



Morro do Céu (Gustavo Spolidoro, 2010)

## Um olhar sobre a alteridade em Morro do Céu

por Guilherme da Rosa<sup>1</sup>  
Mestre em Comunicação pela PUCRS e  
professor dos cursos de Cinema e Design da UFPel

### APRESENTAÇÃO

Este texto se propõe a realizar uma observação do filme *Morro do Céu* (2009), do diretor Gustavo Spolidoro, a partir de possíveis aproximações com a discussão da noção de alteridade presente na prática do documentário (BERNARDET, 2004) e herdada do percurso feito por Jean Rouch e a constituição do que, na história do cinema, convencionou-se chamar de cinema verdade (NICHOLS, 2008 p. 155). Nosso interesse reside especialmente em ler o filme a partir de algumas bases presentes na trajetória rouchiana, sobretudo ao observar as relações de alteridade presentes entre diretor e personagens do documentário. Compreendemos que a discussão destes modos de relação pode auxiliar o pensamento das complexidades entre o ficcional e o documental como uma das questões presentes na investigação sobre cinema documentário. Cabe ressaltar que este olhar do filme, a partir de suas relações de alteridade, já foi delineado a partir da crítica de Leonardo Amaral (2011, online) que coloca *Morro do Céu* em paralelo a outras produções contemporâneas como *Viajo porque preciso, volto porque te Amo* (Karin Aïnouz e Marcelo Gomes, 2009), *Pacific* (Marcelo Pedroso, 2009) e *A falta que me faz* (Marília Rocha, 2009) todos como passíveis de serem observados a partir das relações de alteridade que suscitam.

<sup>1</sup> guilhermecarvalhodarosa@gmail.com  
<sup>2</sup> Disponível em: <http://www.filmespolvo.com.br/site/artigos/cinetoscopio/930>. Acesso em 13/07/2011.

Esta abordagem parte, sobretudo, de como é construída a relação com o outro em Jean Rouch, a partir da observação feita por Marco Antônio Gonçalves (2008 p. 152) com relação especialmente a *Eu, um negro* (1958) de uma “filosofia da alteridade rouchiana, o de se tornar outro e estabelecer uma relação outro/outro”. Esta nova forma de alteridade, inaugurada com o cinema verdade e também presente em *Jaguar* (1955) e em tantos outros filmes do mesmo diretor, pode ser orientadora para o pensamento de algumas questões com relação a representação e aos “limites éticos” no documentário a medida que questiona as posições estabelecidas entre sujeitos e objetos ao ler esta alteridade por uma via antropológica, baseada na ideia de interpretar: um fazer etnográfico que implica a relação entre quem filma/etnografa e os etnografados/filmados (GONÇALVES, 2008 p. 197).

Nosso interesse, então, recai em observar como, em *Morro do Céu*, é sinalizada esta relação do encontro. O roteiro desta aproximação considera além de um olhar a partir das marcas do produto fílmico, entrevistas com o diretor e algumas críticas escritas sobre o documentário no momento de sua circulação nos festivais por onde passou e também a partir da divulgação do projeto DOCTV<sup>3</sup> edição 4, para o qual o projeto foi selecionado.

A escolha por este filme pode ser compreendida a partir de alguns indícios, presentes no texto fílmico, que, acreditamos, podem ser lidos pelo prisma rouchiano, a começar pelo compromisso que a montagem estabelece com uma forma narrativa (ANDRADE, 2009 online)<sup>4</sup>: é necessário contar uma história e ela parte de sujeitos que são personagens e pessoas ao mesmo tempo. Há uma semelhança com Rouch neste sentido (GONÇALVES, 2008 p. 211) com a ressalva de que em *Morro do Céu*, os sujeitos representam seus próprios personagens. Para além do filme, as entrevistas com o diretor e as críticas

são aqui observadas como extensão do encontro que não é exposto na tela pois o diretor não deixa transparecer como parte do discurso sua relação com Bruno Storti e sua família. Não se trata de tentar encaixar a obra de Spolidoro em categorias rouchianas, mas estabelecer possíveis relações do modo apresentado por Rouch para com o pensamento de filmes contemporâneos que, como *Morro do Céu*, desafiam o limite discursivo do ficcional/documental. A questão que nos propomos a desenhar a seguir é observar a relação entre Spolidoro e a família Storti sem que isso seja denunciado no fílmico, apesar de tomarmos como ponto de partida a noção de que o filme só pode ser produzido a partir desta relação, a primeira vista, congruente com as incursões etnográficas propostas no universo rouchiano.

## MARCAS DA ALTERIDADE

A ideia de alteridade é próxima ao documentário não apenas a partir do que Rouch e seus filmes permitem identificar, mas também em relação as leituras feitas por Jean-Claude Bernardet e Jean-Louis Comolli. Em geral, estes olhares convergem para a ideia de que a alteridade implica relação de quem filma com quem é filmado, não como uma relação protocolar, pois precisa produzir deslocamento de ambos. Bernardet, particularmente, define com precisão esta questão: “acredito que a filosofia da alteridade só começa quando o sujeito que emprega a palavra “outro” aceita ser ele mesmo um “outro” se o centro se deslocar, aceita ser um outro para o outro” (BERNARDET, 2004 p. 2). Já Comolli define que há, na verdade, um encontro de mise-en-scènes entre realizador e os sujeitos que são filmados, pois “filmar o outro é confrontar a minha mise-en-scène com a do outro” (COMOLLI apud MIGLIORIN, 2003, online p. 4)<sup>5</sup>.

<sup>3</sup> O Programa de Fomento à Produção e Teledifusão do Documentário Brasileiro (DOCTV) é uma política pública da secretaria de audiovisual do Ministério da Cultura do Governo Federal que tem como objetivo incentivar a cadeia produtiva de documentários no Brasil, valorizando as produções locais e dando divulgação a estas produções nas emissoras de televisão públicas brasileiras. O projeto pode ser conhecido em: <http://doctv.cultura.gov.br/>

<sup>4</sup> Gustavo Andrade da Revista Cinética evidencia este caráter narrativo de *Morro do Céu* em sua crítica. Ele faz uma distinção entre o filme de Spolidoro e a proposta de Flaherty e Rouch, no sentido de o primeiro não pretender um relato etnográfico. Cabe ressaltar que a proposta deste texto é diferente: procura estabelecer relações entre a construção da alteridade em Jean Rouch e o filme em questão. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/morrodoceu.htm>. Acesso em 18/7/2011.

<sup>5</sup> Disponível em: [http://www.revistacinetica.com.br/cep/cezar\\_migliorin.pdf](http://www.revistacinetica.com.br/cep/cezar_migliorin.pdf). Acesso em 22/07/2011.

## UMA RELAÇÃO PERTENCENTE AO FORA DE QUADRO

O caso de *Morro do Céu* pode ser compreendido no momento em que todos os encontros e marcas de alteridade do filme não são evidentes nos quadros, como já referido. Então, estas relações partem do que está fora, do que não está visível ao espectador. Pode-se observar uma espécie de hermetismo das imagens em direção a uma transparência, no sentido da imagem como “efeito de janela” (XAVIER, 2008 p. 24) que não quer, a primeira vista, mostrar seu duplo entre a opacidade e a transparência. Este ambiente, que, diferente de Jean Rouch neste aspecto, não permite revelar as interferências do diretor, parece ser instalado no filme como uma espécie de dispositivo para que as imagens dos sujeitos/personagens possam ser construídas enquanto uma narrativa das próprias vivências de Bruno Storti.

Pode-se perceber certa intenção em dar ao filme uma estrutura ficcional e distante dos modelos tradicionais do documentário, em termos de escolhas formais, a partir de uma sequência quase linear de acontecimentos que culminam na desilusão amorosa do principal personagem. Uma questão central para a produção de documentários, que, pela experiência de Jean Rouch, pode ser definida como momento de confrontação (GONÇALVES, 2008 p. 192) é a ordem dada ao material bruto na montagem. Em *Morro do Céu*, o resultado da montagem denota a passagem de sequências do cotidiano de Bruno entrecortadas por planos de cunho estético. O próprio Spolidoro, em entrevista ao portal UOL coloca a produção em diálogo com outros filmes ficcionais contemporâneos, como *Antes que o mundo Acabe* (Ana Luiza Azevedo, 2009) e *As melhores coisas do mundo* (Laís Bodanzky, 2009), com uma proposta estética e narrativa focada

em vivências adolescentes e, como ele mesmo define, em “ritos de passagem”. Quando perguntado sobre a relação de sua obra com estes filmes ele responde: “Acho que meu filme estabelece relação com todos pois, normalmente (por quê isso, me pergunto agora?!), filmes de adolescentes costumam retratar ritos de passagem, descobertas, dilemas, flertes...” (BARBOSA, 2011 online)<sup>6</sup>. Esta intenção de perceber, obviamente, o filme longe de um compromisso rígido com o dispositivo documental griersoniano (NICHOLS, 2008 P. 51) e próximo de outras narrativas ficcionais aparece como opção na montagem, expressa a partir do texto fílmico. A montagem, como observa Ismail Xavier, é colocada como “o lugar, por excelência da perda da inocência” (2008, p. 24), do rompimento com uma suposta objetividade ontológica da imagem. O filme aqui observado está historicamente situado em um tempo que já, em muito, superou a necessidade de ruptura com a ideia de objetividade da imagem que é inerente à montagem. O que podemos observar, no lugar disso, é seu inverso: há diálogos claros com o universo ficcional a partir de uma decupagem expressa no produto fílmico final, mas a matéria-prima para esta realização só pode ser obtida a partir de uma relação do diretor com os personagens/sujeitos que aceitam entrar no dispositivo de representarem e terem “consciência cênica” de suas próprias vidas, como Cesar Migliorin e Ilana Feldman questionaram o diretor durante as oficinas do DOCTV realizadas no ano de 2008 (SCHENKER, 2010 online)<sup>7</sup>.

Ao ser lido pelo que propõem categorias do cinema de documentário, a opção por uma impressão de “mosca na parede”, própria aos documentários do cinema direto (NICHOLS, 2008 p. 153), no entanto, cria uma regra para ser quebrada neste espaço off. Como o diretor menciona, algumas cenas foram feitas a partir da proposição à família

<sup>6</sup> - Disponível em: <http://cinema.uol.com.br/ult-not/2011/06/24/gustavo-spolidoro-critica-documentarios-cabecas-falantes-por-solucoes-simplistas-para-contar-historias.jhtm>. Acesso em 13/07/2011.

<sup>7</sup> - Disponível em: <http://ancine.myclipp.inf.br/default.asp?smenu=ultimas&dtlh=7233&iABA=Not%EDci> as. Acesso em 20/07/2011. Além desta referência, Spolidoro faz menção a este questionamento em uma entrevista sua publicada no site de vídeos Youtube no canal do programa DOCTV, disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=cQT-n583reM>. Acesso em: 20/07/2011.

Storti, de situações cotidianas para serem registradas, como fala em um relato transcrito de uma entrevista disponível no canal do DOCTV no website de vídeos Youtube:

A forma com que eu estava dentro desta turma era o mais invisível possível sem o fetiche da invisibilidade total, mas eu tentava fazer com que eles vivenciassem o momento deles sem interferir muito naquilo ali. Então o que eu fazia às vezes, eu propunha uma ação, eu propunha que eles fossem jantar que eles sentassem em algum lugar e a partir dali eles desenvolviam o tema (...). E eles que, na maioria das vezes, me levavam a algumas cenas, eles é que diziam que amanhã teria aula, que teria o jogo de futebol da comunidade, que teria determinado evento. E a partir disso eu ia lá antes, decupava mentalmente e no dia seguinte fazia (SPOLIDORO, 2009 online)<sup>8</sup>.

No filme, o que se vê são situações de uma conversa em família na varanda da casa, na hora do jantar com a mesa posta. Quase sempre as cenas onde há falas são feitas em lugares da casa onde, convencionalmente, reside o espaço para o diálogo e onde se conversa com quem é convidado: na varanda e especialmente na cozinha. O que acontece nos planos ordenados em sequência no filme é fruto de algo que veio depois e virá antes da duração cronológica destes planos, algumas coisas podem estar registradas no material bruto, mas possivelmente grande parte deve ser fruto de um tempo específico e necessário para que o filme aconteça e que não pode ser representado diretamente no material.

<sup>8</sup> - Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=cQT-n583reM>. Acesso em: 20/07/2011.

Há uma questão relacionada à técnica que pode ser observada neste momento. Sabemos que tanto Jean Rouch, quanto Robert Drew, D. A. Pennebaker e outros puderam estabelecer novos paradigmas à produção de documentários graças, também, a possibilidade de filmarem com equipamentos pequenos para a época (NICHOLS, 2008 p. 146). Em *Morro do Céu* podem haver algumas características técnicas que, indiretamente, servem para observar relações de alteridade. O diretor é o único membro da equipe na produção e realiza o trabalho de câmera e de som sozinho. A câmera usada para a produção do documentário foi uma Canon Vixia modelo HG-21 que possui recursos avançados próximos às câmeras de vídeo profissionais, no entanto de dimensões reduzidas e com porte de câmera de mão. A opção foi não utilizar luz de cinema e também um equipamento diminuto para captação do som: dois microfones de lapela e um microfone tipo *boom*<sup>9</sup>. A relação com a câmera, entretanto, não acontece a partir de uma percepção da leveza e da imersão do corpo, como Laurent Roth coloca em relação a câmeras leves (2005, p. 35). Há uma câmera majoritariamente presa a um eixo e a composição de planos realizados com rigor estético (ANDRADE, 2009 online)<sup>10</sup>. O fator equipamentos diminutos parece corroborar em outro sentido: o de permitir que a relação entre Spolidoro e a cotidianidade familiar dos Storti aconteça sem interferências, ou com a redução do aspecto predatório das imagens do cinema e sua relação ambígua com a alteridade (GONÇALVES, 2008 P. 152). Como o próprio diretor coloca:

Trabalhei com dois lapelas e boom e me dei muito bem com isso [câmera e som] até porque se tivesse uma outra pessoa fazendo câmera e se tivesse luz de cinema, principalmente, acabaria com tudo e, no caso, uma vara de

<sup>9</sup> - Spolidoro fala sobre estas opções na entrevista publicada no canal do DOCTV no Youtube.

<sup>10</sup> - Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/morrodoceu.htm>. Acesso em 18/7/2011.

boom direcionado para cada vez que alguém fosse falar, iria acabar que eles [família Storti] não iriam ter a cumplicidade (SPOLIDORO, 2009 online)<sup>11</sup>.

Neste sentido, a evolução tecnológica colabora com a prática do documentário no momento em que permite que o documentarista/diretor esteja presente na mise-en-scène da vida dos personagens de uma forma mais próxima e com certa intimidade. A relação dos Storti com Spolidoro, neste caso, é uma construção que pertence ao próprio diretor e exclusivamente a ele, que pode estar presente nos momentos de partilha que foram registrados. Se houvessem outras pessoas na equipe de produção seria, talvez, necessário, estender esta relação também a operadores de câmera, técnicos de som e de luz o que, certamente, contribuiria para uma relação mais formal e sem a “cumplicidade” necessária. Esta cumplicidade, apontada na fala do diretor, é fruto da relação entre ele e os personagens. É necessário ter relativo cuidado ao observar este modo de produção de filmes, a medida que a relação como fruto da alteridade acontece de forma complexa: são pessoas reais que têm consciência cênica de saberem que estão sendo filmados, mas ao mesmo tempo atuam a partir de suas próprias vidas. Como Spolidoro também coloca, no mesmo relato utilizado acima, existe a presença da pequena câmera nos espaços da casa, mas a informação se a câmera está ligada ou não, neste caso, passa a ficar em segundo plano: “eles sabiam que estavam sendo filmados, mas ao mesmo tempo eu não dizia para eles que estava filmando” (SPOLIDORO, 2009 online)<sup>12</sup>.

A discussão desta complexidade, certamente, pode constituir uma nova pesquisa, mas pode ser reveladora uma leitura feita a partir do que Erving Goffman traz em A representação do eu na vida cotidiana, da consciência do

sujeito na representação de papéis sociais “reestabelece a simetria do processo de comunicação e monta o palco para um tipo de jogo de informação” (GOFFMAN, 1985 p. 17). Este jogo pode acontecer no dispositivo do documentário, ou fora dele, como Goffman trata, a partir da vida cotidiana.

## A ALTERIDADE PRESENTE EM MORRO DO CÉU

Acreditamos que Morro do Céu pode ser lido a partir dos olhos da alteridade rouchiana, como nos propomos aqui. O ato de sugerir situações aos personagens, como vimos acima, por exemplo, não nasceria da efemeridade própria a uma relação entre desconhecidos. É, senão, fruto de uma relação de cumplicidade entre documentarista e sujeitos como o próprio diretor sugere em entrevista ao DOCTV. Para ler este modo de alteridade, retornaremos brevemente ao sentido empregado por Jean Rouch para a alteridade. Como Gonçalves percebe, a possibilidade instaurada por um modelo de relação “outro/outro, e não do eu/outro, na simultaneidade, vendo o outro como o outro e nesta construção ver a si mesmo como outro propõe uma nova percepção da alteridade que parece querer ultrapassar uma posição concebida enquanto termos de uma filosofia bipolar” (2008 p. 153). Parece-nos um ponto chave para esta questão da alteridade a consciência do documentarista de ver a si mesmo como o outro. Se pegarmos o exemplo de Eu, um negro, o fio condutor que permite que se esmaçam os papéis discursivos daqueles que registram e daqueles que são registrados é opção consciente de Rouch pela ficção, imaginação e realidade (GONÇALVES, 2008 p. 153), desta forma o filme não se coloca como um relato objetivo sobre algo e, conseqüentemente, distante, diferente dos personagens que registra. As imagens em Eu, um negro e em Morro do Céu estão a serviço do outro que está contando a

<sup>11/12</sup> - Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=cQT-n583reM>. Acesso em: 20/07/2011.

história. Esta estrutura já referida, evoca um interesse pelas vidas que estão sendo compartilhadas com o diretor e consequentemente com o espectador, após a montagem. Trata-se de uma partilha feita a partir da palavra e, no caso, das ações dos personagens. O que, é evidente, coloca este modo em oposição ao modelo sociológico, apontado por Bernardet, que permeou o documentário brasileiro particularmente durante o período moderno. Alguns filmes desta época, como *Viramundo* (Geraldo Sarno, 1965), operam em um modelo de exterioridade do sujeito em relação ao objeto (2003, p. 18) que vai do particular ao geral, com a escolha da voz over que faz com que os filmes estejam “mais próximos dos locutores do que dos entrevistados” (BERNARDET 2003 p. 26).

Não é possível aceitar este modelo de alteridade rouchiana sem querer verdadeiramente ser o outro. Essa relação complexa produz necessariamente deslocamento tanto para o diretor como para quem está sendo filmado, no sentido de por em dúvida relatos pré-estabelecidos. Como podemos observar a partir do que comenta o diretor sobre a pré-produção, *Morro do Céu* não foi feito a partir de um número restrito de diárias, mas em um período de três meses, onde Spolidoro morou na cidade de Cotiporã e acompanhou, diretamente, o cotidiano dos jovens por mais de dois meses<sup>13</sup>.

Só não morei com eles porque tinha alugado uma casa na cidade por 4 meses. Nessa casa eu tinha uma sala cheia de cartolinas nas paredes com idéias para cenas, perfil de personagens, datas de eventos, etc. Sobre a vida com eles, sim, desde o primeiro dia me aproximei e me tornei íntimo da família. Isso é da minha personalidade normal e, nesse caso, da audiovisual também, pois julgava ser

<sup>13</sup> - Este relato está também contido na entrevista no canal do DOCTV disponível no Youtube. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=cQT-n583reM>. Acesso em: 20/07/2011.

importante para o filme. Costumo ir diversas vezes ao ano para Cotiporã e me hospedo na casa deles. Levo minha mãe e minha filha também. E eles, quando vêm a Porto Alegre, nos visitam e até ficam na nossa casa (BARBOSA, 2011 online)<sup>14</sup>.

A necessidade de ir ao encontro parece ter sido percebida pelo diretor a partir da opção de ter um longo período de moradia na cidade e também por perceber que era necessário construir uma relação, muito próxima, onde como definido por ele próprio, sua personalidade normal e audiovisual se misturam. Há, neste sentido de alteridade que procuramos observar, uma relação que se estende à esfera pessoal e que, por sua densidade, perdura após o término da produção. Como em Rouch, mesmo sem uma intenção etnográfica, vemos em *Morro do Céu* uma prática muito próxima à antropologia compartilhada, que “desestabiliza o lugar do sujeito/objeto na etnografia”. (GONÇALVES, 2008 p. 154). Esta confusão intencional de sujeitos e objetos como contribuição rouchiana para a etnografia, então, implica deslocamento porque tensiona as identidades de documentarista/objeto. Ao ser perguntado se ele havia mudado a vida de Bruno Storti com o filme ele responde:

Com certeza mudei. Mas quero deixar claro que não acho que o cineasta tenha função social com seus personagens e atores. Se algo muda, ótimo, melhor, mas não é premissa. A função do cineasta, se pode atingir o social, é através do filme e seus significados. Com o Bruno, o que sempre discuti foi, como amigo, a necessidade de ele terminar o segundo grau e fazer faculdade. Ele tinha rodado três vezes e estava na oitava série quando o filmei. Pensava

<sup>14</sup> - Disponível em <http://cinema.uol.com.br/ult-not/2011/06/24/gustavo-spolidoro-critica-documentarios-cabecas-falantes-por-solucoes-simplistas-para-contar-historias.jhtm>. Acesso em: 19/07/2011.

em largar a escola e trabalhar numa mecânica (ele e seu primo Joel são autodidatas e constroem carros off road e motores). De lá para cá, ele não rodou mais, está no terceiro ano e inscrito no Enem. Isso foi conversa de amigo, insistência, exemplos. Já o teatro, esse sim veio por influência direta do filme. Mas ainda insisto para que ele faça Engenharia Mecânica (BARBOSA, 2011 online)<sup>15</sup>.

Desse modo, podemos observar que há, no caso do filme, um deslocamento que acontece de forma mútua e é fruto de uma relação de amizade, explicitamente colocada pelo diretor. Acreditamos que a leitura de Morro do Céu pela via proposta pelos modos da alteridade rouchiana, permite uma contribuição para pensar o documentário, neste caso a produção brasileira contemporânea, a partir de modos que nascem de uma relação não etnocêntrica com o outro. Algumas ideias colocadas, como observado no início, podem orientar uma possível reflexão sobre as relações da questão ética no documentário. Esta reflexão pode ser feita pela via de leituras dos filmes a partir do modo em que foram construídas as relações de alteridade entre diretor/sujeitos e personagens/sujeitos. 

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMARAL, Leonardo. **A imagem da alteridade**: “A Falta Que Me Faz”, “Pacific”, “Viajo porque preciso, volto porque te amo” e “Morro do Céu”. Filmes Polvo, junho 2011 online. Disponível em: <<http://www.filmespolvo.com.br/site/artigos/cinetoscopia/930>>. Acesso em 13/07/2011.

ANDRADE, Fábio. **As grades do rigor: Morro do Céu, de Gustavo Spolidoro** (Brasil, 2009). Revista Cinética, Rio de Janeiro, setembro 2009, online. Disponível em: <<http://www.revistacinetica.com.br/morrodoceu.htm>>. Acesso em 18/07/2011.

BARBOSA, Neusa. **Gustavo Spolidoro critica documentários “cabeças falantes” por terem “soluções simplistas para contar histórias”**. Portal UOL, São Paulo, 24 jun. 2011. Cineweb/Últimas Notícias. Disponível em: <<http://cinema.uol.com.br/ultnot/2011/06/24/gustavo-spolidoro-critica-documentarios-cabeças-falantes-por-solucoes-simplistas-para-contar-historias.jhtm>>. Acesso em 13/07/2011.

BERNARDET, Jean-Claude. **Cineastas e Imagens do Povo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

\_\_\_\_\_. **Vídeo nas Aldeias, o documentário e a alteridade, catálogo Mostra Vídeo nas Aldeias: Um Olhar Indígena**, Rio de Janeiro, 2004.

GOFFMAN, Erving. **A representação do eu na vida cotidiana**. Petrópolis/RJ: Editora Vozes, 1985.

GONÇALVES, Marco Antônio. **O real imaginado: etnografia, cinema e surrealismo em Jean Rouch**. Rio de Janeiro: Top Books, 2008.

MIGLIORIN, Cezar. Igualdade Dissensual: Democracia e biopolítica no documentário contemporâneo. **Revista Cinética** Rio de Janeiro, setembro 2003, online. Disponível em: <[http://www.revistacinetica.com.br/cep/cezar\\_migliorin.pdf](http://www.revistacinetica.com.br/cep/cezar_migliorin.pdf)>. Acesso em 22/07/2011.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao Documentário**. Campinas/SP: Papirus, 2008.

ROTH, Laurent. A Câmera DV: um órgão de um corpo em mutação. In: MOURÃO, Maria Dora; LABAKI, Amir (orgs.). **O Cinema do Real**. São Paulo: Cosacnaify, 2005.

SCHENKER, Daniel. **Improviso na Serra Gaúcha**. Website Ancine, 26 de janeiro de 2010. online. Disponível em: <<http://ancine.myclipp.inf.br/default.asp?smenu=ultimas&dtlh=7233&iABA=Not%EDcias>>. Acesso em 20/07/2011.

SPOLIDORO, Gustavo. DOCTV IV - Morro do Céu RS - Gustavo Spolidoro autor e diretor do documentário. Entrevista em Vídeo. **Youtube Canal ProgramaDOCTV**, 8 de julho de 2009. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=cQT-n583reM>>. Acesso em 20/07/2011.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

<sup>15</sup> - Disponível em <http://cinema.uol.com.br/ult-not/2011/06/24/gustavo-spolidoro-critica-documentarios-cabeças-falantes-por-solucoes-simplistas-para-contar-historias.jhtm>. Acesso em: 19/07/2011.