

SUÍTE HAVANA E A EXPECTATIVA DO ESPECTADOR

Karla Holanda é Doutoranda do Curso de Comunicação da Universidade Federal Fluminense – UFF – e mestra em Multimeios, pela Unicamp/SP, é autora do livro “Documentário Nordeste” (Annablume/FAPESP/2008). Como diretora roteirista, realizou diversos filmes. Atualmente, finaliza o documentário “O cinema é brasileiro”. E-mail: holanda.k@gmail.com

RESUMO: Ao contextualizar a situação histórico-cinematográfica de Cuba, este trabalho discute o filme *Suíte Havana* e alguns conceitos relacionados ao documentário, como os métodos observacional e performático, a indução emotiva provocada pela narrativa e a particularização na abordagem do documentário.

PALAVRAS-CHAVE: cinema, documentário, Cuba.

ABSTRACT: This paper discusses the film *Suite Habana* and some concepts related to the documentary, such as observational and performative methods, the emotional induction caused by narrative and the particularization in the documentary's approach.

KEYWORDS: cinema, documentary, Cuba.

Não vemos as coisas como elas são, mas como nós somos.
Anais Nin

A década de 1990 foi marcada por sacrifícios massivos vividos pelo povo cubano. O fim dos governos comunistas que amparavam Cuba provocou uma quebraadeira generalizada na economia da ilha, sobretudo nas atividades que dependiam do comércio exterior. Empréstando o termo da doutrina militar, Fidel Castro cunhou a expressão “Período Especial” [em tempos de guerra] para se referir a esses anos que exigiriam privação de toda ordem à população. As consequências mais diretas desse período no meio cinematográfico foram refletidas pela interrupção de entrada de negativos, de equipamento de iluminação, de

materiais de maquiagem, vestuário e similares. Todo cenário era propício para o fim da produção de cinema no país.

Contudo, comparando-se à década anterior, que produziu 56 longas metragens, os anos de 1990 com todos os elementos restritivos trazidos pelo Período Especial, estiveram longe de estagnar a produção cinematográfica no país, com os 32 filmes de longa metragem realizados.²¹ Para isso, um fator essencial foi o estabelecimento de co-produções internacionais, em especial com a Espanha e países latino-americanos. Além disso, a defesa da mídia digital usada por cineastas veteranos no início dos anos 2000 - Humberto Solás realiza em 2001 o primeiro filme digital cubano, *Miel para Oshún* (CASTILHO, p. 104) – configura-se num estímulo ao uso dessa tecnologia de forma profissional, o que também contribui para a continuação da produção cinematográfica.

É nesse contexto que surge *Suíte Havana*, o documentário de Fernando Pérez, lançado em 2003, uma co-produção espanhola realizada em mídia digital. Octavio Getino diz que

El año 2003 representó, pese a todo, un respiro para la actividad local, no sólo por haberse realizado más películas que en años anteriores (...), sino por que alguna de ellas, como *Suite Habana*, probó nuevamente la calidad artística y conceptual de sus realizadores (GETINO, p. 191).

De fato, *Suíte Havana* não passou despercebido onde foi exibido. Um documentário que se propõe a mostrar um dia na vida de uma dezena de personagens moradores da política e economicamente isolada Havana no início dos anos 2000 é compreensível que, por si, já desperte atenção e interesse.

O que propomos neste trabalho é, sob o contexto da produção de *Suíte Havana* e ao discorrer sobre temas que estão implícitos no filme, discutir algumas ideias comumente

²¹ Segundo Roberto Smith, vice-presidente do ICAIC, no periódico “Qué pasa con el cine?”, p. 109.

relacionadas ao documentário. Iremos nos ater a aspectos que relacionam o filme às seguintes noções:

- a) à tradição do cinema direto, cuja câmera seria observadora isenta de uma realidade que se desenvolve diante de si;
- b) ao, paradoxalmente, oposto disso: a ficcionalização de cenas e a indução emotiva do expectador, através da música e dos frequentes *closes up*, por exemplo;
- c) à pretensão de totalidade *versus* a redutibilidade do universo dos personagens e da cidade apresentados no filme;
- d) ao documentário performático, numa variação do estilo descrito por Bill Nichols.

Suíte Havana apresenta o cotidiano de uma variedade de vidas comuns, anônimas, desde o amanhecer até o fim da noite na cidade de Havana, tais quais as sinfonias metropolitanas nos anos de 1920, como os célebres *Berlim, sinfonia de uma metrópole* (Walter Ruttmann, 1927); *Apenas as horas* (Alberto Cavalcanti, 1926); *São Paulo, sinfonia da metrópole* (Adalberto Kemeny e Rudolf Rex Lustig, 1929).

O filme começa com a cidade ainda na madrugada, com as luzes ainda acesas do farol que gira em torno da cidade. A cidade acorda lentamente para que cada personagem assuma sua rotina. E é dessa rotina que o documentário extrairá sua substância. O filme acompanha algumas vidas durante 24 horas de um dia qualquer: a trajetória de uns no trabalho – o sapateiro, o servente de hospital, o ferroviário, a vendedora de amendoins, o vigia de estátua, etc -; de outros em casa, como uns idosos desmotivados e a criança com Síndrome de *Down* fazendo o desjejum preparado por sua avó, que o levará à escola; dos mesmos trabalhadores à noite, em momentos de lazer. Tudo acontece sem diálogos.

Assim, no documentário de Pérez abundam imagens de paredes corroídas, gastas, não preservadas; ônibus lotados; táxis velhos; vidas duras, sem conforto, tanto para o operário da ferrovia, o pedreiro, o arquiteto, o médico ou a velhinha aposentada; vida impassível para os

velhos diante da TV – se o tempo foi inclemente com as paredes e os muros, abandonando-os à corrosão, não é diferente aos homens e às mulheres que envelhecem em Havana: não lhes dá consolo -; vida quase nula do ex-professor de marxismo diante da TV; da resignada vendedora de amendoins septuagenária com seus passos lentos; vida melancólica do médico que quer ser ator e se torna *clown* nos fins de semana.

Essas são algumas das vidas patentes, manifestas através da luta diária, do trabalho que é vendido durante o dia; trabalho que se torna meio para que homens e mulheres possam existir; é o sacrifício que vai levar-lhes à vida, já que “a vida começa quando cessa o trabalho, começa na mesa, no bar, na cama”, como diz Marx.²² Essa vida chega com a noite, em *Suíte Havana*: é a noite que traz a vida latente, a que compensa o fado do trabalho e da rotina. É quando o jovem pedreiro Ernesto que ostenta fotos de Che Guevara nas paredes de sua casa, revela-se dançarino clássico; o homem que é sapateiro durante o dia, à noite vai bailar; a triste operária da fábrica de cosméticos prepara o elegante vestido não para si, mas para o transformista que, em seguida, se apresenta numa casa de espetáculos; o transformista, por sua vez, durante o dia é trabalhador da nada *glamourizada* lavanderia de um hospital; o funcionário da ferrovia, à noite toca saxofone; o arquiteto e seu filho com Síndrome de *Down*, Francisquito, sobem ao telhado para ver de mais perto as estrelas. Uma precisa ilustração do discurso de Marx: a vida começa verdadeiramente depois do trabalho. As horas de trabalho valem pelo ganho que permitirá levar o trabalhador à mesa, ao bar, à cama, ao palco... e às estrelas.

Esses momentos, aparentemente flagrados ao acaso do dia-a-dia de Havana, induzem a uma tendência de alinhar *Suíte Havana* à estética do cinema direto, cuja câmera estaria observando passivamente o cotidiano da cidade e de seus personagens, comportando-se como

²² Em “Trabalho assalariado e Capital”, de 1849, disponível em <http://www.marxists.org/portugues/marx/1849/04/05.htm>. Acessado em 30/07/2009.

uma “mosquinha na parede”²³ a testemunhar a vida se desenrolar diante de si. O método utilizado nesse estilo observacional leva os “atores sociais” a se relacionarem uns com os outros, ignorando a presença do cineasta e do aparato técnico, resultando, como diz Nichols, em

filmes sem comentário com voz-over, sem música ou efeitos sonoros complementares, sem legendas, sem reconstituições históricas, sem situações repetidas para a câmera e até sem entrevistas (NICHOLS, 2005, p 147).

Suíte Havana, contrariamente, usa música, assim como explora planos próximos – excessivos *closes up* -, além de fragmentá-los numa montagem associativa, diferentemente do documentário observacional que opta por planos-sequência, permitindo mostrar, sem interrupção, a vida no momento em que ela é vivida. Tais artifícios usados por Pérez têm a função de inspirar emoção no espectador, de cercá-lo por determinado sentimento e compreensão do mundo. Seu documentário não está interessado em flagrar a cidade e seus personagens em estado puro, como se ali não houvesse o diretor orquestrando cada movimento dado, cada diálogo não travado, o instante de cada música, a ordenação de cada plano.

Ao forjar a aparência estética do estilo observacional de documentar, Pérez está parodiando esse modo para expressar sua sensibilidade sobre o mundo histórico ali retratado, buscando envolver o espectador menos por uma representação realista e imparcial desse mundo do que através da carga afetiva que ele aplica ao filme. Ao invés de apontar objetivamente a vida como ela seria, o diretor opta por transferir ao espectador a subjetividade de seu próprio sentimento, uma vez que ele está pessoalmente imbricado naquela realidade, fazendo, assim, uso da função emotiva da linguagem tal qual descrita por Jacobson.²⁴ E essa

²³ A expressão é de Henry Breitrose (WINSTON, 2005, p 16).

²⁴ A função emotiva da linguagem, segundo Jacobson, está centrada no emissor e expressa os sentimentos e a visão pessoal do autor. Para mais, ver em JACOBSON, Roman. *Linguística e Comunicação*. 8ed., São Paulo: Cultrix, 1975.

transferência será recebida de maneira diferente por cada espectador, de acordo com seu repertório de experiência, de memória, de afeto, de valor e crença que carrega.

Quando, por exemplo, Francisquito e sua avó saem de casa, um *travelling* revela a decadência do condomínio que habitam e, ao chegarem à calçada, vemos o vigilante farol a lhes espreitar. Dessa forma, *Suíte Havana* enfatiza as dimensões subjetivas e afetivas do mundo ao apostar que o conhecimento que se pode ter dele vai muito além de qualquer direção para a qual se possa objetivamente apontar.

Por manipular as ações dos personagens, Felipe Bragança, em artigo publicado na revista eletrônica Contracampo, acusa Pérez de usá-los como “muletas realistas”:

Se era mesmo para que os personagens fossem tão obedientes às diretrizes pré-concebidas, se o filme queria antes domá-los do que encontrá-los, porque não chamar os bons e velhos atores tradicionais e a eles apresentar um roteiro tradicional? Estes, ao menos, saberiam (desde o começo) o quanto (e o tanto!) seriam submetidos... Ou será que Fernando Pérez teria se utilizado desses não-atores somente como ferramentas, como muletas realistas para uma dramaturgia não mais que banal, não mais que covarde com o espectador? (BRAGANÇA, s/d)

A tradição documentária cubana desde Santiago Alvarez, assim como a tradição do documentário engajado, de cunho social ou político, em especial na América Latina, elegeu o modelo neorrealista como o autêntico, o mais ético, sendo perseguido por importantes documentaristas da região. O rompimento com esse paradigma sessentista e a exploração de novas práticas, em especial partindo de um país tão diretamente associado a valores ideológicos, é passível de provocar impressões de traição, de “submissão”, como Bragança denomina o cinema de Pérez em *Suíte Havana*, “um cinema de submissão acima de tudo”.

No filme cuidadosamente planejado, em que as ações dos personagens se sintonizam aos movimentos de câmera – um exemplo disso é a cena em que Francisquito e sua avó saem de casa: a câmera os acompanha até a porta de saída e retorna lentamente ao exato ponto em que o avô sai do quarto e senta à mesa -, parece-nos evidente que, ao se submeterem aos

comandos da direção, os personagens estão cientes de que estão sendo dirigidos e somente o espectador mais distraído não perceberia, afinal não é possível alguém acreditar que em Havana as pessoas não falem umas com as outras, por exemplo, já que não há diálogo no filme. Ou, ainda, que a senhora de 97 anos assiste à televisão justamente no instante em que Silvio Rodriguez canta “Mariposas”, como se cantasse para ela:

*Qué maneras más curiosas
de recordar tiene uno.
Qué maneras más curiosas
Hoy recuerdo mariposas
que ayer sólo fueron humo
Mariposas, mariposas,
que emergieron de lo oscuro
bailarinas silenciosas.*

Assim como visto em parte da historiografia, especificamente na micro-história, a partir dos anos de 1980, percebe-se que os documentários passaram a privilegiar as escalas reduzidas - o recorte minúsculo - ao abordar seu objeto, seja através de um indivíduo particularizado ou de pequenas comunidades.²⁵ No entanto, ao eleger seus personagens em *Suíte Havana*, Pérez particulariza ainda mais a abordagem, uma vez que ele não está interessado em aprofundar realisticamente a descrição do comportamento dos personagens naquele mundo, mas, de fato, se utilizar deles para reafirmar sua própria realidade interior. É essa incompreensão que motiva Bragança a afirmar em seu texto que o diretor pratica um cinema “de uma violenta redutibilidade da rotina de seus personagens”, cobrança motivada, como acredita Caballero (p.299), por um trauma deixado pelo realismo socialista, ao redor do

²⁵ Sobre esse assunto, ver em HOLANDA, Karla. *Documentário brasileiro contemporâneo e a micro-história*. Revista Devires, vol. 2, no. 1, p. 86-101. Belo Horizonte, jan-dez, 2004. Ou, eletronicamente, na Revista Fênix de História e Estudos Culturais, disponível em <http://www.revistafenix.pro.br/PDF6/13%20-%20DOSSIE%20-%20ARTIGO%20-%20KARLA%20HOLANDA.pdf>.

qual se podia aguardar a pretensão de totalidade, de representação de toda a variedade de matizes permitida por um personagem ou por uma cidade em uma só obra.

O filme de Pérez está marcado pela complexidade e originalidade de sua abordagem: sob a aparência de uma coisa, ele, na verdade, é outra. O crítico cubano Manuel Sosa, em seu blog, pergunta-se qual a intenção de Pérez com seu documentário:

¿La miseria de los protagonistas? ¿El sinsentido de sus vidas? ¿Qué quiere expresar Fernando Pérez en esta pormenorización del fracaso? ¿O es la resistencia de la masa lo que pretende destacar? ¿Es un juego con el espectador, para provocar disímiles reacciones y no partir de ellas?²⁶ (SOSA, 2009)

Os personagens de *Suíte Havana*, assim como a própria cidade, são muletas não realistas para apoiar uma estrutura narrativa que afirma a expectativa extremamente pessoal do diretor. Os acontecimentos históricos de Cuba, desde a Revolução de 1959, cujas promessas não puderam se cumprir, até o momento de realização do filme, com a ilha mergulhada nas conseqüências do bloqueio econômico, perpassam todo o filme, expressos nas imagens diligentemente montadas, resultando num discurso silencioso, melancólico, por vezes esperançoso, que é o sentimento do quase sexagenário cubano Pérez à época das filmagens.

A montagem é forte aliada do diretor na expressão de seus sentimentos, realizada de forma performática, na concepção do termo empregada por Nichols (2005).²⁷ Assim, vemos a ideia de Pérez de que a ilha está encurralada e precisa enfrentar o mar, quando ela é enfaticamente apresentada na cena final do filme, com as ondas do mar batendo fortemente nas muradas, pressionando-as ao som de “Quiereme mucho”, na voz de Omara Portuondo,

²⁶ Ver em SOSA, Manuel. [Suíte Habana: una nota discrepante](http://lafincadesosa.blogspot.com/2007/06/suite-habana-una-nota-discrepante.html). La finca de Sosa. Disponível em <http://lafincadesosa.blogspot.com/2007/06/suite-habana-una-nota-discrepante.html>. Acessado em 12/07/09.

²⁷ O documentário performático se constrói sob a missão de contagiar o espectador com a própria emoção do autor. A noção desse estilo será ampliada ainda neste texto. Para mais, ver em Nichols, 2005, p. 169-177.

ênfatizando o conflito entre partir ou permanecer na ilha, questão já central em seu filme anterior, a ficção *La vida es silbar* (1998):

*quiereme mucho dulce amor mío
que amante siempre te adoraré
y con tus besos y tus caricias
mis sufrimientos acallare*

*cuando se quiere de veras
como te quiero yo a ti
es imposible mi cielo
tan separados vivir*

O tema da pressão, aliás, é recorrente nas imagens do documentário de Pérez, seja nos constantes *closes up* que inundam todo quadro da tela, como da cafeteira ao fogo pressionando a tampa com a força do café fervente ou como na panela de pressão que é entremeada jocosamente com imagens de bundas nas ruas e de homens “latinamente” assediando suas donas, como algo a explodir na *caliente* Cuba. Esse último é um exemplo típico da montagem dialética de Eisenstein que marca o filme: um plano contraposto a outro dando lugar a um terceiro sentido. Essa montagem tonal e rítmica, tal qual nas suítes, que influencia o sentimento do espectador, é reforçada pela associação de ideias.

Quando o personagem Jorge Luís, finalmente, depois de muito pensar, decide partir, ele se levanta, arruma a mala e sai do quarto desligando o ventilador, cujas hélices diminuem a rotação até cessar completamente. A sequência de sua partida sintetiza o estado de espírito que permeia o sentimento de Pérez, o embate entre o amor por Cuba e a dificuldade em permanecer no país – vai da silenciosa despedida da família no aeroporto até o aceno final no último degrau da escada que o leva à aeronave. A sequência é concluída com a intercalação das imagens do avião sob o céu rumo a Miami e do irmão de Jorge, médico, mas vestido de palhaço, fazendo magicamente surgir a bandeira de Cuba na frente de um grupo de crianças,

para o deleite delas que gargalham, em especial a garota que segura a bandeira e sorri desconcertada olhando para a câmera, sem entender bem do que ri.

Elemento marcante em *Suíte Havana*, pela onipresença, é o farol, que reaparece seguidamente como se a espiar tudo e todos com a função de vigilância do Panóptico descrito por Foucault, ao induzir na população “um estado consciente e permanente de visibilidade que assegura o funcionamento automático do poder” (FOUCAULT, 1987, p. 166). O farol é visível de toda a cidade e nunca se tem certeza para onde ele olha. Ele é visto desde o amanhecer, no início dos primeiros movimentos em Havana, nos trabalhos e na rotina até a volta para casa depois da “noitada” de cada um na busca de seus sonhos – dançar, cantar, tocar, pintar. O sonho é também vigiado. O sonho, metaforicamente representado pela estátua de John Lennon – o sonho não acabou -, é vigiado 24 horas por dia em trocas de turnos dos vigias diante da estátua. A luz do farol, tão próximo, ilumina a estátua, também velando-a.²⁸

A atmosfera artificial construída na estrutura narrativa de Pérez - a recorrência da imagem do farol, a corrosão da história impressa nas velhas paredes, a exploração da luz refletida nos objetos, as legendas que indicam nomes e idades dos personagens, as músicas que geram emoção, a imposição do silêncio aos personagens, a montagem associativa que cria novos sentidos, a encenação do cotidiano - é forte como é a realidade do seu próprio sentimento. Mais do que explicar ou apontar objetivamente para Cuba no início do século XXI, a narrativa de *Suíte Havana* organiza um estado de ânimo que aviva as características subjetivas da experiência e da memória do diretor, dirigindo-se ao espectador de maneira emocional e significativa, esquivando-se da representação realista daquele mundo.

²⁸ Fidel Castro já considerou os Beatles o símbolo do “consumismo egoísta”. No entanto, paradoxalmente, no final do ano 2000, homenageou John Lennon com uma estátua na praça chamada com seu nome. A curiosidade é que logo depois de inaugurada, os óculos da estátua foram roubados seguidamente, obrigando o governo a deixá-la sem eles. Com isso, vigias da praça que alternam seus turnos periodicamente mantêm um par dos óculos no bolso, só recolocando-os na estátua quando algum turista pede para tirar uma foto, deixando uma moeda como agradecimento. Folha de São Paulo, 03/04/09. Ver em “Estátua de Lennon sem óculos diverte turistas na capital cubana”, disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/folha/turismo/noticias/ult338u445169.shtml>, acessado em 14 de agosto de 2009.

Como diz Nichols, o conhecimento é um fenômeno, cuja compreensão se forma a partir de informações objetivas e varia de acordo com a crença, os valores, compromissos, memória, enfim, com a experiência acumulada de cada um, ou seja, o significado resultante é estritamente subjetivo. Tudo isso faz parte da compreensão dos aspectos do mundo (NICHOLS, 2005, p. 169). E em *Suíte Havana*, aquela é, portanto, a Cuba que sente Pérez.

Como performático, *Suíte Havana* salienta a complexidade da existência sob a perspectiva pessoal do próprio cineasta ao amplificar os acontecimentos reais, combinando-os com os imaginados (NICHOLS, 2005, p. 170-1). Dessa forma, indiretamente, Pérez transmite ao espectador a carga emocional que era só sua, envolvendo-o agora no mundo tal qual ele o compreende, como se o convidasse a experimentar, junto com ele, o que é ser cubano em 2003 numa ilha cada vez mais estreita, onde o desejo de evasão é presente.

Na conceituação de documentário performático feita por Nichols nota-se a ausência de referência à teoria da performance. Fernando Salis, ao estranhar essa ausência, tece considerações ligadas à lingüística, à filosofia da linguagem e à arte performativa e pergunta “se o termo performático seria o mais preciso para pensarmos as tendências de auto-representação das subjetividades contemporâneas” (SALIS, 2007, p. 108). Se a falta de rigor conceitual de Nichols ventila a ideia de um novo termo para os atributos estilísticos que ele agrupa sob o nome de performático, o fato é que ali estão reunidas características fortemente marcantes em documentários contemporâneos, mas que já davam indícios desde meados dos anos de 1950.

Noite e neblina (Alain Resnais, 1955), segundo Nichols, já realçava “que o mundo é mais do que a soma das evidências visíveis que deduzimos dele” e a presença da voz-over e

imagens ilustrativas no filme sugerem-no no modelo expositivo,²⁹ embora a característica obsessiva e pessoal do comentário leve-o na direção do performático. Ele diz que a voz do comentário no filme sobre os atos inconcebíveis do Holocausto vai além do que mostram as imagens abundantes do que seria irrepresentável - centenas de corpos empilhados das vítimas, seus pertences, os sobreviventes. A voz obsessiva do filme exige uma reação emocional do espectador. Ao ligar o passado ao presente, Resnais instiga a uma consciência moral (NICHOLS, 2005, p. 173-4).

Essa guinada para o campo político evidencia-se pelo estímulo ao campo pessoal. Para exemplificar essa tendência política do documentário performático, Nichols traz os filmes do húngaro Péter Forgács, feitos com base em material de arquivo. Em *Êxodo do Danúbio* (1999), por exemplo, Forgács conta as migrações de judeus que fogem da Romênia a partir de imagens “caseiras” feitas pelo capitão do navio que os transportava pelo rio. Sem a pretensão de explicar a totalidade da Segunda Guerra, o filme mostra que o peso da guerra não está presente somente nos bombardeios, mas também na circulação de povos de vários países por razões diversas, como traduzido, por exemplo, pelo capitão do navio. O diretor recupera a grandeza no que é local, micro, particular, ao focar acontecimentos específicos, vistos por um participante da história no momento em que ela se dava (NICHOLS, 2005, p. 174-6).

O tom autobiográfico, segundo Nichols, costuma estar manifesto no documentário performático (p. 170). Em sua estrutura de parecer ser o que não é, *Suíte Havana* pratica uma abordagem que se assemelha, à primeira vista, com a de um observador isento, o que, como vimos, não procede. O que Fernando Pérez faz é emprestar o arcabouço dos personagens – seus corpos, suas casas, seus trabalhos, suas condições sociais, suas rotinas - para, através

²⁹ O modo expositivo, também chamado “voz de Deus”, consiste numa estrutura retórica em que uma voz (ou legendas) se dirige diretamente ao espectador, expondo um argumento ou recontando alguma história. Para mais, ver em Nichols, p. 142-6).

dele, expressar sua própria melancolia, a mecanização de suas ações, sua fé e sua descrença, sua nostalgia, sua frustração, suas amarras e seus ímpetos, seu humor, seus sonhos.

Nesse sentido, o tom autobiográfico também está presente em *Suíte Havana*, mesmo que de forma indireta: o diretor não está interessado em falar de Havana e seus personagens para nós; ele fala de si para nós através deles (NICHOLS, 2005, p. 172).

O objetivo de Pérez não é explicar ou contar a história de Cuba, mas evocar a sua própria experiência para, assim, sugerir o que permeia o país mergulhado em crise, permitindo ao espectador um encontro pessoal com os acontecimentos históricos, estimulando-o a ver o mundo com um olhar original, combinando o que lhe foi apresentado com sua experiência pessoal.

REFERÊNCIAS

BORRERO, Juan Antonio García. **A propósito de un comentario sobre Suíte Habana**. Cine Cubano – la pupila insomne. Disponível em <http://cine-cubano-la-pupila-insomne.nireblog.com/post/2007/06/13/a-proposito-de-un-comentario-sobre-suite-habana>. Acessado em 12/07/09.

BRAGANÇA, Felipe. **Suíte Havana**. Revista Contracampo. Disponível em <http://www.contracampo.com.br/64/suitehavana.htm>. Acessado em 12/07/09.

CABALLERO, Rufo. **Lágrimas en la lluvia**. La Habana, Cuba: editorial Letras Cubana, 2008.

CASTILHO, Luciano. El cine cubano, más allá de la fresa y el chocolate. In: RUSSO, Eduardo A. **Hacer cine: producción audiovisual en America Latina**. Buenos Aires, Paidós, 2008.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. Petrópolis, RJ, Ed. Vozes, 1987.

GETINO, Octavio. **Cine Iberoamericano: los desafios del nuevo siglo**. Buenos Aires, Argentina: ed. Ciccus, 2007. p.188-194.

HOLANDA, Karla. **Documentário brasileiro contemporâneo e a micro-história**. Revista Devires, vol. 2, no. 1, p. 86-101. Belo Horizonte, jan-dez, 2004.

JACOBSON, Roman. **Linguística e Comunicação**. 8ed., São Paulo: Cultrix, 1975.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas, SP: Ed. Papirus, 2005.

SALIS, Fernando. O documentário corretivo: performance e performatividade na teoria de Bill Nichols. In: MACHADO Jr., Rubens; SOARES, Rosana Lima; ARAÚJO, Luciana Corrêa de (orgs.). **Estudos de cinema Socine**. São Paulo: Annablume, 2007, pp. 101-109.

4.1.1 SOSA, Manuel. **Suíte Habana: una nota discrepante**. La finca de Sosa. Disponível em <http://lafincadesosa.blogspot.com/2007/06/suite-habana-una-nota-discrepante.html>. Acessado em 12/07/09.

WINSTON, Brian. A maldição do jornalístico na era digital. In MOURÃO, Maria Dora e LABAKI, Amir (orgs.). **O cinema do real**. São Paulo, Cosacnaify, 2005.

PERIÓDICOS

TEMAS – Cultura, ideología, sociedad. **Qué pasa con el cine?** La Habana, Cuba, no. 53, enero/marzo de 2008. P. 106-121.