

## Elementos teóricos para revisar la distinción persona/personaje en el cine documental de Eduardo Coutinho

Fernando Andacht<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> *Doutor pela Bergen University, Noruega e Mestre em Lingüística pela Ohio University. Pesquisador nível II do Sistema Nacional de Pesquisa (SNI) do Uruguai. Professor titular e coordenador do Departamento de Teoria e Metodologia da Facultad de Información & Comunicación, Universidad de la República, Montevideo. Professor Convidado do PPG em Comunicação e Linguagens da Universidade Tuiuti do Paraná, Curitiba. Publicou dez livros e mais de cem artigos e capítulos relacionados à sua pesquisa: a representação do real na mídia audiovisual.*

**E-mail: [fandacht@gmail.com](mailto:fandacht@gmail.com)**

## Resumo

Se tivéssemos que escolher uma ideia firmemente estabelecida que já faz parte do núcleo do cânone teórico do cinema documentário, essa seria a do personagem no qual se transforma toda pessoa que aceita participar nesse gênero fílmico. O intuito do artigo é questionar os pressupostos teóricos desse pensamento hegemônico, para reinstalar a ideia de que é a pessoa quem é representada, nos ‘encontros’ com Coutinho, naqueles diálogos filmados, e não o personagem que emergiria em virtude do “efeito câmera” (XAVIER, 2010). Não se trata de uma simples questão de vocabulário, mas de considerar criticamente as consequências dessa convicção teórica, e também as vantagens de pensar do ponto de vista analítico e teórico sobre o uso da noção de pessoa no estudo dessa classe de representação fílmica. Longe de diminuir o valor excepcional da poética cinematográfica de Coutinho, o texto propõe que a escuta concentrada e absorta dessa espécie de xamã semiótico que é o diretor em seu papel de conversador consegue o milagre secreto de enriquecer a relação com o Outro. Assim sua obra documentária atinge a re-fusão (ALEXANDER, 2004) desse ato comunicacional, e nos oferece a visão de autenticidade e espontaneidade tão procurada e tão rara na modernidade mediatizada.

Palavras-chave: teoria do documentário; Eduardo Coutinho; pessoa/personagem.

## Resumen

Si alguien tuviera que elegir apenas una idea que se encuentra tan firmemente establecida que se ha convertido en el centro mismo del canon teórico del cine documental, esa sería la del personaje en el cual se convierte toda persona que acepta participar en ese género fílmico. El objetivo de este artículo es cuestionar los presupuestos teóricos de este pensamiento hegemónico, para así reivindicar que es una persona la que es representada en esos ‘encuentros’ con Coutinho, en sus diálogos filmados, y no un personaje, alguien que surgiría a través de la intervención del “efecto-cámara” (Xavier, 2010). Lo que está involucrado aquí no es meramente un asunto de vocabulario, sino una consideración de las consecuencias aparejadas por tal convicción teórica, y también las ventajas de emplear la noción de la persona, cuando estudiamos esa clase de representación fílmica. Lejos de intentar así disminuir el excepcional valor de la poética cinematográfica de Coutinho, este texto argumenta que el acto focalizado de escuchar con todo el cuerpo de esa especie de chamán semiótico que es el director en su papel de conversador consigue el milagro secreto de enriquecer la relación con el Otro. Así, la obra documental de Coutinho consigue la re-fusión (ALEXANDER, 2004) del acto comunicacional, y ofrece la visión de autenticidad y de espontaneidad, algo que es infrecuente y muy buscado en nuestra modernidad mediatizada.

Palabras-clave: teoría del documental; Eduardo Coutinho; persona/personaje.



### Abstract

If one had to choose just one idea that is firmly established as the kernel of the theoretical canon of documentary cinema, it would be that of the character that every person who accepts to participate in this genre becomes. The aim of this article is to question the theoretical assumptions of this hegemonic thought in order to claim that it is a person that is represented in those ‘encounters’ with Eduardo Coutinho in his filmed dialogues, and not a character, someone that would emerge through the intervention of the “camera-effect” (XAVIER, 2010). What is at stake is not merely a matter of vocabulary, but a consideration of the consequences of such a theoretical conviction, as well as the advantages of using the notion of the person when we study that kind of filmic representation. Far from intending to somehow diminish the exceptional value of Coutinho’s poetics, this text claims that the focused act of listening with the whole body to that kind of semiotic shaman that is the director as a conversationalist accomplishes the secret miracle of enriching the relationship with the Other. Thus Coutinho’s documentary work attains the re-fusion (ALEXANDER, 2004) of the communicational act, and offers the vision of authenticity and spontaneity, something which is both rare and much sought after in our mediated modernity.

**Keywords:** documentary theory; Eduardo Coutinho; person/character.

### **La interminable fascinación con la idea del personaje en el cine documental**

Pero, como ocurre con cualquier modelo, también el teatral tiene límites que, si no se los observa, plantean peligros para el análisis. El analista y sus lectores corren el riesgo de considerar que el marco dramático representa el modelo del mundo de sus sujetos. (MESSINGER et al., 1962:108)

Tuve la oportunidad de observar de cerca, recientemente, en el ámbito mismo donde se cruzan y debaten los resultados de la producción académica brasileña de estudios del cine— el XX Congreso SOCINE, en 2016, en Curitiba – que no parece haber una idea más apreciada, ubicua y adoptada con fervor unánime por los investigadores de ese campo que la del personaje **en** y **del** género documental. La sola idea de que podrían no existir personajes, sino simplemente la representación fílmica de personas, comunes o no tanto, que aceptan participar en esa exploración audiovisual del mundo de la vida, ese cine que, a menudo, nos deleita con el espectáculo sorprendente del lenguaje narrativo nuestro de cada día (LINS, 2016), en una clase de producción vecina del ensayo etnográfico, no parecería ser en absoluto aceptable. Inclusive, hay un libro íntegro reciente cuyo título usa el término consagrado para describir su contenido temático: *A personagem no documentário de Eduardo Coutinho* (BEZERRA, 2014). Se trata de una interesante monografía que ya desde su prólogo – cuyo autor es Fernão Pessoa Ramos – elabora la tesis de que el célebre director brasileño usa “o conceito de performance [porque hay] demandas narrativas para a construção de personagens [que] ocupam o centro das preocupações de Coutinho” (BEZERRA, 2014:10). Así define el propio Bezerra (2014) la centralidad del concepto de ‘personaje’, en la producción fílmica de la etapa madura de Eduardo Coutinho: “A performance da personagem de Coutinho é uma espécie de teatro, um gesto peculiar de se colocar em cena, de entrar no jogo proposto pelo diretor e marcar uma presença no filme, com base em uma experiência de vida” (2014:15). Sin entrar en el mérito y en las virtudes que este estudio detallado y bien

ilustrado con la obra casi completa del director paulista posee, deseo proponer al lector una tesis alternativa. ¿Qué pasaría si por un momento al menos pensamos en que esas personas que la obra de Coutinho – y de otros realizadores que cultivan un abordaje similar en el género documental – invita a volverse sus interlocutores en edificios, teatros vacíos, favelas, aldeas perdidas en la inmensidad geográfica de su país *no* se convierten en personajes, en el instante preciso en que se enciende la cámara y comienza la filmación de esa conversación? ¿Cuáles serían las consecuencias analíticas para una teoría del documental, si consideramos, como quien esto escribe, que la representación fílmica de esos ‘encuentros’ con personas comunes, como el propio Coutinho gustaba describir el dispositivo de su cine maduro, una etapa que empieza con *Santo Forte* (1999), y que llega a su apogeo con filmes como *Edifício Master* (2002) y *O fim e o princípio* (2005) – no posee ese poder transformador, y lo que presenciamos, en cambio, es un diálogo interesante y revelador, pero entre personas reales?

De adoptar esta suposición, podríamos reservar el uso académico del término ‘personaje’, ante nada, para nombrar a los seres imaginarios del universo de la ficción literaria, la telenovela o el cine comercial. Tampoco podemos ignorar un segundo sentido del término, con el cual se designa a alguien del ámbito político, financiero o artístico, es decir, a una persona que ocupa un lugar destacado en el universo de la información mediática. Por fin, un tercer significado de ‘personaje’ se refiere a las actitudes, al estilo discursivo o vestimentario de una persona que, en su interacción con otras, llama poderosamente la atención; quizás el término ‘pintoresco’ sería un sinónimo de este tercer significado del término.

En lo que sigue, voy a intentar fundamentar teóricamente mi argumento sobre la no pertinencia o la inadecuación e incluso los problemas involucrados en el uso de la noción de ‘personaje’, cuando se la utiliza para describir y/o analizar la participación y el comportamiento de las personas que acceden a hablar y a narrar sobre sus vidas, en los documentales en general, y en el caso particular de la filmografía de E.

Coutinho. Puedo adelantar como tesis central una idea tomada del modelo semiótico de Peirce (1836-1914), quien propone que la significación en tanto proceso lógico funciona de modo relacional. Antes de visitar ese amplio edificio teórico sobre el funcionamiento de los signos, voy a darle la palabra a una heroína ficcional e infantil famosa para ilustrar la noción teórica de ‘relación’. La conocida historieta presenta un intercambio encolerizado; leemos las palabras enojadas de Mafalda, el personaje del humorista argentino Quino, cuando la niña le pregunta a su madre de modo retórico e irritado por qué motivo debería hacer algo que aquella le ha pedido, pero que Mafalda obviamente no desea hacer. La respuesta no se hace esperar, y también llega con énfasis e irritación: “¡Porque soy tu madre!” Y es entonces que Mafalda formula un principio que me gustaría describir como la base relacional del sentido: “¡Si es cuestión de títulos, yo soy tu hija! ¡Y nos graduamos el mismo día!”. La respuesta de la niña tiene sabor a victoria definitiva<sup>1</sup>. Esa viñeta de humor toca un punto clave en mi abordaje de la noción de *persona* en lugar de *personaje*, en el cine documental de Coutinho, que voy a ejemplificar con fragmentos de *Edifício Master* (2002, de aquí en adelante *EM*) y *Jogo de Cena* (2007, de aquí en adelante *JdC*). Una de las debilidades del vocabulario teórico, crítico y también de quienes crean documentales es que el término ‘personaje’ presupone un enfoque dualista, no relacional del mundo, en virtud del cual habría una separación radical entre el mundo filmado y el que transcurre fuera de cámara. Un concepto clave del pensamiento semiótico peirceano es la teoría de la continuidad o *sinequismo*; ésta no admite el dualismo como principio metodológico, pues el dualismo “realiza sus análisis con un hacha, lo cual produce como elementos últimos, trozos no relacionados del ser” (CP 7.570)<sup>2</sup>. Más abajo explico en detalle algunas de las ventajas que tiene para la teoría del cine documental

---

<sup>1</sup> Tomo el ejemplo y la elaboración teórica sobre identidad y psicodrama del trabajo de Michel (2014).

<sup>2</sup> Cito a Peirce según la convención habitual: x.xxx, remite al volumen.párrafo de *The Collected Papers of C. S. Peirce* (1936-1958), y ‘MS’ a los manuscritos inéditos de ese autor y numerados por Robin (1967).

la adopción de un enfoque sinequista. Sólo quiero decir en este momento que la idea del surgimiento de un personaje a través de la filmación documental reduce la relación humana y su poder transformador a una visión dualista y empobrecedora que radicaliza la oposición entre el estar fuera y dentro de la pantalla, en virtud de la intervención tecnológico-estética del cine.

Tanto fuera como dentro de un film documental, en un ámbito social que Goffman (1983) describió pioneramente como “el orden de la interacción”, la identidad humana es de naturaleza relacional: ella surge en el encuentro actual o virtual con otro, inclusive con uno mismo, mediante el diálogo interno. Quien yo soy, en un momento y lugar dados, depende, en buena medida, de con quién estoy hablando y para qué finalidad interactúo. Así, la definición que hace más de medio siglo el sociólogo canadiense de la génesis del sí mismo (*self*) en el mundo de la vida cotidiana sigue siendo válida y útil para defender la tesis de que no todo en el mundo social funciona como una obra teatral, y que las personas no somos personajes en busca de un autor, sino seres interactuantes que cambiamos según la incesante evolución dialógica de nuestra identidad: “Una escena correctamente escenificada y testimoniada conduce a la audiencia a atribuir un sí mismo (*self*) al personaje actuado, pero esta atribución – este sí mismo – es un *product*o de una escena que resulta exitosa, y no una *causa* de ésta.” (GOFFMAN, 1959: 252). Dada la popularidad de esa investigación de Goffman, y del libro que se volvió un clásico en las ciencias sociales, propongo que ese modelo podría ser una de las fuentes y causas de lo que considero un equívoco notorio relativo al alcance del “modelo dramático” de análisis social. Tempranamente, surgieron respuestas críticas a la sobre-generalización de esa clase de análisis: “Las obligaciones del actor cotidiano, al menos en la medida en lo que tiene que ver con sus cualidades fundamentales, no lo dejan libre para elegir una actitud en relación al personaje que comunica. En definitiva, él no experimenta la vida como teatro” (MESSINGER et al., 1962: 109). Éste es uno de los planteos que usaré aquí para explicar el problema epistemológico que produce la

hegemónica tendencia a pensar en las personas que aceptan ser filmadas en un documental como si fueran personajes, particularmente en filmes de tipo observacional y naturalista, cuyo núcleo argumental es un encuentro dialógico.

Si ahora acudimos a la obra de un disidente y contemporáneo de Freud, el también psiquiatra vienés Jacob Levy Moreno (1948), encontramos el concepto de 'rol' como un componente central del psicodrama, la clase de terapia que propone. Esa forma de cura se basa en la performance de papeles, incluyendo la inversión de roles con otro, en un espacio similar al escenario teatral. Ni Goffman como Moreno conciben ese personaje o papel que se pone en escena en la vida y en la terapia como algo específico de cierta situación – como lo es el ser filmado en un documental – sino como un rasgo inherente a la condición humana. Tal como la heroína de historieta Mafalda lo expresó de modo ejemplar, para poder desempeñar el papel materno debe existir, de modo simultáneo, el papel filial, y ambos papeles poseen idéntica importancia. Ahora presento el núcleo de la teoría semiótica elaborada por Peirce, que se basa en el estudio de las relaciones sémicas:

Un Signo, o Representamen, es un Primero que está en tal relación triádica genuina con un Segundo, llamado su Objeto, como para poder determinar un Tercero, llamado su Interpretante, para que asuma la misma relación triádica con su Objeto en la cual el mismo está con el mismo Objeto. (CP 2.274); El signo está esencialmente en una relación triádica, con su Objeto que lo determina, y con su Interpretante que éste determina. (MS 793).

Ninguno de los componentes del signo – el objeto que es representado, lo que presenta de algún modo el objeto, y el sentido o comprensión engendrada por la relación – importa más que otro elemento de la relación triádica. Por eso, Mafalda tiene razón: si la madre reivindica su maternidad, por la misma razón, la niña reivindica su condición filial, ese vínculo no es pensable fuera de lo relacional. No hay duda de que la relación dialógica que se instala y desarrolla con las mujeres que la producción de *JdC* convoca a través de un medio impreso en Rio de Janeiro es esencial para que se produzca ese documental experimental de Coutinho, y esa

relación tiene características específicas que nacen en el seno de esa interlocución, del encuentro conversacional entre el director y cada una de las mujeres convocadas. Pero algo muy similar ocurre en la situación cotidiana más banal imaginable, por ejemplo, cuando una madre reivindica su condición de tal al pedirle o exigirle algo a su hijo/a. Ese acto de habla no convierte a los que están involucrados en ‘personajes’, según la acepción que utiliza la comunidad académica del cine documental para referirse casi sin excepción a los ‘personajes’ de la obra fílmica de Coutinho, o la de otros realizadores del género. Mi razonamiento es simple: aquello que vale por defecto para todo contexto social o interactivo imaginable, un proceso que no puede dejar de ocurrir, a saber, una relación en la que cada uno de los participantes desempeña un papel - o si se quiere adoptar la terminología dramatúrgica, encarna un personaje – no puede servir para distinguir analíticamente un tipo de producción mediática. Hacerlo es similar a afirmar, por ejemplo, que ‘en las comedias románticas, los personajes representados respiran.’ El motivo por el cual no es usual decirlo es simple: no se menciona lo que es obvio, todo ser vivo respira, ¿para qué mencionarlo entonces, cuál sería su pertinencia?

Naturalmente, entiendo que la práctica consensual de analizar a los ‘personajes’ de filmes como *EM* o *JdC* tiene un objetivo específico que podría describirse así: la tecnología y la estética del cine (documental) produce una transformación en todas las personas que aceptan sentarse delante de la cámara, sin un libreto o texto memorizado previo, y conversar con el director en su papel de interlocutor curioso y atento a su palabra. Sin tomar en cuenta las posibles o muy probables distorsiones de la verdad de los relatos de quienes son elegidos para narrar o responder a Coutinho, sostengo que en ningún caso estaríamos frente a la categoría de ‘personaje’, que es propia de la ficción, y que podemos ilustrar con la villana de una telenovela, o la Capitu de Machado de Assis. Un defensor de la relevancia analítica del personaje podría responder a mi objeción que se trata sólo de una analogía, que es evidente que esas personas representadas en el documental no son literalmente personajes

imaginarios, como los mencionados. Pero entonces surge mi pregunta: ¿qué ganamos con describirlos así? A responderla dedico una sección abajo, cuando intento explicar la popularidad de esta noción teórica y (auto)crítica. Ahora me limito a plantear qué ventajas tiene postular la intervención de personas y no de personajes en el cine documental: a) obtenemos una visión no reduccionista de la complejidad relacional humana, en todo tiempo y lugar; b) superamos la visión dualista que separa absolutamente el ámbito de la vida del de su representación fílmica documental; c) podemos destacar y apreciar la intervención fílmica que crea esa clase de representación sin recurrir a una metamorfosis cuasi- mágica que denomino ‘efecto Pígalión’ a causa de la intervención del realizador y de su poética fílmica. Para defender esta tesis, me baso en el elemento que comparten los tres teóricos citados antes, que en orden cronológico son Peirce (1836-1914), Moreno (1889- 1974) y Goffman (1922-1981): no habría una esencia inmutable e invisible del ser humano a la cual, de modo cartesiano, podríamos acceder por introspección. Lo que se conoce como nuestra identidad más genuina no es un elemento sumergido en las profundidades del cerebro, sino una relación que se exterioriza y se desarrolla en la interacción con otros en el mundo y con nosotros mismos. La insistencia en describir el surgimiento inevitable y distintivo de ‘personajes’, cuando una persona acepta ser parte del dispositivo fílmico de un documental se basa en una presuposición radicalmente anti-relacional: la entrada al universo fílmico-documental engendra a alguien que por ese acto se desvincularía de su mundo cotidiano y se volvería otro.

### **Sobre el estado dramático del universo documental contemporáneo**

" (...) en Londres [Shakespeare] encontró la profesión a la que estaba predestinado, la del actor, que en un escenario juega a ser otro, ante un concurso de personas que juegan a tomarlo por aquel otro." (*Everything and Nothing*, Borges, 1980: 343)

"Por que as pessoas anônimas são tão fantásticas?" (E. Coutinho, in BEZERRA, 2014: p. 58)

En esta sección, presento ejemplos de estudios de la obra coutiniana en los que el concepto de ‘personaje’ constituye una pieza clave. Se trata apenas de una selección pequeña de un universo mucho mayor, que sirve para mi tentativa de explicar qué es lo que produce esa convicción tan extendida, casi consensual, en todos estos investigadores.

Aunque mi enfoque esdenaturaleza teórica, unamínimareferencia cuantitativa puede ayudar a entender la centralidad que posee la noción de ‘personaje’ en mi corpus: Xavier (2004) usa 24 veces este término en sólo 8 páginas, Feldman (2008) lo emplea 17 veces en 20 páginas, y Baltar (2010) 48 veces en 17 páginas. A menudo, como ocurre con esta última autora, ‘personagem’ ocurre junto al término ‘performance’, por una especie de atracción léxica y analítica. Una curiosidad a destacar es el oxímoron o reunión de términos contradictorios que no merece ningún comentario o explicación: ‘*personagens reais*’ (MESQUITA E LINS, 2014) y ‘*personagens ordinários*’ (BALTAR, 2010). Quizás el ejemplo más elocuente de la flagrante contradicción de términos sea éste: “*Os personagens não são informantes sobre esta ou aquela temática – são pessoas singulares que não representam, tipificam ou exemplificam nada.*” (MESQUITA E LINS, 2014: 51, énfasis agregado). Justamente, un rasgo que define al personaje literario es su tipicidad, su capacidad de encarnar lo universal, algo que explica en los casos más celebrados su perdurabilidad, su apreciada condición de clásicos. En esta cita, se rechaza la noción de ‘informante’, pues, por su carácter etnográfico, atentaría contra el proyecto estético del film de Coutinho analizado. En ese mismo artículo, se usan otros términos para describir a los participantes del film *O fim e o princípio*: ‘entrevistado’, ‘sujeitos filmados’, ‘mulheres e homens comuns’, ‘individuos’. Esa diversidad léxica indica una notoria oscilación o ambivalencia a la hora de decidir cómo concebir o clasificar correctamente a quien acepta participar en un documental: se lo ubica en el mundo real, en la fabulación melodramática (BALTAR, 2013), o como ocurre en *La Rosa Púrpura del Cairo* (Allen, 1985, EEUU), en un constante vaivén entre la elaborada fantasía filmica y la monótona vida cotidiana al otro lado de la pantalla.

Tan común como la mención del ‘personaje’ documental es la alusión a

su ámbito natural, el teatro. Xavier sostiene que “la realización documental de Coutinho es una forma dramática hecha de esta especie de confrontación personal entre el sujeto y el director”, y explica así el proceso: “la presencia de la mirada cinematográfica a través de la cual cada imagen se vuelve teatral” (2009: 213)<sup>3</sup>. En otro texto, Xavier describe “um processo de teatralização gerado pelo efeito-câmera”, donde tiene lugar “o franco jogo de máscaras” (2010: 16;19). Interesa destacar que cuando el teórico alude al recurso clásico con el que se representa el teatro, desde los griegos, lo contrapone a la “utopía de André Bazin (o “ser em situação” se revelando em sua autenticidade)” (XAVIER, 2010: 19). En todos los autores relevados, percibo una especie de cruzada anti-realista, cuyos antecedentes intelectuales analizo en la próxima sección, donde propongo una explicación para la presencia dominante del ‘personaje’. Me limito a destacar aquí la antítesis propuesta entre, por un lado, un proceso estético que teatralizaría cada imagen del documental por la intervención de la cámara y de la palabra del director, que se coloca ante quienes narran o responden sobre su vida, y por otro lado, la utopía de lo auténtico, que sería una forma extrema e inalcanzable de lo real. Otro elemento recurrente en la reflexión teórica sobre este género es el abundante uso tipográfico de comillas para atenuar o relativizar el significado de nociones como *real*, *realidad*, y *auténtico*, según un procedimiento discursivo que proviene de la filosofía: “os termos da metafísica, todos eles, é claro, [são usados] entre aspas, pois são também códigos de leitura, são novas redes para caçar o real, mas o ‘real’, aqui, já cai nas redes das aspas e perde sua ‘realidade” (Rodrigues Torres Filho, 2004: 31). Tomo otro ejemplo más de Xavier, donde el teórico usa ese recurso tipográfico para relativizar lo real, además de la alusión a la escena teatral, para así debilitar la condición de realidad de lo representado, en el documental coutiniano: “No documentário contemporâneo, temos visto uma

<sup>3</sup> Texto original: “Coutinho’s documentary-making is a dramatic form made of this kind of personal confrontation between subject and filmmaker”; “the presence of the cinematic look through which every image becomes theatrical”.

variedade de caminhos na construção da cena e, dentro dela, da ‘personagem’. (...) Há muitas formas de o sujeito ou ‘personagem’ entrar em cena, compor a sua imagem” (2010: 16).

### **Del síndrome de Prometeo al efecto Pigmalión: en pos de una explicación del personaje en el documental**

“Todo film es un film de ficción.” (Metz, 1982: 44)

“Filmar, para mim, é provocar, é catalisar, esse momento. Na interação que se dá no processo de filmagem é que nasce um grande personagem.” (Coutinho, in Figueirôa et al., 2003: 217)

En esta sección, propongo dos hipótesis para explicar la convicción teórica de que todo lo que ocurre desde que la cámara entra en acción en un documental como los de Coutinho o Moreira Salles tiene en su centro la performance teatral y fabulada de *personajes*, y no la representación de un fragmento de la vida real de *personas* reales. Más allá de la selección de quienes permanecen en la versión final del film, del montaje, y del admirable esfuerzo constructor del conversador-director, procuro demostrar aquí que la tenaz labor de estos analistas por desmitificar o denunciar la irrealidad de lo que muestran los filmes de este género es parte de un movimiento intelectual y académico que comienza en las primeras décadas del siglo 20, con la sociología del conocimiento cuyas bases establece Karl Mannheim (Hacking, 1999), y que conoce un auge duradero y globalizado en su versión contemporánea, el construccionismo social popularizado por sociólogos como Peter Berger (1963; 2011).

Para desarrollar esa demostración, comienzo con un texto sobre un documental de Coutinho: “*O fim e o princípio* não nos permite inferir quase nada da vida real dos pequenos vilarejos do sertão nordestino” (Mesquita e Lins, 2014: 55). Creo no exagerar cuando estimo que se podría expresar este generalizado escepticismo y creencia anti-realista con la célebre frase del pintor surrealista René Magritte: al inicio del documental analizado se podría usar la advertencia escrita *Esto no es una realidad nordestina*. Tan

grande es el deseo de negar el estatuto real de lo representado, y afirmar la naturaleza ficcional que produciría el dispositivo documental, que se niega de modo absoluto el carácter indicial del film, es decir, su valor como una evidencia audiovisual de ciertas circunstancias del mundo pre-fílmico. Para entender esta curiosa posición, debemos pensar en que la clave analítica de todos estos investigadores, más allá de la diversidad de sus enfoques, es *la des-realización del mundo filmado y narrado por esas personas*, gracias a la colaboración conversadora de Coutinho, y a la función catalizadora de su cámara (Xavier, 2010). Todo indicaría que el concebir y aceptar la naturaleza real, personal, ni ficcional ni fabuladora, de aquellos ancianos nordestinos disminuiría notablemente la creatividad del director y el valor estético de su visión documental del mundo de la vida. De modo análogo, Xavier propone la existencia del “efeito-câmera em nossa cultura, incluindo a vida cotidiana, e suas implicações na produção da experiência (se quiserem, produção do real) que giram muitas de nossas discussões. (...) como instância do olhar, se exerce na criação do campo visível que ganha uma dimensão de cena.” (2004: 16). Deseo subrayar el crescendo argumentativo que va desde producir una experiencia estética a *producir lo real*. Se trata de una forma clara de dualismo, del rechazo de la continuidad entre lo real y su representación audiovisual, la posición epistemológica que defiende el sinequismo peirceano, “la doctrina de que todo lo que existe es continuo” (CP 1.172).

Considero paradigmática la conclusión a la que llega Xavier (2004), pues ésta vuelve explícita la misión del “giro desenmascarador de la mente” que introdujo Mannheim en las ciencias sociales, en 1925 (HACKING, 1999: 53). Su objetivo no es refutar teóricamente la creencia en el realismo de la representación documental, como parecen hacerlo estos artículos, sino “desintegrar algunas ideas” o destruir su “efectividad práctica” (ibid.). El sociólogo Berger (2011:76) usa una curiosa metáfora mística para describir esa estrategia metodológica: “La sociología deriva su justificación moral del desacreditar (*debunking*) las ficciones que sirven como coartadas para la opresión... La sociología libera por facilitar el pararse afuera de

nuestros roles sociales (literalmente, un 'éxtasis' – *ekstasis*), y por ende una concreción de nuestra libertad.” En otro lugar, describí la existencia de esa actitud extática en el campo de la comunicación, que conduce a un uso vago o injustificado del construccionismo social, para exponer las falsas creencias que conforman el engañado y engañoso sentido común como “el síndrome de Prometeo” (ANDACHT, 2005a), en alusión al bello gesto del titán que trajo el fuego robado a los poderosos para entregarlo a la humanidad y así liberarla de su opresión. En el caso de estos estudiosos del documental, la constante expulsión de la persona junto con la tesis del personaje como el núcleo narrativo del cine documental se basan en su convicción de que este género filmico no representa sino que *crea o produce lo real*. Así lo formula Lins (2003), en un artículo sobre *O passaporte hngaro* (Kogut, Brasil, 2003): “Portanto, não se trata como nos documentários mais tradicionais, de uma situação que pré-existe ao filme, mas de uma realidade que vai sendo criada no ato de filmar”. O como lo dice de modo radical Metz en el epígrafe de esta sección, todo lo filmado se vuelve inevitablemente ficcional.

Si consideramos ahora la perspectiva del realizador del documental, encontramos la contrapartida del éxtasis desenmascarador de los teóricos del género, en una actitud que propongo designar como 'Efecto Pigmalión'. El nombre alude a la leyenda griega sobre el escultor que se apasionó por su propia estatua, la cual, gracias a una intervención divina, se transformó en una mujer de carne y hueso. En las reflexiones de Coutinho sobre su propia obra, y del documentarista y teórico francés Jean-Louis Comolli - una referencia importante para el director brasileño - hay ejemplos claros del Efecto Pigmalión. Una metamorfosis semejante ocurriría, según estos realizadores, al filmar personas y conseguir así la creación de personajes en sus filmes, como nos cuenta Coutinho (AVELLAR, 2000), cuando habla con un entrevistador sobre la filmación de *Santo Forte*:

A Thereza, que é o grande personagem para o público; ela teve uma vida comum; cozinheira; transitou por religiões. [...] No jogo do diálogo ela entra como atriz consumada. E outra coisa: Eu filmo uma pessoa, ela é uma pessoa.

Eu vou editar, ela é um personagem do filme; eu esqueço que ela é uma pessoa, ela é um personagem, eu aceito e acho essencial que a pessoa construa seu auto-retrato, com tudo o que tem de imaginário.

En una entrevista, Comolli (1995: 95) habla sobre la naturaleza del género que él cultiva además de analizar, y alude al film de Robert Flaherty, *Nanook of the North* (1922), considerado como inaugural del género, y afirma que el documental nos permite comprender cómo

el cine realmente produce la realidad que, por un truco de magia, simula mostrar. Pero eso es un señuelo (*un leurre*), el señuelo de la ficción [...] en el documental, la creencia del espectador está de algún modo garantizada por la idea de que la realidad existe. Es por eso que el trabajo del documentarista es lograr que el camino del espectador sea un camino de duda, y que al final del film la duda del público se centre sobre lo real.

Otro punto en común de los realizadores mencionados es su identificación de uno de los mayores peligros a la hora de realizar un buen documental, del más formidable obstáculo para crear un personaje; se trata del fenómeno que Comolli (1995:78) llama “la lengua de madera”, cuando explica el motivo para suprimir el diálogo con un hombre en un film suyo sobre el cotidiano laboral de funcionarios de una institución estatal francesa. Aunque le hubiera sido de gran utilidad la presencia de ese hombre en el documental, para compensar la predominancia numérica femenina, Comolli decidió no incluirlo

porque el sujeto no aparecía. Estábamos ante un discurso todo pronto, una especie de lengua de madera (porque la lengua de madera no pertenece desgraciadamente sólo a los poderosos) en la que no había ningún temblor, donde no se sentía la crisis de un sujeto a través de la cual se podría haber intentado poner en crisis a aquel que mira.

Coutinho también considera como amenaza peligrosa esa clase de discurso prefabricado que impediría la ocurrencia de la epifanía de lo auténtico en el documental. Eso parece extraño, si pensamos en que tanto él como Comolli manifiestan en cada entrevista su total escepticismo sobre la posible representación de lo real, y *a fortiori*, de lo auténtico, lo cual

constituye un eco perfecto de las reflexiones de los teóricos ya citados sobre la “producción de lo real” de este género fílmico. Un modo complementario de expresar esa ansiedad es el temor de caer en la trampa de un ilusorio relato del que parece ser un personaje perfecto; ese riesgo surge en el relato que hace Coutinho (AVELLAR, 2000: 70) sobre cómo, a semejanza del astuto Ulises ante el canto de las mortíferas sirenas, él logró resistir estoicamente la tentación de incluir en *Santo Forte* a alguien extremadamente seductor pero absolutamente falso:

A força. As pessoas que sabem contar. A força. Se a pessoa conta mal, se a pessoa não tem força, é aquela coisa... É difícil passar para o assistente, para qualquer pessoa. Carisma. Mas veja bem, aí depende. Um exemplo: tem uma moça, bonita, que dançava, cabelos longos, uma mulher de quarenta anos, muito bonita, os pesquisadores ficaram fascinados. E eu, ao contrário, odiei, porque... É aquela coisa: eu sabia que ela tinha uma vida complicada; sei lá, trabalhava num bar de prostituição, e diante dos pesquisadores construía uma imagem de santa... E eu não trabalho com mitômana, eu trabalho não só com a “verdade” mas não com mitômana.

Teóricos y realizadores están embarcados en una cruzada épica para al mismo tiempo capturar y derrotar lo real, e instaurar en su lugar *la teatralización del mundo de la vida*. Esa metamorfosis tiene en su centro, como si fuera un sol fascinante y resplandeciente que concita la atención del director primero y del público después, al personaje, es decir, a un ser concebido y producido por el arte documental que, idealmente, dejaría afuera del film, como si fueran las impurezas a desechar en la búsqueda de un mineral precioso, a la persona. Se produciría así un exilio de todo aquello que no forme parte del relato poderoso y cautivante que anhela encontrar el realizador mediante su conversación y su potente fe en el encuentro. Habría entonces dos límites según estos realizadores: el exceso de lo instituido, el peso muerto de lo convencional, de la lengua fosilizada y previsible, por un lado, y la fuerza anárquica y destructiva de la fantasía irrestricta (“mitômana”), por otro lado. En forma negativa, dichos límites del buen documental apuntan hacia el elemento con el cual Peirce explica la

fuerza fáctica de aquello que sirve como contexto y evidencia material en nuestra comunicación. Me refiero al signo indicial, “que como un dedo que apunta ejerce una fuerza fisiológica real sobre la atención, como el poder de un hipnotizador (*mesmerizer*), y lo dirige hacia un objeto de sentido singular” (CP 8.41). El realizador del documental es un avezado cazador indicial.

Propongo una alternativa a la aniquilación discursiva de lo real; lo encuentro en un concepto que nos permite la reinserción de la persona en el documental, a saber, la “re-fusión de la performance social” (ALEXANDER, 2004). Según este sociólogo de la cultura, a medida que aumenta la complejidad de una sociedad, se separa lo social del ámbito cultural, y por eso se torna más difícil creer y emocionarse con la palabra de individuos o de colectivos; se ha producido “una de-fusión” o divorcio entre el papel que desempeña la persona – político, médico, padre de familia – y su performance social y discursiva. El surgimiento del teatro no habría hecho más que aumentar esa de-fusión, de acuerdo a Alexander (2004: 543), pues se separa aún más el ritual de la performance social cotidiana. Con tenacidad, el realizador con su obra fílmica – y los teóricos con sus análisis – procuran distinguir el momento epifánico, cuando lo auténtico emerja luminosamente, algo que parecería *a priori* imposible, pues ellos niegan enfáticamente que ese género fílmico consiga representar lo real. Estimo que la explicación de Alexander (2004: 548) nos permite conservar lo real y a la persona intacta, no transformada en personaje en el cine documental, sin perder ese tiempo fuerte, redimido, el *kairos*<sup>4</sup>, lo que ocurre cuando se reúne o “re-fusiona” el cuerpo y sus signos, en un discurso público, estético, admirable, y auténtico:

---

<sup>4</sup> Uso aquí la reflexión de Kermode (1967: 46) sobre “el tiempo significativo” que se opone al *chronos* o mera sucesión temporal, el *kairos* es “un tiempo lleno de significación, cargado de sentido” que puede redimir el tiempo banal, cotidiano, rutinario que se nos escapa de continuo, en nuestras vidas. Esa sería la revelación última del género cultivado por directores como Eduardo Coutinho.



A nivel de la vida cotidiana, la autenticidad es tematizada por tales preguntas como saber si una persona es 'real' [...] La acción será considerada real si aparece como *sui generis*, el producto de un actor auto-generado que no es tironeado como un títere por los hilos de la sociedad. Una persona auténtica parece actuar sin artificio, sin auto-consciencia, sin referencia a algún plan o texto laboriosamente pensado antes, sin preocupación por manipular el contexto de sus acciones y sin preocupación alguna por la acción del público o sus efectos. La atribución de autenticidad depende de la habilidad del actor para coser los elementos diferentes de la performance de nuevo en una totalidad sin costura y convincente. [...] la re-fusión posibilita un comportamiento semejante al ritual. Las performances en sociedades complejas buscan superar la fragmentación mediante la creación de flujo (flow) consiguiendo autenticidad.

El análisis de Alexander (2004) sobre el acto de re-fusionar del cuerpo y sus signos permite dar cuenta del riesgo de la lengua de madera – lo simbólico-institucional de la lengua como un peso muerto que impide la espontaneidad – y el de la ficción seductora – lo icónico-ilusorio como un señuelo fascinante pero vacío, estéril, que impide cualquier contacto con lo real. La performance y el ritual se unen nuevamente e iluminan la vida de cada día, esa es una descripción posible del proyecto documental tal como lo practican Eduardo Coutinho, y otros realizadores. No es necesario postular entonces la creación de un *personaje*, ya que es la *persona* misma, desde su ser instalado plenamente en la vida, quien consigue impartir en la filmación algo de verdad no forjada por el director ni por la institución fílmica del documental exclusivamente, sino por el efecto de una relación genuina. La persona dice y vive su realidad desde su lugar, en un encuentro dialógico lleno de curiosidad y de mutua seducción. Si seguimos ese modelo de recuperación del ritual social, no es necesario ni recurrir al síndrome de Prometeo, la cruzada teórica para salvar al Otro ignorante de las trampas del sentido común, mediante la desintegración de lo real, ni tampoco debemos adherir al Efecto de Pigmalión, en virtud del cual la intervención fílmica transformaría al ser humano común en alguien especial, en un ser fabuloso o (auto)fabulado.

Con sólo dos ejemplos tomados de la obra coutiniana, voy a cerrar esta

sección, para reivindicar la noción no dualista de relación, en la que baso mi argumento a favor de considerar a la persona como elemento central del documental, en vez del proclamado protagonismo del personaje. Cuando apareció la edición en DVD de *Edifício Master* (2002, Brasil), en 2005, se pudo ver el backstage del documental de Coutinho. Me refiero a algunos encuentros previos hechos por el equipo para seleccionar a los interlocutores del director entre los moradores de esos “276 apartamentos conjugados” en Copacabana. Del total de 18 “entrevistas de pré- seleção de personagens do filme”, según reza la tapa del Disco 2, la que más concitó mi atención fue la de un hombre de edad mediana llamado Antônio Carlos. En menos de 5 minutos, sentado cómodamente en un sofá, el hombre no deja de conversar sobre lo feliz que es con su familia, mientras sonrío a sus interlocutores, y gesticula con amabilidad y simpatía. Quizás fue por aquella frase de Tolstoi, en *Anna Karenina*, sobre cómo la felicidad en las familias las haría a todas semejantes, pero la infelicidad tendría un rango de manifestaciones muy diversas, lo cierto es que de haber estado en ese equipo, yo le hubiera aconsejado (equivocadamente) a Coutinho que no incluyera a ese hombre tan satisfecho con la vida, justamente a causa de un discurso próximo a la temida ‘lengua de madera’. Por suerte, eso no ocurrió, y la presencia de Antônio Carlos es uno de los momentos inolvidables de *EM*. ¿Qué ocurrió para que aquella impresión de alguien tan poco interesante se volviera una epifanía que muestra lo mejor del género? Mi respuesta es que no fue la conversión del hombre en un personaje, sino exactamente lo opuesto. Recorro de nuevo al principio de continuidad o *sinequismo*, la piedra angular del modelo semiótico peirceano, para explicar por qué esa persona actuó como lo hizo la segunda vez, cuando se encontró con Coutinho. “El sinequismo se funda en la noción de coalescencia, el volverse regido por leyes, el volverse instinto con ideas generales no son más que fases de uno y el mismo proceso del crecimiento de razonabilidad” (CP 5.4). En la misma línea de pensamiento, Peirce (CP 2.302) afirma que “Los símbolos crecen”. Si es cierto que nuestra identidad es un interminable proceso auto- interpretativo

(ANDACHT E MICHEL, 2005), la frase con que Antônio Carlos responde a una pregunta inesperada de su invisible interlocutor revela cómo esa persona fue capaz de crecer, al calor de esa relación de atención que él claramente interpreta como una señal de reconocimiento y de valoración de su persona:

E. Coutinho: Explique para mim, por quê será que você não deu nenhuma gaguejada?

Antônio Carlos: Não sei, será que Deus falou por mim! (pausa) Foi maravilhoso!

E.C.: Foi? (pausa) Por quê?

A.C.: Porque eu tive mais uma vez a oportunidade de passar ao público minha infância.

Si hacemos referencia al 'personaje' Antônio Carlos, eso impide comprender e inferir cómo esa concentrada atención de Coutinho no puede no llamar y retener la atención del hombre que, único entre todos los moradores visitados por el director e incluidos en *EM*, no se sienta durante todo el encuentro. A lo largo de la conversación, el dueño de casa permanece de pie, como si de ese modo él quisiera expresar enfáticamente la importancia que le adjudica al momento filmado. No pienso que Antônio Carlos forme parte del público habitual del género documental.<sup>5</sup> Interpreto su visible emoción como su reacción al reconocimiento de ese Otro que acaba de conocer, y al de quienes lo antecedieron, porque también ellos se interesaron por su vida. El motivo aparente de esa actitud conmovida se hace explícito cuando, en el clímax de su narrativa, él cuenta algo en apariencia banal, de carácter administrativo – el pedido de una licencia especial en su empleo, para ir a ver a su madre enferma, en Brasilia – pero en verdad trascendente, porque ese incidente ínfimo le reveló que su jefe le tenía en

---

<sup>5</sup> Hago este comentario porque evidentemente no se trata de un camino a la celebridad, a la efímera pero fulminante fama obtenida en un reality show como *Big Brother Brasil* que justo comenzó en esa misma época (ANDACHT, 2005a).

alta estima:

A.C.: Eu pedi ao gerente, eu preciso ver minha mãe, ela está pior. E quando voltei, eu falei com ele, olha Pedro – até o nome dele é Pietro, ele é italiano – ‘Pietro eu nas férias compenso esses dias, eu precisava ir, te agradeço, por você ter me liberado’. ‘Você não precisa me agradecer’ – eu não esqueço essas palavras – ‘porque você não foi porque precisava, você foi porque merecia’ (él comienza a sollozar). Fiquei muito feliz, eu não sabia que ele tinha por mim como funcionário uma consideração tão grande.

En lugar de postular la creación o auto-fabulación que convertiría en personaje al hombre que está de pie en esa conversación, y que termina su relato con lágrimas en los ojos, propongo que es la doble y especular consideración hacia su persona lo que lo emociona y vuelve este episodio un momento conmovedor de *EM*. En el pasado, fue la estima de su jefe Pietro hacia Antônio Carlos, y en el presente la absorta atención que le brinda el director-interlocutor presente ante él, lo que le da un vuelo muy particular e inesperado a su testimonio – si lo comparamos con la entrevista previa. Si hay una epifanía, un contacto duro y memorable con lo real, con algo que se revela de modo sorprendente de quien parecía ser poseído por la lengua de madera, eso sucede como consecuencia de la relación entablada, y no por la metamorfosis teatral (XAVIER, 2010), o melodramática (BALTAR, 2013). Quiero invocar una última vez a Mafalda, para recordar el principio psicodramático de Moreno (1946, cit. en Michel: 86), cuando la niña le recuerda a su madre quién es quién: “los roles no emergen del *self* sino que el *self* puede emerger de los roles” (p. 157).” Lo que le ocurre a Antônio Carlos no proviene del teatro, ni del “efecto-cámara” (XAVIER, 2010), sino del hecho difícil de negar que es nuestra completa inmersión en una red de relaciones, desde nuestra llegada al mundo. De eso precisamente se beneficia la clase de cine documental realizada por Coutinho.

De *JdC*, quiero tomar el final, el momento en que la única mujer de las convocadas por un medio de prensa para narrar algo de sus vidas pide y se le concede la posibilidad de volver al teatro donde fue rodado el film.

Cuando Sarita llega por segunda vez, la pregunta de Coutinho es previsible y justificada, él quiere saber qué la indujo a desear ese retorno que nadie más pidió:

E. Coutinho: De todas você foi a única que pediu para voltar, queria apresentar alguma coisa, ou cantar... não sei exatamente, me explica isso.

Sarita: ... o motivo principal é que eu achei que o negócio ficou muito barra pesada.

E.C.: Em que sentido?

S.: Trágico, mais para trágico que para cômico! E aí eu achei que ia ficar uma coisa muito triste, e eu não queria ficar triste! Entendeu? E a música sempre quebra um pouco.

Elegí ese episodio de un documental en el que parece existir una apoteosis del personaje, porque además de las mujeres comunes, Coutinho decidió redoblar la apuesta, e invitó a actrices famosas y desconocidas para que escenifiquen los relatos ya narrados, en el mismo espacio, mediante una transcripción y la filmación de esas narrativas. Una tentativa de reivindicar el lugar de la persona en este film experimental parece augurar un fracaso seguro, pero quiero demostrar cómo, lejos de probar la centralidad de lo ficcional, *JdC* aporta una evidencia sustancial de la primacía de la persona en el documental. En su primera intervención, la melancolía fue ganando terreno, y Sarita no pudo evitar llorar; ella fue vencida por la creciente tristeza, al evocar la figura épica de su padre y el vínculo roto con su hija distante. Al regresar, y ante la insistencia de Coutinho por saber qué canción iba a cantar – un medio expresivo ideal para alegrarse y alegrar a los futuros espectadores – la mujer que no quería no estar alegre enumera el muy amplio repertorio musical que alegraba cada día el hogar de su infancia. Y nuevamente, en su relato, se agiganta la figura heroica del padre, un apreciador de muchos estilos musicales. Pero en esa recordación, ella tropieza con el recuerdo de las canciones de cuna, las que su madre le cantaba a ella de niña, y las que Sarita le cantaba a su niña. En ese instante, desciende sobre su consciencia la certeza de que, de

nuevo, ella no podrá retener las lágrimas, y mientras procura con un gesto fútil y conmovedor frenar ese derrame húmedo de tristeza, como respuesta al pedido insistente de Coutinho para que elija y cante una canción, Sarita formula una pregunta curiosa e irresistiblemente humana, la de una persona que sigue haciendo el duelo por lo que ha perdido:

Sarita: Meu pai ninava, minha mãe ninava, e eu ninava minha filha! [con las manos cubre sus párpados apretados, mientras echa la cabeza hacia atrás, y llora]. Como é que eu vou cantar chorando?

Esa paradoja de expresar la alegría cantando una música entrañable – elige la canción de cuna portuguesa *Nesta Rua*, sin dejar de expresar su melancolía por pérdidas a las que Sarita no parece resignarse, pone en evidencia algo que es negado por la ideología o teoría del *personaje* documental. Hablo de la *resistencia*, de eso que insiste y existe como lo singular, lo más propio de cada ser humano, un elemento que la persona no puede no llevar consigo, cuando ingresa al documental. Tanto la teoría construccionista, el éxtasis desde donde los investigadores citados rechazan la posibilidad de una persona y de sus reales circunstancias en la representación fílmica documental, el síndrome de Prometeo, que procura alertar al público ingenuo sobre la teatralización que exilia a la persona para hacer ingresar al personaje al mundo filmado, como también el Efecto Pigmalión, que destaca la imaginación del creador y la influencia de la institución tecnológica y estética para postular la metamorfosis de la persona en personaje, minimizan lo que Peirce describió como la resistencia que caracteriza lo real: “la esencia de la existencia real es la reacción” (MS 942: 28).

El ‘encuentro’ que Coutinho elige como centro rector de su poética cinematográfica destaca la innegable imaginación y la tradición del género – *cinéma vérité* –, pero no le da suficiente importancia al tercer componente de toda significación, a la obstinada insistencia de lo real: “cualquier hecho es en un sentido definitivo – es decir, en su aislada, agresiva obstinación y realidad individual” (CP 1.405). Sin que ellos mismos lo sepan de

antemano, ni tampoco Coutinho, Antônio Carlos y Sarita entran al espacio y al tiempo del cine con eso que Peirce analiza como “la ciega insistencia (con que) la naturaleza se abre camino en el mundo” (MS 1000:2). Lo que resiste e insiste en la persona permite la re-fusión ritual de la palabra y del gesto de ambos, y por eso es tan importante insistir en que el hombre que permanece de pie y la mujer que no quería no estar alegre llevan su existencia a la pantalla, y no a la teatralización de su vida. Aunque Coutinho instale su cámara en un escenario de un teatro vacío, como lo hace en *JdC*, e invite a actrices a escenificar los relatos de esas personas, eso no las vuelve personajes. Cabe reiterar una advertencia de hace más de medio siglo sobre el riesgo de volver literal lo que es un modelo analítico:

lo teatral es un símil, no una homología. Es un símil, un marco de referencia invocado por el analista para segregar y permitirle analizar una de las múltiples funciones de la interacción (...) la función de crear impresiones. El propósito es facilitado porque esa función está segregada en el teatro; en la vida cotidiana esa función es una parte concretamente inseparable de un complejo mucho mayor” (MESSINGER et al., 1962: 108)

**Conclusión: por qué todos los caminos llevan a la persona (documental)**

¿Adónde me ha conducido este esfuerzo por elaborar una crítica teórica y analítica de la hegemónica o monopólica noción de ‘personaje’, tal como se la encuentra actualmente en la teoría y en la propia reflexión de los realizadores del género fílmico documental en Brasil, y en muchos otros lugares del mundo? No pretendo negar el muy buen trabajo de clasificación de tipos de actuación o performance que formula Bezerra (2014), en su monografía, la que lleva como título la noción que pongo en tela de juicio, a saber, la relevancia del *personaje* en la obra coutiniana. Tampoco quiero menoscabar la valiosa búsqueda del propio Eduardo Coutinho a lo largo de su vida creativa de personas capaces de relatar sus vidas de modo interesante. Considero que fue su convicción de estar a la caza de lo real como una meta imposible, inconseguible, lo que alentó esa búsqueda admirable, que produjo tantos excelentes frutos de este

género fílmico.

No obstante, como lo he planteado a lo largo del texto, creo que constituye una forma de dualismo empobrecedor el acto teórico- analítico de transformar a todas esas personas reales, comunes, anónimas en personajes mediante el recurso retórico de extender indebidamente el alcance semántico de ese término. ¿Qué implica finalmente esa decisión, ese gesto en apariencia generoso de invitar a miembros no pertenecientes al universo profesional (o amateur) de la actuación que se hace para otros, ya sea memorizando un libreto o improvisando en la escena (no sin antes ensayar)? La consecuencia más importante y negativa, creo, es restarle a la vida lo que el teórico del psicodrama J. L. Moreno llamó 'espontaneidad', es decir, la capacidad de reaccionar de modo adecuado, interesante, innovador y eficaz frente a una circunstancia nueva, inesperada o inédita, para lo cual *la persona y no el personaje* no ha sido previamente preparada. Debemos tener presente que en francés 'ensayo' se dice '*répétition*', pues esa tarea supone el prepararse para una actuación mediante la reiteración de lo que se actuará luego del modo más natural (y artificial) posible: volver a decir palabras y gestos una y otra vez, hasta memorizar sonidos y movimientos, y seguir haciéndolo hasta que ese comportamiento ensayado parezca espontáneo, hasta que fluya sobre un escenario, y tenga el poder de 'suspender voluntariamente la descreencia' (*the willing suspension of disbelief*), según la frase del poeta y crítico S. T. Coleridge.<sup>6</sup> Lejos de ser esa la situación que ocurre en los documentales de Coutinho, y en otros que usan un dispositivo similar, los encuentros conversacionales filmados generan respuestas que, a la mirada posterior del director, tienen mayor o menor interés narrativo para el público imaginado. Hay incluso un caso notorio de la construcción de un documental basado en el fracaso de su realizador a la hora de aceptar la espontaneidad de su narrador natural, no personaje. ¿Qué otra cosa nos muestra con excelencia formal *Santiago* (Moreira Salles, 2007, Brasil), sino la

---

<sup>6</sup> Aparece publicada en su *Biographia Literaria*, de 1817.

férrea voluntad, consciente o no, de mantener al hombre nombrado en el título de ese documental dentro de una rígida pauta preconcebida, de un molde de un personaje que el realizador, por el largo tiempo compartido con ese hombre, supuso que sería el ideal para realizar su film? Por la negativa, ese ensayo fílmico (FELDMAN, 2008) es evidencia de la tensión extrema entre la persona que el director conoció como niño y como joven, y el hombre real que él visita y desea filmar, mucho tiempo después, según un diseño preconcebido.

Defender la tesis de la existencia o, como lo dicen varios teóricos, la producción de personajes – y de lo real - por obra de la cámara de filmar y de la estética cultivada por el cine documental que adopta el creador, implica obliterar la espontaneidad y la creatividad del ser humano no actor, no personaje de ninguna obra (o film no ficcional). Concebir a esas personas que acceden a ser filmadas como personajes tras la intervención transformadora de la tecnología y de la ideología estética del documental es minimizar el valor o negar la naturaleza misma de la generación de respuestas interesantes de la relación (auto)interpretativa que constituye de continuo la identidad humana, tal como ésta se desarrolla en el orden de interacción goffmaniano. Ya sea frente a otro ser humano real y concreto, o ante el que imaginamos en el diálogo interno, estamos siempre siendo ese ser humano en el que nos convertimos al entablar diversas relaciones. No somos seres estáticos, fijos, que habitamos una burbuja hermética, que podemos ser transformados absolutamente por una tecnología, como en el viejo sueño alquimista de convertir cualquier materia en oro.

¿Influye la cámara prendida y ese hombre de barba que tenía la vocación o el don del bien escuchar al otro ser humano sentado enfrente, a ese que ocupa casi todo el tiempo la pantalla y la banda sonora? Por supuesto que sí, pero esa influencia no es propia ni distintiva del film de no ficción, del género documental; esa influencia no es otra cosa que el *self* dialógico, es decir, un proceso interminable e inseparable de la vida misma. Como una cinta de Möbius sin una superficie externa, las personas nos

volvemos tales, a lo largo de toda nuestra vida, en el ámbito de esas relaciones de sentido que sin parar engendramos y que nos engendran todo el tiempo. Le dejo la última palabra al pensador de los signos, a Peirce: “Tal como decimos que un cuerpo está en movimiento, y no que el movimiento está en un cuerpo, debemos decir que nosotros estamos en el pensamiento y no que los pensamientos están en nosotros” (CP 5.289).

Tal como le ocurre a Jaromir Hladík, el oscuro escritor de Praga, protagonista de un relato de Borges, al director Eduardo Coutinho se le concede un “milagro secreto”. En el caso del primero, es Dios quien le concede el don de que antes de que se cumpla la orden de fusilamiento a cargo de un pelotón de soldados nazis, Hladík podrá terminar su drama en verso *Los Enemigos*. Leemos que Hladík “de la perplejidad pasó al estupor, del estupor a la resignación, de la resignación a la súbita gratitud” (‘El Milagro Secreto’, Borges, 1980: 418). En el caso de Coutinho, realizador incrédulo, aferrado a convicción inamovible de la irrealidad de todo lo que él y su equipo pudiesen capturar con sus cámaras, micrófonos, pero también heroicamente aferrado a su proyecto de registrar creativamente la realidad circundante, la vida le otorgó el don de salir una y otra vez en pos de los signos más duros de lo real, de la singularidad máxima con la cual una persona es capaz de revelar de cuerpo presente e íntegro lo que la perturba y lo que la llena de goce. Contra su recio escepticismo y su amarga incredulidad, pudo así el director Eduardo Coutinho filmar algunas de las huellas más vigorosas del mundo de la vida de las que disponemos, así en la pantalla como en la tierra.

### Referencias

ALEXANDER, Jeffrey C. “Cultural Pragmatics: Social Performance Between Ritual and Strategy”. *Sociological Theory*, 22 (4), 2004, 527-573.

ANDACHT, Fernando. “Duas variantes da representação do real na cultura mediática”. *Contemporânea - Revista de Comunicação e Cultura*. 3 (1), 2005a, 99 – 126.

ANDACHT, Fernando. “A síndrome de Prometeu: um obstáculo no desenvolvimento do campo da comunicação”. *Intexto 2* (13), 1 - 15, 2005b.

ANDACHT, Fernando e MICHEL, Mariela. “A semiotic reflection of self-interpretation and identity”. *Theory & Psychology*, 15, 2005, 51–75.

AVELLAR, José Carlos. “A palavra que provoca a imagem e o vazio e no quintal”. Entrevista com Eduardo Coutinho. *Cinemais*, 22, março/ abril 2000, 31-72.

BALTAR, Mariana. “Entre afetos e excessos – respostas de engajamento sensório-sentimental no documentário brasileiro contemporâneo”. *Rebeca*, 2013, 60-85.

\_\_\_\_\_. “Cotidianos em performance. Estamira encontra as mulheres de Jogo de Cena.” In: Migliorin, Cezar. (org). *Ensaaios no real: O documentário brasileiro hoje*. Rio de Janeiro: Azougue, 2010, 217-234.

BERGER, Peter. *Adventures of an accidental sociologist. How to explain the world without becoming a bore*. New York: Prometheus Books, 2011.

BERGER, Peter. *Invitation to sociology. A humanistic perspective*. New York: Anchor, 1963.

BEZERRA, Claudio. *A personagem no documentário de Eduardo Coutinho*. Campinas: Papyrus Editora, 2014.

BORGES, Jorge Luis. El Milagro Secreto; Everything and Nothing. In: J. L. *Borges Obra Completa. Vol. 1 y 2*. Barcelona: Bruguera, 1980.

FELDMAN, Ilana. “Na contramão do confessional: o ensaísmo em Santiago, de João Moreira Salles, e Jogo de cena, de Eduardo Coutinho”. *Devires 5* (2), 2008, 56-73.

FIGUERÕA, Alexandre *et al.* “O documentário como encontro”. Entrevista com o cineasta E. Coutinho, in: *Galáxia*. Revista transdisciplinar de Comunicação, Semiótica, *Cultura 6*, 2003, 213-232.

GOFFMAN, Erving. “The interaction order. American Sociological Association”, 1982 Presidential Address. *American Sociological Review 48* (1), 1983, 1-17.

GOFFMAN, Erving. *Relations in Public*. New York: Harper Torchbooks. 1970

GOFFMAN, Erving. *The Presentation of Self in Everyday Life*. New York: Anchor Books, 1959

HACKING, Ian. *The social construction of what?* Harvard University Press  
Cambridge: Massachusetts & London, England, 1999.

KERMODE, Frank. *The sense of an ending. Studies in the theory of fiction.*  
New York: Oxford University Press.

LINS, Consuelo. "Eduardo Coutinho, linguista selvagem do documentário brasileiro". *Galáxia*, n. 31, 2016, 41-53.

LINS, Consuelo. "Um passaporte húngaro, de S. Kogut: cinema político e intimidade". In: Anais do 8º. Encontro Nacional Compós, São Bernardo do Campo. São Bernardo do Campo: Compós, 2004.

MESQUITA, Claudia e LINS, Consuelo. "O fim e O princípio. Entre o mundo e a cena". *Novos Estudos CEBRAP*, 2014, 49-63 Disponível em: [http://novosestudos.uol.com.br/v1/files/uploads/contents/content\\_1565/file\\_1565.pdf](http://novosestudos.uol.com.br/v1/files/uploads/contents/content_1565/file_1565.pdf)

MESSINGER, Sheldon *et al.* "Life as Theater: Some Notes on the Dramaturgic Approach to Social Reality". *Sociometry*, 25 (1), 1962, 98-110

METZ, Christian. *The Imaginary Signifier: Psychoanalysis and the Cinema*, BRITTON, Celia *et al.* (trads.). Bloomington, IN: Indiana University Press, 1982.

MICHEL, Mariela. "Algunas consideraciones sobre el acting out en psicodrama y psicoanálisis". *Psicoterapia y Psicodrama*. 3 (1), 2014, 79-100.

MORENO, Jacob Levy. *Psychodrama*. Vol I. New York: Beacon House, 1946

OAKESHOTT, Michael. "The voice of poetry in the conversation of mankind". In *Rationalism in Politics*. In *Rationalism in Politics and Other Essays*. London: Methuen, 1962, 197-247.

PEIRCE, Charles Sanders. *The Collected Papers of C. S. Peirce*. In: HARTSHORNE, Charles *et al.* (Orgs.). Cambridge: Harvard University Press, 1931-1958.

ROBIN, Richard. *Annotated Catalogue of the Papers of C. S. Peirce*. Amherst: The University of Massachusetts Press, 1967.

RODRIGUES TORRES FILHO, Rubens. *Ensaio de Filosofia Ilustrada*. São Paulo: Editora Iluminuras, 2004.

XAVIER, Ismail. "O exemplar e o contingente no teatro das evidências." *Literatura e Sociedade* 14, 2010, 14-23.

XAVIER, Ismail. "Character Construction in Brazilian Documentary Films: Modern Cinema, Classical Narrative and Micro-Realism". In: NAGIB, Lúcia e MELLO, Cecília (Orgs.) *Realism and the Audiovisual Media*. New York: Palgrave Macmillan, 2009, 210-223.

XAVIER, Ismail. "Indagações em torno de Eduardo Coutinho e seu diálogo com a tradição moderna." *Comunicação e Informação* 7 (2), 2004, 180-187.

#### **Filmografia**

EDIFÍCIO Master. Direção: Eduardo Coutinho. Videofilmes, 2002. 2 DVD (110 minutos)

JOGO de Cena. Direção: Eduardo Coutinho. Videofilmes, 2007. 1 DVD (100 minutos)