

# Una idea y una cámara: estudio de caso sobre el perspectivismo migrante en el documental brasileño contemporáneo

An idea and a camera: a case study on migrant perspectivism in contemporary Brazilian documentary filmmaking

Uma ideia e uma câmera: um estudo de caso sobre o perspectivismo migrante no documentário brasileiro contemporâneo

Samantha Da Silva Diefenthaeler †      Luiza Müller ‡



Fecha de recepción: 18 de octubre de 2023

Fecha de aprobación: 14 de marzo de 2024

**Citar como:** da Silva Diefenthaeler, S., & Muller, L. (2024). Una idea y una cámara: estudio de caso sobre el perspectivismo migrante en el documental brasileño contemporáneo. *Análisis*, 56(106), 173-187. <https://doi.org/10.15332/21459169.9062>

## Resumen

Este artículo analiza los giros ontológicos generados por los avances tecnológicos del cine digital y sus aportes al cine documental brasileño. El principal objetivo es comprobar cómo una continua búsqueda por retratar la realidad social sigue presente en la producción contemporánea, basada en cambios en el punto de vista de la cámara. Con esto, se propone evidenciar los giros estéticos que facilita la tecnología digital. Para esto, se plantean los conceptos de *imagen-tiempo* (Deleuze, 2013), para relacionar las potencias de lo falso con lo digital. Asimismo, se contemplan los argumentos de Ortega y Gasset (1980, 2003), según los cuales toda verdad es una verdad en perspectiva. Estos permiten reflexionar sobre la presencia del *antecampo* (Brasil, 2013), en una parcela del documental brasileño contemporáneo. Se revisan distintas puestas en

\*Universidad Pompeu Fabra. Correo: [samantha.dasilva@upf.edu](mailto:samantha.dasilva@upf.edu). ORCID: 0000-0002-3642-9306.

†Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Correo: [luizaemuller@gmail.com](mailto:luizaemuller@gmail.com). ORCID: 0000-0002-3397-7091.

escena conectadas en un trayecto de imágenes, basado en la metodología que Aby Warburg aplica en su *Atlas Mnemosyne* (2012). Para esto, se analizan variaciones sobre el tema en las películas: *A arca dos Zoé* (Vincent Carelli, 1993), *O espírito da TV* (Vincent Carelli, 1990), *Bicicletas de Nhanderu* (Ortega; Ferreira, 2012), *Estamira* (Prado, 2006), *Pacific* (Pedroso, 2009), *Domésticas* (Mascaro, 2013), *Desenredo* (Diniz, 2015) y en parte de la filmografía de Ana Vaz.

## Palabras clave:

documental brasileño, perspectivismo, antecampo, cine digital, tecnología, migraciones.

## Clasificación JEL: Z00

## Abstract

This article analyzes the ontological shifts generated by technological advancements brought by the digital in part of Brazilian documentary cinema. Our main objective is to examine how the continuous search to portray social reality remains present in contemporary production through changes in the camera's point of view. In doing so, we aim to highlight the aesthetic shifts facilitated by digital technology. To achieve this, we will draw on the concepts of image-time (Deleuze, 2013), seeking to relate the potentials of falseness to the digital. At the same time, we will refer to the concepts introduced by Ortega y Gasset (1980, 2003), according to which every truth is a truth in perspective. Together, these concepts help us reflect on the presence of the *pre-field* (Brasil, 2013) in a segment of contemporary Brazilian documentary. Our methodology is based on the analysis of various mise-en-scenes that we connect in a trajectory of images, using the methodology applied by Aby Warburg in his *Mnemosyne Atlas* (2012). To do this, we will analyze variations on the theme in the films *A Arca dos Zoé* (Vincent Carelli, 1993), *O Espírito da TV* (Vincent Carelli, 1990), *Bicicletas de Nhanderu* (Ortega; Ferreira, 2012), *Estamira* (Prado, 2006), *Pacific* (Pedroso, 2009), *Domésticas* (Mascaro, 2013), *Desenredo* (Diniz, 2015), and parts of the filmography of Ana Vaz.

## Keywords:

brazilian documentary, perspectivism, pre-field, digital cinema, technology, migrations.

## JEL classification: Z00

## Resumo

Este artigo analisa os giros ontológicos gerados pelos avanços tecnológicos que o digital trouxe para uma parte do cinema documental brasileiro. Nosso objetivo principal é verificar como a busca contínua por retratar a realidade social permanece presente na produção contemporânea por meio das mudanças no ponto de vista da câmera. Com isso, propomos evidenciar os giros estéticos facilitados pela tecnologia digital. Para isso, baseamo-nos nos conceitos de imagem-tempo (Deleuze, 2013), buscando relacionar as potências do falso com o digital. Ao mesmo tempo, tomaremos como referência os conceitos implantados por Ortega y Gasset (1980, 2003), segundo os quais toda verdade é uma verdade em perspectiva. Juntos, esses conceitos nos ajudam a refletir sobre a presença do *antecampo* (Brasil, 2013) em uma parcela do documentário brasileiro contemporâneo. Nossa metodologia parte da análise de diferentes mises-en-scène que conectamos em um percurso de imagens, baseado na metodologia que Aby Warburg aplica em seu *Atlas Mnemosyne* (2012). Para isso, analisaremos variações sobre o tema nos filmes: *A Arca dos Zoé* (Vincent Carelli, 1993), *O Espírito da TV* (Vincent Carelli, 1990), *Bicicletas de Nhanderu* (Ortega; Ferreira, 2012),

*Estamira* (Prado, 2006), *Pacific* (Pedroso, 2009), *Domésticas* (Mascaro, 2013), *Desenredo* (Diniz, 2015) e parte da filmografia de Ana Vaz.

## Palavras-chave:

documentário brasileiro, perspectivismo, antecampo, cinema digital, tecnologia, migrações.

## Classificação JEL: Z00

## Introducción

Cuando el director Glauber Rocha comenzó a producir películas que buscaban enseñar la realidad del pueblo brasileño desde la ficción, se hizo patente un verdadero giro en la estética del cine brasileño. La propuesta de Rocha tenía como eje narrativas centradas en la representación de la pobreza, un cine comprometido con la realidad de un pueblo, con su propio miserabilismo. Su obra cinematográfica formaba parte del movimiento denominado “Cine novo”, que buscaba retratar la realidad en las imágenes de ficción, a través del movimiento y la exposición de los defectos del dispositivo cinematográfico. Pedro Simonard (2006) afirmó que este era “un cine anti industrial” (p. 36). El propio Glauber Rocha (2004) incluso reconoció que este movimiento estaba marcado por una estética del hambre, la cual, en sus palabras:

narró, describió, poetizó, discursó, analizó. Excitó los temas del hambre: personajes comiendo tierra, personajes comiendo raíces, personajes robando para comer, personajes matando para comer, personajes huyendo para comer, personajes sucios, feos, descarnados, viviendo en casas sucias, feas, oscuras; fue esta galería de hambrientos que identificó al Cinema Novo con el miserabilismo tan condenado por el Gobierno, por la crítica al servicio de los intereses antinacionales, por los productores y por el público, este último sin soportar las imágenes de la propia miseria. (p. 53)

Como ejemplo de esta tendencia se incluyen las grabaciones en exterior de este movimiento, como forma de denunciar la realidad brasileña. No es de extrañar que, justamente, sea el caminar de una familia migrante en la icónica película *Vidas secas* (Nelson Pereira, 1963) la que marca esta nueva trayectoria del cine brasileño. En esta se reivindican espacios reconocidos por el espectador, como el sertão brasileño, al resaltar su intrínseca miseria y pobreza. Sin embargo, estas imágenes se expresaban bajo el signo de un presente lejano, es decir, como “una potencia de lo falso que sustituye y destrona la forma de lo verdadero” (Deleuze, 2013, p. 161). Con esto, aunque las películas del Cine novo se acercan a una problemática social real, construyen historias ficticias basadas en narraciones que aspiran a “una verdad que sea esencialmente falsificador” (Deleuze, 2013, p. 161). Este cine cuenta con un factor clave: entendía que para alcanzar dicha realidad era necesario enseñar los errores técnicos como única vía para enunciar el simulacro y retratar la verdad en su crudeza, en su propio hacerse. También subrayamos la conexión del Cine novo con el neorealismo italiano, el cual fue una importante fuente de inspiración para esta nueva corriente. En esta línea, Simonard (2006) reconoce que “el realismo contamina todo el cine nuevo” (p. 56). Además de la inspiración, es importante señalar que la tecnología europea también facilitó la producción cinematográfica brasileña, debido a la entrada de dispositivos más ligeros y de fácil manipulación. Estos hechos posibilitaron que las cámaras ingresaran aún más en la puesta en escena, dado que mostraban ante el espectador una constante aproximación al punto de vista de la cámara.

Esta propuesta estética se identifica en distintas películas del citado director. Aun así, llama la atención la apertura de *Deus e o diabo na terra do sol* (Glauber Rocha, 1964), una película emblemática de la vanguardia brasileña. En esta observamos un plano fijo del ojo estático de un animal muerto (figura 1). Este no era un animal cualquiera, sino la esperanza que alimentaba a una familia. Justamente, esta mirada

estática es representativa del movimiento migratorio brasileño de huída de la hambre del sertão, la que termina simbolizando lo opuesto a aquello que se desarrollaría en el cine propuesto por Rocha.

Si atendemos a las estructuras que rigen este plano secuencia, es posible notar que la cámara empieza denunciando su presencia desde la inestabilidad y el fuerte granulado del dispositivo. Este ejemplo es característico del modo de autoexposición que señalamos como presente en el dogma de verdad del Cine novo.



**Figura 1.** *Deus e o diabo na terra do sol.*

Fuente: Glauber Rocha (1964).

Por un lado, en *Vidas secas* o *Deus e o diabo na terra do sol*, acompañamos los distintos puntos de vista del penoso trayecto de una familia pobre. Por otro lado, sin embargo, el cortometraje *Migrantes* (João Batista de Andrade, 1973), perteneciente al movimiento cinematográfico brasileño posterior al Cine novo, denominado Cine marginal, también insistió en exponer la perspectiva de un otro-observador que acompañaba a otra clase de caminantes. De esta forma, constatamos que este ojo-cámara logra sobrevivir hasta arribar a la siguiente gran corriente del cine brasileño. Como bien afirmó Mahomed Bamba (2008), “el tema de la deambulación acaba por colocar al sujeto migrante en una dinámica de huida hacia adelante y, por lo tanto, de rechazo de cualquier identidad fija” (párr.1). Se destaca que el *Cine marginal* también utilizó la tecnología para impactar a sus espectadores desde un duro retrato social. Así, el súper 8 fue una constante en este movimiento, al aportar la perspectiva del enfrentamiento, la cual permite la improvisación de la cámara, que amplía su campo de visión. Entre estos dos movimientos cinematográficos hay distanciamientos evidentes, entre estos, la condición de denuncia colectiva social, que cambia de perspectiva entre el *Cine novo* y el *Cine marginal*.

En el nuevo movimiento, la construcción de la representación de la verdad recae en el individuo. El espacio y las condiciones sociales ya nos son los que influyen en la acción de los sujetos, sino que ellos mismos son los protagonistas, lo que convierte a los cuerpos en el espacio de la verdad. De esta manera, se dirige un nuevo modelo de representación de la dura realidad de los brasileños, y se hace una crítica directa por la búsqueda de dicha verdad, pero ahora direccionada al letargo de la burguesía. En realidad, “el Cine

marginal dio voz a personajes totalmente desestructurados y marginados de la sociedad, porque, además de la militancia política, había prostitutas, bandidos, homosexuales, drogadictos, pervertidos, degenerados” (José, 2007, p. 159).

Para un director como Rogério Sganzerla, la situación política y social del país impuso un nuevo enfoque a la producción cinematográfica. No solamente eran necesarios nuevos contenidos, también nuevas formas de representar la realidad. Precisamente, el Cine marginal —insertado en la fase del “cine moderno” concebido posteriormente por Gilles Deleuze (2013) — tenía como propuesta escapar de los esquemas lineales de la narrativa tradicional y la lógica del sentido común, para avanzar hacia representaciones de la realidad del subdesarrollo, expresado sin pudor y sin belleza. Justamente, Fernão Ramos (1987) señala:

las escenas se alargan, la intensidad dramática alcanza su cúspide, la narración toma todo el tiempo necesario para que la imagen sea significativa. El asco, la suciedad, la degradación, en fin, todo un universo ‘bajo’ conforma una diégesis típica de la narrativa marginal. (p. 16)

Además, esta característica fue impulsada por la represión de la dictadura militar, que bloqueó el manifiesto político de izquierda utilizado por los cineastas hasta entonces. Por lo tanto, no quedó otra opción expresiva que la metáfora y la ironía, utilizadas en todo su potencial por los “marginales”.

Tanto es así que la película representativa de este movimiento, *O bandido da luz vermelha* (Sganzerla, 1968), toma un hecho verídico para retorcer los hechos. En esta, “los personajes no pertenecen al mundo, sino al Tercer Mundo” (*O bandido da luz vermelha*, 1968), como indicaba el cartel de apertura de la película. Este representa la propuesta del Cine marginal: no representar el mundo puro simplemente transformándolo en una película, sino resignificarlo irónicamente, exaltando descaradamente sus defectos, la fealdad, la abyección, el horror, la tortura, la hipocresía inherente a una realidad no expuesta por las tradiciones del cine comercial. Por ejemplo, al examinar la puesta en escena en esta película, se confirma que la cámara sigue en movimiento, pero se detiene en los sujetos para centrarse en sus detalles, delatar sus comportamientos y acompañarlos en sus trayectos. Aquí la cámara está individualizada, ya no está ubicada en todas partes. De esta forma, no se idealiza la realidad, sino que se intenta una integración de otras perspectivas y paisajes. En palabras de Sganzerla (2010), “la película se sitúa frente a la realidad, demasiado vasta y fecunda para ser abstracta, para obedecer a una estructura cartesiana” (p. 64). Estas características evidencian una de las aristas esenciales de este cine: la centralidad de acompañar los trayectos de los individuos como forma de denuncia social.

Se destaca que estos dos movimientos cinematográficos fueron neurálgicos para el desarrollo del documental brasileño moderno. De acuerdo con Paulo Antonio Paranaguá (2009), la “renovación del documental mantiene un diálogo fructífero con el Cinema novo, el movimiento que ha transformado al cine brasileño en los años sesenta” (p. 56). Incluso, muchos directores que formaron parte de estas corrientes cinematográficas, por ejemplo, Eduardo Coutinho, Nelson Pereira dos Santos, Carlos Diegues, y montajistas como Eduardo Escorel, revelaron, en décadas posteriores, su maestría en la realización de cine documental. Por esto, estas “utopías de antaño fascinan a algunas figuras de sucesivas generaciones” (p. 59). De igual forma, es necesario añadir que el lema del Cinema novo, “una idea en la cabeza y una cámara en la mano”, impregnó otras corrientes del cine brasileño, al influenciar directamente la producción documental en vídeo de los años noventa. Una vez más, la tecnología fue la aliada en este nuevo movimiento, dado que permitió la cámara nuevos puntos de vista y cambios radicales en la estética de representación de la verdad, a partir de la imagen en video.

Al considerar esta carga histórica de denuncia social —mediada por los fallos inscritos en las limitaciones tecnológicas del cine analógico—, nos preguntamos qué ocurre con la llegada del cine digital. Está claro que la imagen digital borra las líneas entre pasado y presente, distancia y proximidad, lo que abre la posibilidad de una confluencia de capas en una sola imagen perfecta. Es decir, el cine digital aporta

en sus extractos una imagen limpida, al tiempo que irreal. Por lo tanto, si dicha tecnología implica cierta reducción o higienización de los fallos, ¿dónde queda la denuncia de social? Podemos plantear que, mientras la tecnología cinematográfica avanza produciendo una imagen limpia, sin fallos, es la cámara del documental brasileño contemporáneo la que se mueve entre distintas manos para enseñarnos distintas perspectivas. Tomemos, por ejemplo, los documentales *O espírito da TV* (Vincent Carelli, 1990) y *A arca dos Zoé* (Vincent Carelli, 1993) (figura 2). Ambos filmes son verdaderas muestras de cómo los cambios tecnológicos influyen en la creación de imágenes que buscan retratar otras verdades, al conceder el poder del ojo-cámara a las miradas más recónditas, en este caso a la tribu indígena de los Waiapi. Por esta razón, consideramos que dicha ola de documentales permitió una suerte de giro ontológico en el cine brasileño —es decir, un giro ontológico que fue, a su vez, el giro del nativo, en tanto que los sujetos filmados pasan a contraponer sus puntos de vista a las expectativas del director—. Esto impactó en la desactivación de la pasividad de la cámara frente a las voces de quienes están siendo grabados.



**Figura 2. *A arca dos Zoé***

Fuente: Vincent Carelli (1993).

Con este contexto, este artículo se propone retratar los giros ontológicos y comprobar hasta qué punto responden al retrato de una denuncia social que no se basa solamente en una estética del hambre. Para entender mejor esta propuesta, proponemos identificar estos giros en el posicionamiento de la cámara, como un perspectivismo migrante del aparato cinematográfico. Por lo tanto, este análisis tiene como principal objetivo: comprobar cómo esta continua búsqueda por retratar la realidad social sigue presente en la producción del documental contemporáneo brasileño, basada en cambios en el punto de vista de la cámara. Nuestra hipótesis sostiene que: esta tendencia estética manifestada en el cambio de perspectiva busca la representación de una realidad propia del individuo. Para desarrollar el argumento, por un lado, se retoman los conceptos de *imagen-tiempo* (Deleuze, 2013), relacionados con las potencias de lo falso de lo digital. Asimismo, se contempla la propuesta de Ortega y Gasset (1980, p. 2003), quienes afirman que toda verdad es una verdad en perspectiva. Estas teorizaciones permiten reflexionar sobre la presencia del *antecampo* (Brasil, 2013), en el cine brasileño. El interés de esta contraposición es resaltar un momento muy

importante para el documental brasileño, en el que se comenzaron a explorar avances tecnológicos, mediante nuevas formas estéticas y modos de relación con la realidad.

De esta forma, se analizan distintas puestas en escena conectadas en un trayecto de imágenes críticas. Según Aby Warburg (2012), esta operación “trata de una máquina para pensar las imágenes, un artefacto diseñado para hacer saltar correspondencias, para evocar analogías” (panel 29). En este sentido, proponemos una suerte de lectura primitiva, en la cual las imágenes constituyen la premisa apriorística. A partir de esta metodología, buscaremos respuestas entre las distintas puestas en escena que ponemos en relación. Nuestro análisis inicia con la selección de películas que juegan con cambios de perspectiva en la puesta en escena, para así evidenciar una realidad social diferente, que rompe con una estructura basada en el tradicional campo de vista cinematográfico. Por lo tanto, analizaremos variaciones sobre el tema en las películas: *A arca dos Zoé* (Vincent Carelli, 1993), *O espírito da TV* (Vincent Carelli, 1990), *Bicicletas de Nhanderu* (Ortega; Ferreira, 2012), *Estamira* (Prado, 2006), *Pacific* (Pedroso, 2009), *Domésticas* (Mascaro, 2013), *Desenredo* (Diniz, 2015) y en parte de la filmografía de Ana Vaz. Sin duda, estas películas hacen presente la famosa evocación de Alberto Cavalcanti (1977), proclamada en su antológica carta-manifiesto a los jóvenes documentalistas, que reconoció que “sin experimentación, el documental pierde sentido. Sin experimentación, el documental deja de existir”.

## Los puntos de vista, el yo-otro y el antecampo

Desde 1960, Jean Rouch cuestionó las transformaciones que aportaría la tecnología al cine documental. En sus reflexiones subrayaba que “en los albores del dispositivo, se perderían las jerarquías que dicta la antropología” (Sánchez, 2013, p. 220). Por lo tanto, se plantea la pregunta: ¿qué pasa cuando el nativo empieza a retratar su realidad en primera persona? En el escenario brasileño es posible hallar algunas respuestas en el colectivo Vídeo nas aldeias. Nos referímos a este en el inicio del texto: se creó en 1986, posee un amplio corpus de intervenciones, cuenta con una colección de más de setenta películas y un programa en la televisión nacional. La esencia de dicho proyecto se basa en construir una escuela de formación audiovisual para las tribus amerindias. Para esto, se distribuyeron cámaras digitales en distintas aldeas que participaron en la red de producciones del proyecto. Dos documentales citados anteriormente, *O espírito da TV* y *A arca dos Zoé*, forman parte de la primera etapa del proyecto. Por lo tanto, no fueron editados de forma autónoma por los pueblos indígenas, aunque fueron filmados por ellos con cámaras de video. Es importante señalar que en estas piezas ya percibimos la presencia de una peculiar subjetividad en la construcción de la puesta en escena. Se trata de una suerte de juego planteado por los nativos, quienes insisten en enseñar el mundo subjetivo creado por el aparato cinematográfico, incluyendo constantemente el dispositivo mismo, en la puesta en escena. En este sentido, la propuesta de Deleuze (2013) distingue: “se llama objetivo lo que la cámara ve y subjetivo lo que el personaje ve [...]. El mismo personaje ve o es visto. Pero también es la misma cámara que permite ver al personaje y lo que ve este personaje” (p. 179).

En el ejemplo citado, se identifica esta subjetividad cuando el nativo de *A arca dos Zoé* expone la construcción de la puesta en escena al mirar hacia la cámara y proferir la siguiente frase: “no quiero que los hombres blancos nos vean embriagados, sino pensarán que somos débiles” (*A arca dos Zoé*, 1993). En este momento, se evidencia la construcción, la cual es capaz de condicionar la creación de la imagen y, al tiempo, exponer la realidad y exhibir una traba, un obstáculo que juega en contra del proceso de representación. Entonces, en esos instantes, los nativos hablan de lo que no puede ser grabado e insisten al espectador en su búsqueda de la construcción de la verdad. En este ejemplo ocurre una nítida representación de la realidad que, para Deleuze (2013), es “esta identidad que pasa por diversas tribulaciones, que precisamente, representan lo falso, pero acaban por afirmarse por sí mismas al construir lo verdadero” (p. 180). Esta misma denuncia está presente en *O espírito da TV*, en una ocasión en la que la cámara se acerca a dos niñas indígenas. Ellas observan el dispositivo en primer plano y una de las niñas declara, al mirar

directamente a quien sostiene la cámara, “él no ve nada en ese ojo”. Acto seguido, la otra niña replica: “él mira en ese espacio donde ha puesto un papel blanco” (*O espírito da TV*, 1990). A partir de entonces, las niñas invocan en escena la presencia de lo subjetivo, de aquello que está fuera de campo, ese margen del que, constantemente, el espectador ha de olvidarse (figura 3).



**Figura 3.** *O espírito da TV*

Fuente: Vincent Carelli (1990).

Estos ejemplos demuestran la cualidad reflexiva de estos documentales. Para André Brasil (2013), “evidenciar en escena el equipo de filmación significa exponer el lenguaje cinematográfico como tal, en su opuesto antiilusionista” (p. 581). En este punto, se revela, una vez más, la búsqueda de apuntar a la realidad, por parte de la filmografía brasileña. Así, cuando los equipos entran en la puesta en escena en estos documentales, lo que hacen es desmontar las estructuras del dispositivo cinematográfico. Es decir, al cambiar estructuralmente la posición de la cámara, terminan enseñando al espectador que la puesta no es la realidad pura, sino el efecto de una realidad construida por el aparato de cine. A propósito de lo anterior, Brasil (2013) denomina esta presencia el *antecampo*, y resalta en sus estudios una diferencia crítica entre la presencia del *antecampo* en una película de ficción y en un documental. En sus reflexiones, el autor destaca que “la exposición del *antecampo* revela un mirar que participa, que sufre, en retorno, los afectos del mundo” (Brasil, 2013, p. 598). La exposición del antecampo se vuelve una cuestión de posicionamiento, dado que permite al dispositivo cambiar de posición e incluir en escena la mirada de quien siempre había sido expuesto como objeto a ser observado.

Se hallan variaciones del mismo tema en ejemplos más actuales, grabados en digital, como en *Bicicletas de Nhanderu* (Ortega y Ferreira, 2012). En esta película incluso se revelan aspectos de la producción, si analizamos la escena en la que los protagonistas discuten cuánto podrían lucrar con la película. De esta forma, llegamos a la reflexión de que la exposición del antecampo genera una crisis de la representación clásica, con la que se tienden a ocultar los artefactos de creación del dispositivo.

## Lo real y las realidades

Al tomar un poco de distancia del campo del cine etnográfico, se retoma otra película que posee en su esencia el desmontaje del dispositivo y la participación del otro en la construcción de la puesta en escena. *Estamira* (Marcos Prado, 2004), un filme grabado en 35 mm, presenta a una protagonista que vive entre dos mundos: uno de pobreza extrema, la existencia más dura posible, y su propia realidad, su propio espacio metafísico, donde ella se instituye como un personaje mesiánico. *Estamira* surge a partir de una esquizofrenia, un desdoblamiento, que se encarna primero en su protagonista. Luego, se refleja, de cierto modo, en el formato mismo de la película: se trata de un digital que se figura analógico y de un analógico que se figura digital. En este caso, la cámara no hace más que enseñar este trayecto. El modo en que la protagonista de la película habla de sí misma permite comprobar que su esquizofrenia ocupa un lugar secundario respecto a su cuerpo, dado que ella se anuncia como “la verdad de la verdad” (*Estamira*, 2004). En esta película, *Estamira* es la representación de la distorsión de lo real que coexiste entre dos mundos. Su historia de vida tan sufrida y el trayecto de su familia migrante se desvelan poco a poco, cediendo espacio a su visión del mundo. Sin duda, ella es una persona constituida a través de capas, es decir, estratos de ser.

En la misma línea, su voz en *off* digital se dirige al espectador, lo cual revela que su propio yo no es nada más que la visión de cada uno. Afirma que “todo es abstracto, hasta *Estamira* es abstracto” (*Estamira*, 2004). Si hay algo de esquizofrenia en esta película lo evidenciamos en su constitución analógica que, al mismo tiempo, refracta una esencia digital. Este ejemplo parece contener el germen de una “imagen no tiempo” donde “lo virtual y lo real, no solo confunden sus límites, sino que estallan en una lluvia de emociones que cristalizan en una imagen absolutamente interior” (Sánchez, 2013, p. 156). A partir de la construcción de esta imagen doble del personaje de *Estamira*, real y abstracto, la verdad se disuelve en sus propios límites de denuncia social. En definitiva, podemos reconocer que la función de reproducir la realidad pasa a ser algo puramente ficticio en la era digital, en la que, como Deleuze planteaba, la realidad solo puede ser creada.

En medio de las imágenes que surgen entre lo analógico y lo digital, se analizan algunas peculiaridades del documental *Pacific* (Pedroso, 2009). *Pacific* es un caso raro y singular en el que el encuentro entre director y personajes tiene lugar en la sala de edición. La historia presenta un equipo acompaña e identifica a personas a bordo de un crucero, quienes hacen registros del recorrido con sus cámaras digitales y, solamente, al final del trayecto se les solicita a los tripulantes que envíen sus grabaciones para participar en un documental. Así, surge una película constituida únicamente por estos registros personales digitales, que se convierte en una suerte de *Titanic*, en primera persona. La denuncia social expuesta en *Pacific* se vincula a representación de cuerpos que se encarcelan en un crucero en busca de diversión, sin que haya obligación, claro está, en este enclaustramiento marítimo.

En este filme, las imágenes fueron captadas por los propios personajes sin ninguna intención de exhibirlas para un público, más allá del 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. Así, “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” (Celina, 2011, p. 9). La cámara integra ese itinerario de entretenimiento y tiene un papel clave, al testimoniar 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” (p. 8).

Entretanto, el documental no se centra en el viaje de crucero, sino que tiene como núcleo el interés por las propias imágenes. Ahora bien, si el colectivo Video nas aldeias buscaba enseñar las cuestiones olvidadas de la cultura indígena, *Pacific* enmascara cuestiones naturalizadas de nuestra cultura occidentalizada. De

un modo recurrente, observamos la constante necesidad de los protagonistas por exponerse en primer plano, así como el cúmulo de memorias que se almacenan en la cámara digital. Para ilustrar esta observación, se retoma una escena en la que una pareja que está de camino a la cena, junto al capitán del navío, se para delante de un espejo para que la cámara pueda grabar sus rostros (figura 4). En este momento, surge en escena “la estrategia de interrumpir una puesta en escena que apunta primordialmente a lo ficticio y dar cabida a un registro documental más nítido” (Richard, 2015, p. 82). Ahora bien, si los amerindios condicionan la puesta en escena y enseñan el antecampo, los turistas también lo hacen. Esta muestra del antecampo podría ser comparado como un intento por “firmar” la autoría, en la puesta en escena. Una autoría de la imagen que se revela de golpe, en la cual “el autor de la película da su espacio al otro: el sujeto grabado pasa a grabarse a sí mismo, una especie de cortocircuito, donde el antecampo se expone abiertamente, absorbido por el campo” (Brasil, 2013, p. 593). Así, la cámara se hace presente, siempre como posición de otros sujetos, dando lugar a una perspectiva poliforme.



**Figura 4. *Pacific***  
Fuente: Pedroso (2009).

De acuerdo con el concepto de perspectivismo planteado por Ortega y Gasset (1980), es fundamental tener en cuenta la presencia de una intrínseca multiplicidad de puntos de vista. Esta misma reflexión apunta que “donde está mi pupila no está otra; lo que de la realidad percibe mi pupila, no lo percibe otra” (Ortega y Gasset, 1980, p. 19). Esta perspectiva en las películas citadas hasta el momento permite reconocer que la tecnología digital termina concediendo más fuerzas y nuevas potencias a esta proliferación de representación de otras miradas. Esta tecnología también es capaz de destronar las jerarquías analógicas, recreando los ambientes para finalmente abrir “la posibilidad de un renacimiento del tiempo como vector emocional del cine contemporáneo” (Sánchez, 2013, p. 21). Así, al volver a los ejemplos anteriores, constatamos que las imágenes revelan el observar de uno que se observa a sí mismo. Es decir, una circularidad infinita, un retrato del ahora destinado a ser memoria compartida. Entretanto, las múltiples miradas reafirman lo mismo: que el yo-ojo es el centro. Por lo tanto, aunque la cámara sea sujetada —se

convierta así en sujeto— por diferentes personas, hay una tendenciosa repetición en los hechos compartidos, en tanto que “la realidad, como un paisaje, tiene infinitas perspectivas, todas ellas verídicas y auténticas” (Ortega y Gasset, 2003, p. 200).

Ahora bien, en el documental *Domésticas* (Mascaro, 2012), la cámara asume una perspectiva migratoria, es decir, la cámara cambia constantemente de manos. Se parte de la premisa de invitar a niños a grabar sus empleadas domésticas, exponer sus historias de vida y sus relaciones familiares. Esta propuesta creativa quita la fuerza al director, dado que resta al máximo su presencia en la puesta en escena, elección que permite un replanteamiento de “la distancia a la que debemos filmar para llegar a la verdad del otro” (Sánchez, 2013, p. 160), hasta el punto de que la distancia entre sujeto y cámara es prácticamente nula. Así, sin un control rígido del director, las imágenes surgen de la exposición de la intimidad, acercándose más a la realidad cotidiana familiar. Aunque la denuncia social queda suspendida, sigue presente a partir de las contradicciones que se revelan en las distintas situaciones relatadas. En conjunto, las escenas acaban por mostrar las incompatibilidades entre los diferentes discursos, aún más ostensibles cuando los jefes hacen callar la voz de las personas del servicio. La realidad planteada en esta película no deja de ser la creación de una simulación, principalmente, si consideramos que las personas que realizan actividades domésticas llevan a cabo sus tareas rutinarias, sin saber de la presencia de la cámara; mientras sus patrones construyen la puesta en escena y posan para el dispositivo. Si bien las imágenes captadas por los niños intentaban retratar un inocente documental centrado en sus empleados, terminan apuntando a la dura realidad de la explotación del trabajo doméstico.

Una vez más, la denuncia social se inscribe en los cuerpos; sin que, en ningún momento, haya una enunciación explícita que se haga cargo de esta verdad. Se comprueba que la cámara expone la realidad desde las capas de lo cotidiano. De esta manera, la intimidad de la rutina familiar desvela su propia interioridad. Dichos secretos se van exponiendo al espectador por medio de jerarquías y resistencias inscritas en las tareas rutinarias. La imagen real creada por estas pequeñas denuncias o anomalías de lo cotidiano es completamente distinta a la intención transmitida por el discurso y la puesta en escena de los patrones. A modo de ilustración, una de las escenas finales de la película presenta a dos amigas de infancia, la hija de la persona del servicio y la hija de la dueña de la casa, quienes hallan alterada su relación cuando, ya en la edad adulta, se transforman en “ama” y “sirviente”. En un momento dado, se le pregunta a la persona del servicio si dicho panorama le molestaba y, después de un largo silencio, contesta que no. En ese punto, el simulacro de la realidad es desenmascarado por el largo silencio, aquí enmarcado en la perfección de la imagen digital.

Con esto, se concluye que, en los documentales citados, no hay tiempos o realidad; al contrario, hay apuntes hacia una verdad intangible en su presente digitalizado. Se agrega a esta reflexión la película *Desenredo* (Diniz, 2015), un documental en HD que ofrece una imagen perfecta y nítida, sin fallos, acerca de la rutina de un grupo de trabajadores. Este filme no tiene narración y los espacios están vacíos. En oposición a esto, los cuerpos silenciosos de los trabajadores se convierten en plataformas de posibilidades múltiples, lo cual abre la posibilidad de la ocupación en la puesta en escena por un “ser cualquiera”. En este documental, la cámara rescata la propuesta del Cine novo y Marginal, que acompaña el trayecto de los cuerpos, siguiendo a los personajes mudos en sus rutinas de trabajo, pero también revelando cómo, poco a poco, estos asumen sus multiplicidades ocultas. El antecampo se transforma en nuestra propia mirada, la cual acompaña a estos personajes sin explicación narrativa alguna. En este caso, la perfección de la imagen y el desplazamiento de la cámara son fundamentales para desmantelar la idea de una esencia única y verdadera. Al fin, esta nos escapa: el sujeto no es uno, sino múltiple. Justamente, el movimiento de la cámara es el que aporta una imagen perfecta, nítida y limpia de la pluralidad cultural inscrita en estos cuerpos. Un intento de enseñar que el ser es múltiple en su esencia, en tanto que en él se mezclan las

tradiciones de las distintas culturas de sus antepasados migrantes, hasta culminar en un éxtasis carnavalesco.

En este orden de ideas, comprobamos que el cambio en la perspectiva de la cámara se hace presente en el documental brasileño contemporáneo como un intento de evidenciar una mirada múltiple, capaz de acercar al espectador a diferentes verdades. Para finalizar esta reflexión, se retoman los trabajos de Ana Vaz, en cuyas películas se hace presente la subjetividad del campo visual de la cámara. Precisamente, esto suscita una reflexión sobre las potencias de lo falso que queda plasmada en la construcción de las imágenes. Su obra cinematográfica tiene como base las relaciones entre yo y el otro, considerando las distintas perspectivas que el sujeto alberga en sí mismo. Las películas de Vaz reflejan una constante búsqueda por “respuestas en la forma y en el fondo” (Schefer, 2016, párr. 2), o en los diversos tiempos presentes en una única imagen. De ese modo, la exposición del antecampo pasa a ser subjetiva, dado que reposa en la otredad, en los momentos en los que el yo-ojo surge en la puesta de escena. Aun así, las películas insisten en confrontar la más limpia imagen del digital en HD con el grano del analógico en 16 mm. Raquel Schefer (2016), en su minucioso recorrido por los trabajos de esta cineasta, afirmó que “el cine de Vaz transita hacia un marco de referencia en el que la representación pasa a ser entendida en términos de separación, variación, interpretación y transformación de la realidad” (párr. 15). Es importante mencionar la necesidad de este cine de exponer las múltiples contradicciones que puede condensar un único punto de vista. Justamente, Brasil (2013) reconoció esa posibilidad, al señalar que el antecampo “es un espacio ético al mismo tiempo que es un recurso estilístico y un recurso estilístico que no deja de pertenecer al espacio ético” (p. 600).

Una película que ejemplifica estos puntos es *A idade da pedra* (Ana Vaz, 2013), un falso documental que tiene como premisa la búsqueda de una historia mítica acerca de la construcción de Brasilia, capital de Brasil. La película es un juego de tiempos, historias y mitos. ¿Cuál es su verdad? ¿La anacronía del monumento histórico superpuesto digitalmente en la puesta en escena? Surge así un replanteamiento del pasado desde las propias imágenes. La búsqueda de un nuevo futuro, un relato de la exploración de un país en su construcción, o mejor, en los seres que cargan sus piedras fundamentales. En conjunto, esto permite la edificación de un monumento existente únicamente en la realidad digital. Otro trabajo asociado a esta temática es *Entre temps* (Ana Vaz, 2012), película en la que las capas de una ciudad son reveladas en la imagen HD, una urbe que puede ser real e imaginaria a la vez. No es casual que la pantalla en *Entre temps* se vuelva negra, anulando la propia presencia de la imagen para dar espacio a una voz en off que declara: “aquí había reliquias hechas de cobre y marfil. Debajo de usted existen reliquias, y hoy tú estás ahí” (*Entre temps*, 2012). Esta misma voz en primera persona invoca la presencia del antecampo, pero ahora desde la subjetividad, para enseñarnos que la imagen digital solo puede existir como una creación ficticia. Así, la directora crea una realidad sin reproducir una imagen falsificante, al enseñar que para construirla es necesario revelar su propia multiplicidad constituyente.

## Conclusiones

Este recorrido analítico demuestra la importancia de una presencia autorreflexiva en el documental brasileño contemporáneo, que pone en el centro de nuestro estudio las posiciones de cámara que emergen influenciadas por los cambios tecnológicos. Así, se analizan algunas alteraciones en la creación de la imagen cinematográfica, que surgen de la contradicción inherente en la búsqueda de la reproducción de la realidad, en una parcela del documental brasileño. Esta propuesta coincide con la afirmación de Gloria Camarero (2022), quien reconoció que “el cine transmite la realidad del momento” (p. 5). En medio de este escenario, el perspectivismo surge de la cámara misma, la cual cambia constantemente de posición para reafirmar que la realidad siempre es múltiple. Con esto, reconocemos que el perspectivismo migrante del punto de vista de la cámara concede al Cine novo y al Cine marginal una posibilidad de movimiento enriquecedora. Ahora bien, si el perspectivismo reposa en la posibilidad de coexistencia de infinitos puntos de vista, el

perspectivismo migrante, planteado por el cine digital, se materializa en la reproducción de un tiempo y un espacio que solo pueden existir en sus múltiples capas. Justamente, la multiplicidad de puntos de vista pasa a coexistir con los infinitos tiempos que una sola imagen en digital puede revelar.

Por lo tanto, al observar críticamente el conjunto de las imágenes citadas en este artículo, es posible afirmar que parte del documental brasileño contemporáneo busca su propia historia, desmontando el aparato, el discurso y, por qué no, la realidad misma. En este escenario, el perspectivismo migrante se establece como fundador de un discurso de denuncia, más aún cuando la propia construcción de una imagen surge para desvelar sus infinitas capas. En términos metafóricos, se puede decir que el documental brasileño contemporáneo insiste en empujar una pesada roca hacia el límite de un precipicio, una roca que simboliza la representación ficticia de una realidad social. De ese modo, ese gesto metafórico resulta una tarea ardua y sin fin que se actualiza a través de la implementación de nuevas tecnologías que influyen en la creación de nuevos relatos en el cine.

Para concluir, este análisis destaca algunos apuntes hacia una búsqueda de las infinitas posibilidades del perspectivismo migrante. En este la imagen digital entra en juego, una imagen sin tiempo y sin materia, capaz de recrear la realidad y enmascarar el dispositivo. Con esto, asumimos el hecho de que el cine digital implica cambios significativos en los modos de reproducción de la imagen, dado que permite repensar la coexistencia de tiempos, al desenmascarar y ser una simulación, a la vez. La facilidad del acceso y manipulación del dispositivo cede el control de la imagen digital a aquellos que siempre han sido marginalizados, lo que permite al individuo una nueva toma de poder. Por lo tanto, el cine digital se vuelve un aliado, es decir, una potente herramienta de memoria y de generación de otras perspectivas. Todos estos factores en conjunto permiten pensar el cine según la propuesta de Gérard Imbert (2022):

Ir más allá de la consolidación del cine como documento social, que nos informa de la realidad social, el cine pasa a ser una extraordinaria caja de resonancia, no solo de lo que está pasando en el mundo —lo que se ve—, sino de lo que no se ve, la parte invisible, inconfesable y, en ocasiones, maldita de la realidad social. (p. 89)

Así, hemos perfilado la propuesta de un perspectivismo migrante, en tanto que la cámara no solamente acompaña distintos trayectos, sino que, finalmente, pasa a resonar en las manos de los individuos.

## Referencias

- Bamba, M. (2008). Migrações, imigração e alteridade no cinema contemporâneo brasileiro. En S. M. Nitrini (Presidencia), *Tessituras, interações, convergências*. Conferência publicada en *Actas XI Congresso Internacional da ABRALIC*, São Paulo, Brasil. [https://abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/033/MAHOMED\\_BAMBA.pdf](https://abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/033/MAHOMED_BAMBA.pdf)
- Brasil, A. (2013). Formas do antecampo: performatividade no documentário brasileiro contemporâneo. *Revista FAMECOS*, 20(3), 578–602. <https://doi.org/10.15448/1980-3729.2013.3.14512>
- Camarero, G. (2022). *La mirada que habla: cine e ideologías*. Akal.
- Cavalcanti, A. (1977). *Filme e realidade*. Embrafilme.
- Celina, M. I. (2011). El juego se acabó: nuevos caminos en el documental brasileño contemporáneo. *DOC On-line: Revista Digital de Cinema Documentário*, (11), 231–246.
- Deleuze, G. (2013). *A imagem-tempo*. Brasiliense.

Imbert, G. (2022). Cine, representación de violencia e imaginarios sociales. En G. Camarero Gómez (Ed.), *La mirada que habla: cine e ideologías* (pp. 89–97). Akal.

José, A. (2007). Cinema marginal, a estética do grotesco e a globalização da miséria. *Alceu*, 8(15), 155–163. [https://revistaalceu-acervo.com.puc-rio.br/media/Alceu\\_n15\\_Jose.pdf](https://revistaalceu-acervo.com.puc-rio.br/media/Alceu_n15_Jose.pdf)

Ortega y Gasset, J. (1980). El espectador, I. En *Obras completas* (Vol. II). Biblioteca Nueva.

Ortega y Gasset, J. (2003). *El tema de nuestro tiempo*. Alianza.

Paranaguá, P. A. (2009). El nuevo documental brasileño, una breve reseña. *Caravelle*, (92), 57–69. <https://doi.org/10.4000/caravelle.9930>

Ramos, F. (1987). *Cinema marginal (1968/1973): a representação em seu limite*. Brasiliense.

Richard, L. G. C. (2015). *O documentário em tempos de crise: O cinema do real sob os riscos do cinismo* [Tesis de maestría, Universidade Federal Fluminense, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia]. [http://www.pgfi.uff.br/wp-content/uploads/2016/03/2015\\_Luiz\\_Guilherme\\_da\\_Cunha\\_Richard.pdf](http://www.pgfi.uff.br/wp-content/uploads/2016/03/2015_Luiz_Guilherme_da_Cunha_Richard.pdf)

Rocha, G. (2004). La estética del hambre. *Dossier Glauber Rocha. Revista Ramona, Revista Artes Visuales Argentina*, (41), 52–55.

Sánchez, S. (2022). *Hacia una imagen no-tiempo. Deleuze y el cine contemporáneo*. Universidad de Oviedo.

Schefer, R. (2016). Aire, fuego, tierra y agua. El cine de Ana Vaz. *A Cuarta Parede*. <https://www.acuartaparede.com/es/ana-vaz/>

Sganzerla, R. (2010). *Edifício Rogério: Textos críticos 1 e 2*. Edufsc.

Simonard, P. (2006). *A geração do cinema novo*. Mauad X.

Warburg, A. (2012). *Atlas Mnemosyne*. Akal.

## Filmografía

*A arca dos Zoé* [Cortometraje, digital]. Vincent Carelli, Brasil, 1993, 22 min.

*A idade da pedra* [Cortometraje, digital]. Ana Vaz, Brasil, 2013, 29 min.

*Bicicletas de Nhanderu* [Mediometraje, digital]. Patrícia Ferreira Pará Yxapy, Ariel Kuaray Ortega, Brasil, 2012, 45 min.

*Desenredo* [Mediometraje, digital]. Felipe Diniz, Brasil, 2015, 40 min.

*Deus e o diabo na terra do sol* [Largometraje, digital]. Glauber Rocha, Brasil, 1964, 120 min.

*Domésticas* [Largometraje, digital]. Gabriel Mascaro, Brasil, 2013, 76 min.

*Entre temps* [Cortometraje, digital]. Ana Vaz, Francia, 2012, 12 min.

*Estamira* [Largometraje, digital]. Marcos Prado, Brasil, 2006, 121 min.

*Migrantes* [Cortometraje, digital]. João Batista de Andrade, Brasil, 1973, 7 min.

*O bandido da luz vermelha* [Largometraje, digital]. Rogério Sganzerla, Brasil, 1968, 92 min.

*O espírito da TV* [Cortometraje, digital]. Vincent Carelli, Brasil, 1990, 18 min.

*Pacific* [Largometraje, digital]. Marcelo Pedroso, Brasil, 2009, 72 min.

*Vidas secas* [Largometraje, digital]. Nelson Pereira dos Santos, Brasil, 1963, 99 min.

## Reseña de autores

† Licenciada en Comunicación, Universidad Federal de Rio Grande do Sul (Brasil) y de la Universidad de Lisboa (Portugal). Magíster en Estudios de Cine y Audiovisuales Contemporáneos de la Universidad Pompeu Fabra. Doctora en Comunicación, Pompeu Fabra. Actualmente, es investigadora posdoctoral en la Universidad Pompeu Fabra, afiliada al grupo de investigación CINEMA.

‡ Profesora del curso de Periodismo de la Facultad de Ciencias Sociales Aplicadas y Lenguaje de la Universidad Estatal de Mato Grosso (FACSL-UNEMAT) e investigadora integrante del Grupo de Investigación en Semiótica y Culturas de la Comunicación -GPESC de la Universidad Federal de Rio Grande do Sul. Su interés se centra en las áreas de Semiótica y Teorías de la Comunicación, con enfoque en problemáticas de género, feminismos y biopolítica. Doctora en Comunicación por el Programa de Posgrado en Comunicación de la Universidad Federal de Rio Grande do Sul (PPGCOM-UFRGS) y Máster en Comunicación por la misma institución (2019).