

Tendência micro-histórica do cinema documentário brasileiro contemporâneoⁱ

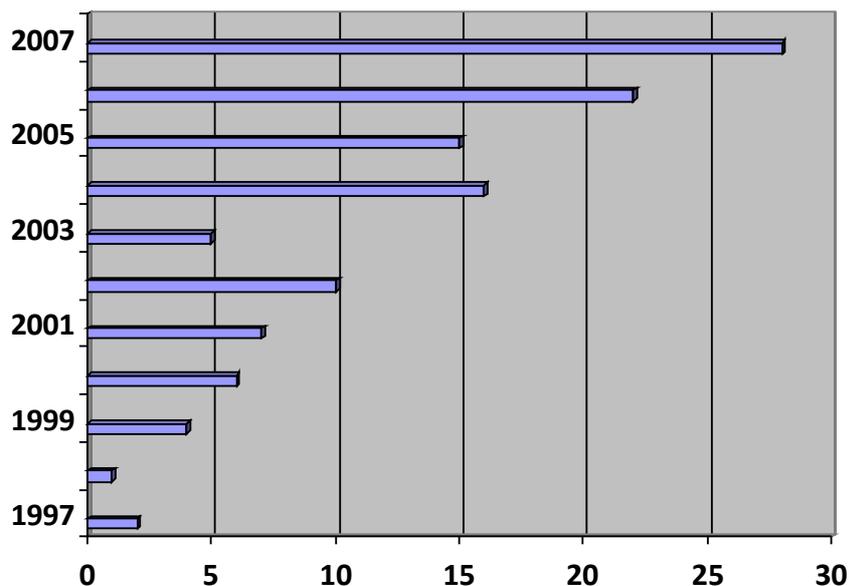
Adérito Schneider Alencar e Távoraⁱⁱ

Resumo: Este trabalho analisa a tendência de abordagem adotada pelos documentários do cinema brasileiro contemporâneo e relaciona às abordagens adotadas pela micro-história italiana. Há uma análise das produções do gênero entre os anos 1960 e 1980, principalmente no período do Cinema Novo; e uma análise das produções a partir do final dos anos 1980, principalmente a partir da Retomada (anos 1990). Observa-se uma mudança de perspectiva de abordagem macro, totalizante, com uso de tipos sociológicos de representação; para uma perspectiva de abordagem micro, individualizada, atenta às complexidades e contradições individuais e sua relação com o contexto no qual está inserido.

Palavras-chave: Cinema, Documentário, Micro-história

Introdução

O cinema brasileiro vive um período crescente de produção de documentários. Analisando os doze primeiros anos pós-Retomadaⁱⁱⁱ, observa-se um aumento vertiginoso dos documentários longas-metragens lançados nos cinemas. De acordo com os dados do Filme B^{iv}, apenas um documentário foi lançado no ano de 1996; dois em 1997; novamente um em 1998; quatro em 1999; seis em 2000; sete em 2001; dez em 2002; cinco em 2003; dezesseis em 2004; quinze em 2005; vinte e dois em 2006; e vinte e oito em 2007.



Fonte: Filme B

Porém, mais do que uma análise quantitativa, uma importante característica ao se analisar os documentários da pós-Retomada é a tendência de abordagem micro; dos indivíduos e espaços individualizados. Essa perspectiva de abordagem assemelha-se à micro-história italiana, realizada e discutida a partir dos anos 1970. Essa é uma característica atual do cinema documentário brasileiro que tem como ponto de virada o filme *Cabra Marcado para Morrer* (Eduardo Coutinho, 1984), mas que ganhou força principalmente a partir dos anos 1990. Uma postura de abordagem bastante distinta das produções do gênero em meados do século XX e, mais especificamente, dos documentários do Cinema Novo, nos anos 1960.

Porém, antes de trabalhar com essa relação entre cinema documentário e micro-história, temos que buscar compreender o que é este gênero cinematográfico. A definição do que seja o cinema documentário é bastante complexa e, talvez, até mesmo inatingível.

Comumente, dividimos as produções cinematográficas em três grandes gêneros: documentário, ficção e experimental. Todavia, Bill Nichols (2005) afirma que todos os filmes são documentários. Entretanto, para diferenciar o chamado cinema de ficção do cinema de não-ficção, ele usa o termo “documentário de representação social”.

“Os documentários de representação social são o que normalmente chamamos de não ficção. Esses filmes representam de forma tangível aspectos de um mundo que já ocupamos e compartilhamos. Tornam visível e audível, de maneira distinta, a matéria de que é feita a realidade social, de acordo com a seleção e a organização realizadas pelo cineasta. Expressam nossa compreensão sobre o que a realidade foi, é e o que poderá vir a ser. Esses filmes também transmitem verdades, se assim quisermos. Precisamos avaliar suas reivindicações e afirmações, seus pontos de vista e argumentos relativos ao mundo como o conhecemos, e decidir se merecem que acreditemos neles. Os documentários de representação social proporcionam novas visões de um mundo comum, para que a exploremos e compreendamos.” (NICHOLS, 2005, p. 26-27)

De acordo com Nichols (2005), talvez a única definição concreta do que seja documentário possa se dar com a definição de seus próprios realizadores. “Pode parecer circular, mas uma maneira de definir documentário é dizer que ‘os documentários são aquilo que fazem as organizações e instituições que os produzem’.” (NICHOLS, 2005, p. 49)

Ou seja, um filme documentário é aquele no qual o cineasta acredita ser filme documentário.

O cinema documentário brasileiro do século XX

Os períodos iniciais mais marcantes do cinema documentário brasileiro (ou, pelo menos, dos que se têm registro) se dão com as expedições da Comissão Rondon^v, quando Candido Mariano da Silva Rondon (atualmente reconhecido como Marechal

Rondon) criou a Secção de Cinematographia e Photographia. Sob responsabilidade do então tenente Luiz Thomaz Reis, foram realizados uma série de filmes não somente sobre a expedição, mas, sobretudo, de registros geográficos e etnográficos pelos locais atingidos pela expedição e suas comunidades indígenas.

Há um importante reconhecimento também ao trabalho do cineasta Humberto Mauro que, embora nem sempre seja lembrado como um documentarista, produziu centenas de filmes que contribuem para a compreensão do cinema documental no Brasil. Inicialmente, produziu diversos curtas-metragens de ficção com influência do cinema documentário, nos anos 1920; depois realizou produções de filmes educativos ligados ao Estado Novo, nos anos 1930; até chegar à consolidação do documentário como gênero cinematográfico no Brasil, a partir dos anos 1950.

Porém, a consolidação efetiva do cinema documental brasileiro vem nos anos 1960, intimamente ligada ao Cinema Novo^{vi}, movimento cinematográfico brasileiro influenciado pelo Neo-realismo italiano^{vii} e pela *Nouvelle Vague*^{viii} francesa, formado por cineastas como Nelson Pereira dos Santos, Glauber Rocha, Cacá Diegues, entre outros. Assim como os dois movimentos europeus, o Cinema Novo prezava pela independência ideológica de seus realizadores e, para isso, optava por produções de baixo custo orçamentário.

Assim como o Neo-realismo italiano, os cineastas do movimento brasileiro acreditavam no cinema como instrumento de transformação social e eram, em grande parte, ligados aos movimentos de esquerda. Dessa forma, optavam não apenas por uma liberdade ideológica na estética de seus filmes, mas, sobretudo, em seu posicionamento político. Utilizavam o cinema para denunciar as desigualdades sociais do Brasil, como

no Nordeste e nas favelas das grandes cidades; além de falar sobre temas como os movimentos operários, estudantis, entre outros.

Nesse período, foram realizados não somente clássicos de ficção, como *Rio, 40 graus* (Nelson Pereira dos Santos, 1955); e *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (Glauber Rocha, 1963), mas também documentários, 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 Hirzman, 1964); *O País de São Saruê* (Vladimir Carvalho, 1971), entre outros.

Conforme explica Karla Holanda (2004), a maioria dos documentários desse período tinha uma forte preocupação social de viés marxista e fazia uso dos “tipos sociológicos” (para usar uma definição de Jean-Claude Bernardet). Ou seja, os filmes tinham um olhar totalizante da sociedade ou grupo sobre o qual falava e usava os personagens como representantes daquele determinado grupo, sobrepondo à condição geral sua história individual, particular. Esses “tipos sociológicos” eram escolhidos como representantes de uma realidade maior e suas individualidades eram sufocadas em prol dessa exemplificação.

O documentário *Viramundo*, por exemplo, aborda a história do nordestino que migra para São Paulo em busca de melhores condições de vida. No entanto, mesmo quando trata da história de um único indivíduo, sua história não é individualizada. O ser passa a ser a exemplificação da história de diversos outros nordestinos que migraram para São Paulo, ou seja

“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.” (HOLANDA, 2004; p.2)

O mesmo acontece em obras como *Garrincha, Alegria do Povo*. Apesar de o nome dar a entender de que se trata de um documentário sobre o jogador de futebol Garrincha, o filme usa o personagem como pano de fundo para questionar o uso desse esporte como instrumento de manipulação política sobre as massas. Assim, mais uma vez, o personagem não é individualizado; não é trabalhado em suas múltiplas facetas.

Embora, evidentemente, esse tom generalizante seja predominante na produção do cinema documentário brasileiro do período, não se pode dizer que seja absoluto. Todavia, essa foi uma tendência que se manteve até meados dos anos 1980. E o grande marco dessa virada foi *Cabra Marcado para Morrer* (Eduardo Coutinho, 1984). Um filme importante não apenas para a história do documentário brasileiro, mas para toda a cinematografia mundial.

O ponto de virada nos anos 1980

Cabra Marcado para Morrer é um filme complexo que trabalha com diversas camadas temporais e de realidades. Inicialmente, em 1964, Eduardo Coutinho havia ido ao município de Galiléia, em Pernambuco, para rodar um filme sobre o líder camponês João Pedro Teixeira, assassinado em 1962, em Sapé, na Paraíba. Seria uma ficção inspirada na vida de João Pedro, mas misturando atores não profissionais e pessoas reais interpretando a si mesmos. Inclusive, a própria viúva do líder, Elisabeth Teixeira, participou das gravações.

No entanto, as filmagens foram subitamente interrompidas por uma ação do governo na região, em 1º de abril de 1964, nas primeiras horas do golpe militar no Brasil. Parte da equipe teve que fugir para as matas e grande parte dos equipamentos e do material filmado foi apreendido pelos militares.

Quase duas décadas após o incidente, em 1981, o cineasta retomou as filmagens. Porém, dessa vez, era um documentário – que viria a ser lançado em 1984. Uma obra não apenas sobre João Pedro Teixeira, mas sobre o próprio filme de ficção – que nunca foi finalizado – e as demais personagens envolvidas na história. E, dessa maneira, a viúva Elisabeth Teixeira tornou-se uma das protagonistas da história.

Portanto, *Cabra Marcado para Morrer* é um documentário inevitavelmente metalingüístico, que conta a história não apenas de Elisabeth, mas do próprio filme em si. Nessa obra, há uma ruptura com o modelo de documentário comumente realizado no Brasil até então. Um ponto de virada que marcaria grande parte da produção de documentário no Brasil.

Cabra Marcado para Morrer não é um filme sobre a ditadura militar no Brasil; nem um filme sobre as dificuldades de se fazer cinema durante o regime militar. A obra de Coutinho é sobre Elisabeth e sua trajetória dentro dos filmes (no plural, por se tratar tanto da ficção nunca finalizada, quanto do documentário em si). A personagem deixa de ser um “tipo sociológico”. Elisabeth tem sua história individualizada. A sua vida é mostrada como única, embora o pano de fundo seja o mesmo para muitos dos seus semelhantes. *Cabra Marcado para Morrer* fala da história individualizada, mas inserida dentro de um contexto.

Portanto, a obra de Eduardo Coutinho marca esse ponto de virada na produção de cinema documentário no Brasil. A partir de então, a maioria dos documentários realizados abandonam essa perspectiva macro, totalizante, explicativa (ou até mesmo positivista, por assim dizer) e passa a dar mais atenção ao individual, às histórias particulares, ao indivíduo em suas múltiplas facetas e contradições. Todavia, essa mudança se dá sem perder a perspectiva do contexto. O micro está no macro. E é por isso que a associação à micro-história se dá de maneira bastante pertinente e merecedora de comparação.

A micro-história italiana

Ao falar em micro-história, refiro-me à micro-história italiana que surge a partir de debates dos anos 1970. Um modelo de fazer História que se diferencia da micro-história mexicana, que pode ser considerada apenas uma nova versão da antiga história local, segundo Carlos Antonio Aguirre Rojas (2007).

De acordo com esse estudioso, “a micro-história italiana é um projeto intelectual complexo que só utiliza o nível do ‘local’, ou do ‘regional’, como simples e estrito ‘espaço de experimentação’ (ROJAS, 2007, p. 98.)

a micro-história italiana *não* é, ao contrário do que o termo *micro* poderia, equivocadamente, sugerir, uma história de micro-espços, ou de micro-regiões, ou de micro-localidades – uma história local ou de espaços pequenos e reduzidos –, mas, sim, uma *nova* maneira de focar a história que, entre seus procedimentos principais, reivindica o da ‘*mudança de escalas*’ do *nível de observação e estudo dos problemas históricos* e, por conseguinte, utiliza o acesso aos níveis ‘macro-históricos’ – vale dizer, a *escalas* de observação pequenas ou reduzidas, que podem ser locais mas também individuais ou referidas a um fragmento, a uma parte ou elemento pequeno de uma realidade qualquer – como espaço de experimentação e trabalho, como procedimento metodológico para o enriquecimento da análise histórica.” (2007; p.99)

A micro-história italiana se desenvolveu mais fortemente a partir dos anos 1980 e 1990 e teve seu nome associado a obras de historiadores como Carlo Ginzburg, Edoardo Grendi, Giovanni Levi e Carlo Poni, para citar apenas os mais representativos. Para os micro-historiadores, o micro não é o objeto de estudo em si. Eles partem de hipóteses e problemas macro-históricos para o nível micro, utilizando-o como um espaço de experimentação historiográfica.

A metodologia historiográfica da micro-história parte de três princípios básicos: a mudança da escala de análise na qual se desenvolve a observação histórica; a análise exaustiva e intensa do universo micro-histórico; e a valorização do paradigma indiciário.

No entanto, é importante ressaltar que a micro-história não utiliza a escala reduzida do micro como uma comprovação do macro. O objeto é individualizado e se estabelece em diversas e complexas relações com o macro, sempre tendo em vista seu caráter único. Ou, nas palavras de Rojas

“diversamente da abordagem sociológica ou econômica, no caso da micro-história, trata-se de *uma única* realidade histórica, presente em níveis diversos e suscetível de ser observada e estudada nas suas manifestações correspondentes às diferentes escalas em que se desdobra, mas que, dada a sua unicidade originária, nos obriga a estabelecer e a recriar o modo de conexão particular entre esses dois ou mais níveis ou escalas considerados.” (2007; p. 108-109)

O cinema documentário brasileiro contemporâneo também parece passar por essa mudança paradigmática. De forma geral, percebe-se uma tendência de preferência de abordagem para objetos em escala micro; uma valorização da complexidade do individual. Porém, assim como na micro-história, a abordagem não se dá perdendo a relação entre indivíduo e contexto; entre o micro e o macro. Da mesma forma, o micro não é uma comprovação do macro, mas um objeto único que se dá nessa relação complexa entre indivíduo e contexto.

O cinema documentário brasileiro contemporâneo e a abordagem micro-histórica

Analisando a recente produção do cinema documentário brasileiro (em especial, pós-Retomada), percebe-se uma intensificação dessa tendência micro-histórica. Isso é perceptível na crescente produção de documentários biográficos – que, por si só, tendem a abordar um universo micro, o do biografado – como, por exemplo, *O Velho: a História de Luiz Carlos Prestes* (Toni Venturi, 1997), sobre Luiz Carlos Prestes; *Glauber, o Filme: Labirinto do Brasil* (Silvio Tendler, 2004), sobre o cineasta Glauber Rocha; e *Cartola: Música para os Olhos* (Lírio Ferreira e Hilton Lacerda, 2007), sobre o músico Cartola; apenas para citar alguns.

No entanto, isso é mais visível ainda quando os documentários abordam temas sempre tão caros à cinematografia documental brasileira, como os problemas sociais do país, a ditadura militar, entre outros. Temas que recebiam uma abordagem macro e totalizante nas produções dos anos 1960 até meados dos anos 1980 passam a receber um tratamento micro, individualizado, atento às complexidades e contradições dos indivíduos.

Para citar alguns exemplos, temos *Ônibus 174* (José Padilha, 2002), que trata da violência urbana no Rio de Janeiro, mas abordando especificamente o caso do seqüestro do ônibus da linha 174, em 12 de junho de 2000, na zona sul da capital fluminense, e a trajetória do seqüestrador, Sandro Nascimento. O filme busca contar sua trajetória desde a infância até sua morte nas mãos da polícia, após o fim do seqüestro.

Podemos citar também o exemplo de *Barra 68* (Vladimir Carvalho, 2001), que fala da ditadura militar no Brasil reduzindo-se a uma escala geográfica referente à

Universidade de Brasília; *Babilônia 2000* (Eduardo Coutinho, 2000), filme gravado na virada do ano de 1999 para 2000, no morro da Babilônia, no Rio de Janeiro, mostrando os preparativos dos moradores para suas festas e suas expectativas sobre o ano que viria.

Há ainda casos emblemáticos como *Estamira* (Marcos Prado, 2006), em que há uma proposta de documentação essencialmente de um determinado personagem até então anônimo, mas sem cair necessariamente na pressuposição de uma biografia. Esse documentário é uma construção complexa da relação da personagem autodenominada Estamira com o próprio filme e sua equipe de realização. É a história de uma senhora de mais de 60 anos, moradora de um aterro sanitário no Rio de Janeiro que ganha a vida do lixo coletado, consciente de seus distúrbios mentais e detentora de uma cosmologia própria que lhe dá ares messiânicos.

Podemos citar ainda documentários que usam dispositivos pessoais para a construção da narrativa fílmica, como *Santiago* (João Moreira Salles, 2007), em que o diretor documenta a vida do mordomo de sua família e a complexa relação entre diretor, empregado e o filme em si; *Um Passaporte Húngaro* (Sandra Kogut, 2003), em que a diretora realiza um filme sobre sua tentativa de tirar um passaporte húngaro, visto que a mesma é descendente de húngaros; e *33* (Kiko Goifman, 2004), em que o diretor estabelece o prazo de 33 dias para tentar encontrar sua mãe biológica e transforma essa busca em filme.

Um fator interessante nos dois últimos filmes citados é que os diretores realizam os filmes sem saberem quais serão os resultados dos dispositivos criados (a tentativa de tirar um passaporte húngaro, no caso de Kogut; e a busca por sua mãe biológica, no caso de Goifman). Logrando sucesso ou frustrando-se, a busca é registrada por câmeras

e o material capturado deve virar um documentário. Trabalho que se dá numa produção com roteiro aberto e de construção essencialmente na montagem (edição).

Outro aspecto interessante é que esses filmes – além de trabalharem com a idéia de redução de escala e da relação entre macro e micro – muitas vezes adotam uma linguagem também muito semelhante a alguns casos de pesquisa micro-histórica. Assim como em algumas pesquisas desse gênero historiográfico, que descrevem ao leitor o processo da pesquisa em seu próprio texto, alguns desses documentários brasileiros contemporâneos fazem uso da metalinguagem e apresentam o próprio processo de realização do filme como uma parte importante do filme em si.

Bill Nichols (2005) usa o termo *documentário reflexivo* para denominar esse tipo de construção narrativa. Evidentemente, assumir o processo de pesquisa dentro de um filme pode acontecer de diversas formas e em diversos graus. Não é uma característica restrita ao cinema documentário brasileiro e nem mesmo à essa época, porém, tem sido mais comumente observada nas produções contemporâneas.

“Durante muito tempo, achava-se natural que os documentários falassem de tudo, menos de si mesmos. Estratégias reflexivas que questionam o ato de representação abalam a suposição de que o documentário se funda na capacidade do filme de capturar a realidade. Lembrar os espectadores da construção da realidade a que assistimos, do elemento criativo presente na famosa definição de John Grierson do documentário como ‘o tratamento criativo da realidade’, destrói a própria pretensão à verdade e à autenticidade da qual o documentário depende.” (NICHOLS, 2005, p.51)

Além disso, é importante ressaltar o uso cada vez menos recorrente da *voz over* (também chamada de *voz de Deus*), ou seja, de um narrador onisciente que apresenta informações de maneira quase que absoluta. De acordo com Nichols (2005),

“O cineasta assume uma persona individual, diretamente ou usando um substituto. Um substituto típico é o narrador com voz de Deus, que ouvimos em voz-over, mas a quem não vemos. Essa voz anônima e substituta surgiu na década de 1930, como uma forma conveniente de descrever uma situação ou problema, apresentar um argumento,

propor uma solução e, às vezes, evocar um tom ou estado de ânimo poético.” (p.40)

Muito comum nos documentários do início do século XX (e visível em parte das produções do Cinema Novo), esse modelo narrativo frequentemente chamado de positivista passa a ser abandonado (e até mal visto) pelas produções recentes do cinema documentário. Talvez, essa mudança aponte mais uma tentativa de grande parte dos cineastas de não se apresentarem como “donos da verdade” ou como detentores de “respostas” sobre o mundo em que vivem e documentam. Mais uma vez, a aceitação da complexidade da realidade.

Conclusão

É importante ressaltar que essa tendência micro-histórica do documentário brasileiro não é absoluta. Apesar dessa postura se dar com mais força a partir dos anos 1980 e poder ser vista em grande parte da produção recente do gênero no país, muitos filmes ainda preservam a característica do olhar macro, da abordagem totalizante.

Como exemplo, há *Fé* (Ricardo Dias, 1999), em que o diretor busca documentar manifestações de diversos tipos de religiões existentes no Brasil; e *Notícias de uma Guerra Particular* (João Moreira Salles e Kátia Lund, 1999), em que os diretores trabalham com o tema da violência urbana no Rio de Janeiro e, mesmo recorrendo a diversos entrevistados (estudiosos, policiais, criminosos etc), acabam fazendo uso dos “tipos sociológicos” como personagens de representação.

Não cabe a este trabalho fazer um julgamento de valor dessa tendência atual do cinema documentário brasileiro. Não ousou afirmar que os documentários que se assemelham à abordagem micro-histórica são melhores que as produções que mantêm

uma perspectiva de abordagem macro. No entanto, é perceptível que existe uma predominância da opção dos realizadores pelo olhar micro, individualizado, complexo. Além disso, atualmente, os filmes que optam pelo olhar micro são predominantes (quantitativamente) e parecem estar logrando melhores recepções do público, da crítica especializada e dos estudiosos de cinema no Brasil.

Os documentários que apostam no olhar macro parecem encontrar melhor espaço de divulgação na televisão, principalmente em programas de viés jornalístico. No entanto, assim como nas Ciências Humanas de forma geral, essas tentativas de compreensão e representação do macro parecem estar cada vez mais em descrédito. Uma tendência que se reflete tanto na História, quanto no Cinema.

Micro-historical tendency of Brazilian contemporary documentary film

Abstract: This paper examines the approach adopted by the tendency of contemporary Brazilian cinema documentaries and lists the approaches adopted by the Italian micro-history. There is an analysis of the productions of the genre between 1960 and 1980, especially during the *Cinema Novo*, and an analysis of the productions from the late 1980s, mainly from the *Retomada* (1990s). There is a change of perspective to address macro, totalizing, using sociological types of representation, to a micro-perspective approach, individualized, attentive to the complexities and contradictions of individual and their relationship to the context in which it is inserted.

Keywords: Cinema, Documentary, Micro-history

Referencial bibliográfico

GINZBURG, Carlo. **Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

_____ **O fio e os rastros: verdadeiro, falso, fictício**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____ **O queijo e os vermes**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006

HOLANDA, Karla. **Documentário brasileiro contemporâneo e a micro-história**. Revista Devires – Cinema e Humanidade, v. 1, n. 2, p. 86-101, FAFICH / UFMG, janeiro/04.

LINS, Consuelo e MESQUITA, Cláudia. **Filmar o real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

LINS, Consuelo. **O documentário de Eduardo Coutinho: cinema, televisão e vídeo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

MALERBA, Jurandir e ROJAS, Carlos Aguirre (orgs.). **Historiografia contemporânea em perspectiva crítica**. Bauru, SP: Edusc, 2007.

MOURÃO, Maria Dora e LABAKI, Amir. **O cinema do real**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

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

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **História e história cultural**. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

PUCCINI, Sérgio. **Roteiro de documentário: da pré-produção à pós-produção**. 2ª edição. Campinas: Papyrus, 2009.

REVEL, Jacques (org.). **Jogos de escalas: a experiência da microanálise**. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998.

ROSENSTONE, Robert. **A história nos filmes. Os filmes na história**. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (org.). **Documentário no Brasil: tradição e transformação**. São Paulo: Summus, 2004.

Notas explicativas

ⁱ Artigo apresentado no I Seminário de Especialização em História Cultural , do curso de pós-graduação lato sensu História Cultural: Imaginário, Identidades e Narrativas, da Faculdade de História, da Universidade Federal de Goiás (UFG), em 2012.

ⁱⁱ Graduado em Comunicação Social com habilitação em Jornalismo pela Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT) e pós-graduando em História Cultural: Imaginário, Identidades e Narrativas pela Universidade Federal de Goiás (UFG).

ⁱⁱⁱ Em dezembro de 1992, o governo brasileiro cria a Secretaria para o Desenvolvimento do Audiovisual, para fomentar a produção cinematográfica do país. A partir de 1995, começa-se a falar numa "retomada" do cinema brasileiro – que estava praticamente estagnado na produção de longas-metragens. Novos mecanismos de apoio à produção baseados em incentivos fiscais conseguem efetivamente aumentar o número de filmes realizados. O filme que marca o início deste período é *Carlota Joaquina, Princesa do Brasil* (Carla Camurati, 1995).

^{iv} O portal Filme B é um portal com dados do mercado cinematográfico brasileiro (www.filmeb.com.br)

^v Nome designado ao trabalho das comissões de Candido Rondon, então chefe do Distrito Telegráfico de Mato Grosso e designado para a Comissão de Construção da linha telegráfica que ligaria Mato Grosso e Goiás, no final do século XIX e início do século XX. Rondon cumpriu essa missão abrindo caminhos, desbravando terras, lançando linhas telegráficas, fazendo mapeamentos do terreno e estabelecendo relações com os índios. Suas atividades abrangem áreas dos atuais Estados de Goiás, Mato Grosso, Mato Grosso do Sul, Rondônia, entre outros.

^{vi} Cinema Novo é um movimento cinematográfico brasileiro, influenciado pelo Neo-realismo italiano e pela *Nouvelle Vague* francesa. Surgido no início dos anos 1950, no I Congresso Paulista de Cinema Brasileiro e o I Congresso Nacional do Cinema Brasileiro, o movimento foi formado por um grupo de jovens frustrados com a falência das grandes companhias cinematográficas paulistas e que resolveu lutar por um cinema com mais realidade, mais conteúdo e menor custo de produção.

^{vii} Movimento cultural surgido na Itália ao final da Segunda Guerra, cujas maiores expressões ocorreram no cinema. Seus maiores expoentes foram Roberto Rossellini, Vittorio De Sica e Luchino Visconti, todos fortemente influenciados pelos filmes da escola do realismo poético francês. O cinema neo-realista italiano caracterizou-se pelo uso de elementos da realidade numa peça de ficção, aproximando-se, até certo ponto, das características do filme documentário. Ao contrário do cinema tradicional de ficção, o neo-realismo buscou representar a realidade social e econômica de uma época. Usava apenas locações (ao invés de estúdio) e, muitas vezes, recorria a atores não profissionais.

^{viii} A *Nouvelle Vague* (Nova Onda) foi um movimento do cinema francês dos anos 1960. Sem grande apoio financeiro, os primeiros filmes conotados com esta expressão eram caracterizados pela juventude dos seus autores, unidos por uma vontade comum de transgredir as regras normalmente aceitas para o cinema mais comercial. Em grande parte, eram filmes de baixo orçamento (inicialmente) realizados por cinéfilos e/ou críticos de cinema que se arriscaram em produções do gênero.