



rebeca



Revista Brasileira
de Estudos de
Cinema
e Audiovisual

O CINEMA (EM) COMUM DE MORRO DO CÉU

Scheilla Franca de Souza¹

1 Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas, na Universidade Federal da Bahia, onde é bolsista CNPQ para desenvolvimento de projeto de pesquisa sobre o comum, o coletivo e o ordinário no cinema brasileiro independente atual, sob a orientação do Prof. Dr. José Francisco Serafim. Mestre em Letras: linguagens e representações pela Universidade Estadual de Santa Cruz (2012). Graduada em Comunicação Social, *Radio e TV, também pela UESC (2009)*.

email: scheillafranca@gmail.com

Resumo

O objetivo deste artigo é analisar as formas de expressão do comum, sobretudo no que tange à realização compartilhada e coletiva, no/a partir do filme *Morro do Céu* (2009), realizado por Gustavo Spolidoro. Enfatizamos, com essa perspectiva, que o comum não se encontra apenas na obra, mas atravessa o filme, se relacionando diretamente com questões de produção e também recepção – declaradamente, nos interessa mais observar como esse processo de realização compartilhada/coletiva se inscreve em algumas obras, e seus impactos no cinema brasileiro recente. A obra, inserida no contexto de produção do cinema independente brasileiro contemporâneo (cinema de garagem, cinema pós-industrial, novíssimo cinema brasileiro) está em sintonia e diálogo com uma tendência estética deste perfil de produções, que se voltam e são formadas pelo comum, e é aclamado e criticado pelo elogio à banalidade, à coletividade, à simplicidade, à afetividade, à transgressão dos gêneros e às formas narrativas minimalistas. Mas do que se constitui esse processo de realização comum no cinema brasileiro recente? Quais seus impactos estéticos? Como ele é reconhecido? Quais suas possíveis configurações? Quais são suas repercussões, sobretudo em termos de discussões estéticas e políticas para as obras e para o campo? Acreditamos que essa tendência, que aqui tentamos chamar de *cinema (em) comum*, não se encontra apenas na temática, mas na forma, na narrativa e no seu projeto como um todo, desde a produção até a recepção. Ela é fruto da dinâmica contemporânea entre sujeitos, espaços e a produção audiovisual.

Palavras-chave: Amizade, Cinema Brasileiro Contemporâneo, Comum, Estética.

Abstract

The purpose of this article is to analyze the forms of common expression, especially regarding the shared and collective fulfillment in/from the film *Morro do Céu* (2009), directed by Gustavo Spolidoro. We emphasize to this perspective, the common is not only at work, but through the film, relating directly to issues of production and also receiving more reportedly interested in observing how this process of shared achievement/collective subscribe to some works, and their impact on recent Brazilian cinema. The work, set in the context of production of Brazilian contemporary independent cinema (garage cinema, post-industrial cinema, brand new Brazilian cinema) accords and dialogue with an aesthetic trend that production profile, which turns and are formed by common, and it is hailed and criticized the compliment to banality, the community, the simplicity, the affection, the transgression of genres and minimalist narrative forms. But what constitutes this process of joint implementation in the recent Brazilian cinema? What are your aesthetic impacts? How is it recognized? What are its possible

configurations? What are its implications, especially in terms of aesthetic and political discussions for the works and the countryside? We believe this trend, we try here call cinema (in) common, is not only the theme, but the way the narrative and its project as a whole, from production to reception. It is the result of contemporary dynamic between subjects, spaces and audiovisual production.

Keywords: Friendship, Brazilian Contemporary Cinema, Common, Aesthetics.

Para Mahomed Bamba

Introdução

No final da primeira década do século XXI, a cinematografia brasileira se vê alimentada de um conjunto de filmes que rapidamente foram compreendidos e aglutinados como tendo características compartilhadas e que causaram grande impacto em festivais nacionais e internacionais, na crítica de cinema e nas pesquisas acadêmicas. Diversas publicações foram feitas acerca de aspectos dessa cinematografia e seus modos de fazer, na crítica e em festivais e mostras, além de penetrarem rapidamente em discussões acadêmicas recentes. Neste contexto, apareceram as primeiras nomenclaturas que tentam abarcar e aglutinar aspectos dessas produções: Novíssimo Cinema Brasileiro (BRAGANÇA, 2011), Cinema Pós-Industrial (MIGLIORIN, 2011) e Cinema de Garagem (IKEDA e LIMA, 2011). Em linhas gerais, as nomenclaturas e publicações apresentam pontos em comum na descrição do que seria essa produção recente de cinema jovem² brasileiro: um modelo de cinema que privilegia uma não fixidez dos papéis dos sujeitos envolvidos na produção dos filmes (intercâmbio de papéis e funções na equipe de realização fílmica); que não depende exclusivamente de formas tradicionais de patrocínio do cinema brasileiro para existir (grandes editais públicos e apoio de grandes empresas privadas, muito embora não consideremos esse especificamente o ponto crucial); e que é reconhecido (nas instâncias da crítica, da academia e dos festivais) por ser autêntico, no sentido de imbricar vida, afetos e filme, fazendo deste recurso um gesto importante para sua construção de sentido e para a experiência da obra, gerando um conjunto de filmes bastante diverso e heterogêneo.

O que esta breve descrição do contexto de produção desse cinema

² Cinema jovem não no sentido da idade ou geracional, mas ligado diretamente às questões do contemporâneo.

independente relata é que existe hoje um cenário de produção cinematográfica que não depende exclusivamente de grandes orçamentos ou da burocracia dos grandes editais para existir. Isso se dá, graças, entre outras questões, ao barateamento das tecnologias digitais e a rede de comunicação e contato que se formou (sobretudo com a internet) para acesso e diálogo sobre filmes, seu consumo, exibição, produção e legitimação.

Acreditamos que esse cenário tem gerado e dado destaque a filmes que privilegiam narrativas mais minimalistas, resistentes quanto ao pertencimento dos gêneros cinematográficos, que flertam com o amador, com o trash ou com o filme de família em alguns casos, e cujo material primordial é o comum, ou seja, aquilo que é compartilhado entre os sujeitos envolvidos na experiência cinematográfica.

Mas de que maneira esse comum se constrói e se expressa nos filmes e para além deles? Como e por que a discussão da realização coletiva, afetiva e compartilhada tem sido tão celebrada no campo do cinema brasileiro recente? Em que consiste? Como o filme é atravessado e impactado por essas relações? Como o espectador é também convocado a esse compartilhamento?

Para começar a refletir sobre esses questionamentos, nos deteremos sobre o filme *Morro do Céu*, pois acreditamos que ele traz questões interessantes acerca desse processo de produção de um comum através da experiência cinematográfica. Processo, este, que compreendemos como uma perspectiva e denominamos de cinema (em) comum. Essa perspectiva dá a ver e refletir sobre o estado do fazer audiovisual e dos modos de compreendê-lo na contemporaneidade.

Para investigar essa problemática, nos aproximamos da metodologia semiopragmática e os estudos de Roger Odin. Em seu texto sobre a apresentação do método semiopragmático, Odin define que este “se caracteriza por uma preocupação de extrema precisão na definição dos diferentes níveis de análise: contexto, modos, processos e operações” (ODIN, 2005: 32). Segundo o autor, o princípio da semiopragmática é partir de questionamentos gerais, como as relações afetivas que o filme instaura, sua estrutura enunciativa, ou ainda que tipos de espaços esse texto permite a construção, por exemplo. Para Odin, a

respostas de perguntas como essas permite instaurar “processos analisáveis como operações cuja combinatória permite construir em seguida modos de produção de sentido e afetos” (2005: 34).

O comum no filme *Morro do Céu*

Em aproximadamente 70 minutos³, *Morro do Céu* apresenta ao espectador uma narrativa que acompanha o cotidiano de jovens de Morro do Céu, colônia de imigrantes italianos pertencente à cidade de Cotiporã, no Rio Grande do Sul.

Os primeiros 12 minutos de filme, foco de análise deste texto em si (de onde são tiradas as sequências analisadas) são suficientes para a construção da proposta de lugar de observação e construção da intimidade, fator que nos interessa particularmente neste momento, pois a sensação de intimidade e a construção desta no filme permitem abrir uma reflexão sobre a realização comum (banal e afetivo) da obra.

O espectador inicia o processo de ver *Morro do Céu* e o primeiro logotipo que aparece é o do DOCTV Brasil – logo, estamos previamente conscientes e pré-avisados que se trata de um filme documentário. Estamos na expectativa de ver um filme documentário sobre a juventude rural e seus hábitos na colônia gaúcha de imigrantes italianos. Mas é claro que o espectador já chega a esses filmes endereçado, consciente, e sua postura não é necessariamente ordinária diante da obra.

Essas obras são acessíveis em festivais ou em *sites* de compartilhamento, cujo padrão de comportamento é cinefilia (inclusive de onde boa parte desses cineastas saíram). Logo, a postura espectral ordinária é pouco recorrente nesses casos. O que se tem é um espectador que, provavelmente, frequenta ou acompanha os festivais, os canais de TV onde esses filmes são veiculados (como o Canal Brasil, por exemplo) que acompanha sua repercussão no campo e nas críticas e deseja ter acesso a obra. Logo, é um espectador que partilha do lugar

³ 70 minutos tem a sua versão estendida, que foi para os festivais. A versão de *Morro do Céu* para a televisão tem 52 minutos. Consideramos aqui a versão que foi para os festivais de cinema.

criado para o filme e para o qual o filme foi criado.

Enquanto gênero fílmico, o documentário – na sua vertente clássica – apresenta algumas convenções que fazem com que o espectador o reconheça como um filme documentário. *Voz off*, entrevistas, depoimentos, reconstituições, reencenações e a presença de um entrevistador que dialoga com os personagens do filme são algumas das convenções que fazem parte daquilo que a teoria do cinema já reconheceu como recursos expressivos do documentário, em sua forma e discurso clássico, como é apontado por diversos teóricos, como Bill Nichols. Nenhum desses recursos é utilizado em *Morro do céu*, nem em sua abertura, nem em momento algum do filme. Mas não é apenas isso. O filme não tem a função clássica associada ao documentário que é a do conhecimento de algo, de uma temática social relevante, ou algo nesse sentido, como já sinalizou Nichols.

Então, vejamos como o filme constrói sua representação. Selecionamos os 12 primeiros minutos de filme, aqueles em que os personagens e a estrutura da obra são apresentados ao espectador. Compartilhamos da ideia de Roger Odin, quando o autor nos fala da importância da sequência de abertura para a relação que se estabelece nos modos de leitura e construção de sentido na relação entre obra e espectador.

Para um analista que pretende entender como se estabelece a relação filme-espectador, os primeiros planos de um filme têm uma importância particular: ao fazer uma transição entre nosso mundo (espaço da sala de projeção) e o mundo do filme (a diegese), eles têm a função de dar ao espectador instruções de leitura que lhe permitam adotar um modo de produção dos sentidos e de afetos adaptados. (ODIN, 2000: 35)

A sequência de abertura do filme mostra dois jovens trabalhando em uma oficina. Em uma decupagem com diversidade de tipos de planos, vemos os adolescentes em plano geral, plano médio, plano conjunto, plano detalhe. Os atores se movem no espaço do plano, atravessam o plano, se aproximam da câmera, mas não olham para a câmera. Conversando entre si, vemos os personagens já bastante à vontade um com o outro e com a câmera e o diretor: “Vei, eu tô dormindo aqui”, ao passo que o outro responde “Eu *terminar* aqui, eu

vou roncar”. Corta para um plano médio de um deles, o adolescente ruivo, ainda sem nome para o espectador, deita em sua cama, sem olhares diretos para a câmera, sem legendas de identificação.

Depois dessa sequência de abertura, corta para um plano na escola. Jovens assistindo a um filme descem as escadarias. A decupagem continua bastante variada, planos diversificados e câmera fixa. Só soubemos o nome dos dois adolescentes porque a secretária da escola (imaginamos que seja pela posição que ocupa atrás do balcão da secretaria), quando eles foram buscar suas notas, nos revelou: Bruno e Joel Storti. Na cena seguinte, vemos Bruno almoçando com seus pais e seu primo Joel. Os pais dando o sermão por conta das notas baixas, a mãe comentando sobre a possibilidade de eles lhe darem um curso técnico de mecânica ou de ele fazer uma faculdade.

Alguns planos mais a frente vemos o amanhecer na colônia. Bruno acorda ao som de “Borboletas”, da dupla de sertanejo universitário Victor e Leo (que vai ser a música-tema de Bruno e sua amada, a Borboletinha de Cotiporã). Na sequência seguinte, em um grande plano geral, o espectador é apresentado (ainda que não a veja em detalhes) à amada de Bruno. Ele vai até a sua casa. Ouvimos parte do diálogo “Tu tá a fim ou não?”. Pergunta ele. “Tu vem no carnaval?” “Aonde? Aqui? Si”. “Tá, daí no carnaval a gente vê, tá bom?”. Ela se despede deixando ele perdido, diante do tom evasivo de suas respostas.

Na cena seguinte, a mãe, botando um curativo no dedo do filho, pergunta se ele tem uma amada. Os pais e ele ficam conversando sobre o amor e os sonhos amorosos. Novamente, sem olhares para a câmera, sem legendas, sem entrevistas. Apenas eles convivendo, aparentemente como em seu cotidiano regular, ou encenando o seu cotidiano, realizando performances de sua vida cotidiana diante de uma câmera e de um diretor.

Então, vemos Bruno, seu primo Joel e alguns amigos explorando um túnel em Morro do Céu. A partir daqui e seguindo a jornada deles até o fim do filme, nós vamos entrando no túnel junto com Bruno e seus amigos, vamos ver sua interação (aparentemente) cotidiana com seus pais e seu primo, no trabalho da casa, da fazenda e da borracharia. Vamos acompanhar sua luta para estudar e conseguir

passar de ano no provão. Torceremos para que ele consiga conquistar o coração da Borboletinha de Cotiporã. E o veremos explorar Morro do Céu e Cotiporã com seus amigos, quase que como uma versão tupiniquim e rural de *Conta comigo*⁴.

A força do gesto ficcionalizante em *Morro do Céu* (2009), em contraponto com as performances de si tão cotidianas dos seus personagens, e o lugar da câmera compõem um tripé com alto poder de reflexividade desde os minutos iniciais até o filme acabar, e mesmo depois, convidando o espectador a refletir sobre o seu contexto e modo de produção e, além disso, sobre a relação dos sujeitos com a produção de imagens na sociedade contemporânea.

O Comum Através do Filme

A intensidade da experiência estética em *Morro do céu* se encontra, sobretudo, no modo como o cinema é configurado como um dispositivo capaz de capturar o banal, o ínfimo e o íntimo, que se percebe através das performances tão coladas na vida cotidiana dos seus atores, principalmente Joel e Bruno Storti, protagonistas do filme. Por meio deste recurso que imbrica ficção e documentário, a obra performatiza e abre ao espectador diversos modos de leitura, chamando a atenção, pela construção da representação e do discurso cinematográfico, justamente para as relações que se instauram entre sujeitos e o próprio cinema.

Como afirma André Bazin (2012), “da natureza cinematográfica do cinema resulta efetivamente fácil concluir seu realismo. (...) A imagem cinematográfica pode esvaziar-se de todas as realidades, exceto uma, a do espaço” (BAZIN, 2012: 186). A relação entre o espaço, as personagens e a equipe do filme talvez seja o real que *Morro do Céu* deseja construir e apreender como obra e através dela. Pelo que foi descrito das obras, pelos exemplos de planos, o que fica evidente é a construção estética cuidadosa dos seus planos, que são belos e bem construídos; a performance de seus atores, que é bastante colada numa perspectiva da vida cotidiana banal; e a decupagem com planos bastante diversificados, muito mais

⁴ Filme de ficção estadunidense dirigido por Rob Reiner. O filme mostra quatro amigos explorando os arredores de sua cidade e encontrando um corpo, tentando resolver o mistério.

semelhante a filmes de ficção clássicos como *Conta comigo* do que com o documentário tradicional. Desse paradoxo surge o *ruído*: a extrema banalidade da performance dos atores com a performance da gravação e da montagem, bastante ficcionalizada.

A *mise en scène*, as opções de enquadramento, a montagem, o uso da trilha sonora, o tipo de relação estabelecida entre sujeitos em cena e os acontecimentos que conduzem a narrativa colocam o sujeito espectador em um lugar privilegiado para experienciar *Morro do Céu*, um lugar de ruído.

Ruído é aqui compreendido como lugar do desconforto, da quebra de seus horizontes de expectativa (algo recorrente em muitos desses filmes independentes brasileiros), sobretudo na questão do gênero cinematográfico. Nos campos dos estudos de gênero midiático, ruído seria o efeito criado pelo não-acionamento de características completas de determinado gênero, causando sensação de não-pertencimento a determinada proposta de gênero. O termo *ruído* é caro a este trabalho, sobretudo, graças a sua relação direta com a ideia de um certo *cinema de garagem* (e das bandas de garagem, de onde o termo derivou), uma das nomenclaturas já criadas para tentar entender o cenário atual. *Cinema de garagem, cinema pós-industrial, novíssimo cinema brasileiro*: qualquer tentativa de nomear ou enquadrar o cenário sempre vai ser excludente, desconfortável e desconfiável. A questão aqui não é abraçar o termo ou a teoria desses autores sobre o cinema como sendo absolutas para entender o cinema atual, mas a partir do que já foi dito, falar sobre algo que vem se mostrando cara a diversas obras do cinema brasileiro recente: o comum.

O ruído estaria então ligado a um valor estético de desconforto, que dentro do campo, da relação da obra com o campo do cinema brasileiro, acaba tendo valor de autenticidade (como é recorrente na história dos cinemas de vanguarda ou dos filmes independentes). O ruído pode ser considerado, então, em *Morro do Céu*, fruto desses “nós”, dessas relações próximas entre sujeitos e seus enlaces.

No caso de *Morro do Céu*, acreditamos que é a partir desta estratégia de produção de ruído e nós que os modos de fazer são convocados pela própria forma do filme para o espectador, gerando para ele ainda certa indefinição de

modos de leitura. O documentário em questão traz para o texto essa dinâmica diferenciada entre sujeitos e o cinema, de proximidade, intimidade e, por que não dizer, amizade, na medida em que a forma do filme constrói uma narrativa e uma dinâmica de mise-en-scène tão íntima que leva ao pensamento de que o filme não teria como ser feito dessa forma se não tivesse sido acordado com os protagonistas, se eles não tivessem participado da escrita do filme, sugerido cenas, atuado - em resumo, partilhado efetivamente da realização fílmica.

Gustavo Spolidoro, diretor do filme, em entrevista⁵, comenta que sua intenção era filmar uma região onde ele passou parte de sua vida, sobretudo quando jovem, mas que de início não sabia que essa seria a forma do filme. Lá ele conheceu e estabeleceu uma relação de proximidade com os protagonistas e sua família e decidiu que estes seriam o foco de sua narrativa. O autor destaca ainda, na entrevista, que filmava constantemente com uma câmera bastante portátil e simples, e que o som era captado por microfones lapela. Ele ressalta também que não havia mais ninguém na produção, o que o deixava bastante apreensivo, mas que tornou possível a criação de maior intimidade com Joel, Bruno e sua família. Essa estrutura mais simples de produção, assim como a busca por representar algo pessoal e mais íntimo de alguma forma, acreditamos ser fundamental para a constituição desse comum no filme.

A câmera amiga - modos de produção e seus impactos na estética e política do filme

Nos capítulos iniciais do seu livro *A arte do cinema: uma introdução*, David Bordwell e Kristin Thompson (2010) abordam as relações entre o modo de produção e as questões estéticas do filme. Segundo os autores “todo artista trabalha dentro de limitações de tempo, dinheiro e oportunidade. De todas as artes, o cinema é uma das mais restritivas” (2010: 67).

Tratando mais especificamente da questão do cinema independente, caro a

⁵ Entrevista disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=cQT-n583reM>.



este trabalho, o autor pontua que se trata de uma vertente de cinema que apresenta bastante heterogeneidade em seus produtos, sendo uma categoria flexível que normalmente abarca projetos mais modestos, de realizadores jovens e iniciantes. Segundo Bordwell e Thompson,

A produção independente pode tratar de assuntos ignorados pela produção em larga escala dos estúdios. Como os filmes independentes não precisam de uma plateia muito grande para pagar seus custos, eles podem ser mais pessoais e controversos, e os processos de produção, não importa quão baixo seja o orçamento, ainda se baseiam nas funções e fases básicas estabelecidas pela tradição dos estúdios. Tanto na produção em larga escala quanto na produção independente, muitas pessoas trabalham num filme, cada uma se especializando numa determinada tarefa, mas também é possível que uma pessoa faça tudo: planejamento, financiamento, atuação, operação de câmera, gravação do som e montagem. Filmes assim raramente passam em cinemas comerciais, mas são fundamentais para tradições, tais como a de filme experimental e de documentário. (BORDWELL E THOMPSON, 2010: 71)

Nesse sentido, acompanhando o pensamento dos autores, podemos pensar sobre Morro do céu - e de alguma forma, sobre essa tendência do cinema (em) comum. Acreditamos que o filme só pode apresentar essas características de intimidade e ficcionalização que causaram impacto nas críticas e festivais, pois este apresentava uma equipe reduzida, os equipamentos não eram intimidadores e foi possível criar uma relação de identificação entre Spolidoro e os protagonistas. No processo de pré-produção havia pouco mais de cinco pessoas listadas nos créditos do filme; e durante a gravação, apenas o diretor e os atores, que interpretavam a si mesmos em seu cotidiano, diante de uma câmera portátil e sem qualquer equipamento de iluminação ou grandes parafernálias. O que é também responsável pela sensação de “câmera amiga”, apontada, em uma das críticas do filme, escrita por Heitor Augusto para o *site* Cineclick.⁶

Fernão Ramos chama a atenção para algo simples, mas relevante: “as imagens (e som direto) do cinema documentário são, em sua maioria, constituídas através

⁶ Crítica disponível no site: <http://www.epipoca.com.br/filmes/critica/24525/morro-do-ceu>.

da mediação de uma máquina que chamamos câmera” (RAMOS, 2005: 159). Assim sendo, um filme é resultado da interação entre os sujeitos e a câmera, ou, em um nível mais amplo, o próprio cinema. Em *Morro do céu*, por meio das tomadas podemos inferir essa ambiguidade fundamental, contraditória, que leva a uma posição ambivalente de crença/descrença na imagem para o espectador, denunciando o estatuto da imagem na sociedade contemporânea, como bem nos alerta Comolli (2009), ao compreender que a produção artística busca atualmente proporcionar uma experiência em que haja a simulação de um espetáculo que não simule.

A partir de sua escritura, que transita entre proposições de modos de leitura, sobretudo através da linguagem e da forma de *mise en scène* e das performances dos personagens – Bruno, Joel e sua família - tão coladas em um ideal de cotidianidade, realismo e naturalismo que é muito complicado pensar que os personagens não participaram ativamente do processo de realização do filme, de roteirização, da encenação consciente inclusive. Essa intimidade, que parece embaralhar equipe e representados, embaralha também os aspectos ficcionais e documentais do filme.

Sobre a questão ficcional, Rosenfeld (2011) coloca que a questão da valoração da obra de ficção, se dá, sobretudo, através da noção de verdade e verossimilhança e da questão dos “aspectos esquemáticos especialmente preparados para suscitar preenchimentos por parte do leitor”. O autor se refere à literatura, mas esse fenômeno é facilmente percebido no cinema. Ao se identificar como um gênero, há todo um conjunto de procedimentos e informações que nutrem o horizonte de expectativas. É recorrente a vontade de frustrar esse horizonte de expectativas (ao menos em relação à construção clássica dos gêneros) nesse cinema. A sensação, muitas vezes, é a de não querer satisfazer o espectador na narrativa (seja pelo não pertencimento ao gênero, pelo minimalismo e a sensação de “nada acontecer”, ou ainda pela estrutura de esquetes, também comum em diversos filmes desse contexto) apresentando o que Guilherme Sarmiento (2014) considera como certa “vergonha de narrar” de jovens cineastas independentes, ou seja, um pudor quanto a realizar um filme narrativo.



Gênero, dispositivo e performance em Morro do Céu

Segundo Roger Odin (2012), de acordo com a sua abordagem, a semiopragmática, em linhas gerais, o ato de leitura de um filme demanda uma participação entre três instâncias: o filme, que para Odin, solicita ser lido segundo um ou outro modo de leitura; uma instituição, que vai programar um ou outro modo de leitura; e o leitor, que reage à sua maneira às instruções de leitura.

Diremos que um filme pertence ao conjunto documentário quando ele integra explicitamente em sua estrutura (de um modo ou de outro) a instrução de fazer acionar a leitura documentarizante: quando ele programa a leitura documentarizante. Essa instrução pode se manifestar seja nos créditos, seja no próprio texto fílmico. [...] Existem também filmes híbridos, na interseção entre dois (ou mais) conjuntos cinematográficos, filmes que entrelaçam duas (ou mais) instruções de leitura (ex. *Lettres de Somalie*, de F. Mitterrand). Enfim, existem filmes ambíguos, que não oferecem as instruções de forma clara a seus leitores (que não permitem determinar rapidamente quando e se convém fazer funcionar o modo documentário ou o modo ficcional) — exemplo: *La pyramide humaine*, de J. Rouch; *Shadows*, de J. Cassavetes —, e também filmes enganadores, que pegam os leitores na armadilha de sua competência textual: *L'Ambassade*, de C. Marker, será lido como uma reportagem até o último plano do filme, que revela que a ação se passa em Paris e remete ao ficcional tudo o que vinha de outro olhar. (ODIN, 2012: 6-9)

Por mais que sejamos, nós espectadores, apresentados a *Morro do Céu* desde os créditos iniciais como um documentário, mesmo os seus planos iniciais são articulados segundo convenções e todo o conjunto estilístico que tende ao ficcional, desde as formas de *mise-en-scène* e montagem - além da estrutura narrativa, que é conduzida e caminha de acordo com eventos como a luta pela conquista do primeiro amor (com direito a música tema do possível casal), o dilema de Bruno entre estudar para não repetir de ano e perder no “provão”, as necessidades de ajudar a família no trabalho da fazenda de plantação de uvas, o trabalho da oficina com o primo e a necessidade de explorar os lugares mais desconhecidos e misteriosos de Morro do Céu com seus amigos, que em muitos planos se assemelha a um filme juvenil.

Assim sendo, fazendo uso desses recursos estéticos e narrativos, é proposto

ao espectador em *Morro do Céu* uma sugestão de leitura ficcionalizante ou fictivizante (além da estética e documentarizante), para usar os termos da semiopragmática de Odin (2012). No entanto, seus personagens aparentemente não são atores, pois nos créditos não dizem que estão interpretando ninguém, a não ser a si mesmos. E suas performances em cena, seus gestos, são capturados no que o espectador parece reconhecer como gestos de sua realidade cotidiana, ainda que diante de uma câmera. É uma possibilidade então que os personagens Bruno, sua família e seus amigos tenham participado ativamente do processo de realização do filme e estejam performando a si mesmos em sua vida cotidiana. O que aciona no espectador um outro modo de leitura: o autobiográfico. O transgressor e o conflitante em *Morro do Céu* é que ele faz isso de maneira clássica. Nesse sentido, o uso de certa linguagem da narrativa clássica ficcional é o que produz o estranhamento e o transgressor no filme.

Sobre a narrativa clássica, Bordwell pontua que “o clássico conforma-se mais claramente à “história canônica”, postulada como normal, em nossa cultura” (2005: 279). O autor segue sua reflexão sobre a estilística do filme clássico hollywoodiano trazendo luz a diversas questões da narrativa e da estética. Para o autor, “de um modo bastante geral, pode-se dizer que a narrativa clássica tende a ser onisciente, possuir um alto grau de comunicabilidade e ser apenas moderadamente onisciente” (2005: 285). O espaço, questão determinante para o cinema, é no filme clássico bem determinado: “As pessoas são ajustadas com vistas à obtenção em ângulo relativamente frontais, porém evitando-se olhares para a câmera”.

Ao usar um recurso de modulação do espaço típica da ficção clássica, *Morro do Céu* instaura a sua reflexividade, justo graças à transparência de seu discurso. Essa questão evidencia que não está no texto em si o sentido do filme, ou seu posicionamento político, mas no conjunto de relações estabelecidas.

Nos aproximamos do pensamento de Jacques Rancière, quando da relação entre estética e política. O termo “estética”, para o autor, tem então uma dimensão muito cara. “A palavra estética não remete a uma teoria da sensibilidade, do gosto ou do prazer dos amadores de arte. Remete propriamente

ao modo de ser específico daquilo que pertence à arte, ao modo de ser dos seus objetos” (RANCIÈRE, 2009: 32). Esse “modo de ser”, está, portanto, intimamente ligado ao modo de fazer e ao modo de ver a obra. O termo *política*, para o filósofo, também apresenta uma dimensão muito cara e interessante. Para o autor, a política do cinema tem forte ligação com sua estética.

Existem figuras que permitem aos cineastas juntar dois significados da palavra *política* pelas quais se pode qualificar uma ficção em geral e uma ficção cinematográfica em particular: a política como aquilo de que trata o filme – a história de um movimento ou de um conflito, a revelação de uma situação de sofrimento ou de injustiça – e a política como estratégia própria da operação artística, vale dizer, um modo de acelerar ou retardar o tempo, de reduzir ou de ampliar o espaço, de fazer coincidir ou não coincidir o olhar e ação, de encadear ou não encadear o antes e o depois, o dentro e o fora. Seria o caso de dizer: a relação entre uma questão de justiça e uma prática de justiça. (RANCIÈRE, 2012, p. 121)

Dialogando com o sentido de política atribuído por Jacques Rancière, podemos trazer a noção de dispositivo e comum. A ideia de *dispositivo* e *comum* em Agamben (2009) parece muito útil para compreender esse perfil de produção em *Morro do Céu*. Nas palavras do autor, que dialoga com uma visão foucaultiana,

Generalizando posteriormente a já amplíssima classe dos dispositivos foucaultianos, chamarei literalmente de dispositivo qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes. (AGAMBEN, 2009: 23)

Como bem coloca o filósofo, *dispositivo* pode ser uma instituição, um prédio, a cidade ou mesmo a linguagem, as artes. O *dispositivo* está sempre dentro de uma relação de poder, de controle. Nesse sentido, o cinema enquanto um dispositivo exerce controle sobre a forma de realização e fruição fílmica. *Morro do Céu* parece se construir tendo como base o cinema como um dispositivo capaz de capturar o ordinário, o afetivo. Nos créditos do filme, vemos que durante o processo de produção e rotação do filme, Gustavo Spolidoro acumulou todas as funções

(diretor, diretor de produção, captação de som e direção de fotografia) e que o filme foi rodado apenas com uma câmera de qualidade, profissional, mas bastante portátil (inclusive com o modelo discriminado nos créditos). Nos mesmos créditos do filme, ao final do filme (porque não já no início? Para talvez aumentar os nós, os ruídos, entre os gêneros?), vemos que os personagens assinam o roteiro, juntamente com todos os integrantes da equipe. Temos então evidências que nos permitem compreender essa dinâmica do cinema como dispositivo que permite apreender, organizar e capturar a intimidade (entre os sujeitos e a câmera) que grita nas cenas de *Morro do Céu*.

Performance, amizade e o comum

André Brasil em seu texto “Performance: entre o vivido e o imaginado”, lança um olhar geral sobre o cenário cinematográfico brasileiro recente e indica que a performance vem sendo articulada nas obras ressignificando a relação entre vida e filme, entre mundo vivido e mundo imaginado e, por consequência, entre os gêneros cinematográficos, sobretudo o documentário e a ficção. Essa é também uma tendência muito forte nesses filmes que se articulam (ou parecem querer se colocar) como resultados de uma partilha comum, ou onde o modo de fazer é claramente chamado à baila (seja na forma do filme, no tema) para o processo de construção de sentido.

Nos termos dos *performance studies*, sobretudo de Schechner (2006), podemos dizer que o filme *Morro do Céu* performatiza em sua forma diversos gêneros, ou seja, *restaura comportamentos* de outros gêneros, que não apenas o documentário. Além disso, todo conjunto expressivo do filme constrói uma representação de ficção com atores que performam a si mesmos, ações que parecem remontar a seu cotidiano natural.

Os estudos em performance demarcam que performar é mais que executar uma ação. Nas palavras de Schechner:

Performances marcam identidades, dobram o tempo, remodelam e adornam o corpo, e contam histórias. Performances – de arte, rituais, ou da vida cotidiana – são “comportamentos restaurados”, “comportamentos duas vezes experienciados”, ações realizadas para as quais as pessoas treinam e ensaiam. (Schechner, 2006: 2)

Nesse sentido, a ideia defendida por Schechner (2006) de que *performances são comportamentos restaurados* é de grande utilidade para pensar esse lugar de ruído em que o espectador é constantemente colocado durante a experiência estética de assistir a um filme como *Morro do Céu*. Acreditamos que ruído vem, sobretudo, da dinâmica de relação entre os sujeitos, de uma certa tendência do cinema brasileiro recente, sobretudo no campo das produções mais vanguardistas, marginais ou independentes, de buscar o afetivo, de buscar compartilhar relações banais através da experiência de realização fílmica. Acreditamos que muito eficazmente em diversos casos (como em alguns filmes coletivos), a força estética do filme é justamente a de chamar a atenção para isso na própria forma da obra.

Nesse sentido, outra noção muito interessante bastante debatida pelo filósofo italiano Giorgio Agamben – inclusive para debater sobre o contemporâneo - vem à tona para nos fazer refletir sobre o filme: a noção de *comum*. O *comum* aqui é uma *forma de fazer* que se reparte entre o compartilhamento do afeto e o ordinário, e também está presente nos *modos de ser* da obra em si e nos *modos de ver*. A realização fílmica aqui é uma experiência que depende da relação de afeto, de amizade, existente e é compartilhada. Ao mesmo tempo ela é uma experiência ordinária, que está aberto ao minimalismo dos gestos, aos gestos de amorismo, às performances, ao imperfeito, aos imprevistos e incorpora isso ao texto fílmico.

A questão da amizade também é cara aqui. Destacamos que se trata de amizade aqui no sentido filosófico de Agamben, e também presente nos escritos de Michel de Montaigne. O amigo é um outro “si mesmo”, como comenta Agamben (2009), ou ainda como pontua Michel de Montaigne, a amizade é o lugar da comunicação efetiva, fluida, da identificação plena, do diálogo livre, do compartilhamento de vidas. Embora Spolidoro não apareça, podemos dizer pelo

dispositivo cinematográfico criado, que eles tiveram naquele momento uma relação de amizade propiciada por/na experiência cinematográfica, que possibilitou a captura dessa intimidade, do eu. São esses rastros, essas marcas do filme, que permitem compreendê-lo como tendo um efeito de “nós”, um efeito de experiência fílmica conjugada na primeira pessoa do plural.

Outro autor caro a essa reflexão do comum é Antonio Negri, sobretudo a partir da relação entre multidão e a produção do comum. Para o autor, diversas transformações aconteceram em relação ao sujeito político, com destaque para a relevância da noção de colaboratividade, transformando sua vida cotidiana e seu trabalho, agora muito mais atrelado a sua vida pessoal. Sobre as transformações do sujeito político, o autor pontua que:

Em primeiro lugar, o sujeito político é transformado e implicado por uma nova forma de conhecimento e pelo fato de estar inserido dentro de um processo de trabalho que é cada vez mais cooperativo, o que converte este sujeito em um trabalhador intelectual e cooperativo. (...) O segundo elemento que caracteriza a modificação do sujeito consiste no fato de que ele é colocado em uma nova temporalidade. A temporalidade que conhecemos (...) era caracterizada por uma extensão temporal da jornada de trabalho: se entrava às seis e se saía às duas da fábrica, depois havia o turno das duas da tarde às dez da noite e outro das dez à seis da manhã. (...) Hoje tudo mudou totalmente. Vivemos em um tempo unificado, disperso, no qual a jornada de trabalho clássica não é medida da temporalidade, já que esta medida desapareceu ou se modificou completamente. Além disso, vivemos em uma situação na qual o espaço também se alterou completamente. O espaço do trabalho, da atividade, se converteu em um espaço de inter-relações contínuas, o que se supõe uma dimensão ontológica diferente. (NEGRI, 2005)

Portanto, dizemos que hoje a vida de trabalho se modificou porque já não se trata somente de uma vida de trabalho dirigida por algum ciclo de tempo e de espaço da produção. É uma vida que é regulada, ordenada de alguma forma, por uma espécie de imersão em um fluxo contínuo que chamamos de biopolítico. A noção de biopolítica em Foucault é aqui evocada, porque esse cinema imbrica formas de vida e controle. A relação entre os coletivos, a realização coletiva e o comum, se dá então neste ponto em que a produção profissional está cada dia

mais imbricada na vida pessoal. Tem-se uma relação, como apontou Negri, diferenciada de trabalho, bastante próxima do ideal dos coletivos, por exemplo.

Os coletivos são agrupamentos de pessoas que desejam produzir cinema, como frequentemente colocam, da maneira como acreditam que o cinema deva ser: próprio. Assim sendo, pode-se considerar a união em torno dos coletivos como uma forma de fazer existir esse cinema, eles produzem esse comum. Em um coletivo, como pontua Migliorin (2011), não é o ideal de “profissionalismo” que faz reunir as pessoas, mas o de afetividade e crença, sintonia. A amizade é uma forma de conseguir expressar coisas pessoais e particulares.

Dentro desse cenário, vem se observando o surgimento cada dia mais frequente de filmes gerados dentro dos coletivos audiovisuais. Alumbramento, Teia, CeiCine e Duas Mariola são alguns dos coletivos de maior destaque em nível nacional. Na Bahia, o universo da produção e da discussão de cinema também vê o surgimento de coletivos - entre outros, podemos citar o CUAL (Coletivo Urgente de Audiovisual), o ÊPA, A Rosza Filmes (que embora seja uma produtora, trabalha num formato de coletivo), e o Coletivo Gaiolas (os dois primeiros da cidade de Salvador e os dois últimos, de Cachoeira, no Recôncavo Baiano). O perfil desses coletivos é relativamente semelhante: são constituídos por jovens, que, em geral, se encontraram nas universidades e que sentiam necessidade de produzir, de realizar obras fílmicas da maneira como acreditavam que deveriam ser realizadas.

No entanto, essa realização de *cinema (em) comum* - ou seja, de um cinema realizado a partir do comum - não se restringe apenas aos coletivos, mas há obras que (podemos inferir através de sua escritura) também se aproximam dessa necessidade estética de realização comum da obra, como é justamente o caso de filmes como *Morro do Céu*. Sem a participação afetiva e efetiva dos seus atores/protagonistas, a obra não teria a forma e a força estética que apresenta.

Em entrevista⁷ aos pesquisadores Giuseppe Cocco e Thiago Fonseca (2013), Negri comenta seu conceito de multidão e comum, que demonstra muita afinidade

⁷ Disponível em: <http://uninomade.net/tenda/1948/>.

com o processo de formação e produção dos coletivos e das obras de realização compartilhada. Segundo o pensador:

O trabalho é cada vez mais baseado nas relações, no enraizamento ontológico nas relações e, portanto, a subjetividade a que ele se refere é transformada. A partir dessa definição de trabalho (de força-trabalho), nasce o conceito de multidão, como crítica a todo conceito de “classe massificada”. Mas isso não significa que o conceito de multidão não seja um conceito de classe, quer dizer, que não esteja profundamente ligado à função do trabalho. Ora, nessa base que se implanta o conceito de comum, o conceito de comum como estrutura, ou se você quiser, como eixo estrutural da multidão, na medida em que ela é constituída por singularidades, por um conjunto de singularidades trabalhando. (NEGRI, 2013)

Talvez seja por esse motivo que temas comuns (banais e afetivos) apareçam com tanta frequência no cinema brasileiro contemporâneo – afinal, eles são também um modo de fazer, como aponta Negri. O fenômeno dos coletivos, de um cinema feito de intimidade, como em *Morro do Céu*, e da realização compartilhada no cenário independente parece estar em sintonia com essa perspectiva do autor, que afirma que o comum é fruto dessas relações.

Cinefilia: o amor em comum

Essa proliferação do comum e da perspectiva de realização em comum no cinema não deixa de ser uma aproximação de um ideal de cinefilia na contemporaneidade. Na atualidade, com a maior difusão e barateamento das tecnologias digitais, o mundo vê surgir, aqui e ali, novas práticas que se aproximam de uma noção de cinefilia. O modo como se lidam com as imagens, com o ver e o fazer audiovisual, é alterado. Como pontua Mahomed Bamba,

A facilidade de acesso aos filmes e a conseqüente presença maciça do cinema no nosso cotidiano, o aumento do tempo gasto para ver os filmes em sala, a proliferação de sites, os grupos de discussão e os blogs sobre o cinema na internet, são traços salientes da realidade do espectador contemporâneo e que fazem com que o tema da cinefilia volte a ser mais do que pertinente e de atualidade no debate

teórico sobre o cinema e os modos de consumo e recepção dos filmes na contemporaneidade. (BAMBA, 2005 p. 03)

Nas palavras do autor, as tecnologias digitais e os espaços criados por ela para compartilhamento e discussão de conteúdos e, sobretudo, de filmes é responsável pelo fato de a cinefilia voltar à baila nas discussões sobre o espectador contemporâneo. Ângela Pryston (2013) concorda com o autor e afirma que:

As duas primeiras décadas do século XXI viram surgir alguns fenômenos importantes no que concerne à cinefilia. Temos uma geração de cinéfilos que vem sendo de certo modo formada pela internet a partir de várias dimensões: a saber, a interação em chats e grupos de discussão em diversos e inúmeros portais; o compartilhamento (legal ou ilegal) de filmes; a leitura sobre filmes na web (blogs ou portais de veículos de comunicação estabelecidos, clusters de críticas etc); a produção ativa de textos sobre cinema (em blogs pessoais, organização revistas e cineclubes on line) etc. (PRYSTON, 2013)

Como bem foi colocado pelos autores, com o contexto da ampla difusão das tecnologias digitais, surgiram novas formas de se lidar com as imagens na sociedade contemporânea. Como comentaram Bamba (2005) e Pryston (2013), círculos de espaços de discussão e compartilhamento *on line* tornaram possível o acesso a obras pertencentes às cinematografias mais alternativas, diferenciadas, marginais e transgressoras. O culto a obras pouco acessíveis nas salas de cinema comercial formou um círculo de cinema alternativo que, durante a primeira década do século XXI, vem alimentando o pulsar dos corações cinéfilos. O século XXI vê surgir, então, novos espaços de crítica, circuitos de festivais e mostras sobre cinemas alternativos, marginais.

De certa forma, esse cinema nasce por meio das alterações trazidas com a difusão e barateamento das tecnologias digitais. Inicialmente, este contexto estava mais voltado para o compartilhamento, recepção e discussão de obras fílmicas na internet. Como coloca Dellani Lima (2012), esse fenômeno permite o acesso às obras que não chegavam aos circuitos de cinema do Brasil, mesmo em festivais. Assim sendo, autores vão sendo descobertos, redescobertos e

resignificados dentro da história do cinema através dos fóruns de discussão na internet – desde páginas e redes sociais, *blogs* de cinéfilos, até revistas de crítica e teoria cinematográfica. Obras antes inacessíveis, agora estão à distância de um clique, assim como as discussões (de maneira legal ou não).

Assim como não é necessário esperar para que o filme chegue institucionalmente até o espectador, também estes espectadores perceberam que não precisam esperar para produzir, para buscar o cinema que acreditam. O comum, neste caso, estaria a serviço de um valor estético, político. O cinema, como dispositivo ordinário, estaria desenhado para construir e capturar o mundo do comum e também à produção de um comum e de um cinema (em) comum. Partindo desse pulsar, inicialmente pouco visto e que vinha ocorrendo “na calada da noite”,⁸ diversas mostras foram se consolidando para e por esse público cinéfilo do final do século XX e início do século XXI no Brasil, tais como Mostra do Filme Livre, Mostra Vitrine, Festival de Tiradentes, Mostra de Cinema de Ouro Preto, dentre outras. Assim como revistas *on line* de crítica de cinema, como Cinética, Contracampo, Filmes Polvo, dentre outras, vêm se consolidando como espaços abertos para legitimação, discussão e visualização desse cinema.

Considerações finais

Em linhas gerais, consideramos que o aparato fílmico digital possibilitou e influenciou essas formas de vivenciar a experiência fílmica. As câmeras digitais são cada vez mais portáteis, baratas, acessíveis, pequenas, maleáveis, discretas em sua presença no dia a dia das pessoas, fazem com que se consiga apreender performances em uma dinâmica de intimidade entre os sujeitos, câmeras e ambientes que não é tão facilmente apreensível no cinema realizado fora desse modelo “alternativo” de cinema.

⁸ Este artigo foi gestado sob a co-orientação do Prof Dr. Mahomed Bamba, pesquisador da UFBA. Essa era uma expressão que o mesmo utilizava sempre, quando dava suas aulas, sempre irreverente e amável. É uma homenagem ao querido mestre, que se foi nos primeiros minutos do dia 16 de novembro de 2015, quando este artigo estava sendo revisado para publicação na revista REBECA.

Filmes como *Morro do Céu* são filmes que parecem querer conduzir o espectador primeiramente à leitura estética, são filmes que parecem querer se voltar para si mesmos, para as relações compartilhadas entre os sujeitos durante a experiência fílmica, ou se valem da construção desse efeito de realização compartilhada e coletiva, como uma certa tendência que podemos chamar de *cinema (em) comum* (fenômeno sobretudo acentuado com o *boom* dos coletivos, Alumbramento, Teia, Filmes do Caixote, Duas Mariola, entre outros) como ponto importante de sua estética. Trata-se de uma tendência de cinema que, se não se pode dizer que se alimenta do “eu”, se alimenta de um “nós” construído das relações, inclusive com o próprio cinema. Essa dinâmica no modo de fazer acaba por borrar ainda mais as fronteiras entre o ficcional e o documental, de modo que nas experiências ficcionais há muita força do gesto documental, enquanto que no filme indexado como documental, a ficção salta aos olhos.

Entre os recursos presentes, que acreditamos criar essa dinâmica de sentido evocando seu modo de fazer, temos: as narrativas minimalistas e as performances do “cotidiano”, sem grandes reviravoltas, que evidenciam a ideia de percurso, de “vivenciar” aqueles momentos ordinários; a des-hierarquização das funções e papéis desempenhados pela equipe, colocando inclusive a equipe como ator e os atores como equipe de produção, muitas vezes; a linguagem dos filmes ficcionais que traz gestos documentais; e os filmes documentais que implicam tanto o ator na realização do filme, encenando a si mesmo, que conseguem criar um efeito de intimidade muito potente, de modo que as performances parecem querer sinalizar que elas existem *por causa da* experiência fílmica, enfatizando a experiência cinematográfica, como se essa relação dos sujeitos com o cinema fosse o mais importante de ser ressaltado. E é essa a realidade que parece se querer representar e ressaltar: a realidade da realização fílmica, que é também e, só pode ser, artifício, ficção, invenção.

A ausência do “olhar para a câmera”, do depoimento, das entrevistas, na forma do filme em *Morro do Céu*, apresentado ao espectador como documentário, coloca o espectador em um lugar de ruído. Assim como a narrativa do primeiro

amor, em seus encontros e desencontros, muito comum em filmes de ficção juvenis, por exemplo, é bastante presente no filme. No entanto, todos os acontecimentos que permeiam a narrativa de *Morro do Céu* são construídos de maneira muito intimista, de modo que o espectador acaba se questionando sobre a implicação dos personagens na própria feitura do filme e sobre os limites entre os gêneros fílmicos.

Além disso, ressaltamos que muitas vezes o comum tem ganhado destaque na cinematografia, e o cinema tem se voltado para essas questões porque há uma nova relação entre o fazer imagens e os sujeitos. O espectador, não apenas espectador hoje em dia, mas também produz imagens e consome imagens cotidianamente, de modo que as instâncias entre produção e recepção estão cada dia mais imbricadas. Assim sendo, essa relação que é estabelecida entre o comum e os modos de produção também se encontra na espectadorialidade, como uma forma de leitura das imagens com base na relação que as pessoas têm ordinariamente com o fazer audiovisual na atualidade.

Bibliografia

AGAMBEN, Giorgio. O que é o contemporâneo? E outros ensaios. Chapecó, SC, 2009.

BAZIN, André. Qué es el cine?. Libros de cine. RIALP, 9 ed., Madrid, 2012.

BENTES, Ivana. A vida em cena. 2010. Disponível em. Acesso em: 10 de fevereiro de 2014.

BRAGANÇA, Filipe. Meu último texto de cinema. 2011. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/blogs/prosa/posts/2011/03/12/meu-ultimo-texto-de-cinema-por-felipe-braganca-368213.asp>. Acesso em: 23 de março de 2014.

BRASIL, André. Formas de vida na imagem: da indeterminação à inconstância. 2011. Disponível em: <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/7231>. Acesso em: 10 de setembro de 2012.

BORDWELL, David. THOMPSON, Kristin. A arte do cinema: uma introdução. Edusp. SP, 2010.

_____. O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos. In. RAMOS, Fernão P. (Org). Teoria Contemporânea de Cinema Vol II: Documentário e Narratividade Ficcional. Editora Senac, SP, 2012.

CINECLICK (site) crítica sobre Morro do céu. 2011. Disponível em: <http://www.cineclick.com.br/criticas/morro-do-ceu> Acesso em: maio de 2015.

COMOLLI, Jean-Louis. Ver e Poder: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário. Editora UFMG. Belo Horizonte, 2009.

EDUARDO, Cléber; VALENTE, Eduardo; VIEIRA, João Luiz. Anos 2000, 10 questões. 2011. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/anos2000/>. Acesso em: 10 de setembro de 2012.

FURTADO, Filipe. O desejo pelo outro. In. Vanguarda e Inovação. Revista FilmeCultura n.54, 2011.

GOFFMAN, Erving. Representação do Eu na Vida Cotidiana. Ed Vozes. 1999.

IKEDA, Marcelo; LIMA, Dellani. O “cinema de garagem” e seus campos éticos, estéticos e políticos. In: Cinema de Garagem: panorama da produção brasileira independente do novo século. 2012. Disponível em:

<http://www.cinemadegaragem.com/download/catalogo-cinemadegaragem.pdf>.
Acesso em: 29 de agosto de 2012.

LIMA, Dellani. Cinema inclassificável, urgente e afetivo. In.: Cinema de Garagem: panorama da produção brasileira independente do novo século. 2012. Disponível em: <http://www.cinemadegaragem.com/download/catalogo-cinemadegaragem.pdf>. Acesso em: 29 de agosto de 2012.

LOPES, Denilson. A DELICADEZA: estética, experiência e paisagens. Editora UNB. Brasília, 2007.

MATTOS, Carlos Alberto. Gregarismo e teatralidade. In.: Cinema de Garagem: panorama da produção brasileira independente do novo século. 2012. Disponível em: <http://www.cinemadegaragem.com/download/catalogo-cinemadegaragem.pdf>. Acesso em: 29 de agosto de 2012.

MIGLIORIN, Cezar. Por um cinema pós-industrial. 2011. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/cinemaposindustrial.htm>. Acesso em: 09 de setembro de 2012.

MONTAIGNE, Michel de. Os ensaios (Livro I). Ed. Penguin, 2010.

NEGRI, Antonio. A constituição do comum. 2005. Disponível em: <https://loomio-attachments.s3.amazonaws.com/.../a-constituicao-do-comu>. Acesso em: maio de 2015.

NEGRI, Antonio (em entrevista a Giuseppe Coco e Thiado Andrade). O comum: dos afetos à construção de instituições. 2013. Disponível em: <http://uninomade.net/tenda/1948/>. Acesso em: maio de 2015.

ODIN, Roger. *De la fiction. De Boeck*, 2000. Tradução de Sandra Coelho no grupo de pesquisa em Documentário e Análise fílmica, NANOOK – UFBA, 2012.

_____. Filme documentário, leitura documentarizante. 2012. Disponível em: www.usp.br/significacao/pdf/37_odin.pdf. Acesso em: 20 de fevereiro de 2014.

_____. A questão do público: uma abordagem semiopragmática. In. RAMOS, Fernão P. (Org). Teoria Contemporânea de Cinema Vol II: Documentário e Narratividade Ficcional. Editora Senac, SP, 2012.

RAMOS, Fernão P. A cicatriz da tomada: documentário, ética e imagem-intensa. In: RAMOS, Fernão P. (Org). Teoria Contemporânea de Cinema Vol II: Documentário e Narratividade Ficcional. Editora Senac, SP, 2012.

RANCIÈRE, Jacques. A partilha do sensível – Estética e Política. Editora 34. Rio de Janeiro, 2009.

_____. As distâncias do cinema. Ed. Contraponto. Rio de Janeiro, RJ – 2012.

_____. Políticas da escrita. Editora 34. Rio de Janeiro, 1995.

ROSENFELD, Anatol. Literatura e personagem. In. CÂNDIDO, A.; ROSENFELD, A.; PRADO, D.; GOMES, P. E. S. A personagem de ficção. Editora Perspectiva, 2011.

SARMIENTO, Guilherme. Vergonha de narrar: um ensaio folhetim. 2015. In: Revista CineCachoeira (online). Disponível em: <http://www3.ufrb.edu.br/cinecachoeira/2014/12/vergonha-de-narrar-um-ensaio-folhetim/> Acesso em: maio de 2015.

SCHECHNER, Richard. Performance Studies: an introduction. 2nd. Edition. New York/London: Routledge, 2006

STAM, Robert. Introdução à teoria do cinema. 5 ed. Papyrus Editora, Campinas, 2013.

_____. Reflexivity in Cinema and Literature. New York University Press, Nova Iorque, 1992.

VALENTE, Eduardo. Ação entre amigos: opção, afirmação ou necessidade? In: CINEMA BRASILEIRO ANOS 2000 – 10 questões. Brasil, 2011.

Filmografia

Morro do Céu. Documentário. 71 minutos. Dirigido por Gustavo Spolidoro. Brasil, 2009.