

El retorno del cine híbrido por parte de cineastas brasileños

The return of the hybrid theater from the Brazilian directors

Denis Porto¹

RESUMEN: Con un análisis histórico y artístico, el artículo discute el retorno de un estilo de producción cinematográfica que marcó el comienzo del séptimo arte, cuando todavía no se distinguían con claridad los géneros de ficción y documental como diferentes. La investigación repasa desde las primeras producciones de los hermanos Lumière, pasando por Flaherty, Eisenstein, Glauber Rocha y Eduardo Coutinho, y rescatando también producciones brasileñas del siglo XXI que llegan al mundo, de las manos (y los cerebros) de Walter Salles y Fernando Meirelles. Para ello, se sustentan en Roger Odin, Jean-Claude Bernardet, Alberto Cavalcanti, Jacques Aumont y Henri Gervaiseau, obteniendo así fuerza teórica e histórica para proponer, sustentar y provocar tal reflexión colectiva.

Palabras clave: Cine, documental, comunicación.

ABSTRACT: With a historical and artistic analysis, the article argues the return of a style of cinematographic production that marked the principle of the art, when still did not consider with clarity the sorts fiction and set of documents as different. The research rescues since the first productions with the Lumière brothers, passing for Flaherty, Eisenstein, Glauber Rocha and Eduardo Coutinho, being rescued by Brazilian productions of century XXI that had marked the world, in the hands (and of the brains) of Walter Salles and Fernando Meirelles, having as characteristic discrete, however limiting, the harmonic relation of the two languages in order to consider a convincing plot and, simultaneously, involving. For this, it supports in Roger Odin, Jean-Claude Bernardet, Alberto Cavalcanti, Jacques Aumont and Henri Gervaiseau, getting, with this, substantial theoretical and historical force to consider, to support and to provoke such collective reflection.

Key words: Film, documentary, communication, Brazilian new cinemabuilding societies, feeling pain, dying along others.

Introducción

Desde su nacimiento, la producción cinematográfica siempre provocó el

interés del hombre. En la mente de los espectadores, estas imágenes reflejaban la realidad, cuando se proyectaban ampliadas y transmitidas por un

¹ Periodista y documentalista de cine. Máster en Comunicación. Profesor de las asignaturas de Cine Digital, Medios Digitales y Radio en la Umesp - Universidad Metodista de São Paulo y Periodismo en la UniCOC, todas ellas en Brasil. Actualmente, es doctorando en el programa de posgrado de la Umesp, donde investiga sobre el cine interactivo. denis.reno@terra.com.br

proyector iluminado, todavía sin sonido. Sólo las imágenes y expresiones bastaban para cautivar a quienes asistían a las proyecciones de cine.

Al mismo tiempo, se buscaban géneros, estilos de producción y lenguajes que pudieran satisfacer las exigencias de un público estupefacto ante la nueva plataforma de comunicación y entretenimiento, simultáneamente, exigente con el desarrollo de la calidad y presto a consumir estos estilos, a poco que ofreciesen novedades y contenidos de interés.

Nacieron, en aquel momento, nuevos estilos de producción, que vinieron de las manos (y de las cabezas) de cineastas como Flaherty, Grierson, Cavalcanti, Eisenstein, Vertov, Rouch, y, en Brasil, Glauber Rocha, Coutinho, Hirszman, entre otros. Estos cineastas utilizaron discursos que, en ocasiones, mezclaban la ficción con la realidad en una sola obra, sin delimitar cuál era el comienzo y el final de cada una de ellas.

Con el tiempo, tal mezcla dejó de ser vista con frecuencia en la producción audiovisual, en la misma época en la que el documental perdió espacio en el mercado audiovisual. Sin embargo, con la reconquista del documental como género se percibe un retorno del discurso híbrido a las manos de algunos cineastas.

La discusión sobre las nuevas narrativas audiovisuales tiene lugar en varias áreas de investigación y una de las grandes

preocupaciones está relacionada con el discurso cinematográfico. Se intenta comprender las nuevas corrientes, las tendencias cinematográficas, e intentar interpretar también la absorción de éstas por los espectadores, el gran público.

A partir de un recorrido histórico y cronológico del cine híbrido, el artículo discute la recuperación de este hibridismo por parte de los cineastas brasileños, quienes conquistan un espacio dentro del escenario internacional de producción audiovisual. Esta discusión es polémica, pues algunas corrientes de estudios filmicos no aceptan el hibridismo dentro de la producción audiovisual. Otros, sin embargo, aceptan todos los estilos, siempre que haya teorías o datos que los consoliden.

Los comienzos del cine híbrido

El cine híbrido nació, como el cine, en un momento en el que no existían discursos cinematográficos todavía definidos. El propio cine era algo muy nuevo, lo que permitía a cualquiera inventar su propio discurso, así como su estilo de producción. Era el momento en el que los Hermanos Lumière trajeron a la pantalla escenas del tren llegando a *gare de Vincennes*, causando espanto y temor en el público, de tan real que era la escena. En seguida, en la misma fase artística, los pioneros franceses reprodujeron también salidas de los obreros de la fábrica Lumière, mostrando de forma ampliada el registro de diferentes situaciones.

“Lo primero que se nos indica de las reacciones de los primeros espectadores de Lumière, en los relatos de prensa y también en la consideración de los críticos, a lo largo de las proyecciones es, todavía hoy, una única cosa: la profusión de efectos de realidad. Se habla siempre de la famosa reacción de los espectadores a la llegada de un tren a la estación, de su pavor, de su huida exaltada” (Aumont, 2004, 31).

Al comienzo de la historia cinematográfica, las escenas cotidianas provocaban espanto e interés. Sin embargo, con el tiempo, la búsqueda del mensaje ficcional, fomentado de forma intensa por la literatura, se convirtió en un afán constante de los cineastas. Siguiendo a Odin (1984), tal cambio se debió al hecho de que los espectadores manifestaron cierto interés por la ficción. Para el investigador, las personas prefieren siempre “vivir” momentos diferentes de los que proporciona la realidad, construyendo, con la ficción, “un yo de origen ficticio”. Esta teoría también es compartida por Augé (1998, 33), cuando afirma que “los individuos siempre tuvieron dificultad para identificarse sólo con su cuerpo. Por el contrario, siempre han estado tentados de pensar en él como un límite que debe ser superado”.

Más, en ese momento histórico y artístico, cuando se experimentaban diversos formatos y contenidos, todavía era común conciliar los dos géneros, todavía desconocidos e indefinidos por los amantes del nuevo arte: la ficción y el documental.

A pesar del desconocimiento, se comenzaba a percibir un interés cada vez mayor de los espectadores por lo desconocido, lo que estimulaba producciones mixtas que procuraban revelar historias reales, situaciones vividas por personajes que interpretaban la misma rutina en el día a día, en sus comunidades o en sus grupos sociales. Éste es caso de *Nanuk, el esquimal*² y *Qué viva México*³, obras de Flaherty y Eisenstein, respectivamente. Estas producciones fueron consideradas hitos revolucionarios en este tipo de producción, al utilizar personajes que revivían sus rutinas en las comunidades analizadas, y traer a las salas de proyección una realidad ficcional, híbrida en su apariencia, pero homogénea en cuanto a su recepción.

El hombre de hielo (re) producido por Flaherty sobre la nieve del Ártico puede ser considerado un nuevo hito en la historia del cine, ya que en ella se recurrió al arte para mostrar al mundo, de forma semi-real, una cultura diferente a la que se conocía

2 *Nanuk, el esquimal*, bajo el título original *Nanook of the North*, fue finalizado en 1922 por el director Robert Flaherty.

3 *Viva México*, bajo el título original *Que viva México*, fue finalizado en 1932 por Grigori Alexandrov y dirigido por Serguei Eisenstein.

tradicionalmente. Esto provocó además un interés creciente por las regiones desconocidas del planeta.

“En los países de Europa, se asiste a una difusión inédita de imágenes de tierras y países lejanos. Esta difusión tiene un papel importante en el desarrollo de la industria del turismo. La realidad de lugares distantes parece asumir una cualidad más tangible al público a partir del momento en que se puede constatar con los propios ojos - gracias a la imagen fotográfica - que es posible visitarlos”
(Gervaiseau, 2000, 50).

Flaherty iniciaba el tradicional film de viajes de exploradores, definido claramente por Gervaiseau (2000) como un registro etnográfico de exploradores. *Nanuk, el esquimal* supuso para el cine una nueva producción, resultado de la mezcla de escenas documentales con escenificaciones realizadas por un esquimal de verdad, que simplemente revivía situaciones de su mundo cotidiano. Para ello, Flaherty construyó un laboratorio para revelar los negativos y visionar los fragmentos registrados para dar continuidad a la historia imaginada. Con ello, se pudo sumergir en una producción, sin itinerario, procurando sólo reproducir, de la manera más real posible, el entorno cotidiano de los esquimales, mezclando fragmentos cinematográficos con reconstituciones, tal como ocurre en una escena en que se construye un iglú

cortado por la mitad. La familia real de Nanuk se acuesta en la nieve, como si el ambiente estuviese caliente por el aceite de foca utilizado para revestir la pared helada, enfrentando una temperatura bajo cero. Flaherty modificaba, definitivamente, la historia del film como si estuviese reinventando el arte.

“Para nuestros espectadores de 1923, Nanuk era la propia vida. En medio de la confusión del grupo de vanguardia, nosotros que luchábamos contra el filme artístico, literario, teatral, comprendíamos que la solución que buscábamos estaba allí, con toda la poesía del verdadero drama cinematográfico. Una lección bastante oportuna”
(Cavalcanti, cit. por Gervaiseau, 2000, 54).

Simultáneamente a las obras de Flaherty, se realizó otra producción influida por esa mezcla de realidad y ficción que aparecía en *Nanuk, el esquimal*. El ruso Serguei Eisenstein, con la obra *Qué viva México* (1932), tradujo de forma sublime el estilo característico de Nanuk, valiéndose de actores locales y reconstituyendo gestos cotidianos típicos de la cultura retratada. En la producción, la última de su carrera, Eisenstein revela México bajo diversas miradas, construyendo una obra que sigue la trayectoria de los filmes documentales, mostrándose así un fiel seguidor de Flaherty. De hecho, el propio Eisenstein se llegó a declarar seguidor del estilo cinematográfico de

Flaherty. Para Eisenstein (cit. por Gervaiseau, 2001, 54), “nosotros, los rusos, aprendimos con Nanuk más que con cualquier otro filme extranjero. Gastamos la película de tanto estudiarla. En cierto sentido, era para nosotros un punto de partida”.

Eisenstein presenta al espectador una serie de cortos documentales que revelan las creencias religiosas mexicanas, mostrando su relación con la religión, la muerte, las pirámides e incluso con el matrimonio. Además, presenta también una ficción sobre el dominio feudal en el país, valiéndose de actores locales y aficionados para interpretar tales críticas sociales. El film, a pesar de haber sido montado por su asistente, Grigori Alexandrov, revela un último y claro pensamiento de Eisenstein, como un presagio para producciones futuras de un género híbrido que, definitivamente, había surgido.

Años después, en Brasil, esta vez con el cineasta brasileño Glauber Rocha, ese estilo reaparece, llevando nuevamente a las pantallas esa mezcla de realidad y ficción y fortaleciendo una teoría de Roger Odin, que defiende que no existe un film totalmente ficticio, sino que siempre hay algo de real en el género. Para Odin (1984, 263), “todo film de ficción puede ser, por tanto, considerado, desde cierto punto de vista, como un documental”.

En *Dios y el diablo en la tierra del sol*⁴, Glauber Rocha, como si revitalizase las obras de Flaherty y Eisenstein, se vale de personas de la comunidad para producir su obra, dando a la historia un poco más de verdad. La obra reconstruyó una situación real vivida en el nordeste brasileño, y contó en su elenco con importantes actores profesionales como Yoná Magalhães y Othon Bastos, además de actores del pueblo que revivieron sus papeles cotidianos y llevaron a las pantallas las verdades de sus vidas. Para Glauber, existían básicamente dos tipos de géneros: los de mentira y los de verdad. Y, desde su perspectiva, sólo uno de ellos podría revitalizar el cine nacional, envuelto en producciones pornográficas. Para Glauber:

“donde haya un cineasta dispuesto a filmar la verdad y a enfrentar los patrones hipócritas y politiqueros de la censura intelectual, ahí habrá un germen vivo del Cinema Novo. Donde haya un cineasta dispuesto a enfrentar el comercialismo, la exploración, la pornografía, el tecnicismo, ahí habrá un germen de *Cinema Novo*” (Rocha, cit. por Buarque de Hollanda y Gonçalves, 1985, 31).

Después de *Dios y el diablo en la tierra del sol*, Glauber Rocha supuso para el cine brasileño un nuevo oxígeno,

4 *Dios y el diablo en la tierra del sol* fue finalizado en 1964, dirigido por el cineasta Glauber Rocha.

transformándolo en una producción híbrida. A través de él, se dijeron verdades del pueblo y por el pueblo, mezcladas con escenas de un guión de ficción producido por profesionales del cine. Se daba así un nuevo paso en la filmografía brasileña de la realidad.

Otra obra que se vale de esta duplicidad de lenguajes (ficcional y real) es el documental *Cabra marcada para morir*⁵, de Eduardo Coutinho. El film comenzó su rodaje en 1964 con la propuesta de desarrollar un guión ficticio sobre el asesinato de un líder de las Asociaciones del Campo, con el título original de *Cabra*. Para ello, el director utilizó actores *amateurs* que representaron sus propios papeles. Después de tener que interrumpir el rodaje por orden de los militares, que también confiscaron los originales ya producidos, Coutinho abandonó el proyecto. Sin embargo, veinte años después, sirviéndose de algunos originales que no habían sido confiscados, retomó la producción, esta vez bajo el título de *Cabra marcada para morir*. La obra se convirtió en un documental que se sirve del rescate de la memoria, la misma técnica que utilizó Claude Lanzmann en el documental *Shoah*⁶, en 1986. En las dos versiones, Coutinho se apoyó en el estilo híbrido de producir, utilizando actores aficionados en la primera

producción e imágenes ficticias en la segunda versión, ésta con un papel documental.

“*Cabra marcada para morir* debe ser recordada como un caso raro de documental iniciado como una película de ficción. Si el rodaje no hubiese sido interrumpido por el golpe militar de 1964, el filme de Eduardo Coutinho hubiera sido una experiencia contemporánea y similar a las películas *El bandido Giuliano* y *La batalla de Argel*, por su propuesta de reescenificar eventos reales recientes en los propios locales que ocurrieron, con participantes que interpretaron sus propios papeles, además de actores no profesionales” (Escorel, en Mourão y Labaki, 2005, 266).

Tanto la primera versión, iniciada por Coutinho en 1964 como la última, concluida en 1984, pueden ser consideradas como producciones híbridas. Sin embargo, la primera utilizó de forma más acentuada la mezcla de los dos géneros para envolver al espectador de forma más convincente y eficaz.

La nueva fase: Ciudad de Dios y Diario de motocicleta

Después de haber sido dejado de lado, si no por los cineastas, con certeza por las

5 *Cabra marcada para morir* fue terminada en 1984. La obra, de carácter documental, es fruto de una producción híbrida interrumpida en 1964 durante la dictadura militar. Los dos proyectos fueron producidos por Eduardo Coutinho.

6 *Shoah*, dirigido por Claude Lanzmann, fue terminado en 1986, después de 11 años de producción.

miradas de admiración de los espectadores, el film híbrido comenzó a volver al estrellato cinematográfico. Una de las producciones que puede ser considerada responsable de este retorno fue el largometraje dirigido por Fernando Meirelles, *Ciudad de Dios*⁷. En la obra, Meirelles propone un *plot*⁸ basado en datos reales extraídos del libro del mismo nombre. A pesar de eso, el director adopta en la producción principios del film híbrido, que aparecen en *Nanuk, Qué viva México* y *Dios y el diablo en la tierra del sol*, con el empleo de actores aficionados interpretando papeles de sus propias vidas y de su mundo cotidiano. Para ello, fueron seleccionados talentos del grupo “nós do morro”, por moradores de las fabelas cariocas. Asimismo, en diversos planos se adoptó el movimiento de cámara en mano, lo que permitió aproximar la escena al espectador. De esa forma, se ganó una mayor carga de realidad en las escenas captadas.

“La cámara de mano se convirtió en una marca central de la verdad cinemática, en el sentido de que todas las tradiciones de reconstrucción, comentarios, música, entrevistas y todo lo demás fueron en gran parte relegadas a un segundo plano o,

como mucho, fueron tratadas como infracciones de los ideales de la producción del cine directo”⁹ (Winston, en Mourão y Labaki, 2005, 18).

La verdad de los actores aficionados del film *Ciudad de Dios* fue tan grande que, después de la producción, algunos integrantes del elenco se involucraron en crímenes y acabaron siendo presos, reflejando en la vida real las experiencias que habían vivido en las pantallas en la obra de Fernando Meirelles.

Otra obra con participación brasileña que retoma el híbrido cinematográfico es el largometraje *Diario de motocicleta*. El filme, una obra internacional dirigida por el cineasta brasileño Walter Salles, mezcla escenas documentales con ficticias. A pesar de ser un obra extraída de hechos reales, Salles utiliza actores profesionales en el elenco principal. Sin embargo, con un equipo reducido y presupuesto limitado, el director incluyó en el rodaje pobladores de las localidades donde se produjo el film, no sólo como figurantes, sino como protagonistas de diversas escenas. Además de eso, se incluyen también escenas totalmente documentales al estilo *cinéma vérité*¹⁰, adoptado en

7 *Ciudad de Dios*, dirigido por Fernando Meirelles y producido por Walter Salles, fue terminado en 2002 y nominado al Oscar en dos ediciones seguidas. Finalmente, no ganó ninguna estatuilla.

8 *Plot* es la espina dorsal de un guión, el asunto principal de un film. En un guión, se puede percibir la existencias de diversos *subplots*, ligados sin embargo a una única dirección.

9 *Cinema directo* es el estilo adoptado por los Estados Unidos para la realización de producciones documentales, donde el equipamiento es ligero y móvil y, como señal de identidad, se caracteriza por la ausencia del cineasta y de narración (Winston, cit. por Mourão y Labaki, 2005, 16).

producciones documentales francesas. La obra refleja la teoría de Odin (1986), que defiende la existencia de un filme híbrido, que reúne los dos géneros cinematográficos. Para él:

“Il existe également des films hybrides, à l’intersection de deux (ou de plusieurs) ensembles cinématographiques, des films, que entrelacent deux (ou plusieurs) consignes de lecture (ex: Lettres de Somalie de F. Mitterrand)” (Odin, 1984, 275).

Una de las escenas documentales que merecen ser destacadas en las que tiene lugar cuando Che Guevara (Gael García Bernal) y Alberto Granado (Rodrigo de la Serna) llegan al sur de Chile y van al mercado a conocer las comidas típicas del lugar. Se percibe claramente la reacción de la vendedora al encontrarse con la cámara. Lo mismo ocurre en Cuzco y Machu Pichu con los descendientes de la civilización Inca, al ser entrevistados por Guevara (Bernal). Asimismo, se percibe la adopción del estilo Flaherty de filmar, cuando coloca en escena actores aficionados en situación real, en el centro del tratamiento de la leprosería, en la Amazonía peruana. Para definir el formato adoptado por Walter Salles, nos

podemos valer de un pensamiento de Escorel (Mourão y Labaki, 2005, 267) que define la producción mixta como “una visión objetiva, documental, sobre procesos terapéuticos en que la expresión de la subjetividad tiene un papel central. Un filme híbrido”. Las escenas documentales de *Diario de motocicleta* siguen los patrones establecidos por el *cinéma vérité*, por lo que el entrevistador tiene en la escena una participación directa. En el caso específico de la obra, el entrevistador es el personaje Che Guevara, lo que convierte a la película en una producción totalmente híbrida.

La consagración del híbrido en *El jardinero fiel*

Después que el filme híbrido retornara con fuerza gracias a *Ciudad de Dios* y *Diario de Motocicleta*, el estilo se repitió en la última obra dirigida por Fernando Meirelles. *El jardinero fiel*¹¹, largometraje protagonizado por el hollywoodiense Ralph Fiennes (*La lista de Schindler* y *El paciente inglés*), adopta un carácter híbrido desde el principio, involucrando a actores no profesionales y escenas documentales en menor intensidad que en *Ciudad de Dios* y *Diario de motocicleta*, pero provocando también una apariencia similar a las obras presentadas en este trabajo.

10 *Cinéma Vérité* tiene su origen en Francia, simultáneamente al surgimiento del cine directo en Estados Unidos (Nichols, 2005, 155). Se caracteriza por el empleo de equipos de bajos costos y bajos y por la incorporación del cineasta y de su equipo en las imágenes, tal como se puede percibir en *Cabra marcada para morir*, de Eduardo Coutinho.

11 *El jardinero fiel*, dirigido por Fernando Meirelles, trata de los problemas relacionados con el virus del SIDA en África y la explotación comercial y social por parte de los países ricos. Concluida en 2005, la obra cuenta en el elenco con Ralph Fiennes.

Se percibe que, en *El jardinero fiel*, Meirelles incluye una en la secuencia escenas reales de los suburbios africanos y de actuaciones de la ONU en la distribución de alimentos para poblados y tribus de África. Además, en algunas escenas utiliza de forma intensa la cámara en mano característica del documental. A través de estas escenas, se crea en el espectador una receptividad hacia lo real, característica del filme de realidad. Por último, en el comienzo de la película se percibe una propaganda de un movimiento organización a favor de los derechos humanos, lo que provoca todavía más una lectura documental.

La dirección de Fernando Meirelles fomentó nuevos admiradores del filme híbrido, como el actor Ralph Fiennes. Protagonista de film *El jardinero fiel*, Fiennes reveló en una entrevista concedida al canal de tv por cable GNT¹² que nunca había vivido una experiencia cinematográfica, en la que la realidad se fundiera con la ficción. Esta mezcla entre ficción y realidad ya fue destacada por diversos autores. Para Godard (1985, 181), “todos los grandes filmes de ficción tienden al documental, así como todos los grandes filmes documentales tienden a la ficción”.

Se trata de una vuelta a un estilo de producción cinematográfica con el aval del mercado audiovisual. Este lenguaje nunca dejó de existir, pero siempre se

mantuvo apenas dentro de las películas de categoría culta. Sin embargo, desde el film *Ciudad de Dios*, esta mezcla de ficción y realidad se ha extendido a las películas comerciales, con cierta aprobación de la academia norteamericana, que ha concedido diversos premios a las películas dirigidas por Fernando Meirelles y Walter Salles.

Conclusión

Es posible que el retorno al cine híbrido al gusto cinematográfico se haya debido a la evolución en la receptividad de este estilo por parte de la academia norteamericana que realiza el Oscar, uno de los mayores eventos de cine.

Inicialmente reacio a aceptar *Ciudad de Dios* en su primer año de exhibición, tuvo que abrir espacio para la obra posteriormente, teniendo en cuenta las protestas y sus resultados en taquilla. Al año siguiente, la academia premió a *Diario de motocicleta* con la mejor canción original, y cierto reconocimiento discreto al filme híbrido. Ahora, de forma consolidada, coloca en escena a un actor aceptado en la academia *yankee* y todavía consigue alcanzar taquillas millonarias. Todo eso bajo la dirección de un director brasileño.

Esta tendencia demuestra que los espectadores actuales no se contentan sólo con la construcción de un “yo de origen ficticio”, como describe Odin (1984), y refuerza el incremento del

12 Canal 41 del sistema Netcabo. Entrevista exhibida el 18 de noviembre de 2005, a las 21 horas (horario de Brasilia).

espacio del documental dentro del mercado del audiovisual. Se necesita un poco de verdad en algunas obras.

Otro factor que favorece este estilo es el relativo a la cuestión económica. Con el empleo de actores no profesionales, los costos de producción son reducidos, con figurantes que muchas veces actúan gratis. De esta forma, las películas se hacen viables y surgen otros proyectos que también llegan a las pantallas.

Con estas observaciones, se percibe que el filme híbrido retornó en los últimos años al escenario cinematográfico mundial también por las obras dirigidas por cineastas brasileños, que se enfrentan a los patrones de la academia

norteamericana, responsable de manejar las normas del mercado audiovisual mundial. Meirelles y Salles consiguieron burlar estas normas impuestas, estableciendo de forma natural el espacio de un nuevo viejo estilo y conquistando el gusto de los espectadores. Hasta el punto de recibir el reconocimiento de la academia norte-americana, tal vez por la presión popular que había provocado grandes ingresos de taquilla.

El estilo no es nuevo, ni tampoco es exclusivo del arte en Brasil. Pero los cineastas brasileños han recibido un reconocimiento internacional, en un momento en el que el cine gana espacio con modalidades diferentes, como el documental.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

AUGÉ, M. (1998). *A guerra dos sonhos*. Campinas, SP: Papirus.

AUMONT, J. (2004). *O olho interminável [cinema e pintura]*. São Paulo: Cosac & Naify.

BERNARDET, J.C. (2003). *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras.

BUARQUE DE HOLLANDA, H.B. y GONÇALVES, M.A (1985). *Cultura e participação nos anos 60*. São Paulo: Brasiliense.

CAVALCANTI, A. En MARQUES DE MELO, J. (org) (1972). *Jornalismo audiovisual: técnica do documentário*. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes [Departamento de Jornalismo e Editoração].

SCOREL, E. (2005). *A direção do olhar*, en MOURÃO, M.D y LABAKI, A. (orgs). *O cinema do real*. São Paulo: Cosac & Naify.

FRANCE, C. (org.) (2000). *Do filme etnográfico à antropologia filmica*. Campinas, SP: Editora da Unicamp.

GERVAISEAU, H.P.A (2000). *O abrigo do tempo*, Tesis de Doctorado en Comunicación, – ECO – UFRJ.

GODARD, J.L. (1985). *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*. Paris: Édition de l'Étoile/ Cahiers du Cinéma.

MOURÃO, M.D. y LABAKI, A. (orgs) (2005). *O cinema do real*. São Paulo: Cosac & Naify.

NICHOLS, B. (2005). *Introdução ao documentário*. Campinas: Papirus.

ODIN, R. (1984). *Film documentaire, lecture documentarissante: cinémas et réalités*. CIEREC Paris: Université de Saint-Étienne.

WINSTON, B. (2005). *A maldição do jornalístico na era digital*, en MOURÃO, M.D y LABAKI, A. (orgs): *O cinema do real*. São Paulo: Cosac & Naify.

FILMOGRAFÍA:

EISENSTEIN, S. (1932). *Qué viva México*. México, 90 min.

FLAHERTY, R. (1922). *Nanuk, el esquimal (Nanook of the north)*. Estados Unidos/ Francia, 79 min.

MEIRELLES, F. (2002). *Ciudad de Dios (Cidade de Deus)*. Brasil, 135 min.

MEIRELLES, F. (2005). *El jardinero fiel (The constant gardener)*. Estados Unidos, 129 min.

ROCHA, G. (1964). *Dios y el diablo en la tierra del sol*. Brasil, 125 min.

SALLES, W. (2004). *Diario de motocicleta (The motorcycle diaries)*. Estados Unidos, 128 min.