoy sufre, viviendo en malas condiciones en la favela. Haciendo uso del audio de Doña Thereza cantando una samba de corte melancólico, podemos identificar una conjunción de planos, en la cual, la vemos bajar las calles de la favela *Vila Parque da Cidade*, saludar a los vecinos, dirigirse a una gran avenida, y finalmente, llegar a la casa donde trabaja como cocinera. La casa de sus patronos es lujosa, protegida por un gran portón, en el cual es necesario identificarse por interfono para poder entrar - una fortaleza, seguramente, menos opulenta que el palacio desde donde reinaba en Egipto. La inserción de este *clip* nos desplaza desde las increíbles fabulaciones elaboradas en el discurso de Doña Thereza, hasta trasportarnos a un trozo de su rutina, su realidad – una mujer mayor, que ejerce de sostén de la familia, y que cada día tiene que enfrentarse, como mínimo, a diez horas de jornada laboral. Acto seguido, el audio se sincroniza con la imagen y Coutinho le pregunta: “Doña Thereza, ¿es usted feliz?”⁵⁷

⁵⁶ Los insertos serán analizados en el próximo apartado.

⁵⁷ Las secuencias descritas, tanto por Carla como Doña Thereza, son las únicas en las que vemos a los personajes de *Santo forte* fuera de la comunidad (la mayoría de las entrevistas son hechas desde sus propias casas), en un movimiento narrativo que nos lleva de la favela a la ciudad. El movimiento opuesto, trazado por los planos descritos inicialmente, que nos desplazan del centro a la favela, sugiere el camino trazado por el equipo de rodaje. Los realizadores del documental tienen una relación de pertenencia con la ciudad, la

La última asociación de planos observada en este documental nos indica la fecha del rodaje. Una secuencia de planos nos sugiere un cambio de día y nos informa que el equipo ha regresado a la favela en Noche Buena: una mano enciende luces coloridas y, de forma sincronizada, empieza a sonar un villancico navideño. Con esta música que actúa como elemento contextualizador, vemos durante los siguientes planos, imágenes de casitas de la favela decoradas con luces que parpadean contrastadas por la oscuridad del anochecer. Este *clip* introduce las secuencias finales de la película en las que se da el reencuentro con tres de los personajes más sobresalientes del filme: Carla, André y Doña Thereza. Coutinho retoma las conversaciones a partir de esta simbólica fecha cristiana y en tono de “despedida”, cierra el documental.

A partir de *Edificio Master*, la asociación de planos cortos, que aquí llamamos de *clips* de imágenes, dejan de formar parte del arsenal enunciativo del director. En las películas siguientes, se nota una gradual reducción de estas instancias narrativas, principalmente las construcciones de carácter retórico, en las que el autor se “esconde” a través del montaje para expresarse. Sin embargo, esto no quiere decir que al practicar la eliminación abdique de su autoría, sino que, por el contrario, su presencia autoral, justamente, se hace sentir en la elección de una composición narrativa menos híbrida y más pura, basada en las conversaciones (entrevistas) proporcionadas por el encuentro (presencia de la enunciador).

7.1.2 *Inserciones de planos y secuencias*

Otro elemento estético-narrativo recurrente en la obra de Coutinho es la inserción de planos o secuencias a lo largo de la película. Podemos percibir el uso de este recurso en dos situaciones: a) inserciones dentro de la situación de la entrevista y b) inserciones fuera de la situación de la entrevista. En ambos casos, estas imágenes son captadas a partir de una “estética observacional”, aunque, narrativamente, ejerzan distintas funciones, las cuales explicaremos a continuación:

habitan, mientras que el único vínculo que advertimos en los personajes respecto al espacio urbano es laboral, llegando a estar sometidos a una situación de explotación.

a) Inserciones dentro de la situación de entrevista

Como hemos hablado en distintas oportunidades, durante su trayectoria en el cine, Coutinho va estableciendo normas con respecto a su *modus operandi*. Una de ellas es dar prioridad a la sincronía entre audio y video. En sus primeras películas es palpable el uso de insertos de cuño ilustrativo/demostrativo, que a su vez, también deberían servir como posible elemento paliativo para evitar problemas de continuidad, en que la banda de la imagen se separa de la sonora.

En las películas de nuestro *corpus* fílmico, las inserciones no se corresponden, en ningún momento, con archivos de foto y video, como puede apreciarse en *Cabra marcado para morir*. La mayoría de las imágenes insertadas observables durante los relatos, podrían corresponder a lo que Christian Metz (2002, p.147) denomina como “insertos diegéticos desplazados” en los cuales, “imágenes diegéticas ‘reales’” son ubicadas “temporal o espacialmente fuera de contexto” (Sánchez, 2006, p.87) - que, en nuestro caso de estudio, son aquellas imágenes que no se corresponden con la acción de la entrevista. Por ejemplo, en *Santa Marta* mientras escuchamos a un entrevistado hablar sobre la cooperación entre los habitantes de la comunidad, vemos un hombre cargando la silla de algún vecino por el morro, ayudándole a hacer una mudanza; asimismo, cuando dos residentes hablan sobre precariedad sanitaria y falta de higiene en la favela, son insertados planos de desechos esparcidos por el suelo.

Igualmente, en *Boca de lixo*, los planos que se sobreponen a la imagen de los entrevistados son empleados a modo demostrativo. Como ejemplo, podemos citar, el caso de la escena de una recolectora, en la cual, el audio nos narra que ésta se ha hecho daño con una jeringa infectada, mientras que en la imagen, vemos tomas de residuos hospitalarios dispersos en la superficie; del mismo modo, durante el relato del personaje Lúcia, en el que explica que, en la basura se puede encontrar ropa en buen estado, su voz pasa a *off* y en la banda de video, vemos diferentes planos de recolectores encontrando pantalones, zapatos, e incluso un frasco de perfume.

Santo forte es la última película en la que podemos observar aún, de manera recurrente, el uso de insertos. Entretanto, como ya hemos comentado anteriormente, esta obra es el punto de partida del proceso de depuración en la poética del autor y, aunque las inserciones de video existan, son más raras que en las producciones anteriores. Los insertos durante la entrevista, identificados en este documental, podrían encuadrarse en lo que Metz (2002, p.147) denomina “inserto no diegético” el cual corresponde a una imagen que

“presenta un objeto exterior a la acción”. Coutinho inserta, en medio de las entrevistas, imágenes de estatuillas de santos (principalmente entidades de la *Umbanda*) capturadas en un espacio neutro, que no corresponde al espacio profílmico de las entrevistas.

Más que una función ilustrativa, estos planos construyen significado. Sugieren un paralelismo entre los entes espirituales y los entrevistados (Dias, 2010, p.100), como si la esencia de estos seres habitara y existiera en el propio cuerpo de los personajes. Cuando vemos, durante la fabulación de Doña Thereza, una escultura de *Vovó Cambinda*, es imposible no relacionar su imagen a la figura de la interlocutora. Este mismo tipo de correspondencia puede verse en distintos momentos, tales como el caso anteriormente citado, que relaciona la imagen de Carla, *stripper* de un *night club*, con la *Pomba Gira*, entidad ligada a la sexualidad y a los placeres. Del mismo modo sucede con el testigo de Braulino: cuando habla sobre las similitudes entre la biografía de uno de los santos de su devoción *Preto Velho Brás Carneiro*, un “esclavo de confianza”, con su propia historia, al decir que es bien tratado por las personas de “alto poder adquisitivo” de quien es empleado (trabaja como conductor), vemos el inserto de la estatuilla de un hombre negro, mayor, con el pelo canoso – características coincidentes con las del entrevistado. Y por último, cabe mencionar, la conexión física y de carácter, establecida durante el relato de Taninha, hombre peleón, con la entidad *Marabó*, espíritu que se venga de los devotos que no le son agradecidos⁵⁸.

Este despliegue entre cuerpo e imagen, realizado a través de los insertos de los *overlappings* sonoros (cuando el sonido del plano anterior avanza sobre una imagen), se convierten en prohibitivos en el montaje *coutiniano* y, a partir de *Edifício Master*, la simultaneidad entre el audio y video pasa a ser, prácticamente, absoluta.

b) Inserciones fuera de la situación de la entrevista

La opción de dar cada vez más espacio a la “palabra encarnada” dentro de su poética, no significa el desprecio del director por las imágenes, sino, todo lo contrario: el autor empieza a valorar, en demasía, la existencia de la imagen y por esa razón deja de emplearla de modo deliberado.

⁵⁸ Las entidades también surgen durante de la entrevista a modo meramente ilustrativo, es decir, sin ninguna construcción de tipo retórico aparente. El uso de estos íconos es una de las pocas formas de ilustración de las religiones en este documental.

La escasez de imagen practicada por Coutinho, acaba dando a aquellas imágenes insertadas, un nuevo significado y dimensión, en el cuerpo del filme (Avellar, 2000, p.253) debido a la excepcionalidad de su empleo. El director utiliza como elemento estético-narrativo aquello que bautiza como “imagen pura” (Ibíd., p. 252). Estas imágenes no son utilizadas como insertos sobre el audio de los entrevistados; sino que son planos o secuencias independientes, que no buscan propiamente ilustrar o demostrar, sino que establecen otras propuestas de relación entre la imagen y la oralidad. Las “imágenes puras” se insertan dentro de la instancia narrativa de la mostración, indicada por Vallejo (2013, p.15) como “la observación directa de las acciones, sin la necesidad de que una instancia narrativa nos cuente los hechos de forma indirecta”.

En *Santo forte*, aunque las entrevistas se desarrollen dentro de la favela, no notamos una narrativa que se preocupe en representar el ambiente ocupado por el colectivo, a diferencia de *Santa Marta y Boca de lixo*⁵⁹. En esta ocasión, la mayor parte de las entrevistas están hechas desde ambientes privados. Las historias fantásticas narradas por los personajes, sobre sus encuentros, conversaciones e interacciones con entidades espirituales suceden dentro de sus hogares. Coutinho intercala, con las entrevistas, planos de espacios vacíos de las casas, los cuales parecen sugerir la presencia invisible de los espíritus evocados durante los relatos y, ante la situación de lo irrepresentable, el director nos ofrece silencio y vacío. Estos planos, con duración de 5’’ y con audio de ambiente, representan breves pausas en medio de las conversaciones, en las que el autor parece abrir “espacios” para la reflexión del espectador sobre lo que se ve y escucha⁶⁰.

Estas imágenes pueden ser observadas en los siguientes momentos: cuando André describe manifestaciones de espíritus de familiares fallecidos y de entidades de la *Umbanda* en el cuerpo de su mujer, se intercalan insertos de la habitación del matrimonio; cuando Carla narra la “paliza” que ha recibido por parte de una entidad por haberle maldecido, vemos una imagen del salón de su casa vacío, lugar en el que la entrevistada afirma que ha ocurrido el episodio metafísico; asimismo, cuando la mujer de Braulino nos relata diversas manifestaciones espirituales experimentadas por su marido, vemos poco

⁵⁹La favela aparece en escenas reflexivas, donde se registra el movimiento del equipo de rodaje entre una casa y otra.

⁶⁰Coutinho recuerda (Avellar, 2000, p.252) que el “vacío” ya había sido expresado en *Cabra Marcado para Morrer*, como una alternativa a la reconstitución de los hechos (por ejemplo, cuando enseña la cárcel vacía donde uno de los entrevistados estuvo detenido en los tiempos de la dictadura). El director explica que la imagen es impotente ante a un hecho ya sucedido, y por eso, nada mejor que el misterio del “vacío”. Este recurso parece haber sido inspirado en los espacios vacíos de los campos de concentración presentes en la película *Shoah* de Lanzmann, en que las imágenes representan las huellas del pasado que resisten en el presente.

después, el salón de su casa vacío; y por último, cuando Doña Thereza explica que en su terraza, desde dónde narra su relato, hay una “legión” de espíritus que no somos capaces de ver, se intercalan imágenes de este mismo espacio, pero vacío, ocupado apenas por la ropa en el tendedero y por los juguetes de sus nietos.

La única inserción de “imágenes puras” en este documental, que no captan el “vacío”, se encuentra en la secuencia final de la película, generada a partir de la conversación con Doña Thereza en Noche Buena. El personaje invita a Coutinho a ver a sus bisnietos que descansan en su habitación. En un plano secuencia, la cámara revela a los dos bebés durmiendo y seguidamente, en un movimiento panorámico, vemos el “altar” en el que se encuentra la escultura de *Vovó Cambinda*, al lado de Nuestra Señora Aparecida, patrona de Brasil. Esta imagen alegórica, reitera la idea del sincretismo religioso, y sugiere su continuación en las generaciones venideras.

En *Edificio Master*, la producción de imágenes es aún más restringida por la limitación espacial. En esta película, donde la cuestión del ámbito privado es una de sus motivaciones temáticas, Coutinho desvela vidas y experiencias extremadamente distintas, concentradas en este conglomerado de apartamentos. Durante el visionado del documental, además de la entrevista y de las marcas de la enunciación, podemos apreciar, la inserción de imágenes de espacios y acciones que suceden dentro del bloque. Coutinho no nos ofrece ninguna imagen desde el exterior del edificio, sin embargo, sabemos que el inmueble está ubicado en Copacabana, ya que de esto nos informa la voz en *off* reflexiva del director, cuándo nos explica el punto de arranque del documental, y también porqué es citada textualmente por algunos de los personajes durante los relatos.

El edificio tampoco es visto en su totalidad. Nos son presentados, apenas, fragmentos de su estructura, dispuestos de manera aleatoria entre las entrevistas (no son traídos a escena a partir de los relatos de los entrevistados), las cuales nos transmiten una sensación cotidiana de inseguridad, aislamiento y vigilancia, común a aquellos que habitan grandes ciudades (Bezerra, 2009, p. 130).

El “vacío” y el “silencio” vuelven a encontrarse en este documental, sobretodo, en algunos insertos que nos invitan a imaginar a través de la ausencia. Identificamos una secuencia que reúne diferentes tomas de apartamentos amueblados libres de presencia humana. No sabemos si los muebles filmados pertenecen a los entrevistados (porque la mayoría de las entrevistas son grabadas en planos cerrados y no tenemos mucha información visual sobre el entorno), o de vecinos que no aparecen en la película. Entretanto, por el tipo de decoración y objetos que se ven, podemos intuir características

con respecto a la vida de las personas que los habitan. Además, al asociar los planos secuencia, el autor nos refuerza, imagéticamente, la existencia de diferentes vidas, separadas apenas por puertas y paredes, que, aunque vivan lado a lado, probablemente, ni siquiera se conozcan.

También podemos identificar secuencias hechas desde dentro de los apartamentos que “miran” hacia afuera a través de las ventanas, otorgándonos alguna información sobre el exterior. Desde éstas, vemos edificios vecinos al *Master* que albergan otros centenares de existencias. Es así como, tenemos la sensación de vislumbrar un bucle sin fin de miradas simultáneas – las que tienen su origen en las ventanas del edificio documentado y aquellas que, posiblemente, son lanzadas desde las construcciones de al lado, recalando así, la realidad acerca de la concentración poblacional existente en los barrios centrales de las metrópolis. Dos bloques de planos que agrupan visualmente diferentes ventanas, son dispuestos a lo largo de la película: en el primero vemos diferentes ventanas registradas de día, cuyos planos son más fijos; mientras que, el segundo, aparece hacia el final de la película, donde la cámara parece captar furtivamente, desde las ventanas del *Master*, algunas de las acciones de los residentes del edificio vecino, contrastadas por la luz interior de los apartamentos y por la oscuridad de la noche.

Aunque las imágenes no deriven, de manera directa, de los relatos de los personajes, éstas adquieren cierto valor simbólico a raíz de los mismos. La ventana es, numerosas veces, aludida durante las entrevistas: Doña Esther y Maria Regina narran sus pensamientos suicidas, haciendo referencia al acto de lanzarse por la ventana; el personaje de Cristina dice que lo que más le molesta en vivir en el *Master* es “escuchar la vida de las personas entrando por entre el vacío de su ventana”; asimismo, la entrevistada Laudicéia, quien se dedica a la pintura en sus momentos de ocio, enseña un cuadro suyo titulado “Ventana para el Mar” en el que, ejerce una licencia poética, al juntar dos playas de Rio de Janeiro en el mismo paisaje – idealizando, así, lo que le gustaría ver desde su propia ventana.

Las imágenes hechas en los espacios comunes del edificio imprimen la sensación de control y monitoreo a la que están sometidos sus habitantes. Esta impresión es dada, gracias a la inserción de algunos planos en los que se captan imágenes emitidas por los circuitos de vigilancia internos del edificio, donde observamos, desde una perspectiva “oculta”, la circulación de sus habitantes. Un claro ejemplo de esta sensación de estar siendo observado, es el plano en el que vemos el monitor de la portería alternar, en la pantalla, diferentes imágenes de ascensores y escaleras del edificio.

En los pasillos oscuros, es posible apreciar algunos rápidos pasajes de los habitantes que llenan de calor humano las frías “venas” estructurales del edificio: un niño avisa a una vecina que su gato está afuera, esperando que le abra la puerta; también, observamos cómo un grupo de mujeres se organiza para sorprender a una vecina que cumple años; asimismo, vislumbramos el alegre pasaje de una niña acompañada por su madre, que parece llegar de la escuela.

Como elucida Saraiva (2013, p.562), el silencio presente en estas escenas (en las cuales lo máximo que escuchamos es el sonido ambiente) sirven para establecer una tensión entre el acto de hablar y el silencio, en una obra que tiene en su centro, la palabra. El director juega, a través de las imágenes, con la paradoja máxima de las relaciones sociales actuales, que oscilan entre el “aislamiento y la visibilidad” (Lins, 2004, p.154). En *Edificio Master* tenemos la impresión de que las inserciones de imágenes pasan a adquirir un sentido más amplio, abierto a la interpretación, al no establecer, en el montaje, una conexión explícita y directa con los comentarios de los personajes.

O fim e o princípio, película ambientada en el interior del Noreste de Brasil, en un rincón subdesarrollado del país, busca captar formas “arcaicas” del uso de la lengua, en un ambiente, en el cual los medios masivos, no han adquirido tanto alcance. Coutinho, casualmente o no, acaba hablando con personajes mayores, que han trabajado como campesinos durante toda la vida, cuyas edades varían entre los 60 y 90 años, y se aproximan a la suya (quien en el momento del rodaje ya tenía más de 70 años). Como esclarecen Mesquita y Lins (2014, p.56) los encuentros con los entrevistados resultan en conversaciones sobre la “metafísica de la existencia”, así como, fabulaciones sobre la vida y la muerte, sobre el fin y el principio. Las autoras explican que, una vez más, Coutinho apuesta por la fabulación y la religión; explorada en *Santo forte*, bajo la perspectiva del sincretismo, en *O fim e o princípio* se desarrolla, a través de la práctica del “catolicismo popular brasileño”.

Este documental está lleno de imágenes exteriores, sin embargo, al ser una película “en construcción”, sin ninguna investigación previa, la mayor parte de estas imágenes, corresponden a los traslados y movimientos del equipo de rodaje, que van al encuentro de los personajes, resultando en el documental más reflexivo de su filmografía.

Las inserciones de “imágenes puras” no nos remiten a la cotidianeidad de la aldea *Sítio Araçás*. Aunque, algunas de estas imágenes estén relacionadas con la rutina de sus habitantes, la inserción de unos cuantos planos-secuencia de larga duración, provocan, durante el visionado, una sensación rítmica que ayuda a construir, a

partir de la contemplación de estos momentos dispersos entre las entrevistas, la imagen de una localización mítica, perdida en el espacio y en el tiempo.

Según, Mesquita y Lins (Ídem), aunque trabaje en una localización “real”, Coutinho crea un espacio escénico, dónde las narraciones cuentan más que las coordenadas geográficas y sociales (hecho radicalizado en las futuras películas que pasan a ser grabadas *indoor*).

Algunos aspectos de la experiencia de vida en el campo, que pueden parecer extrañas o inéditas a los habitantes de las grandes urbes, acostumbrados a la automacidad y modernidad, pueden ser observadas a lo largo de la película. Escenas acerca de prácticas, labores, costumbres y tradiciones de lo agreste, dan cadencia al montaje, que provoca a su vez, al compás de sus acciones (la mayoría dura más de 1’ y son expuestas en plano secuencia), la percepción del paso del tiempo como la deben experimentar sus antiguos habitantes (que, gracias a su avanzada edad o a alguna enfermedad, parecen estar en espera de la muerte). En este sentido, podríamos citar los siguientes pasajes: en dos planos detalle, vemos a Zefinha, la mujer más anciana de la película quien, con 94 años, hila el algodón en un proceso artesanal; asimismo, durante un plano secuencia, observamos una pequeña procesión formada por un grupo femenino (mujeres adultas, adolescentes y niñas) mientras cantan una oración, caminando por las calles de tierra; y, finalmente, somos testigos también, gracias a un largo plano secuencia (que dura más de 2’), de cómo el padre de Rosa azuza el ganado disperso por el campo.

Ideas expresadas en el subtexto de los diálogos sobre el sentido de la familia, el honor y la jerarquía patriarcal, pautadas por el catolicismo, a partir de las cuales, el hombre ocupa un lugar privilegiado, parecen plasmarse en dos escenas protagonizadas por la familia de Rosa, dispersas a lo largo de la película: la primera corresponde a un plano secuencia en el que vemos a Rosa y dos mujeres de su familia, mientras preparan la comida. Ya en la segunda escena, elegida para finalizar el documental, los familiares del personaje aparecen reunidos a la hora de comer: en el primer plano vemos la mesa repleta de hombres (señal de su posición de privilegio en la estructura familiar), seguidamente, las mujeres se sientan a comer y en el plano final de la escena, y el último de la película, vemos a la madre de Rosa recoger la mesa.

Los antiguos hábitos y la tradición, presentes en las conversaciones con los viejos campesinos y expuestas en las inserciones de “imágenes puras”, son puestas en contraste con la “modernidad” en las siguientes secuencias: la primera combina dos planos, en los cuales vemos un coche aparatoso haciendo propaganda política, repleto de altavoces, a

través de los cuales se escucha una música con volumen ensordecedor, el vehículo parece no pertenecer al universo de la película y la sensación de invasión es más que evidente, ya que este inserto, sucede durante una especie de entrevista “silenciosa” con Zé de Souza, un personaje sordo; por otro lado, la segunda situación se registra en un plano secuencia en el que Rosa (personaje más joven de la película) conduce una moto, una posible incorporación de lo “moderno”, integrado por las nuevas generaciones.

A partir de *Jogo de cena* la inserción de “imágenes puras” dejará de existir porque la localización, hasta entonces uno de los puntos en común entre los entrevistados, deja de ser “real”, pasando a espacios neutros de teatros y estudios, explicitando el carácter ficcional de las narraciones. De esta manera, la oralidad refinada, lograda en *O fim e o principio*, se condensa, aun más, al privar al espectador de cualquier tipo de información visual sobre el contexto geográfico o social del entrevistado. Éste, a su vez, adquirirá un rol más activo durante la experiencia fílmica, teniendo que crear imágenes mentales, a partir de las *performances* de los personajes, en un ejercicio similar a la actividad de alguien cuando lee. La narrativa, en estas películas, intensifica la percepción acerca del presente del encuentro con el cineasta, dándonos la sensación, como espectadores, de que estamos accediendo a un material casi en estado bruto, alejándose, de esta forma, aun más, de los cánones cinematográficos establecidos.

7.2 Instancias narrativas fijas

La entrevista, el gran motor narrativo de las películas de Coutinho, sumada a las escenas que marcan la presencia de la enunciación (equipo de rodaje, presencia en cuerpo y voz del director), son el denominador común de la narrativa del cine de conversación de este cineasta.

Vallejo (2013, p.18) explica que la entrevista es “una forma de narración que se produce gracias al intercambio de información entre instancias que forman parte del mundo proyectado”. De este modo, es una instancia narrativa en la que “mostración” y “enunciación” se confunden. La forma en que el espectador recibe la entrevista se da, a través de una “enunciación directa”, presente en los diálogos del cine directo. Sin embargo, en este caso, sabemos que los interlocutores no están en igualdad de condiciones, ya que, el realizador tiene un poder superior en la narración, en relación con los demás actores

sociales, haciendo que el espectador asigne “el ‘rol’ de narrador del film a los miembros del equipo de realización”.

Además de la conciencia creada acerca de la existencia de un enunciador, dada en el momento de la entrevista, en los documentales de Coutinho podemos identificar la constancia de elementos definidos por Vallejo (Ibíd., p.23) como “marcas de la enunciación” que consisten en: “(...) una forma de enunciación metadieética (en términos de Génette), que se construye a través de la aparición del dispositivo audiovisual en el filme”.

A continuación, explicaremos lo que caracteriza a estas dos instancias, así como, los cambios y transformaciones que hemos podido registrar, y que señalan el proceso de maduración poética del autor.

7.2.1 El protagonismo de la entrevista

Antes que nada, es importante aclarar que abordaremos la entrevista desde una perspectiva general y abarcadora, ya que es el recurso más utilizado dentro de la composición narrativa de las películas del *corpus* filmico y, por lo tanto, debido a su riqueza material está abierta a una infinidad de planteamientos. Nos centraremos en decisiones tomadas sobre el aspecto formal de las entrevistas, principalmente, durante el montaje. Intentaremos entender cómo se han dado las transformaciones y oscilaciones en su estructura, observables desde el punto de vista de la apreciación de sus obras, con la intención de percibir, cómo el director ha trabajado, a partir de un proceso de acercamiento hacia la palabra y el cuerpo de los sujetos filmados.

De este modo, observamos elementos palpables en relación con su estructura, algunos de ellos factibles de ser enumerados, con la intención de plasmarlos en gráficos y facilitar la visualización de la transformación de la entrevista, en la línea de tiempo filmográfica de Coutinho. No es nuestro objetivo, por lo tanto, analizar el contenido textual de los diálogos (lo que no implica que, alguno de ellos, no vaya a ser referido a título explicativo).

Empezamos haciendo alusión al gráfico sobre la evolución de la entrevista como instancia narrativa en las películas del director (ver Gráfico 1 en Anexo 3), obtenido a través de nuestros análisis (cuyos datos brutos pueden ser encontrados en el Anexo 4,

Tablas 1)⁶¹, en el cual, es perceptible el movimiento gradual, en su mayoría creciente, del asentamiento de la misma como recurso enunciativo preponderante. Nos hemos basado en el tiempo que la entrevista ocupa dentro de las obras en cuestión, en relación al que definimos como “tiempo de arte” (tiempo total de la película, excluyendo créditos iniciales y finales en fondo negro).

Visualizando gráficamente la evolución del contenido de sus películas, es fácil constatar que este recurso no es sólo un elemento narrativo que ayuda a construir la historia o un argumento más amplio, sino que, él mismo es la propia razón de la existencia de los documentales del director, llegando al punto de representar, en *Jogo de cena y As canções*, casi el cien por cien, del contenido total de la obra. Las dos únicas películas que rompen con el movimiento creciente del tiempo destinado a la entrevista son *Boca de lixo* y *O fim e o princípio*, cuestión que, de ningún modo, significa o supone un retroceso, sino que, por el contrario, está justificado por las condiciones de producción. Ambas obras se realizaron sin ninguna investigación previa acerca de los entrevistados y, debido a eso, gran parte de su flujo narrativo corresponde al propio acto de hacer la película, al intento de aproximación y negociación con los personajes, teniendo siempre, como motivación, la propia entrevista y la búsqueda de encuentros productivos (asunto que miraremos con detalle en el próximo apartado).

Apostar por las *performances* orales y corporales de los personajes, como centro de la narrativa, exigió del realizador, la creación de normas relacionadas con la estructura formal de la entrevista, definidas en el ejercicio del montaje, en el cual se nota su posicionamiento autoral, aunque éste no se manifieste en elementos comúnmente identificados con la autoría.

Una de ellas es el rechazo por el inserto de imágenes dentro de la propia entrevista. El Gráfico 1, que también aporta información sobre el campo visual de este recurso narrativo, nos permite apreciar cuándo el audio y el video operan de forma sincrónica, y

⁶¹Para la medición de los tiempos de la entrevistas, hemos decidido añadir los desempeños musicales de los sujetos filmados, elemento performativo recurrente en la obra del autor, que, aunque no forme parte propiamente de una entrevista, es igualmente, producto de la interacción de los actores sociales con el director y el equipo. Las dos películas que tienen *performances* musicales presentadas al margen de las entrevistas son *Santa Marta, duas demanas no morro* y *As canções*. La primera obra, como hemos visto anteriormente, es bastante musical. En el montaje, las canciones oscilan entre el plano diegético y extra diegético y su contenido textual se articula con el discurso de los demás entrevistados. Hemos considerado como tiempo de “entrevista” las participaciones cantadas diegéticamente, donde notamos la construcción de una puesta en escena para la cámara. *As canções*, como el propio nombre sugiere, es el documental con más *performances* musicales de la filmografía del director. En esta obra, todos los personajes cantan, entretanto, tres de ellos no hacen más que cantar. A pesar de no recibir ninguna información sobre su vida, su voz, sus gestos y expresiones, resaltadas por los planos cerrados, se demuestran tan narrativos como los relatos.

cuándo la voz se despliega de la imagen avanzando hacia el siguiente plano (*overlapping* sonoro⁶²). De forma patente, podemos constatar el ejercicio de substracción, practicado por el autor, y su pérdida de interés por aquellos elementos de carácter estético-narrativo, empleados, en su mayor parte, en función de la buena factura y de la continuidad.

Santo forte es la obra que anuncia una elección estética más cruda, bruta y menos visiblemente cuidada, apoyada en una noción ética, que busca preservar la esencia de aquellas personas a las que se filmaba. Para Coutinho, las imágenes ilustrativas representaban una “necesidad de prueba”, una “desconfianza absoluta” en el discurso de los entrevistados (Berg, 2017, p.29). Es, a partir de este documental, que el director empieza a hacer uso de los *jumpcuts*⁶³, en una época en la que, en Brasil, según la editora Jordana Berg (Ídem), “el corte discontinuo no era considerado como un recurso de intención estética, sino más bien como un error”. Coutinho se vio alentado a hacer uso de este recurso, gracias a la creencia de que, el “flujo de la historia”, suavizaría la sensación de ruptura entre los planos. A su vez, entretanto, el director consideraba importante, hacer explícitos los saltos de montaje; más como un elemento de su repertorio reflexivo, el cual tiene como objetivo, ayudar a la audiencia en la percepción de la presencia de la enunciación, contribuyendo, así, a un proceso de apreciación consciente:

No intentábamos hacer un corte que pareciera bueno, que tenía algún tipo de continuidad visual. Coutinho quería mostrar que alguien había intervenido al hacer ese corte; que existía ahí algo que había sido sacado y que no se podía saber lo que era (Ídem).

El *jumpcut*, que pasa a ser norma en el hacer del cine *coutiniano*, en el que la imagen, durante la entrevista, se convierte en un elemento prohibido (el Gráfico 1 nos muestra la ausencia, prácticamente⁶⁴ total, de imágenes insertadas, que empieza en *Edificio*

⁶² El *decoupage* de los *overlappings* y los insertos dentro de las entrevistas pueden ser consultados en las Tablas 6.

⁶³El *jumpcut* (consistente en “cortar sobre un plano sin contar con ningún inserto para cubrir el corte, y rechazar también el encadenado para ocultar el error” - Marimón, 2014, p.183), fue un recurso técnico inaugurado por Jean Rouch en *Moi, un noir* (1958), generado por los condicionantes de la cámara que funcionaba a base de cuerda deteniéndose cada 25-30 segundos, lo que imposibilitaba la previsión del momento exacto de interrupción de la toma (Comolli y Sorrel, 2016, p.173). Posteriormente, Jean-Luc Godard utiliza la “torpeza” de los cortes obligados de Rouch en *À bout de Souffle*(1959), para, por ejemplo, acortar los desplazamientos de Michel Poiccard (Jean-Paul Belmondo) o para crear una sensación de acoso sobre Patricia Franchini (Jean Seberg), popularizando, de esa manera, el *jumpcut* como una elemento estilístico y una de las marcas de sus películas siguientes.

⁶⁴Pudimos detectar una toma usada como inserto en *O fim e o princípio* y en *As canções*. Entretanto, ambas son planos de detalle y corresponden, respectivamente, al inserto de un folleto enseñado por el personaje Leocadio y a la toma de una carta que la entrevistada, Sonia, enseña y entrega a Coutinho.

y continúa en producciones posteriores); abriendo paso, cada vez más, al desempeño oral combinado con la expresión gestual y corporal de sus entrevistados.

En *Jogo de cena*, el cine de conversación de Coutinho empieza a centrarse, de manera menos consciente y más intuitiva, en el “propio acto de narrar” (Coutinho, 2012), encuadrándose en el género narrativo definido por Casetti y di Chio (1991, p.217) como “metarrelato”, que son aquellas películas que “más que narrar o no-narrar una trama, narran, por decirlo de algún modo, el narrar en sí mismo: a veces entre líneas, a veces explícitamente”<sup>[L
SEP]</sup>

En este documental, las personajes no habitan un mismo universo (favela, vertedero, bloque de edificio, aldea del agreste), sino que, lo único que tienen en común, y que comparten, es la experiencia de ser mujer (cosa que tampoco es abordada de manera directa en las entrevistas). Lo que hace Coutinho en esta oportunidad, es poner en juego la habilidad narrativa de los sujetos filmados, haciéndonos cuestionar acerca de quién es el dueño de la historia: las entrevistadas comunes que, en efecto, vivieron las situaciones que se relatan, o las actrices que interpretan estas experiencias.

En esta nueva etapa, estrenada por *Jogo de cena* y sucedida por *As canções*, el realizador radicaliza el movimiento anti-narrativo, en el cual, “el nexo ambiente-personaje pierde todo tipo de equilibrio” (Ibíd., p. 214). El inicio de este movimiento se da, principalmente, a partir de *Santo forte*, película en la que, el personaje deja de ser visto sólo como “parte de lo que le interesa al público” y pasa a ser “supremo”, construyendo una narrativa “en la que, los sucesos en sí mismos, no constituyen una fuente independiente de interés” (Chatman, 1972, pp. 121-122).

Sobre los personajes de la ficción moderna, Seymour Chatman (Ídem) explica que, lo que les da “el tipo particular de ilusión de realidad”, reside en, “la heterogeneidad, incluso dispersión de su personalidad”, rechazando representaciones explicadas “como ejemplos, incluso conjuntos de categorías elementales”.

Aunque el autor haga referencia, específicamente, a personajes de ficción, podemos relacionar estas afirmaciones con la construcción de los personajes *coutinianos*, pues, pese a que son personas reales, pasan por un proceso de caracterización “ya que les construye una imagen y les proporciona una identidad más que, simplemente, imitar u ofrecer un testimonio transparente de ‘quiénes son estos protagonistas’” (Plantinga, 2007, p.48). Coutinho busca mantener, al máximo, la complejidad, dicotomía y singularidad de las personas captadas por su cámara, evitando cualquier tipo de reducción o construcción estereotipada.

Una de las primeras medidas adoptadas por el cineasta en la conformación del *modus operandi* del montaje de sus documentales de conversación, fue renunciar al uso del criterio temático como orientador en la organización del material filmado, presente, de manera sutil, en la estructuración secuencial de *Cabra* (Gervaseau, 2012, p.224) y de un uso más evidente, en *Santa Marta*. En este último film, como hemos explicado anteriormente, Coutinho propone subtemas presentados a partir de *clips*. En total, participan sesenta y cinco entrevistados⁶⁵, cuyos testimonios no vemos de forma integral, sino que, encontramos que éstos han sido “recortados” y distribuidos en bloques, con la intención de abordar asuntos relacionados con la experiencia de vivir en la favela, y creando, a partir de estos relatos individuales, un discurso que refleja al colectivo.

Los insertos de los personajes dentro de las películas, a partir de *Boca de lixo*, ya no son ubicados según un subtexto propuesto por la enunciación. La narrativa es construida en base a *performances* autónomas, que no tienen co-dependencia entre ellas, ni completan el sentido del relato que las antecede o las sucede. En la mayor parte de los documentales posteriores a *Santa Marta*, la participación de los entrevistados no suele “retornar” durante el montaje⁶⁶. Para organizar la aparición de los personajes en sus películas, Coutinho intenta respetar el orden cronológico del rodaje, y preservar al máximo, la frescura del encuentro. En *Boca de lixo*, *Santo forte* y *O fim e o princípio*, algunos personajes vuelven a aparecer, debido a que, el autor opta por finalizar estos documentales con “despedidas” que ocurren en días diferentes a los de las realizaciones de las entrevistas. Esta estrategia, como recurso metadiscursivo, busca dividir, con el espectador, el proceso de la construcción documental.⁶⁷ (la cual comentaremos al detalle, en el próximo apartado).

En general, cuando Coutinho retoma un personaje es porque se trata de uno que expresa mucha “fuerza” y que, por esto mismo, destaca dentro de la narrativa; como por ejemplo: en *Boca de lixo*, volvemos a ver Cícera y a su hija que, a petición de Coutinho, canta por segunda vez la canción *Sonho por sonho*; en *Santo forte*, como comentamos con

⁶⁵ En esta película, no hemos contabilizado los personajes que no participan de las entrevistas, que son los que aparecen en escenas observacionales: como una mujer que dialoga con un policía y personas que debaten entre sí en la Asociación de Vecinos.

⁶⁶ Aunque en *Santo forte*, Coutinho ya buscaba seguir el orden de la filmación en el montaje, acaba segmentando las entrevistas largas como la de André, Thereza y Brulino por toda la extensión del documental.

⁶⁷ Este recurso reflexivo se ha inaugura en *Cabra marcado para morrer*, donde tenemos la oportunidad de ver el adiós entre Coutinho y Elisabeth Teixeira. Pese a que la estructura narrativa de esta película sigue cierto criterio temático, en las entrevistas con Elisabeth la cronología es respetada. En las apariciones de este personaje, distinguimos la existencia de tres días distintos: el primero, corresponde a la entrevista hecha en la presencia de su hijo; en el segundo día de grabación, Elisabeth está más relajada y expresa la alegría de reencontrarse con Coutinho; y en último día, vemos la despedida entre ambos.

anterioridad, el director inserta, como epílogo del documental, el reencuentro en Noche Buena con Thereza, André y Carla (personajes más *performativos* de la película); y por último, en *O fim e o princípio*, Coutinho y su equipo se despiden de siete de los dieciocho personajes (Nato, Assis, Antônia, Vigário, Leocádio, Mariquinha y Chico Moisés) prometiendo volver un año después para enseñarles la película⁶⁸.

En *Jogo de cena*, el fraccionamiento de la *performance* de algunas entrevistadas en el cuerpo del documental, es lo que fundamenta el “juego entre las escenas” propuesto por Coutinho. Los paralelismos son creados en secuencias de “*performances*-espejo”, en los que, el relato de las mujeres “comunes”, se intercala con la interpretación de actrices conocidas por el gran público brasileño (como son los casos de Gisele y Andrea Beltrão, Sarita y Marília Pêra, Aleta y Fernanda Torres), siendo inevitable, para el espectador, la comparación entre lo “real” y lo ficticio. Las actrices, en algunos casos, también son ubicadas fuera de la relación de “espejismo”, en apariciones aisladas, haciendo dudar al espectador, con respecto a si, lo que ve, sigue siendo la apropiación de una historia ajena o si se trata de un relato propio.

El montaje genera, también, confusión en la audiencia. Por ejemplo, al separar de un largo intervalo de otras entrevistas, *performances* de una misma historia contadas por mujeres desconocidas, genera la duda, acerca de quién es la verdadera dueña de la historia. El laborioso montaje, que busca producir conflictos entre la realidad y la interpretación, acaba mostrándonos, entre líneas, la difusa dicotomía entre ficción y documental.

En el caso de *Edifício Master* las apariciones de los entrevistados son absolutamente únicas: una vez que el entrevistado nos cuenta su historia, ya no volvemos a verlo en ningún otro momento del video⁶⁹. *As canções*, sigue casi el mismo patrón de *Edifício Master*; en ella, vemos a personajes que entran y salen del estudio, secuencialmente, protagonizando *performances* particulares (estrategia que predomina en la película); con una única salvedad: en el prólogo del documental vemos a una mujer cantando *Minha namorada*, de Vinícius de Moraes), que es seguido por el título de la película en fondo negro, elección que parece querer crear un “clima” y familiarizar al espectador en el tono de la película. Después de tres entrevistas con otros personajes, la entrevistada nos será presentada como Sonia y, sólo entonces, disfrutaremos de su relato.

⁶⁸Su retorno a *Araçás* resultó en un corto-documental inserto como extra del DVD de *O fim e o princípio*, titulado *A volta* (2006) con duración de 38 minutos, que registra el reencuentro con los personajes, motivado por la proyección de la película finalizada.

⁶⁹El orden de las entrevistas puede ser consultado, con más detalle, en el Anexo 4, en la Tablas 1 que deconstruyen la duración de las mismas.

La opción por un montaje sin criterio temático, también va a definir un precepto bastante fundamental del cine de conversación de Coutinho: la duración.

Para facilitar el entendimiento de cómo ha ocurrido la valorización del tiempo en el cine dialógico del autor, es preciso consultar, inicialmente, el Gráfico 2 (ver Anexo 3), en donde se ve reflejado, el promedio de la duración de las entrevistas, según cada entrevistado⁷⁰, en las películas estudiadas (para obtener los resultados, hemos dividido el tiempo total destinado a la entrevista entre la cantidad de entrevistados de cada documental en cuestión). Asimismo, nos permite vislumbrar el “espacio” temporal cedido a los actores sociales a través de la duración de las entrevistas, lo cual posibilita el planteamiento de una “relación” entre el espectador y el “otro filmado” (Comolli, 2003, p.80) y que, consecuentemente, éste último se pueda conformar como personaje.

En *Santa Marta* (que presenta un promedio de duración de entrevista de 36’), la jerarquía narrativa priorizaba antes el “tema”, que los personajes. El relato de los mismos era fragmentado para encajarse en el subtexto impuesto por la enunciación, imposibilitando el establecimiento de un vínculo más estrecho entre los entrevistados y el público. En la apertura del documental, después del *clip* inicial, vemos un bloque de entrevistas-relámpago, en las que Coutinho, instalado en la entrada del morro, en una madrugada lluviosa, cuestiona a los moradores que pasan delante suyo, acerca de adónde van y en qué trabajan, resultando en respuestas que duran entre 1’ y 10’”, dispuestas secuencialmente (construcción que intenta dignificar a los habitantes de la favela como personas trabajadoras que luchan a diario). Además, la película finaliza, con imágenes de otros encuentros rápidos con moradores que regresan del trabajo, momentos en el que, la pregunta del director, cambia de forma, convirtiéndose en “¿De dónde vienes?”. Hay también, casos de entrevistados insertados a lo largo del montaje, una o dos veces, en apariciones rápidas que se relacionan con la temática evocada.

Entretanto, en esta película, es posible identificar la aparición de algunos personajes con mayor potencia dramática. Lins (2004, p.66) explica que los entrevistados más “fuertes” son los que más veces aparecerán durante el video. Como, por ejemplo, el personaje que hemos bautizado como Mujer 3⁷¹, que aparece ocho veces a lo largo del documental, y sobre la cual, debido a una exposición más extensa durante la película (su

⁷⁰En *Edificio Master*, hemos contabilizado el número de entrevistas, ya que en un mismo apartado, Coutinho puede entrevistar a dos o hasta tres personas, simultáneamente, siendo difícil separar según entrevistas individuales.

⁷¹En *Santa Marta, duas semanas no morro* los entrevistados no son identificados por el nombre, debido a esto los hemos identificado según el orden de aparición en la película.

participación total dura 4'19''), el espectador, es capaz de captar aspectos ambiguos de su personalidad. Estos aspectos se ven reflejados, por ejemplo, cuando dice que es racista con los nordestinos, los blancos y incluso con los negros – siendo ella misma negra. La autora (Ibíd, p.72) esclarece que, aunque los entrevistados posean un “perfil sociológico”, el tratamiento dado en el montaje, que expone testigos heterogéneos de manera sucesiva, imposibilita una interpretación reductora por parte del espectador.

En *Boca de lixo*, aún podemos detectar, la presencia de entrevistas muy cortas: la mayoría de ellas están reunidas en una secuencia introductoria que registra el intento de aproximación de Coutinho con los recolectores del vertedero (estas apariciones duran de 5' a 30''). Otras interacciones breves son insertadas, por ejemplo, cuando algunos recolectores del vertedero ayudan al director a identificar a otros colegas de trabajo en fotos captadas por el equipo de rodaje. Hemos registrado entrevistas un poco más largas, que llegan a durar hasta más de un minuto, donde se contrastan la heterogeneidad de las percepciones sobre la experiencia de trabajar en el vertedero. Por ejemplo, una mujer la define como “mala” y dice que prefiere trabajar limpiando casas; un hombre explica que se ha convertido en recolector porque estaba desempleado y valora la oportunidad de trabajar en este lugar.

Entretanto, será en esta ocasión que Coutinho empezará a enunciar, de manera clara, la conformación de los sujetos filmados, en personajes. En *Boca de lixo*, cinco entrevistados son identificados por sus nombres (literalmente, cuando Coutinho menciona sus nombres durante las conversaciones y gracias a elementos extradiegéticos incorporados en el montaje, recurso que se repetirá en las siguientes producciones)⁷², indicando la existencia de personajes “principales”. Cuatro de estas entrevistas (Lúcia, Cícera, Enock y Jurema) son realizadas en sus casas (de *Santo forte* a *O fim e o princípio*, la mayoría los personajes serán entrevistados en sus hogares), hecho que demuestra cómo el cineasta ha ganado la confianza de estas personas, que, en un principio, habían rechazado cualquier tipo de contacto con el equipo de rodaje.

Las conversaciones con los “protagonistas” duran más (ninguna se sitúa por debajo de los 3') y no se atienen a la vivencia en el basural. Coutinho, establece diálogos más informales, mostrando interés por su vida familiar, amorosa, así como, la relación con sus

⁷²En *Boca de lixo*, los nombres aparecen escritos a mano en un cartel que ocupa toda la pantalla (la impresión es que corresponde a la firma de cada un de los entrevistados, porque cada cartel tiene un tipo de letra diferente). En las demás películas, los nombres serán expuestos en caracteres gráficos generados en postproducción y sobrepuestos en la imagen del entrevistado correspondiente. La única película posterior a *Boca de lixo*, que no identifica a los personajes gráficamente es *Jogo de cena*, porque la intención era confundir a la audiencia.

hijos. Por ejemplo, en la entrevista con Jurema (la más larga del documental, con duración de 6'05''), personaje que más le ha costado a Coutinho, debido a que no quería hablar (en el *clip* que introduce la imagen de la entrevistada, vemos cómo la misma se resiste a aceptar la presencia del equipo de rodaje); puede sentirse, finalmente, una relación de afecto e intimidad entre ambos (hasta el punto, que la entrevistada cuenta como, el mismo día en que conoció a su marido, durmieron juntos).

De las entrevistas con estos personajes, se ramifican algunas conversaciones secundarias con familiares de los entrevistados: el marido de Lucia, la hija de Cícera, la mujer de Enock, el marido y madre de Jurema, las cuales ayudan a construir un retrato más amplio del personaje central.

En *Santo forte*, algunos personajes destacan más que otros, tal y como es el caso de Doña Thereza, Carla, André, Braulino (mencionados anteriormente), quienes explican, con riqueza de detalle, sus experiencias de fe, y cuya participación, se ve fragmentada, gracias al montaje. De todos ellos, la *performance* de Doña Thereza es, sin duda, la que aglutina mayor protagonismo: la duración total de su participación en la extensión total del documental alcanza los 14'58''; la segunda participación más larga es la de André que dura casi 09'00'' (según nuestro *decoupage*, de todos los entrevistados de las películas analizadas en este trabajo, Thereza es la personaje que habla durante más tiempo – Ver Gráfico 3 en el Anexo 3).

En esta producción, los personajes habían sido definidos con anterioridad, gracias a la investigación previa, aunque, sin embargo, hay entrevistas que parecen surgir de la oportunidad, como es el caso de Elizabeth, hija de Doña Thereza, quien, mientras su madre prepara café para el equipo de rodaje, empieza, informalmente, una conversación con Coutinho revelándose como una persona atea. La declaración impresiona el director, quien comenta que es ella, la primera persona de la favela que se define como atea. Sin embargo, enseguida se contradice, al afirmar haber visto algunas incorporaciones de espíritus en su madre, y además señala que, aunque no crea “en esas cosas”, aprovechó para pedirle ayuda para encontrar un trabajo, aprobar en la escuela, etc (toda la conversación tiene una duración de 02'14''). Estas conversaciones, captadas de manera fortuita, se dan gracias a la facilidad y agilidad proporcionadas por el formato de video digital.

Las entrevistas más cortas están presentes al inicio del documental y tienen un carácter contextual. Los testimonios son motivados, o se limitan a comentarios sobre la misa del Papa Juan Pablo II, que puede ser vista a través de los aparatos de televisión

dentro de sus casas, tal como es el caso de las entrevistas con Adilson (con una duración de 7''); Heloisa (con una duración de 52''); y Vanilda (con una duración de 36'').

A partir de *Edificio Master*, los tiempos dedicados a cada personaje, presentan un mayor equilibrio. Ya no se detecta ninguna participación que dure menos de un minuto, ni tampoco diferencias abismales de duración entre una entrevista y otra (como aquellas que hemos visto en casos anteriores) que destaque el protagonismo de algunos personajes. El hecho de no tener un tema que oriente⁷³ y, por lo tanto, sirva de norte, no sólo en lo que respecta a las conversaciones, sino también, de cierta manera, en relación con la narrativa de las películas; hace que la interacción entre el director y los sujetos grabados, fluya de forma más informal, y que los tiempos dedicados a cada personaje, se ajusten aun más, a la “química” producida entre ellos durante el rodaje.

El Gráfico 2 traza un movimiento, prácticamente, ascendente de las duraciones de las entrevistas según personaje. La comparación del promedio de duración de las entrevistas entre *Santa Marta y As canções* – 36'' de la primera, contrastando con los 5'04'' de la última - materializa el interés creciente del cineasta por la representación de la alteridad a través de la duración de su palabra e imagen en el video; configurando a sus personajes como seres únicos y plenos en su excepcionalidad.

La preservación del tiempo empieza durante la captación. Según Comolli y Sorrel (2016, p.155) “el cine documental trabaja para hacer aparecer la subjetividad de aquellas y aquellos a los que filma. Y esa subjetividad exige la libertad. La palabra no controlada es el *medium* de esta subjetivación”. La “palabra filmada extensamente” (Ídem) es preservada por Coutinho en el montaje. En sus películas nada sucede entre un plano y otro, sino que, por el contrario, los planos tienen que durar el tiempo necesario para que algo se manifieste (Campaña, Ruiz y Moreira, 2017, p. 18). Xavier (2004, p.181), en referencia al cine de este autor, explica que la duración es lo que posibilita una “descripción fenomenológica”, permitiendo al entrevistado dar “ritmo a la escena”, generando una comprensión que no se apoya en “categorías predefinidas”.

Nos hemos fijado en la estructura interna que define a los bloques de entrevista y, a raíz de eso, pudimos desarrollar el Gráfico 4 (ver Anexo 3), en el que, es posible observar la evolución del tiempo de los planos que componen las entrevistas en las películas

⁷³ Las tres primeras entrevistas de *Edificio Master* – con Vera (residente muy antigua), Sergio (administrador del edificio) y Maria do Céu (otra vecina antigua) - ejercen la función de presentar el bloque a través de anécdotas e historias sobre la vivencia en el inmueble. Entretanto, estos son los únicos testigos que manifiestan una ligación tan fuerte con el título del documental. En los demás relatos, la experiencia comunitaria ya no es el tema central de la conversación. Si surge en algún momento durante las entrevistas, aparecerá en las entrelíneas o como telón de fondo.

analizadas (obtenida a través de un promedio entre la duración total de las entrevistas y la cantidad de planos que las constituyen). El movimiento es totalmente creciente, comprobando que gradualmente Coutinho va regulando también, su interferencia en el montaje, intentando preservar el máximo la integridad de los relatos, sin que “los cortes aparezcan como intervenciones arbitrarias de un realizador que habría elegido [de antemano], por nosotros” (Comolli y Sorrel, 2016, p.156). Berg (2017, p.29) explica que, en el montaje, Coutinho “no aceptaba que los planos tuvieran menos de diez segundos”, y que tampoco permitía “dos cortes de menor duración juntos”, “jamás montaba palabras para construir frases”. El director respetaba el flujo del pensamiento de sus personajes, dándoles tiempo para construir su narrativa sin interferir demasiado en el sentido interno del discurso. Como bien describen Comolli y Sorrel (2016, pp. 155-156), este respeto por la libertad de la palabra del “otro” también se relaciona con la sensación de libertad disfrutada por el espectador:

No vamos al cine para que un amo, que cree tener todo el derecho de cortar las palabras de aquel a quien está grabando, nos imponga el significado. Comprendemos, con ganas, esta prerrogativa, pero no nos comprometemos con ella. Tenemos necesidad de soñar e imaginar a los personajes de las películas documentales, como si éstos fueran personajes de ficción, capaces de imponer a su autor, novelista o cineasta, su propia ley.

Comolli (2007, pp. 70) explica que, cuando a un entrevistado le conceden “veinte, cuarenta, sesenta minutos” de escucha (durante la grabación), lo que hará será “habitar su tiempo”, es decir que, como describe el autor, “las personas adquieren rápidamente el hábito de ajustar, a una duración en concreto, sus propias emociones, y no las muestran de golpe ni de un modo desordenado, sino que juegan con ellas, las presentan”.

Coutinho nos hace sentir cómo el personaje se “instala en un tiempo extendido”, mostrándose “menos abstracto que en las entrevistas habituales y, al mismo tiempo, en una relación de improvisación, de surgimiento” (Ibíd., p.69). Podemos sentir, por medio del disfrute de sus planos largos, en dónde se mantienen las marcas de la oralidad (silencios, hesitaciones, crisis, etc), y cómo se conforma la puesta en escena de los sujetos filmados. En este sentido podemos señalar algunos momentos claves, como cuando, en *Santo forte*, Coutinho pregunta a Thereza si ella es feliz, a lo que el personaje contesta: “esa es una pregunta que se queda en el aire... porque una parte de mí es feliz [se abre un silencio dilatado, por espacio de 6’] pero la otra no”. En el plano que dura 01’06”, vislumbramos cómo el personaje gestiona sus emociones, interrumpiendo su discurso, algunas veces, para

intentar controlar el llanto contenido que se hace sentir en su voz quebrada. Respira hondo, intentando recomponerse y finaliza: “¿Necesito contestar esa pregunta?”, Coutinho dice que no y ella se disculpa.

Esta “apropiación del tiempo” puede ser apreciada en la entrevista con Henrique, un solitario personaje de *Edifício Master* que vivió gran parte de su vida en Estados Unidos y afirma haber conocido a Frank Sinatra, cuya participación se cierra con la interpretación musical del entrevistado, que canta su canción preferida del cantante norteamericano: *My way*. En esta escena, grabada en plano secuencia (el más largo de todo nuestro *corpus* fílmico, con duración de 03’06’’), vemos cómo la audiencia del dispositivo fílmico colabora con la configuración de su puesta en escena. El personaje sabe que, durante el tiempo que dure la canción, tendrá autoridad sobre el espacio y el tiempo que le han sido concedidos. De este modo, Coutinho nos permite, a través de la duración del plano, disfrutar de cómo el personaje va ganando confianza en si mismo, expresando los sentimientos que esta canción despierta en él, a través de sus expresiones faciales y gestos con las manos, evidenciados por la cámara en mano, que se mantiene, casi durante toda la toma, en primer plano.

La economía de planos, puede ser consultada con detalle en la Tablas 2 (ver Anexo 4); en ella hemos desglosado todos los planos que conforman las entrevistas de cada documental estudiado. En las películas más recientes del *corpus* fílmico, vemos cómo el autor radicaliza en la economía de cortes, sobretodo en *As canções*, que tiene como duración media de los planos 50’’, siendo la película que presenta menor cantidad de planos en las entrevistas – 104 en total (menos de la mitad de los planos de *Santa Marta*, que además cuenta con el agravante de ser más corta).

La sensación que tenemos al apreciar los planos más largos, es que estamos compartiendo algo similar a lo experimentado por el equipo de rodaje durante la filmación. Berg (2017, p.29) cuenta que, en algunas ocasiones, se tomaba la decisión de mantener, en el producto final, “las imperfecciones, las impurezas”. Lo impuro fascinaba a Coutinho, quien sostenía:

La pureza y la perfección son las únicas cosas que me revuelven. La pureza y la perfección son fascistas. Entonces mis películas son sobre la vida, porque la vida será siempre imperfecta, porque la vida será siempre incompleta. La perfección es la muerte. Se acabó. Yo no soy optimista, pero mis películas están a favor de la vida porque aceptan la imperfección del ser humano y de la sociedad. No quiero saber del paraíso. Quiero saber qué hacen las personas frente a la dureza de la vida y de los tiempos. (Campana, 2012, pp. 168-169)

Lo que, en una película más convencional, podría ser visto como un error, en el cine de Coutinho pasa a ser un dispositivo esencial dentro de su narrativa, donde lo explícito de los “tropiezos” y los errores; hace viable el diálogo entre la película y el espectador. Un paradigma de esta ética, estética (pero también retórica), de lo imperfecto es el plano inaugural de la entrevista con Gilmar en *As canções*, cuya duración es de 01’33” y que describiremos a continuación: mientras el personaje da su testimonio, se escucha el sonido de su móvil. Agobiado, lo busca rápidamente en el bolsillo y lo desconecta, se disculpa por el descuido y sigue su relato. Al asumir “defectos” como este, Coutinho parece crear un pacto con el público, en el que se compromete a compartir, al máximo, lo vivido en el rodaje, pese a que a su vez, no esconda que exista cierto nivel de manipulación, aunque sea mínima, gracias a la evidencia de los saltos de montaje.

Los largos planos del autor buscan captar el desacierto, la crisis creada, justamente, por la existencia de una situación de rodaje, tal y como se puede observar en el caso de *Jogo de cena*: en un plano sin cortes, con duración de 02’34”, presenciamos un fragmento meta-discursivo, que expone la incomodidad sentida por la actriz Fernanda Torres al interpretar la historia de Aleta. La actriz interrumpe su *performance*, alegando que tiene la sensación de estarle mintiendo a Coutinho. Pide agua a la producción y dice: “No puedo separarla a ella de lo que dice, ¿entiendes? Me parece imposible separarlo. A medida que iba hablándote y tú mirándome, parecía que mi memoria estaba más lenta que la de ella”. Explica al director que le da vergüenza estar delante de él, porque esta situación tiene un “aire de *test*”.

De este modo, podemos constatar mediante este ejemplo que, en el documental, el autor no se limita a crear un juego perfecto y limpio que alterne entre lo real y lo ficticio. Las *performances* de las actrices, son seguidas por relatos en los que explican cómo se han sentido al vivir esta situación, tan atípica en la labor de un actor, quienes, al estar acostumbrados a encarnar personajes inventados, ven como un desafío el hecho de interpretar a personas vivas y reales.

La sensación acerca de la duración, también puede cambiar de acuerdo con la elección de los encuadres. Según Casetti y Di Chio (1991, p.155), hay dos tipos de duración: la “duración real” que consiste en “la extensión efectiva del tiempo” y la “duración aparente” que corresponde a “la sensación efectiva de ese tiempo”. Los teóricos explican que “un encuadre parecerá tanto más largo cuanto más restringido sea el cuadro (una toma muy cercana, un detalle)” y más “uniforme” sea el contenido, y en

contrapartida, dará la sensación de ser más breve “cuanto más amplio sea el cuadro (tomas a distancia totales) y complejo y dinámico el contenido”. De este modo, ejemplifican:

Un simple primer plano de cinco segundos, en suma, “durará” más que uno que, por otra parte, sea largo, movido y lleno de personajes; y esto sucede porque la mirada emplea menos tiempo en explorarlo y recorrerlo por completo.

Trasladando esta premisa al cine de Coutinho, podemos entender cómo esta distensión del tiempo de los planos, es reiterada, gracias al tratamiento dado a los encuadres en las entrevistas. Hemos desarrollado el Gráfico 5 (ver Anexo 3) en el que, podemos apreciar el comportamiento de los planos en las películas estudiadas⁷⁴ (con esta intención, hemos decodificado los planos utilizados durante las entrevistas en cada documental y calculado el tiempo total de uso de los diferentes tipos de encuadre, obteniendo el porcentaje sobre el tiempo total de duración de las entrevistas). De manera notoria, constatamos, cómo el director genera un proceso de supresión de la variedad de planos, emprendiendo un movimiento de acercamiento hacia el cuerpo de sus personajes, concentrándose, esencialmente en sus rostros, por medio del uso mayoritario del primer plano (incluyendo, el primerísimo primer plano, su variación más radical), planos medios y medios cortos.

Plantinga (2007, p.58) inspirado en las reflexiones de uno de los más importantes pensadores del formalismo, Béla Balázs (quien “señala la importancia del rostro humano en las películas, que puede destacarse aún más mediante el primer plano”) concluye que, “al registrar un rostro, salen a relucir emociones, estados anímicos, intenciones y pensamientos”. El teórico explica que gracias a eso:

(...) las entrevistas filmadas pueden caracterizar mejor a las personas que las escritas porque, además de ofrecer un testimonio verbal (lo que se dijo durante la entrevista), sacan a relucir los múltiples modos con los que se expresa el cuerpo humano y que convierten a

⁷⁴ Al analizar los encuadres de las películas de nuestro *corpus* filmico, hemos podido identificar que se presentan, constantemente, diferentes matices de planos medios y primeros planos. Podemos sugerir, a través de la observación de los mismos, la existencia de un canon *coutiniano* en el tratamiento de estos encuadres. Los planos medios pueden ser diferenciados entre: plano medio largo, cuyo encuadre es limitado por un corte que empieza un poco debajo del cuadril del sujeto filmado hacia arriba (sus brazos y manos no se cortan); plano medio, donde el corte se da de la cintura hacia arriba de la figura del entrevistado, cuyos brazos aparecen cortados; por fin, el plano medio corto, el cual se hace desde el pecho y donde la cabeza llega casi a “tocar” la frontera superior de la pantalla. Ya en el primer plano, vemos un encuadre que comienza desde el hombro del entrevistado, cuya cabeza sobrepasa la frontera superior de la pantalla. Por último, el primerísimo primer plano, que sería el mayor grado de aproximación hacia el cuerpo del personaje, donde vemos el rostro ocupar toda la pantalla, con un corte que suele empezar en el cuello del entrevistado.

la comunicación interpersonal en un texto tan rico y emocionante”, convirtiéndolas en “un medio de caracterización insuperable”.

“El cuerpo es el mejor vehículo de comunicación” (Ídem). Esta afirmación de Plantinga resume a la perfección la idea central del sistema de representación creado por el cineasta brasileño. En el mismo Gráfico 5, podemos visualizar nuevamente la supresión de los insertos durante las entrevistas, dando absoluta prioridad a sus personajes, no sólo en la banda del audio, sino también, en el espectro del video.

El esquema que hemos desarrollado, permite también la percepción, a modo comparativo, de cómo el autor va decantándose por los planos cerrados, que recortan, principalmente, la figura de los entrevistados del hombro hacia arriba. La focalización en el rostro de los sujetos filmados, se da paralelamente al fenómeno de “enclaustramiento” de las localizaciones del rodaje, en el cual, el exterior pierde fuerza como elemento descriptivo de la narración (presente con mucha intensidad en *Santa Marta* y *Boca de lixo*, y de manera más tenue en *Santo forte*), pasando a centrar la narrativa en la propia narración de los entrevistados (proceso iniciado en *Edifício Master* y radicalizado en *Jogo de cena* y *As canções*). El espectador ya no tendrá ninguna, o casi ninguna información, respecto al personaje, a menos que no sean, aquellas manifestadas por su propia imagen (expresiones faciales, sentimientos, marcas de expresión, el color y forma de sus ropas y accesorios) y por la entonación y modulación de voz (potenciadas por la ausencia de sonido ambiente).

Los planos más abiertos (plano entero, plano americano, plano medio largo) están presentes en menor medida, y se intercalan con los planos más cerrados, siendo utilizados para capturar una postura, un movimiento corporal, que ayude a destacar alguna característica del personaje⁷⁵. En los documentales de conversación de Coutinho es, prácticamente inexistente, el uso de planos de detalle. Durante el rodaje, el orden expreso dado al fotógrafo, es mantener el foco en el entrevistado. Para el director, insertar planos de las manos, de los pies, de los ojos, no pasan de ser recursos empleados a favor de la continuidad, característica del montaje que, como ya hemos tenido la oportunidad de constatar, no forma parte de las intenciones estéticas ni conceptuales del autor.

Vale rescatar que, entre las películas analizadas, percibimos variaciones en referencia a la escala de los planos. Es decir, por ejemplo, que lo que hemos considerado

⁷⁵ En *As canções* se puede constatar la presencia de una mayor variedad en la escala de planos (que había sufrido una reducción a partir de *Edifício Master*) en la que se presentan encuadres más abiertos, supuestamente, usados con la intención de valorizar la puesta en escena de los relatos musicales.

primer plano en *Santa Marta* es menos cerrado que el primer plano identificado en *Edificio Master*. Hemos capturado un *frame* de cada documental de los primerísimos primeros planos, primeros planos y planos medios cortos (encuadres más utilizados por el cineasta) y los hemos dispuestos secuencialmente en el Esquema 1 del Anexo 3, de manera que facilitase la percepción de las variantes. A través de la observación de los mismos, nos permitimos sugerir que el proceso de acercamiento hacia el cuerpo filmado emprendido por el director, también se manifiesta en el propio tratamiento y definición práctica de su escala de encuadres a lo largo de su filmografía.

A partir de la consulta del Gráfico 5, es posible también constatar que la mayoría de las tomas son estáticas, es decir, son planos en cuya ejecución no se detectan movimientos como el *zoom in* y el *zoom out*, aplicados para el reencuadramiento. Hemos nombrado los planos en los cuales se pueden identificar cambios de encuadre como “planos dinámicos” (descritos con mayor detalle en las Tablas 2 del Anexo 4) que, como podemos constatar a partir de una visión global, son empleados de manera moderada, ya que, según el director, la producción de los mismos podía provocar rupturas de concentración y desvío de la atención de los entrevistados durante los relatos. Si nos detenemos en la descripción de los “planos dinámicos”⁷⁶ en la Tablas 2⁷⁷, veremos que, en general, efectúan movimientos de *zoom in*, pasando de encuadres más abiertos a otros más cerrados. Éstos no son generados con una intención dramática (como por ejemplo, hacer un primer plano en el momento que surge el llanto de un personaje), sino que, parecen representar una invitación al espectador a “bucear” en el interior de estos cuerpos hablantes.

La estabilidad de los planos se percibe también, en la gradual supresión de tomas ejecutadas con cámara en mano y por la preferencia de planos fijos hechos desde el trípode. El uso de la cámara sostenida en mano, también indicada en la Tablas 2 (Anexo 4), corresponde a una necesidad de libertad que caracterizan algunas obras, como *Boca de lixo* y *O fim e o princípio*. En ambos documentales, al no haber definido los personajes mediante una investigación previa, las conversaciones pueden surgir, en muchas ocasiones,

⁷⁶ Podemos observar que las películas que más presentan planos dinámicos son: *Boca de lixo* y *O fim e o princípio*, documentales que no tenían los entrevistados predefinidos y en los que debido a esto, la captación se da de manera menos planificada, con una cámara “atenta” y “abierta” a la oportunidad; y los filmes *indoor*, en los cuales notamos una captación preocupada en encuadrar no sólo los rostros, sino que también el movimiento corporal y la postura de las *performances* e interpretaciones de las mujeres de *Jogo de cena* y de los personajes “musicales” de *As canções* (en ambas, detectamos la existencia considerable de movimientos de *zoom out*, que parecen realizarse justamente para acoger los movimientos kinésticos de las figuras filmadas).

⁷⁷No los hemos podido plasmar en el gráfico porque las variaciones son muy heterogéneas, dificultando una agrupación de los movimientos realizados.

casualmente, siendo necesaria la agilidad de la cámara libre del trípode, para posibilitar una respuesta rápida del fotógrafo y evitar que se pierdan momentos interesantes. En *Boca de lixo*, la mayor parte de las entrevistas está compuesta por planos inestables, hechos en el “calor” del momento en el vertedero; sin embargo, en las entrevistas dentro de las casas de los entrevistados, es perceptible el uso del trípode y una estética más similar a las películas subsecuentes. En *O fim e o princípio*, al tratarse de una película que registra los desplazamientos del equipo, algunos encuentros acontecen durante los mismos: como la entrevista de “despedida” con Leocadio, un personaje anciano que entabla con Coutinho, una conversación sobre cuestiones de ontología religiosa, registrada aparentemente sin ninguna preparación previa. También registramos planos inestables, en entrevistas grabadas en espacios muy reducidos, detectados en algunas conversaciones de *Edifício Master*, donde, quizás, no era posible armar el trípode.

En las películas hechas totalmente desde el “interior”, como es el caso de *Jogo de cena* y *As canções*, el cien por cien de los planos de las entrevistas son fijos. Aunque se rigen por un “minimalismo estético”, estos dos documentales presentan una preocupación por la luz, un rigor en los encuadres, así como, la existencia de una cierta composición artística en el *set* (Bezzera, 2006, p.94), elementos que no se ven en sus producciones anteriores. Los cuerpos “hablantes” ganan un nuevo contraste gracias al fondo oscuro del escenario sumado a una iluminación, que busca remarcar aun más, las expresiones de los personajes, el brillo de sus ojos, los tonos de sus teceles, el color de sus vestimentas; lo cual, convierte a estas obras, no sólo en un documento sobre la oralidad, sino que también, podrían considerarse verdaderas fuentes de estudio de la faz humana.

7.2.2 Repertorio metareflexivo

Otro aspecto constante en la filmografía del autor es la enunciación a través del metalenguaje. Las producciones de Coutinho podrían clasificarse, no sólo dentro de aquello que se conoce como “modo participativo”, sino también como ejemplo del “modo reflexivo” de la tipología documental desarrollada por Nichols (2013, p.53), en la cual, “el proceso de negociación entre el documentalista y el espectador pasa a ser el foco de la atención”.

Vallejo (2013, p.23) afirma que la enunciación metadieética, no consiste en “un rol adquirido por uno de los personajes como narrador, sino que, hablamos del propio

mundo profílmico que incluye, también, elementos físicos que evidencian la presencia de la enunciación”, lo que hace que el espectador preste atención “a la propia acción de enunciar, construyendo un *metadocumental*, donde la película habla de su propia construcción. En este caso, no sólo se enuncia, sino que se habla de la propia enunciación”.

La apreciación y análisis de las películas que componen nuestro *corpus* fílmico, nos ha permitido identificar distintos tipos de manifestaciones reflexivas (que pueden ser consultadas con detalle en las Tablas 3 del Anexo 4), alcanzando a diferenciarlas en las siguientes categorías:

7.2.2.1 Voz en *off*

Este elemento reflexivo, que ve sus inicios en *Cabra marcado para morir*, no aparece de forma constante en la cinematografía de Coutinho. Lo hemos detectado en apenas dos producciones: *Edificio Master* y *O fim e o princípio*. En ambas ocasiones, la voz en *off* del director, es empleada de manera puntual en el prólogo que da inicio a la narrativa, introduciendo al espectador en la propuesta de la película. En *Edificio Master*, el prólogo⁷⁸ empieza con una secuencia de dos planos, que documenta la entrada del equipo en el bloque; asimismo, el audio registra el ambiente: en la primera toma vemos a Coutinho, al productor, al cámara y al sonidista, acceder al edificio desde la calle (la imagen es de una cámara de vigilancia); el segundo plano, grabado ya dentro del edificio, muestra cómo el director y su equipo entran en el ascensor. Enseguida, el *off* de Coutinho (sobrepuesto a un plano-secuencia que nos conduce, a través de una perspectiva “subjetiva”, a lo largo de un paseo que atraviesa un pasillo lleno de puertas), nos presenta el edificio proporcionándonos datos, tales como la ubicación, cantidad de apartamentos y habitantes, finaliza con datos acerca del proceso de producción, y el tiempo de la estancia del equipo en el local del rodaje.

En *O fim e o princípio*, obra más reflexiva del cineasta, la voz del director irrumpe ya en el primer plano del prólogo, el cual, forma parte de una secuencia en la que vemos, desde la ventana de la furgoneta de producción, paisajes de la región agreste de Paraíba. La narración informa al espectador sobre la imprevisibilidad de la película (que no tiene investigación previa de personajes, ni temática o localización definidas), explicando que el único punto de partida es el intento de encontrar una comunidad rural que les guste y les

⁷⁸Hemos podido constatar, durante los prólogos de todos los documentales estudiados, la presencia de enunciaciones reflexivas, las cuales iremos comentando cuando sea pertinente.

accepte. Aclara que, si esta expectativa no se cumple, la película consistiría, entonces, en “la búsqueda de una localización, de un tema, y de personajes”. El texto en *off* tiene un “aire” a diario de viaje, y narra los avances de la pre-producción. Coutinho finaliza la narración explicando que el equipo se presenta en casa de la familia de Rosa sin avisar (la joven llevaba a cabo un trabajo comunitario en diversas aldeas de la región, y, por esta razón, se vislumbra como una buena fuente para encontrar posibles personajes). La locución termina y, en la secuencia, vemos el primer contacto entre Coutinho y su equipo, y los familiares de la muchacha que se muestran muy receptivos.

Después de documentar los diversos intentos frustrados de encuentro con posibles habitantes de comunidades cercanas que Rosa presenta al equipo; la voz en *off* del director vuelve aparecer explicando que, la relación que ella tenía con estas personas, se limitaba a “cuestiones laborales” y que, por lo tanto, era difícil establecer un contacto más íntimo partiendo de esta premisa. Declara, entonces, que finalmente deciden centrarse en la misma aldea en la que vive la familia de Rosa, hacía ya más de un siglo.

7.2.2.2 La presencia de la enunciación evidenciada en el espacio profilmico

Sobre los documentales reflexivos, Nichols explica que consisten en “una forma de devolver a la película, sistemáticamente, cuestiones de su propio estatus y del documental en general” (Nichols, 1991, p.99). Cuando vemos los documentales de Coutinho, además de disfrutar de los relatos de los entrevistados, aprendemos sobre el propio “hacer” de este *modus operandi* documentalista. En todas sus obras podemos ver cómo el autor se incorpora a sí mismo, así como a su equipo, en el espacio profilmico, creando de esta manera, una “sensación de consciencia” durante el visionado de la audiencia (Ibíd., p.97).

En todas las películas de nuestro *corpus* filmico, la presencia del dispositivo cinematográfico puede ser detectada, o durante el propio acto del rodaje, o registrando acontecimientos previos o posteriores a la grabación de las entrevistas.

a) Aparición del dispositivo cinematográfico durante el acto del rodaje

Aparatos técnicos, miembros del equipo y director, se relacionan durante el acto de la entrevista, principalmente en *Santa Marta*, *Boca de lixo* y *Santo forte*. Estos títulos nos dan una visión más amplia de lo que sucede “fuera de escena” en el momento exacto de la

grabación, al encuadrar elementos que revelan la presencia de la enunciación. En *Santa Marta* vemos al equipo de rodaje (sonidista, cámara, productores y al propio Coutinho), durante el registro de un diálogo entre una mujer residente y un policía (insertado en diferentes momentos a lo largo del documental), como mediadores de la situación, pero de forma observacional. Durante esta escena, la mujer cuestiona la mala actitud de la policía hacia los residentes de la favela, y aunque el equipo no interviene directamente en la confrontación de los personajes, al dar evidencia de su presencia, podemos interpretar que la situación se ha dado de esta manera, gracias al lugar que ocupa el dispositivo cinematográfico en la imagen.

En esta película, sentimos también, la presencia de la enunciación, gracias a los planos abiertos de algunos relatos contruidos en la Asociación de Vecinos, en donde, un monitor de video es colocado al lado de los entrevistados, dispositivo que nos permite la imagen duplicada de los personajes.

En *Boca de lixo*, la presencia de la enunciación es expuesta desde el inicio: en el *clip* que compone el prólogo del documental, vemos, a partir de imágenes hechas por una segunda cámara, al operador de cámara y al sonidista mientras capturan el audio y video de la actividad de los recolectores, tras la llegada del camión de basura. En esta obra, la producción de imágenes tiene carácter de emergencia, debido a que los encuentros entre los personajes y el equipo surgen durante el mismo acto del rodaje. Esta característica del proceso de grabación se manifiesta, no sólo en el desasosiego que transmite la voz del director (en su mayor parte fuera de campo), quien intenta conquistar la confianza de aquellas personas que rehúsan hablar; sino también en el fragor del presente del rodaje, que sentimos gracias a la cámara que, en este caso, no funciona sólo a modo de herramienta de trabajo, sino que se constituye también en protagonista, incitando y provocando reacciones a los sujetos grabados (Avellar, 1994, p.541).

Esta sensación de urgencia provocada, puede verse, gracias a algunos insertos hechos desde una segunda cámara; como por ejemplo, cuando Coutinho, acompañado del sonidista, se posiciona delante de Enock (personaje que, en un primer momento, parece tener prisa en cerrar la conversación), intentando mantener el diálogo; o, asimismo, cuando vemos cómo el cámara y el sonidista corren para acompañar, desde muy cerca, a Jurema, quien carga una cesta llena de material para reciclar.

En *Santo forte*, vislumbramos aún, escenas de metalenguaje sobre la acción de filmar, grabadas por una segunda cámara que, a través de planos más abiertos, expone la situación de la entrevista revelando la coexistencia del personaje, del director, de los

miembros del equipo de rodaje, y por el último, de los aparatos cinematográficos. En relación con estas escenas de metalenguaje, podemos destacar: el inserto durante la entrevista con Carla, el cual enseña a la misma, compartiendo el cuadro con el sonidista; asimismo, en una de las entrevistas con Braulino y su mujer (un plano abierto que deja en evidencia la imagen de referencia exhibida en la pantalla del monitor de video del equipo); y por último, tomas en las que vemos a Coutinho sentado delante del entrevistado y el micrófono y la cámara irrumpiendo en el cuadro (la imagen del director invadiendo el cuadro durante la entrevista es moderada, pero, en general, constante en sus obras - esta coexistencia del director y el personaje, será comentada más adelante, cuando nos centremos en la figura de Coutinho).

También podríamos citar casos de manifestaciones en *off*, por parte del equipo de rodaje. En algunas entrevistas de *Santa Marta* y de *Edificio Master*, identificamos voces que no son de Coutinho. Como, por ejemplo, durante la conversación con Esther, la productora Consuelo Lins interviene pidiendo que el personaje cuente el episodio sobre un asalto sufrido por ésta, historia que, probablemente, habría sido revelada en alguna entrevista realizada durante la pre-producción.

De este modo, el espectador adquiere conciencia, también, respecto a la existencia de una investigación anterior al rodaje, como hemos visto en algunas entrevistas en *Santo forte*, en las que, el director revela tener un conocimiento previo acerca de algunas historias; como por ejemplo, en la entrevista a André, cuando menciona “Usted dice que una vez *bajó a ella* [su mujer] el espíritu de su madre, ¿es verdad?”. Del mismo modo sucede en la conversación con Carla cuando dice “Usted cuenta casos increíbles de *surra de santo*, ¿cómo es eso?”.

b) El “antes” del rodaje

La impresión que tenemos al ver las obras de Coutinho es que, como describe Avellar (Ibíd., p.537), el film se inicia antes de empezar, gracias a incluir en el montaje, lo que muchos documentales suelen descartar. En su narrativa, la naturaleza de la relación establecida (entre el documentalista y el documentado) es revelada desde el primer contacto, evidenciando su carácter de encuentro (Moreira, 2005, p.70).

En este sentido, vemos de forma notable, en todas las películas analizadas en este trabajo, el empleo de un método particular al cine de Coutinho, que tiene sus inicios en *Cabra* y que termina haciendo eco, en varios documentales que le suceden. Podemos

describir esta estrategia del siguiente modo: antes de que el equipo llegue a cualquier lugar o haya logrado aproximarse a algún personaje, la cámara ya está encendida, lista para captar cualquier sorpresa o reacción que pueda darse durante el primer encuentro, de este modo, la película se anticipa a lo que pueda suceder, dando lugar a la sorpresa. En *Boca de lixo*, podemos citar una escena en la que vemos a Coutinho guiando al operador de cámara y al sonidista, en su entrada a una tienda de campaña, en la cual una mujer se refugia del sol y, desde donde, el director inicia una conversación con ella; así como, podemos mencionar, también, las distintas llegadas a casa de Cícera y Enock.

En *Santo forte*, después del *clip* que produce el movimiento de inmersión en la favela, vemos una secuencia que registra la llegada del equipo al morro, formada por cinco planos, donde visualizamos a Coutinho y a sus colaboradores subiendo y bajando callejuelas del morro, cargados con los aparatos del rodaje; la última toma de esta escena nos enseña cómo los mismos se preparan para grabar la entrevista a Vera, la cual se da en un punto alto del morro (a mitad de la secuencia, en la banda de audio escuchamos el *off* del personaje que presenta la favela *Vila Parque da Cidade*, mientras cuenta que fue ella quien ayudó al equipo de rodaje a entrar en la comunidad). En esta obra, también presenciamos la llegada del equipo a la casa de Braulino, el mismo día en que emitían la misa Papal.

En *Edificio Master* acompañamos la “llegada” del equipo a varios apartamentos, momentos en los cuales, percibimos que hay una relación y un compromiso establecido entre los productores y los entrevistados, gracias al proceso de investigación previa. En relación con esta película, podemos mencionar: la llegada al piso de José Carlos, en la que, el personaje da la bienvenida al equipo con un pica-pica preparado por él y su mujer; así también, el registro de la llegada al apartamento de Daniela, personaje excéntrico, en el que la productora, al notar que la entrevistada acababa de despertarse, le pregunta si había olvidado que grabaría una entrevista; y por último, cuando el equipo llega al piso de Lúcia, y percibimos un vínculo de afecto al escuchar a la productora llamarle por el diminutivo de su nombre: Lucinha.

El registro de estos primeros encuentros con el director, nos proporciona, a nivel de contenido, reacciones espontáneas. Vemos un ejemplo de esto cuando, al entrar en el apartamento de Fabiana, la joven le pregunta “¿Quién es usted?”. Esta frase, además de indicar que no hubo contacto entre el director y el personaje antes de la grabación, nos lleva a la reflexión sobre la importancia del anonimato del cineasta en el ámbito de dominio de sus entrevistados. Coutinho explicaba que, justamente gracias a ser un

personaje desconocido para ellos, era posible entablar una conversación, en la que no había ningún juego de interés, más allá del deseo del personaje de contar su historia, así como del director en captarla. (Coutinho, 2003b)

En *O fim e o principio*, así como *Boca de lixo*, el documental parece revelarse ante la mirada del espectador. En esta ocasión, las visitas son hechas sin aviso previo, siendo necesaria la intervención de Rosa⁷⁹, quien hace de mediadora entre el equipo de rodaje y los futuros entrevistados, y explica que el director y su equipo, visitan la aldea, con la intención de grabar una película sobre las historias del pueblo del agreste. La visita al personaje Leocadio ilustra la emergencia del encuentro desvelada por la ubicuidad de la cámara. Al llegar a casa de este personaje, Rosa le llama por su nombre, desde la parte exterior de la casa, pero no recibe contestación. Cuando ya están pensando en irse, el anciano aparece en la ventana y dice que no se encuentra bien. Coutinho le contesta que vuelve en otro momento, cuando él se sienta más dispuesto. Entretanto, la conversación empieza a fluir y se desarrolla ahí mismo: Leocadio dentro de casa, enmarcado por la ventana, y Coutinho en la parte exterior; resultando en una de las conversaciones más interesantes de la película.

En *Jogo de cena*, a pesar de suceder dentro del teatro, las “llegadas” siguen estando presentes. Sin embargo, el movimiento se invierte: ya no es el equipo quien va al encuentro de los entrevistados; en esta oportunidad, son los personajes quienes se adentran en el ambiente elegido por el director. Una segunda cámara acompaña algunas de las “entradas” de las mujeres que suben por una escalera que da acceso al escenario. Cuando llegan al plató, es posible ver los aparatos de iluminación, sonido, cámara, algunos miembros del equipo, así como a Coutinho, sentado a la espera del encuentro. En combinación con la toma que acabamos de describir (así como también con imágenes insertadas de forma aislada), el “antes” del rodaje oficial, es revelado por un plano fijo, ejecutado por la cámara principal, que hace foco sobre la silla, dónde sucederán los relatos. De esta manera, observamos cómo algunas de las entrevistadas entran en cuadro, se sientan y establecen el primer contacto con Coutinho. Algunas demuestran sorpresa en relación con la estructura creada para la captación de su relato - como Aleta, cuya primera frase es: “¡Cuánta gente!”

⁷⁹ Rosa trabaja conjuntamente con Coutinho y acaba ejerciendo la función de productora del equipo. En la primera parte del documental, dibuja un mapa de la aldea, indicando al director y a los espectadores donde vive cada posible personaje, dando, a la vez, información sobre las conexiones familiares con cada uno de ellos y explicando particularidades sobre sus personalidades. Cuando llega a la casa de los entrevistados, intenta explicarles en qué consiste el proyecto cinematográfico de Coutinho, traduciendo, a su manera, las intenciones del director. En esta obra, Coutinho, además de reunir un conjunto increíble de relatos que dan constancia de la existencia de un Brasil legendario, documenta la propia actividad de documentar.

- mientras que otras revelan el nerviosismo de estar delante del dispositivo cinematográfico – como vemos en la entrada de Jana, actriz desconocida que interpreta a Claudinéia, que está visiblemente ansiosa, y a quien Coutinho le dice que puede estar tranquila. En este caso en concreto, no sabemos si esto forma parte de la interpretación o si los nervios eran verdaderamente sentidos por la propia actriz.

En *As canções* el procedimiento del documental anterior es repetido: vemos a algunos pocos entrevistados entrar en el estudio, captados por la cámara principal que se encuentra fija, mirando hacia la silla desde donde darán su testimonio. Sin embargo, la reflexividad en esta obra es más discreta: el equipo ya no aparece en cuadro como en las producciones precedentes, tampoco existe una segunda cámara que registre entre bastidores, ni vemos la irrupción de aparatos o del equipo de rodaje durante las entrevistas. La presencia del dispositivo cinematográfico se hace sentir gracias a la dirección de la mirada, o deriva del propio discurso del entrevistado (marcas de la enunciación sobre las cuales hablaremos a continuación).

c) El “después” del rodaje

Además de las “llegadas”, en algunos documentales, el director incorpora las “despedidas” - es decir, el “después” de las entrevistas – que acaban ejerciendo una función reflexiva dentro de la narrativa.

En *Santo forte*, Coutinho y su equipo pasan por la casa de Carla y André para regalarles retratos hechos el día que grabaron las entrevistas. Asimismo, vemos el final de la primera entrevista con Doña Thereza, quien anuncia “Ahora voy a fumar. ¿Se acabó?”, y vemos también, cómo Coutinho le pide que se quede un instante. Hay un corte y escuchamos al director, contestar, probablemente, a una invitación de la entrevistada: “Yo acepto el café”. Doña Thereza pregunta al equipo que está fuera de cuadro, si alguien más quiere café.

En este mismo documental, podemos ver el “después” del rodaje, en los procedimientos burocráticos que pueden involucrar la grabación de un documental, tales como el ya comentado pago a los personajes (que ocurre al final de la entrevista con Lidia, dónde presenciamos cómo la misma se resiste al pago, diciendo que para hablar de Dios no hace falta que le paguen; sin embargo, la productora insiste justificando que es un procedimiento regular, aplicado a todas las entrevistas) o la necesidad de la autorización de uso de imagen de los sujetos filmados (después de finalizar la entrevista con el director,

vemos a Braulino leer las cláusulas de este documento; asimismo testimoniamos el momento en el cual Taninha firma el documento y luego recibe el pago).

En *O fim e o principio*, las distintas despedidas que se dan con los viejos habitantes de *Araçás*, indican el lazo afectivo creado durante el rodaje. Cuando Coutinho explica a Mariquinha que se trata del penúltimo día de grabación en la aldea, el personaje se emociona y dice “Dios quiera que un día nos volvamos a ver”. La despedida de Assis termina con un plano hecho desde la furgoneta de producción en el que vemos su casa. El entrevistado hace una señal para que el equipo no se marche: trae en sus manos un bolso que alguien del equipo se había olvidado. Escuchamos a la productora decir “graba eso, a ver qué nos dice”. Coutinho le agradece su actitud y el entrevistado termina la conversación diciendo “¡Os echaremos de menos!”.

Jogo de cena termina con la vuelta de Sarita al plató, la cual explica a Coutinho que su entrevista le había parecido muy pesada, trágica y que quería terminar su participación cantando una canción (aunque su intención es dar a su participación un tono alegre, acaba cantando una canción melancólica, que su padre solía cantarle, cuando era pequeña, para arrullarle).

En *As canções*, no sólo vemos a algunos personajes entrar en el estudio, sino que, también presenciamos, cómo se finalizan ciertas entrevistas. Por ejemplo, en la participación de Ózio, vemos que se levanta de la silla repentinamente, diciendo que ha llegado la hora de marcharse, manifiesta su agradecimiento al equipo (que se encuentra fuera de cuadro) y se va. Otro momento en que se evidencia la post-entrevista, ocurre cuando finaliza la *performance* de Lidia: después de un relato enternecedor acerca de un antiguo amor que le hizo sufrir, un plano fijo y abierto, nos muestra a la entrevistada, levantándose de la silla y dirigiéndose al *backstage*. Cuando ésta sale de cuadro, el micrófono, que sigue encendido, nos traslada el llanto que rompe fuera del foco de la cámara.

7.2.2.3 El dispositivo cinematográfico enunciado por el entrevistado

Otra indicación reflexiva es la que se deriva textual o gestualmente de la propia *performance* del personaje. Podemos identificar situaciones en las cuales, en medio de las entrevistas, los personajes comentan sobre o interactúan con elementos del dispositivo cinematográfico.

En *Boca de lixo* los entrevistados aluden, en todo momento, a la presencia, en principio no deseada, del equipo de rodaje. Escuchamos frases como: “¿Qué ganáis poniendo esta cosa [cámara] en nuestras caras?, dicha por un niño al inicio de la película; asimismo, vemos a Cícera defenderse: “No me importa salir en la tele, no estoy robando...”.

En *Edificio Master* algunos entrevistados remiten al proceso de pre-producción. Por ejemplo: Alessandra confiesa haber mentido a la producción, el día anterior, diciendo que no estaba en casa, porque le daba miedo hacer la entrevista; asimismo, cuando la entrevistada Cristina explica que se puede escuchar todo lo que hacen los vecinos, para confirmar que lo que cuenta es verdad, dice “La Cris [mencionando la productora Cristina Grumbach] lo ha visto”, indicando, de esta forma, que el equipo de Coutinho ya había estado en su casa previamente.

En la última entrevista con Leocadio, en *O fim e o princípio*, la cámara se encuentra tan próxima al personaje, que al gesticular, sin querer, golpea la misma. Mira directamente al foco de la cámara y dice: “¡Discúlpame, querido!”.

El propio acto de filmar puede aparecer, diegéticamente, en el texto del discurso de los personajes, lo que ya hemos identificado antes como “metarrelato”. En relación con el acto de “ilustrar” esta manifestación, podemos mencionar la última conversación con Chico Moisés, en *O fim e o princípio*, en la que, casi todo su contenido, trata sobre filmar y ser filmado: “¡Siento placer al ser filmado!”, dice entusiasmado y concluye que es bueno hablar con alguien tan “listo” como Coutinho, a quien define como “investigador, locutor y científico”. Leocadio correlaciona la presencia de Coutinho y su equipo en la aldea, con la llegada de Pedro Alvares Cabral y su tripulación en el descubrimiento de Brasil.

Jogo de cena lleva consigo la reflexividad en el propio título y en la elección del escenario. Xavier (2014, p. 34) explica que la dimensión reflexiva de este documental, profundiza el debate sobre las relaciones entre el cine, la *performance* y el teatro. Después de finalizar sus *performances*, las actrices conocidas conversan con Coutinho, sobre las dificultades que han sentido al tener que representar las historias de las entrevistadas anónimas (como ya hemos citado anteriormente el caso de Fernanda Torres). Andrea Beltrão habla sobre no haber podido contener las lágrimas durante su actuación. La entrevistada a quien ésta interpreta, cuenta el drama que ha vivido al perder a su hijo recién nacido, pero en ningún momento, durante su relato, llora. La actriz explica que, aunque no quería llorar, no ha conseguido controlar la emoción. Marília Pêra, hace una interpretación más contenida de la historia de Sarita, personaje que tiene una relación frágil con su hija, y

que se emociona mucho durante su relato. La actriz dice haber evitado el llanto, porque interpretativamente, considera más emocionante al visionado espectral, cuando se intenta ocultar la emoción.

En *As canções*, además de las “entradas” y “salidas” de los personajes del escenario, podemos identificar algunos comentarios hechos por los entrevistados que remiten a la existencia de la enunciación. El más evidente, es el caso de João Barbosa, que al finalizar su entrevista, pregunta a Coutinho y a los miembros del equipo que se encuentran fuera de cuadro: “¿Cómo debo salir? ¿Alegre o triste?”. Alguien le contesta en *off*: “Alegre”. El entrevistado dice que cree que es mejor salir triste. Camina con la cabeza baja y canta un trecho de una canción, con una actitud completamente *performativa*.

7.2.2.4 Fotos y vídeos incorporados diegéticamente

En el cine de conversación del autor, se nota el uso de fotos y videos como manera de establecer o afirmar un vínculo de confianza y afecto, entre el equipo de rodaje y el personaje. Este recurso ejerce un rol muy importante en *Cabra*, siendo el punto de arranque del documental, que empieza con la proyección de la ficción de 1964, exhibida diecisiete años después, a los campesinos que la protagonizaron. Las fotos del rodaje son enseñadas a Elizabeth, con la intención de que ésta, fuese capaz de reconectarse con la historia vivida años antes, después de tanto tiempo, viviendo anónimamente.

Al inicio de *Boca de lixo*, atestiguamos cómo el director tiene dificultad en establecer contacto con los personajes, que se resisten a la presencia de la cámara. En una época en la que la “imagen-cámara” era bastante menos común de lo que es actualmente, (Ramos, 2008, p. 222), las impresiones de *frames* sacados de los videos grabados con anterioridad, funcionan como elemento “mágico” (Ídem). Coutinho, utiliza las fotos para acercarse a los recolectores, en algunos casos, pidiéndoles ayuda para identificar a los colegas registrados en las impresiones y, en otras ocasiones, enseñando la propia imagen a la persona fotografiada, como pretexto para iniciar una conversación. De esta manera, consigue romper la hostilidad observada en sus primeros intentos de establecer contacto, al manifestar un abordaje que se diferencia de la aproximación apelativa, ejercida por los medios de comunicación, a los cuales, estaban acostumbrados.

La inserción diegética de la “imagen-cámara” vuelve a aparecer hacia el final del documental (como ya hemos comentado con anterioridad), cuando vemos trechos de la

película casi finalizada siendo exhibidos a los recolectores, aludiendo a una especie de “devolución” de la imagen captada, similar al sentido empleado en *Cabra*.

En *Santo forte* el video aparece de forma diegética en uno de los bloques de entrevista con Braulino. En un efecto tipo bucle, vemos cómo el personaje y su mujer, aprecian la exhibición de una imagen que forma parte de una grabación hecha con anterioridad, reproducida en un videocasete en la televisión de su casa, en la cual el entrevistado canta una canción. La grabación sirve como referente para detectar que hubo más de un día de grabación con este personaje, justificando, así, la intervención de Coutinho que aparece en el siguiente cuadro: “En aquel día [que corresponde al día de la grabación del video exhibido], usted me dijo que era católico y espiritista. Me gustaría que usted me explicara más acerca de eso”.

En esta película la foto vuelve a aparecer, pero como un regalo de Navidad que la producción hace a Carla, a André y a su esposa. Carla sostiene su retrato (sacado durante el día de la grabación de su entrevista) con cariño, diciendo que le ha encantado y que lo colgará junto a otras fotos suyas. André y su esposa se impresionan al ver su figura reproducida en el papel. André dice: “¡Qué diferente!”; mientras su mujer afirma: “Parezco una persona de verdad”.

En *O fim e o principio* volvemos a ver algo similar a lo ocurrido en las últimas escenas de *Santo forte*. En la tierna despedida con doña Mariquinha, el director le obsequia una foto, hecha con una cámara de fotos instantánea, en la cual, se la ve fumando una pipa. Su imagen impresa en el papel le produce gracia. La señora explica que es la primera vez que se ve a sí misma fumar la pipa, y que sólo había visto una imagen similar por televisión.

7.2.2.5 Percepción del dispositivo cinematográfico en las películas del *corpus* filmico

La reflexividad es una instancia enunciativa que presenta constancia en la obra del director, sin embargo, su densidad oscila según la propuesta de cada película. Hemos intentado⁸⁰ expresar gráficamente la percepción del dispositivo cinematográfico en las películas de nuestro *corpus* filmico (ver Gráfico 6 en el Anexo 3). Para esto, nos hemos basado en apuntes registrados en las Tablas 3 (presentes en el Anexo 4), en las cuales se

⁸⁰Utilizamos la palabra “intentado” porque la percepción es subjetiva y no exacta y depende también de la interpretación del investigador. Entretanto, creemos que, a través de ella, podemos ilustrar su importancia en cada obra.

puede consultar la descripción de cada tipo de manifestación reflexiva, plasmando en porcentajes el tiempo que ocupan en la narrativa de cada película (hemos hecho este cálculo sobre el tiempo ocupado por las enunciaciones metalingüísticas en relación al tiempo de arte de los documentales).

Este esquema nos permite percibir que las obras que más tiempo dedican a la enunciación reflexiva son los documentales “abiertos”, es decir, aquellos que no presentan investigación previa, ni temática definida: *Boca de lixo* (11%) y *O fim e o princípio* (25,2%), películas que, como ya hemos comentado, tienen como propia motivación el hecho de construirse mientras son grabadas.

Jogo de cena, aunque haya pasado por un proceso de pre-producción⁸¹, es una de las películas más reflexivas de todo los films estudiados (13,3%). Coutinho condensa el metalenguaje de su obra, convocando reflexiones de distintos órdenes, al empezar por el profilmico del documental, que ya no corresponde al mundo histórico “tal y como lo conocemos, tal y como nos lo encontramos o como creemos que otros se lo encuentran” (Nichols, 1991, p.14). Al llevar a sus personajes a un escenario de teatro, logra desvincularlos de su “entorno real” y, de este modo, nos invita a apreciar una película en que la narrativa es el propio acto de narrar. El montaje marca fuertemente, también, la presencia de la enunciación, al proponer, evidentemente, un juego durante su apreciación⁸².

Como hemos podido explicar anteriormente, la reflexividad surge a partir de la imagen, tanto a través de la posibilidad de ver al equipo durante las “entradas” de las actrices en el estudio, así como gracias a la imagen del director que, en algunos momentos, comparte el cuadro con los personajes. La mayor parte del contenido metalingüístico se desprende de las posibles problemáticas en relación con la actividad de interpretar, surgidas durante las conversaciones con las actrices.

Si nos detenemos en las otras películas del *corpus* filmico, notamos, a partir de *Santo forte*, un decrecimiento de la enunciación del dispositivo filmico en la narrativa, llegando a representar en *As canções* un 2,8% del tiempo de arte del documental. En la última película, la reflexividad es expresada de manera más tímida, en comparación con las producciones anteriores. La supresión imagética de la enunciación es evidente, ya que, ya no vemos en cuadro, ni al equipo, ni al director (tópico sobre el cual nos detendremos a

⁸¹ Indicada en el primer plano de la película, en el que vemos el inserto de un anuncio de periódico que dice: “Si usted es mujer y vive en Rio de Janeiro, tiene historias para contar y quiere participar de un test para un filme documental, contáctenos”.

⁸² Hemos incluido en el gráfico, apenas elementos que pudiésemos contabilizar durante el tiempo de su manifestación. El espacio profilmico y el montaje son evaluados subjetivamente, siendo imposible plasmarlos en gráficos.

continuación). Sin embargo, en *Jogo de cena*, el espacio escénico comunica, constantemente, la naturaleza fílmica de los encuentros, así como las “entradas” y “salidas” de los entrevistados. En esta producción, película más reciente de nuestro *corpus* fílmico, la disminución del vislumbre del dispositivo cinematográfico, recalca aún más la importancia del “otro”, haciendo que la reflexividad parta del propio movimiento y discurso de los personajes, que rebotan, a partir de sus cuerpos, la presencia de la enunciación que se encuentra fuera de cuadro.

7.2.2.6 Presencia corporal y vocal del director

Tal y como hemos intentado explicar hasta el momento, el cine de Coutinho se basa en filmar relaciones, es decir que, existe, principalmente, porque, en un determinado momento, hubo un encuentro entre él (y todo lo que su presencia comporta) y el sujeto filmado – uno que quiere escuchar y el otro que tiene historias para contar.

A raíz de esto, podemos decir que la inexorable presencia de Coutinho se constituye en un elemento estructurador de la narrativa de sus películas, siendo esa una de las marcas que caracteriza sus obras. Sin embargo, según Cecilia Sayad (2010, p.137), la autoría en los films del director no se define por la autoexpresión, sino por la autoinscripción.

El cineasta no se inserta en sus films con la intención de manifestar su opinión, refutar lo que dice el personaje o denunciar algo. En su cine, como señala Ramos (2006, p.221) “respiram-se deslumbramento e encontro, poesia e delicadeza com a alteridade”⁸³. Coutinho existe en el mundo profílmico en función de los personajes. Por lo tanto, aunque sea esencial para que se produzca el encuentro, el director se posiciona de manera secundaria, viabilizando y favoreciendo la aparición del sujeto filmado.

Con la intención de hacer un comentario acerca de su presencia física de forma concisa y abarcadora, hemos dispuesto los *frames* en que Coutinho ocupa una mayor porción de la pantalla en cada película estudiada (Esquema 2, en Anexo 3). Notamos que los encuadres que destacan más la figura del cineasta, son los que corresponden a escenas de carácter metareflexivo. En estos fotogramas, que pertenecen a *Santa Marta*, *Edificio Master*, y *O fim e o principio*, el director es el sujeto de la acción. En *Santa Marta*, su inscripción en la pantalla nos hace recordar la actuación de un reportero: le vemos caminar

⁸³ Se respiran deslumbramiento y encuentro, poesía y delicadeza con la alteridad. (Traducción propia)

hasta un control policial desde donde hará una rápida entrevista a un guardia, cuestionando el porqué de la existencia de un constante monitoreo de los habitantes de la favela.

Ya en el *frame* de *Edifício Master*, que corresponde a una “llegada” del equipo a uno de los apartamentos, la imagen del director se desplaza a la lateral del cuadro, porque divide la pantalla con otros miembros del equipo, donde tenemos la oportunidad de verle trabajando en grupo.

Además cabe señalar el fotograma de *O fim e o principio* que corresponde a una escena, en la que el director, explica a la familia de Rosa las intenciones del documental, en la cual le vemos ocupar el centro de la pantalla, frontalmente, alegorizando la importancia de la figura del director en el documental. En esta producción, el cineasta acaba emergiendo, de cierta manera, como personaje, debido a que se produce una coincidencia del “yo” (cineasta) con el “otro” (sujeto filmado) (Ídem), lo cual resulta, de un desprendimiento empático, posiblemente determinado por la similitud de edad. La “proximidad” y “horizontalidad” conquistadas en este film, pueden verse en momentos en los cuales se “invierte” la “dirección de la entrevista” (Mesquita y Lins, 2014, p.54): Mariquinha, al ser preguntada por Coutinho si le “preocupa la muerte”, contesta que le da mucho miedo e, inmediatamente, devuelve la pregunta a su interlocutor “¿Usted no tiene miedo?”; Asimismo, podemos ver algo similar en la conversación con Leocadio, en la que, el personaje inesperadamente lanza preguntas cómo: “¿Usted cree que creer en Dios es ilusión?” o “¿Existirá Dios en el cielo?”. Tal y como explican Mesquita y Lins (Ibíd, p.58), Coutinho evita dar respuestas directas que pudieran romper con la conversación, como “Soy ateo” y contesta: “No sé, es difícil saber esas cosas (...) Sería bueno, pero no lo sé”. Este tipo de respuesta era definida por el director como una “mentira piadosa”, que “no hace mal a nadie” y permite que fluya el discurso del entrevistado.

Esta es la única película del *corpus* filmico en la cual vemos a Coutinho encuadrado frontalmente. En las demás producciones prevalecen los encuadres laterales y de espaldas, la mayoría ubicados al margen de cuadro. En los *frames* que corresponden a la situación de entrevistas (*Boca de lixo, Santo forte, Jogo de cena y As canções*) vemos cómo su imagen, gradualmente, se va retirando del cuadro; hasta el punto que, en *As canções*, lo único que vemos de su cuerpo es su mano, en un plano detalle (inusual en el cine *coutiniano*) en el cual lee, acompañando con los dedos, lo que está escrito en una carta de amor de una de las entrevistadas.

La mayor parte de las inserciones corporales de Coutinho se exhiben durante las entrevistas (ver descripción en las Tablas 5 del Anexo 4), evidenciando al espectador, la

co-existencia de los cuerpos que ocupan el mismo espacio profilmico. De esta forma, es posible visualizar lo que el cineasta denominaba como “distancia justa”, legitimada a partir de la idea de imposibilidad de establecer un diálogo a muchos metros de distancia (Coutinho, 2013b). En su cine, la presencia del entrevistado y la co-presencia del director, son el alma de la puesta en escena, y esta cercanía puede ser percibida, continuamente, a través de la mirada de sus personajes y, en algunas ocasiones, gracias a la irrupción de su propia imagen en el cuadro (su perfil, su espalda, su mano). Según el director, esta proximidad física marca el carácter “erótico” de la relación, en un sentido amplio de la palabra, dada la interacción que es estimulada por la presencia de la palabra y el cuerpo. Este componente afectivo, puede ser ejemplificado en la última entrevista con Mariquinha, en la cual, sutilmente, las manos y gafas del director invaden la pantalla posibilitando al espectador, vislumbrar la distancia proxémica entre ambos, que muestra el vínculo de confianza conquistado.

Visualizando el Gráfico 7 (Ver Anexo 3), en el cual hemos puesto en relación el porcentaje total de las intervenciones del director (tanto las que se hacen fuera de cuadro, cuanto dentro de cuadro), contrastándolas, con sus apariciones estrictamente físicas⁸⁴, podemos constatar que la presencia de Coutinho se hace notar, mayoritariamente, por sus intervenciones en *off*, que, como describe Ramos (2008, p. 221), marcan el ritmo de la palabra del “otro”.

El autor explica que, en el cine participativo que practica el cineasta, hay “(...) una apertura del *yo* hacia el *otro*, con una fuerte presencia personal del *otro* (que habla) y una ausencia del *mismo* (que enuncia la narrativa)” (Ídem / Traducción propia – original en Anexo 2, n.27). Esta moderación del director puede notarse, incluso, entre una película y otra del *corpus* filmico. Si nos fijamos en las intervenciones del director, a partir de *Boca de lixo* (exceptuando *O fim e o princípio*, documental donde más interviene) se percibe una ligera y gradual disminución de las mismas.

Los valores de los porcentajes también resultan conclusivos, ya que son bajos, y varían entre 5% y 14%. Las intervenciones de Coutinho son puntuales y suelen durar poco, en una media que se sitúa entre 1” y 4” (el *decoupage* de las intervenciones puede ser visto en las Tablas 4 del Anexo 4). Sus preguntas incitan al entrevistado a explicarse, a desarrollar su discurso, potenciando su narrativa. Interpelaciones como “Explicame eso” o

⁸⁴Para obtener el resultado de este gráfico calculamos el porcentaje del tiempo de las intervenciones y de las apariciones físicas del director (desglosados en las Tablas 4 y 5, respectivamente) sobre el tiempo de arte de las películas.

“¿Eso es bueno o es malo?” son recurrentes en sus diálogos, dónde busca, no juzgar aquello que ve o escucha, ya que lo que le interesa es cómo sus personajes narran sus historias, y no propiamente, el contenido de las mismas.

Las intervenciones del director, aunque no ocupen mucho tiempo en la narrativa de sus películas, son lo que hace viable la narrativa de los entrevistados, marcando a través de su co-presencia, el ritmo y personalidad de sus *performances*. Aún cuando no vemos ni escuchamos al director, su presencia es sentida de forma omnipresente, y se refleja en el cuerpo, la mirada y la intención de sus personajes.

8. CONCLUSIONES

A través de estos análisis creemos haber podido identificar, y a partir de ello reflexionar, sobre las más relevantes modulaciones y evoluciones que han ido conformando la poética de Eduardo Coutinho en su cine de conversación. Esta investigación se ha centrado en el análisis de diversas características acerca de su obra, desde una perspectiva general, ya que nuestra intención era, a partir de puntos comunes entre las películas seleccionadas, ser capaces de materializar, las transformaciones ocurridas en el interior de su obra y, entrelíneas, destacar la maduración del entendimiento del cineasta respecto al cine documental.

El tratamiento “minimalista”, que va tomando preponderancia en la obra del autor (a través de la economía enunciativa, y también de medios y recursos), es un asunto considerado y debatido académicamente, principalmente en Brasil, pero que, sin embargo, hasta el momento, ha sido abordado desde una percepción más subjetiva. Creemos que nuestro estudio transforma la sensación en constatación objetiva, medible, a través del análisis minucioso de sus instancias narrativas, algunas de ellas apoyadas por datos concretos y verificables.

Apostamos porque el gran interés de nuestra investigación sea, justamente, otorgar un carácter “objetivo” a una temática, hasta entonces, tratada bajo una óptica específicamente subjetiva. Al presentar esquemas estadísticos, pudimos comprobar de manera inequívoca, cómo el director ha dotado, al proceso de creación de sus documentales, una orientación humana, ética y empática, a partir de elecciones, no sólo conceptuales, sino también formales, que acabaron conformando un modo propio de caracterizar a sus personajes.

Tal hipótesis ha quedado justificada gracias al desglose de elementos estructurales de los documentales estudiados, especialmente los relacionados a la entrevista, instancia narrativa que sostiene las películas del autor. Gracias a este trabajo, hemos podido revelar aspectos de gran relevancia sobre los tipos de encuadre utilizados por Coutinho, asunto que aún no había recibido una atención tan detallada y rigurosa. Hemos registrado cómo el autor trabaja y depura las variables de su escala de planos, según la necesidad de cada obra; pero sin duda, hemos podido comprobar su preferencia por los encuadres más cerrados, los cuales ganan más preeminencia a medida que los sujetos a quien filma, se van convirtiendo en la motivación principal de sus películas.

Así mismo, debido a la “deconstrucción” de las entrevistas, fuimos capaces de plasmar, cómo, progresivamente, se da una especie de dilatación del tiempo de los planos, registrando un movimiento ascendente en la duración de los mismos, hecho que refleja la preocupación del autor en hacer posible que sus interlocutores expresen, al máximo, su esencia y singularidad.

Además, este trabajo de campo nos ha posibilitado observar cómo el realizador se auto-impone normas que conforman su montaje, optando por difuminar su intervención, al economizar recursos utilizados en la postproducción, eliminando, a lo largo de su filmografía, el uso de imágenes utilizadas para construir comentarios retóricos o metafóricos, así como sentidos dramáticos.

La contemplación de las instancias meta-reflexivas, nos ha permitido reflexionar sobre la presencia del dispositivo cinematográfico en los documentales de conversación *coutinianos*. En relación a la enunciación “metadieética”, pensamos que el principal aporte de nuestro estudio son los datos producidos por medio del rastreo de las intervenciones del director, tanto a nivel corporal, como auditivo, que nos han posibilitado vislumbrar, concretamente, la inscripción comedida de Coutinho en sus películas, articulada y direccionada, específicamente, para estimular y viabilizar el surgimiento del entrevistado como personaje.

Sabemos que cada punto identificado en el estudio tiene infinitas posibilidades de enfoque analítico, e incluso, que podrían plantearse monografías, en las cuales, sería una opción incluso, profundizar tan sólo en alguno de los aspectos tratados en el presente trabajo. Sin embargo, en este caso en concreto, hemos intentado dotar a nuestra investigación, de la máxima coherencia y organicidad, ateniéndonos a las propiedades, en general, formales y interpretativas, que nos ayudaron a detectar, comprobar e ilustrar las elecciones y decisiones del director.

Entretanto, esperamos que el material organizado y sistematizado en este trabajo pueda constituir un punto de partida y servir de base a futuros estudios interesados en profundizar sobre las reflexiones relacionadas con el sistema de representación gestado por el cineasta, materia que aún presenta muchas posibilidades de discusión y de enfoque analítico.