



# Documentário brasileiro contemporâneo e a micro-história

Karla Holanda

Mestranda em Multimeios pelo Instituto de Artes da Unicamp

**Resumo:** Este trabalho verifica a tendência de abordagem adotada pelo documentário brasileiro contemporâneo e relaciona-a aos debates ligados à micro-história. Serão identificadas as abordagens empregadas quanto à escala utilizada ao tratar o tema, seja uma escala macro, que caracteriza a abordagem geral, expressa pela representação de tipos sociológicos, compondo uma imagem global e homogênea da experiência social, seja uma escala micro, que caracteriza a abordagem particularizada, quando se destacam alguns personagens. É essa abordagem particularizada que será relacionada à micro-história.

**Palavras-chave:** Cinema. Documentário. Micro-história.

“... se me fosse permitida a graça de falar diante do papa, de um rei ou príncipe que me ouvisse, diria muitas coisas e, se depois me matassem, não me incomodaria.”

Menocchio, em *O queijo e os vermes*, de Carlo Ginzburg

A geração de cineastas brasileiros dos anos de 1960 foi marcada por uma elevada consciência histórica e, por conseguinte, política e social. Essa consciência resultou na busca de uma percepção totalizante do momento, através da representação de aspectos gerais, unificadores da experiência social. Os filmes centravam foco nas questões coletivas, sempre representadas em grande escala. Mesmo quando personagens ou comunidades eram destacados, não se via multiplicidade de identidades, os indivíduos representavam a síntese da experiência de grupos, classes, nações<sup>1</sup>.

Nesse período, surgem alguns dos clássicos do documentarismo brasileiro que seguem nessa linha, como *Arraial do Cabo* (Paulo César Saraceni, 1959), *Aruanda* (Linduarte Noronha, 1960), *Garrincha, Alegria do Povo* (Joaquim Pedro de Andrade, 1963), *Viramundo* (Geraldo Sarno, 1965), *Opinião Pública* (Arnaldo Jabor, 1967), *Maioria Absoluta* (Leon Hirszman, 1964), *O País de São Saruê* (Vladimir Carvalho, 1971).

Na maioria desses filmes estava expressa uma forte preocupação social que, imbuída de um espírito iluminista, missionário, marcante na época, fazia com que os cineastas acreditassem na mudança da sociedade em decorrência de suas atuações. É nesse contexto que surge o “tipo sociológico”, definido por Jean-Claude Bernardet, em *Cineastas e imagens do povo*, de 1985.

*Viramundo*, por exemplo, trata da trajetória do migrante nordestino que vai a São Paulo em busca de melhores condições de vida. Esse migrante não tem uma história individualizada, ele representa a massa homogeneizada na coletividade. A escala de observação é ampliada, a abordagem é geral. Quando o filme destaca algum personagem, ele não apresenta o indivíduo inteiro, nas suas múltiplas facetas. Ao invés disso, ele apresenta um homem que representa o *tipo* migrante bem-sucedido ou o *tipo* migrante fracassado, ou ainda o *tipo* empresário.

Esse tipo, segundo Bernardet, é construído a partir do mecanismo particular/geral, que justifica a presença do

<sup>1</sup> Ver artigo “Glauber Rocha: o desejo da história”, no qual Ismail Xavier discorre sobre o impulso para a totalização na obra desse cineasta que representa toda uma geração de intelectuais (XAVIER, 2001, p. 127 et seq.)

indivíduo particularizado no filme somente a serviço da representação de um “modelo sociológico”. Sobre a forma como funciona esse mecanismo em *Viramundo*, nos diz o autor:

“Para que passemos do conjunto das histórias individuais à classe e ao fenômeno, é preciso que os casos particulares apresentados conttenham os elementos necessários para a generalização, e apenas eles. (...) Essa limpeza do real condicionada pela fala da ciência permite que o real expresse o particular, que o particular sustente o geral, que o geral saia de sua abstração e se encarne, ou melhor, seja ilustrado por uma vivência.” (BERNARDET, 1985, p. 15)

Da mesma forma, em *Garrincha, Alegria do Povo*, apesar de o título sugerir o contrário, o jogador não é individualizado. O filme interessa-se mais em revelar o futebol como instrumento de manipulação política. Quando as abordagens particulares se apresentam, elas estão a serviço da representação condensada no todo, mesmo quando o indivíduo é Garrincha.

E, um a um, verificamos o predomínio da abordagem geral nos documentários brasileiros até meados de 1980, ou seja, os assuntos até aí são tratados de forma abrangente, interessando-se pela idéia global das relações em sociedade.

Acreditamos que a partir de *Cabra Marcado para Morrer* (Eduardo Coutinho, 1984), o tratamento geral passa a ceder espaço ao particular. Esse filme não só revela aspectos do regime militar instituído no Brasil em 1964 e as conseqüências de suas ações impostas ao destino de muitos brasileiros, como também apresenta a história de uma mulher brasileira chamada Elizabeth, viúva de João Pedro, mãe de Abraão, que sofreu juntamente com sua família as conseqüências das ações desse regime, ou seja, é um ponto de vista da história através de uma abordagem particularizada. E essa particularização vai além, pois chega a ser igualmente a história do próprio documentarista, também um brasileiro que sofreu conseqüências das ações do regime militar, em busca de uma

família dispersa em consequência do mesmo regime. Segundo Giovanni Levi, no panorama mundial os anos de 1970 e 1980 foram anos de crise nos meios político e cultural, incluindo a historiografia, quando se passou a questionar o otimismo da idéia de que o mundo seria radicalmente transformado. Afinal, a realidade socio-política da época estava completamente em desconformidade com os modelos marxista ou funcionalista de sociedade que se propunham. Diz Levi:

“O aparato conceitual com que os cientistas sociais de todas as convicções interpretavam a mudança atual ou passada foi sobrecarregado por uma carga de positivismo herdado. Os prognósticos de comportamento social estavam se comprovando demonstravelmente errôneos e esta falência dos sistemas e paradigmas existentes requeria não tanto a construção de uma nova teoria social geral, mas uma completa revisão dos instrumentos de pesquisa atuais.” (LEVI, 1992, p. 134)

É, portanto, nesse cenário que a micro-história surge como uma entre tantas reações possíveis à crise. Levi acrescenta:

“Ao mesmo tempo, têm havido outras soluções propostas, absolutamente mais drásticas, que com freqüência desviam para um relativismo desesperado, para o neo-idealismo ou mesmo para o retorno a uma filosofia repleta de irracionalidade.

Aqueles historiadores que aderiram à micro-história em geral tinham suas raízes no marxismo, em uma orientação política para a esquerda e em um secularismo radical com pouca inclinação para a metafísica. (...) [Essas características] serviram para ancorar firmemente esses historiadores à idéia de que a pesquisa histórica não é uma atividade puramente retórica e estética.” (LEVI, 1992, p. 135)

Como reflexo desse momento político-cultural no mundo e, de modo particular, com a abertura política que se consolidava no Brasil, percebemos uma mudança na prática de abordagens empregada nos documentários brasileiros a partir de meados dos anos de 1980 e, assim como os micro-

historiadores, boa parte dos cineastas brasileiros atuantes nesse período e, por conseguinte, os que se dedicaram ao documentário e passaram a utilizar a abordagem particularizada vieram de uma orientação marxista.

Antes de avançarmos na abordagem particularizada nos documentários, é necessário definir a micro-história como a prática historiográfica que utiliza uma reduzida escala de observação, seja na análise da história de indivíduos ou da história de comunidades, diferenciando-se da história-síntese (VAINFAS, 2002, p. 115). Privilegiando o recorte minúsculo, a micro-história costuma construir “tramas aparentemente banais, envolvendo gente comum” (VAINFAS, 2002, p. 106).

De modo análogo, consideramos que a abordagem particularizada no documentário é aquela que se refere ao tema por um recorte mínimo, através da história de indivíduos ou de pequenos grupos. Verificamos que ela se torna cada vez mais incisiva nos documentários e, desta vez, não mais vinculada ao mecanismo “particular/geral”. 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.

Podemos destacar numerosos documentários produzidos no Brasil a partir de *Cabra Marcado para Morrer* que recorreram à abordagem particularizada, como, talvez, todos os filmes de Eduardo Coutinho<sup>2</sup> e *Socorro Nobre* (Walter Salles, 1995), no qual a experiência da liberdade é relatada por dois personagens que um dia a perderam; *Nós que Aqui Estamos por Vós Esperamos* (Marcelo Masagão, 1999), que revela a busca pelo particular ao criar identidades, embora fictícias, para rostos anônimos; *Ilha das Flores* (Jorge Furtado, 1989), que dá foco não a um indivíduo ou a uma comunidade, mas a um tomate; *Santa Cruz* (João Moreira Salles, 2000), no qual o universo é uma comunidade evangélica de um bairro carioca; *Barra 68* (Vladimir Carvalho, 2000), que reduz a

<sup>2</sup> Para citar outros: *Boca do Lixo* (1992), *Santo Forte* (199), *Babilônia 2000* (2001) e *Edifício Master* (2002).

escala de observação do período da ditadura à comunidade da Universidade de Brasília. Esses documentários demonstram a propagação da abordagem particularizada.

Interessante assinalar que Lúcia Nagib, numa análise semelhante, examina a direção tomada pela ficção brasileira contemporânea, pós-lei do audiovisual (1993), e observa que os filmes, diferentemente daqueles do Cinema Novo, passam a preferir assuntos não mais de cunho geral, mas de feição mais intimista, atentando ao comportamento do indivíduo:

“No caso dos filmes sobre o Nordeste, essa inclinação à exploração da individualidade de personagens, que eram outrora vistos como tipos sociais, tem dado também alguns frutos interessantes. Um exemplo é o de *Baile Perfumado*, de Lírio Ferreira e Paulo Caldas, no qual a lendária figura do cangaceiro Lampião é focalizada não em suas atividades de fora-da-lei, mas em sua intimidade. O temido bandido revela-se um homem vaidoso que, em plena caatinga, gosta de se perfumar, trocar carinhos com a mulher e dançar.” (NAGIB, 2000, p. 116-117)

Nesses filmes, o contexto social não está alardeado em primeiro plano; nem por isso está ausente. Ao analisar a ficção *Um Céu de Estrelas* (1996), de Tata Amaral, filme que tem opção explícita de não atribuir ações aos personagens com intenção de oferecer uma justificativa sociológica que estabeleça uma relação causa-efeito<sup>3</sup>, Nagib afirma, mesmo assim, sua contextualização:

“Não há dúvida de que os personagens são brasileiros, e de uma região bastante específica do Brasil [São Paulo/Mooca]. São inteiramente determinados por fatores culturais, econômicos e políticos dessa região. Porém o filme quer mostrá-los como seres humanos, sem julgamentos e sem apresentar soluções.” (NAGIB, 2000, p. 126)

Podemos dizer que o mesmo vale para os documentários. Observando qualquer dos exemplos de documentários contemporâneos citados anteriormente, vemos que, mesmo pondo em primeiro plano dramas pessoais ou universos reduzidos, o contexto político-social está presente.

<sup>3</sup> O personagem Vítor, por exemplo, demite-se do emprego ao invés de ser demitido, para não se atribuir uma justificativa de cunho sociológico ao seu desequilíbrio emocional.

Em *Santa Cruz*, a escala de observação é reduzida à comunidade de um subúrbio carioca. O filme acompanha a instalação de uma igreja evangélica e a influência que ela passa a exercer nos moradores que a adotam. Ao localizar a atenção nas atitudes e nos comportamentos de alguns personagens, o filme oferece possibilidades distintas de ações desempenhadas, o que enriquece a abordagem, mostrando a pluralidade de interpretações do mundo.

Menocchio, personagem central de *O queijo e os vermes*, de Carlo Ginzburg (1996), é um moleiro na Itália quinhentista que em plena Inquisição, nutrido de algumas poucas leituras (sabia ler e escrever, algo raro em um homem do povo à época), foi capaz de reinventar os dogmas da Igreja. Com as deformações e digressões de suas leituras, aliadas a uma grande imaginação, Menocchio criou uma espantosa “cosmogonia”, que revelou com orgulho a um Santo Ofício perplexo:

“Eu disse que segundo meu pensamento e crença tudo era um caos, isto é, terra, ar, fogo e ar juntos (...) e de todo aquele volume em movimento se formou uma massa, do mesmo modo como o queijo é feito do leite, e do qual surgem os vermes, e esses foram os anjos.”  
(GINZBURG, 1996, p. 119)

Declarou, ainda, sua descrença na concepção imaculada de Maria pelo Espírito Santo: “tantos homens vieram ao mundo e nenhum deles nasceu de mulher virgem” (GINZBURG, 1996, p. 93). Com liberdade de imaginação e disposição para expressá-la numa época de intolerância e de caça a hereges, não se torna difícil prever o destino de Menocchio.

Nesse clássico da micro-história publicado em 1976, Ginzburg, através do cotidiano e das idéias de um homem simples e obscuro em sua sociedade, trata da Inquisição e das culturas popular e erudita. Dessa maneira, enriquece a narrativa e dá forma à possibilidade múltipla de interpretações. No prefácio do seu livro, já anuncia:

“Assim como a língua, a cultura oferece ao indivíduo um horizonte de possibilidades latentes uma jaula

flexível e invisível dentro da qual se exercita a liberdade condicionada de cada um. Com rara clareza e lucidez, Menocchio articulou a linguagem que estava historicamente à sua disposição.” (GINZBURG, 1996, p. 27)

Giovanni Levi diz que a micro-história centra seu trabalho numa descrição mais realista do comportamento do homem no mundo e que toda ação desse homem está diante de uma realidade normativa, isto é, suas ações são resultado da negociação entre as limitações impostas por “sistemas normativos prescritivos e opressivos” e sua liberdade pessoal (LEVI, 1992, p. 135). Essa seria a primeira das duas características, segundo Levi, que assinala a função particular da narrativa na micro-história (LEVI, 1992, p. 153).

Relacionando essa característica da narrativa micro-histórica ao documentário, podemos falar de *Edifício Master* (Eduardo Coutinho, 2002). Ao apresentar variadas manifestações de comportamentos dos diversos personagens que moram num mesmo condomínio de classe média decadente num bairro do Rio de Janeiro, o filme nos coloca diante de uma simbiose formada a partir de um sistema normativo preestabelecido e da possibilidade múltipla de interpretação de cada um, ou seja, da liberdade particular de cada morador. Assim, esse encontro entre a realidade normativa e a liberdade pessoal possibilita que um personagem se mostre, por exemplo, alegre, outro nervoso, outro psicótico, outro monótono, outro sincero.

Em outros termos: esse sistema de normas que inspira determinadas ações é imposto pelo contexto sociopolítico-cultural e familiar vivenciado pelo indivíduo ao longo de sua vida, e interage com esse sistema normativo resultante, uma imprevisível liberdade de manifestação pessoal que muitas vezes desmorona a lógica. Dessa forma, Eduardo Coutinho demonstra estar mais interessado em constatar as ambigüidades e a pluralidade de interpretações possíveis.

Ao comentar a teoria de contexto dos “funcionalistas”, cuja maior relevância está em focalizar o contexto para explicar

o comportamento social, Levi diz que, ao contrário dessa ênfase do “funcionalismo” na coerência social, “os micro-historiadores concentraram-se nas contradições dos sistemas normativos e por isso na fragmentação, nas contradições e na pluralidade dos pontos de vista que tornam todos os sistemas fluidos e abertos” (LEVI, 1992, p. 154-5).

A segunda característica da função narrativa da micro-história, segundo Levi, refere-se à incorporação dos procedimentos da pesquisa ao corpo principal do texto, ou seja, “o processo de pesquisa é explicitamente descrito”. “Esse método rompe claramente com a assertiva tradicional, a forma autoritária de discurso adotada pelos historiadores que apresentam a realidade como objetiva” (LEVI, 1992, p. 153).

Mais uma vez, verifica-se a aproximação do pensamento documentário à trajetória historiográfica, pois essa é a definição de *documentário reflexivo* empregada por Bill Nichols, isto é, a transparência do processo de construção dos significados explicitados no próprio filme. A reflexividade busca romper com a voz autoritária do documentário clássico, que dá idéia de uma realidade objetiva. Da mesma forma, propõe a micro-história ao incorporar, em seu texto principal, seus procedimentos de pesquisa.

Diz Levi: “[No método micro-historiográfico] O leitor é envolvido em uma espécie de diálogo e participa de todo o processo de construção do argumento histórico” (LEVI, 1992, p. 153). O mesmo acontece com os documentários reflexivos nos quais, muitas vezes, o processo de construção dos significados é mais importante que os próprios significados obtidos<sup>4</sup>. Encontramos exemplos de reflexividade em inúmeros filmes brasileiros contemporâneos, como *Cabra Marcado para Morrer*, *Santo Forte*, *Babilônia 2000*, *Barra 68*, *Conterrâneos Velhos de Guerra* (Vladimir Carvalho, 1992). Entretanto, essa não é uma característica indispensável nas abordagens particularizadas dos documentários.

A opção pela abordagem particularizada parece ser cada vez mais consciente entre os documentaristas brasileiros,

<sup>4</sup> A reflexividade é uma forma de representação do documentário caracterizada pela revelação do processo de construção do filme, muitas vezes mostrando a interferência da equipe no momento da filmagem ou na montagem. Sobre esse assunto ver NICHOLS, 1991.

e sua presença percebida com mais nitidez. Eduardo Coutinho confirma sua consciência na escolha da abordagem particularizada numa entrevista concedida em 2000, sobre seu recém-lançado *Santo Forte*:

“Eu não faço a totalidade: [se] a totalidade é o Brasil, eu escolho o Rio; a totalidade é o Rio, eu escolho uma favela; não é uma favela grande, é uma favela pequena. Quer dizer, eu estou reduzindo ao máximo, estou abolindo a idéia de totalidade como resposta, como universo que me interessa.” (*Cinemais*, n. 22, 2000, p. 60).

Do mesmo modo, o documentarista João Moreira Salles defende a abordagem particularizada por oferecer mais subsídios de interpretação ao espectador. Ao discorrer sobre a trajetória de sua carreira, iniciada com um documentário sobre a China, depois sobre a América, diz:

“Vou me aproximando do Brasil aos poucos e ao mesmo tempo vou perdendo uma coisa que é muito bom ter perdido: uma certa ambição desmesurada de explicar tudo. (...) Na medida em que vou caminhando, de alguma maneira eu vou me aproximando cada vez mais do meu país. Depois do país, da minha cidade. Depois da minha cidade, de alguns fenômenos isolados da minha cidade: a Igreja Evangélica, a violência, etc. e tal. Cada vez explicando menos... E quando você explica menos você faz coisas mais ambíguas, mais polissêmicas. Você não está conduzindo o espectador pela mão e dizendo: ‘olhe para isso, entenda dessa maneira, eu ofereço aqui a explicação’.” (*Cinemais*, n. 25, 2000, p. 18)

No entanto, a abordagem geral não desapareceu nos documentários brasileiros contemporâneos. Como exemplo podemos citar o filme *Fé* (Ricardo Dias, 1999). Para falar da fé religiosa, o diretor não destaca uma determinada religião ou grupo de devotos, sua proposta é apresentar o sentido da crença para as diferentes e tantas religiões praticadas no país, optando, assim, pela abordagem geral. Imagens das manifestações de fé, sacrifício e transe nas festas religiosas ocorridas no Brasil, e que representam

distintas crenças, são intercaladas por entrevistas, sejam de devotos, de religiosos ou de especialistas. Através desses depoimentos a narrativa é construída. No entanto, a abordagem geral aqui não está interessada na representação de *tipos* sociológicos.

As explicações macroanalíticas sobre o que leva o homem a buscar a fé estão presentes nas imagens de manifestações fervorosas e no depoimento do “especialista”, que não nos deixam perder de vista as estruturas gerais que levam a determinadas situações. O filme ainda utiliza as falas dos devotos que dão o testemunho de suas experiências pessoais, aproximando-se, dessa forma, da abordagem particular. Esta, neste caso, está limitada à condição auxiliar da abordagem geral, reservada a verticalizar exemplos estratégicos.

Assim como nas considerações acerca das práticas micro e macroanalíticas na história, existem vantagens, limitações e riscos na utilização das abordagens geral e particular no documentário.

violência na cidade do Rio de Janeiro com a reconstrução das estruturas gerais socioeconômicas e políticas que a criaram e a mantêm, prática própria da análise macrossocial.

Não é a utilização de uma abordagem micro ou macro que irá determinar o mérito de um documentário. O mais importante aqui é perceber a necessidade da proposta de cada filme e a dinâmica do processo que se estabelece entre o filme e o contexto histórico-social em que ele é realizado.

Num primeiro momento, as críticas à micro-história foram acirradas. Alguns historiadores consideraram seus temas “menores”, “irrelevantes” e ainda politicamente “reacionários”, por serem “crônicas de aldeia” que “constatam, mas não explicam”, não perguntam o porquê (Ciro Cardoso, em VAINFAS, 2002, p. 144). No entanto, as críticas foram se flexibilizando e, a partir de meados dos anos de 1990, alguns críticos, como o próprio Giro Cardoso, que “considerou legítima a proposta microanalítica de Levi em estudar a relação entre sistemas normativos e ações individuais”

(VAINFAS, 2002, p. 145), aqui comentados, foram condescendendo, reconhecendo valores na prática microanalítica.

Para Vainfas, a acusação de reacionarismo por alguns historiadores marxistas, em função de os micro-historiadores “fragmentarem a história, de ocultarem a luta de classes, de construírem uma história de continuidades em detrimento das rupturas, por se sujeitarem à lógica do mercado editorial” (VAINFAS, 2002, p.146), tornou-se teórica e politicamente frágil:

“A partir das décadas de 1960 e 1970, a ‘revolução dos costumes’ ocorrida no Ocidente, a crescente valorização de minorias, de direitos civis e políticos de grupos, a legitimação de outros tipos de lutas, tudo isso tornou obsoleto o dogma de uma consciência ‘revolucionária’ associada exclusivamente à luta de classes e, mais ainda, a identificação das posições políticas não-marxistas com a idéia de ‘reacionarismo’.” (VAINFAS, 2002, p. 147)

Ainda para Vainfas, considerar reacionários autores como Natalie Davis e Carlo Ginzburg, que se engajaram em lutas “contra a discriminação da mulher, os estigmas raciais e outras formas de exclusão”, é um rótulo por demais frágil (VAINFAS, 2002, p. 147-148). Da mesma forma, nos pareceria pouco consistente rotular como reacionários, por exemplo, Eduardo Coutinho e Vladimir Carvalho, com suas obras voltadas à condição dos despossuídos, seja de terra, de pão, de esperança ou de motivação.

O arrefecimento das críticas à micro-história tem levado a uma aposta na compatibilidade entre as escalas micro e macro, tanto por boa parte dos micro-historiadores quanto por seus críticos. Há os que defendem a alternância de escala, como Jacques Revel, que acredita que se pode passar da visão macrossocial para a microanalítica numa mesma obra.

A prática historiográfica tem compromissos diferentes no tocante a demonstrações das fontes e documentos

como prova dos acontecimentos dos que, implicitamente, tem a prática documentária. No entanto, não se pode negar suas proximidades, já que as duas práticas dialogam com o ambiente sociopolítico-cultural com a “realidade”, portanto, e usam instrumentos semelhantes, como pesquisa, documentação, entrevistas. O que se pretendeu aqui, foi observar aspectos ligados às questões da micro-história e aplicá-los à discussão sobre documentário. Dessa forma, assim como os micro-historiadores e seus críticos acreditam na compatibilidade entre as escalas microanalítica e macrossocial, também verificamos que o mesmo pode ocorrer no documentarismo.



## Referências

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. Brasília: Editora UnB, Hucitec, 1999.

BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

CINEMAIS - Revista de cinema e outras questões audiovisuais. Rio de Janeiro: s.n., n. 6, maio/jun.1997.

\_\_\_\_\_. Rio de Janeiro: s.n., n. 8, set./out. 1997.

\_\_\_\_\_. Rio de Janeiro: s.n., n. 12, jul./ago. 1998.

\_\_\_\_\_. Rio de Janeiro: s.n., n. 16, mar./abr. 1999.

\_\_\_\_\_. Rio de Janeiro: s.n., n. 22, mar./abr. 2000.

\_\_\_\_\_. Rio de Janeiro: s.n., n. 25, set./out. 2000.

\_\_\_\_\_. Rio de Janeiro: s.n., n. 28 mar./abr. 2001.

\_\_\_\_\_. Rio de Janeiro: s.n., n. 30 jul./ago. 2001.

GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 7.ed. Rio de Janeiro: DP & A, 2002.

LEVI, Giovanni. Sobre a micro-história. In: BURKE, Peter (Org.) *A escrita da história: novas perspectivas*. São Paulo: Ed. Unesp, 1992.

MORENO, Antonio. *Cinema brasileiro história e relações com o Estado*. Niterói: EdUFF, 1994.

NAGIB, Lúcia. O novo cinema sob o espectro do cinema novo. In: ESTUDOS DE CINEMA: Socine II e III. São Paulo: Annablume, 2000

NICHOLS, Bill. *Representing reality: issues and concepts in documentary*.

Indianápolis: Indiana University Press, 1991.

RAMOS, Fernão (Org.) *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Círculo do Livro, 1987.

VAINFAS, Ronaldo. *Os protagonistas anônimos da história: micro-história*. Rio de Janeiro: Campus, 2002.

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

## Filmografia

AMARAL, Tata. 1996. *Um Céu de Estrelas*. Brasil. Cor, 70 min.

ANDRADE, Joaquim Pedro de. 1963. *Garrincha, Alegria do Povo*. Brasil. P&B, 60 min.

CALDAS, Paulo; FERREIRA, Lírio. 1997. *Baile Perfumado*. Brasil. Cor, 93 min.

CARVALHO, Vladimir. 1971. *O País de São Saruê*. Brasil. P&B, 80 min.

CARVALHO, Vladimir. 1992. *Conterrâneos Velhos de Guerra*. Brasil. Cor/P&B, 153 min.

CARVALHO, Vladimir. 2000. *Barra 68 - Sem Perder a Ternura*. Brasil. Cor, 80 min.

COUTINHO, Eduardo. 1984. *Cabra marcado para morrer*. Brasil. P&B/Cor, Inglaterra: 119 min.

COUTINHO, Eduardo. 1999. *Santo Forte*. Brasil. Cor, Alemanha: 80 min.

COUTINHO, Eduardo. 2000. *Babilônia 2000*. Brasil. Cor, 80 min.

COUTINHO, Eduardo. 2002. *Edifício Master*. Brasil. Cor, 110 min.

DIAS, Ricardo. 1999. *Fé*. Brasil. Cor, 91 min.

FURTADO, Jorge. 1989. *Ilha das Flores*. Brasil. Cor, 13 min.

HIRSZMAN, Leon. 1964. *Maioria Absoluta*. Brasil. P&B, 20 min.

JABOR, Arnaldo. 1967. *A Opinião Pública*. Brasil. P&B, 65 min.

MASAGÃO, Marcelo. 1999. *Nós que aqui estamos por vós esperamos*. Brasil. P&B/Cor, 73 min.

NORONHA, Linduarte. 1960. *Aruanda*. Brasil. P&B, 20 min.

SALLES, Walter. 1995. *Socorro Nobre*. Brasil. P&B, França: 23 min.

SALLES, João Moreira; LUND, Kátia. 1999. *Notícias de uma Guerra Particular*. Brasil/ Espanha. Cor, 57 min.

SALLES, João Moreira. 2000. *Santa Cruz*. Brasil. Cor, 60 min.

SARACENI, Paulo César; CARNEIRO, Mário. 1959. *Arraial do Cabo*. Brasil. P&B, 17 min.

SARNO, Geraldo. 1965. *Viramundo*. Brasil. P&B, 40 min.

**Résumé:** Ce travail étudie la tendance de l'abordage adoptée par le documentaire brésilien contemporain et le met en rapport avec les débats liés à la micro-histoire. Les abordages seront identifiés selon l'échelle employée pour traiter le thème : soit l'échelle macro, qui caractérise l'abordage générale, exprimée par la représentation de types sociologiques, composant une image globale et homogène d'expérience sociale ; soit une échelle micro, qui caractérise l'abordage particulier, quand on met en relief certains personnages. C'est cet abordage particulier qui sera mis en relation avec la micro-histoire.

**Mots-clés:** Cinéma. Documentaire. Micro-histoire.



**Abstract:** This paper verifies the approach tendency adopted by the Brazilian contemporary documentary and relates it to the micro-history debates. We will identify the approach employed to determine the scale used to deal with the theme, whenever it's a macro scale, which characterizes the particular approach, when some characters are detached. It is a particular approach that will be related to micro-history.

**Key Words:** Cinema. Documentary, Micro-history