

## **Figurações da alteridade e espaços da experiência cotidiana no documentário “Morro do Céu”<sup>1</sup>**

Diego Baraldi de Lima <sup>2</sup>  
Universidade Federal de Mato Grosso  
Universidade Federal de Minas Gerais

### **RESUMO**

Para além dos *tipos* do modelo sociológico (de acordo com acepção de Jean-Claude Bernardet), alguns documentários brasileiros recentes colocam em cena figurações da alteridade que explicitam mudanças nas maneiras de filmar o “outro” (e, por conseguinte, de se relacionar com o “outro”). Abandonando de partida pretensões de estabelecer marcos definitivos que teriam propiciado tais mudanças, gostaríamos de recuperar, a partir de algumas leituras, características que sugerem a passagem das abordagens do documentário de modelo sociológico para outras abordagens presentes em documentários recentes nos quais os personagens são mostrados experienciando espaços cotidianos (casa, contiguidades e arredores), como é o caso de “Morro do Céu” (Gustavo Spolidoro, 2009), filme que convocamos para análise no presente artigo.

**PALAVRAS-CHAVE:** documentário brasileiro; alteridade; cotidiano.

### **1. Introdução**

“Ai que belos tempos em que se ia à praia!”, suspira Geni, a matriarca da família Storti, ao rever, sentada na mesa da cozinha/sala de jantar, próxima ao filho Bruno, algumas fotos do passado, quando era mais magra e não hesitava em mostrar o corpo em trajes de banho. É inevitável não nos deliciarmos com a espontaneidade desta fala de Geni, que aponta para as lembranças dos bons tempos vividos, quando ela e o marido eram mais jovens. Nesta cena de “Morro do Céu”<sup>3</sup>, filme de Gustavo Spolidoro, apenas os personagens vêem as fotos. Nós, espectadores, não. Contentamo-nos (ou não) a observar as feições dos personagens transformando-se ao vê-las. Alguns planos depois desta sessão de fotos no interior da casa - em que Geni mostrará ao filho “como era bonitinho” -, veremos que a praia a qual ela parece se referir talvez não tenha muito a ver com a ideia de praia que costumeiramente imagináramos: no filme, os habitantes da colônia riograndense de Morro

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GP Cinema do XII Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do XXXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

<sup>2</sup> Doutorando em Comunicação Social pelo Doutorado Interinstitucional Novas Fronteiras UFMG/UFMT. Professor Assistente Nível II do Curso de Comunicação Social da Universidade Federal de Mato Grosso. E-mail: diegoblina@yahoo.com.br.

<sup>3</sup> Realizado no contexto da quarta edição do Programa de Fomento a Produção e Teledifusão do Documentário Brasileiro (DocTV), “Morro do Céu” (2009) foi finalizado em versão média-metragem (52 minutos, veiculada na rede pública de televisão) e em versão longa-metragem (71 minutos). A cena a qual nos referimos aqui aparece apenas na versão longa do filme. Os demais comentários neste artigo também foram desenvolvidos tendo a versão longa como objeto de análise.

do Céu (ou dos arredores, o filme não deixa claro) são mostrados à beira do rio que corre entre as montanhas, formando, em uma de suas enseadas, uma espécie de praia, onde aproveitam o verão. Apesar deste e de outros momentos de expansão, nos quais os personagens são acompanhados em atividades comunitárias ou de lazer, muitas sequências do filme se detêm em momentos menores do cotidiano doméstico da família Storti. No decorrer de passagens que mostram a família em situações de conversa durante as refeições ou na soleira da porta da cozinha/sala de jantar (que deixa entrever o quintal e a paisagem montanhosa da região), sentimo-nos como que compartilhando, com alguma proximidade, de anseios e expectativas que os personagens revelam a partir de suas falas, gestos, interações. Ao colocar em cena os personagens fruindo dos espaços da casa e contiguidades, o filme também nos conduz, como visitantes muito cautelosos, por entre estes espaços (nunca devassados ou mostrados de forma demasiado abrangente) e pela temporalidade que neles se produz. Mais do que apenas observar as situações que os personagens filmados vivem no espaço da casa (e contiguidades), o filme parece construir uma relação de hospitalidade, ao mostrar os personagens fruindo dos e se relacionando nos espaços domésticos.

Em artigo originalmente publicado em 1986, Jean-Claude Bernardet (2003, p. 268) aponta as limitações de certos documentários ao mostrar a casa de operários, quando comparados a filmes de ficção (no caso “Eles não usam Black-tie”, de Leon Hirzman, lançado em 1981). De acordo com o autor, no filme de Hirzman se

realiza o que é possível para a ficção e vedado ao documentário (pelo menos ao documentário nas condições em que é praticado), que é acompanhar a greve no cotidiano da vida familiar, a repercussão das greves e das relações de classe aguçadas sobre as relações familiares. A casa é o centro do filme, daí se parte para outros lugares e a ela se volta, enquanto no documentário, mesmo quando o interior da casa aparece, ela nunca é central. (BERNARDET, 2003, p. 268).

Embora se refira a casos específicos (documentários sobre operários), o comentário de Bernardet convoca-nos a pensar como a casa e os espaços domésticos da experiência cotidiana têm sido colocados em cena no documentário brasileiro contemporâneo<sup>4</sup>. Parece-nos que as limitações apontadas pelo autor têm se tornado cada vez menos presentes quando levamos em consideração alguns documentários recentes<sup>5</sup>, onde parece haver um

<sup>4</sup> Questão que tem animado nossa pesquisa no Doutorado.

<sup>5</sup> Este mapeamento precisa ser melhor desenvolvido. Por enquanto, compõem nosso *corpus* estendido filmes como “A falta que me faz” (Marília Rocha, 2010), “O céu sobre os ombros” (Sérgio Borges, 2010), “Morada” (Joana Oliveira, 2010), “A casa de Sandro” (Gustavo Beck, 2009), “Morro do céu” (Gustavo Spolidoro, 2009), “Avenida Brasília Formosa” (Gabriel Mascaro, 2009), “Acácio” (Marília Rocha, 2008), “Sábado à noite” (Ivo Lopes Araújo, 2007),

maior investimento em situações de filmagem onde os sujeitos são mostrados/acompanhados em espaços domésticos. Em certos casos, quando é permitido ao cineasta adentrar alguns espaços da casa dos sujeitos filmados, também podemos entrever novas possibilidades de compartilhar histórias, memórias e afetos relacionados à vida íntima dos sujeitos em cena. Para além dos *tipos* do modelo sociológico, estes filmes colocam em cena figurações da alteridade que explicitam mudanças nas maneiras de filmar o “outro” (e, por conseguinte, de se relacionar com o “outro”) no documentário brasileiro. Abandonando de partida pretensões de estabelecer marcos definitivos que teriam propiciado tais mudanças, gostaríamos de recuperar, a partir de algumas leituras, características que demarcam a passagem entre abordagens do documentário de modelo sociológico para outras abordagens presentes em documentários recentes nos quais os personagens são mostrados experienciando espaços cotidianos (casa, contiguidades e arredores), como é o caso de “Morro do Ceú”.

## **2. Figurações da alteridade no documentário brasileiro: das amplas abordagens para as abordagens da experiência**

De acordo com Karla Holanda, o contexto de “elevada consciência histórica e, por conseguinte, política e social” em que se encontravam os cineastas (e outros intelectuais da área da cultura) entre o final da década de 1950 e 1960, produziu filmes de “forte preocupação social que, imbuíd[os] de um espírito iluminista, missionário, marcante na época, fazia[m] com que os cineastas acreditassem na mudança da sociedade em decorrência de suas atuações” (HOLANDA, 2006, p. 02). Tais filmes foram analisados por Jean-Claude Bernardet nos paradigmáticos<sup>6</sup> “Brasil em tempos de cinema” (2007) e “Cineastas e imagens do povo” (2003). Neste último o autor cunha a expressão “modelo sociológico” para definir o modo como filmes (no livro, Bernardet comentará majoritariamente documentários de curta-metragem) figuram os sujeitos filmados a partir

---

“Acidente” (Pablo Lobato e Cao Guimarães, 2006), “As vilas volantes: o verbo contra o vento” (Alexandre Veras, 2006) e “Santiago” (João Moreira Salles, 2006). Nestes filmes, o cotidiano doméstico aparecerá mais ou menos habitado, sendo que em alguns (como “Acidente” e “Sábado à noite”) há um investimento maior “na ‘superfície’ do mundo que se dá à vista e aos ouvidos, recortando informações visuais e sonoras em séries cujos fragmentos – planos muitas vezes estáticos – não montam didaticamente, para o espectador, uma totalidade orgânica, uma imagem de conjunto” (MESQUITA, 2010: p. 222). É importante destacar que nem todos estes filmes acomodam-se com tranquilidade na designação de “documentários”, tensionando procedimentos expressivos diversos (inclusive relacionados ao cinema de ficção). Por enquanto, utilizaremos as expressões ‘documentário contemporâneo’ e ‘documentário brasileiro contemporâneo’ para nos referir ao “nome de uma multiplicidade de algo indefinível, de uma imagem que é arte e que não é, que é afetada e transforma o real, que é fundamentalmente aquela imagem que no cinema se liberou de uma identidade” (MIGLIORIN, 2010, p. 09). Sendo um “lugar de indefinição, inapreensível” e “nome de uma liberdade no cinema”, o documentário contemporâneo, para Migliorin, colocaria em cheque as estruturas de poder e traria em seu bojo a capacidade de diagnosticar o mundo atual.

<sup>6</sup> As primeiras edições de tais livros foram lançadas, respectivamente, em 1967 e 1985.

de estratégias generalizantes, abrangentes, “interessando-se pela ideia global das relações em sociedade” (HOLANDA, 2006, ps. 02-03), configurando a “relação particular/geral”. Haveria, em muitos dos filmes analisados por Bernardet, pouco interesse por abordagens particulares. Como sintetiza Holanda, “quando as abordagens particulares se apresentam, elas estão a serviço da representação condensada do todo, mesmo quando o indivíduo seja Garrincha” (idem, 2006, p. 03). Como aponta o próprio Bernardet, o “modelo” ou “a postura sociológica justifica a exterioridade do locutor em relação à experiência”, inscrevendo, na voz do cineasta (que majoritariamente se evidenciará na voz over ou locução), a voz do poder, em detrimento da voz da experiência dos entrevistados, já que, nesta postura, “quem vivencia a experiência só consegue falar a partir de sua superfície” (BERNARDET, 2003, p. 18).

De modos distintos, é comum aos autores que pesquisamos - ao analisarem filmes realizados no contexto da retomada do cinema brasileiro – fazerem um contraponto com o modelo sociológico de Bernardet, que problematizou os filmes produzidos no país a partir do Cinema Novo. César Guimarães (2005, p. 73), ao propor “descrever e analisar as novas figurações que o homem ordinário adquiriu no filme documentário desde meados da década de 90 no Brasil”, argumenta que

ao longo deste período, a noção de povo, até então utilizada para recobrir diferentes formas de manifestação de alteridade – como é o caso do admirável Cineastas e imagens do povo, de Jean-Claude Bernardet (1985) – parece revelar dificuldades em abrigar certos termos que se tornaram correntes a partir de então, tais como “excluído”, “marginal”, “anônimo”, “pessoas comuns” ou “subalterno”, utilizados para denominar esse outro diante do qual o cineasta arma seu dispositivo de sons e imagens. (GUIMARÃES, 2005, p. 73)

Atento a outras abordagens para além do modelo sociológico, Guimarães enfatiza a “dimensão dialógica efetiva” do cinema de Eduardo Coutinho, “inteiramente distanciado da intenção de representar as figuras populares ou de se apresentar como seu porta-voz” (idem, p. 79). Holanda aponta que em “Cabra marcado para morrer” (Eduardo Coutinho, 1984) – filme lançado depois da primeira edição do livro de Bernardet<sup>7</sup> –, “o tratamento geral passa a ceder espaço ao particular”, sendo o filme inovador ao apresentar “um ponto de vista da história por intermédio de uma abordagem particularizada” (HOLANDA, 2006, p. 4). Para Holanda, os filmes de Coutinho são exemplares no uso da abordagem particularizada. Para

<sup>7</sup> Na “Advertência ao Leitor”, presente na edição consultada de “Cineastas e imagens do povo”, Bernardet alerta, a despeito de “Cabra marcado para morrer”: “... se tivesse escrito depois, a minha perspectiva de trabalho provavelmente teria sido outra. De qualquer forma, me parece que o Cabra confirma muitas afirmações feitas aqui. E quem sabe essas muitas afirmações permitam compreender melhor o Cabra, que é um divisor de águas.” (BERNARDET, 2003, p. 9)

nós, interessados em identificar e analisar filmes onde os sujeitos são mostrados em meio aos espaços domésticos da experiência cotidiana, a obra de Coutinho também parece ser essencial para identificarmos possibilidades inventivas de o cinema acolher os sujeitos em meio a tais espaços, a partir de modalidades de relação que promovem certa proximidade entre aqueles que filmam e aqueles que são filmados.

Utilizando-se de Giovanni Levi, Holanda demarca o contexto de crise e transformações nos meios políticos e culturais mundiais nos anos 70-80 como fundamentais para a emergência das abordagens da micro-história, definida como “a prática historiográfica que utiliza uma reduzida escala de observação, ou na análise da história de indivíduos ou da história de comunidades, diferenciando-se da história-síntese” (idem, 2006, p. 4). Tal contexto também repercutiu no Brasil que, após o regime de exceção promovido pelo Golpe Militar de 1964 – agudizado com o Ato Institucional nº 05, de 1968 – começa, em meados dos anos 1980, a vivenciar um período de abertura política, no qual “percebemos uma mudança na prática de abordagens empregadas nos documentários brasileiros” (idem, 2006, p. 4).

Como nas abordagens da micro-história, “a abordagem particularizada no documentário é aquela que se refere ao tema por um recorte mínimo, a partir da história de indivíduos ou de pequenos grupos (...) não mais vinculada ao ‘mecanismo particular/geral’” (p. 4). Ao enfatizar que desde “Cabra” há inúmeros documentários produzidos no país onde tal abordagem faz-se perceber, Holanda aponta algumas marcas da particularização do enfoque nestes filmes:

Agora, o indivíduo destacado não está mais a serviço da representação de um tipo, ele aqui é fragmentado, muitas vezes incoerente, contraditório, dramático, merecedor de compaixão, repulsa ou indiferença pelas características próprias que sua individualidade revela e não pelo tipo que representa. Ele agora é representado na sua pluralidade, ele agora é humano. (HOLANDA, 2006, p. 5)

Ainda que muitos documentários recentes continuem a figurar os personagens filmados de modo generalizante, as abordagens particularizadas possibilitaram novas maneiras de se relacionar com os personagens filmados e de colocar o “outro” em cena. Filmes onde há um investimento no diálogo ou na negociação entre quem filma e quem é filmado seriam característicos desta atitude relacional presente em tais documentários. Mesmo que majoritariamente efetivada na atitude reflexiva - marcada, como aponta Feldman, pelos rastros da filmagem, a presença da equipe e pela tematização do dispositivo (FELDMAN, 2007) - as marcas deste diálogo ou negociação podem não ser tão evidentes

em documentários como “Morro do Céu”, que investem na tradição observacional. Ainda assim, como poderemos melhor identificar adiante, a modalidade observacional de relação colocada em jogo no filme deixa-nos entrever um percurso de negociação entre aquele que filma e aqueles que são filmados.

Para Cláudia Mesquita (2010), ao analisar documentários biográficos da década de 2000, as marcas da particularização virão acompanhadas de uma “atitude relacional e dialógica” entre aqueles que filmam e aqueles que são filmados. Para a autora, em tais filmes (que também podem ser observados a partir das características apresentadas por Holanda em relação à micro-história), a redução do enfoque implica em um investimento na experiência das pessoas filmadas, a partir de “uma perspectiva pessoal ou parcial”, onde a “visão de mundo de um único ou poucos indivíduos” ditará a organização dos filmes. Diferente da representatividade, generalidade, tipificação, essencialização ou do diagnóstico crítico aparentemente buscados pelos documentários brasileiros modernos, muitos filmes recentes optarão pelo recuo e “suspeita em relação a procedimentos totalizantes e interpretativos” (MESQUITA, 2010, p. 105). Para Mesquita, estas obras de caráter circunscrito apontam para a crise da história-síntese, mas também podem ser lidas enquanto “sintoma da dificuldade de se representar a experiência social hoje – especialmente se pensada coletivamente” (idem, p. 105).

Sem a intenção de fixar em demasia as marcas da particularização e examinando “o que a particularização engendra caso a caso” (idem, p. 106), Mesquita aponta que

muitos filmes documentais recentes abandonam as pretensões científicas (“sociológicas”, no dizer de Jean-Claude Bernardet), e mesmo informativas. Neste movimento, alguns deles se aproximam de construções antes mais próprias à ficção; outros assumem, sintomaticamente, o lugar de palco para exposição da vida ordinária e da intimidade. (MESQUITA, 2010, p. 106)

Acreditamos que muitas destas marcas da particularização estão presentes nos procedimentos narrativos de filmes como “Morro do Céu”, caracterizados por esta imbricação entre procedimentos ficcionais e documentais, pela atitude relacional (ainda que não explicitamente tematizada) e pelo investimento na dimensão performativa dos sujeitos filmados, mostrados em ocasiões onde experienciam o cotidiano doméstico.

### 3. “Morro do Céu” e os espaços da experiência cotidiana

Em “Morro do Céu” acompanhamos, no intervalo<sup>8</sup> de um verão, o adolescente Bruno Storti envolvido com os afazeres escolares (assim como o irmão Joel e dois ou três colegas mais próximos, ele depara-se com a iminência da reprovação), a lida na oficina mecânica do pai (desaconselhado pelo médico a movimentar-se demais em virtude da saúde comprometida) e na colheita da uva, as hesitações amorosas em torno da garota desejada e as constantes perambulações, junto dos amigos, pelos arredores da colônia onde vivem (que dá título ao filme), especialmente pelo percurso da aparentemente desativada linha de trem. O filme claramente opta por concentrar-se em Bruno como personagem a partir do qual a narrativa se organizará. Ainda assim, ao acompanhá-lo nos espaços da experiência cotidiana, principalmente no ambiente doméstico, o documentário atentar-se-á para as interações de Bruno com a família, e também para ocasiões nas quais outros personagens - como a mãe, Geni, e o pai, Raul - serão observados em seus afazeres domésticos.

Embora possamos ter alguma dificuldade em entender certas falas dos personagens em interação, em virtude do sotaque peculiar herdado dos imigrantes italianos naquela região do país, o filme não tratará tal acento como elemento exótico. Aos poucos vamos nos acostumando com a fala daquelas pessoas e saboreando as combinações que, naquele lugar, são criadas a partir dos usos da língua (as inúmeras palavras e expressões relacionadas às variações regionais do uso da língua que ouviremos nas interações do filme, podem ser observadas como operações criativas realizadas por praticantes, a partir da perspectiva de Michel de Certeau). Longe dos exotismos que marcariam uma relação de alteridade radical entre aquele que filma e aqueles que são filmados, “Morro do Céu” parece colocar em cena um “outro” pouco conhecido em nossa filmografia.

Diferente das narrativas centradas no ambiente urbano, comuns em um grande número de curtas-metragens realizados no Rio Grande do Sul a partir dos anos 1980, em diversas bitolas, “Morro do céu” se destaca por investir em paisagens e personagens

---

<sup>8</sup> Tomamos emprestada de Cláudia Mesquita (MESQUITA, 2011, p. 154) a ideia de intervalo para nos referirmos ao “tempo dos acontecimentos e encontros narrados” em Morro do Céu (no caso, o intervalo das férias de verão). A este respeito, diz-nos Mesquita: “Nas férias de verão, Bruno se movimentava muito, sem no entanto sair dos arredores de sua localidade, a pequena Morro do Céu, encravada entre montanhas. Se o intervalo é o tempo do narrado, a câmera imerge e permanece, atentando para os gestos do cotidiano familiar, para o trabalho miúdo de Bruno e seu irmão Joel na pequena oficina mecânica, para alguns eventos comunitários e principalmente para as derivações sem-rumo dos personagens jovens pelos arredores. O intervalo é tomado, pelo zelo, estabilidade e rigor da composição (o filme exercita planos fixos bem compostos), tempo de “aqui, agora, sempre”, “cada dia como o dia de uma vida inteira” (J.G. Rosa, *Buriti*). A permanência neste intervalo, entre desacontecimentos e invenções que preenchem o tempo ocioso e farto, garante a inscrição de situações e gestos banais, corriqueiros, em meio aos quais se faz presente a ausência, a falta, o desejo de porvir que marcará de começo a fim a composição do personagem (às voltas com a “paixão recolhida” de que fala sua mãe, com a espera pelo encontro amoroso com a garota desejada, no filme não consumado).” (MESQUITA, 2011, p. 154)

interioranos pouco explorados pelo cinema produzido no Rio Grande do Sul. Mas não é apenas por se deter nestas paisagens e nestes personagens que o filme conquista este modo tão interessante de figurar o outro. O importante em “Morro do Céu” é que tanto a paisagem como os personagens colocados em cena não pretendem demarcar um pertencimento, fazer um diagnóstico ou estabelecer tipos genéricos (ainda que, a partir do filme, tenhamos notícia de certa juventude, seus anseios, frustrações, etc). Como aponta Mesquita,

os personagens, que percorrem trilhas e caminhos a recortar espaços, não são apresentados exatamente pelo que são, portam, representam no momento da filmagem – antes, pelo que não são, não tem, ainda não decidiram, ou desejam (desejos cuja realização fica, no tempo do filme, adiada, suspensa, incompleta, indeterminada). (MESQUITA, 2011)

Apostamos que esta observação atenta, no limiar entre a proximidade e a intimidade dos/com os personagens filmados, é resultado da relação<sup>9</sup> desenvolvida entre o realizador do filme, Gustavo Spolidoro, e tais personagens mostrados nos espaços da experiência cotidiana.

O filme dialoga com a tradição observacional do cinema documentário, que remonta não apenas as correntes do “cinema direto”, mas também aos filmes de Robert Flaherty. Ou, se tomarmos a designação proposta por Guy Gauthier, “Morro do Céu” poderia ser lido a partir do “documentário convivial”, onde “sem se resignar no papel de observador neutro, o cineasta se imiscui na intimidade do grupo (...), filma do interior, ocupando, às vezes, o lugar central, mas ficando invisível” (GAUTHIER, 2011, p. 216). Entretanto, ainda que a invisibilidade do cineasta seja um efeito pretendido (e para o qual a forma do filme aponte), não seremos ingênuos em imaginar que a câmera possa ser ignorada por quem está sendo filmado.

Apesar de em “Morro do Céu” a modalidade da relação entre quem filma e quem é filmado não explicitar o encontro - diferenciando-se das abordagens interacionais ou reflexivas presentes em filmes como “A falta que me faz”, “Santiago”, entre outros -, há vestígios de uma hospitalidade construída entre quem filma e quem é filmado. Intuímos que a proximidade com que os personagens interpretam suas próprias vidas (ou compõem suas auto-mise-en-scènes<sup>10</sup>) para a câmera aponta para um tipo de relação, no limiar da

<sup>9</sup> Não pretendemos fazer um exame minucioso desta relação, constituída para além do filme. Spolidoro comenta algumas questões relacionadas ao processo extra-filmico de “Morro do Céu” em vídeo disponível em [www.youtube.com/watch?v=cQT-n583reM](http://www.youtube.com/watch?v=cQT-n583reM).

<sup>10</sup> Para Comolli: “... a auto-mise-en-scène seria a combinação de dois movimentos. Um vem do habitus e passa pelo corpo (o inconsciente) do agente como representante de um ou de vários campos sociais. O outro tem a ver com o fato de que o sujeito filmado (...) se destina ao filme, conscientemente e inconscientemente, se impregna dele, se ajusta à operação de cinematografia, nela coloca em jogo sua própria mise-em-scène, no sentido da colocação do corpo sob o olhar, do jogo do corpo no espaço e no tempo definidos pelo olhar do outro (a cena). (COMOLLI, 2008, p. 85)

hospitalidade, que se construiu entre quem filma e quem é filmado para que o filme pudesse acontecer<sup>11</sup>. Neste sentido, o filme “articula-se à vida segundo um sistema não de reprodução mas de produção recíproca, (...) ao mesmo tempo, é produzido e produz os acontecimentos e situações” (COMOLLI, 2010, p. 306).

Esta dinâmica se explicita em diversas sequências do filme, especialmente naquelas que mostram os Storti interagindo no interior da casa. Em uma destas sequências, vemos Bruno e a mãe (o pai aparecerá mais tarde), em plano médio de conjunto, conversando, em pé, na cozinha/sala de jantar. Bruno está com o dedo em riste, ferido por algo que não sabemos o quê. A mãe questiona-o sobre uma eventual namorada, enquanto ele procura desconversar. Depois de ajudar o filho a colocar um curativo no dedo, Geni enfatiza: “A mãe é a tua melhor amiga...”. Enquanto Bruno desconversa, Geni insiste, provocativa: “Mas não tem nenhuma namoradinha? Elas não te querem?”. Mãe e filho entreolham-se e ouvimos o riso de Geni, divertindo-se com a situação. Há um corte e agora Bruno é mostrado em plano médio, próximo à mesa da cozinha/sala de jantar. Em segundo plano, vemos Geni e Raul sentados à soleira da porta que dá para o quintal. Raul está sentado em direção ao quintal e Geni em direção ao interior da casa, olhando para Bruno. Geni dirige-se a Bruno com seriedade: “A gente tem que sonhar, mano, a gente tem que sonhar...”. Quase murmurando, o pai completa: “Coisa boa sonhar...”, ao que Geni completa: “É, não tem coisa melhor que tem que a gente sonhar, assim ó... Às vezes tu sonha um sonho bonito durante o..., no dia seguinte tu tá tão feliz por ter sonhado com aquilo... Tu nunca sonhou de ganhar um beijo dela?” Geni olha para o filho, que bebe um copo de leite e nega com a cabeça. Ela volta a rir, divertindo-se com a timidez de Bruno. Há um corte, e vemos apenas Geni e Raul. Ela está pensativa, reflexiva: “Tá certo, Bruno, tem que fazer as coisas seguro, é? Sempre usar o freio.” Mal conclui a frase e Geni novamente cai no riso, desta vez rindo prolongadamente, a ponto de contagiar o marido, em quem Geni bate as mãos nas costas. Ele ocupa-se em limpar os olhos. Sem parar de rir, Geni murmura algo para Raul - como que solicitando que diga algo - e volta-se para Bruno, rindo ainda mais. Há um corte e agora vemos apenas Geni e Bruno na soleira da porta (o pai está sentado no canto direito da porta,

---

<sup>11</sup> Aqui pensamos ser possível uma aproximação da posição do cineasta àquela do visitante, mencionada por Luce Giard, quando aborda as possibilidades de movimentação em uma casa na qual se é convidado a entrar: “...o convidado deve saber “ficar no seu lugar”, sem atrever-se a circular por todas as dependências da casa; deve saber, principalmente, abreviar sua visita, sob pena de cair na categoria (temível) dos “importunos”, daqueles que devem ser “discretamente lembrados” das boas maneiras, ou pior ainda, daqueles que devem ser evitados a todo custo, pois não saber ser convenientes nem manter “certa distância” (GIARD, 2009, p. 203). Parece-nos que, durante o intervalo mostrado no filme, tanto o cineasta soube cultivar sua posição de visitante quanto os Storti cultivaram a hospitalidade ao permitir que o cineasta e sua máquina acompanhassem o cotidiano da família.

oculto pelo o corpo de Geni), em pé, com o quintal e a serra ao fundo. “É paixão recolhida...”, decreta a mãe. Os dois entreolham-se sorridentes. Mais relaxado, Bruno confessa: “Bota paixão nisso.”, ao que Geni responde: “Hã? Não é? Paixão recolhida...”.

Esta sequência reforça a atenção que o filme deterá a algumas interações entre a família Storti, no interior da casa. Mesmo que o centro do diálogo recaia sobre a possível namorada de Bruno, é Geni quem concentra a maior parte da fala e também dos gestos expressivos nesta passagem, revelando-se um personagem irresistível, capaz de fazer rir não apenas o marido e o filho, mas também nós, seja por seu sotaque peculiar, seja pelo jeitinho manso com que procura arrancar alguma fala do filho em relação à eventual namorada, seja pelo modo como, quase que não-verbalmente, consegue comunicar-se com o marido. A impressão que temos nesta sequência é de que Geni entrega-se totalmente à situação colocada em cena pelo filme, fazendo sua auto-mise-en-scène e divertindo-se com ela, como se estivesse realmente sentindo-se em casa.

Acreditamos que o intervalo das férias de verão mostrado pelo filme diz muito do investimento e da disponibilidade do cineasta em relacionar-se com os personagens filmados. Este tempo faz-se sentir em “Morro do Céu”, inscrevendo no filme marcas que o diferenciam de boa parte da produção audiovisual televisiva, onde o tempo é escasso. Para Gauthier (2011) o tempo é “o trunfo essencial do documentarista”. Pondera o autor:

Tempo do conhecimento preliminar, tempo da tomada de cena, tempo da montagem, isso é, definitivamente muito tempo, mesmo se uma das etapas (por exemplo, a tomada de cena, quando a ocasião de apresenta) é acelerada por força das coisas. (GAUTHIER, 2011, p. 226)

O filme investe nas experiências dos personagens, permitindo que desenvolvam suas auto-mise-en-scènes da maneira como melhor lhes aprouver, dando-lhes o tempo que lhes é próprio, em meio às situações que experienciam no dia-a-dia. E é justamente em meio ao cotidiano que tais personagens serão colocados em cena, principalmente no espaço da casa e arredores.

Em “Morro do Céu”, o cotidiano doméstico não dirá respeito apenas às situações experienciadas pelos personagens no interior da casa material, física (que veremos em diversos momentos do filme, sob diferentes ângulos, observando vários cômodos, dos menos privados – como a cozinha/sala de jantar – até os mais íntimos – como partes do quarto de Bruno e do banheiro), mas sim a toda a área que compõe o espaço que aqui chamaremos de “caseiro”: o interior e exterior da casa, o quintal e arredores, onde estão os espaços reservados aos animais (galinheiro, potreiro) e também o galpão da oficina, onde

Bruno e o irmão Joel passam boa parte do tempo envolvidos com a manutenção do jipe que, mais tarde, utilizarão em uma espécie de concurso envolvendo participantes de diversas cidades da região.

Por mais que a narrativa do filme se organize em torno do personagem Bruno, as duas versões do documentário dedicarão boa parte de suas sequências ao cotidiano doméstico da família Storti. Nestes momentos, o filme investe não apenas nas esperas e hesitações do personagem principal, mas, ao acompanhá-lo na rotina dos afazeres cotidianos, também dedicará algum tempo a mostrar pequenas cenas que revelam os espaços praticados pelos personagens da mãe, Geni, do pai Raul, e, com menos intensidade, do irmão de Bruno, Joel Storti.

Considerando o espaço caseiro, os Storti são colocados em cena tanto em ocasiões praticadas no interior da casa - como na cena em que Geni confere os pães recém-sovados, que aguardam o tempo de crescimento para irem ao forno, ou nas sequências onde a família interage à mesa ou à soleira da porta que dá para o quintal, onde podemos ouvir, a partir da fala dos personagens, as marcas próprias da variação geográfica da língua portuguesa naquela região - quanto na área externa à casa - os meninos na oficina, Raul andando pelos arredores da casa com sua cuia de chimarrão, Geni recolhendo as roupas do varal. Algumas destas ocasiões aparecem rapidamente no filme, mas são essenciais para construir essa proximidade com a rotina dos Storti, como se, aos poucos, fôssemos entrando – sem nunca invadir – em seu dia-a-dia. Neste sentido, o filme desenvolve “essa observação atenciosa dos gestos das pessoas, esse respeito à situação em que elas se encontram” que Jean-Claude Bernardet<sup>12</sup> aponta “ter sumido totalmente, ou quase, do cinema documentário brasileiro”, onde, em virtude da prevalência dos procedimentos de entrevista, “descartam-se quase que automaticamente as situações que não se enquadram no sistema de entrevista, ou seja, as pessoas no seu cotidiano” (BERNARDET, 2004, p. 1).

Ao optar pela modalidade observativa (que não evidencia a intervenção do cineasta nas situações filmadas, ainda que saibamos que esta intervenção se dá de diferentes maneiras) de relação com os personagens, o filme dedica-se a conquistar esse espaço onde as ocasiões e os gestos cotidianos dos personagens possam se desenvolver no limiar entre a proximidade e alguma intimidade. Como no filme a câmera literalmente entra nos espaços

---

<sup>12</sup> A passagem citada refere-se a texto onde Bernardet comenta o encantamento que alguns filmes realizados no contexto do projeto “Video nas Aldeias” lhe produziram, dada a “relação íntima entre a câmera e a pessoa filmada” (BERNARDET, 2010, p. 01) e a maneira singular com que tais obras atualizam a temática do “outro” no cinema brasileiro.

da casa, pressupomos que esta entrada se deu a partir de negociações prévias que dizem de um clima de camaradagem e hospitalidade estabelecido entre aquele que filma e aqueles que são filmados.

#### **4. Apontamentos finais**

Neste artigo propusemo-nos a fazer uma breve revisão que nos permitiu demarcar a transição entre o modelo sociológico do documentário (BERNARDET, 2003), que compunha uma “imagem global e homogênea da experiência social” (HOLLANDA, 2006) e onde os sujeitos filmados eram enquadrados em *tipos* sociais genéricos (o “outro” de classe, o proletário, o povo), para as tendências mais contemporâneas do campo do documentário, marcadas pela particularização do enfoque, o retrato, o ensaio, “abordando experiências e expressões localizadas ou individuais, roçando singularidades” (MESQUITA, 2010, p. 226. In: LEAL, GUIMARÃES E MENDONÇA, 2010). Tais características nos permitem apreender novas formas de figurar o outro que têm sido colocadas em cena por alguns documentários brasileiros recentes, como “Morro no Céu”. Em breve análise do filme, pudemos atentar para a proximidade que o filme conquista com os sujeitos filmados, mostrados nos espaços da experiência cotidiana. Acreditamos que quando filmadas em tais espaços (e a partir de relações específicas estabelecidas entre quem filma e quem é filmado), as pessoas podem compartilhar experiências que raramente seriam divididas em outros espaços ou situações. Mais do que o interesse pela materialidade do espaço doméstico (que por si só é capaz de mobilizar afetos e emoções específicas), nossa intenção é continuar atentando para o que é conquistado quando a relação entre quem filma e quem é filmado se estabelece em meio aos espaços domésticos da experiência cotidiana. Ainda que em “Morro do Céu” as opções do cineasta digam respeito à tradição do cinema observacional, onde parecem ser produzidos efeitos de objetividade e distanciamento entre aqueles que filmam e aqueles que são filmados, chama nossa atenção justamente o limiar entre a proximidade/acolhimento que o filme desenvolve com os personagens.

Em relação ao modo como “Morro do Céu” filma o “outro”, apostamos que o investimento realizado pelo cineasta ao relacionar-se com as pessoas filmadas pode ser entendido como uma experiência de alteridade, já que houve tempo para que convivessem e para que os personagens apresentassem suas auto-mise-en-scènes. Deste modo, o filme produz ocasiões para que os personagens não apenas exercitem sua fala, mas também para que calem ou hesitem. Tais personagens insinuam, através de gestos expressivos singulares

e de conversas não-conclusivas, uma subjetividade complexa, que o filme não pretende abarcar por inteiro, produzindo também em nós, espectadores, um deslocamento. Ao acompanhar momentos liminares<sup>13</sup> do adolescente Bruno, “Morro do Céu” parece preservar o caráter enigmático do personagem, que, ainda que acolha aquele que filma em seu cotidiano mais doméstico, mais particular, não se deixará enquadrar ou apreender totalmente.

## REFERÊNCIAS

- BERNARDET, Jean-Claude. **Brasil em tempos de cinema**. São Paulo: Cia das Letras, 2007.
- BERNARDET, Jean-Claude. **Cineastas e imagens do povo**. São Paulo: Cia das Letras, 2003.
- BERNARDET, Jean-Claude. Vídeo nas aldeias, o documentário, a alteridade. In: **Catálogo Mostra Vídeo nas Aldeias: um olhar indígena**. Rio de Janeiro, 2004.
- BRASIL, André. A montagem no cinema brasileiro. In: **Revista Continente**. Recife, set. 2011.
- CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano: 1 – artes de fazer**. Petrópolis: Vozes, 1994.
- COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e poder: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- COMOLLI, Jean-Louis. O desvio pelo direto. In: **Catálogo do 14º FORUMDOC – Festival do filme documentário e etnográfico**, Fórum de antropologia, cinema e vídeo. Belo Horizonte, 2010.
- FELDMAN, Ilana. Santiago sob suspeita. In: **Revista Trópico**. Ago/set 2007.
- GAUTHIER, Guy. **O documentário: um outro cinema**. Campinas: Papyrus, 2011.
- GIARD, Luce. Espaços privados. In: CERTEAU, Michel de; GIARD, Luce & MAYOL, Pierre. **A invenção do cotidiano: 2 – morar, cozinhar**. Petrópolis: Vozes, 2009.
- GUIMARÃES, César. O retorno do homem ordinário do cinema. In: **Contemporânea**. Vol. 3, nº 2, p. 71-88. Julho/dezembro 2005.
- HOLLANDA, Carla. Documentário brasileiro contemporâneo e a micro-história. In: **Fênix - Revista de História e Estudos Culturais**. Volume 3. Ano III. Nº 1. Disponível em <http://www.revistafenix.pro.br/PDF6/13%20-%20DOSSIE%20-%20ARTIGO%20-%20KARLA%20HOLANDA.pdf>.
- MESQUITA, Cláudia. Retratos em diálogo: notas sobre o documentário brasileiro recente. In: **Revista Novos Estudos Cebrap**. Edição 86. Março de 2010. Disponível em [http://novosestudos.uol.com.br/acervo/acervo\\_artigo.asp?idMateria=1376](http://novosestudos.uol.com.br/acervo/acervo_artigo.asp?idMateria=1376).
- MESQUITA, Cláudia Cardoso. A superfície do cotidiano: uma aproximação a Acidente e Uma Encruzilhada aprazível. In: LEAL, Bruno Souza; MENDONÇA, Carlos Camargo & GUIMARÃES, César (orgs). **Entre o sensível e o comunicacional**. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

---

<sup>13</sup> Gagnebin comenta, ao falar sobre as experiências liminares, que Walter Benjamin, a partir da citação do antropólogo Arnold Van Gennep, demarca os “ritos de passagem” como momentos onde experiências liminares ainda podem ser vivenciadas. De acordo com a autora, Van Gennep “distingue três tipos de ritos de passagem: os de separação (por exemplo, a maior parte dos ritos funerários), os de agregação (quando, por exemplo, uma pessoa passa de um grupo a outro através do casamento) e os ritos de ‘margem’, ou, dirá um antropólogo posterior, Victor Turner, de liminar. Esses ritos de liminar designam rituais ligados a períodos de transformação, períodos marginais em relação aos estados mais longos, mas, simultaneamente, essenciais, porque permitem atravessar um limiar, deixar um território estável e penetrar num outro; são ligados à puberdade e, segundo Benjamin, também ao nascer e ao morrer.” (GAGNEBIN in OTTE, SEDLMAYER & CORNELSEN, 2010, p. 15-16)

MESQUITA, Cláudia. A presença de uma ausência: “A falta que me faz” e “Morro do Céu”. In: **Revista Devires. V. 7, nº 2, p. 140-151.** Belo Horizonte: UFMG, Julho/Dezembro 2011.

MIGLIORIN, Cezar. **Ensaio no real.** Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2010.

MONTANDON, Alain. **O livro da hospitalidade: acolhida do estrangeiro na história e nas culturas.** São Paulo: Editora Senac São Paulo: 2011.

OTTE, Georg; SEDLMAYER, Sabrina & CORNELSEN, Elcio. **Limiares e passagens em Walter Benjamin.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

PEIRANO, Marisa G. S. **A alteridade em contexto: a antropologia como ciência social no Brasil.** Brasília: Série Antropologia, 1999.

XAVIER, Ismail. **O cinema brasileiro moderno.** São Paulo: Paz e Terra, 2001.