

EL JUEGO SE ACABÓ: NUEVOS CAMINOS EN EL DOCUMENTAL BRASILEÑO CONTEMPORÁNEO

María Celina Ibazeta *

Resumo: Este artigo visa destacar um momento de ruptura no documentário brasileiro contemporâneo com o modo de fazer cinema muito reconhecido e prestigioso como é o de Eduardo Coutinho. Em 2009, *Um lugar ao sol* de Gabriel Mascaro e *Pacific* de Marcelo Pedroso mostram uma nova forma de entender a prática documentária e o lugar do documentarista. Este artigo compara um dos últimos documentários de Coutinho, *Jogo de cena* (2007), com as obras mencionadas acima a fim de analisar os pontos de dissidência que esses filmes sustentam.

Palavras chave: Documentário brasileiro contemporâneo, Eduardo Coutinho, Jovens diretores pernambucanos.

Resumen: Este artículo pretende destacar un momento de ruptura en el documental brasileño contemporáneo con un modo de hacer cine ampliamente reconocido y aclamado como es el de Eduardo Coutinho. En 2009, *Um lugar ao sol* de Gabriel Mascaro y *Pacific* de Marcelo Pedroso dan indicios claros de una nueva forma de entender la práctica documental y el lugar del documentalista. Este ensayo compara uno de los últimos trabajos de Coutinho, *Jogo de cena* (2007), con las obras citadas a fin de analizar los puntos de disidencia que nutren estas películas.

Palabras clave: Documental brasileño contemporáneo-Eduardo Coutinho-Jóvenes directores pernambucanos.

Abstract: This article seeks to emphasize a moment of division with the acclaimed and prestigious documentary tradition of Eduardo Coutinho in the context of the contemporary Brazilian documentary. In 2009, Gabriel Mascaro's *Um lugar ao sol* and Marcelo Pedroso's *Pacific* showed a new way to understand the roles of documentary and filmmaker. This essay compares one of the latest works of Coutinho, *Jogo de cena* (2007), with the quoted movies above in order to analyze the different points of view that support these films.

Keywords: Contemporary Brazilian documentary, Eduardo Coutinho, Young directors of Pernambuco.

Résumé: Cet article vise à souligner, dans le documentaire contemporain brésilien, un moment de rupture avec la tradition du documentaire telle qu'elle se manifeste chez le très reconnu et prestigieux Eduardo Coutinho. En 2009, Gabriel Mascaro avec *Um Lugar ao Sol* et Marcelo Pedroso avec *Pacific* ont montré une nouvelle façon de comprendre le rôle du documentaire et du cinéaste. Cet essai compare l'une des dernières œuvres de Coutinho, *Jogo de Cena* (2007), avec les films cités ci-dessus afin d'en analyser les divergences de points de vue.

Mots-clés: documentaire contemporain brésilien, Eduardo Coutinho, Jeunes de Pernambuco.

* PhD. pela Stony Brook University, New York. Professora no Departamento de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio).
Email: celinaibazeta@hotmail.com

“É um jogo. É um jogo que tem a ver
com a vida e com o teatro”.

Eduardo Coutinho

La cita fue extraída del libro *Encontros* que reúne once entrevistas realizadas por diferentes críticos de cine y personalidades vinculadas al medio artístico y cultural brasileño a Eduardo Coutinho. El director concluye con esta afirmación su exposición sobre cómo sus entrevistados llegan a excelentes actuaciones dramáticas al sentirse genuinamente escuchados. No se trata de estar de acuerdo con todo lo que dice el entrevistado, pero sí de manifestar una escucha atenta, interesada y curiosa hacia la historia ajena, aclara Coutinho.

A través de sus obras, Coutinho ha forjado un estilo propio de hacer documental. Al contrario de lo que parece, la espontaneidad y frescura que marcan sus encuentros, no son fruto de la casualidad o la improvisación, sino producto de una sólida metodología de trabajo, depurada a lo largo de los años. Cada obra suya fue una puesta en práctica de aciertos y errores que supieron llevarlo a establecer un sistema de trabajo cada vez más cohesivo, que nunca se transformó en dogma, y en el cual “lo imprevisible” siempre ocupó un lugar destacado. Para cada nuevo desafío, su método, siempre más perfeccionado, le fue devolviendo mejores resultados.

El objetivo de este artículo es retomar la obra de Eduardo Coutinho, especialmente *Jogo de Cena* (2007), por ser el documental que más pone al descubierto las estrategias narrativas sobre las que se ha construido su cine, y contrastar este modo de realización ya consagrado con los nuevos emprendimientos de jóvenes cineastas como *Um lugar ao sol* (2009) de Gabriel Mascaro y *Pacific* (2009) de Marcelo Pedroso. El interés de esta

contraposición es resaltar un momento muy importante para el documental brasileño en el que se ha comenzado a explorar nuevas formas estéticas y modos de relación con lo real. Mi hipótesis es que las obras de Mascaro y Pedroso causaron, y todavía causan, gran impacto en el espectador porque confrontan una manera de hacer documental legitimada por la crítica y a la que éste ya se había acostumbrado, como es la de Eduardo Coutinho.

Hasta la llegada de *Jogo de cena*, el cine Coutinho hacía alarde de ciertas marcas que eran su sello de distinción: trabajo con personajes anónimos en un lugar restrictivo (una favela, un depósito de basura, un edificio) y en un corto espacio de tiempo; aparición del equipo de filmación y del director como un personaje más; concentración absoluta en el encuentro, en la palabra filmada y en la transformación de los personajes; respeto por el tiempo de diálogo del personaje; trabajo en vídeo; cámara fija con alteraciones mínimas en el encuadramiento, rechazo a elementos estéticos que no pertenezcan al universo filmado e incorporación de melodías cantadas por los personajes (LINS, 2007: 32-105).

Al leer sobre la trayectoria de Coutinho, se torna evidente que todas las modificaciones que realizó en su práctica documental estuvieron orientadas a privilegiar de manera cada vez más enfática la palabra de sus protagonistas. Esta elección se sostiene en convicciones político-sociales muy claras que rechazan el modelo forjado en los años 1960 por cineastas que buscaban cambiar la realidad a través del cine. Contemporáneo de los cineastas del cinema novo y del grupo Farkas, integrante del Centro Popular de Cultura (CPC), Coutinho convivió con la atmósfera intelectual de izquierda que creía y luchaba a favor de la revolución y en cuyo proyecto “el intelectual” cumplía un papel esencial: concientizar al pueblo que vivía completamente alienado. Coutinho reconoce una actitud extremadamente arrogante e omnipotente de los intelectuales, que en aquella época, se sentían dueños de la verdad y capaces de cambiar el mundo. Sin pensamientos a-priori sobre la realidad que va a filmar, sin interés en temas

generales e ideas abstractas, sin recetas y fórmulas para resolver los conflictos sociales, sin buscar víctimas y culpables, Coutinho funda su cine en las experiencias de vida de personas concretas, en su microcosmos particular.

La clave de su cine al que llama “cine de conversación” es simple, él mismo lo define como: “Filmar é escutar/filmar es escuchar” (BRAGANÇA, 2008:140). El director está interesado en entender las razones y los móviles que orientan las acciones de sus interlocutores y para ello interviene con preguntas que los ayuden a profundizar y/o ampliar sus enunciados. Coutinho rescata un género discursivo común en el ámbito de la lengua oral y al que todos estamos acostumbrados, tanto a escuchar como a producir en nuestra vida cotidiana: la historia de vida. Los tópicos están asociados a etapas y períodos, como el nacimiento, el trabajo, el casamiento, el nacimiento de los hijos, la separación, la enfermedad y la muerte, y a experiencias universales, tales como el amor, el dolor y la fe.

Ser un buen contador de historias es, sin lugar a dudas, la principal característica que distingue a los personajes coutinianos. En gran parte de sus documentales, un equipo de investigadores se encarga de realizar una pesquisa previa de posibles futuros personajes. Los colaboradores realizan entrevistas filmadas que son evaluadas por el director. El requisito primordial para pasar esta prueba de selección es saber narrarse bien (LINS, 2007:139). No es sólo tener una buena historia, sino saber contarla. Carlos Alberto Mattos en una entrevista con el director se refiere a las “imágenes mentales” que provocan en el público sus entrevistados (2003:110). Es justamente esa capacidad que poseen ciertas personas de organizar un relato de forma cautivante, creando expectativas, suspenso y emoción, que logre captar la atención del espectador y envolverlo en su discurso, lo que se aprecia de los personajes. Los gestos, los movimientos del cuerpo, las manos y el rostro, el tono de voz, las pausas y la mirada son aspectos extra-

lingüísticos esenciales para el desarrollo de la historia y para la construcción del propio hablante en personaje.

Coutinho crea las condiciones para que estas performances,¹ entendidas como auto-escenificaciones de los personajes para el director/cámara/público, se produzcan. Cuando el entrevistado se encuentra con el director está conciente de que su “historia” fue escogida, y a pesar de que se trata de un primer encuentro, ya tiene una especie de “guión” ensayado. El director también conoce ese guión y por ello sus preguntas apuntan, muchas veces, a cuestiones que sabe de antemano². Abierto a lo imprevisto, Coutinho explora aspectos que le parecen interesantes logrando darle mayor espontaneidad al encuentro. De hecho, dado que es la primera vez que el personaje cuenta su historia al director hay una frescura propia de un primer contacto.

La cercanía física entre el director y su entrevistado, natural en cualquier situación de diálogo en la vida real pero no en la mise-en-scene cinematográfica, crea un clima de intimidad que favorece la conexión entre las partes involucradas. Las preguntas del director que apuntan siempre a experiencias personales, evitando entrar en el terreno de la opinión o el debate sobre temas generales así como emitir cualquier juicio de valor sobre lo que escucha, generan confianza en el interlocutor. Con una actitud de genuina curiosidad y apertura hacia los otros, Coutinho potencia la atracción y la fascinación que ejercen personajes dotados de un gran carisma personal.

Esquivo a todo lo que pueda restarles densidad dramática a sus entrevistados y volverlos meros ejemplos de categorías sociales abstractas (clase social, ideología política), tipos sociales que ilustran argumentos apriorísticos, Coutinho se esmera por develar lo singular de sus personajes. Por ello siempre aclara: “Não encontro o povo, encontro pessoas”/ “No

¹ Ver la importancia de la performance en el documental brasileño en Mariana Baltar (2010).

² Ver Stella Senra (2010).

encuentro al pueblo, encuentro personas” (BRAGANÇA, 2008:91) En este camino introspectivo la afectividad y la emotividad cobran un papel sumamente relevante.

Comienzo de juego

En la filmografía de Coutinho, *Jogo de cena* (2007) es un punto de inflexión. Este documental toca una cuestión que es crucial para el propio género y para la cinematografía del director, ya que dialoga directamente con sus trabajos y su experiencia previa. La auto-construcción de los personajes realizada para el entrevistador/la cámara/el público es abordada desde una mirada reflexiva que se interroga sobre el efecto que provoca en el espectador la forma en que se narra un acontecimiento. Para ello, Coutinho lleva al extremo su pacto con los personajes y deja al espectador fuera del juego, o más precisamente sujeto a su juego.

Despojado de cualquier tipo de explicación sobre las reglas que pautan las entrevistas y modificando estas reglas a medida que avanza el filme, el espectador se convierte en un laboratorio en el que el director realiza múltiples experimentos. El blanco de las experiencias son las emociones de la audiencia. Pero la idea no es meramente hacernos llorar con historias de alto contenido melodramático sino hacernos pensar por qué y ante qué nos sensibilizamos. Las experiencias que narran un grupo de 13 mujeres no identificadas se repiten. Como en un juego de espejos, la historia que pertenece a una persona es narrada por dos entrevistadas diferentes. Las historias son fuertes, pero esta potencia se ve eclipsada por un trabajo de edición que nos lleva constantemente a pensar a quién pertenecen y cómo esto afecta nuestra manera de identificarnos y conmovernos con ellas.

Se nos hace saber que el equipo publicó un aviso convocando al público femenino de más de 18 años y residente en Río de Janeiro para

presentarse ante las cámaras con una historia para contar. En el palco de un teatro con un fondo de sillas vacías, espacio sugerente en demasía, Coutinho recibió a las entrevistadas, entre quienes figuraban 3 célebres actrices. Varias de las entrevistadas son actrices muy poco conocidas. Algunas se asumirán como tales ya sea para contar su propia historia como para interpretar una ajena, será justamente esta decisión la que ignoremos. Los dos momentos más difíciles del filme son cuando se nos presenta una historia narrada solo por una actriz confesa, sin que la dueña de dicha historia aparezca, y cuando una historia es escenificada primero por la actriz y solo después por su verdadera protagonista sin que podamos distinguir a ciencia cierta quien es quien.

Las actrices famosas aparecen en montaje yuxtapuesto junto a las tres mujeres cuyas historias interpretan. Dos formas diferentes de contar una misma historia, cortes que interrumpen y paralizan historias de relaciones filiales cargadas de dramatismo y nos estimulan a pensar en la “actuación” de la historia tanto de la persona que realmente la experimentó como de quien la está interpretando. Las actrices, Andrea Beltrán y Fernanda Torres, también contarán historias personales, lo que nos lleva a otra posible comparación. Coutinho mantiene en la película momentos en que las actrices analizan la performance de las personas a quienes interpretan a la vez que evalúan la propia, sus limitaciones, sus dificultades y sus sentimientos al hacerlo.

Si al comienzo el espectador tiene la intención, o ilusión, de entender y dominar el juego de máscaras que propone Coutinho, al final, después de tantos zigzags y entrecruzamientos, deja de ser importante para éste de quién es realmente la historia contada. La verdad está en la competencia del narrador para transmitir una experiencia que nos emocione. De esta forma una historia, en cierto sentido, puede pertenecer a cualquier persona.

Si hasta este documental Coutinho se había convertido en un especialista para captar hablas in-corporadas, en *Jogo de cena* decidió

independizar los discursos de sus sujetos de enunciación. Los dramas que discurren sobre las relaciones filiales, separaciones, frustraciones, formas de superación y muertes tejen puntos de contacto en el mundo femenino de las entrevistadas. No es casual que el lugar elegido para los encuentros sea un teatro, es decir, un espacio abierto a todo, a la vida y sus representaciones. De esta forma, Coutinho “encarna” una historia en mujeres de diferentes franjas etáreas, niveles socio-económicos, cultos, estados civiles, etc., pasando de un cine que priorizaba las *individualidades* a un cine busca crear *comunidades*.

Recordemos que ya mencionamos el empeño del director en impedir cualquier elemento capaz de objetivar o tipificar a sus personajes, suprimiendo planos generales o aéreos de los lugares filmados, imágenes ilustrativas y preguntas o juicios de opinión. Si pensamos en los documentales filmados en Río de Janeiro, cuyos títulos a veces ya advierten sobre el lugar de realización elegido³, es imposible pensar que el público carioca no haya utilizado las normas internalizadas durante el proceso de socialización, que clasifican y dividen el espacio público de acuerdo al status social de sus moradores, en su interpretación de los films. La oposición más acentuada es “favela vs asfalto” pero en la propia ciudad la distinción entre “zona norte vs zona sur” ya traza una clara línea divisoria a la que se suman las diferencias entre los barrios específicos de cada zona⁴. La información que me permite ubicar a una persona en la estructura socio-económica de Río de Janeiro es simplemente saber dónde vive. El valor de los documentales de Coutinho reside en aportar miradas heterogéneas y cautivantes que transforman, o por lo menos desequilibran, los estereotipos arraigados en el imaginario social. *Jogo de cena* lucha también contra las divisiones sociales que fragmentan el universo social y busca construir

³ Santa Marta, duas semanas no morro (1987), Babilonia 2000 (2001) y Edifício Máster (2002).

⁴ Ver VENTURA, Zuenir. *A cidade partida*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

El juego se acabó...

puntos de contacto a través de la realidad de los afectos y las emociones. Crear identidad/comunidad entre personajes muy diversos, entre estos personajes y sus espectadores.

Fin de juego

Las propuestas osadas de *Um lugar ao sol* y *Pacific* tuvieron una fuerte repercusión en el público, especialmente en el académico, e irrumpieron en el escenario del documental brasileño contemporáneo como promesas de renovación. Analizados a la luz de una de las corrientes más vigorosas y exitosas, como el cine de Eduardo Coutinho, podremos dilucidar cuánto hay de innovación y cuanto de tradición en estas nuevas apuestas.

Ambos documentales presentan su dispositivo a través de textos escritos introductorios al comienzo del film. *Um lugar ao sol* explica que todos los personajes entrevistados son dueños de penthouses. El contacto se hizo posible a partir de un catálogo en el que figuraba la elite brasileña, entre la que se escogió sólo a quienes residían en áticos. De un total de 125, únicamente 9 aceptaron conceder una entrevista. *Pacific* cuenta que durante 2008 un equipo de investigación participó de viajes a bordo del crucero *Pacific* durante el cual identificaron a pasajeros que filmaron durante la travesía. No entraron en contacto con ellos sino sólo al final del viaje cuando les pidieron las imágenes registradas para un documental.

Um lugar ao sol sorprende, en primera instancia, al ponernos en contacto con personas que poseen un alto poder adquisitivo, a quienes no estamos acostumbrados a ver participar en un documental. Frente a una cámara fija, que en ciertos momentos realiza abruptos acercamientos a los rostros, los personajes desarrollan discursos bien articulados sobre las ventajas de vivir en un penthouse. Filmado en tres ciudades populosas de

Brasil, Río de Janeiro, São Paulo y Recife, las dificultades de la vida en ciudades modernas se vuelve un tópico recurrente en varios testimonios. La ausencia del director dentro del cuadro y especialmente de las preguntas que orientaron los diálogos, aumenta nuestro desconcierto frente a la cantidad de razones, objetivas y subjetivas, que argumentan a favor de un tipo de residencia que es difícil, sino inalcanzable, para la gran mayoría de la población brasileña. Lo que desconoce el espectador es que el acceso del equipo y del director a las viviendas y a la palabra de sus moradores se consiguió por intermedio de un subterfugio: presentarse como promotores publicitarios⁵. Independientemente de toda la controversia en torno a la ética profesional que acarrea el uso de este recurso, su falta de explicitación altera significativamente la lectura que la audiencia pueda hacer del film. Saber que el perfil de todos los personajes se moldeó de acuerdo a una condición prestablecida, evita que cierta tendencia o actitud sea malentendida, tomada como natural o propia a dicha comunidad. No es casual que todos intenten pasar una idea positiva del lugar en el que viven ni que se repitan diversos planos abiertos desde distintos ángulos de los apartamentos.

Esta omisión no es inocente. Busca consolidar el argumento del documental que critica la exagerada estratificación de la sociedad brasileña y los privilegios de una minoría. El orgullo y la vanidad, en algunos exagerados, presentes en la mayoría de los testimonios de quienes creían estar cumpliendo con una expectativa comercial, cobran otro sentido, se revelan como manifestaciones de cierta idiosincrasia. La palabra de los entrevistados, fragmentada y encajada dentro de una estructura, pierde autonomía. El argumento la devora y la convierte simplemente en una muestra de la mentalidad de la alta burguesía dominante.

⁵ Este dato fue confirmado por Gabriel Mascaro a través de un correo electrónico. Pedro Butcher también lo menciona en un artículo sobre el cine nordestino para Cahiers du Cinéma, publicado en abril de 2010, que se puede leer en el blog del director: <http://gabrielmascaro.com/blog/2010/07/31/um-lugar-ao-sol/>

La voz del documental elabora su argumento en la sucesión de planos que componen la geografía urbana. La distancia social a la que la obra alude se traduce en los planos plongeé tomados desde la cima de los altos edificios desde los que vemos transeúntes y carros en miniatura. Las imágenes de obreros trabajando en la construcción de imponentes predios, de los caseríos en una favela y de los humildes pescadores se esfuerzan por marcar un contraste con la realidad filmada dentro de los lujosos apartamentos. Pese a esta loable tentativa del director de hacernos reflexionar sobre la injusta disparidad económico-social aún existente, su crítica solo muestra la punta del iceberg. Tal como los penthouses que exhibe, aislados del entramado social, su análisis superficial y reduccionista evita dilucidar causas y responsables.

Um lugar ao sol rompe claramente el pacto de confianza que se supone existía entre el director y los personajes, que lo recibieron en sus casas y se abrieron al diálogo. Este doble discurso que por un lado muestra al director y al equipo interactuando amigablemente con sus personajes y por otro lado, expone imágenes que los desautorizan, no por lo que piensan sino por lo que representan, debilita el pacto entre éste y los espectadores, incluso entre quienes piensan exactamente como él. El documental intenta utilizar a los personajes como medios para articular una idea apriorística, pero no lo consigue plenamente. Las diferencias entre los entrevistados causan tensiones y expresan una complejidad latente de un mundo social desconocido que el film no explora lo suficiente y tampoco descarta. Este hecho debilita el argumento del film. Si la clase dominante a la se quiere poner en cuestión está personificada por dueños de penthouses que se limitan a hablar de las cuestiones estéticas y personales que los llevaron a elegir vivir en dichos lugares, estamos muy lejos de una crítica seria y real.

Pacific es un caso raro y singular en el que el encuentro entre director y personajes tiene lugar en la sala de edición. Las imágenes fueron capadas por los propios personajes sin ninguna intención de exhibirlas para

un público que no sea el familiar. Imágenes del mar, la piscina, el bar, las comidas, los shows, las fiestas, y los camarotes nos acercan a ese agitado microcosmos donde priman las actividades colectivas, la diversión al aire libre y un ritmo pautado por el placer. La cámara integra ese itinerario de entretenimiento con un rol clave: testimoniario y al mismo tiempo, estimularlo. No hay mucha diferencia entre quienes están delante y detrás de la cámara. Todos son participantes y performers en tiempo presente. La vida y su registro corren de forma paralela, como ya lo soñara Dziga Vertov. Cámaras que filman a otras cámaras filmando, y que se filman a sí mismas, delante de espejos. Camarógrafos amadores obsesionados con filmar el aquí y el ahora, cuyo relato sobre lo que filman acompaña la imagen y cuyas intervenciones animan el contacto con los otros.

Sin duda, la comicidad es el tono preferido en el desfile de poses. Divertirse y divertir a los futuros espectadores parece ser el mantra del crucero. Con un espíritu carnavalesco, los participantes dejan los pudores de lado y parodian escenas de películas (Titanic) y ensayan posturas adoptadas por los ricos y famosos (Revista Caras). Los videos caseros son el centro de atención en reuniones familiares y muchas veces ingresan al espacio público vía internet. Pedroso lleva esta lógica del exhibicionismo contemporáneo a la gran pantalla y monta el documental dando énfasis a la falta de inhibiciones. La risa que el film suscita en los espectadores, una risa que difícilmente pueda pensarse “con” los otros, sino más bien, “de” los otros, desencadenó una serie de críticas a su director por haber expuesto al ridículo a sus personajes.

No caben dudas que la edición del material recolectado dio como resultado un producto diferente al pensado por quienes fue filmado. Lejos de exponer a sus protagonistas, el trabajo de Pedroso retrata de forma descarnada una manera de ser y estar en el mundo de un nuevo grupo social. No hay interés en las individualidades ni en construir personajes. La fuerte tendencia a la fragmentación del documental construye un collage de

situaciones que retratan características propias de una clase beneficiada por la prosperidad económica reciente. Lo importante es la visión del conjunto. El director se vale de las actitudes caricaturescas de los protagonistas para construir un cuadro social. No hay un interés real en los sujetos en la medida en que éstos son tratados como piezas que componen un conjunto mayor.

El objetivo de Pedroso es mostrar el ideal de consumo de una clase que flirtea con los lujos y excentricidades que prometen ofrecer este tipo de paseos. El crucero se convierte en un símbolo de cierta opulencia que puede ser ostentado. No sin razón en más de una ocasión el tema del dinero sale espontáneamente para hacer valer los derechos de los consumidores. Al comienzo del documental cuando aparecen finalmente un grupo de delfines, uno de los pasajeros advierte que si no lograba verlos iba a reclamar su dinero. Más tarde cuando una mujer se niega a usar las escaleras y decide tomar el ascensor le advierte a su marido que al final por qué no hacerlo, si ella está pagando por eso. El falso glamour, la estética kitsch y la decadencia de los shows del crucero definen con crudeza el ambiente de apariencias que está en juego y que forma parte de la experiencia de esta nueva clase media en ascenso brasileña.

La obra de Pedroso se destaca por forjar en el espectador una mirada distante y extrañada hacia un comportamiento social captado en un entorno familiar. Identidad y alteridad son los móviles que llevan a la audiencia a la risa. Conocimiento y reconocimiento de hábitos de personas que, como en el tiempo ilusorio del carnaval, hacen alarde de sus fantasías y se muestran sin tapujos. En el laberinto de imágenes de *Pacific* nos deparamos con la confluencia entre “lo que se es” y “lo que se quiere ser”. Las performances para la cámara, muchas de ellas exageradas, exponen con cierta complicidad, el sueño de distinción y sofisticación que el crucero convierte en realidad. Una realidad limitada al tiempo y espacio de la excursión pero que la cámara hará eterno. Los viajeros juegan a ser lo que no son y

quisieran ser. Esta mímica es un juego compartido con el que los viajeros se divierten y Pedroso no hace otra cosa que mostrarnos ese juego.

Conclusiones

Con *Um lugar ao sol* y *Pacific* volvemos a encontrarnos con documentales en los que prima un fuerte tono autoral que construye visiones personales del mundo. Los personajes, centrales en el mundo de Coutinho, dejan de ser fines en sí mismos y se vuelven medios útiles a la perspectiva del director. No se parte de un vacío para conocer el mundo, sino de ideas preconcebidas que lo estructuran. Estos documentales eligen un método totalmente alejado de la tradición instaurada por Coutinho, o mejor dicho, opuesto a esta tradición.

Um lugar ao sol está en sintonía con la ironía y el sarcasmo del documental clásico pero carece de cualquier tipo de análisis político e ideológico consistente como de propuestas alternativas. Mascaro no parece estar afiliado a un proyecto partidario o ideológico, como ya lo hiciera el joven Coutinho, y su carácter altivo y combativo es una pose que pierde fuerza a lo largo del film. *Pacific*, en cambio, es una propuesta original que ofrece una mirada fresca y osada de cierto sector de la sociedad brasileña actual. Ambos exponen visiones particulares y apriorísticas sobre un otro de clase del cual se diferencian. Sin embargo, la mayor ambigüedad que permea la trama de *Pacific*, confluencia de realidad y apariencia, le da más densidad al film. Esto le permite ofrecer una perspectiva más compleja del universo abordado que *Um lugar ao sol*.

Si con *Jogo de cena* Coutinho busca construir espacios de comunión, canales de comunicación entre quienes ocupan diferentes espacios en el mundo social, Mascaro y Pedroso trazan el camino contrario y se esfuerzan por enfatizar la diferencia. La categoría de clase social es fundamental para

definir a los “otros” filmados y separarlos del todo social. Ante ellos se asume una actitud que roza el sarcasmo y la mordacidad, no por cuestiones de índole particular, sino porque para los directores ellos representan un status quo contra el cual se rebelan, o al menos, se distancian.

Sin duda, el camino emprendido por Coutinho se bifurca y nuevos enfoques se dan cita. Menos humanísticos y más políticos (incluso cuando no sean lo suficientemente exitosos), los jóvenes documentalistas pernambucanos empuñan la cámara con una actitud más combativa y provocadora y abren el abanico de opciones para las futuras generaciones.

Referencias bibliográficas

- BALTAR, Mariana (2010). “Cotidianos em performance: *Estamira* encontra as mulheres de *Jogo de cena*”, in: MIGLIORIN, Cezar (Org.). *Ensaio no real. O documentário brasileiro hoje*, Rio de Janeiro: Beco do Azougue, pp. 217-234.
- BEZERRA, Cláudio (2007). “Trajetória da personagem no documentário de Eduardo Coutinho”, in: MACHADO, Rubens; SOARES, Rosana e ARAÚJO, Luciana (Orgs.), *Estudos de Cinema-SOCINE*, São Paulo: Annablume, pp.163-170.
- BRAGANÇA, Felipe (Org) (2008). *Encontros/Eduardo Coutinho*, Rio de Janeiro: Beco do Azougue.
- LINS, Consuelo (2007). *O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.
- MATTOS, Carlos Alberto (2003). *Eduardo Coutinho: O homem que caiu na real*, Portugal: Festival de Cinema Luso-Brasileiro de Santa Maria da Feira.
- SENRA, Stella (2010), “Anotações sobre a entrevista: de Glauber Rocha ao documentário brasileiro recente”, in: MIGLIORIN, Cezar (Org.),

Ensaio no real. O documentário brasileiro hoje, Rio de Janeiro:
Beco do Azougue, pp. 97-121.