

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA
CENTRO DE CIÊNCIAS SOCIAIS E HUMANAS
DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO**

**SANTA MARIA PROJETADA: MEMÓRIA E IDENTIDADE NOS
DOCUMENTÁRIOS DA TV OVO**

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

Neli Fabiane Mombelli

Santa Maria, RS, Brasil

2012

**SANTA MARIA PROJETADA: MEMÓRIA E IDENTIDADE NOS
DOCUMENTÁRIOS DA TV OVO**

Por

Neli Fabiane Mombelli

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Comunicação, área de concentração em Comunicação Midiática, da Universidade Federal de Santa Maria, como requisito parcial para obtenção do grau de
Mestre em Comunicação Social.

Orientador: Professor Dr. Cássio dos Santos Tomaim

Santa Maria, RS, Brasil

2012

**Universidade Federal de Santa Maria
Centro de Ciências Sociais e Humanas
Departamento de Ciências da Comunicação
Programa de Pós-Graduação em Comunicação**

A Comissão Examinadora, abaixo assinada, aprova a Dissertação de Mestrado

**SANTA MARIA PROJETADA: MEMÓRIA E IDENTIDADE NOS
DOCUMENTÁRIOS DA TV OVO**

elaborada por

Neli Fabiane Mombelli

Como requisito parcial para obtenção do grau de
Mestre em Comunicação

COMISSÃO EXAMINADORA:

Presidente/Orientador

Dr. Cássio dos Santos Tomaim

Primeiro membro

Dr.^a Cicilia Maria Krohling Peruzzo

Segundo membro

Dr.^a Miriam de Souza Rossini

Suplente

Dr.^a Rosane Rosa

Santa Maria, 17 de dezembro de 2012.

AGRADECIMENTOS

Parafrazeando Nando Reis, há coisas na vida que não requerem explicação. É assim que proponho esse breve agradecimento, como algo que não necessita de citações detalhadas. Então, na minha gratidão, me dou o direito de escrever assim, um tanto vago... mas vago somente nas palavras, pois os sentimentos são os mais profundos...

Um singelo, carinhoso e demorado abraço de agradecimento à minha família, que é meu tudo, especialmente minha mãe, minha maninha e meu pai.

Um “upa” de agradecimento aos meus amigos, os de perto, os de longe, velhos, novos, presentes, ausentes, loucos, normais, tranquilos, agitados... amigos de uma vida, que fazem a minha ser bem mais colorida.

Um abraço de agradecimento ao meu orientador, pela construção de ideias e conhecimentos, pelo compartilhamento do saber.

E um beijo carinhoso ao meu girassol, que todos os dias irrompe no meu destino, deixa tudo mais colorido, mais iluminado, mais prazeroso, mais aventureiro, e trilha ao meu lado um dos vários caminhos que levam para um mundo melhor. E o resultado disso é que sempre quero mais e mais.

A todos vocês, dedico este "take do filme da minha vida", que segue.

Todas as noites,
quando me preparo para dormir
e ouço o apito do trem
ecoando nos morros do Itararé,
lembro que estou em Santa Maria.

Universidade Federal de Santa Maria
Centro de Ciências Sociais e Humanas
Departamento de Ciências da Comunicação
Programa de Pós-Graduação em Comunicação

Título: Santa Maria projetada: memória e identidade nos documentários da TV OVO

Autor: Neli Fabiane Mombelli

Orientador: Cássio dos Santos Tomaim

RESUMO

O presente estudo analisa como os documentários do projeto *Por Onde Passa a Memória da Cidade* da TV OVO ressignificam a memória e constroem uma identidade para Santa Maria. A iniciativa é composta por quatro filmes não ficcionais que retratam a história de duas ruas (*1ª Quadra* e *Avenida Progresso*) e dois bairros (*Quatro Mistérios do Rosário* e *Trilhos do Itararé*) da cidade. O pressuposto teórico parte da ideia do documentário enquanto “lugar de memória” e busca compreender, a partir da leitura dos filmes enquanto práticas comunicacionais de viés comunitário, em que medida estas produções audiovisuais exercem uma perspectiva de comunicação contra-hegemônica, evocando um projeto de memória para a cidade de Santa Maria. Neste sentido, nos interessa refletir como o patrimônio e a memória são ressignificados e que identidade é representada por essas produções. A fim de buscar as respostas, recorreremos às pesquisas bibliográfica e documental, para compreender a gênese do projeto, e à análise fílmica sob a perspectiva da estética do documentário. O resultado apontou para uma mídia comunitária que, embora em alguns momentos incorpore um discurso hegemônico do passado da cidade, atua nas linhas da memória contra-hegemônica e que representa Santa Maria a partir de uma identidade de projeto, em que a imagem de “Cidade Ferroviária” busca superar a de “Cidade Cultura”.

Palavras-chave: Documentário. Memória. Identidade. Patrimônio. Comunicação Comunitária.

Universidade Federal de Santa Maria
Centro de Ciências Sociais e Humanas
Departamento de Ciências da Comunicação
Programa de Pós-Graduação em Comunicação

Title: Santa Maria projected: memory and identity in the documentaries of the TV OVO

Author: Neli Fabiane Mombelli

Adviser: Cássio dos Santos Tomaim

ABSTRACT

This study analyses how the documentaries of TV OVO project *Por Onde Passa a Memória da Cidade* reframed the memory and built an identity of Santa Maria city. The initiative is composed of four non-fiction movies that depict the history of two streets (*1ª Quadra e Avenida Progresso*) and two districts (*Quatro Mistérios do Rosário e Trilhos do Itararé*) of the city. The theoretical purpose starts from the idea of documentary as a “place of memory” and seeks to understand, from the reading of movies while communicative practices of communitarian sloping, in which ways these audiovisual productions put in practice a counter-hegemonic communication perspective, evocating a memory project for the city of Santa Maria. In this sense, we aim to reflect how the patrimony and memory are reframed and what identity is represented by these productions. In order to seek answers, we turned to bibliographic and documental research to understand the genesis of the project, as well as the method of film analysis from the perspective of the documentary aesthetics. The results pointed to a community media that although at times incorporates a hegemonic discourse of the past of the city, operates on the lines of counter-hegemonic memory and that represents Santa Maria from a project identity, in which the image "Railroad City" seeks to overcome the "Culture City".

Key words: Documentary. Memory. Identity. Patrimony. Communitarian Communication.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO

A IDEIA AUDIOVISUAL	9
---------------------------	---

CAPÍTULO I - PESQUISA E PRODUÇÃO

DOCUMENTÁRIO AUDIOVISUAL COMUNITÁRIO: COMUNICAR, REMEMORAR E IDENTIFICAR	19
---	-----------

1.1 A COMUNICAÇÃO AUDIOVISUAL COMUNITÁRIA: HERANÇA E PRESSUPOSTOS TEÓRICOS	20
1.2 A MEMÓRIA E SEUS LUGARES	31
1.3 A REDENÇÃO DA IDENTIDADE NO PATRIMÔNIO E NA MEMÓRIA	36
1.4 O VÍDEO DOCUMENTÁRIO NA COMUNICAÇÃO COMUNITÁRIA	44

CAPÍTULO II – GRAVAÇÃO

O MÉTODO E A TÉCNICA - O DOCUMENTÁRIO E O MUNDO REPRESENTADO	50
---	-----------

2.1 O LUGAR DO DOCUMENTÁRIO NOS ESTUDOS DE CINEMA E HISTÓRIA	50
2.2 PROPOSIÇÕES PARA UMA ANÁLISE FÍLMICA DE DOCUMENTÁRIOS	56
2.2.1 <i>As vozes e as maneiras de representar o real</i>	57
2.2.2 <i>A estética televisiva e os usos e apropriações dos testemunhos</i>	63
2.2.3 <i>Memória e identidade para Santa Maria</i>	67

CAPÍTULO III - DECUPAGEM E MONTAGEM

SANTA MARIA PROJETADA: MEMÓRIA E IDENTIDADE NOS DOCUMENTÁRIOS DA TV OVO	74
--	-----------

3.1 DECUPAGEM I: O PROJETO <i>POR ONDE PASSA A MEMÓRIA DA CIDADE</i>	74
3.2 DECUPAGEM II: USOS E APROPRIAÇÕES DO PASSADO NOS DOCUMENTÁRIOS	80
3.2.1 <i>1ª Quadra</i>	81
3.2.2 <i>Avenida Progresso</i>	89
3.2.3 <i>Quatro Mistérios do Rosário</i>	96
3.2.4 <i>Trilhos do Itararé</i>	104
3.3 MONTAGEM: PROJETANDO A RESSIGNIFICAÇÃO	109

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O FILME..... 115

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CRÉDITOS FINAIS..... 118

FILMOGRAFIA 122

INTRODUÇÃO

A IDEIA AUDIOVISUAL

As ideias surgem em nossa mente como num clarão que ilumina nossos questionamentos e nos dão sinais de como e onde podemos encontrar as respostas que buscamos. Perseguidas, as boas ideias não são adestradas: surgem quando menos esperamos, numa representação do real que se forma em nossa mente como uma projeção, articulada pela nossa memória, esta que também é tão volúvel quanto a ideia.

Nesta pesquisa, a ideia que nos guia é compreender como a memória e a identidade de uma cidade são ressignificadas em documentários que abordam a construção simbólica e o imaginário social desse lugar a partir da representação de ruas e bairros, eleitos patrimônios culturais. A preocupação com a memória, que compreende lembranças e esquecimentos, surge com a modernidade. A rápida modernização da América Latina e o culto do tempo presente acabaram por distanciar o hoje do ontem, e nesse processo muitos dos rastros do passado, que dão sustentação às identidades, se apagaram com os respingos do desenvolvimento.

Assim, a fórmula encontrada para ligar o presente ao passado e resgatar as origens das identidades é a criação de “lugares de memória”, que possuem no seu devir uma vontade de memória, constituindo-se em objetos ou convenções que mantêm viva e simbolizada, num mínimo de detalhe, a inconstância das lembranças que vão e vêm em nossa mente. São esses aspectos que analisamos nesta dissertação, a partir do estudo de quatro documentários que retratam o patrimônio cultural de Santa Maria, cidade ao centro do Estado do Rio Grande do Sul, tendo como fio condutor da narrativa audiovisual a construção de uma memória santa-mariense. Neste contexto, nosso **tema** compreende a ressignificação da memória e a construção da identidade da cidade de Santa Maria nos documentários do projeto *Por Onde Passa a Memória da Cidade* da TV OVO.

A TV OVO surgiu em 1996, pela iniciativa de Paulo Roberto Tavares, que integrante da associação de moradores da Vila Caramelo, na região Oeste de Santa Maria, com o apoio da Escola Municipal Irmão Quintino. Inicialmente, era uma oficina de audiovisual para os adolescentes do bairro periférico, mas, em 1997, foi institucionalizada pelos próprios jovens participantes, que se tornaram monitores das oficinas seguintes.

A TV OVO é uma associação sem fins lucrativos que se caracteriza como um meio de comunicação comunitário, e que, simultaneamente, visa à formação profissional de jovens em situação de exclusão social e promove a democratização do direito social à cultura, com foco no audiovisual.

Em nossa **delimitação do tema**, trabalhamos com as memórias e as identidades representadas em quatro documentários do projeto *Por Onde Passa a memória da Cidade*¹, que é coordenado e realizado pela TV OVO. O *Avenida Progresso* retrata a Avenida Rio Branco a partir dos anos de 1900 e o *1ª Quadra* aborda a 1ª quadra da Rua Dr. Bozzano, hoje Calçadão Salvador Isaia. Ambos, lançados em 2009, recuperam a história de ruas centrais de Santa Maria que sempre tiveram grande importância econômica e cultural no contexto da cidade. Os documentários *Quatro Mistérios do Rosário* e *Trilhos do Itararé* foram lançados em 2012 e abordam dois bairros hoje adjacentes ao centro, mas que em meados do século passado eram considerados periféricos devido às proporções de Santa Maria e, também, no caso do bairro Nossa Senhora do Rosário, por ser um local habitado por uma população mais desfavorecida economicamente. Os filmes contam a história de formação e desenvolvimento desses bairros, sendo o Itararé o bairro dos ferroviários e o Nossa Senhora do Rosário o bairro negro da cidade, que hoje se transformou em um bairro universitário.

Quando falamos no registro da memória e do patrimônio cultural, também precisamos pensar o quanto memória e patrimônio compreendem estruturas de poder e de ideologia. Na maioria das vezes, são registrados e trabalhados de forma hegemônica. A memória e o patrimônio salvaguardados são quase sempre os da elite. Quando se fala na revitalização de um centro histórico, por exemplo, está se falando em prédios e lugares que pertenciam e/ou pertencem a classes mais abastadas. A memória e o patrimônio das classes populares, das periferias, raramente ganham espaço. Costuma-se contar não a história de pessoas, mas de certas pessoas.

A partir da leitura dos filmes enquanto práticas comunicacionais de viés comunitário e inseridos dentro de um projeto de memória para a cidade de Santa Maria, temos as seguintes **problematizações**:

¹ O *Por Onde Passa a Memória da Cidade* também abarca quatro mini-documentários biográficos de “personas” de Santa Maria, produzidos em 2011. Estas produções audiovisuais não farão parte do nosso objeto por possuírem formato (curta-metragem) e temática (biografia) diferentes dos demais documentários da TV OVO.

- 1 Em que medida os documentários ressignificam a memória e constroem uma identidade para Santa Maria?
- 2 De que modo a estética do documentário é articulada para representar o passado da cidade?
- 3 Até que ponto essas produções audiovisuais exercem a perspectiva da comunicação contra-hegemônica?

Aqui, situamos o nosso lugar de fala ao utilizarmos o conceito de hegemonia. Por hegemonia, consideramos a conceituação do pensador italiano Antonio Gramsci, que na sua obra a entende como um domínio exercido por uma classe sobre outras, envolvendo força e consentimento. O pensador divide o Estado de duas formas: uma é a sociedade política, entendida como a parte constitucional, legal, portanto, representando a força, num sentido coercitivo; a outra é a sociedade civil, a qual Gramsci (1984, p. 26, tradução nossa) compreende “no sentido de hegemonia política e cultural de um grupo social sobre toda a sociedade, como conteúdo ético do Estado”, envolvendo a economia e setores privados; portanto, representando o consentimento.

É possível, por agora, definir-se dois grandes "planos" superestruturais, o que pode ser chamado de "sociedade civil", que é o conjunto de organismos vulgarmente chamados "privados", e o da "sociedade política ou Estado" e que correspondem à função de "hegemonia" que o grupo dominante exerce em toda a sociedade, e ao de "domínio direto" ou de comando que expressa no Estado e no governo "jurídico". Essas funções são precisamente organizacionais e conectivas. Os intelectuais são os “encarregados” pelo grupo dominante para o exercício das funções subalternas da hegemonia social e do governo político, que é: 1- do consenso "espontâneo" dado pelas grandes massas da população à orientação imprimida na vida social pelo grupo dominante fundamental, consenso que nasce "historicamente" do prestígio (e, portanto, da confiança) derivado pelo grupo dominante da sua posição e do seu papel no mundo da produção; 2 - do aparelho de coerção estatal que assegura "legalmente" a disciplina daqueles grupos que não "concordam" nem ativa nem passivamente, mas que é formado por toda a sociedade na expectativa de momentos de crise do comando e direção de que o consenso espontâneo venha a faltar (GRAMSCI, 1986, p. 357, tradução nossa).

Para além das questões econômicas e políticas, a hegemonia também está presente na superestrutura e abarca o nível ético-cultural, como lembra Moraes (2010, p. 55), ao

citar Gramsci, envolvendo “a expressão de saberes, práticas, modos de representação e modelos de autoridade que querem legitimar-se e universalizar-se.”

De acordo com Moraes (2010), esse processo dá-se ao longo da história e perpassa a estrutura ideológica e cultural da sociedade, composto por diferentes grupos sociais, o qual Gramsci denomina bloco histórico. Assim, o jogo de interesses dos grupos sociais abrange a infraestrutura e a superestrutura, entrando em choque e fazendo prevalecer uma das ideologias ou uma combinação delas que determinarão

além da unidade econômica e política, também a unidade intelectual e moral, não em um nível corporativo, mas universal, de hegemonia de um agrupamento social fundamental sobre os agrupamentos subordinados (GRAMSCI, 1981, p. 170, tradução nossa).

Conforme Gramsci (1999, p. 181-82), por mais que sempre surjam movimentos que reivindicam alguma autonomia, as “ditaduras contemporâneas”, comandadas pelos grupos dominantes, procuram incorporar essas novas formas de autonomia, centralizando a vida conforme os preceitos hegemônicos.

Assim, ao compreender a hegemonia enquanto um amplo espectro que envolve não somente a infraestrutura, mas, principalmente, a superestrutura, quando pensamos em identidade e memória entendemos hegemonia como um processo de visão de mundo que é incorporado pela sociedade, em que há um processo de negociação e deconsentimento. A partir disso, tomamos como contra-hegemônico, em nossa pesquisa, um grupo e/ou um movimento e/ou uma prática que vai de encontro a essa forma de incorporação, isto é, que de alguma maneira busca certa autonomia, podendo ser no campo do discurso e/ou das ações. É assim que acreditamos ser a natureza da TV OVO, uma organização social de e para jovens da periferia de Santa Maria que encontra no audiovisual formas e ferramentas que propiciam reflexões sobre a sociedade e que buscam novos caminhos a partir do protagonismo juvenil.

Ainda dentro das problemáticas levantadas por este trabalho, buscamos suscitar reflexões sobre como a memória se configura na contemporaneidade por meio de “lugares de memória”, e como os documentários contribuem para eternizar o passado e manter vivos, rememorados, os traços das nossas origens. Em uma época em que o culto à memória é cada vez mais presente, o seu registro em audiovisual também tem ganhado maior espaço e mais adeptos, principalmente em função da popularização de vários dispositivos de captação de som e de imagem em movimento.

A memória atualiza o passado, já que sua leitura é sempre com base nas representações, e o que ela recupera são pontos de vista do passado. O que nos interessa é compreender como o presente atualiza o que passou. Essa ressignificação do passado é operada por memórias tanto coletivas quanto individuais, distanciando-se uma da outra e, muitas vezes, confundindo-se, numa luta por identificação e poder. Esse ato de lembrar e registrar as reminiscências conduz à criação desses “lugares de memória”, em que buscamos nos identificar, construir laços de pertencimento, como se houvesse uma origem fundante, conforme afirma Canclini (2001). É a partir dos “lugares de memória” que as identidades também se constituem. Elas recuperam vestígios do passado para formar seus alicerces, modelando-os de acordo com o contexto histórico e social em que se encontram. Esta busca tem-se tornado um imperativo da contemporaneidade, na medida em que teóricos proclamam a crise da identidade: ela está fragmentada, resultado das quebras das barreiras geográficas, políticas e econômicas promovidas pela globalização.

É neste cenário que estruturamos o **objetivo geral** da nossa pesquisa, à qual busca analisar como os documentários do projeto *Por Onde Passa a Memória da Cidade* da TV OVO, ao ressignificarem o passado de Santa Maria, realizam um projeto de memória e de identidade para a cidade, em uma perspectiva da comunicação contra-hegemônica. Para que possamos compreender como se dá essa ressignificação de memória e construção de identidade, os **objetivos específicos** se constituem da seguinte forma:

- Verificar de que forma os documentários atualizam o passado de Santa Maria;
- Identificar e analisar qual projeto de memória a TV OVO tem para a cidade de Santa Maria e em que medida ele traduz os anseios políticos e culturais de uma mídia comunitária;
- Identificar que identidade é projetada para Santa Maria nestes documentários, já que têm como foco a representação do passado por meio da valorização do patrimônio cultural da cidade;
- Analisar de que forma a estética do documentário é empregada para ressignificar o passado da cidade, a partir da perspectiva teórica da relação Cinema e História;
- Avaliar quais são as contribuições destes documentários para o debate sobre o patrimônio cultural de Santa Maria.

Esta pesquisa ganha relevância na medida em que procura contribuir com os estudos de Comunicação, Cinema e História, tendo como foco o audiovisual e sua relação

com a memória, a identidade, o patrimônio cultural e a comunicação comunitária. Essa contribuição se dá ao escolhermos como objeto de análise os documentários realizados pela TV OVO, que retratam o passado de espaços sociais e culturais que integram a história de Santa Maria.

Outro aspecto que deve ser considerado é que, os estudos voltados ao documentário geralmente trabalham com documentaristas, produtoras e filmes conhecidos, que possuem certa visibilidade no mercado exibidor e contam com maior suporte tecnológico e recursos financeiros. Nossa pesquisa, ao contrário, volta-se para uma mídia comunitária, independente, situada no interior do estado do Rio Grande do Sul, oriunda da periferia, e com o circuito exibidor um tanto restrito, voltado mais para cineclubes, itinerâncias, festivais e internet, além de contar com baixo orçamento para realizar suas produções.

Estudar esses aspectos adquire importância na medida em que as políticas culturais, principalmente na esfera nacional, têm fomentado a produção audiovisual no país, dando oportunidade para grupos pequenos e desconhecidos registrarem suas realidades. Neste tocante, queremos analisar o que a TV OVO, que se enquadra neste perfil, está produzindo e como ela vê e retrata o contexto de Santa Maria nos documentários do projeto *Por Onde Passa a Memória da Cidade*.

Cabe ressaltar, ainda, que os documentários estudados democratizam o acesso à história de ruas e bairros de Santa Maria ao circularem pela cidade nas exposições públicas promovidas pela TV OVO, sendo que a maior parte do registro histórico santa-mariense é escrito. Este trabalho pode colaborar na produção de projetos audiovisuais futuros da instituição ao lançar uma visão mais aprofundada sobre os filmes e sobre a forma como eles ressignificam o passado da cidade.

Destacamos também que, enquanto pesquisadora da TV OVO, ela não é totalmente desconhecida para mim, ao passo que exerço atividades voluntárias nesta organização. Contudo, no que se refere ao projeto *Por Onde Passa a Memória da Cidade*, procurei não me envolver nas produções dos documentários, a fim de manter certo distanciamento destes, tendo em vista que optamos pelo método de análise fílmica para abordar os objetos empíricos da pesquisa.

Para buscar respostas aos questionamentos que propomos nesta pesquisa, será utilizado o método da análise fílmica. Trata-se de um método interpretativo que não possui uma fórmula única a ser seguida. Ele analisa a narrativa do filme e a sua composição

enquanto produto final, levando em consideração todo um aporte teórico relacionado à linguagem e às teorias do cinema-documentário.

O campo teórico da pesquisa também abarca a relação entre Cinema e História, devido aos temas e conteúdos dos documentários, que tomam o objeto como um “lugar de memória”. Dessa forma, outro aspecto levado em conta é o contexto em que os filmes são produzidos. São três fatores a serem observados: o tempo do filme, o tempo da produção e o tempo da arte. A obra fílmica sempre está vinculada à situação política-sócio-econômica em que é produzida e ao período histórico em que está situada. No caso do objeto desta pesquisa, há uma ligação entre presente, o tempo da produção dos filmes e passado, o tempo do filme. Ou seja, a forma como os documentários são produzidos carrega características inerentes ao “agora”, diferentes das que sobressairiam se eles tivessem sido gravados no período retratado – a forma de abordagem provavelmente seria outra, assim como o resultado. O tempo da arte refere-se ao movimento do cinema do qual os filmes fazem parte – neste caso, o documentário contemporâneo. Vanoye e Goliot-Lété (2002) ressaltam que um filme nunca é algo isolado.

Para realizar a análise fílmica, é preciso decompor os elementos constitutivos do audiovisual.

É despedaçar, descosturar, desunir, extrair, separar, destacar e denominar materiais que não se percebem isoladamente “a olho nu”, pois se é tomado pela totalidade. Parte-se, portanto, do texto fílmico para “desconstruí-lo” e obter um conjunto de elementos distintos do próprio filme (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 2002, p.15).

O filme deve ser desconstruído, o que equivale à descrição dos planos, das sequências, dos enquadramentos, das cenas, dos ângulos, dos sons, da composição de quadro, para depois ser reconstituído por meio da compreensão dos elementos decompostos – isto é, a interpretação. Esse processo permite uma visão das partes em relação ao todo, o que faz a diferença na hora de analisar e interpretar; no entanto, é preciso ter cuidado para que não se construa outro filme - ele “é ponto de partida e o ponto de chegada da análise” (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 2002, p. 15).

Na pesquisa em questão, serão analisados os mais diversos elementos fílmicos (planos, cenas, sons, movimentos de câmera, etc.), que nos ofereçam uma interpretação dos aspectos estéticos que foram manuseados pelo documentarista na ressignificação da memória e na construção de uma identidade de Santa Maria por meio dos documentários

da TV OVO. Mas a análise se fundamentará, sobretudo, a partir de três categorias analíticas, formadas pelas vozes e maneiras de representar o real, pelos usos e apropriações de testemunhos a partir de uma estética televisiva e pela memória e identidade construída para Santa Maria.

As vozes e as maneiras de representar o real compõem a teoria documentária que nos permitem analisar o uso constante de fotografias de arquivo, de imagens em movimento antigas, documentos, animações, entre outros elementos articulados para dar forma, conteúdo e ideologia aos documentários. A apropriação dos testemunhos está dentro do uso das vozes e é herança da estética televisiva, que cada vez se hibridiza mais com a cinematográfica, e vice-versa, compondo uma estética de interrupção e que, devido à grande recorrência dessas falas para compor o discurso fílmico, foi eleita como categoria de análise. Já as definições de hegemonia e contra-hegemonia nos dão sustentação para, a partir do estudo da historiografia da cidade, constatar o que é tido como hegemônico na memória e na identidade de Santa Maria e como os documentários da TV OVO representam esses aspectos.

Os pontos de vista utilizados nos documentários também significam muito sobre a sua intenção. Penafria (2009) explica que eles podem ser trabalhados em três aspectos. O primeiro leva em consideração o visual/sonoro. Para isso, observam-se os sons que compõem o filme, os momentos em que são ouvidos, qual a posição da câmera em relação ao objeto a ser filmado. A segunda característica é o sentido narrativo. Aqui interessa saber quem conta a história, se é um narrador onisciente, um narrador-personagem ou um narrador-observador. E o último é o sentido ideológico, que pretende “verificar qual a posição/ideologia/mensagem do filme/realizador em relação ao(s) tema(s) do filme” (PENAFRIA, 2009, p. 09).

A metodologia do presente trabalho levará em conta a análise interna e externa do filme. Penafria (2009) explica que a análise interna concentra-se na obra audiovisual enquanto uma produção individual e singular, e a externa “considera o filme como o resultado de um conjunto de relações e constrangimentos nos quais decorreu a sua produção e realização, como sejam o seu contexto social, cultural, político, econômico, estético e tecnológico” (PENAFRIA, 2009, p. 07).

Para subsidiar a análise externa dos documentários foi realizada uma pesquisa documental, a partir dos projetos do *Por Onde Passa Memória da Cidade* submetidos na Lei de Incentivo à Cultura (LIC) do município. Essa análise buscou compreender a gênese

da iniciativa, uma vez que os projetos submetidos no edital da LIC sofreram cortes na sua aprovação, o que nos traz indícios de escolhas e de estruturas de poder, responsáveis por moldar e compor o produto final – os documentários.

Ainda, no que diz respeito aos métodos, utilizamos a pesquisa documental para abordar o histórico da TV OVO, e a pesquisa bibliográfica como imprescindível para compreendermos temáticas que se correlacionam com os objetos selecionados para a análise como, por exemplo, história, memória, patrimônio, identidade e comunicação comunitária. Isto porque se está lidando com documentários produzidos por uma mídia comunitária que refletem “lugares de memória” da cidade de Santa Maria.

Para dar conta das proposições lançadas pela nossa pesquisa, estruturamos nossa dissertação em três capítulos, cujos títulos fazem uma analogia com a estrutura do processo de uma produção audiovisual. Assim, como nosso objeto de análise é constituído por documentários, pensamos nossa dissertação como um documentário, claro que metaforicamente, num jogo de relações entre a análise do nosso objeto e a descrição de nossa pesquisa. Por isso, denominamos esta **Introdução** de ideia audiovisual, uma vez que é a partir desses “clarões” que um filme inicia. Da mesma forma, aconteceu com a nossa pesquisa.

O **primeiro capítulo** compreende as etapas de pesquisa e produção de um documentário. Nele articulamos os conceitos chaves de nosso estudo, percorrendo as principais discussões que o permeiam e o modo como se estruturam na atualidade. Com isso, abordamos a comunicação audiovisual comunitária no sentido de esboçar as heranças imprimidas nas produções atuais e a forma como ela vem sendo pensada ao longo das duas últimas décadas do século XXI. Tratamos, ainda, da problemática da memória e da conseqüente criação de “lugares de memória”, entendendo que eles estão intrinsecamente relacionados à evocação do patrimônio e da identidade de um povo. Finalizamos o capítulo falando da produção não ficcional no âmbito da comunicação comunitária, trazendo aspectos que demonstram o crescimento da produção audiovisual, oriundo, principalmente, das leis públicas de fomento à esse tipo de realização.

O **segundo capítulo** corresponde à gravação do nosso documentário metafórico, compreendendo o método e a técnica utilizados para tal. Assim o designamos, pois é quando refletimos sobre o processo de realização do documentário propriamente dito. Por isso, para começar, falamos sobre o lugar do documentário nos estudos de cinema e história, já que nosso objeto se interpõe nesses campos, para, então, trazer as proposições

para uma análise fílmica de documentários que formam nossa metodologia. É neste capítulo que estabelecemos e detalhamos o eixo analítico da pesquisa.

No **terceiro capítulo**, nos debruçamos sobre a análise do projeto e dos quatro documentários, por isso o denominamos decupagem e montagem. A primeira decupagem é baseada na análise dos projetos que deram origem à iniciativa do *Por Onde Passa a Memória da Cidade*. Em seguida, passamos para a segunda decupagem, na qual realizamos a análise fílmica de cada documentário para apontar os usos e apropriações do passado que eles estabelecem. O capítulo finaliza com a montagem na qual, assim como num filme, remontamos os documentários a partir da nossa análise. É quando chegamos aos resultados da nossa pesquisa, que apontam para a TV OVO como uma mídia comunitária que, embora em alguns momentos represente aspectos hegemônicos, utiliza predominantemente um discurso de contra-hegemonia. Enquanto os dois primeiros documentários se alinham a uma memória hegemônica, os dois últimos contrapõem alguns aspectos da memória-história, trazem novos elementos e corroboram a ideia de construção de uma identidade de projeto para Santa Maria, em que a “Cidade Ferroviária” busca superar a imagem de “Cidade Cultura”.

Assim, o nosso filme chega ao final nas **considerações finais** da dissertação. É quando, depois de todo o caminho conceitual e analítico percorrido, podemos afirmar que a comunicação comunitária subsiste, sofrendo influências por estruturas de poder, assim como a memória, que é enquadrada conforme múltiplos interesses de múltiplos agentes. Contudo, ambas conseguem sobrepor barreiras e ter um papel importante de intervenção social. Neste caso, o de propor um reolhar, no sentido de voltar-se mais uma vez ao passado, para preservar o que ainda resta, e registrá-lo para futuras gerações, já que é o passado que funda uma comunidade, uma nação, que dá sentido de pertencimento e de segurança – de identificação.

Encerramos esta pesquisa com os créditos finais, isto é, com as **referências bibliográficas**, em que citamos todos os teóricos e pesquisadores que nos ajudaram a produzir este documentário metafórico chamado *Santa Maria projetada: memória e identidade nos documentários da TV OVO*.

Enfim, tenha uma boa sessão!

CAPÍTULO I - PESQUISA E PRODUÇÃO

DOCUMENTÁRIO AUDIOVISUAL COMUNITÁRIO: COMUNICAR, REMEMORAR E IDENTIFICAR

Todo documentário requer um árduo trabalho de pesquisa para que se possa criar o seu roteiro e realizar uma boa produção que lhe permita sair do papel, ganhar forma, chegar à tela e fazer sentido para o público. Nosso estudo também percorre esse caminho, como o processo de produção de um filme. Para que faça sentido ao leitor, desconstruiremos e reconstruiremos nosso objeto de análise que tem por forma o documentário. Precisamos, antes de tudo, compreender quais são os conceitos-chaves que abarcam nosso estudo e qual é o lugar destes conceitos nesse contexto. Por isso, neste primeiro capítulo, vamos nos dedicar a falar da comunicação audiovisual comunitária, pois a TV OVO carrega na sua formação tanto o legado do vídeo popular dos anos de 1980, quanto o do vídeo comunitário dos anos de 1990. Essa contextualização nos permitirá compreender a história da TV OVO e aquilo que lhe serve de base para realizar o projeto audiovisual *Por Onde Passa a Memória da Cidade*.

Os documentários analisados compreendem a delimitação geográfica de ruas e bairros da cidade como “lugares de memória”. Com isso, adentramos nesta problemática para entender como a memória se configura e como são criados esses lugares que carregam uma vontade de memória, vontade esta que, ao se materializar, invoca o patrimônio cultural e dá deixas para a construção e afirmação de identidades. Por último, para finalizar a pesquisa e a produção do nosso documentário metafórico, que subsidiarão as etapas seguintes da nossa realização audiovisual, esboçamos traços de como se conforma o documentário contemporâneo, trazendo aspectos importantes desse período, como as leis de incentivo públicas que surgiram nos últimos anos fomentando a produção audiovisual. E falamos da história não contada da produção contemporânea de documentários no Rio Grande do Sul, localizando a produção da TV OVO e o nosso objeto de estudo neste cenário, que tem papel importante na produção independente não ficcional fora da capital gaúcha e dentro da comunicação comunitária.

1.1 A comunicação audiovisual comunitária: herança e pressupostos teóricos

A mídia comunitária, popular e alternativa surgiu da necessidade de democratização do acesso e da produção de informação e se desenvolveu como uma opção perante os conglomerados da comunicação, permitindo à população criar suas próprias formas e instrumentos para a defesa de seus interesses. E quando falamos em comunitário, popular e alternativo, precisamos pensar que esses conceitos têm seus sentidos entrecruzados e também carregam algumas características específicas.

Segundo Peruzzo (2006, p. 02), a comunicação popular não deve ser entendida como uma mídia qualquer, mas como um processo de comunicação que nasce a partir de movimentos da sociedade civil. De acordo com a autora, a comunicação popular também já foi chamada de alternativa, participativa, horizontal, comunitária e dialógica, mas sempre mantendo o sentido político (2006, p. 02). Os principais termos recorrentes sempre foram o popular, o alternativo e o comunitário, dos quais procuraremos fazer uma distinção, embora saibamos que seus sentidos se perpassam.

As origens da comunicação popular remontam principalmente aos movimentos sindical e operário da década de 1980 e meados de 1990. Gestada no seio dos grupos que reivindicavam seus direitos, a comunicação popular assume um “sentido político-ideológico, de contestação e projeto de sociedade” (PERUZZO, 2006, p. 06). Ela sempre foi feita para e pelas classes subalternas. A comunicação alternativa (embora a popular também possa assumir essa alcunha ao ser entendida como uma opção à grande mídia) é compreendida em nosso trabalho como aquela de cunho mais jornalístico. Referimos-nos aqui à imprensa alternativa das décadas de 1960/70, que lutava contra o regime militar e contra os veículos que se alinhavam à visão política do governo. De igual modo, carregava a bandeira reivindicatória, sendo composta na sua maioria por jornalistas e escritores militantes da esquerda.

Já a comunicação comunitária possui fronteiras muito tênues com a popular, sendo ambas, muitas vezes, tomadas como sinônimos. Peruzzo (2006) diz que, embora semelhantes, elas possuem características que as diferenciam. Assim, entendemos a comunicação comunitária como um processo da popular, no sentido de ainda estar envolvida com os movimentos sociais e preocupada com a comunidade, mas que, conforme Peruzzo, foi

[...] cedendo espaço a discursos e experiências mais realistas e plurais (no nível do tratamento da informação, abertura à negociação) e incorporando o lúdico, a cultura e o divertimento com mais desenvoltura, o que não significa dizer que a combatividade tenha desaparecido (PERUZZO, 2006, p. 06).

Além disso, elementos como o uso das novas tecnologias e o entendimento do acesso à comunicação como um direito inerente ao ser humano deram à comunicação comunitária um novo sentido no início do século XXI. O termo “comunitário” passou a ganhar crescente emprego a partir de meados de 1990, o que corresponde às mudanças políticas no país, quando os movimentos populares se enfraqueceram e as questões que norteavam os grupos da sociedade civil foram ganhando novas dimensões.

Este movimento que compreende a democratização da comunicação ganha força na década de 1980, principalmente devido ao período político-social por que passava a América Latina, em que os países, após viverem anos sob as rédeas de ditaduras militares e/ou civis-militares, iniciam um período de redemocratização. Durante o regime ditatorial, os meios de comunicação de massa eram censurados pela máquina repressiva do governo e, além disso, constituíam-se em oligopólios à mercê das ideologias dos seus proprietários, o que resultava numa visão unilateral da informação. Conforme Peruzzo:

É importante que se entenda que a mídia comunitária se refere a um tipo particular de comunicação na América Latina. É aquela gerada no contexto de um processo de mobilização e organização social dos segmentos excluídos (e seus aliados) da população com a finalidade de contribuir para a conscientização e organização de segmentos subalternos da população visando superar as desigualdades e instaurar mais justiça social (PERUZZO, 2003, p. 09).

Devido a esses fatores que compreendiam a abertura dos meios de comunicação com vistas à participação dos grupos sociais, a comunicação popular se intensificou nos anos de 1980, encabeçada por movimentos sociais que contestavam a situação política e buscavam conscientizar a população por meio de diversas mídias, desde folhetins, jornais, programas de rádio até vídeos, como forma de contrapor a repressão política e os meios de comunicação de massa (SANTORO, 1989, p. 60).

Dentre os meios utilizados, vamos nos deter no vídeo popular para compreender o processo do seu surgimento, sua transformação e, nesse contexto, situar a TV OVO e os documentários do projeto *Por Onde Passa a Memória da Cidade*, uma vez que a

interpretamos como devedora da comunicação popular, apesar de hoje traduzir o espírito comunitário presente na produção audiovisual brasileira.

Com a intensa ação dos movimentos sociais, entre os meios usados em prol da sua luta, uma nova ferramenta ganha força e adeptos: o vídeo popular. O vídeo popular foi usado em maiores proporções entre as décadas de 1970 e 1980, tendo herdado algumas características do vídeo militante² dos anos de 1960. Na época, era uma ferramenta utilizada, sobretudo, pelos sindicatos, pela igreja progressista, por associações de moradores e demais grupos organizados que clamavam pelos seus direitos. Seu cunho era basicamente reivindicatório. Tanto o vídeo militante quanto o popular nasceram embebidos do “espírito vanguardista dos últimos anos da década de 1960, na Europa” (ALVARENGA, 2010, p. 03). Os fatores que influenciaram o surgimento de vários grupos de vídeo pelo país estão intrinsecamente ligados à conjuntura política e social brasileira. Segundo Santoro (1989, p. 62), pode-se destacar, nessa conjuntura, o anseio pela democratização dos meios de comunicação de massa; a grande influência da televisão, que atingia, na época, mais de 100 milhões de brasileiros; o crescimento dos movimentos de oposição ao governo devido à crise econômica; o surgimento do vídeo popular como espaço alternativo para a atuação de profissionais da comunicação que não desejavam submeter-se aos interesses dos donos dos grandes veículos de comunicação, além do apoio de entidades estrangeiras ligadas a alguns setores da Igreja Católica e a produção de aparelhos de videocassete a nível nacional, que permitiu que as pessoas assistissem a outras coisas que não a programação das emissoras de televisão.

No que diz respeito às realizações do vídeo popular, o autor ressalta que estas se davam por meio do envolvimento de integrantes dos movimentos sociais e também por contratações de terceiros. Esse tipo de ferramenta caracterizava-se por compreender no seu processo de produção a participação direta de grupos populares, desde a escolha do tema até a distribuição de vídeos, sua elaboração por movimentos populares a partir dos próprios interesses e sua exibição como forma de conscientização e mobilização, no sentido de “dar voz ao outro” (1989, p. 60-61). Essa era a dinâmica do vídeo popular:

² Segundo Santoro (1989, p. 22), o vídeo militante surge na década de 1960 na França, tendo como idealizador o cineasta Jean-Luc Godard, que propôs a seus estudantes que eles pegassem a câmera na mão e tomassem o poder, no sentido de propor a participação direta das pessoas numa forma de oposição aos meios de comunicação de massa, numa perspectiva de “contra-informação”, fonte da qual o vídeo popular irá beber na década de 1980.

[...] uma definição abrangente, que tem como referência primordial a prática do uso do vídeo pelos movimentos populares, o volume dessa produção, o seu teor, os grupos que são responsáveis por ela e a exibição de programas comprometidos com a realidade social (SANTORO, 1989, p. 61).

A explosão de grupos de vídeo popular fez com que se organizassem diversos encontros nacionais para debater sobre o assunto e realizar oficinas de produção, culminando com a criação da Associação Brasileira de Vídeo no Movimento Popular – ABVMP, no final de 1984, da qual Luiz Fernando Santoro foi um dos idealizadores. Era uma forma de agregar os diversos grupos espalhados pelo país.

O pesquisador Henrique Luiz Pereira Oliveira (2001, p. 379) trabalhou, na sua tese, as mudanças que ocorreram nas abordagens dos vídeos populares, correlacionando a sua história com a dos movimentos sociais, uma vez que ambos estavam interligados. Oliveira diz que, no início, o vídeo popular se voltava para retratar situações de miséria, exploração, violência, opressão e resistência. Sua função era, de forma pedagógica, apresentar um tema e conscientizar o espectador de que determinada realidade precisava de mudanças. Assim, com o “vídeo típico”, como ele mesmo prefere denominar,

[...] tratava-se de contribuir para a percepção de alguma coisa que deveria ser transformada. Mais ainda: trata-se de engajar a vontade de indivíduos e grupos em uma ação, o que implicava em torná-los agentes de uma ação transformadora (OLIVEIRA, 2001, p. 382).

Conforme o autor, os vídeos tratavam, na sua maioria, de questões do mundo do trabalho, e o sujeito que protagonizava a história era um sujeito coletivo. Entretanto, o “vídeo típico” era uma exceção na ABVMP, mas é entendido por Oliveira como uma tendência do vídeo popular.

Os temas dos vídeos populares logo se expandiram, não mais se restringindo às lutas sindicais. No novo espectro, começaram a abarcar questões de habitação, sexualidade, minorias, práticas culturais, etc., uma vez que as lutas foram tomando outras dimensões (OLIVEIRA, 2001, p. 392). Já no início dos anos de 1990, o vídeo popular sofre transformações e muda sua narrativa. Agora, não se volta mais para o sujeito coletivo, mas para o indivíduo – o sujeito compreendido como cidadão. E essas modificações do vídeo popular também condizem com as mudanças que ocorrem no próprio devir dos movimentos sociais, em que “estes novos sujeitos lutam por causas mais

imediatas e palpáveis, que não podem aguardar a transformação das estruturas sociais, nem necessariamente remetem a ela” (OLIVEIRA, 2001, p. 425).

Em consequência disso, o vídeo popular parece declinar em relação às ideologias que o alimentavam. Segundo Oliveira (2001, p. 429), ele passa a assumir características que sugerem interatividade com o espectador. As mutações dos vídeos ultrapassam a guinada de eixo relações sociais (vídeo típico) x relações pessoais (vídeo interativo).

O que é proposto nestes vídeos é a transformação das formas de perceber a realidade, por esta razão as ações suscitadas nos espectadores parecem já não remeter ao exterior, mas tendem a permanecer circunscritas à atividade mental, aos conceitos e às escolhas, daí porque muitos deles remetem às experiências íntimas (sexualidade) e ao âmbito das relações familiares (OLIVEIRA, 2001, p. 437).

Segundo o autor, essa estratégia de usar a reflexividade estava mais voltada para a intenção de envolver o espectador com a história do que questionar as asserções de realidade trazidas pelo vídeo (OLIVEIRA, 2001, p. 441). Volta-se para a recepção, mas não para a participação dos espectadores. É comum aparecer questões de múltiplas escolhas na tela, cada uma trazendo um final diferente, incitando o exercício mental do espectador, mas não a sua participação ativa, como o início do movimento do vídeo popular propunha.

Nesse contexto, em meados da década de 1990, a ABVMP se vê cercada por uma série de críticas que compreendiam problemas na participação efetiva dos grupos sociais quando da realização dos vídeos. O “dar voz ao outro” estava muito no plano das ideias, não atingia as vias de fato à qual a ideologia do movimento se propunha, pois o povo, entendido como o “outro”, continuava a ser só representado. Em nenhum momento o povo ou o popular chegou a ter o controle da sua própria representação. Ainda, houve “o enfraquecimento dos vínculos com os movimentos sociais, para onde estava orientada a militância do vídeo popular” (ALVARENGA, 2004, p. 58). Com isso, a ABVMP se dissolve em 1995.

É nesta mesma data que nasce uma nova entidade que é atuante até hoje, o Fórum Nacional de Democratização das Comunicações, fruto das transformações que compreendem um avanço na democracia no país. Diferentemente do movimento popular, o Fórum é formado por realizadores militantes da comunicação comunitária que têm uma luta diferente: a busca pela divulgação e exibição de suas produções. Contudo, o Fórum

tem uma essência diferente, que não passa pelo comunitário, mas que pensa em políticas globais, voltadas para a grande mídia. Essa nova frente tem entre seus objetivos pleitear canais de exibição na TV a Cabo brasileira, que começa a ser implantada em meados da década de 1990.

Nesse movimento de mudanças no processo histórico, também se transforma o conceito do vídeo, agora chamado de vídeo comunitário³, e não mais popular, carregando nos seus *frames*, contudo, a herança do vídeo militante e popular. Há uma quebra de eixo definitiva, pois a câmera passa de vez para o outro lado, o lado de quem sempre foi objeto da representação: o lado do “outro”. Deu-se a voz para o outro.

Logo nesses primeiros anos da segunda metade da década de 1990, que marca o início da prática do vídeo comunitário, a grande mudança perceptível era a estruturação do trabalho prático balizado em uma participação efetiva dos grupos. Entende-se essa participação efetiva como a decisão de dar a câmera para que as comunidades mesmas se filmassem (ALVARENGA, 2004, p. 63).

Para dar conta dessa nova prática em que as próprias comunidades passam a ser produtoras de seus vídeos, foi preciso trabalhar aspectos básicos da linguagem audiovisual e de operação de equipamentos. Por isso, oficinas de audiovisual se pulverizaram pelo Brasil, permeando periferias, escolas, associações de bairros, tanto nos grandes centros como em cidades do interior, num movimento de democratização do acesso e da produção audiovisual.

A partir desta semente, nasce a Oficina de Vídeo Oeste (TV OVO, assim batizada pelos alunos) na Vila Caramelo, região periférica situada no bairro Juscelino Kubistchek, na zona oeste de Santa Maria, Rio Grande do Sul. A primeira aula foi realizada no dia 12 de maio de 1996 pela iniciativa de Paulo Roberto Tavares⁴, na época presidente da Associação de Moradores da Vila Caramelo, com o apoio da Escola Municipal Irmão Quintino, situada na mesma localidade.

A TV OVO carrega na sua herança o legado do movimento social reivindicatório, uma vez que Tavares, além de participar da associação de moradores, também participava

³ Ao longo das leituras realizadas, percebemos que há uma mudança de nomenclatura, em que os termos vídeo popular e vídeo comunitário utilizados nas décadas de 1980 e 1990, passam, nos anos 2000, a serem denominados, respectivamente, de produção audiovisual, que engloba vários formatos e suportes, inclusive o vídeo.

⁴ As informações referentes à constituição da TV OVO a partir da iniciativa de Paulo Roberto Tavares foram obtidas por meio de entrevista gravada, realizada pela pesquisadora com o idealizador do projeto.

do movimento sindical devido a sua profissão de bancário, sendo responsável pela Direção de Cultura e Comunicação da entidade, a qual, por sua vez, mantinha na cidade o cineclubes Otelo. Lá, ele teve contato com os vídeos da ABVMP, pois o Sindicato dos Bancários tinha uma videoteca que continha no seu acervo os vídeos populares produzidos pela associação. Tavares também fazia parte das Comunidades Eclesiais de Base (CEB) da Igreja Católica, da pastoral da juventude e de grupos de discussão das rádios comunitárias em Santa Maria, outro segmento muito atuante na época, que reivindicava a outorga para legalizar as rádios existentes nos bairros da cidade. Antes de criar a TV OVO, Paulo Tavares participou ativamente de eventos de comunicação comunitária voltados para as rádios a nível estadual e nacional. Com isso, anos mais tarde, foi delegado do Congresso Nacional da Associação Brasileira de Radiodifusão Comunitária (Abraço) e da Abraço-RS (seção Rio Grande do Sul).

Paulo Tavares também tinha alguma experiência em televisão. Com o fechamento da sua produtora de vídeo, de onde sobraram alguns equipamentos de filmagem, aliado a sua militância, surge a oficina, que agregava 15 alunos com entre 13 e 18 anos, oriundos das escolas públicas locais. A ideia inicial de Tavares era fazer um documentário que retratasse o jovem da periferia e a sua relação com a sociedade no período de férias, no espírito do vídeo popular, o de “dar voz ao outro”, mas a partir do seu próprio ponto de vista. Depois de selecionar alguns jovens para entrevistar, já na primeira entrevista Tavares percebeu que precisava mudar a sua metodologia. Para ele, parecia ser mais importante o jovem mostrar a partir do seu próprio olhar o que era a sociedade. Assim, ele passa a câmera para a mão dos jovens e inicia a oficina de vídeo, o que vem ao encontro dos pressupostos da comunicação comunitária.

A criação da oficina de vídeo dá-se baseada no tripé cultura da comunidade, realidade dos jovens e organizações comunitárias. Nesse sentido, o objetivo das oficinas era de que os jovens registrassem sua realidade a partir do seu ponto de vista, levando em consideração aspectos ligados à cultura e às entidades da sociedade civil, como associações de moradores, clubes de mães, escolas, entre outros.

Em 1997, a TV OVO foi institucionalizada pelos próprios jovens participantes da primeira oficina, que se tornaram monitores das atividades consequentes. Dessa forma, ela tornou-se uma associação sem fins lucrativos, que também podemos chamar de

organização da sociedade civil⁵, proporcionando formação cultural e técnica em audiovisual para jovens da periferia da cidade. Na sua norma de constituição consta como linha de ação:

A Oficina de Vídeo em suas atividades com os adolescentes visa:

- O aprendizado técnico de gravação, criação e produção em vídeo;
- Desenvolver um trabalho envolvido com a conscientização comunitária;
- Incentivar a prática de integração e valorização do agir coletivo;
- Despertar a importância da vivência em grupo;
- Desenvolver um aprendizado profissional;
- Contribuir para a conscientização de demandas comunitárias inerentes a uma cidadania responsável (OFICINA DE VÍDEO TV OVO - Normas de Regimento Interno, 1997).

Além da abertura política ocorrida no país na década de 1980, outros fatores contribuíram para que grupos como o da TV OVO surgissem e pudessem se manter ao longo do tempo, entre eles os avanços tecnológicos do vídeo que compreendem a crescente diversidade de equipamentos e de marcas disponíveis no mercado, como também o barateamento desses aparelhos. Entre os fatores também está a popularização do uso da internet, a qual se tornou um dos principais meios de divulgação das produções audiovisuais destes grupos comunitários. Isso porque ela deixa de ser restrita ao âmbito acadêmico nos anos 1990 e, aliada às crescentes políticas públicas de inclusão digital, permite que um número cada vez maior de pessoas tenham acesso à rede mundial de computadores. Outro fator, também ligado ao avanço tecnológico e ao menor preço dos equipamentos de vídeo, é a convergência de plataformas e dispositivos que foge à necessidade de uma câmera, sendo que se pode gravar vídeos a partir de qualquer celular com câmera, de câmera fotográfica digital ou ainda de *notebooks*, *ipad*, entre outros.

No que diz respeito à TV OVO, dentro desse panorama, podemos afirmar que ela se constitui atualmente como uma mídia comunitária, principalmente se levarmos em consideração que sua produção audiovisual está alicerçada nos princípios de comunidade, implicando, segundo Peruzzo,

⁵ Ao se constituir juridicamente como uma associação sem fins lucrativos, a TV OVO também pode ser compreendida como uma Organização Não-Governamental (ONG) ou organização da sociedade civil. No Brasil, ONG não tem valor jurídico. Assim, ela se estrutura como associação ou fundação. O uso dessas terminologias tem sido debatido por estudiosos da área, pois para alguns a Organização Não-Governamental compreende instituições que não são estatais, o que faria com que instituições particulares como igrejas e sindicatos possam se constituir como ONG's. Em função dessa discussão, adotaremos o termo organização da sociedade civil como forma de melhor nos referirmos à TV OVO.

[...] a participação ativa, horizontal e democrática dos cidadãos; a propriedade coletiva; o sentido de pertença que desenvolve entre os membros; a co-responsabilidade pelos conteúdos emitidos; a gestão partilhada; a capacidade de conseguir identificação com a cultura e interesses locais; o poder de contribuir para a democratização do conhecimento e da cultura. Portanto, é uma comunicação que se compromete, acima de tudo, com os interesses das “comunidades” onde se localiza e visa a contribuir para a ampliação dos direitos e deveres de cidadania (PERUZZO, 2005, p. 22).

Embora a TV OVO participe dos fóruns da Associação Brasileira de Canais Comunitários (ABCCOM), ela não detém um canal próprio de exibição, já que não possui a outorga da Agência Nacional de Telecomunicações (Anatel) e do Ministério das Comunicações para tal. Segundo Paulo Tavares, nos primeiros anos de 2000, a TV OVO era atuante no movimento da comunicação comunitária, mas com o encerramento do contrato com a Fundação Cultural Piratini – Rádio e Televisão (TVE-RS), para quem o grupo co-produzia um programa, os recursos cessaram e ficou mais difícil para participarem dos fóruns de debate, tanto que a TV OVO por pouco não encerra suas atividades em 2004.

Por mais que a TV OVO não possua um canal de veiculação, o que a descaracteriza enquanto emissora, podemos defini-la como uma televisão comunitária do tipo TV de Rua. Segundo Peruzzo (2000, p. 06), este tipo é caracterizado pelas “realizações em vídeo produzidas com a participação da população e transmitidas em espaços públicos abertos [...] ou fechados [...] destinados à recepção coletiva”, com propósitos culturais e educativos. A autora considera três aspectos como singulares da TV de Rua. O primeiro é a itinerância, em que as exibições de vídeo são realizadas em diferentes locais onde a população é convidada a participar e a debater sobre as produções. O segundo aspecto é o processo de produção que busca a participação direta da população na realização dos audiovisuais, seja por meio da produção ou como fonte, na medida em que ela pode sugerir assuntos de pauta para a equipe da TV, ter seus depoimentos registrados e ser convidada a assistir e debater. E, por último, o que caracteriza a TV de Rua, conforme Peruzzo (2000), é a sua sustentação financeira, cujos recursos podem ser viabilizados através de entidades privadas que fornecem apoios diretos, parcerias com órgãos públicos, ou ainda, por meio de projetos via editais de incentivos à cultura e à produção audiovisual, nos níveis municipais, estaduais ou federais.

Dentre as características desse tipo de TV, Peruzzo (2000, p. 11-12) ainda elenca uma série de outros elementos que a compõe, como a desmistificação da televisão, a democratização do audiovisual, a inovação nas formas de usar a linguagem televisiva, sem fins comerciais, e a contribuição para a recuperação das identidades culturais, características essas que são todas intrínsecas à forma de organização e produção da TV OVO. Ao não possuir um canal para veicular suas produções, a TV OVO vale-se de diversas estratégias, que compreendem as itinerâncias em locais públicos, escolas, salões comunitários, além de fazer uso de canais na internet, sessões cineclubistas, e contar com parcerias com televisões educativas, como é o caso da TV Campus, da Universidade Federal de Santa Maria, e da TV Unifra, do Centro Universitário Franciscano de Santa Maria, e com a única televisão pública local, neste caso o canal da TV Câmara de Santa Maria.

Outra forma de fruição da produção da TV OVO é o projeto *TV OVO no Ônibus* que existe desde 2001. O projeto consiste num programa mensal de 30 minutos, veiculado nos ônibus do transporte coletivo urbano da cidade. Na programação são exibidas pautas comunitárias, produzidas especificamente para esse fim, e os documentários que integram outros projetos de produção da TV OVO. Também são exibidos, esporadicamente, vídeos educativos produzidos pelo Canal Futura e vídeos do acervo do projeto Ponto Brasil⁶. Nesta perspectiva de fruição, a TV OVO é uma das apoiadoras e parceiras do Festival Santa Maria Vídeo e Cinema, realizado por uma organização não-governamental de nome homônimo, atuante desde 2002 na cidade.

A TV OVO se constitui numa organização da sociedade civil feita por jovens e para jovens. Isso porque, além de desenvolver o projeto *Por Onde Passa a Memória da Cidade*, nosso objeto de estudo, e o projeto *TV OVO no Ônibus*, realiza também o projeto *Olhares da Comunidade*, em que os componentes da instituição vão até as escolas públicas de Santa Maria para ministrar oficinas de realização audiovisual. Os jovens que participam dessas oficinas são convidados a integrar a TV OVO. É assim que ela se mantém, por meio de adolescentes que realizam as oficinas e passam a fazer parte das suas atividades. Contudo, essas oficinas não têm uma periodicidade anual, elas acontecem de tempos em tempos. Ainda, a TV OVO é composta por acadêmicos da área de comunicação social que se voluntariam para participar das atividades de cobertura compartilhada e projetos

⁶ Promovido pelo Ministério da Cultura e realizado pela TV Brasil, o projeto mostra a diversidade da cultura brasileira. Foram 14 programas e 60 interprogramas produzidos em 2009 e 2010 num trabalho colaborativo entre os Pontos de Cultura.

realizados em parceria com a Universidade Federal de Santa Maria, que compreendem produção de vídeos de cunho educativo para escolas, sessões itinerantes de cineclubes e oficinas.

Tanto a produção de vídeos no cenário nacional como o número de realizadores têm aumentado consideravelmente desde o início dos anos 2000. Para além de uma tecnologia de vídeo mais acessível e barata, o reconhecimento do campo do audiovisual e a injeção de recursos financeiros têm movimentado essa esfera. Um dos fatores que explica este fenómeno é o fato de que desde o governo do Presidente Luís Inácio Lula da Silva, que perdurou de 2003 a 2011, houve uma valorização das políticas públicas para o setor do audiovisual, evidenciando o fomento de projetos culturais por meio de financiamentos via editais públicos. Essas ações propiciaram que diversos grupos pudessem encontrar uma forma de se manter e, com a implantação de Pontos e Pontões de Cultura, a comunicação local e regional ganhou espaço, reavivando “a produção de vídeo junto aos movimentos sociais, tratando de temas do cotidiano regional e local, ainda ausentes nas grandes redes de TV” (SANTORO, 2010, p. 03).

Exemplo disso é a própria TV OVO, que buscou financiar suas atividades pleiteando editais do governo federal. Em 2005, tornou-se Ponto de Cultura⁷ - Espelho da Comunidade. A partir dos recursos recebidos, a TV OVO criou quatro núcleos de oficinas de produção audiovisual em quatro bairros distintos de Santa Maria: na Cohab Fernando Ferrari, zona leste; no bairro Nonoai, zona centro-sul; no bairro Nova Santa Marta e no bairro Tancredo Neves, ambos na zona oeste.

Em 2009, a TV OVO aprovou o edital de Pontão de Cultura⁸ - Focu – Fomento Cultural. Com o recurso recebido, adquiriu novos equipamentos, entre eles câmeras, luzes, tripés e microfones, modernizando seu aparato. Além disso, o projeto previa a realização de oficinas de produção audiovisual em sete cidades polos, distribuídas no Rio Grande do Sul (Porto Alegre, Rio Grande e Santa Maria), Santa Catarina (Florianópolis e São Francisco do Sul) e no Paraná (Londrina e Curitiba), para capacitar integrantes dos Pontos

⁷ Faz parte do Programa Cultura Viva do governo Lula. “São entidades reconhecidas e apoiadas financeira e institucionalmente pelo Ministério da Cultura que desenvolvem ações de impacto sócio-cultural em suas comunidades. [...] Um aspecto comum a todos é a transversalidade da cultura e a gestão compartilhada entre poder público e comunidade”. Disponível em: <http://www.cultura.gov.br/culturaviva/ponto-de-cultura/>, Acessado em: 10 abril 2012.

⁸ Segundo a Ministério da Cultura, “a principal missão dos Pontões é constituir-se em espaços de articulação entre os Pontos. Conectar e mobilizar os Pontos a eles ligados, e outros, além de demais entidades da sociedade civil, ampliando o movimento integrador. Trabalha sob a perspectiva de capacitar produtores, gestores, artistas e de difundir produtos”. Disponível em: <http://www.cultura.gov.br/culturaviva/ponto-de-cultura/pontoe/>, acessado em: 10 abril 2012.

de Cultura. Cada cidade polo reunia os Pontos que se localizavam nas cidades vizinhas para participar das oficinas, que foram ministradas por parte da equipe da TV OVO e também por profissionais contratados.

Paralelo às atividades do Ponto e do Pontão de Cultura, cujos convênios já foram encerrados, a TV OVO aprovou outro projeto em 2008, chamado *Por Onde Passa a Memória da Cidade*, via Lei de Incentivo à Cultura (LIC) de Santa Maria. Os resultados do projeto foram dois documentários lançados em 2009, com direção de Marcos Borba: *Avenida Progresso* e *1ª Quadra*. Estes filmes recuperam a história das duas ruas mais importantes do centro da cidade desde o início dos anos de 1900. A Avenida Rio Branco, retratada no filme *Avenida Progresso*, foi o principal ponto de comércio da cidade e de muita movimentação em função da Gare da Estação Férrea, e o Calçadão Salvador Isaia, representado no documentário *1ª Quadra*, era onde se situavam os cinemas, os debates políticos e os olhares que se cruzavam e se transformavam em namoro. Em 2011, foi aprovada a segunda edição do projeto, quando foram produzidos dois documentários sobre bairros de Santa Maria: *Trilhos do Itararé* e *Quatro Mistérios do Rosário*. Lançados em 2012, estes documentários abordam a história dos bairros Itararé e Nossa Senhora do Rosário desde meados do século XIX. O Rosário que se constituiu como um bairro negro e periférico até meados da década de 1970, hoje está sofrendo um processo de elitização. Já o Itararé é um bairro ferroviário da cidade que sofreu, e ainda sofre, com a desativação do trem de passageiros.

Estes locais, delimitados geograficamente por suas linhas imaginárias que separam um bairro do outro, ou uma rua da outra, são tomados nos documentários como “lugares de memória” de Santa Maria. Mas como eles surgem e por que estes apelos?

1.2 A memória e seus lugares

A preocupação com a memória, seja ela lembrança ou esquecimento, bem como com a construção e afirmação de identidades, ou ainda, a preocupação com a salvaguarda do patrimônio cultural são todas insurgências da modernidade. Essa questão destaca-se na América Latina devido ao modelo de modernidade aqui desenvolvido, com parâmetros europeus que, conforme Canclini (2001), deu início a um modernismo cheio de vigor, mas

que, em contrapartida, submeteu os povos latino-americanos a uma modernização deficiente.

Para o autor, as rupturas provocadas pela rápida urbanização e pelo crescente desenvolvimento industrial insinuaram um culto ao que é moderno. Esse processo acelerou o passar do tempo e incentivou o progresso, deixando de lado aspectos do patrimônio cultural, como a preservação de traços culturais, representados de diferentes formas, entre eles costumes, expressões e edificações, criando um abismo entre o presente e o passado.

Como forma de suprimir esse lapso entre o passado e o presente, isto é, diante da necessidade de criar laços de pertencimento e de identidade, constroem-se então “lugares de memória”, ou seja, objetos ou convenções carregados de uma vontade de memória. São esses aspectos que buscamos problematizar neste trabalho a partir do estudo dos quatro documentários produzidos pela TV OVO que retratam o patrimônio material e imaterial de Santa Maria, tendo como fio condutor da narrativa audiovisual a construção de uma memória santa-mariense.

O que buscamos aprofundar são as discussões que problematizam o entrecruzamento da memória com a história, a identidade e a cidade, compreendendo em que medida esses filmes tornam-se um “lugar de memória” a ponto de evocar, na atualidade, um projeto que se volta para as lembranças de Santa Maria.

A ameaça do esquecimento ronda as lembranças na contemporaneidade, levando à obsessão pelo registro de memórias, uma vez que a modernidade tem o anseio por uma identidade coletiva e busca a sua construção em vestígios do passado. Pierre Nora (1993, p. 07) diz que “fala-se tanto em memória porque ela não existe mais”. O que resta são os “locais de memória porque não há mais meios de memória”. A memória precisa ser transformada em algo tangível, palpável, traduzida em uma materialidade capaz de se opor a sua essência dicotômica que transita entre a lembrança e o esquecimento.

Dentro desse contexto, Walter Benjamin (1986), no seu ensaio de 1936, intitulado *O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*, considera que a tradição, compreendida como a transmissão de valores de geração para geração por meio da narração oral da história, perdeu-se. Segundo ele, o narrador está cada vez mais distante de nós e “a arte de narrar está em vias de extinção” (1986, p. 197), uma vez que a troca de experiência tem perdido seu valor gradativamente, e a responsável por isso é a difusão da informação que, para Benjamin, já chega acompanhada de explicação, sem que seja preciso refletir sobre ela. E como a informação só é valorizada quando é nova, ela se torna

rápida e autoexplicativa, colaborando para a sua desmemorização. Outro aspecto que o autor aborda e que contribui para entendermos o fim da narração é o desaparecimento do dom de ouvir. Não há mais tempo para isso - “ela [a memória] se perde porque ninguém mais fia ou tece enquanto ouve uma história” (BENJAMIN, 1986, p. 205), fazendo com que a memória, considerada pelo autor como a musa da narrativa, esvaie-se.

Neste sentido, para Nora (1993), não há mais “sociedades-memória”, como também não há mais “ideologias-memórias”, que davam pistas dos elementos do passado que deveriam ser assimilados pelas novas gerações. Segundo o autor, a aceleração do tempo, ou dos tempos, atropelou a memória dando lugar para o que chamamos de atualidade, abrindo espaço para uma memória historicizada, “que é o que nossas sociedades condenadas ao esquecimento fazem do passado [...]” (NORA, 1993, p. 08).

Mas para que possamos discorrer sobre a memória, é preciso entender a sua diferença em relação à história e a íntima ligação entre ambas, conforme ressalta Nora (1993, p. 09): “Desde que haja rastro, distância, mediação, não estamos mais dentro da verdadeira memória, mas dentro da história”. A memória é vivida, é afetiva, está viva nas pessoas, nos grupos, é dinâmica, mantém-se pelo culto, pelas tradições, é absoluta, pois há nela elementos que são inacessíveis. Por outro lado, a ameaça do seu desaparecimento cria a necessidade de fixá-la em formas escritas, em narrativas; surge a necessidade de materializá-la para comprovar o passado. Assim, já não é mais memória, mas história; portanto, representações do passado. Nestes termos, segundo o autor, a necessidade de memória é uma necessidade da história:

O sentimento de um desaparecimento rápido e definitivo combina-se à preocupação com o exato significado do presente e com a incerteza do futuro para dar ao mais modesto dos vestígios, ao mais humilde testemunho a dignidade virtual do memorável (NORA, 1993, p. 14).

Para Nora, não existe mais um “homem-memória”, mas sim “lugares de memória”. Esses lugares vão desde os mais concretos - os materiais e os funcionais -, até os mais abstratos - os simbólicos -, podendo coexistir em diversos graus.

Os lugares de memória nascem e vivem do sentimento que não há memória espontânea, que é preciso criar arquivos, que é preciso manter aniversários, organizar celebrações, pronunciar elogios fúnebres, notariar atas, porque essas operações não são naturais (NORA, 1993, p. 13).

Esses lugares podem ser materiais ou imateriais. São lugares carregados de uma vontade de memória, pois não é a memória em si, mas aquela apropriada, ressignificada, transformada em fonte para e pela história. Nestes lugares de memória, as pessoas se reconhecem, se identificam, criando um sentimento de pertença e de formação de identidade, uma forma de sentir segurança em meio à volatilidade do mundo moderno⁹ e de garantir que a memória não se perca para sempre nas linhas do tempo passado. Bauman (2001, p.195) diz que na modernidade líquida os laços afetivos e sociais estão fragilizados e são transitórios, acelerando as transformações sociais, em que a maleabilidade, fluidez e flexibilidade governam o novo tempo. Essas mudanças provocam transformações na própria constituição das identidades, que se tornam voláteis e são oferecidas como um produto a ser consumido, rompendo, muitas vezes, os laços com as tradições e com o passado. Por isso, a necessidade do homem moderno em “acumular religiosamente vestígios, testemunhos, documentos, imagens, discursos, sinais visíveis do que foi” (NORA, 1993, p. 15) para que tenhamos provas do passado.

No entanto, a memória, ao assumir uma forma material, democratizou-se. Enquanto que o seu registro estava sob controle somente de grandes famílias, da Igreja e do Estado, nos tempos clássicos, como nos lembra o autor, hoje ela é produzida por qualquer pessoa, já que “produzir arquivo é o imperativo da época” (NORA, 1993, p. 16). Os “lugares de memória” procuram recuperar e manter vivo um passado que se encontra ameaçado pela vivência do eterno presente, prolongado, principalmente, pelos meios de comunicação. Nas palavras do autor,

[...] a razão fundamental de ser de um lugar de memória é parar o tempo, é bloquear o trabalho do esquecimento, fixar um estado de coisas, imortalizar a morte, materializar o imaterial para [...] prender o máximo de sentido num mínimo de sinais, é claro, e é isso que os torna apaixonantes: que os lugares de memória só vivem de sua aptidão para a metamorfose, no incessante ressaltar de seus significados e no silvado imprevisível de suas ramificações (NORA, 1993, p. 22).

Assim, a memória atualiza o passado, sua leitura é sempre com bases nas representações, uma vez que não há como saber se o que ela recupera é a realidade do passado. E essa ressignificação do passado é operada tanto por memórias coletivas quanto

⁹ Zygmunt Bauman (2005) no livro *Identidade: Entrevista a Benedetto Vecchi* fala sobre a modernidade líquida, que compreende os processos de construção de identidade em meio às instabilidades provocadas pela globalização e a busca por segurança e pertencimento nas identidades.

individuais, distanciando-se uma da outra e, muitas vezes, se confundindo, numa luta por identificação e poder, como nos esclarece Pollak:

A memória, essa operação coletiva dos acontecimentos e das interpretações do passado que se quer salvaguardar, se integra, como vimos, em tentativas mais ou menos conscientes de definir e de reforçar sentimentos de pertencimento e fronteiras sociais entre coletividades de tamanhos diferentes: partidos, sindicatos, igrejas, aldeias, regiões, clãs, famílias, nações etc. A referência ao passado serve para manter a coesão dos grupos e das instituições que compõem uma sociedade, para definir seu lugar respectivo, sua complementariedade, mas também as oposições irreduzíveis (POLLAK, 1989, p. 09).

Ao falar em memória coletiva, Pollak ressalta os quadros e pontos de referência que os grupos ativam para delimitar suas experiências sobre o passado, conforme seus interesses, introduzindo outro termo para refletirmos sobre a relação entre memória e história: a memória enquadrada.

É nesse movimento de enquadramento que o filme surge, para o autor, como a melhor forma de “captar todas essas lembranças em objetos de memória confeccionados hoje [...]; ele se dirige não apenas às capacidades cognitivas, mas capta as emoções” (POLLAK, 1989, p. 11). Esse registro enquadra a memória, pois ela necessita ter referências, limites, uma vez que não é construída arbitrariamente. Portanto, enquadrar a memória é uma contínua ressignificação do passado, conforme os interesses de quem a faz.

O trabalho de enquadramento da memória se alimenta do material fornecido pela história. Esse material pode sem dúvida ser interpretado e combinado a um sem-número de referências associadas: guiado pela preocupação não apenas de manter as fronteiras sociais, mas também de modificá-las, esse trabalho reinterpreta incessantemente o passado em função do presente e do futuro (POLLAK, 1989, p. 09-10).

É neste contexto que os mecanismos de registro audiovisual surgem como valiosos instrumentos para satisfazer o desejo contemporâneo pelos “lugares de memória”, consagrando, na atualidade, uma “memória intensamente retiniana e poderosamente televisual”, como destaca Nora (1993, p. 20). Isso que vem ao encontro do que Baitello (2001) reconhece como imperativo na contemporaneidade: a conservação da presença através de imagens e do som ou, em outros termos, a criação de um eterno tempo presente.

Dentro desta problemática, Gagnebin (2006, p. 44) nos remete aos rastros do passado que, segundo ela, “inscreve a lembrança de uma presença que não existe mais e

que sempre corre o risco de se apagar definitivamente”. Assim, o rastro ou o registro cria essa relação instável entre o estar presente e o estar ausente, típico das representações. Para a autora é da natureza da memória esta tensão entre a presença e a ausência,

[...] presença do presente que se lembra do passado desaparecido, mas também presença do passado desaparecido que faz sua irrupção em um presente evanescente. Riqueza da memória, certamente, mas também *fragilidade* da memória e do rastro (GAGNEBIN, 2006, p. 44).

Esse passado desaparecido é caracterizado pela memória involuntária, carregada de afetividade e emoções, que surge quando menos esperamos (SEIXAS, 2001). É sempre algum fato do dia a dia, alguma sensação, alguma visão ou barulho, enfim, que serve de estopim para que o passado venha à superfície, de forma espontânea, mas como num lampejo logo se esvaia. Diferente é a memória voluntária, que é superficial e corriqueira, trazendo lembranças que podem ser acessadas naturalmente.

Os dois tipos de memória são matéria-prima para as produções audiovisuais, em especial para os documentários ou para as narrativas audiovisuais não ficcionais, mas é a memória involuntária, aquela marcada por afetos e emoções do passado, que é perseguida por estas produções preocupadas em combater o esquecimento. Essa memória involuntária pode ser capturada pela lente de uma câmera, seja no momento em que o entrevistador instiga o personagem social a contar suas recordações ou fazer alguma ação que, por acaso, é capaz de trazer à tona, de fazer explodir no presente uma memória afetiva que pode ser narrada, expressa em seu semblante, em alguma expressão corporal ou até mesmo no seu silêncio. São fragmentos de memória que insistem em transpor as barreiras do inconsciente em um exercício de atualização do passado, um passado que carrega nas suas lembranças os traços da identidade que modela o presente. É ao pensar nessa conjunção de memórias e narrativas audiovisuais que adentramos, nas próximas páginas, nas questões de identidade e do patrimônio enquanto um de seus redentores.

1.3 A redenção da identidade no patrimônio e na memória

A discussão em torno da identidade entra em voga com a modernidade tardia. Segundo Bauman (2005), em função da globalização, em que os produtos culturais passam a circular pelo mundo todo. É notório também o crescimento dos movimentos sociais que

clamam por novas identidades, não mais baseadas nas instituições tradicionais, como Estado, igreja, escola e família. Por outro lado, o avanço das novas tecnologias de informação e comunicação permite que uma cultura oriunda do outro lado do mundo atravesse o globo e entre na casa de uma cidade remota, seja pelas ondas do rádio ou da televisão, pelos *bits* do computador conectado à internet ou por qualquer outro meio ou suporte de comunicação.

Com o enfraquecimento do modelo Estado-Nação e com as barreiras geográficas, políticas e econômicas simultaneamente quebradas, a realidade social global reconfigurou-se e passou a circular em rede, fazendo com que a questão da identidade entrasse em crise. Para Woodward, este fenômeno pode ser explicado da seguinte maneira:

A identidade tem se destacado como uma questão central nas discussões contemporâneas, no contexto das reconstruções globais das identidades nacionais e étnicas e da emergência de “novos movimentos sociais”, os quais estão preocupados com a reafirmação das identidades pessoais e culturais (WOODWARD, 2009, p. 67).

Essa preocupação com a reconstrução das identidades cresce na medida em que o colapso do Estado de bem-estar social fez aumentar a sensação de insegurança. E, assim, no mundo líquido, abordado por Bauman (2005, p. 19), as pessoas se deparam com diversas “comunidades de idéias e princípios, sejam genuínas, ou supostas, bem-integradas ou efêmeras”. O autor diz que uma mesma pessoa pode ter várias identidades e que essa experiência causa uma sensação de estar total ou parcialmente deslocada em qualquer lugar que ela vá, ou até mesmo, de não estar totalmente em lugar algum.

Bauman sugere que a ideia de identidade nasceu da crise do pertencimento, no vão entre o “deve” e o “é”. Foi nesse espaço que ela surgiu com o propósito de recriar a realidade à semelhança da ideia. A identidade ganha força como forma de os sujeitos buscarem afirmar seu lugar no mundo, constituindo grupos de identificação. É neste contexto que a dicotomia entre o fixar-se e o flutuar se apresenta, uma vez que “o anseio por identidade vem do desejo de segurança, ele próprio um sentimento ambíguo” (BAUMAN, 2005, p. 35). Ambíguo porque flutuar significa ao mesmo tempo o desapego a determinado lugar, o que pode causar ansiedade e insegurança, ao passo que fixar-se diante de uma diversidade de alternativas pode causar angústia na escolha, fazendo com que ela deixe de ser atraente.

Ao refletirmos questões relacionadas às identidades destacam-se, ainda, a flexibilidade e a capacidade delas de se reconstruírem e se remodelarem com o passar do tempo, com as experiências vividas e com a capacidade de apropriação do sujeito na formação da sua identidade cultural. Hall (2009, p. 108-9) afirma que “elas [as identidades] não são nunca singulares, mas multiplamente construídas ao longo de discursos, práticas e posições que podem se cruzar ou ser antagônicas”. Defende, também, que o processo identitário tem muito a ver com o que os sujeitos podem se tornar, como eles têm sido representados e como essa figuração organiza o modo como eles podem se auto-representar. Trata-se de múltiplas influências, internas e externas.

A decadência das instituições que eram fontes de segurança, as novas formas de se relacionar com o mundo e com as pessoas e a transformação da sociedade numa modernidade líquida, como fala Bauman, volúvel, flexível, fizeram com que os indivíduos buscassem vincular-se a uma ou várias identidades, tanto no mundo real como no virtual, seja ela local ou global. Ou, como prefere Woodward, estamos diante de um processo ambíguo que pressupõe tanto o distanciamento quanto o fortalecimento das identidades nacionais e locais, ou ainda, que provoca o aparecimento de novas formas identitárias.

A homogeneidade cultural promovida pelo mercado global pode levar ao distanciamento da identidade relativamente à comunidade e à cultura local. De forma alternativa, pode levar a uma resistência que pode fortalecer e reafirmar algumas identidades nacionais e locais ou levar ao surgimento de novas posições de identidade (WOODWARD, 2009, p. 21).

Entre as questões emergentes que se apresentam com as modificações globais, está a manutenção de identidades coletivas locais. Para Woodward (2009, p. 25), “mesmo que o passado que as identidades atuais reconstroem seja, sempre, apenas imaginado, ele proporciona alguma certeza em um clima que é de mudança, fluidez e crescente incerteza”. Portanto, o passado e o presente têm um papel deveras importante, de acordo com a autora, já que é no presente que há a contestação das identidades culturais que permitem a criação de novas formas de se identificar, cuja justificação é buscada nas fronteiras do passado, originando, assim, “as comunidades imaginadas”¹⁰.

¹⁰ Benedict Anderson (1989), no seu livro intitulado *Nação e consciência nacional*, concebe a nação enquanto uma comunidade politicamente imaginada, porque uma vez que não há como todas as pessoas de uma nação se conhecerem, elas sempre alimentarão uma ideia de comunhão, de compartilhamento dos mesmos laços de constituição, de uma identidade nacional. Assim cada comunidade é imaginada num estilo.

Cuche (1999) salienta que a identidade cultural está vinculada a processos conscientes, baseada em oposições simbólicas, podendo até manipular e modificar uma cultura. Isto implica dizer que a identidade cultural está diretamente ligada à questão da identidade social, logo deve ser compreendida como uma construção social que faz parte do âmbito da representação.

Segundo o autor, “a construção da identidade se faz no interior de contextos sociais que determinam a posição dos agentes e por isso mesmo orientam suas representações e escolhas” (CUCHE, 1999, p. 182-3). Desta forma, é nas trocas sociais que a identidade constantemente se constrói. Então, temos que a construção da identidade dá-se tanto no individual, por meio de processos de subjetivação, como no coletivo, já que o homem é um ser social e é influenciado pelo (e influencia o) meio que o circunda. Medeiros (2004) nos lembra que a vida em sociedade envolve normas, crenças, valores, imagens e representações que se relacionam com diferentes grupos de identificação e/ou pertencimento. “A identidade permite que o indivíduo consiga se situar em um sistema social e seja, neste mesmo sistema, localizado socialmente” (MEDEIROS, 2004, p. 117). A identidade também se constrói a partir da adesão e/ou rejeição que o indivíduo terá em seu meio social.

Castells (2006), assim como Cuche e Medeiros, também compreende a identidade como uma construção social e complementa afirmando que ela é marcada por uma ampla disputa de poder, que inclui as representações e o imaginário social. Ele define a identidade como fonte de significado em função do processo de autoconstrução e individuação que ela envolve, que tem por base um atributo ou um conjunto de atributos culturais que se inter-relacionam, influenciados pelas experiências de um povo. Mais do que compreendermos que as identidades são construídas, é preciso atentarmos para o fato de que:

A principal questão, na verdade, diz respeito a como, a partir de quê, por quem, e para que isso acontece. A construção de identidades vale-se da matéria-prima fornecida pela história, geografia, biologia, instituições produtivas e reprodutivas, e pela memória coletiva e por fantasias pessoais, pelos aparatos de poder e revelações de cunho religioso (CASTELLS, 2006, p. 23).

Para o autor, a construção da identidade sempre se dá por meio de relações de poder, a partir das quais ele propõe três formas de constituição identitária: legitimadora, de resistência e de projeto, estando todas estritamente relacionadas ao contexto social e às

formas de representação. Conforme Castells (2006), a identidade legitimadora é aquela mantida pelas instituições constitutivas dominantes da sociedade, como a escola, a Igreja e o Estado, cuja finalidade é a de estender e racionalizar a sua dominação sobre os atores sociais. A identidade de resistência, para o autor, é formada por atores que se encontram em posições desvalorizadas e/ou estigmatizadas pela sociedade, que criam sua própria lógica como forma de sobrevivência, opondo-se à dominação e aos seus princípios usuais. Já a identidade de projeto, Castells (2006) diz que se constitui por meio de atores sociais que utilizam algum bem cultural ao seu alcance para construir uma identidade de forma a redefinir sua posição na sociedade, podendo transformar a estrutura social que os cerca.

Nenhuma identidade constitui uma essência. Elas são dinâmicas ao longo desta sequência, podendo ora ser de resistência, ora ser de projeto ou ainda transformar-se em legitimadora. Castells (2006, p. 24) ressalta que a identidade legitimadora dá origem à sociedade civil, ao passo que ela reproduz as identidades que racionalizam “as fontes de dominação estrutural”. Já a identidade de resistência é, para ele, responsável pela formação de comunidades, que são formas de resistência coletiva. E a identidade de projeto é a que produz sujeitos, sujeitos que buscam uma vida diferente, que buscam a transformação.

O autor ainda afirma que, diferentemente da modernidade, quando a identidade de projeto constituía-se a partir da sociedade civil (como o movimento trabalhista no socialismo, por exemplo), hoje, na era da informação, ela constrói-se a partir da resistência comunal. A busca de identidade, de um significado “ocorre no âmbito da reconstrução de identidades defensivas em torno de princípios comunitários” (CASTELLS, 2006, p. 27), uma vez que as transformações sociais da sociedade em rede¹¹ fundamentam-se “na disjunção sistêmica entre o local e o global para a maioria dos indivíduos e grupos sociais” (CASTELLS, 2006, p. 26).

Assim, parafraseando Castells, as expressões de identidade coletiva têm avançado desde finais da década de 1970, desafiando a globalização, seguindo as características pertinentes de cada cultura e as fontes históricas de origem de cada identidade “que cavam suas trincheiras de resistência em defesa [...] das categorias fundamentais da existência milenar ora ameaçada pelo ataque combinado e contraditório das forças tecnoeconômicas e movimentos sociais transformacionais” (CASTELLS, 2006, p. 18). Essas formas de constituição de identidade, que se referem aos três tipos elencados pelo autor, serão

¹¹ Para Castells (2006), a sociedade em rede é caracterizada pela revolução da tecnologia da informação e pela reestruturação do capitalismo, onde a sociedade se organiza em rede. Ela é instável, flexível e cultiva a virtualidade real.

observadas mais adiante nos quatro documentários que compõem nosso objeto de estudo, a fim de apontarmos que identidades essas produções audiovisuais da TV OVO constroem para Santa Maria.

Aqui retomamos o conceito de “lugares de memória” proposto por Nora, uma vez que as identidades também se constituem a partir destes locais. As identidades recuperam vestígios do passado para formar seus alicerces, modelando-os de acordo com o contexto histórico e social em que se encontram, pois, como menciona Castells, elas carregam traços do legado de formação tanto individual quanto coletivo do local onde se vive, os quais são buscados na memória e nos seus lugares.

Nestes termos, podemos dizer que, ao analisarmos os documentários da TV OVO, estamos diante de dispositivos que se utilizam da memória de personagens como principal forma de registrar fatos do passado e evocar uma vontade de memória que defende a preservação do patrimônio cultural e histórico da cidade de Santa Maria. O anseio de preservar o patrimônio na modernidade está intimamente ligado ao medo da perda de identidade e de sua consoante, a memória. É por meio da criação de “lugares de memória”, como museus, centros históricos, datas, festividades, que a sociedade recria o sentimento de pertencimento e busca identificar-se. Atualmente, a recuperação do patrimônio histórico é uma das formas de constituir a identidade cultural de um povo.

E aqui entra outro conceito importante para esta pesquisa: o de patrimônio. Historiadores travam uma longa discussão sobre o tema, procurando definir o que é patrimônio, o que se deve preservar, quem determina o que deve ser preservado, enfim, uma discussão que não se esgota em poucas linhas. No entanto, em nossa pesquisa, vamos trabalhar com a ideia de patrimônio cultural enquanto processo, englobando patrimônio material e imaterial como inerentes a um bem cultural, pois não há como separar sua materialidade de seu caráter intangível e de seu processo histórico (SOUZA; CRIPPA, 2011, p. 247).

Conforme Rodrigues,

[...] a noção de patrimônio tem se ampliado e hoje o entendemos como parte da memória da sociedade, um amplo e diversificado conjunto de bens, no qual se incluem os documentos históricos, em geral depositados em arquivos públicos e privados, e o meio ambiente (RODRIGUES, 1994, p. 105).

Segundo a pesquisadora, muitas vezes a noção de patrimônio é restringida aos bens tombados pelo poder público. Contudo, o patrimônio perpassa a memória social, conhecimentos, técnicas, crenças, valores, documentos, construções, entre outros elementos, uma vez que

Por meio do patrimônio as sociedades criam formas de representação do passado nas quais se justificam valores que fundamentam as relações sociais no presente; ele é um lugar de memória que permite compor imagens que sustentam identidades individuais e coletivas. É, por isso, um campo de disputas simbólicas no qual se refletem as possibilidades de cada segmento social apropriar-se do passado e manter ou conquistar o acesso pleno aos direitos sociais, o que os torna também um lugar de esquecimento, de exclusão, em constante mudança (RODRIGUES, 1994, p. 105).

A preservação do patrimônio cada vez mais ganha espaço nas políticas públicas, com editais específicos nas esferas municipais, estaduais e federal. Um dos fatores relacionados a isso é o processo de aceleração do tempo, como já comentamos anteriormente, em que preservar torna-se um imperativo do tempo presente como forma de retroceder às origens das identidades e como forma de recuperar os rastros do passado, uma maneira de redenção da identidade, como pontua Canclini:

O interesse contemporâneo pelo patrimônio tradicional residiria em benefícios “espirituais” difíceis de ponderar, mas de cuja permanência dependeria a saúde atual dos povos. Frente às “catástrofes” da modernização, das novas tecnologias e das cidades anônimas, o campo e suas tradições representariam a última esperança de “redenção” (CANCLINI, 2001, p. 158, tradução nossa).

Esta redenção funciona como se a salvação da modernidade estivesse sempre no passado, no culto às tradições, explica o autor. O tempo que passou é sempre visto como “puro”, uma época em que os processos eram mais simples e mais fáceis de resolver. Canclini acredita que o patrimônio é teatralizado num “esforço para simular que há uma origem, uma substância fundante, em relação à qual deveríamos agir hoje” (2001, p. 159, tradução nossa). Em função disso, o autor defende que as discussões sobre patrimônio se tornam uma metalinguagem na medida em que as operações científicas e pedagógicas falam *de e sobre* as coisas ou bens culturais, não permitindo que eles falem por si próprios.

O museu e qualquer política patrimonial devem tratar os objetos, os ofícios e os costumes de tal maneira que, mais que exibi-los, torne inteligíveis as relações entre eles, proponham hipóteses sobre o que significam para a gente que hoje os vê ou evoca (CANCLINI, 2001, p. 193, tradução nossa).

Mais do que recuperar, preservar e difundir o patrimônio, este deve ser entendido enquanto processo, acredita Canclini, que discorda da visão redentora de que é preciso preocupar-se em manter “puros” os objetos, como se a representação deles fosse uma verdade absoluta. O autor defende a reformulação do patrimônio levando em conta seus usos sociais, não apenas a recuperação, uma vez que ele interessa à sociedade como um todo, mas principalmente a “setores cuja identidade geralmente é trocada por usos modernos da cultura” (CANCLINI, 2001, p. 193, tradução nossa).

Segundo o autor, devemos pensar em patrimônio enquanto reconstrução de uma verossimilhança histórica para dar base ao presente, pois

Na medida em que o estudo e a promoção do patrimônio assumam os conflitos que o acompanham, pode-se contribuir para fortalecer a nação, já não como algo abstrato, mas como algo que une e liga – num projeto solidário - os grupos sociais preocupados com a forma com que habitam seu espaço (CANCLINI, 2001, p. 193, tradução nossa).

E nesse processo a memória é indiscutivelmente um dos principais elementos da identidade, seja ela individual ou coletiva, “[...] cuja busca é uma das atividades fundamentais dos indivíduos e das sociedades de hoje, na febre e na angústia” (LE GOFF, 1982, p. 57, tradução nossa). A angústia a que se refere Le Goff é um dos maiores anseios da modernidade, ou seja, é uma consequência da frenética busca por identidades coletivas como forma de os sujeitos afirmarem o seu lugar no mundo. Assim, os patrimônios culturais, também eleitos como “lugares de memória”, procuram recuperar e manter vivo um passado que está em vias de extinção, já que seus rastros foram apagados gradativamente pela insistência do eterno tempo presente.

[...] o que percebemos é que o patrimônio e a memória também se tornam um território de litígio para a posse do passado ou de suas interpretações, papel bem conhecido no embate entre a história oficial e outras histórias (SOARES, 2009, p. 20).

No que tange ao patrimônio cultural e seu registro, inclusive o audiovisual, é lugar comum a valorização do que pertence ou pertenceu às classes e/ou ideologias dominantes, “obscurecendo-se o valor das classes populares e suas construções materiais, seu conhecimento e suas manifestações” (SOARES, 2009, p. 21). Por isso, espera-se das mídias comunitárias o papel de buscar essa contra-representação.

1.4 O vídeo documentário na comunicação comunitária

Ao falarmos em produção audiovisual na comunicação comunitária, devemos atentar para o papel de duas vias que ela desempenha a partir de um eixo que é o fortalecimento da democracia. Isto é, a produção audiovisual fortalece a democracia na medida em que ela abre portas para a democratização desse tipo de produto, que promove, como lembra Mendonça (2010, p. 27) o direito à comunicação, a pluralidade de atores sociais e de suas representações além do acesso e da produção de vídeos. São práticas que envolvem muito mais do que o fazer uma mídia, que vão para além dos conteúdos e formatos audiovisuais, lapidando a própria forma de autorrepresentação e do pensar coletivo dos sujeitos envolvidos.

Exatamente por isso, o audiovisual comunitário não deve ser entendido simplesmente como uma forma para que certos sujeitos (geralmente definidos como *em situação de risco social*) apresentem suas opiniões. Essa enunciação comunitária também transforma os realizadores. Ela é parte de um processo contínuo em que sujeitos, demandas, padrões interpretativos e gramáticas morais são intersubjetivamente constituídos (MENDONÇA, 2010, p. 43).

Estes aspectos do pensar e agir coletivamente mudam os traços de identidade e projetam novos olhares sobre a sociedade. É a partir da produção comunitária não ficcional que muitos jovens ingressam no audiovisual. O documentário, muitas vezes, é o primeiro gênero que eles possuem contato e que lhes permite reenquadrar o mundo.

Exemplo disso é a própria forma de organização da TV OVO, onde as produções são realizadas de forma coletiva. Não há uma hierarquia na produção, mas, sim, uma divisão de funções. Ao produzirem os documentários do *Por Onde Passa a Memória da Cidade*, as divisões se deram por afinidades e disponibilidade de tempo.

Por ser voluntária na TV OVO e participar das reuniões gerais de produção, pude acompanhar o processo de organização dos documentários *Quatro Mistérios do Rosário e Trilhos do Itararé*. Na pré-produção, grupos se revezaram indo até às comunidades para conhecer seus moradores e convidá-los para dar seu depoimento. Já nas gravações, as funções eram desempenhadas conforme o gosto ou aptidão de cada um. Esses processos permitiram aos jovens conhecer as comunidades que constituem a sua cidade e a história da mesma, estabelecer comparações de vivências e fortalecer os laços de pertencimento, já que esse sentido se dá no momento em que conheço e me sinto parte desse contexto.

E o outro aspecto que merece nossa atenção a respeito desta produção audiovisual comunitária é o fomento público a essas produções que a abertura democrática tem propiciado, principalmente a partir dos anos 2000.

São diversos os tipos de fomentos estatais como editais de captação de recursos, de financiamento de produções e de premiações que têm aumentado a cada ano e fazendo a produção audiovisual girar no país. Além do incentivo federal, também há o incentivo por parte dos Estados. No caso do Rio Grande do Sul, temos o Instituto Estadual de Cinema – Iecine, a Fundação Cinema RS – Fundacine, a Lei de Incentivo à Cultura (Lic) e o Fundo de Apoio à Cultura (Fac), que movimentam a produção audiovisual, além da Lei de Incentivo à Cultura dos municípios, como a de Santa Maria que foi promulgada em 1999 e visa a apoiar a produção cultural da cidade.¹² Dentro desse leque de opções de financiamento público são muitos os documentários produzidos anualmente, desenhando um grande mapa de produção no país que, infelizmente, não tem possibilitado nem o registro de tudo o que se produziu, nem a garantia de que estes documentários sejam vistos pelas mais diferentes plateias do Brasil. Acaba que a fruição, na maioria das vezes, fica restrita ao local de produção.

E a quem desta produção documentarista a partir das leis de fomento, ainda há a produção realizada por grupos independentes, por cursos de universidades, escolas, organizações da sociedade civil, enfim, um universo audiovisual inimaginável em números, narrativas e representações.

Segundo dados do Informe Anual da Ancine, em 2009, foram lançados 38 documentários brasileiros. Esse número decaiu um pouco em 2010, quando foram lançados 32. Contudo, o ano de 2011 superou os anteriores, atingindo a marca de 40 produções

¹² Fonte: Site da Prefeitura Municipal de Santa Maria. Acessado em: <http://www.santamaria.rs.gov.br/cultura/45-lei-de-incentivo-a-cultura-lic>. Acessado em: 24 de mai. de 2012.

(ANCINE, 2012). Esses dados referem-se a filmes que chegaram ao circuito comercial, mas há muitas produções independentes sendo exibidas em festivais e sessões de cineclubes. Isso significa que, com o grande número de documentários projetados em telas mundo afora, também há uma gama de diferentes formas de representar o real.

Embora a produção de documentários venha crescendo, devemos atentar para outros dois fatores ainda incipientes que formam o tripé do cinema: a distribuição e a exibição. Em sua dissertação de mestrado, Gabriela R. Maruno (2008) analisou o banco de dados da Ancine referente aos documentários brasileiros relativos ao período de 1994 a 2007. Entre os principais apontamentos trazidos pela pesquisadora está o direcionamento das leis de incentivo no Brasil, as quais priorizam muito mais a produção. Segundo Maruno (2008, p. 75), há uma falha nestes mecanismos, pois não há incentivos que contemplem a distribuição e a exibição; portanto, estimula-se a oferta, mas não a demanda.

Na carona da falta de recursos para a distribuição e exibição dos documentários, há, ainda, as dificuldades impostas pelo circuito comercial. As salas de cinema brasileiras são geridas por conglomerados internacionais que dão preferência para *blockbusters* americanos, que geram mais lucros, uma vez que garantem bilheteria devido aos grandes investimentos em divulgação. Maruno aponta também que os filmes de ficção brasileiros conseguem mais espaço nas salas de cinema do que os documentários. Entre os motivos estão os recursos financeiros disponíveis, já que as produções que chegam às telonas são *blockbusters* brasileiros; ainda temos a preferência do público pelo gênero ficcional e o fato de que 95% dos documentários brasileiros são distribuídos por empresas nacionais, aspecto este que limita o tempo dos filmes nas salas de cinema a uma ou duas semanas, já que não há verbas para segurar o documentário em cartaz por um período superior.

Se por um lado, este perfil de empresa está mais próximo da compreensão necessária para “localização” do público adequado ao filme distribuído, por outro ela também limita, por questões orçamentárias e de concentração de mercado, o alcance dos seus produtos. Podemos citar as “limitações” das distribuidoras nacionais como um dos determinantes para a pouca permanência dos filmes documentários nas salas de cinema (MARUNO, 2008, p. 79).

Neste contexto da trajetória do documentário brasileiro, ainda nos cabe destacar a história “não contada” da produção audiovisual não ficcional do Rio Grande do Sul e, mais

especificamente, o contexto atual em que se situam as produções da TV OVO, tanto na produção, quanto na distribuição e exibição.

Se a historiografia do documentário brasileiro apresenta lapsos, a do documentário produzido no Rio Grande do Sul é praticamente inexistente e o mesmo acontece com os filmes de ficção Tomaim classifica esse fato como uma triste ironia, ao lembrar que o Estado figura como o terceiro maior produtor brasileiro de filmes de longa-metragem desde a década de 1970, ficando atrás apenas do Rio de Janeiro e de São Paulo. Segundo o autor, os primeiros estudos sobre o cinema do Rio Grande do Sul de autoria de pesquisadores gaúchos foram realizados na década de 1990, mas como não havia Programas de Pós-Graduação em Comunicação na região Sul do país, naquela época, Flávia Seligman, João Carlos Massarolo e Miriam de Souza Rossini tiveram que sair do Estado para desenvolverem seus estudos na Escola de Comunicação e Artes da USP (Universidade de São Paulo). Portanto, “somente nos anos de 2000 é que irão aparecer os primeiros estudos históricos de cinema oriundos das universidades gaúchas”, conclui Tomaim (2011, p.67).

Conforme o pesquisador, o cinema gaúcho é marcado por três fases importantes que compreendem: o ciclo de Pelotas na primeira década dos anos 1900, os filmes do cantor e compositor Teixeira nos anos de 1960 e 1970 e o movimento do super-8 na década de 1980. Contudo, “o que se sabe sobre o cinema produzido no Rio Grande do Sul em outros períodos é quase nulo, nem mesmo a recente produção de filmes no Estado, a partir de 1995, mereceu algum estudo mais criterioso até o momento” (TOMAIM, 2011, p. 70).

Ao realizar um mapeamento das produções gaúchas compreendendo o período de 1995 a 2008, Tomaim, Araújo e Moura afirmam que houve um aumento da realização de documentários a partir dos anos 2000 no suporte de vídeo digital. Segundo os pesquisadores, são filmes de baixo orçamento, distribuídos nos formatos de curtas e médias metragens e cuja fruição se dá em salas alternativas de cinema e festivais, não alcançando o circuito comercial. No período analisado, que abarca 13 anos, foram 73 documentários produzidos no Rio Grande do Sul, o que mostra o potencial do gênero no Estado.

Para chegar a esse resultado, os autores mapearam a produção de documentários no Estado gaúcho por meio de consultas a catálogos de festivais, dicionários de filmes e outras pesquisas já realizadas em âmbito nacional. A partir disso, os pesquisadores chegaram a um mapa do documentário no Rio Grande do Sul que indicou Porto Alegre como o

principal centro produtivo, mas destacando também Caxias do Sul e Santa Maria como expoentes de uma nova produção fora da capital gaúcha. Nesses termos, quando pensamos que a pesquisa abrangeu apenas grandes produtoras e se dedicou aos grandes centros de produção, isso nos leva a acreditar que a produção de documentários no RS seja ainda maior, pois ela também permeia as cidades do interior, onde a produção fica a cargo, para além das produtoras, de instituições de ensino e organizações da sociedade civil.

Como não há tantos registros mais sistematizados da produção cinematográfica do Rio Grande do Sul, em especial que englobe o que é realizado por universidades, escolas, organizações civis, etc., acreditamos que a produção da TV OVO tem um papel importante na produção independente não ficcional fora da capital gaúcha, principalmente, se levarmos em consideração que de 2009 a 2012 a TV OVO lançou 18 documentários. No entanto, é importante mencionar que os recursos para estas produções vêm de leis de incentivo e de editais do governo. Dos 18 documentários apenas um deles não contou com orçamento público.

Os quatro documentários¹³ do projeto *Por Onde Passa a Memória da Cidade* contaram com o apoio da Lei de Incentivo à Cultura de Santa Maria. Somam-se a eles, integrando o mesmo projeto e também aprovados pela Lic, os quatro documentários de curta-metragem biográficos sobre “personas” de Santa Maria, denominados *No Meu Tempo*. Eles foram lançados em 2012 e são dirigidos por Marcos Borba e Denise Copetti. O documentário *Krè*, que tem a direção de Alessandro Pedrollo e Francele Cocco, lançado em 2009, foi produzido através de recursos do edital Ponto a Ponto, do Ministério da Cultura. O documentário *Ao Sul de um Movimento*, dirigido por Priscila Costa e lançado em 2011, teve apoio do edital do governo federal em que a TV OVO foi aprovada como Pontão de Cultura (Pontão FOCU – Fomento Cultural). Ainda, do montante, quatro documentários¹⁴ integram o projeto *Mosaico de Identidades*, lançados em 2012. O projeto foi aprovado no edital do Laboratório Cultura Viva, que é o Ponto de Cultura da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (ECO/UFRJ), cujo recurso repassado também é oriundo do Ministério da Cultura. E, por fim, três documentários¹⁵ integram o projeto *Olhares da Comunidade*, também aprovado pela Lic municipal e

¹³ Os documentários são *1ª Quadra* e *Avenida Progresso*, lançados em 2009, e *Quatro mistérios do Rosário* e *Trilhos do Itararé*, lançados em 2012, todos sob direção de Marcos Borba.

¹⁴ Os documentários são *Mosaico ID: PC Clareira da Mata*, *Mosaico ID: PC Vitória Régia*, *Rebojo*, todos com direção de Marcos Borba, e *Escolinha de Cinema*, direção de Neli Mombelli.

¹⁵ Os documentários são *Vila Oliveira: Escola Castro Alves*, *Campestre do Menino Deus: Escola Hylda Vasconcellos* e *Camobi: Escola Júlio do Canto*.

lançados em 2012. A direção é coletiva, assinada pelos oficinairos da TV OVO e pelos alunos que participaram do projeto, já que estes documentários são resultado de uma oficina de realização audiovisual ministrada em três escolas públicas de bairros distintos. Apenas *Meninice*, lançado em 2012, com direção de Rafael Rigon e Neli Mombelli, não teve financiamento público.

Dados como este demonstram o papel atual das políticas públicas na produção cinematográfica independente, mas também revelam que grande parte destas produções é pouco conhecida. Tomando a TV OVO como exemplo, suas produções nunca atingiram uma sala comercial de cinema. As exibições se restringem a festivais, cineclubes, sessões itinerantes em bairros, escolas, praças públicas e televisões educativas e públicas, em canais fechados como a TV Campus, da Universidade Federal de Santa Maria, a TV Unifra, do Centro Universitário Franciscano, e a TV Câmara, da Câmara de Vereadores de Santa Maria. Estes são os únicos meios que suas produções têm de atingir um maior público por não ter um circuito exibidor que possibilite a circulação dos documentários pelo país e, também, pelo fato de a TV OVO não possuir uma parceria com um canal aberto de televisão de maior abrangência. Esta é uma das questões que Tomaim, Araújo e Moura (2011, p. 16) acreditam ser o desafio do documentário gaúcho: fazer com que ele adquira visibilidade no mercado audiovisual brasileiro.

A partir disso, também apontamos para a importância do registro dessas informações para colaborar com a historiografia do documentário contemporâneo que tem conquistado o seu merecido espaço ao retratar os mais diversos aspectos da vida em sociedade. Tais representações corroboram para a compreensão do passado, presente e futuro, tanto das efemeridades do mundo quanto dos aspectos mais complexos que marcam toda uma civilização.

Nossa pesquisa se constrói nesse intuito: o de colaborar com o registro desses dados e, a partir de um recorte local, trazer uma amostra do que está sendo abordado no documentário contemporâneo e de como isso se dá, a partir de que voz e de que modo de representação. Assim, no próximo capítulo, para além das teorias do documentário, também nos dedicamos à compreensão da estética cinematográfica no que tange a sua linguagem, já que estes serão os elementos fundadores da metodologia da análise fílmica a ser aplicada no estudo dos documentários da TV OVO.

CAPÍTULO II – GRAVAÇÃO

O MÉTODO E A TÉCNICA - O DOCUMENTÁRIO E O MUNDO REPRESENTADO

Chegamos à gravação do nosso documentário metafórico. E quando pensamos em “luz, câmera e ação”, remetemo-nos à necessidade de se ter conhecimentos técnicos sobre a linguagem cinematográfica, também definir quais ferramentas utilizaremos para gravar nossa história e como se constituirá nosso roteiro. Essas escolhas implicam no que representaremos, de que forma e a partir de que ponto de vista. No entanto, elas não se dão de forma aleatória, tudo tem uma história e está dentro de um contexto que carrega as marcas indeléveis do presente e são reflexos do método e das técnicas usadas.

Assim, apresentamos nosso segundo capítulo, que aborda o lugar do documentário nos estudos de Cinema e História, já que o ponto de vista macro do nosso objeto está nesse limiar: uma produção que transita entre as fronteiras do campo teórico do Cinema e da História.

E ao ir para as “vias de fato da gravação”, trazemos os pressupostos da análise fílmica, refletindo sobre a construção de sentidos e sobre quais elementos são escolhidos para serem apropriados e constituírem a “voz” do documentário bem como as suas formas de representação a partir das técnicas da linguagem audiovisual e da teoria do documentário. A compreensão destes pressupostos nos fornecerá o embasamento necessário para a aplicação da nossa metodologia no capítulo posterior.

2.1 O lugar do documentário nos estudos de Cinema e História

É comum ouvirmos roteiristas e cineastas falarem que a principal inspiração para suas histórias é a vida real, histórias banais que fazem parte do cotidiano das pessoas ou, ainda, fatos históricos que marcaram uma época, uma geração. É a História que se ocupa em registrar, analisar e explicar os acontecimentos do passado, dos quais surgem as ideias de roteiros para muitas das produções cinematográficas. No entanto, essa relação entre o Cinema e a História ainda é motivo de contestações entre os historiadores, uma vez que muitos argumentam que os filmes acabam por fazer um retrato errôneo do passado.

O impasse entre a História e o Cinema nasceu junto com a sétima arte, afinal, antes de ser considerado arte, o cinematógrafo era visto como um espetáculo para iletrados, uma “máquina de idiotização”, como lembra Marc Ferro (2010, p.28). Com o passar dos anos, o cinema foi se desenvolvendo, ampliando as suas formas de representação, aprimorando sua linguagem e ocupando um papel importante na sociedade, colocando-se como mais uma das inúmeras formas de interpretá-la, projetando-a em sua grande tela.

Contudo, os historiadores continuaram a ter receios com a sétima arte. O questionamento de muitos deles é que os filmes históricos não possuem uma preocupação ética em representar o passado, uma vez que acreditam que um filme não é capaz de discutir um fato histórico de forma veemente e apresentar diversos pontos de vista como num livro, ou ainda, apresentar contradições e explicações em notas de rodapé como propicia o texto discursivo escrito.

Miriam Rossini (1999, p. 122) acredita que a maior dificuldade para os historiadores aceitarem os filmes como fonte histórica ocorre devido à natureza do cinema, que troca o conceito de verdade pelo de verossimilhança, trazendo outros pontos de vista do que é o real e, para além disso, outras visões da história. Acrescenta-se, ainda, o fato de que eles veem o filme como representação histórica, mas não como fonte, e comparam a linguagem escrita à fílmica. Por mais que o uso e o estudo de filmes como fonte documental tenha crescido entre os historiadores nos últimos tempos, ainda há certas resistências. No entanto, preferimos pensar, como lembra Rossini (1999, p. 118), que hoje “as imagens também se tornaram nossa fonte de conhecimento histórico”.

Os primeiros historiadores a lançarem o debate sobre o Cinema e a História e a darem visibilidade ao filme como objeto de estudo na academia foram Marc Ferro e Pierre Sorlin, em meados da década de 1960, na França, dentro de uma corrente teórica que ficou conhecida como História Nova. Pierre Sorlin (1992, p. 33, tradução nossa) diz que “a história sempre tem sido e segue sendo prioritariamente tributária dos textos; utiliza de forma marginal os documentos visuais, que tendem a considerar secundários”, pois é como se a imagem devesse valer somente pelo seu caráter de evidência, uma iconografia que valida, autentica o que a escrita expressa.

Ferro (2010) vê o filme, qualquer que seja o gênero, como um artefato cultural e uma ferramenta de contra-análise da sociedade que, para além do tempo histórico que retrata, fala muito mais do tempo em que é produzido. O historiador afirma que:

O filme tem essa capacidade de desestruturar aquilo que diversas gerações de homens de Estado e pensadores conseguiram ordenar num belo equilíbrio. Ele destrói a imagem do duplo que cada instituição, cada indivíduo conseguiu construir diante da sociedade. A câmera revela o funcionamento real daquela, diz mais sobre cada um do que queria mostrar. Ela desvenda o segredo, apresenta o avesso de uma sociedade, seus lapsos (FERRO, 2010, p. 31).

Os lapsos aparecem na medida em que o filme foge do controle, seja da censura de instituições, de cerceamentos simbólicos impostos subjetivamente pela sociedade ou pela história, ou, ainda, do próprio cineasta. A partir do momento em que se transforma em produto e vai para as telas, o filme passa a ter autonomia e, então, pequenos detalhes talvez despercebidos na sua produção revelam poderes, ideologias e sentidos, ressignificando a história.

Nesse contexto, o historiador norte-americano Robert Rosenstone (2010) defende que os filmes são uma nova forma de se fazer história, já que não há como negar o poder das imagens na atualidade, ao tornarem a história acessível. Para ele, a história pode ser história tanto nos livros quanto nos filmes. Contudo, os filmes têm a vantagem de levar em conta, ao mesmo tempo, os aspectos econômicos, sociais, políticos e de gênero, enquanto que no livro é preciso separá-los em etapas, já que não há como apresentar tudo de uma vez. Assim, para o autor, a história nas páginas impressas e a história na tela possuem semelhanças em pelo menos dois aspectos:

[...] referem-se a acontecimentos, momentos e movimentos reais do passado e, ao mesmo tempo, compartilham do irreal e do ficcional, pois ambos são compostos por conjuntos de convenções que desenvolvemos para falar de onde nós, seres humanos, viemos (e também de onde estamos e para onde vamos e para onde achamos que estamos indo, embora a maioria das pessoas preocupadas com o passado nem sempre admita isso) (ROSENSTONE, 2010, p. 14).

Para Rosenstone, as imagens são uma forma de dar voz para quem durante muito tempo não teve como se manifestar, como mulheres, subalternos, minorias sexuais, escravos, entre outros. Oportunidade de não somente ouvir essas pessoas, mas também de vê-las, já que a história escrita sempre esteve nas mãos dos letrados, isto é, a mercê das elites e do seu ponto de vista sobre o mundo (ROSENSTONE, 2010, p.19). Portanto, a contribuição dos filmes históricos não deve ser encarada somente a partir de detalhes específicos que essas obras possam apresentar, mas, principalmente, em relação à

representação que fazem do passado num sentido amplo e às metáforas que criam para tal. Nas palavras do historiador norte-americano,

Também é possível encarar o filme histórico como parte de um campo separado de representação e discurso cujo objetivo não é fornecer verdades literais acerca do passado (como se a nossa história escrita pudesse fazê-lo), mas verdades metafóricas que funcionam, em grande medida, como uma espécie de comentário, e desafio, em relação ao discurso histórico tradicional (ROSENSTONE, 2010, p. 23-24).

Isso porque a narrativa cinematográfica completa seu ciclo no espectador. Ela nunca é algo dado, fechada em um único sentido. O cinema proporciona diversos entendimentos, cada qual elaborado por espectadores diferentes que constroem e interpretam a história conforme o conhecimento que carregam na sua bagagem. Por isso o cinema lança esse desafio, o de ser mais um ponto de vista sobre um determinado fato que fomenta novas discussões e formas de pensar sobre o mundo historicizado.

Ao falar em filme histórico, Rosenstone os classifica em três tipos: longa-metragem dramático, documentário e filme histórico inovador ou de oposição. Cada tipo utiliza as imagens de maneira diferente para criar o significado da história. Segundo Rosenstone, o longa-metragem dramático tem como principal ingrediente as emoções. Esse é o alvo que o cineasta quer atingir em relação ao público. Assim, esse tipo de filme concentra-se em personagens fictícios ou em pessoas documentadas que fazem parte ou são as precursoras de um importante acontecimento histórico.

Retratando o mundo no presente, o longa-metragem dramático faz com que você mergulhe na história, tentando destruir a distância entre você e o passado e obliterar – pelo menos enquanto você está assistindo ao filme, a sua capacidade de pensar a respeito do que você está vendo (ROSENSTONE, 2010, p. 34).

Sobre o documentário, o pesquisador diz que ele tem muita semelhança com o longa-metragem dramático por também contar uma determinada história a partir da experiência de um pequeno grupo e por buscar a emoção. Ainda, se utiliza muito da justaposição de imagens e de imagens de arquivo. Outra faceta do documentário para a qual Rosenstone chama a atenção é que ele utiliza “entrevistas com participantes dos acontecimentos históricos ou especialistas, muitas vezes professores de história, cujas

palavras são usadas para moldar e criar o sentido mais amplo do passado” (2010, p. 35), o que, para ele, seria um exemplo de encenação, mas que não retira seu aspecto de realidade.

E o terceiro tipo de filme histórico é o inovador ou de oposição, “que contém uma grande variedade de teorias, ideologias e abordagens estéticas com potencial de impacto e impacto real no pensamento histórico” (ROSENSTONE, 2010, p. 36). O autor acrescenta, sobretudo, que este tipo de filme propõe diferentes maneiras para trabalhar com os vestígios do passado e que, inclusive, das telas pode ser levado de volta para os livros, como um novo pensamento histórico. Eles confrontam, principalmente, longas metragens de ficção e documentários clássicos em que se criam heróis e vítimas numa história perfeita, padronizada. Rosenstone afirma que essas produções não costumam ser populares, mas cita exemplos, entre eles um filme brasileiro: *Quilombo*, de Cacá Diegues, lançado em 1984. No longa, um grupo de escravos é colocado no centro do processo histórico ao contar a história de Palmares. O autor vê *Quilombo* como um ataque à representação historiográfica brasileira ao passo que o filme mostra “uma obstinada sociedade formada por escravos fugitivos retratada em música e dança (samba) por atores vestidos como se estivessem participando do Carnaval” (ROSENSTONE, 2010, p. 37).

Seguindo a classificação proposta por Rosenstone, localizamos nosso objeto de estudo – o documentário. Devido ao seu modo de representação, que trabalha com depoimentos, testemunhos, fazendo uma asserção sobre o passado, a narrativa adquire um peso de real para os espectadores, pois, como lembra Rossini, filmes de reconstituição histórica e filmes de documentário “possuem a força do ‘acontecido’, o que vem a reforçar a ilusão causada pelo efeito de real” (1999, p. 124). É devido a sua forma de enunciação, de explicar o passado e trazer referentes diversos, que o documentário assume o papel de também ensinar a história, ao lado ou como contraponto da historiografia oficial, como sugere Marc Ferro:

O fenômeno mais novo é a instrumentalização do vídeo para finalidades de documentário, isto é sua utilização para escrever a História de nosso tempo: as enquetes fílmicas que lançam mão da memória e do testemunho oral são numerosas. O filme ajuda assim na constituição de uma contra-história, não oficial, liberada, parcialmente, desses arquivos escritos que muito amiúde nada contêm além da memória conservada por nossas instituições. Desempenhando assim um papel ativo, em contraponto com a História oficial, o filme se torna um agente da História pelo fato de contribuir para uma conscientização (FERRO, 2010, p. 10-11).

Embora o documentário possa assumir a forma de contraponto da história, como acredita Ferro, também se parece muito com a história escrita ao constituir fatos selecionados do passado e vestígios para transformar em narrativa, dificilmente alcançando uma fórmula nova para pensar sobre o passado, como alerta Rosenstone (2010). Esses aspectos fazem com que os espectadores, entre eles os próprios historiadores, confiem muito mais no documentário do que num filme de ficção histórico. Nesse ponto, sentencia o autor, o drama sempre foi mais honesto ao assumir a construção ficcional do passado. Para Rosenstone (2010, p. 110), “o documentário sempre fez mais do que simplesmente refletir o mundo real”, sempre foi carregado de uma posição ideológica e partidária, por trás da sua ideia de documento.

Assim, ao analisar um documentário, deve-se desprender a mesma atenção que se teria para analisar um filme dramático, uma vez que os documentários “são feitos de maneira a induzir sentimentos fortes nos espectadores”; sua intenção é a de que o espectador se envolva profundamente e se importe com o passado ali retratado (ROSENSTONE, 2010, p. 115). Portanto, o documentário assume um “lugar de memória”, pois, como lembra Nora, esses lugares cristalizam as lembranças e as transmitem; sofrem metamorfoses ao misturar o individual e o coletivo, num jogo de significados e de ramificações conforme as representações de cada leitura. Há uma vontade de memória que permeia o documentário e que transfere experiências e lembranças para o espectador.

Rosenstone (2010, p. 239) nos lembra que um filme de ficção ou documentário deve ser encarado a partir do seu nível metafórico e simbólico, e não literal, reconhecendo que eles criam imagens e representações “ricas que nos ajudam a ver e pensar sobre o que existiu”. Trata-se de um produto que visa buscar vestígios e refletir de que outra forma essa história poderia ser contada; afinal, os pontos de vista para um mesmo fato podem ser infinitos.

Portanto, como acredita Sorlin (1992), por meio da análise fílmica é possível compreender a sociedade atual; logo, cabe ao historiador ou qualquer outro pesquisador usar os métodos apropriados para analisá-la e redescobri-la. Segundo o autor, “os filmes não são considerados já como simples janelas que dão ao universo, constituem um dos instrumentos de que dispõem uma sociedade para colocar-se em cena e mostrar-se” (2010, p. 252, tradução nossa). Sendo assim, para analisar um filme e a representação de sociedade que ele põe em cena é preciso conhecer a linguagem própria do cinema que, por

sua vez, é bem diferente da escrita. Isso requer dominar conceitos técnicos como planos, enquadramentos, luz, efeitos sonoros, movimentos de câmera, para saber ler um filme.

Além de pensar o filme enquanto produto, outro aspecto que ajuda na sua compreensão, segundo Sorlin, é conhecer quem produziu o filme e qual o lugar que o produtor ocupa na sociedade, pois o filme sempre é resultado do tempo presente, ou seja, ao ressignificar o passado, as marcas do tempo presente sempre estarão impressas no filme (SORLIN, 1992, p. 250).

Os documentários do projeto *Por Onde Passa a Memória da Cidade* falam da memória e da identidade de uma cidade a partir de uma delimitação geográfica constituída por uma rua ou um bairro. Não há um grande personagem ou um grande acontecimento, mas sim, lugares evocados como patrimônios culturais de Santa Maria, que envolvem o imaginário de personagens sociais dos quais os documentários extraem simbologias, consciente ou inconscientemente, e ressignificam o passado da cidade.

Para que possamos prosseguir com a leitura das asserções destes documentários da TV OVO sobre o passado de Santa Maria, continuamos nos próximos subtítulos com a definição de alguns pressupostos teóricos que embasam o nosso percurso metodológico por meio da análise fílmica.

2.2 Proposições para uma análise fílmica de documentários

Nossa metodologia, conforme apresentada na introdução, é composta pela pesquisa bibliográfica, documental e pela análise fílmica. A partir da pesquisa bibliográfica, procuramos compreender e articular os conceitos fundantes deste trabalho, que abarcam comunicação comunitária audiovisual, memória, identidade e patrimônio. A partir desses conceitos, desenvolvemos suas ramificações, que nos permitiram traçar a herança da TV OVO em relação ao vídeo popular e comunitário, pensar o problema da memória, falar sobre as formas de construção das identidades e sobre a constituição do patrimônio a partir desses meandros.

Para falar de como procederemos na análise, retomamos nosso problema de pesquisa. Como apresentado no início deste trabalho, nossa problemática busca verificar em que medida os documentários da TV OVO exercem a perspectiva da comunicação

contra-hegemônica e até que ponto eles ressignificam a identidade e a memória de Santa Maria.

A partir dessa questão central, recorreremos à pesquisa documental e ao método de análise fílmica para abordarmos os quatro documentários selecionados para esta pesquisa. Em um primeiro momento, consultamos os projetos apresentados pela TV OVO na Lei de Incentivo à Cultura (LIC) de Santa Maria em 2007 e em 2010, dos quais derivaram os documentários, buscando identificar a gênese da iniciativa do *Por Onde Passa a Memória da Cidade*. Esta iniciativa vem ao encontro de um pressuposto teórico dos estudos de Cinema e História, em que se reconhece o filme como produto de um conjunto de fatores sociais, culturais, políticos, econômicos, estéticos e tecnológicos da época em que este foi produzido. Esses elementos são partes de estruturas de poder que delineiam o formato final de um produto, ou seja, são responsáveis por mecanismos de constrangimentos, de enquadramentos que devem ser levados em consideração em uma análise de um filme, seja de ficção ou de não ficção (PENAFRIA, 2009, p. 07).

Já a análise propriamente dita concentra-se nas obras audiovisuais enquanto produções individuais e singulares, como explica Penafria (2009, p. 07). É quando estudaremos cada documentário separadamente, decompondo os elementos que o constituem: planos, enquadramentos, trilhas, narrativa, modos de representação, entre outros. Esse percurso exige do pesquisador conhecimento dos elementos da linguagem audiovisual bem como das formas de representar o real para, a partir das partes, estudar e compreender o que os documentários trazem no seu todo. A análise fílmica se desenvolverá sob três eixos: as vozes e as maneiras de representar o real; as apropriações de testemunhos a partir de uma estética televisiva e memória e identidade para Santa Maria. São esses eixos que delimitaremos nos próximos subtítulos.

2.2.1 As vozes e as maneiras de representar o real

Para Bill Nichols, o documentário é uma representação do mundo e não uma reprodução da realidade, como este gênero cinematográfico é, na maioria das vezes, interpretado pelo público. Essa representação é sempre um ponto de vista singular de quem produz o documentário:

[...] os documentários *representam* o mundo histórico ao moldar o registro fotográfico de algum aspecto do mundo *de uma perspectiva ou de um ponto de vista diferente*. Como *representação, tornam-se uma voz entre muitas numa arena de debate e contestação social* (NICHOLS, 2005, p.73, grifo do autor).

O que faz o documentário ser diferente da ficção é sua abertura para o incontrolável, ele não pode ser de todo roteirizado, como expõe Comolli (2008, p. 177), pois é a invenção que potencializa o real no mundo.

A parte documentária do cinema implica que o registro de um gesto, de uma palavra ou de um olhar, necessariamente se refira à realidade de sua manifestação, quer esta seja ou não provocada pelo filme, mesmo ele sendo um filtro que muda a forma das coisas (COMOLLI, 2008, p. 170).

É nesse sentido que o autor fala no documentário enquanto um cinema engajado no mundo, que nunca será domado, pois se constrói no constante atrito das relações do cineasta com o real (COMOLLI, 2008, p. 173). Quando ele fala da “realidade provocada” refere-se à interferência do diretor na tomada da cena, o que discutiremos mais adiante, e à encenação ou reconstrução que, assim como no cinema de ficção, também está presente no cinema documentário. A diferença é que no documentário a encenação não é realizada por atores profissionais, mas por personagens sociais que vivem e/ou viveram determinada situação. Nas palavras de Ramos (2008, p. 26), “a narrativa documentária prefere trabalhar os próprios corpos que encarnam as personalidades do mundo, ou utiliza-se de pessoas que experimentaram de modo próximo o universo mostrado”. Para o autor, é isso que caracteriza o documentário em contraposição à ficção: a asserção ou proposição sobre o mundo histórico.

Em se tratando das diferenças, o documentário também se aproxima do jornalismo na sua forma de representar o real. O que os coloca em polos opostos, de acordo com Comolli (2008, p. 174), é que o documentário assume o seu ato de reescrever os fatos, de apresentar um acontecimento a partir do ponto de vista de um sujeito cuja confissão é o princípio de toda a criação documentária.

Na medida em que representa o mundo, o documentário assume um ponto de vista sempre singular, já que se constitui conforme a visão do cineasta/diretor. Penafria (1999, p. 24) defende que o documentarista não deve mostrar o óbvio, mas revelar nosso próprio mundo, fazer com que nosso olhar ascenda a outro ponto de vista em relação ao tema abordado. A forma como esse ponto de vista é expresso é o que Nichols (2005, p. 76)

chama de a “voz” do documentário. De acordo com o autor, a “voz” fala a partir da forma como os elementos de imagem e som são dispostos no filme, o que envolve escolhas de linguagem, qual enquadramento será usado, como um plano será composto, quando cortar a sequência, de que forma será montado, se a captação do áudio será direta, se haverá *voz-over*, trilha, se os acontecimentos seguirão uma sequência lógica ou serão reorganizados, se serão utilizadas imagens em movimento e fotografias de arquivo e, por fim, qual o modo de representação que o documentário irá usar para realizar suas asserções sobre o mundo.

Um documentário pode ser composto de várias vozes que se manifestam através das entrevistas, das fotografias e imagens de arquivo, das imagens contemporâneas, da voz *over*, no entanto, ele sempre irá constituir uma voz própria, a partir da conjunção dessas vozes que irão produzir um significado que traduz o ponto de vista, apresentando o argumento ou defendendo uma causa do cineasta. Segundo Nichols, trazer vozes de entrevistados é uma forma de legitimar a voz do filme, uma espécie de estratégia para que a voz do documentário não exerça um tom autoritário.

A emergência de tantos documentários construídos em torno de sequências de entrevistas me parece uma resposta estratégica ao reconhecimento de que nem os fatos falam por si mesmos, nem uma única voz pode falar com autoridade definitiva. As entrevistas tornam a autoridade difusa. Permanece um hiato entre a voz do ator social recrutado para o filme e a voz do filme (NICHOLS, 2005, p. 57).

A voz do documentário é uma forma de realizar asserções sobre o mundo histórico transmitindo a perspectiva de quem faz o filme. Para que essa voz “fale” são usados mecanismos a fim de que atinja expressão, no sentido de atribuir credibilidade ao que está sendo dito, além de comover e convencer o espectador.

Neste sentido, Bill Nichols (2005, p. 135) propõe seis modos de representação que atuam como subgêneros do documentário e que expressam o modo de ver do diretor do filme e também a forma como o filme se engaja no mundo, uma vez que, para além de oferecer um retrato do mundo reconhecível, como adverte o autor, o documentário também é sinônimo de interesses. Nenhum documentário é desprovido de ideologia, ele sempre intervém no que é representado, afirmando “qual é a natureza de um assunto, para conquistar consentimento ou influenciar opiniões” (NICHOLS, 2005, p. 30). Ele nunca será uma simples representação do mundo, desprovida de intenções.

Os seis modos de compor um documentário são tipificados pelo autor como: poético, expositivo, observativo, participativo, reflexivo e performático. Embora um

mesmo documentário possa apresentar mais de um modo, como ressalta Nichols, sempre haverá um predominante. Entretanto, nos deteremos aqui no modo expositivo, por este ser o estilo dominante nos quatro documentários que compõem nosso objeto de estudo¹⁶.

O modo expositivo é o mais tradicional. Ele “agrupa fragmentos do mundo histórico numa estrutura mais retórica ou argumentativa do que estética ou poética” (NICHOLS, 2005, p. 142), isto é, reconta-se uma história em que a ênfase é voltada para narrativa em si, exposta verbalmente, enquanto que as imagens ficam em segundo plano, num tom mais ilustrativo. O documentário *Janela da Alma* (2001), de Walter Carvalho e João Jardim, é um exemplo deste modo de representação. A narrativa se constrói a partir do depoimento de 19 atores sociais com diferentes graus de deficiência visual que falam sobre seus sentimentos e sensações em relação ao mundo e a sua deficiência. O filme, num caráter didático, aborda desde o aspecto fisiológico do olho até relatos mais íntimos de alguns personagens que falam sobre como a pouca visão ou a falta total dela influencia em suas vidas.

Outra característica muito marcante do modo expositivo é o uso da “montagem de evidência” que, por meio das imagens, irá sustentar o argumento do filme. Para Nichols, a “montagem de evidência” é uma forma de organizar os cortes sem que necessariamente haja uma continuidade, em que tempo e espaço não sejam únicos, mas sim “que se dê a impressão de um argumento único, convincente, sustentado por uma lógica” (NICHOLS, 2005, p. 58). No caso dos documentários da TV OVO, esta lógica se dá por meio dos testemunhos dos personagens sociais.

As imagens possuem um papel secundário neste tipo de documentário, aparecendo como uma forma de demonstração ou comprovação do ponto de vista do realizador. Os

¹⁶ A respeito dos outros modos classificados pelo autor, destaquemos que o modo poético tem a tônica voltada para a fragmentação do tempo e da montagem, para a ambiguidade e para a valorização estética, carregando um tom experimental. No modo observativo, a representação do mundo dá-se por meio da observação, como se o documentarista e sua câmera fossem uma “mosca pousada na parede” e ficassem a registrar os fatos que acontecem diante da câmera, sem intervenção. O modo de representação participativo é tido como um “cinema de encontro”, refere-se a um tipo de documentário que ficou conhecido nos anos de 1960 na França como “cinema verdade”. É a entrevista que promove o encontro entre o documentarista e os personagens sociais. A entrevista é a maneira mais formal de se dirigir ao entrevistado, ao mesmo tempo em que permite ao cineasta dirigir-se ao público e ligar depoimentos sem a necessidade do uso da *voz-over*. No modo reflexivo “são os processos de negociação entre cineasta e espectador que se tornam o foco da atenção” (NICHOLS, 2005, p. 162), em que se expõem os problemas e questões próprias das representações do campo da não ficção, além do mundo histórico. Neste tipo de documentário aparecem temas individuais que questionam ideias, falam das coisas com elas são e também de como elas poderiam ser. Já no modo performático, os documentários “dão ainda mais ênfase às características subjetivas da experiência e da memória, que se afastam do relato objetivo” (NICHOLS, 2005, p. 170). Há uma combinação livre do real e do imaginado, em que o direcionamento ao espectador dá-se emocionalmente, sem a pretensão de apontar o mundo objetivo.

documentários da TV OVO são montados a partir desta perspectiva. Entre os exemplos podemos destacar o momento em que o historiador Ênio Grigio, durante seu depoimento em *Qu4tro Mistérios do Rosário*, conta a história da fundação da Irmandade do Rosário. Conforme as informações são apresentadas por Grigio, como o pedido de doação de um terreno para o grupo religioso e de materiais para construir a capela, aparece a imagem de um documento, uma espécie de ata, em que são destacados os seguintes fragmentos do texto que corroboram com a assertiva realizada pelo historiador: “Irmandade [...] Nossa Senhora do Rosário [...] pedindo o terreno [...] pedra e tijolos do cemitério velho [...] para edificação de uma Capela[...]” (QU4TRO MISTÉRIOS DO ROSÁRIO, 2012). Ou ainda, no *1ª Quadra*, quando os depoimentos dos entrevistados são sobrepostos por fotografias antigas da rua que demonstram o que eles estão rememorando, como, por exemplo, quando ouvimos a fala de Carlo Isaia, que diz que no início da Rua do Comércio, antes de ser chamada de 1ª Quadra, havia três sobrados que abrigavam o comércio santa-mariense e, em seguida, aparece uma fotografia aérea da época, mostrando os prédios e a rua.

De acordo com Nichols, o documentário expositivo, ao seguir uma lógica verbal é associado à objetividade, uma vez que o comentário conduz a narrativa e aconselha o espectador a ver as imagens como confirmação do que é falado.

Esse modo também propicia uma economia da análise, já que as argumentações podem ser feitas, de maneira sucinta e precisa, em palavras. O documentário expositivo é o modo ideal para transmitir informações ou mobilizar apoio dentro de uma estrutura preexistente ao filme (NICHOLS, 2005, p. 144).

Assim, essas características do modo expositivo nos embasam para analisar como os documentários do projeto *Por Onde Passa a Memória da Cidade* ressignificam o passado de Santa Maria, já que a escolha do modo de representação, por si só, traduz parte dos anseios do cineasta e dizem muito sobre as formas com que a história, a memória e a identidade foram representadas nos filmes, pois, como afirma Ramos (2008, p. 32, grifo do autor), “na medida em que se propõe a estabelecer asserções sobre o mundo histórico, o documentário está lidando diretamente com a reconstituição e a interpretação de um fato que, no passado, teve a intensidade do *presente*”.

Uma forma de sustentar os argumentos assertivos do mundo propostos pelo documentário é por meio do uso de provas. Entretanto, é importante salientar que estas ferramentas probatórias podem ser usadas por qualquer tipo de documentário, não são

exclusivas do modo expositivo. Nichols classifica as provas em inartísticas, as que apresentam recursos aos fatos, e artísticas, que recorrem aos sentimentos do público. As provas entendidas como inartísticas são indícios indexadores da realidade que compreendem documentos, testemunhas, amostras de impressões digitais, etc. São provas materiais que não podem ser criadas pelo cineasta, mas que podem ser interpretadas e avaliadas. Já as provas artísticas são produtos da criatividade do cineasta criados de modo estratégico para persuadir o espectador. Elas podem ser do tipo ético, emocional e/ou demonstrativo (NICHOLS, 2005, p. 80-81).

As provas artísticas éticas pretendem estabelecer uma verossimilhança, atribuir credibilidade, quando, por exemplo, são usados autoridades ou especialistas no documentário. As provas emocionais têm por objetivo comover o espectador, de forma a estabelecer “um estado de espírito favorável a um determinado ponto de vista” (NICHOLS, 2005, p. 81). Elas podem causar empatia ou repulsa. E as provas demonstrativas são baseadas em exemplos para demonstrar um argumento e comprovar ou dar a impressão de comprovação da questão. Elas atuam no nível do convencimento. Segundo Nichols, os três tipos de provas artísticas permitem ao documentário alcançar os princípios de uma boa retórica, que compreende a verossimilhança, o convencimento e a comoção do público (2005, p. 82).

Contudo, ao estabelecermos asserções sobre o mundo num documentário, ao escolhermos um modo de representação dominante em detrimento de outro, também estamos inferindo a ética que adotamos ao registrar essa dimensão histórica. Os documentários da TV OVO, ao trabalharem na perspectiva do modo expositivo, adotam a ética de recuo. Essa dimensão entende a presença do cineasta (sujeito que sustenta a câmera) de forma recuada diante do mundo registrado, assumindo uma postura em que ele não fica somente na observação, mas também não interfere bruscamente. Essa prática de recuo em relação à representação “é valorizada como forma de permitir ao espectador o exercício de sua *liberdade*” (RAMOS, 2008, p. 36, grifo do autor)¹⁷.

¹⁷ Ramos fala em quatro modalidades éticas: a educativa, que se caracteriza pelo predomínio da *voz over*, sem entrevistas ou depoimentos, e que conta com encenação de pessoas comuns como atores; a da imparcialidade/recuo, que se propõe a fazer asserções sobre o mundo como uma “mosca na parede”, utilizando-se, sobretudo, do som ambiente e da não interferência; a interativa/reflexiva, que sustenta a intervenção do cineasta no mundo, de forma a deixar claro para o espectador a presença e o ponto de vista do diretor na enunciação do documentário; e a ética modesta, que assume a primeira pessoa no documentário, em que a asserção de mundo é limitada ao próprio cineasta e “enuncia sobre sua condição no mundo” (RAMOS, 2008, p. 39).

Ainda, a forma como é realizada a tomada também interfere na ética do documentário. Conforme Fernão Ramos (2008, p. 91, grifo do autor), “a *intensidade da tomada* determina em grande parte o tipo de fruição possível e a postura ética do espectador em face da imagem e das asserções que suporta”. E quando falamos em tomada, pressupõe-se a presença do cineasta, uma presença subjetiva que, segundo Ramos, pode ser classificada em quatro categorias: o “sujeito-da-câmera recuado”, que compreende o nível da ocultação; o “sujeito-da-câmera agindo”, portanto no nível da ação; o “sujeito-da-câmera encenando”, logo no nível da interpretação; e, por fim, o “sujeito-da-câmera exibicionista”, que se encontra no nível da afetação/afecção (RAMOS, 2008, p. 91).

Para analisarmos os documentários do projeto *Por Onde Passa a Memória da Cidade*, trabalharemos no nível da ocultação, postura que o sujeito-da-câmera assume nos quatro filmes que compõe nosso objeto de estudo. O sujeito-da-câmera recuado assume uma distância que oculta; contudo, não esconde. Essa presença pode ser do tipo esvaziada ou chapada. No caso dos documentários da TV OVO, a presença é do tipo chapada, uma vez que o diretor não nega por completo o seu potencial de interferência e o de sua equipe na tomada ou no momento do registro; no entanto, também não interfere explicitamente, diferente da presença esvaziada, que nega por completo a interferência. Esta postura pode ser observada na forma como os depoimentos são realizados nos documentários. No *1ª Quadra*, por exemplo, três personagens sociais, Lucia Carrión, Maria Cristina Segala e Neida Morales, falam de suas memórias sobre a rua num bate-papo em um café. Como a locação é rodeada por vidros, a equipe aparece refletida nos espelhos (na linguagem cinematográfica usa-se a expressão “vazar”), em que se pode identificar os operadores de câmera, o operador de áudio e até mesmo o diretor e o restante da produção. Essa postura é chapada, pois embora a intenção não seja a de mostrar a equipe, ela também não foi negada na hora da montagem do documentário.

2.2.2 A estética televisiva e os usos e apropriações dos testemunhos

Em nossa pesquisa falamos dos documentários do projeto *Por Onde Passa a Memória da Cidade*, da TV OVO, ligados a uma linguagem cinematográfica, já que eles participam de festivais de cinema e são produzidos para serem exibidos em sessões de cineclubes e em sessões itinerantes. No entanto, no decorrer do estudo, também fomos

percebendo que eles se aproximam de uma estética televisiva. Anna Maria Ballogh e Juan Droguett (2008, p. 42-43) dizem que cinema e televisão, ao serem duas janelas para o mundo contemporâneo, convivem numa inter-relação constante. Para os autores “o cinema contemporâneo é, em certo sentido, um cinema do esboço, do fragmento” (BALLOGH & DROGUETT, 2008, p. 45), devido à crescente mescla e indefinição entre estética televisiva e cinematográfica.

Em nosso objeto, essa conjunção se dá na medida em que as obras possuem uma grande dependência de testemunhos na sua narrativa. Esse uso exacerbado configura o que Calabrese (1987) chama de lógica do fragmento. Isto é, para o autor, do ponto de vista discursivo, o fragmento, que faz parte de um inteiro, ao ser fracionado, é como se excluísse o todo do qual pertencia, não contemplando a presença do inteiro (CALABRESE, 1987, p. 88).

Essa estética do fragmento é percebida nos documentários na medida em que eles apresentam diversos recortes de testemunhos que foram extraídos de um todo, de uma entrevista maior. Assim, “o fragmento deixa-se ver pelo observador tal como é, e não como um fruto de uma ação do sujeito” (CALABRESE, 1987, p. 88). Segundo o autor, o fragmento não tem uma fronteira delineada, específica, mas é um recorte, uma interrupção, é uma reconstrução.

Calabrese (1987, p. 89) afirma que ao renunciar a pertença a um todo “o fragmento torna-se ele próprio sistema”, compondo um novo inteiro. É o que observamos nos documentário que integram o nosso objeto de estudo. Ao se apropriar constantemente de testemunhos de diferentes personagens sociais, as falas são recortadas de um inteiro anterior para formar um novo sistema, um todo representado por cada um dos documentários.

Esta ação, de recorrer ao fragmento como forma de construção da narrativa, faz com que as marcas do enunciador desapareçam. Isto é, o excesso de fragmentação no discurso apaga o sujeito realizador e esvazia o discurso de sentido ao passo que não há um tempo de fala do entrevistado, assim como os recortes tiram o sentido do todo. Calabrese (1987, p.88) lembra que “o discurso mediante fragmento ou sobre fragmento não exprime um sujeito, um tempo da enunciação (exceto se o examinarmos em detalhe)”.

Além do fragmento, Calabrese fala do detalhe, os quais, para ele, são estéticas diferenciadas. O detalhe consiste em tornar “perceptível a partir do inteiro e da operação de talho” (CALABRESE, 1987, p. 86). Ou seja, diferentemente do fragmento, que constituirá

um novo inteiro, o detalhe ou pormenor é a ação de dar destaque a um elemento, mas que não negligencia o seu inteiro. Conforme Calabrese, essa definição sempre se dá a partir do ponto de vista de um sujeito, de um “detalhante”, o que permite a construção de discurso a partir desse ato de talhar; é uma reconstituição.

Até porque produzir detalhes depende de uma ação explícita de um sujeito sobre um objeto, e pelo facto de inteiro e partes estarem simultaneamente presentes, o discurso por detalhes prevê a aparição de marcos na enunciação, isto é, de *eu-aqui-agora* da produção do discurso (CALABRESE, 1987, p. 86).

Ou seja, diferente do fragmento, o detalhe incorpora as marcas de enunciação. É possível perceber que há um sujeito realizador que faz escolhas e direciona a narrativa. Apesar de o fragmento predominar como principal característica das narrativas dos documentários aqui analisados, foi possível notar que em *Quatro Mistérios do Rosário* o detalhe é utilizado como efeito estético, mesmo que não seja de forma predominante. Este aspecto nos chama a atenção por trazer uma postura diferente do realizador, porque, neste caso, ele procura marcar na narrativa o seu ponto de vista como autor, para além de apoiar-se nos testemunhos dos personagens, como acontece nos demais documentários.

Então, fazendo uma relação com o conceito anterior de “voz” do documentário, em que o diretor utiliza diversos recursos para comprovar o seu ponto de vista sobre o mundo vivido, o que se nota é que, nos documentários analisados, temos como prioritário dentre as vozes os usos e apropriações dos testemunhos. Essas vozes estão dentro do que entendemos como vozes dos personagens sociais.

Ricoeur (2007, p. 170) diz que o testemunho pode ser empregado de múltiplas formas, dentre elas o pressuposto de “eu estava lá”, entendendo o testemunho como “realidade da coisa passada e a presença do narrador nos locais de ocorrência” (RICOEUR, 2007, p.172). Benveniste (1995, p.174), também fala de testemunha como significado de “aquele que sabe por ter visto”. No entanto, o autor pensa o testemunho de duas formas: a partir do *testis*, que é aquele que assiste a um fato enquanto terceiro, e *supertes*, entendido enquanto sobrevivente, presenciando/vivendo o fato ocorrido (BENVENISTE, 1995, p. 278).

A partir disso, Seligman-Silva (2010, p. 05) propõe pensarmos o testemunho para além do sentido de presença e compreendê-lo enquanto algo mais complexo, um “misto entre visão, oralidade narrativa e capacidade de julgar”. O autor entende o testemunho

como possuidor de traços em constante passagem articulados entre presente e passado, entre o real e o simbólico.

Seguindo o pensamento de Seligamn-Silva, trabalhamos com a noção de que nos documentários da TV OVO estamos diante de dois grupos de narradores: um se refere às vozes populares, ou seja, às falas de moradores das ruas e bairros de Santa Maria convidados a rememorar suas lembranças sobre os lugares; e o outro tipo se refere às vozes institucionalizadas, isto é, que representam um campo de saber. São aqueles que possuem conhecimento para falar sobre determinado aspecto, como historiadores, arquitetos, etc. Estas vozes, divididas em dois grupos de testemunhos, são expressas pelo que chamamos de personagens sociais e são articuladas no documentário de diferentes formas para sustentar o ponto de vista da TV OVO.

É preciso ressaltar que, dentro de um contexto contemporâneo do audiovisual e da comunicação comunitária, percebemos que os documentários têm recorrido aos testemunhos dos personagens sociais para recompor, a partir de fragmentos de memórias, uma imagem do passado. Esse movimento de recorte dos discursos é o que caracteriza uma estética da interrupção, devedora da estética televisiva, em que a narrativa é pautada pela intercalação e/ou justaposição de fragmentos de testemunhos dos personagens sociais. O resultado é que a memória fica subordinada ao corte, a mais um enquadramento na sua evocação.

Isto é produto da banalização da entrevista no documentário hoje, a qual tem se dado desde a introdução da captação do som direto no anos de 1960. Para Bernardet (2003, p. 287 - 288), a entrevista é tão generalizada nos filmes documentários que se transformou em cacoete, o que acabou reduzindo o documentário a um cinema em que prevalece a “fala em ação”, quando, na verdade, o potencial da entrevista é menosprezado. Como já abordado no capítulo anterior, o autor defende que ela desempenha um papel importante somente quando o cineasta consegue problematizá-la de alguma maneira.

Em complemento ao que defende Bernardet, Comolli nos lembra de que, no documentário, “filmar equivale a escutar”, sendo preciso respeitar a *mise-en-scène* dos entrevistados. Contudo, no seu ponto de vista, esse ato de escutar não é mais realizado hoje em dia, pois o mundo tem necessidade de ritmo, velocidade, e isto tem afetado o fazer documentário, principalmente aquele que é produzido a partir de uma estética televisiva.

Quando um plano dura, ele dói. As pessoas rapidamente se conformam em regular e ajustar a sua própria emoção a essa duração, em não entregar tudo de uma vez, em brincar com ela, em presenciá-la. É a isso que chamo de *mise-en-scène* – a dos sujeitos filmados. Hoje, o problema do documentário não é colocar em cena aqueles que filmamos, mas deixar aparecer a *mise-en-scène* deles. A *mise-en-scène* é um fato compartilhado, uma relação. Algo que se faz junto, e não apenas por um, o cineasta, contra os outros, os personagens (COMOLLI, 2008, p. 60).

Não há mais o tempo da contemplação, do deixar a fala fluir, do desejo, do respeito à *mise-en-scène* do entrevistado. Para além disso, Bernardet (2003, p. 286) afirma que “não se pensa mais documentário sem entrevista, e o mais das vezes dirigir uma pergunta ao entrevistado é como ligar o piloto automático”. Então, temos um empobrecimento das estratégias narrativas a partir deste uso sem pudor da entrevista, principalmente quando se prioriza uma fragmentação excessiva dos testemunhos.

Dentro desse pensamento, estabelecemos como segundo eixo analítico da nossa pesquisa o uso e apropriação do testemunho nos documentários, conceituando como construto da narrativa, como fragmento de um todo, que são atos de fala utilizados pelo filme para compor uma voz uníssona, já que esses testemunhos são oriundos de personagens sociais convidados a testemunhar sobre o passado de Santa Maria. E, claro, sempre levando em conta, na análise, o fato de que eles exercem julgamentos, em relação tanto ao presente quanto ao passado, conforme debatemos ainda no primeiro capítulo deste trabalho, quando abordamos a questão da memória, das estruturas de poder que a permeiam e do enquadramento que ela recebe, tanto de quem a rememora como de quem a recorta para compor o documentário.

2.2.3 Memória e identidade para Santa Maria

Ao entender a TV OVO como uma mídia contra-hegemônica, pelo seu histórico de atuação e pelas suas heranças oriundas do movimento social e do vídeo popular, temos por hipótese que os documentários devam recorrer a uma memória da cidade que tende a ser negada, silenciada, ao passo que se apresentam como “lugares de memória”, para representar a imagem de uma memória contra-hegemônica e uma identidade de projeto ou até mesmo de resistência para Santa Maria. Para tal percurso analítico, precisamos primeiro explicitar o que compreendemos por hegemonia e contra-hegemonia e quais são

as memórias e as identidades cristalizadas pela historiografia oficial de Santa Maria, logo entendidas como hegemônicas.

Ao falarmos de Santa Maria e de seu passado, precisamos definir, também, qual é o ponto de vista hegemônico sobre ele, para, então, poder inferir que representações os documentários da TV OVO projetam sobre e para a cidade.

A história oficial de Santa Maria é baseada em dois livros. Um deles é intitulado *História do Município de Santa Maria – 1797-1933*, de autoria de João Belém, escrito em 1933. O livro fala basicamente da formação de Santa Maria, a partir de um acampamento, abordando toda a sua evolução, até se transformar em município. Dentro dessa historiografia local dos anos de 1930, destacamos um subtítulo chamado “Instrução”, voltado para o registro do passado referente às implantações de instituições de ensino na cidade. Belém (2000, p. 231) destaca que em 1932 funcionavam “132 estabelecimentos de instrução, havendo em tais casas de ensinos 10.093 alunos matriculados”, sendo o total da população em torno de 65 mil habitantes entre zona rural e urbana. Na época, a população urbana era em menor número. Segundo o autor, “um jornalista do Rio de Janeiro, visitando os colégios e associações de Santa Maria, chamou-a ‘cidade das bibliotecas’”, devido à presença das mesmas em todas as instituições (BELÉM, 2000, p. 231).

O livro ainda dedica um subtítulo às religiões, falando principalmente da decadência da Igreja Católica nos anos de 1900 e da sua reestruturação com a vinda do Padre Caetano Pagliuca. João Belém faz diversos elogios ao padre, dizendo que foi ele, sozinho, o responsável pela construção da Catedral de Santa Maria, “o seu valor social é indiscutível. É o homem das realizações. Pensa, resolve e faz” (BELÉM, 2000, p. 243).

Outro tema de destaque na obra de João Belém é o registro da história das associações. O texto inicia falando da Cooperativa dos Empregados da Viação Férrea do Rio Grande do Sul, a qual o autor considera a mais importante da cidade, devido ao seu elevado patrimônio de posses. Contudo, “não é uma sociedade de elementos santamarienses, mas de todo o Estado”, justificando assim o porquê de não se deter na história da associação, “pois a parte que interessa ao município mais diretamente é a Instrução”, e já teria sido abordada no livro (BELÉM, 2000, p. 255).

A partir da leitura da obra de João Belém, compreendemos que até meados de 1930 a história de Santa Maria era representada hegemonicamente pelas instituições de ensino e religiosas, sendo que ele dedica-se mais à religião católica. O autor menciona a viação

férrea por meio da associação dos ferroviários, reconhece-a como importante para a cidade, mas não a toma como um elemento constituidor da identidade de Santa Maria nesta época.

Outro livro que também aborda a história da cidade, praticamente sobre o mesmo período do livro de Belém, é o *Cronologia Histórica de Santa Maria e do Extinto Município de São Martinho – 1787-1930*, de Romeu Beltrão, escrito em 1958. A obra, baseada numa série de artigos que o autor escreveu para o jornal local *A Razão* traz diversos relatos de acontecimentos organizados cronologicamente em forma de tópicos, apresentando dia, mês e ano dos fatos. Essa forma de escrever deixa o texto mais objetivo, não se configurando tão opinativo quanto o de João Belém. As informações complementam o livro anterior, e o registro se volta bastante para a fundação de estabelecimentos de ensino, acontecimentos públicos e atos de pessoas públicas, registro de falecimentos, de casos importantes de saúde, como a peste bubônica em 1911 e 1919 e o surto de gripe espanhola em 1918, bem como os fatos ligados à religião.

A historiadora Beatriz Weber (2010, p. 13-14) diz que estes livros tornaram-se a história oficial da cidade, uma vez que foi somente a partir da década de 1980 que pesquisadores, sobretudo acadêmicos, começaram a se debruçar sobre o passado da cidade. Até então, João Belém e Romeu Beltrão sempre foram as referências historiográficas dos santa-marienses.

Assim, a partir da leitura do livro *Nova História de Santa Maria: contribuições recentes*, lançado em 2010, sob a organização de Beatriz Teixeira Weber e José Iran Ribeiro, temos novos pontos de vista sobre o passado da cidade, sobretudo a partir de meados dos anos de 1900. Nesta obra, Santa Maria surge como “cidade ferroviária”, uma imagem do passado não abordada nos livros de Belém e Beltrão. Segundo Maria Medianeira Padoin (2010, p. 322), Santa Maria recebe os trilhos em 1885 e desde então evocou para si a imagem de “cidade ferroviária”. “Tal título não simbolizava simplesmente a presença dos trilhos em Santa Maria, mas o que estes representavam na história da cidade e da região” (PADOIN, 2010, p. 322), isso porque a viação férrea, segundo a autora, permitiu o desenvolvimento da indústria e do comércio santa-mariense. Para ela, o trem trouxe progresso para a cidade, tanto social, como econômico e cultural, um desenvolvimento que proporcionou inclusive o aumento da população (PADOIN, 2010, p. 322).

Outro aspecto que ganha destaque na história de Santa Maria é o comércio, possibilitado, principalmente, pela Viação Férrea, em meados do século XX. Segundo

Padoin, o comércio era muito expressivo em 1955, sendo que havia 747 estabelecimentos comerciais na cidade. “Destaca-se nesse setor o comércio de calçados, como a Casas Eny”, que foi fundada em 1924 e está na cidade até hoje (PADOIN, 2010, p. 331). Ainda, segundo a autora, a criação da Universidade Federal de Santa Maria, em 1960, colaborou para sustentar o *status* de cidade comercial, em função do aumento de circulação de pessoas em Santa Maria (PADOIN, 2010, p. 333).

Silvana Grunewaldt (2010, p. 337) também reconhece que o desenvolvimento do comércio local se deu em função do trem. Ela destaca a Avenida Progresso, hoje chamada de Rio Branco, como “o eixo comercial da cidade” e, junto a ela, a Rua do Acampamento e a Rua do Comércio, que depois passou a ser 1ª Quadra e hoje é o Calçadão Salvador Isaia, lugares que abrigavam o comércio local, transformando Santa Maria em “um polo comercial na região”. De acordo com Grunewaldt, a estação ferroviária desenvolveu um importante papel social no final da década de 1940, como “principal espaço de circulação pública [...], sujeitos elegantes misturavam-se a passageiros menos abonados na estação, onde diferentes tipos de pessoas passavam” (GRUNEWALDT, 2010, p. 340).

João Rodolpho Amaral Flores acrescenta ainda a esta história o centro militar, como uma marca da identidade de Santa Maria. Nos anos de 1900, segundo ele, “a cidade começou a adquirir uma identidade como polo regional, destacando-se pela sua produção primária, comércio e educação, e como centro ferroviário e militar” (FLORES, 2010, p. 26). O autor destaca a vocação da cidade para a educação e para a cultura, o que fez Santa Maria ser conhecida, também, como “Cidade Cultura”. Segundo Flores, esse título deve-se ao grande número de estabelecimentos de ensino que se instalaram em terras santamarienses durante o século XIX, desde o ensino básico, até o técnico e o superior. Além disto, “a cidade passou a contar com outros estabelecimentos que lhe deram aporte para o desenvolvimento cultural”, como as chamadas salas de espetáculo, que movimentavam “milhares de pessoas todos os meses para assistir peças teatrais e filmes”, além das companhias teatrais que passavam pela cidade devido à viação férrea (FLORES, 2010, p. 34-35).

Para o autor, a identidade de Santa Maria como “Cidade Cultura” nos leva a reconhecer a cidade como um espaço multifacetado. Além de elencar a religiosidade, que abarca diversas crenças, o trabalho e a educação, o autor salienta um retrato do seu povo, “constituído pelas diferentes etnias, grupos sociais, nativos, estrangeiros, visitantes e todos

aqueles que de uma forma ou de outra aportaram e hoje cada vez mais se fazem presentes nos cenários da cidade” (FLORES, 2010, p. 39).

Em 2012, é lançado o segundo volume de *Nova História de Santa Maria*, também organizado por Beatriz Teixeira Weber e José Iran Ribeiro. Nesta edição intitulada *Nova História de Santa Maria: outras contribuições recentes*, composta por cinco capítulos voltados para temáticas diferentes da história da cidade, há um que é dedicado à história dos afrodescendentes em Santa Maria. *Presenças negras na Santa Maria da Boca do Monte* traz três textos sobre essa história tão pouco contada na cidade. O primeiro, de Letícia Batistella Silveira Guterres, fala da história dos laços familiares envolvendo escravos no século XIX. O segundo, de Ênio Grigio, aborda a história da Irmandade do Rosário em Santa Maria, onde negros construíram uma igreja para sua fé e foram expulsos dela mais tarde. E o último texto, de Giane Vargas Escobar, traz um debate sobre o patrimônio da cidade, voltado para o Clube Social Negro Treze de Maio que se reinventa atualmente enquanto Museu Comunitário¹⁸. Também destacamos o último capítulo do livro, que é dedicado à história da educação na cidade: *Olhares sobre as escolas, universidades e outros espaços de aprendizado*. Neste, fala-se do grande número de instituições de ensino que desde a época de Romeu Beltrão e João Belém, faz jus à Santa Maria como “cidade cultura”. Os textos referenciam o grande número de instituições de ensino que existiam e existem em Santa Maria a partir de uma leitura crítica, falando, por exemplo, da grande influência das igrejas que controlavam o setor de ensino na cidade.

Esta última obra traz novas perspectivas para a leitura do passado de Santa Maria, abordando, sobretudo, a história da negritude na cidade e trazendo novos olhares sobre a educação. Com a leitura da bibliografia sobre Santa Maria até aqui citada, podemos perceber que as duas primeiras obras, de 1933 e 1958, relacionam a identidade da cidade às instituições de ensino e religiosas, já que grande parte delas estava vinculada a algum tipo de religião. A partir dos anos de 1980, quando historiadores acadêmicos voltam-se para o passado santa-mariense, há uma mudança neste conceito, em que Santa Maria é representada por uma identidade de “Cidade Ferroviária” no final do século XIX. Já no início do século XX, até meados de 1950, o destaque é para a “Cidade do Comércio” e, posterior a isto, “Cidade Cultura”.

¹⁸ Os autores dos dois últimos textos, Ênio Grigio e Giane Vargas Escobar, participam enquanto testemunhas no documentário que analisaremos no próximo capítulo, o *Quatro Mistérios do Rosário*.

As imagens que permanecem cristalizadas pela historiografia local são as de uma cidade vocacionada para a educação e para a cultura. Legitima-se a imagem de “Cidade Cultura” como identidade de Santa Maria, que se soma à visão de um lugar que também é historicamente interpretado como uma cidade de passagem, desde o tempo do trem e agora com os quartéis e as instituições de ensino, numa dinâmica em que diferentes pessoas chegam e partem a todo momento, vindo para estudar e/ou trabalhar.

Ainda hoje, embora falida e abandonada, a viação férrea tem seus traços na identidade santa-mariense, simbolizados em pequenas coisas como uma Maria Fumaça em frente à biblioteca pública municipal, na Avenida Presidente Vargas, ou em formato de desenho, numa espécie de armação de ferro, em que um trem dentro de um coração (refere-se ao fato de Santa Maria ser o centro do Estado) decora as lixeiras públicas da cidade. Ou ainda, em vídeos sobre Santa Maria, em que o trem e a Gare sempre aparecem remetendo à cidade. Pequenos traços, mas sempre presentes, que não deixam os santa-marienses esquecerem o seu passado ferroviário.

A identidade, como já abordamos no capítulo anterior, é uma construção social, permeada pelas representações e pelo imaginário social que articulam as experiências de um povo. Lembrando Castells (2006, p. 23), a matéria-prima para a construção da identidade é extraída de vários elementos, mas, sobretudo, da história, da memória coletiva e de estruturas de poder. Sendo assim, podemos dizer que a identidade legitimada historicamente para Santa Maria é a de “Cidade Cultura”, uma imagem que se torna hegemônica para a cidade. Também, a partir da historiografia, percebemos um movimento mais recente que se volta para o passado ferroviário como forma de retomar essa memória apagada, num movimento de elaborar um novo projeto de memória para Santa Maria, baseado na imagem de “Cidade Ferroviária”. É a partir destas duas imagens, uma já legitimada e outra projetada, que nos interessa compreender em que medida elas encontram ressonância nos documentários da TV OVO.

Realizada essa explanação, temos as vozes e as maneiras de representar o real, a estética televisiva e os usos e apropriações dos testemunhos, e a memória e a identidade para Santa Maria, como o eixo analítico na desconstrução dos elementos constitutivos dos documentários que estudamos. Retomando Vanoye e Goliot-Lété (2002, p.15), que afirmam que analisar um filme é “despedaçar, descosturar, desunir, extrair, separar, destacar e denominar materiais que não se percebem isoladamente ‘a olho nu’, pois se é tomado pela totalidade”. Desconstruir o documentário equivale, portanto, a analisá-lo a

partir da linguagem audiovisual empregada, o que abarca planos, enquadramentos, trilhas, narrativa, uso de vozes, para depois ser reconstituído por meio da compreensão da decomposição, isto é, a interpretação. Esse processo permite uma visão das partes em relação ao todo, o que faz a diferença na hora de analisar e interpretar; no entanto, é preciso ter cuidado para que não se construa outro filme, pois este “é ponto de partida e o ponto de chegada da análise” (VANOYE E GOLIOT-LÉTÉ, 2002, p. 15).

No próximo capítulo, adentramos no nosso objeto de estudo. Além de falar do contexto da criação do projeto *Por Onde Passa a Memória da Cidade*, mergulharemos nos documentários *1ª Quadra*, *Avenida Progresso*, *Quatro Mistérios do Rosário* e *Trilhos do Itararé*, para analisá-los a partir dos elementos elencados neste capítulo.

CAPÍTULO III - DECUPAGEM E MONTAGEM

SANTA MARIA PROJETADA: MEMÓRIA E IDENTIDADE NOS DOCUMENTÁRIOS DA TV OVO

Para que um filme deixe de ser diversos arquivos de imagens variadas e chegue a uma tela grande, ele passa por um processo essencial que compreende a decupagem, isto é, a seleção de cenas, e a montagem, que é o que lhe dá sentido. É a montagem a responsável por estruturar o que vemos na tela, escolher o encadeamento das imagens e compor o discurso – esse processo de decupar e de montar é uma construção, que dá forma ao produto final.

É assim que compreendemos a função deste capítulo. Ele é responsável por dar sentido a nossa pesquisa, expor as análises e trazer os resultados. É hora de analisar os documentários da TV OVO. Iniciamos com a “primeira decupagem” que compreende, em nossa metodologia, a análise do nível do contexto da criação do projeto *Por Onde Passa a Memória da Cidade*. Na “segunda decupagem”, realizamos a análise fílmica de cada documentário. Ao final, “montaremos” nosso documentário metafórico, isto é, a partir das análises realizadas, iremos relacioná-las para, enfim, compreender as ressignificações da memória e da identidade nos documentários *1ª Quadra*, *Avenida Progresso*, *Qu4tro Mistérios do Rosário* e *Trilhos do Itararé*.

3.1 Decupagem I: O Projeto *Por Onde Passa a Memória da Cidade*

O projeto *Por Onde Passa a Memória da Cidade* é coordenado e realizado pela TV OVO. A partir da delimitação geográfica de ruas e bairros, os documentários que compõem o projeto articulam diversos elementos da linguagem audiovisual, além de documentos, fotografias e depoimentos para registrar a memória do patrimônio cultural de Santa Maria. Produzidos em 2008 e lançados no início do ano seguinte, o *1ª Quadra* e o *Avenida Progresso* buscam explorar a memória dos santa-marienses a respeito de duas ruas do centro de Santa Maria, os atuais Calçadão Salvador Isaia e a Avenida Rio Branco. Já os documentários *Qu4tro Mistérios do Rosário* e *Trilhos do Itararé*, produzidos em 2011 e lançados em 2012, recortam a sua história nos limites de dois bairros: Nossa Senhora do

Rosário e Itararé. Os filmes falam da formação e do desenvolvimento dos bairros adjacentes ao Centro, sempre numa relação entre presente e passado.

Os quatro documentários são realizados com recursos da Lei de Incentivo à Cultura (LIC) do município de Santa Maria. As duas edições do *Por Onde Passa a Memória da Cidade*, submetidas em 2007 e em 2010, foram aprovadas, mas com valor menor que o solicitado. Analisaremos, então, o projeto original enviado à LIC e os cortes realizados neste, pois a partir disso poderemos detectar elementos que contribuirão para compreender a gênese da iniciativa e também identificar se há estruturas de poder presentes, de que forma elas se manifestaram e no que afetaram o projeto.

Para realizar esta análise, recorreremos a fontes documentais, solicitando à TV OVO os projetos submetidos e a versão com a readequação dos mesmos. Submetido em novembro de 2007, a primeira edição do *Por Onde Passa a Memória da Cidade* tinha um orçamento de R\$ 42.360,00 e previa a realização de cinco documentários de dez a quinze minutos sobre o Bairro Itararé, a Avenida Rio Branco, a Rua Dr. Bozzano, a Rua do Acampamento e o Distrito de Boca do Monte. No entanto, a aprovação veio com um corte de quase 65% do valor solicitado, sendo permitida a captação de somente 15 mil reais. Após a readequação, a TV OVO se propôs a realizar dois dos cinco documentários previstos: sobre a Avenida Rio Branco, que originaria o filme *Avenida Progresso* e sobre a Rua Dr. Bozzano, que está representada no *1ª Quadra*.

As ruas escolhidas são centrais e são as principais rotas do Centro de Santa Maria. Próximo a elas também se localiza a Rua do Acampamento, mas que foi eliminada do projeto. Já as outras duas localidades, que também foram cortadas do projeto, ficam mais afastadas do centro: o Bairro Itararé, que se tornará tema de documentário na segunda edição do projeto, fica nas adjacências do centro, e o Distrito de Boca do Monte é zona rural do município.

Analisando a escolha da TV OVO por retratar o centro da cidade, uma vez que ela surge como uma mídia comunitária originária de um bairro periférico de Santa Maria (o Bairro Juscelino Kubitschek), podemos fazer duas inferências: A primeira, de que a escolha se deu em função do orçamento limitado, já que 15 mil reais para fazer dois documentários não é um valor condizente com os custos deste tipo de produção. Assim, gravar no centro, uma vez que a sede da TV OVO nesta época já se situava na Casa de Cultura, ou seja, próxima às duas ruas escolhidas, diminuiria os custos de execução do

projeto. O outro ponto encontra-se na própria justificativa apresentada pela TV OVO no projeto enviado à LIC:

Santa Maria possui centenas de comunidades que foram construídas ao longo do tempo, e cada uma delas com características específicas. São histórias dignas de serem memoradas, mas com o passar do tempo tendem a cair no esquecimento. No ano em que se comemoram os 150 anos do aniversário da cidade, justifica-se o empenho no resgate de nossa história e da memória de nossa comunidade (PROJETO POR ONDE PASSA A MEMÓRIA DA CIDADE, 2008).

No ano de 2008, período em que foram produzidos os documentários, Santa Maria completava 150 anos de emancipação político-administrativa. Podemos dizer que este fato colaborou para que a TV OVO direcionasse suas produções para o centro da cidade como uma forma de conseguir aprovar o projeto na Secretaria de Cultura e, conseqüentemente, por poder contar com o apoio financeiro das empresas que participavam das atividades comemorativas do aniversário da cidade. Acreditamos que se outros lugares fossem escolhidos, o apelo seria menor, o que poderia acarretar em menos recursos para a execução do projeto ou, até mesmo, na sua não aprovação. Esta era a segunda tentativa da TV OVO de captar recursos via edital municipal, sendo que a primeira vez havia sido em 2001, quando foi criado o projeto *TV OVO no Ônibus*, que até hoje está em funcionamento.

Ainda é interessante salientar que o projeto, quando submetido pela primeira vez à lei de incentivo, era intitulado *A história de Santa Maria através de suas ruas e bairros*. O nome foi mudado antes do lançamento dos documentários, no final de 2008.

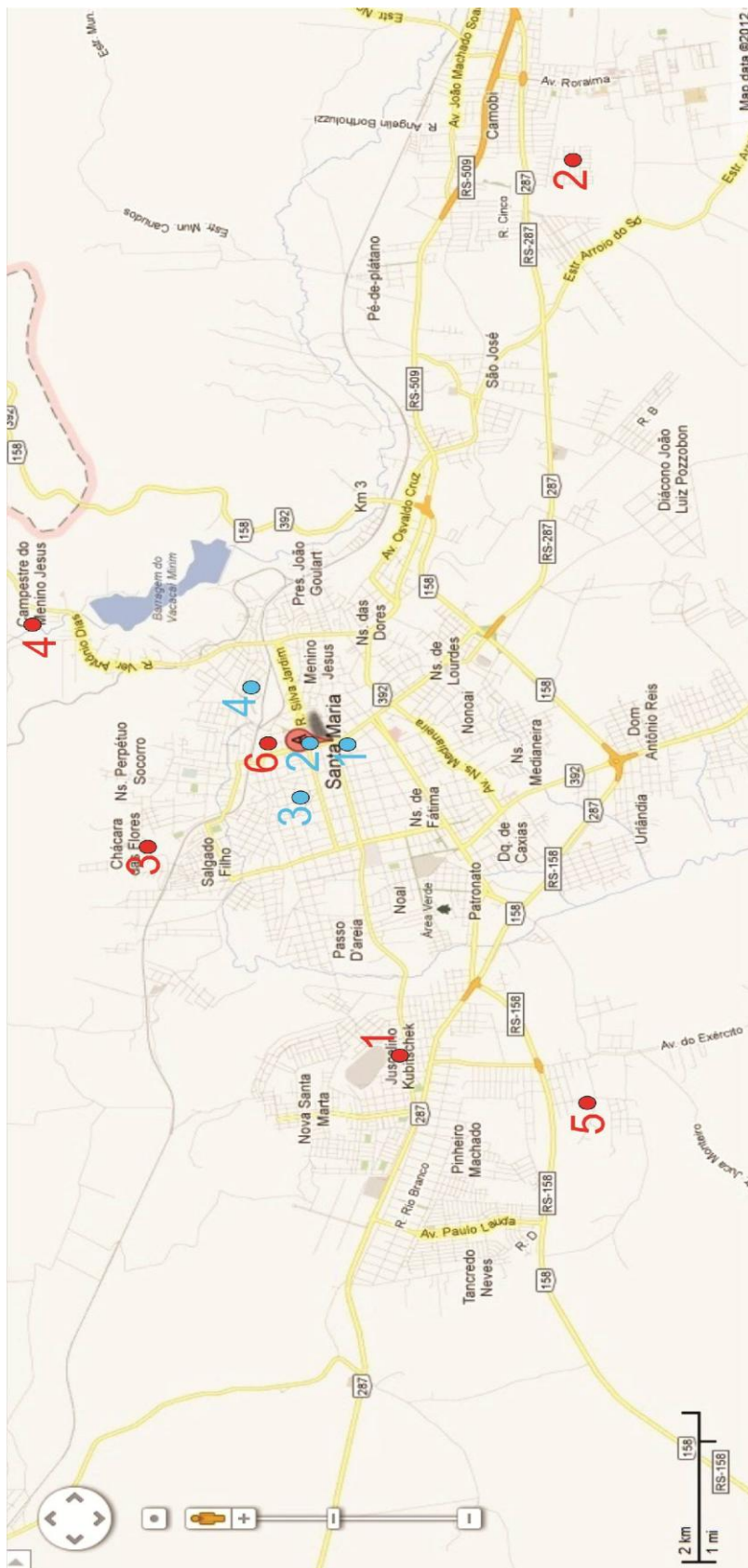
No site da TV OVO, na aba dedicada ao *Por Onde Passa a Memória da Cidade*, há a explicação de que o projeto iniciou oficialmente com esse nome a partir dos documentários *1ª Quadra* e *Avenida Progresso*; contudo, a iniciativa passou a abarcar as produções realizadas anteriormente, entendendo o *Por Onde Passa a Memória da Cidade* como uma ampliação do tema memória. Assim, a página do projeto cita a iniciativa *Memória das Comunidades* como “a primeira investida de registro da memória da comunidade santa-mariense” pela TV OVO, na qual foram produzidos documentários de curta-metragem sobre a Vila Caramelo (local onde nasceu a TV), Bairro Chácara das Flores, Cohab Fernando Ferrari, Bairro Campestre do Menino Deus, Bairro Boi Morto e Vila Belga. Todos os lugares são periféricos, com exceção da Vila Belga, que fica próxima à Avenida Rio Branco, no bairro Centro (veja mapa abaixo). Essas produções foram realizadas entre 1996 e 2004. A partir de 2005, a TV OVO “deu continuidade à iniciativa

com a produção de uma série de reportagens sobre patrimônio histórico” (TV OVO, 2012), criando o quadro *Pilares da História*, também veiculado no projeto *TV OVO no Ônibus*, que aborda o patrimônio arquitetônico de Santa Maria.

A partir da conjunção de todas essas produções, incluindo nesta soma os documentários *Avenida Progresso* e *1ª Quadra*, a TV OVO recebeu o prêmio Cultura Viva do Ministério da Cultura em 2010. Além do selo, o prêmio previa uma quantia em dinheiro para que o grupo continuasse as atividades ligadas à recuperação da memória. E o documentário *1ª Quadra* recebeu menção honrosa no Festival de Vídeo e Cinema de Santa Maria (SMVC), em 2009, pela contribuição à recuperação e conservação da memória da cidade.

Em novembro de 2010, a TV OVO submete a segunda edição do projeto *Por Onde Passa a Memória da Cidade* na Lei de Incentivo à Cultura. Desta vez, o orçamento solicitado à LIC era de R\$ 36.979,50, e a proposta previa a realização de dois documentários, um sobre o Bairro Nossa Senhora do Rosário e o outro sobre o Bairro Itararé, próximos ao Bairro Centro, além de mais cinco minidocumentários sobre “personalidades” da cidade, isto é, pessoas que fazem parte da história da cidade. O projeto foi aprovado, no entanto precisou passar por uma readequação, já que foi permitida a captação de 30 mil reais. A mudança realizada foi a supressão de um minidocumentário. A proposta originou os documentários *Quatro Mistérios do Rosário* e *Trilhos do Itararé*, além da série de minidocumentários intitulados *No Meu Tempo*¹⁹.

¹⁹ Como já mencionamos na introdução desta pesquisa, o projeto *Por Onde Passa a Memória da Cidade* também abarca quatro mini-documentários biográficos de “personas” de Santa Maria, produzidos em 2011. Estas produções audiovisuais não farão parte do nosso objeto por possuírem formato (curta-metragem) e temática (biografia) diferentes dos demais documentários da TV OVO.



Por Onde Passa a Memória da Cidade

- 1 - Calção Salvador Isaia
- 2 - Avenida Rio Branco
- 3 - B. Nossa Senhora do Rosário
- 4 - Bairro Itararé

Memória das Comunidades

- 1 - Vila Caramelo
- 2 - Cohab Fernando Ferrari
- 3 - Chácara das Flores
- 4 - Campestre do Menino Deus
- 5 - Boi Morto
- 6 - Vila Belga

FIGURA 1 - Mapa de Santa Maria com indicação dos lugares já retratados pela TV OVO.

Fonte: Google Maps

Ao ler o projeto submetido à lei de incentivo, um trecho específico chamou a nossa atenção:

O debate sobre a preservação do patrimônio e da memória cultural da cidade é a motivação principal deste projeto, assim como a criação de um acervo audiovisual com depoimentos e histórias da região. Entre os objetivos está revisitar a memória da cidade por meio da história oral, da pesquisa documental, fotografias e imagens. Outro ponto relevante é a participação dos integrantes da TV OVO, na maioria, jovens oriundos da periferia, que tem a possibilidade de aproximar-se de sua história e fortalecer seus vínculos com a comunidade (POR ONDE PASSA A MEMÓRIA DA CIDADE, 2010).

Este fragmento traz a gênese do *Por Onde Passa a Memória da Cidade*. O projeto mostra uma clara preocupação da TV OVO com a história da cidade. Fazer estes registros é, para eles, uma forma de retomar os rastros do passado e incentivar os jovens que participam do grupo para que também desenvolvam essa preocupação e se reconheçam a partir dessas produções.

Na descrição do projeto, no site da TV OVO, também encontramos uma ressalva semelhante a esta: “[...] o mérito do projeto *Por onde passa a memória da cidade* é a preservação do patrimônio histórico e cultural de Santa Maria, constituindo uma importante ferramenta de salvaguarda da memória local” (TV OVO, 2012). Percebemos, ao compreender toda a trajetória da iniciativa da TV OVO, que a vontade de registrar uma memória da região central da cidade se dá a partir da primeira submissão do projeto à lei de incentivo. As escolhas nunca foram realizadas de forma aleatórias. Podemos interpretar a escolha por esses lugares como forma de garantir a realização dos documentários via o incentivo da renúncia fiscal, uma vez que o centro da cidade pode interessar mais, tanto para quem contribui financeiramente como para quem avalia os projetos. Sempre há estruturas de poder que exercem influências nas escolhas. É claro que isso não isenta a TV OVO da sua responsabilidade ao preferir abordar uma memória do centro em detrimento da periférica, levando em consideração a sua natureza de mídia comunitária. Porém, é preciso analisar como ela representa essa memória do centro de Santa Maria. É nestes aspectos que nos deteremos no restante do capítulo.

3.2 Decupagem II: usos e apropriações do passado nos documentários

Inicialmente, é preciso esclarecer que não deixamos de considerar em nossa análise o fato de que os documentários da TV OVO fazem parte de um cenário maior, que não se apresentam como algo isolado. Eles são produzidos por uma organização da sociedade civil voltada para a comunicação comunitária, que traz no seu legado heranças do movimento social do final do século XX. É uma instituição preocupada com a memória de sua cidade e que registra os rastros do passado como forma de combater o esquecimento e reforçar o pertencimento à Santa Maria.

Nos próximos subtítulos, analisaremos, separadamente, cada documentário do projeto *Por Onde Passa a Memória da Cidade*. Utilizaremos como eixo analítico, conforme já apresentado no capítulo anterior, as vozes articuladas nos filmes e os usos e apropriações dos testemunhos. E, ao final deste capítulo, faremos a “montagem”, isto é, reuniremos a análise de cada documentário para então discutir, a partir do eixo analítico da memória e da identidade, como se deu a ressignificação do passado de Santa Maria projetada pela TV OVO em seus documentários.

A partir de um panorama geral, os documentários da TV OVO utilizam-se do modo de representação expositivo para representar o passado de Santa Maria, como já designamos no capítulo anterior. Isto é, são filmes que apresentam a história de uma forma didática, valorizando sobretudo a narrativa, dando às imagens uma função secundária, de caráter mais ilustrativo. Além disso, a montagem de evidência é utilizada como principal recurso para sustentar a argumentação dos documentários, em que imagens em justaposição, sem ter uma continuidade temporal e espacial, ilustram, demonstram e/ou comprovam a narrativa.

A estética dos quatro documentários não apresenta grande nuance de um para outro, embora os dois primeiros tenham uma diferença de três anos em relação aos dois últimos. O que percebemos é que o *Quatro Mistérios do Rosário* apresenta uma narrativa em blocos, mais segmentada, e se utiliza de imagens realizadas com grua, mostrando detalhes mais arrojados, que os demais não apresentam. Ainda, este documentário explora mais o uso de animações. O *Trilhos do Itararé* também se utiliza de uma narrativa conduzida por dois personagens, diferindo dos dois primeiros documentários. A fotografia também é mais trabalhada em relação ao trem, usando bastante o jogo com a luz do sol. Contudo, embora os dois últimos documentários produzidos apresentem algumas alterações estéticas em

relação aos dois primeiros, todos tem uma grande dependência do uso dos testemunhos. Apropriam-se deles para dar forma à narrativa.

3.2.1 1ª Quadra

O documentário *1ª Quadra* (Marcos Borba, 2009) traz a história do atual Calçadão Salvador Isaia, principal ponto de convergência da população no centro de Santa Maria. A história da 1ª Quadra começa por volta da década de 1920, mas o filme registra lembranças de santa-marienses que viveram em diferentes épocas e acompanharam as mudanças sofridas pelo local com o passar dos anos, preservando a sua característica de lugar de comércio e de ponto de encontro de quem mora na (ou passa pela) cidade. O nome do documentário refere-se a como a rua era chamada antes de se tornar o atual Calçadão da cidade: 1ª quadra da Rua Dr. Bozano. Antes disso, no século XIX, ela se chamava Rua Pacífica, e em 1872, mudou para Rua do Comércio. Passa a se chamar Dr. Bozano no início do século XX.

Este filme de não ficção opera a partir do modo de representação expositivo, organizando a história do Calçadão de Santa Maria de maneira cronológica, encadeando os depoimentos a partir de uma lógica argumentativa. Embora a *voz-over* não seja utilizada, como é comum neste tipo de representação, o caráter informativo e o encadeamento da narrativa são expostos por meio do uso de textos em cartelas (*letters* ou letreiros), cumprindo o papel da “voz de Deus”, onisciente.



FIGURA 2 – Exemplos do uso de cartelas para encadear os depoimentos.

Fonte: 1ª Quadra. TV OVO, 2009.

A voz do documentário *1ª Quadra* é construída, sobretudo, a partir de fragmentos de testemunhos populares. Acrescenta-se a isto outros elementos como fotografias de época, imagens em movimento antigas e imagens registradas *in loco* pela equipe do filme, mas que possuem uma importância secundária na composição da “voz” deste documentário. A voz uníssona que o filme apresenta ganha corpo na medida em que todos esses elementos são justapostos, por meio de uma lógica argumentativa do documentário e por meio do enquadramento da memória dos personagens sociais e de artifícios de montagem que ele utiliza.

Esses artifícios de que falamos correspondem a fotografias antigas que intercalam sequências do documentário ou que aparecem como *insert*²⁰ durante a fala dos personagens. As fotografias são animadas, divididas em três partes, e se formam na tela num movimento de encaixe entre as peças, das extremidades para o centro do quadro, como que montando um quebra-cabeça.



FIGURA 3 – Encaixe das fotografias no centro da tela.

Fonte: *1ª Quadra*. TV OVO, 2009.

Ao pensar o filme em sua totalidade, o encaixe entre as peças das fotografias faz uma alusão ao conjunto dos testemunhos dos personagens sociais que, assim como as peças das fotografias, vão juntando-se para formar uma imagem da rua, uma significação de lugar de encontro que a rua carrega na memória coletiva dos personagens e que o filme assume e traduz como um espaço de convergência de pessoas, amigos e amores. E, para além desta imagem de encaixe, essa movimentação sugerida na tela pode ser entendida como uma busca pelos fragmentos de memória da cidade operada pelo documentário. Justapostos, eles permitiriam que a história de Santa Maria fosse lembrada num movimento contra o esquecimento dos rastros do passado, reconstituindo a identidade

²⁰ Inserção de imagens que servem para ilustrar, exemplificar ou destacar algo na narrativa cinematográfica.

santa-mariense. No entanto, é uma identidade calcada em uma memória que se tornou hegemônica para a cidade, ao recorrer às fotografias da rua como símbolo do comércio e um espaço geográfico de grande apreciação pela elite: o centro da cidade.

Isso é percebido durante os 18 minutos do filme que evocam o Calçadão de Santa Maria em conformidade com a historiografia oficial. Testemunhos colhidos em pleno Calçadão, com a movimentação de transeuntes, reafirmam aquele espaço como lugar de flerte, política, identidade, encontros, e também de comércio, que vai se transformando conforme o passar dos anos.

Outro aspecto que precisa ser considerado é quem são estes personagens que foram eleitos pela TV OVO para rememorar o passado da 1ª Quadra. Carlo Isaia é proprietário da Casas Eny, tradicional casa de comércio de Santa Maria desde meados de 1920. Guido Isaia, outra testemunha, também pertence à família proprietária da loja. Devemos lembrar aqui que, no início do século XX, na cidade, somente quem possuía poder aquisitivo era capaz de estabelecer comércio na 1ª Quadra. Ainda hoje, as lojas Eny continuam sendo referência em calçados na cidade.



FIGURA 4 – Personagens sociais. À direita, Carlo Isaia, e à esquerda, Guido Isaia.

Fonte: 1ª Quadra. TV OVO, 2009.

As falas dos personagens sociais apontam para a 1ª Quadra como lugar de grande importância social para os santa-marienses. Raphael Theodorico, uma das testemunhas, ressalta o *status social* que a rua representava, quando diz que para ir ao cinema e para a 1ª Quadra era preciso estar bem vestido.

O documentário reconhece a 1ª Quadra como um patrimônio material ao fazer referências a prédios voltados para o comércio local, mas, durante o filme, a rua adquire importância simbólica ao ser representada como lugar de encontros e de importância para a economia da cidade, tratando-a, principalmente, a partir do ponto de vista do patrimônio

imaterial. Provas inartísticas, como fotografias e imagens em movimento antigas da rua, aparecem a todo momento, num movimento de comprovar as assertivas de mundo trazidas pelas lembranças dos entrevistados. Por exemplo, quando Renato Villanova e, na sequência, Raphael Theodorico falam do *footing*, isto é, dos desfiles das moças e dos rapazes que ocorriam na 1ª Quadra após a saída do cinema com intenção de flerte, ambas as falas são cobertas por imagens em movimento antigas, de pessoas circulando pela rua.



FIGURA 5 – Personagens sociais. À direita, Raphael Theodorico, e à esquerda, Renato Villanova.

Fonte: 1ª Quadra. TV OVO, 2009.

A busca por uma identidade para Santa Maria pelo documentário também se expõe quando são trazidos dois testemunhos que reduzem a cidade, em meados da década de 1950 e 1960, ao cinema e à 1ª Quadra, reafirmando uma visão do Calçadão como lugar de encontro. Guido Isaia diz que “[...] o importante naquela época era o cinema” (1ª QUADRA, 2009) ao se referir às salas de cinema que havia no local. Renato Villanova também completa essa ideia, falando em seguida que “[...] até aí Santa Maria era o Calçadão, o cinema Imperial, hoje a Casas Eny ali, adjacências, o [cinema] Independência, existia o Independência, não existia o [cinema] Glória” (1ª QUADRA, 2009). Ou seja, os cinemas desempenhavam um papel importante na movimentação da rua, já que no final de cada sessão, todos iam para a 1ª Quadra para fazer o *footing*.

No entanto, esta imagem do passado de Santa Maria que é evocada no documentário nos traz um aspecto curioso. Para além de um lugar de encontro da elite no centro da cidade, a rua também assume, para Santa Maria, uma identidade de pujança econômica, de principal polo comercial do centro do Estado do Rio Grande do Sul, ao ser representada como um local que sempre foi ocupado somente por comerciantes da cidade, sendo o lugar mais caro para se ter um negócio nos anos de 1950, 1960, como destaca Guido Isaia no filme. O que nos surpreende é que a “cidade do comércio” é expressa,

sobretudo, a partir do ponto de vista masculino. No documentário, apenas os homens estão autorizados a falar deste aspecto, o que nos leva a concluir que a mulher exerce um papel secundário na vida pública e econômica de Santa Maria.

Há um momento em que o documentário anuncia a 1ª Quadra como lugar do comércio, colocando nos letreiros como “a vocação mais antiga”, e articula os testemunhos de Guido Isaia, Raphael Theodorico e Renato Villanova para comprovar esta afirmação. Já o olhar feminino sobre o Calçadão é apresentado a partir de um lugar de flerte, de encontro, onde as mulheres estão sentadas em um café, num bate-papo, diferente dos homens que aparecem sozinhos nas suas falas. O recorte desta memória coletiva tem um simbolismo muito forte ao ressignificar a rua enquanto um lugar de sentimentos, de relacionamentos, um espaço geográfico, no centro da cidade, que carrega as bases de uma memória afetiva, interligando o individual e o coletivo no imaginário social sobre a cidade. Tanto é que uma das personagens sociais, Lucia Carrión, diz no documentário que conheceu o seu marido naquele local, a partir de um flerte na 1ª Quadra.

Ainda, como elemento da narrativa, citamos o uso de imagens em movimento antigas, as quais são acompanhadas do áudio de um projetor de cinema a rodar o rolo de filme. Esse artifício ajuda a compor o som da cena representando a ideia de passado e dando ao documentário um tom de nostalgia, ao mesmo tempo em que projeta uma veracidade a este passado representado. Essa relação de um projetor e de seu áudio remete à memória afetiva de quem se identifica com o filme, já que ele apresenta o cinema como um elemento bastante importante da sociedade santa-mariense na década de 1960.

A trilha sonora, também utilizada como recurso estético, desempenha um papel importante na voz do documentário. No início do filme, ela tem um tom de pesar, despertando um sentimento melancólico, representando algo que ficou no tempo, uma origem, um início de uma cidade que, com o passar do tempo, transformou-se. Já nos primeiros minutos do filme, a trilha assume um tom mais suave, de feitiço alegre, remetendo a uma memória saudosista, provocando no espectador uma identificação, um sentimento de que a história merece atenção e deve ser lembrada e recontada.

A identificação no documentário dá-se principalmente no nível da afetividade. O filme aposta em uma identificação afetiva dos espectadores com as histórias que são contadas pelos personagens sociais, uma vez que pela própria forma como eles narram suas lembranças, a TV OVO parece buscar uma empatia com esses personagens, já que os

documentários se dirigem aos santa-marienses e a quem busca conhecer a história da cidade.

No final, o documentário muda o foco. Ele deixa de rememorar o passado e lança um olhar sobre o presente, sobre o atual papel que assume o Calçadão na cidade. No entanto, a proposta do filme ainda é a mesma, a de traduzir a 1ª Quadra, hoje Calçadão, como um espaço de pertencimento para os cidadãos, um lugar em que se vai para ver e ser visto. Isso está demonstrado nas falas de Neida Morales, Lucia Carrión e Maria Cristina, que falam do Calçadão como parte da identidade da cidade, espaço de pertencimento, legitimando a postura que o filme assume desde o seu início.



FIGURA 6 – As personagens sociais dão seus depoimentos em um café da cidade.

Fonte: 1ª Quadra. TV OVO, 2009.

Neida, Lucia e Maria Cristina falam das pessoas que vêm de fora hoje; no caso, os estudantes de cursinhos e os universitários, que se aglomeram no final do Calçadão para verem as pessoas e os carros passarem. Estes comentários reiteram o discurso nostálgico que o documentário propõe, ao aproximar o atual Calçadão com o passado da 1ª Quadra.

Esse aspecto se repete nos outros testemunhos quando Guido Isaia fala em relação ao comércio, apontando que as principais lojas santa-marienses estavam na 1ª Quadra e hoje elas são ocupadas por redes de fora; ou ainda em relação à política, quando Raphael

Theodorico e Renato Villanova falam de figuras políticas do Estado que militaram naquele local no passado e de que hoje é o primeiro lugar que eles vão par colher opiniões e fazer campanhas.

Ao observar a articulação dos testemunhos dos personagens sociais, mais uma vez o documentário reafirma a 1ª Quadra como um lugar de memória de Santa Maria, onde vai buscar a base da identidade santa-mariense. É no testemunho saudosista de Raphael Theodorico, numa das últimas sequências do filme, que percebemos uma contrariedade, que, no entanto, não é explorada pelo documentário: “[...] e hoje, já passado 35, 40 anos, né... a gente percebe que... [o Calçadão] não tem mais o calor humano da 1ª Quadra!” (1ª QUADRA, 2009). Embora o documentário apresente esse testemunho que não reverencia o presente, o ponto de vista geral do filme apaga esta impressão.

A TV OVO assume este limite geográfico como um lugar de pertencimento, reinterpretado com o passar do tempo, em que a movimentação do Calçadão e seus aspectos identitários teriam ultrapassados os anos, pois a relação entre presente e passado continua. Mesmo que o lugar tenha mudado na sua aparência, ainda se preservam os rastros daquele passado.

A última sequência do documentário expressa, sem qualquer hesitação, a rua como “lugar de memória” da cidade. É onde a identidade busca sua redenção. Mas texto e imagens se desencontram. Enquanto o poema serve como prova artística de parte da resignificação que o documentário faz do passado da cidade em seus 18 minutos de duração, as imagens mostram o Calçadão em diversos planos gerais, mas sem a preocupação de ilustrar exatamente o que diz o texto, uma prática comum ao longo de toda a narrativa. Na tela lemos:

A Rua Dr. Bozano é o coração de Santa Maria. É o coração e o cérebro, porque aqui não transitam apenas as meninas bonitas e elegantes, mas vêm também os homens de negócio discutir assuntos importantes. A rua Dr. Bozzano não foge à regra. Há gente feliz e despreocupada. Há gente vinda de todos os pontos do Estado, do país e do estrangeiro, que passa por ela, uma hora, um dia, uma semana, levando e trazendo, no sonho andejo dos trens, as suas lutas e suas esperanças, as suas aflições e os seus fracassos, para este largo, triste estanuário, onde deságuam, vinda de fontes diversas, as águas de todos os rios (1ª QUADRA, 2009).

Este poema transcrito representa a síntese de uma das identidades a que o filme se vincula: a de uma Santa Maria como um “triste estanuário, onde deságuam, vindas de

fontes diversas, as águas de todos os rios”. Uma cidade acolhedora, que se apresenta como o coração do Rio Grande do Sul. No caso da 1ª Quadra, ela é a materialização desta metáfora, uma rua que historicamente foi não só o ponto de encontro, mas também o coração econômico da cidade de Santa Maria. Berço de discussões políticas, referência de quem busca o centro de Santa Maria. Esses sentidos estão expressos quando, durante o poema, diversas imagens atuais do Calçadão são mostradas. Contudo, uma parte do poema não é contemplada pelo documentário, quando ele diz “[...] levando e trazendo, no sonho andejo dos trens, as suas lutas e suas esperanças, as suas aflições e os seus fracassos”. Não há referência da “cidade do comércio” dando lugar à “cidade ferroviária”. Também não há nenhuma menção das aflições e dos fracassos daqueles que transitam pela rua, sejam eles visitantes ou não, seja no tempo presente ou no passado.

Há uma menção, a partir do uso do poema, de outros aspectos do Calçadão que não estão contemplados durante o documentário. Porém, esse estrangeiro, esse outro, essas pessoas felizes e despreocupadas, essas pessoas que têm aflições, que também são feitas de fracassos, que ainda têm esperanças, não são contempladas nas imagens. Elas se perdem na multidão trazida pelos planos gerais, estão imersas num coletivo, em que apenas o lugar é percebido.



FIGURA 7 – Trechos do poema transcrito na tela e das imagens utilizadas para ilustrá-lo.

Fonte: 1ª Quadra. TV OVO, 2009.

Nestes termos, o documentário reafirma uma visão hegemônica do Calçadão como espaço de encontro. Não há nenhum questionamento ou abordagem de outro aspecto que traga o ponto de vista de outras classes sociais que não seja o da elite santa-mariense. Além disso, ainda atualiza a importância do Calçadão para a cidade, uma vez que este carrega o legado da 1ª Quadra enquanto ponto comercial e de trocas, sejam elas econômicas, políticas ou afetivas.

A sequência encerra com o depoimento de Carlo Isaia que enumera as lojas que existiam na 1ª Quadra, em ordem de localização. Em seguida, os créditos sobrepõem o entrevistado, mas o áudio permanece. Trata-se de dar o aval para tudo o que foi dito até então. Um recurso que demonstra a importância que os testemunhos destes personagens sociais assumem para o documentário.

O documentário vai buscar a memória afetiva de seus personagens sociais em relação a este espaço como uma maneira de reconstruir uma identidade para o Calçadão na medida em que evoca um passado que lhe pertence, o da 1ª Quadra, mas que se encontra distante. Neste sentido, apesar de o Calçadão ter sofrido constantes mudanças ao longo do tempo, principalmente em função do intenso trânsito de pessoas oriundas de outras cidades, atraídas pela existência de instituições públicas como a universidade federal e os quartéis, e as universidades privadas, o documentário da TV OVO ainda reconhece nele um lugar de encontro da cidade que necessita ser lembrado. Deste modo, o documentário assume o papel de preservar a memória deste espaço urbano, elegendo-o como patrimônio da cidade, tendo em vista que os rastros deste passado têm se apagado devido ao lugar de passagem em que Santa Maria se transformou, desde o tempo do trem, fazendo com que rua e filme se tornem um “lugar de memória”.

3.2.2 *Avenida Progresso*

O documentário *Avenida Progresso* (Marcos Borba, 2009) retrata as lembranças dos santa-marienses a respeito da atual Avenida Rio Branco, chamada de Progresso no início dos anos de 1900. Ela liga o centro da cidade (Praça Saldanha Marinho e Calçadão Salvador Isaia) à Viação da Estação Férrea, hoje desativada. O documentário aborda o vai e vem das pessoas pelo local e a importância econômica e social que a avenida adquiriu no século XX. Como Santa Maria localiza-se no centro geográfico do Rio Grande do Sul, a estação e a cidade eram sempre muito movimentadas, pois a malha ferroviária que ali passava ligava o extremo sul gaúcho à capital Porto Alegre.

O *Avenida Progresso* também opera a partir do modo expositivo, com ênfase em uma narrativa conduzida pela *voz-off*, em que as imagens assumem um tom mais de ilustração, como lembra Nichols (2005). A história é apresentada de forma linear pelo narrador, utilizando-se da didática comum a este tipo de representação no documentário.

As vozes articuladas pelo documentário para compor a sua própria voz são manifestadas por cinco personagens sociais que dão seus testemunhos em relação à avenida: Carlo Isaia, que também foi personagem no *1ª Quadra*, Abdel Samara, Maria de Medeiros, Marisa Prestes e a historiadora Roselaine Casanova Corrêa, uma voz institucionalizada que atua como um elo entre a memória afetiva dos demais personagens e a memória-história, trazendo informações referentes, principalmente, ao passado da Viação Férrea, além de contextualizar os fatos de Santa Maria com os acontecimentos ocorridos no Brasil na primeira metade do século XX.



FIGURA 8 – Na imagem da esquerda, a personagem social Maria de Medeiros. À esquerda, uma das fotografias de época Avenida, utilizada no documentário.

Fonte: Avenida Progresso. TV OVO, 2009.

O documentário ainda conta com outro tipo de voz, a de um personagem-narrador, que conduz a história do filme em *voz-off*. A presença desse personagem-narrador é que dá o tom da voz do documentário, isto é, da voz de quem faz o filme. Apesar de a história ser contada a partir do ponto de vista deste personagem-narrador, em primeira pessoa, não se trata de um documentário autobiográfico ou que prioriza o uso da câmera subjetiva, pois o personagem-narrador aparece em cena, como ele mesmo diz, “[...] para buscar a história na Gare da Estação”, onde começa a história da Avenida Progresso.

A partir deste personagem-narrador, um senhor de cerca de 70 anos de idade, o documentário articula dois tipos de montagem: uma linear e a outra de evidência. A montagem de evidência, como sugere Nichols, não possui uma unidade de tempo e espaço. A sua unidade está na narrativa e no encadeamento de imagens, as quais tem o papel de ilustrar. No *Avenida Progresso*, temos essa montagem predominando durante a aparição da *voz-off* do personagem-narrador, em que fotografias antigas e imagens contemporâneas são justapostas para ilustrar o que está sendo dito. Nestas imagens, o destaque vai para a

expressiva quantidade de planos e detalhes da arquitetura dos edifícios históricos, considerados patrimônio cultural da cidade. Ao mesmo tempo em que ilustram, servem de provas inartísticas ou indexadoras da realidade retratada, pois estão ali para comprovar o que está sendo dito pelo documentário.

Já a montagem linear se dá durante o caminho percorrido pelo personagem-narrador, numa espécie de encenação, em que ele sai da Praça Saldanha Marinho, no centro da cidade, percorrendo toda a extensão da Avenida Rio Branco enquanto recorda o passado desse recorte geográfico até chegar à Estação Férrea.

Neste caso, a montagem linear se utiliza de vários planos como recurso para ressignificar a memória da avenida a partir da encenação do personagem-narrador. Os planos gerais mostram partes da avenida, ambientando o espaço por onde circula o personagem-narrador em busca de suas lembranças. Os planos de conjunto e planos médios mostram o seu caminhar, a passos largos, mas num ritmo lento, assim como a Avenida, que já foi lugar de desenvolvimento e agora parece estar congelada pelo tempo. Os primeiros planos enquadram a direção do olhar do personagem-narrador e trazem ao fundo prédios antigos. No entanto, esse recurso não é tão explorado no documentário, pois a ênfase não está no personagem-narrador e, sim, no espaço geográfico que ele percorre, por isso a prioridade aos planos gerais ou de conjunto.

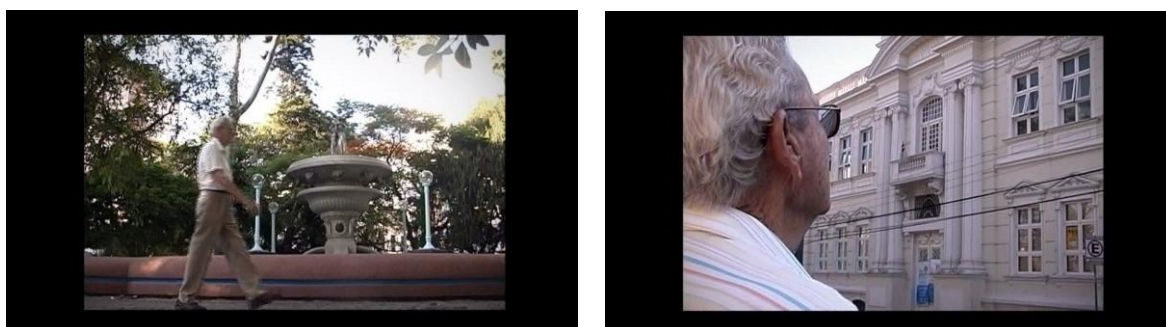


FIGURA 9 – Na imagem da esquerda, o personagem-narrador sai da Praça Saldanha Marinho em busca da história da Avenida Rio Branco. Já na imagem da esquerda, ele contempla um dos edifícios históricos da cidade, o Hugo Taylor.

Fonte: Avenida Progresso. TV OVO, 2009.

Outro aspecto estético que merece ser destacado é o modo como as imagens de arquivo ou de registro *in loco* são associadas às trilhas sonoras, definindo, já no primeiro minuto do filme, que memória será enquadrada durante os próximos 22 minutos do

documentário. Ao ritmo de uma trilha sonora lenta e de tom alegre, ao som do *tic-tac* de um relógio que parece percorrer despreocupado os segundos, fotografias antigas, em preto e branco, da então Avenida Progresso, são justapostas em *fade*, representando uma avenida calma, bonita, limpa, organizada. De repente, a trilha muda para um áudio ambiente, com som de carros e buzinas, e o *tic-tac* de um relógio acelerado dá o ritmo do corte de imagens da Avenida (registradas *in loco* pela equipe da TV OVO) que mostram calçadas esburacadas, um prédio abandonado, intensa movimentação de carros e pessoas, desorganização, para, em seguida, apresentar-nos a atual Avenida Rio Branco.

Então, nota-se como a memória é enquadrada sempre em função dos interesses do presente. No documentário *Avenida Progresso* isso fica explícito desde o início pelo jogo contrastado das imagens utilizadas na montagem. Fala-se de um passado de desenvolvimento, mas, por outro lado, fala-se de um presente cujo desenvolvimento parece ter mudado de endereço e deixado a avenida sem nenhuma tutela, nenhuma proteção. As belas imagens do passado da avenida servem para que a voz do documentário faça uma crítica ao presente.

Os testemunhos aparecem sempre como uma exemplificação ou uma comprovação do que a *voz-off* do personagem-narrador expõe. É o personagem-narrador, ora em cena ora fora, que conduz a narrativa e apresenta a história da rua ou um determinado tema sobre o passado, seguido depois pelos testemunhos dos personagens sociais como, por exemplo, quando faz referência à intensa atividade comercial da Avenida Progresso:

Personagem –narrador: No passado, a Avenida Rio Branco era o lugar mais nobre da cidade para morar ou estabelecer uma casa de comércio.

Carlo Isaia (testemunho): O comércio era muito desenvolvido. O maior desejo dos comerciantes que tinham lojas no centro era ter uma filial na Avenida Rio Branco, tal era o movimento que acontecia nessa Avenida.

Abdel Samara (testemunho): Tinha um amigo meu, em 1958, foi colocar casa de comércio lá na [Rua do] Acampamento, não durou dois meses e voltou para cá, porque não deu (AVENIDA PROGRESSO, 2009).

Para além deste uso, os testemunhos são apropriados pelo documentário de maneiras fragmentadas, mas que, em justaposição, vão dando sentido, criando uma narrativa como se fosse um único discurso. E assim, a cada nova informação, as falas dos personagens sociais são encaixadas, elucidando o passado e delimitando ainda mais as fronteiras da memória enquadrada pelo documentário, uma vez que os testemunhos se restringem somente ao que a *voz-off* do personagem-narrador anunciou.



FIGURA 10 – À esquerda, o personagem social Carlo Isaia, e à direita, Abdel Samara.

Fonte: Avenida Progresso. TV OVO, 2009.

As principais temáticas abordadas no documentário são: a expressividade do comércio, que faliu com o passar dos anos; a sociabilidade na avenida, envolvendo os casamentos na Catedral localizada no início da Avenida Rio Branco; o *footing*, uma prática de meados do século XX que compreendia o passeio de moças e rapazes pela Avenida, de onde surgiam os flertes e namoros – prática que também é recordada no documentário *1ª Quadra* sobre o atual Calçadão da cidade; e a intensa movimentação da Avenida, em função de todos esses aspectos anteriormente citados.

Mas é ao tratar do alvoroço, da multidão que se formava na Gare e na Avenida em função da chegada do trem que, ao final do documentário, temos uma inversão de tema. Ou seja, se até então era a *voz-off* do personagem-narrador que trazia informações a respeito de um tempo áureo para a Avenida Progresso que, por sua vez, era comprovado pelas falas dos personagens sociais, nos últimos minutos do filme é a historiadora quem lança um novo tema ao tratar da decadência do movimento e do comércio na localidade em função do próprio declínio da malha ferroviária.

Na sequência, acompanhamos Marisa Prestes, que testemunha sobre a decadência da Avenida Progresso, servindo como prova do que havia sido dito anteriormente pela historiadora: “Foi regredindo, aí não houve mais interesse das pessoas residirem por aqui e nem comércio também, não dá... [silêncio] O comércio aqui não dá mais!” (AVENIDA PROGRESSO, 2009).



FIGURA 11 – À esquerda, a personagem social Marisa Prates, e à direita, a personagem institucionalizada, Roselaine Casanova Corrêa.

Fonte: Avenida Progresso. TV OVO, 2009.

Neste instante do documentário é o personagem-narrador que se apropria das narrativas dos personagens sociais para compor a sua encenação. Ele aparece em cena andando pela Gare da Estação Férrea, deserta. A cena, que precede a fala de Marisa, é tomada pelo silêncio. O enquadramento, um plano geral, mostra o personagem-narrador caminhando pelo calçamento da Gare sob um sol brilhante. O silêncio, por alguns instantes, parece incomodar, representando a “morte” da Avenida Progresso da forma mais simples: o silenciamento das vozes e o desaparecimento da multidão que passava por ali outrora. Então, com esta encenação, o documentário busca provocar uma consternação com a história da avenida, sugerindo o lapso que ocorre entre o presente e o passado da cidade. Mesmo que a avenida e a própria Gare sejam reconhecidas como patrimônio pela sociedade, atualmente ambas se encontram esquecidas. Contudo, o seu passado foi lembrado pelo documentário que as transforma em “lugares de memória”.

O distanciamento entre presente e passado, que o filme aborda, é retomado mais uma vez no final, quando o personagem-narrador declama um poema, que faz uma ode à Avenida Progresso, questionando se a morte da mesma poderá ter sido um sonho. Na cena que ilustra o poema, o personagem-narrador segura a alça da porta de um dos vagões e a câmera se movimenta paralela ao trem, como se o movimento fosse dos vagões.

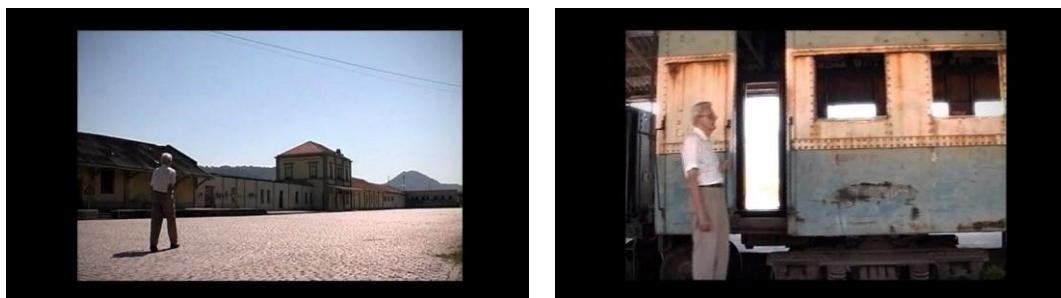


FIGURA 12 – À esquerda, o personagem-narrador anda pela Gare da Estação Férrea. À direita, o trem parece se movimentar enquanto é realizada a narração de um poema sobre a avenida.

Fonte: Avenida Progresso. TV OVO, 2009.

Em seguida, surgem fotografias antigas da Avenida, enquanto ouvimos a narração em *off*:

Oh, que saudades eu tenho da aurora da minha vida!
 Assim começa o grande poeta Casimiro de Abreu.
 Começo eu:
 Oh, que saudades eu tenho da minha Avenida querida.
 Que os anos não trazem mais.
 Dos mais velhos - o passeio,
 Dos mais jovens - o namorico,
 Dos passarinhos - o gorjeio,
 Das crianças - o riso sadio,
 Nos canteiros - belas flores,
 Lindas moças, mil amores,
 Nos ares - perfume sutil.
 Mas o tempo foi passando,
 O desleixo campereando...
 Que restou de belo em ti?
 Teus encantos já sumiram.
 Resta-me só o pranto, eu que tão bela te vi.
 As lágrimas vão caindo, qual chuva fria invernal.
 O tempo não volta atrás...
 Bela Avenida, adeus!
 Ou foi tudo um sonho meu?!

O poema sintetiza o documentário: fala tanto do patrimônio material, “nos canteiros - belas flores”, “o desleixo campereando...”, quanto do imaterial, do simbólico que envolve o imaginário social da época, “dos mais velhos - o passeio/ dos mais jovens - o namorico/ dos passarinhos - o gorjeio/ das crianças - o riso sadio/ [...] lindas moças, mil amores/ nos ares - perfume sutil”. O filme traz uma memória saudosista de um “eu que tão bela te vi”, de um tempo que já passou, junto com o trem de passageiros, como que largado em um canto de um vagão qualquer. Ao mesmo tempo, parece haver uma esperança de que o

passado do lugar possa ser reconstruído: “Bela Avenida, adeus!/ Ou foi tudo um sonho meu?!”.

Há uma intensa ligação entre presente e passado. Um presente criticado a partir do viés do passado, em que a TV OVO, engajada com a historiografia que se delineia a partir da década de 1980, contribui para um projeto de memória de “cidade ferroviária”, mas cujos rastros estão em vias de extinção neste espaço geográfico retratado.

3.2.3 *Qu4tro Mistérios do Rosário*

O documentário *Qu4tro Mistérios do Rosário* (Marcos Borba, 2012) conta a história do bairro Nossa Senhora do Rosário a partir de quatro eixos: a Irmandade do Rosário, o clube de negros Treze de Maio, a constituição geográfica do bairro e a comunidade. Os quatro eixos são uma alusão aos quatro mistérios do Rosário, oração católica dedicada à Virgem Maria. O bairro se localiza nas adjacências do centro da cidade, mas era tido como região periférica até meados da década de 1970, devido às proporções do espaço urbano de Santa Maria, que era bem menor na época se comparado com a atualidade.

A estética deste filme é trabalhada de modo diferente em relação aos documentários anteriores. Há muitos movimentos de câmera, a partir do uso de grua, mostrando ruas e casas do bairro, além do uso de animações de desenhos feitos a lápis, em preto e branco, e de documentos históricos. Esteticamente, os principais temas do filme, que são o negro e a religião, são demarcados por três elementos. O primeiro elemento são as animações de desenhos, usadas, principalmente, no primeiro bloco, intitulado “A Irmandade do Rosário”. Parte da história, que se refere ao contexto do surgimento das Irmandades no Brasil, é ilustrada por desenhos animados de portugueses cristianizando os escravos, de um rosário e de um escravo ajoelhado, com os pulsos acorrentados e um rosário envolto em suas mãos. Também, cada vez que é anunciado um bloco, de um lado tem-se o desenho do rosário e de outro o desenho do escravo acorrentado.

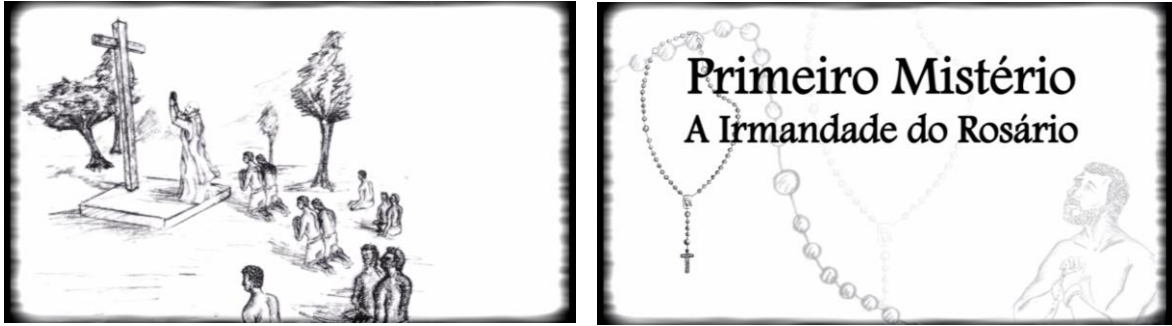


FIGURA 13 – À esquerda, jesuítas cristianizam os escravos. À direita, exemplo do início de cada bloco da narrativa.

Fonte: Qu4tro Mistérios do Rosário. TV OVO, 2012.

O segundo elemento é a trilha sonora que se destaca já no início do documentário. Trata-se do som de um berimbau, característico da cultura afro. O berimbau, que logo ganha acompanhamento de outros instrumentos, lembrando uma roda de capoeira, mas num ritmo mais lento, está presente no documentário cada vez que um bloco termina e um novo é apresentado.

O terceiro elemento é a transcrição da fala final das vozes institucionalizadas, que em letras pretas vão surgindo numa tela branca, assinaladas como citação pela pontuação das aspas. Essa transcrição torna-se importante na narrativa na medida em que a fala transcrita sempre possui um caráter ideológico muito forte, referindo-se a uma Santa Maria que parece não olhar e refletir sobre seu passado. Esse aspecto é um exemplo de como a estética do detalhe opera neste documentário a fim de ressaltar e definir a enunciação na narrativa representada pelo documentarista, que se faz presente a partir dessa operação de detalhamento do que ele considera ser necessário reforçar na fala dos personagens, como síntese dos blocos narrativos. Abordaremos essas transcrições mais adiante.

Como se pode notar, a forma narrativa também sofre mudanças em *Qu4tro Mistérios do Rosário* ao compararmos com os documentários produzidos anteriormente. No entanto, mesmo dividida em quatro blocos, cada um abordando um eixo temático diferente, mas com relação entre si, a sua estrutura narrativa em síntese reproduz os passos das anteriores, ao apoiar-se nos testemunhos dos personagens sociais como provas de uma imagem do passado de Santa Maria, fazendo jus, mais uma vez, à estética do fragmento, que constrói a narrativa a partir de recortes de entrevistas pra formar um novo sistema.

Os elementos articulados pelo documentário para formar sua voz própria transitam entre o uso de registros *in loco*, *voz-over*, letreiros, algumas fotografias antigas, animações

de documentos históricos, animações de desenhos a lápis, como já comentado, e principalmente, o uso e apropriação dos testemunhos dos personagens sociais.

No início do filme, após a oração a Nossa Senhora do Rosário passar pela tela, de baixo para cima, acompanhada pelo batuque do berimbau, surge o primeiro mistério do documentário: “A Irmandade do Rosário”. As animações dos desenhos representam uma história narrada por uma *voz-over* que explica o surgimento da oração, da devoção à santa e da cristianização dos escravos. Na sequência, vem a primeira apropriação de testemunho pelo filme e, desde então, o que se nota é que até o final do filme o ponto de vista do documentário é sustentado pelos testemunhos dos personagens sociais, tanto testemunhos populares quanto testemunhos institucionalizados, como de historiadores, arquitetos etc. A *voz-over* do narrador desaparece neste documentário, retomando a estrutura narrativa que encontramos em *1ª Quadra e Avenida Progresso*.

Outro aspecto que se destaca é que os primeiros três blocos do documentário priorizam os testemunhos de personagens sociais que falam a partir de um determinado campo de saber, como é o caso do historiador Ênio Grigio, da diretora técnica do Museu Treze de Maio, Giane Vargas Escobar, e do arquiteto Nabor Silva Ribeiro. Apenas o último bloco traz testemunhos de moradores, de pessoas que vivenciaram as histórias narradas.

O primeiro depoimento, do historiador Ênio Grigio, é apropriado pelo roteiro do filme para falar da construção de uma igreja católica para negros, a Irmandade do Rosário, que depois é tomada pelo padre Caetano Pagliuca durante a reorganização do catolicismo em Santa Maria. O padre consegue proibir a entrada dos fiéis afrodescendentes, o que leva, anos mais tarde, à dissolução da Irmandade.

Enquanto o historiador realiza seu depoimento em frente à atual Igreja do Rosário, partes do texto de documentos históricos são animados de forma a ficarem legíveis, ilustrando e comprovando as informações apresentadas pelo personagem social.



FIGURA 14 – À esquerda, o personagem institucionalizado Ênio Grigio. À direita, exemplo de animação de documentos.

Fonte: Qu4tro Mistérios do Rosário. TV OVO, 2012.

O final do bloco é reforçado pela transcrição das últimas frases da fala do historiador: “Santa Maria tem um passado escravista e tem um passado em que os elementos negros tiveram um papel importante na constituição da cidade” (QU4TRO MISTÉRIOS DO ROSÁRIO, 2012). Essa reiteração assume uma marca muito forte no filme a partir do detalhe como efeito estético, dando destaque a uma parte do todo da fala do historiador que acaba por expressar o ponto de vista da TV OVO sobre o passado que ela está representando: o de uma cidade que não lembra os seus dias de escravidão.

Este testemunho não é tão fragmentado se comparado aos demais. O historiador ganha um tratamento diferente, fugindo um pouco da lógica do fragmento. A sua fala dura mais de quatro minutos. No entanto, acreditamos que esse testemunho mais longo se justifica mais pela necessidade de contar linearmente a história da Irmandade e marcar o passado escravista de Santa Maria do que por uma opção estética do realizador.

O segundo bloco traz o segundo mistério do documentário, “O Treze de Maio”. Aqui, a voz articulada pelo documentário é a da diretora técnica do Museu Treze de Maio, Giane Vargas Escobar, que rememora sobre o Clube Treze de Maio, fundado por ferroviários da elite negra de Santa Maria. O seu testemunho aborda a organização da comunidade negra no início do século XX, que habitava o então bairro periférico, como forma de conseguir espaço político na cidade. O clube era um lugar de socialização entre os negros num período de grande segregação étnica, entendido pela personagem e conseqüentemente, assumido pelo documentário como um lugar simbólico e de luta étnico-social.

O enquadramento do seu testemunho também passa pela mudança ocorrida no bairro, ao abordar o processo de centralização e de elitização em meados da década de

1970, junto à decadência da ferrovia, que fica às margens do Rosário. Foram esses dois fenômenos que fizeram com que os negros buscassem outros lugares periféricos para morar. Hoje, o antigo Clube abriga a sede do Museu Treze de Maio, o qual é voltado para a história e para a cultura afrodescendente. O depoimento de Giane também é ilustrado com a animação de documentos, como o da fundação do Clube, e com fotografias antigas de bailes e de pessoas que frequentavam o local. Ao final, a sequência se encerra, mais uma vez recorrendo ao detalhe, com a transcrição das últimas frases do testemunho dela:

Hoje, este espaço é um espaço que tem foco na negritude, mas ele não é um espaço só de negros, ele é um espaço da cidade de Santa Maria. E ao ser da cidade, a cidade também tem que se apropriar deste espaço e procurar conhecê-lo cada vez mais (QU4TRO MISTÉRIOS DO ROSÁRIO, 2012).



FIGURA 15 – À esquerda, a personagem institucionalizada Giane Vargas Escobar. À direita, uma das fotografias antigas do Clube Treze de Maio.

Fonte: Qu4tro Mistérios do Rosário. TV OVO, 2012.

Como numa sequência do depoimento anterior, em que Santa Maria não se lembra de seu passado escravista, a transcrição do testemunho de Giane traz o Museu Treze de Maio como símbolo da identidade e da cultura negra da cidade. Tematiza a história de segregação étnica da cidade e de um lugar também habitado por negros que não consta nos registros oficiais. Neste enfoque, o filme elege o Museu como um lugar para se conhecer a negritude de Santa Maria e que deve ser incorporado à história da cidade. No entanto, só conhecemos o Museu a partir de imagens antigas dele, ou seja, do Clube Treze de Maio não vemos, hoje, nenhum registro *in loco*, a não ser a gravação do testemunho de Giane, que é realizado no interior do Museu.

O próximo bloco apresenta o terceiro mistério do Rosário como sendo o “Desenho Orgânico” do bairro. O documentário apropria-se do depoimento do arquiteto Nabor Silva

Ribeiro para entender a delimitação geográfica do bairro Nossa Senhora do Rosário a partir do traçado radial que as ruas apresentam desde 1918, diferenciando-se do ponto de vista do mapa oficial da cidade, que entende o bairro com delimitações mais abrangentes.

O arquiteto procura dar ênfase às mudanças que o bairro tem sofrido em função do desenvolvimento de Santa Maria. Mais uma vez, o bairro é representado como um local esquecido e que começa a chamar atenção no final dos anos 2000, a partir do estabelecimento de uma instituição de ensino superior na região, o Centro Universitário Franciscano (Unifra). O documentário, que entende o Rosário como patrimônio, como “lugar de memória” da cidade, expõe, a partir de afirmativas do arquiteto, que o bairro não está contemplado pelo plano diretor do município, ou seja, ele não é entendido como um espaço a ser preservado. Assim, são permitidas modificações nas ruas e construções de edifícios.

A fala deste personagem social, o arquiteto, é sustentada por *inserts* com animação do mapa do bairro e com registros *in loco* das ruas e edificações do Rosário. Elementos que, articulados, cumprem o papel de comprovar e de ilustrar o ponto de vista do depoente que, por sua vez, é assumido pelo documentário.



FIGURA 16 – À esquerda, o personagem institucionalizado Nabor Silva Ribeiro. À direita, um dos mapas animados para demonstrar as linhas limítrofes do bairro.

Fonte: Qu4tro Mistérios do Rosário. TV OVO, 2012.

Ao final, uma citação da fala de Nabor é transcrita como nos demais blocos enfatizando o detalhe de um todo. Aqui se defende o passado como fonte da identidade da cidade, já que mudando as características arquitetônicas de um local perde-se também a sua história:

O bairro Rosário, ele é para os moradores, ele permite todo mundo passar, mas só quem vem para cá, quem se interessa mesmo é quem mora

aqui, é local. E ele vai perder essa característica. E perdendo essa característica nós estamos perdendo a história de Santa Maria (QU4TRO MISTÉRIOS DO ROSÁRIO, 2012).

O quarto mistério é “A Comunidade”. Este último bloco traz somente testemunhos dos moradores do local. Isto é, são oito personagens sociais identificados pelo seu nome e pela rua onde moram no bairro. Diferentemente do que ocorreu nos blocos anteriores, em que vozes institucionais (o historiador, a diretora técnica do Museu e o arquiteto) foram convidadas a narrar e tiveram um tempo mais longo, no sentido de ter um bloco individual, para encadear suas lembranças e argumentos, neste último bloco os realizadores optam por apresentar breves testemunhos de vários moradores do bairro, o que leva o documentário *Qu4atro Mistérios do Rosário* a também se render à “estética do fragmento”. Os pedaços de fala selecionados formam um todo que, para o documentário, representa a memória da comunidade do Rosário, a qual, por sua vez, reconhece (principalmente quando a rememoração do passado se dá em um tom nostálgico) este lugar como um bairro simples, bom de viver, mas que hoje é visto pelos moradores como um lugar que se desenvolveu demais e, devido à especulação imobiliária, tornou-se caro.

Assim, o que se percebe é que, no quarto bloco, os testemunhos dos moradores são apropriados de forma a complementar e comprovar o que foi mencionado pelas vozes institucionais, como se quem estuda o passado tem mais credibilidade para falar a respeito do que quem o viveu. E, ao contrário dos blocos anteriores, este bloco não termina com a transcrição de uma citação final. O filme se encerra com outro artifício. Toda a significação está presente no *zoom* que é realizado quando Maria Aparecida da Silva do Nascimento, uma das primeiras moradoras da rua São Francisco, relembra os bailes do Clube Treze de Maio, o qual ela chama de “Clube do Morenos”, o qual os avós ajudaram a fundar. Ela recorda o preconceito étnico de Santa Maria, as mudanças ocorridas no bairro e termina dizendo: “Aqui eu nasci, eu cresci, aqui eu me casei, criei meus filhos, cuidei da minha mãe até ela morrer... tudo... tudo” (QU4TRO MISTÉRIOS DO ROSÁRIO, 2012).

No final da fala, Maria Aparecida se emociona ao lembrar-se da mãe. Embora não haja a transcrição de um trecho da fala da personagem, como nos blocos anteriores, a estética do detalhe se revela quando a câmera faz um *zoom*, reenquadrando a cena, fechando o quadro no rosto da personagem social para mostrar a lágrima que deveria cair. A fala termina e segue o silêncio de Maria Aparecida no quadro. Neste mesmo momento,

reinicia-se a trilha do documentário, ao som do berimbau. A imagem vai para um preto por alguns instantes.



FIGURA 17 – À esquerda, dois dos personagens sociais que falam sobre a comunidade do bairro. À direita, o enquadramento do *zoom* quando Maria Aparecida da Silva do Nascimento se emociona.

Fonte: Qu4tro Mistérios do Rosário. TV OVO, 2012.

A partir da análise deste simples dispositivo que dá um novo reenquadramento do plano, com o apoio da trilha, percebemos toda a significação do documentário, que se encerra na questão do passado escravista da cidade. Aqui se revela a presença do sujeito-da-câmera na tomada de forma intencional, que quer chamar a atenção para o fato de que estamos diante de um bairro de negros que, assim como a igreja construída para e pelos negros, é usurpado pela cidade que prefere apagar os rastros dessa história, deixando-a cair no esquecimento.

A emoção de Maria Aparecida é apropriada pelo documentário para contar este outro lado da história. Interessante pensar que esse testemunho foi escolhido para aparecer no final do filme e é o único que apresenta uma mudança de enquadramento. Podemos dizer que é esse sentimento de pertencimento que interessa à TV OVO, é ele que traduz o que a TV OVO entende como memória do bairro Rosário, como história da cidade.

Após este último testemunho, aparece um texto, mas desta vez não é uma citação de nenhum testemunho e, sim, as palavras da própria TV OVO, onde se lê:

Num Rosário conta-se quatro terços. No bairro do Rosário existem muitos mistérios, histórias e causos. Aqui ficam só quatro. Mas em cada esquina, em cada morador, existem muitos outros mistérios do Rosário (QU4TRO MISTÉRIOS DO ROSÁRIO, 2012).

Com esse texto, o documentário assume o seu enquadramento de memória, as suas escolhas ao falar da história do bairro. O letreiro admite a ressignificação do passado e

deixa claro que há muitas outras histórias, o que também pode ser entendido como outros pontos de vista sobre as lembranças do lugar, do “lugar de memória” que a TV OVO faz do Nossa Senhora do Rosário.

3.2.4 *Trilhos do Itararé*

O documentário *Trilhos do Itararé* (Marcos Borba, 2012) registra a história do bairro Itararé que, vizinho à Estação Férrea, era tido como o bairro ferroviário da cidade. A narrativa gira em torno dos anos de apogeu do local, da sua constituição em função da malha ferroviária e da sua decadência após a desativação do trem de passageiros. Os destaques, para além do patrimônio imaterial, simbólico, ganham forma no Clube Ferroviário 21 de Abril e no Monumento ao Ferroviário, que fica no alto de um morro, de onde se avista todo o bairro.

A estética do filme também está bastante voltada para uma narrativa fragmentada, assim como no *1ª Quadra* e no *Avenida Progresso*. Isso porque a história é contada a partir do testemunho de quatro personagens sociais, cujas falas recortadas são justapostas formando um novo todo, compondo uma nova narrativa histórica. E, diferente dos três documentários analisados até aqui, o *Trilhos do Itararé*, além das vozes articuladas com algumas fotografias antigas, mapas animados, letreiros, utiliza-se muito de imagens registradas *in loco* na época da produção do filme e do som do trem percorrendo os trilhos, o que se transforma numa marca sonora importante na construção da narrativa deste documentário.

A história do filme é conduzida por dois personagens eleitos como protagonistas: um é Amilton Santos, pertencente à família de ferroviários, que, como seu pai, também trabalhou na rede ferroviária; o outro é o trem de carga e o seu som, que ainda hoje passam por Santa Maria.



FIGURA 18 – À esquerda, o personagem social e protagonista Amilton Santos. À esquerda, uma das primeiras cenas que anunciam o trem como o outro protagonista da narrativa.

Fonte: Trilhos do Itararé. TV OVO, 2012.

O documentário inicia com imagens intercaladas em diferentes planos dos trilhos do trem e o sol brilhando sobre o ferro reluzente. As trocas de imagens são separadas por uma tela preta, como se representasse um *flashback*. No desenho do áudio, ouve-se o barulho de um trem que anda devagar, esfregando suas rodas no trilho, e seus vagões ressoando um barulho de lata conforme o seu movimento. O nome do documentário chega por um dos trilhos, permanece parado, e segue o contorno dos trilhos novamente. É como se um trem fantasma passasse por ali. Estes elementos traduzem o tom que o documentário adquire nos seus 16 minutos, isto é, uma nostalgia em relação à memória da rede ferroviária, quando o trem de passageiros gerava empregos, movimentava a cidade e, sobretudo, dava *status* social aos ferroviários que, na sua maioria, residiam no bairro Itararé.

O desenho do som é bastante trabalhado no *Trilhos do Itararé* em relação aos demais filmes. Ele assume um papel importante na construção de sentidos na narrativa. Isso é perceptível durante a fala de Amilton Santos, que conduz a história a partir da narração do seu testemunho. Neste instante, são utilizadas muitas cenas atuais do bairro, da época de produção do filme, com o áudio ambiente no qual se sobressai o canto dos passarinhos. As cenas também são acompanhadas de uma trilha sonora em que o instrumento de destaque é uma gaita de fole. Ainda, no desenho de som, percebemos, bem baixinho, o som do trem que percorre os trilhos. Esse desenho de som faz com que a ideia da nostalgia se mantenha durante todo o filme. Fala-se de um trem que já passou, fisicamente, mas que continua a passar no imaginário social do bairro.

É na explicação de Amilton dos Santos e Nelson Borin que vemos a primeira imagem do trem. Os personagens sociais falam da origem do nome do bairro. Ao final da

explicação, surge um mapa que mostra o traçado da linha percorrida pelo trem, de Santa Maria à Itararé-SP, enquanto que em um fundo esbranquiçado vemos uma imagem apagada do trem se movimentando e ouvimos o seu som, andando devagar sobre os trilhos. É a partir de então que o imaginário social começa a se materializar e dar forma à narrativa do filme. Essa materialização é representada pela presença do trem nas imagens. Nesse momento, começamos a perceber quanto a simbologia e a própria materialização do trem revestem o cotidiano de quem vive no bairro. O trem é também personificado, no documentário, como um dos personagens condutor da história.

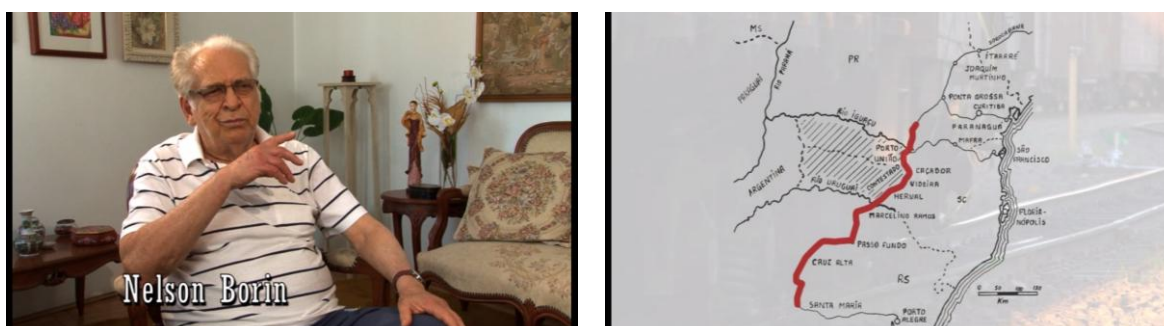


FIGURA 19 – À esquerda, o personagem social Nelson Borin. À direita, a animação do mapa que mostra o caminho percorrido pelo trem de Santa Maria-RS à Itararé-SP.

Fonte: Trilhos do Itararé. TV OVO, 2012.

Justaposto ao testemunho de Amilton dos Santos, Nelson Borin, Dolly Germani e Ledi Bittencourt também contam suas histórias, mas essas falas são como que um complemento à narrativa de Amilton. Em alguns momentos, durante o testemunho dos personagens sociais, é possível ouvir o som do trem rodando nos trilhos.



FIGURA 20 – Os personagens sociais Dolly Germani e Ledi Bittencourt.

Fonte: Trilhos do Itararé. TV OVO, 2012.

Então, o trem aparece pela primeira vez, e traz consigo um letreiro que anuncia o próximo recorte dos testemunhos: “[...] as lembranças não ficam só nos trilhos do trem, os armazéns também fazem parte da memória dos moradores” (TRILHOS DO ITARARÉ, 2012). Inicia a condução da história pelo segundo personagem: o trem.

Os testemunhos dos personagens referem-se muito aos bens materiais que representam um grande valor simbólico para os personagens e, conseqüentemente, são entendidos como importantes para os moradores do Itararé. As falas citam o Monumento aos Ferroviários, que fica no alto de um morro e carrega o legado de formação do bairro; e o Clube dos Ferroviários 21 de Abril, que representava o *status* social de quem trabalhava na ferrovia.

Quando o trem volta a aparecer no documentário, soando seu apito, ele se aproxima da estação, no contra luz do entardecer, e um letreiro anuncia uma imagem que agora se repete só em partes: a de um trem que ainda chega na gare, mas sem passageiros. Lemos na tela: “[...] se o clube deixa saudade, as viagens e a convivência durante cada partida ou chegada do trem de ferro também fica na memória” (TRILHOS DO ITARARÉ, 2012). O documentário procura demonstrar que houve toda uma sociedade que se formou e que viveu em função do trem de ferro, que era sinônimo de trabalho, convivência, lazer, etc... Uma “vida” que foi extinta, mas que insiste em sobreviver na memória de quem ficou. Isso fica evidente quando, em um dos letreiros trazidos pelo trem que se aproxima da estação, lemos: “[...] com a morte do trem de passageiros e o abandono do patrimônio da ferrovia, o Itararé também sofreu” (TRILHOS DO ITARARÉ, 2012).

Para além da nostalgia, o filme contribui para um novo projeto de memória que busca valorizar a ferrovia como patrimônio da cidade e fazer com que esse passado não caia no esquecimento, como se encontra hoje, com relação tanto à ferrovia quanto ao bairro. Do ponto de vista do documentário da TV OVO, a partir dos testemunhos articulados, ambos pararam no tempo com a desativação do trem de passageiros. A partir disso, o documentário também assume a dor dos ferroviários, expressa no testemunho de Amilton dos Santos, ao final do filme:

A mágoa da privatização, do lado social ser colocado de lado. O ser humano foi tratado como qualquer, como o ferro que nem os trilhos e os vagões, não tem sentimento, e a gente foi jogado de lado. Porque o caos com as demissões foram grandes. Eu hoje tenho uma vida, tenho outra. Toquei, todo mundo teve que tocar, mas a gente viu aí ferroviários que se mataram. A gente viu ferroviários não tendo quase o que comer,

ferroviários que se moldaram, que se forjaram dentro da rede, porque faziam aquele serviço da rede e quando bateram com uma realidade aqui fora quebraram (TRILHOS DO ITARARÉ, 2012).

Esse testemunho sintetiza a voz do documentário *Trilhos do Itararé*, que se apresenta como um filme nostálgico, ao defender uma memória da ferrovia, que se justifica a partir desse passado, pelo o que ele representou na história da cidade e, principalmente, na história do bairro Itararé. Um passado que não é feito só de lembranças boas, mas que influencia o presente a partir das marcas indeléveis que permanecem com o tempo.

Essa representação se afirma ainda mais na cena seguinte, quando o trem, visto de baixo, se aproxima em grande velocidade e, ao passar por cima da câmera, reduz a aceleração e começa andar no seu tempo normal. Ele traz, mais uma vez, um letreiro que encerra toda a significação do documentário: “[...] é uma nostalgia do tempo do trem que paira no ar. Mas o orgulho de ser morador do Itararé fala mais alto quando o presente vai moldando um futuro que preserva a memória dessa comunidade construída na força do trem” (TRILHOS DO ITARARÉ, 2012). A imagem do trem mais uma vez é acelerada e ela desaparece quando ele sai do quadro, vindo, na sequência, o testemunho de Amilton Santos, o personagem social que conduz a narrativa:

A saudade da água da bica, do campo da Tigreira, do 21, da ferrovia, essa fica, marca na gente e tu nunca vai esquecer. E o mínimo que tu pode fazer hoje é deixar esse legado para os teus filhos (TRILHOS DO ITARARÉ, 2012).

Na cena que precede esse depoimento, o trem passa pela estação ao entardecer, sem parar. O som do seu andar está mais alto. A cena termina com o trem saindo de quadro e o dia anoitecendo, uma simbologia que nos remete ao movimento da história, a um passado que já se foi, mas que permanece vivo na memória daqueles sujeitos que vivem no bairro. São os seus testemunhos que a TV OVO representa para o resto da cidade como rastros que precisam ser rememorados.



FIGURA 21 – À direita, um dos letreiros utilizados no documentário. À esquerda, a cena do trem passando na estação, ao final do documentário.
 Fonte: Trilhos do Itararé. TV OVO, 2012.

Por fim, algo nos chama a atenção nesta construção da imagem de “Cidade Ferroviária” para Santa Maria. É interessante que dentre os quatro personagens sociais do documentário, três são homens. Os testemunhos dos homens são voltados tanto para a memória social quanto para a afetiva, falando de sentimentos, de economia e de cultura. Já a fala da mulher se restringe a um contexto de formação do bairro no sentido de infraestrutura, quando ela fala da pavimentação de algumas ruas. Mas é só. É a memória masculina que se sobrepõe. É como se não houvesse lugar para as mulheres na memória da ferrovia. Elas fazem parte desse imaginário, indiretamente, quando os homens falam na construção das famílias ferroviárias no bairro. Contudo, é como se elas não possuíssem papel ativo nesse passado.

3.3 Montagem: projetando a ressignificação

Até aqui, analisamos o contexto do projeto *Por Onde Passa a Memória da Cidade* e desconstruímos os quatro documentários que integram a iniciativa e formam nosso objeto de estudo nesta pesquisa. Agora, retomaremos a análise para recompor o objeto, a fim de montar nosso filme metafórico e, assim, indicar qual é a imagem que os documentários representam da memória e que identidade eles projetam de Santa Maria.

No 1ª *Quadra*, a memória enquadrada é a que se perpetua na historiografia, uma imagem-memória hegemônica que fala do Calçadão como ponto de encontro, lugar do comércio. A identidade representada é a de um local de pertencimento dos santamarienses, um espaço geográfico do centro da cidade ao qual as pessoas vão para verem e serem vistas. O documentário não aborda o ponto de vista de outras classes sociais, etnias e

até mesmo de outros gêneros sobre a história do Calçadão. A representação que se tem no filme é a de que apenas os homens estão autorizados a falar da economia e da política que se exerce na rua, deixando para a mulher um papel considerado secundário na vida pública e econômica de Santa Maria, um local de fala voltado para a afetividade.

Neste sentido, temos uma identidade legitimadora que, de acordo com Castells (2006, p. 24), é aquela que reproduz as identidades que racionalizam “as fontes de dominação estrutural”, o que dá bases para a hegemonia que se manifesta com a aceitação de uma única representação da história do Calçadão Salvador Isaia, a partir da representação da classe dominante apropriada pela sociedade num consenso.

Já no documentário *Avenida Progresso*, percebemos uma memória que se revela em um sentido duplo. De um lado, a imagem-memória enquadrada tem um viés hegemônico, na medida em que, ao reconhecer a avenida como patrimônio da cidade, acaba por associá-la à forte ligação deste passado de Santa Maria com a malha ferroviária e com o comércio, em conformidade com a historiografia oficial da cidade. Além disso, é dado destaque às edificações da avenida, pela sua arquitetura e valor simbólico que, como se sabe, são rastros de uma memória da elite, já que a avenida era o lugar nobre da cidade.

Por outro lado, o documentário não deixa também de apresentar uma imagem-memória contra-hegemônica, uma vez que Santa Maria, como “Cidade Ferroviária”, é um projeto de memória em vias de construção, ainda não legitimado. E o documentário faz muita referência ao tempo presente no sentido de combater o esquecimento, ao apontar as transformações que a Avenida Rio Branco sofreu ao longo dos anos, as quais a levaram para uma situação de descaso, como a que se encontrava na época da produção do filme. A avenida de hoje, mostrada no documentário, já não é mais bem cuidada, assim como os antigos prédios cedem lugar a edifícios novos e mais arrojados, apagando os rastros do passado da cidade, sendo lembrados apenas pelos poucos registros em livros ou documentos similares, com o peso da história.

A identidade que o *Avenida Progresso* ressignifica é uma identidade de projeto. Segundo Castells, essa identidade busca a transformação social e a produção de sujeitos. Vemos o documentário *Avenida Progresso* nessa perspectiva, ao passo que se aproxima do novo movimento historiográfico da cidade, que reconhece o passado ferroviário da cidade, um passado esquecido, uma história de progresso de uma avenida que foi abandonada junto com a malha ferroviária. É um filme que reivindica recordações desse tempo, que

reaviva as lembranças dessa história e que mostra o descaso com a mesma, numa tentativa de preservar e gerar mudanças.

O documentário *Qu4tro Mistérios do Rosário* aborda uma imagem-memória contra-hegemônica na medida em que apresenta a história do bairro Rosário que foi, de certa forma, esquecida pela memória-história de Santa Maria. Ele traz um ponto de vista diferenciado ao sustentar sua retórica a partir dos testemunhos de personagens sociais negros e menos favorecidos economicamente, um discurso que tem origem em uma etnia e uma classe social excluída do trabalho de construção da identidade santa-mariense.

Ainda, no discurso do filme, notamos uma informação que não é apresentada pela historiografia oficial da cidade: a briga pelo litúgio da Igreja do Rosário entre a Irmandade e o Padre Caetano Pagliuca, em que o padre toma a posse da igreja. Tanto o livro de João Belém (1933) quanto o artigo de João Rodolpho Amaral Flores (2010) falam do padre enquanto um homem de grandes feitos e que retomou o catolicismo na cidade, mas não mencionam esta questão, sequer falam da existência de uma população negra santa-mariense. Apenas Romeu Beltrão (1958) traz essa informação, mas de forma bem direta, somente como citação do fato.

Outro aspecto apresentado pelo documentário é o questionamento em relação às políticas de preservação do patrimônio da cidade, em que o Bairro Nossa Senhora do Rosário não é contemplado pelo plano diretor de Santa Maria. E assim como nos demais documentários, a ferrovia é lembrada como fator importante no desenvolvimento do município, mas sob outro olhar – o olhar daqueles que movimentavam a Maria Fumaça, os negros que trabalhavam na malha ferroviária.

A identidade que o *Qu4tro Mistérios do Rosário* constrói é uma identidade de projeto que, como no *Avenida Progresso*, busca um sentido de transformação social. Uma identidade que produz sujeitos de sua própria história, representados pelo documentário ao tratar de temas como a criação do Clube Treze de Maio e da igreja do Rosário, espaços que a princípio eram voltados para a negritude. O documentário conta a história da formação da comunidade negra em Santa Maria e da luta para que a cidade reconheça esse passado.

O documentário *Trilhos do Itararé*, ao se voltar para o passado ferroviário da cidade, traz uma imagem-memória contra-hegemônica, já que busca tirar do silêncio uma memória coletiva de Santa Maria. O discurso opera a partir do saudosismo da ferrovia, mas não deixa de apresentar as feridas abertas que o fim do trem de passageiros deixou. O filme

também fala do abandono que o bairro Itararé tem sofrido no que se refere às políticas públicas da prefeitura e, também, à própria memória-história da cidade.

A imagem-memória deste documentário é contra-hegemônica e a identidade que ele representa é a de projeto. Essa identidade se apresenta na medida em que o *Trilhos do Itararé* mostra que o sentimento de pertencimento, o orgulho e a memória da ferrovia resistiram, mesmo que o final da história não tenha havido um final feliz. Ela se configura ainda pelo documentário se somar com o movimento historiográfico dos últimos 30 anos, que se volta para Santa Maria como uma “Cidade Ferroviária” e não somente “Cidade Cultura”. É uma identidade que se movimenta em vias de legitimação, pois, como lembra Castells (2006), nenhuma identidade compõe uma essência, elas são dinâmicas, permeadas por transformações e sempre por estruturas de poder.

Estas estruturas ficam perceptíveis na construção da identidade de “Cidade Ferroviária” quando apenas os homens parecem estar autorizados para falar deste passado, pois não há uma grande representatividade feminina. Nestes termos, por mais que o documentário *Trilhos do Itararé* se proponha a abordar uma imagem memória contra-hegemônica, esta representação acaba se construindo a partir de uma fala hegemônica masculina, assim como no documentário *1ª Quadra*.

Na tabela abaixo, visualizamos uma síntese da imagens-memórias e das identidades projetadas pelos documentários do projeto *Por Onde Passa a Memória da Cidade*.

	Imagem-memória	Identidade
<i>1ª Quadra</i>	Hegemônica	Legitimadora
<i>Avenida Progresso</i>	Hegemônica/ Contra-hegemônica	Projeto
<i>Quatro Mistérios do Rosário</i>	Contra-hegemônica	Projeto
<i>Trilhos do Itararé</i>	Contra-hegemônica	Projeto

TABELA 1: Projeção da imagem-memória e da identidade de Santa Maria pelos documentários do projeto *Por Onde Passa a Memória da Cidade*

Após a análise e retomando a proposição que moveu essa pesquisa, o resultado a que chegamos é o de que, mesmo que em alguns momentos as produções audiovisuais da TV OVO tenham seguido o caminho de refletir uma identidade legitimada para Santa Maria ao longo das décadas (a de “cidade cultura”), elas mantêm a perspectiva da

comunicação contra-hegemônica, se considerarmos a totalidade do projeto *Por Onde Passa a Memória da Cidade*.

A resignificação da memória e da identidade da cidade começa no momento em que a TV OVO elege determinados lugares em detrimento de outros para serem temas de seus documentários. Hegemônica ou não, a representação dessas eleições sempre tem a carga da resignificação, pois fazem lembrar e trazem, em maior ou menor grau, as impressões do grupo que registra essa história. Contudo, podemos dizer que o resignificar adquire maior peso quando ela tem o tom da contra-hegemonia, pois apresenta novas significações que não estão contempladas no âmbito da historiografia oficial.

O passado de Santa Maria é atualizado na relação entre tempo presente e tempo passado que se estabelece na abordagem dos temas nos documentários. Aliás, falar do ontem no hoje é sempre uma atualização, pois esse rememorar sempre carregará traços do agora. Percebemos essa atualização principalmente nos documentários *Quatro Mistérios do Rosário* e *Trilhos do Itararé*, que trazem bem marcado o hoje, resultado do ontem, e que, para além dessa relação, desenham traços da memória-história que foram apagados com o tempo. Da mesma forma, o *Avenida Progresso* também atualiza o passado de Santa Maria; contudo, seu discurso se pauta mais pelo efeito do passar do tempo do que por reavivar traços apagados.

A memória, a qual chamamos aqui de imagem-memória, e a identidade que os documentários da TV OVO projetam para Santa Maria são a de uma imagem-memória que se orienta pelas fronteiras da contra-hegemonia, mas que não necessariamente representa uma identidade de resistência. A construção da identidade apresentada pelos documentários está muito mais para uma identidade de projeto, isto é, uma identidade que saiu das linhas da resistência e que agora, num movimento de reconhecimento e de autoafirmação, pode vir a legitimar-se.

A partir desses pressupostos, identificamos o *Por Onde Passa a Memória da Cidade* como um projeto de memória, um “lugar de memória” para Santa Maria que traduz os anseios culturais de uma mídia comunitária preocupada com a preservação e com o registro da memória da cidade em que ela nasceu, mas que também tem certa dependência de políticas públicas, como editais e leis de incentivo, para realizar suas ações. Este aspecto tem permeado a comunicação comunitária contemporânea, tanto que podemos vê-lo refletido no projeto da TV OVO. Ao submeter-se em determinados editais, há constrangimentos de estruturas de poder, porque sempre há memórias, mais visadas, que

são mais priorizadas em detrimento de outras, como as marginais, por exemplo. Por outro lado, recursos destinados para iniciativas por meio de políticas públicas voltadas para a cultura proporcionam intervenções sociais, que poderiam não ocorrer caso não houvesse essa possibilidade de financiamento.

Produções audiovisuais como as da TV OVO tornam-se uma importante ferramenta para debater o patrimônio cultural de uma cidade, a fim de fomentar a sua preservação e a educação. Afinal, compreender o patrimônio e a sua formação permite a uma comunidade se reconhecer e conhecer o seu lugar, criar laços de pertencimento, respeitar as diferenças e transferir conhecimentos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O FILME

O propósito maior desse trabalho foi suscitar reflexões sobre como a memória se configura na contemporaneidade por meio de “lugares de memória” e como os documentários contribuem para eternizar o passado, num movimento de manter acesos os traços das nossas origens. Em uma época em que o culto à memória se faz cada vez mais presente, o seu registro em audiovisual também tem ganhado maior espaço e mais adeptos, principalmente quando pensamos no desenvolvimento tecnológico que popularizou vários dispositivos de captação de som e imagem em movimento, recursos esses que têm se tornado importantes ferramentas para a comunicação, no sentido de transmissão de herança das comunidades periféricas.

É nessa ação de salvaguardar as lembranças que nossos questionamentos tornam-se pertinentes, ao passo que ponderam as formas como esses registros são realizados, quem são as pessoas que dão seus testemunhos, quais são os lugares e por que são escolhidos para compor filmes que se revestem de uma vontade de memória. Porque quando se fala em memória, principalmente voltada ao patrimônio cultural, como é caso do nosso objeto de estudo, na maioria das vezes ela está subordinada a um discurso hegemônico e, ao falar nestes temas, precisamos pensar o quanto a memória e o patrimônio compreendem estruturas de poder e de ideologia. Na maioria das vezes, eles são registrados e trabalhados de forma hegemônica. A memória e o patrimônio salvaguardados são quase sempre os da elite. A memória e o patrimônio das classes populares, das periferias, raramente ganham atenção do poder estatal.

Ao analisar os documentários da TV OVO, integrantes do projeto *Por Onde Passa a Memória da Cidade*, vemos que a memória que se sobressai ainda está nas fronteiras da contra-hegemonia. É uma memória que não está perpetuada pela historiografia oficial e, que ainda levanta muitos aspectos do passado da cidade que não estão nos cânones da memória-história; um passado que parece ter apagado a negritude da cidade, os litígios de território como o da Igreja do Rosário e do bairro Nossa Senhora do Rosário ou, então, um passado ferroviário que movimentou o desenvolvimento da cidade e que ergueu e afundou consigo o brilho e o progresso de uma avenida e o avanço e a vida de um bairro inteiro, todos caídos no esquecimento, lembranças silenciadas e ofuscadas pelo apito de um trem

que parece ter se transformado em fantasma, em um peso, representado pelo o que ainda sobrou – o trem de carga.

E assim, ao projetar para Santa Maria uma identidade de “Cidade Ferroviária”, superando a tradicional identidade de “Cidade Cultura”, a TV OVO junta-se ao movimento historiográfico contemporâneo, dando força para essa identidade de projeto que busca na malha ferroviária o reconhecimento de uma identidade santa-mariense, atravessada pelos trilhos do trem, trazendo na sua geografia a linha de ferro e no eco dos seus morros o ressoar do apito da locomotiva e do deslizar de seus vagões.

Mesmo que a contra-hegemonia e a identidade de projeto sejam preponderantes no *Por Onde Passa a Memória da Cidade*, também temos que considerar os traços de hegemonia apresentados pelo *1ª Quadra* e pelo *Avenida Progresso*, bem como as identidades legitimadora do *1ª Quadra* e de projeto do *Quatro Mistérios do Rosário* e do *Trilhos do Itararé*. A mescla de identidades não chega a representar algo contraditório porque não representam uma essência, mas sim momentos que podem ser transitórios.

O que traz o caráter contraditório é a abordagem hegemônica, uma vez que se espera o contrário de uma mídia de comunicação comunitária. Mas essa hegemonia é percebida apenas nos dois primeiros documentários que falam sobre o centro da cidade; os dois últimos já apresentam uma evolução na forma de apresentar o discurso, com caráter contra-hegemônico bem marcado. Isso representa um amadurecimento na forma de representar o centro. Talvez, no início, o que favoreceu essa representação legitimadora, foi o contexto do aniversário de Santa Maria, uma vez que seria mais complexo levantar questionamentos sobre a memória. Afinal, quando falamos em aniversários eles são entendidos como para serem comemorados e não problematizados.

Em termos de conclusão, nosso filme metafórico traz na sua voz a compreensão de que a vontade de memória que a TV OVO apresenta é a de uma Santa Maria que se preocupa com o passado e que volta para ele o seu olhar; que a cidade carregue no seu “DNA” o legado histórico-cultural-social da ferrovia, para que Santa Maria não seja somente uma cidade de passagem, mas um lugar de se estar, permanecer, ficar, identificar-se, um lugar de muitas memórias, que merecem e devem ser lembradas e preservadas; um lugar que tem nos documentários do projeto *Por Onde Passa a Memória da Cidade* um “lugar de memória” de Santa Maria que não nega o que já se construiu na história-memória, mas que também busca novos elementos para compor essa reflexão.

Essas constatações nos permitem observar que a comunicação comunitária subsiste. Em todos os períodos da história, em qualquer época, sempre haverá constrangimentos, estruturas de poder, sejam elas políticas, econômicas, ideológicas, que irão enquadrar as formas de atuação, por mais democrático que seja o regime político. Contudo, iniciativas como a da TV OVO, que conseguem sobrepor barreiras e manter um olhar diferenciado da grande mídia, têm um papel importante de intervenção social. Neste caso, propor um reolhar, no sentido de voltar-se mais uma vez ao passado, para preservar o que ainda resta e registrá-lo para futuras gerações, torna-se importante na medida em que propõem refletir sobre o ontem para tirar balizas de como agir hoje e construir o amanhã, sem cometer os mesmos erros de outras épocas e valorizar os acertos. Afinal, toda sociedade precisa de uma memória para fundamentar sua identidade. Uma sociedade sem identidade é uma sociedade que flutua no limbo da existência, que não sabe quem é, nem para onde vai.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CRÉDITOS FINAIS

ALVARENGA, Clarisse. **Vídeo e experimentação social**: um estudo sobre o vídeo comunitário contemporâneo no Brasil. 2004. 206f. Dissertação (Mestrado em Multimeios) - Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP, Campinas-SP, 2004.

_____. Refazendo caminhos do audiovisual comunitário contemporâneo. In: LEONEL, Juliana; MENDONÇA, Ricardo Fabrino. (Org.). **Audiovisual comunitário e educação**: história, processos e produtos. Belo Horizonte: Autêntica, 2010, p. 01-15.

AGÊNCIA NACIONAL DO CINEMA (ANCINE). Disponível em: <http://ancine.gov.br/>. Acessado em 25 de mai. de 2012.

BAITELLO JR., Norval. O tempo lento e o espaço nulo. In: FAUSTO NETO, Antônio (Org.). **Interação e sentidos no ciberespaço e na sociedade**. Porto Alegre: Edipucrs, 2001, p. 02-08.

BALOGH, Anna M.; DROGUETT, Juan. Diálogos de antropofagia audiovisual. **Comunicação & Inovação**. São Caetano do Sul, v. 9, n. 16(1), p. 42-49, jan/jun 2008.

BAUMAN, Zygmunt. **Identidade**: Entrevista a Benedetto Vecchi. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

_____. **Modernidade Líquida**. Tradução: Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

BELÉM, João. **História do Município de Santa Maria – 1793-1933**. 3ª ed. Santa Maria: Editora da UFSM, 2000.

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. Tradução: Sergio Paulo Rouanet. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1986, p. 197-221.

BENVENISTE, Émile. **O vocabulário das instituições indo-européias**: Poder, Direito, Religião. Vol. 2. Tradução: Denise Bottman. Campinas, SP: Unicamp, 1995.

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

CALABRESE, Omar. **A idade neobarroca**. Tradução: Carmen de Carvalho e Artur Morão. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas híbridas**: Estratégias para entrar y salir de la modernidad. Paidós: Buenos Aires, 2001.

CASTELLS, Manuel. **O poder da identidade**. São Paulo: Paz e Terra, 2006.

COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e poder**: a inocência perdida – cinema, televisão, ficção, documentário. Tradução: Augustin de Tugny, Oswaldo Teixeira e Ruben Caixeta. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

CUCHE, Denys. **A noção de cultura nas ciências sociais**. Bauru: Edusc, 1999.

FERRO, Marc. **Cinema e História**. 2ª ed. Tradução: Flávia Nascimento. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

FLORES, João Rodolpho A.. Patrimônio, memória e historiografia. In: WEBER, Beatriz T; RIBEIRO, José I. (Org.). **Nova História de Santa Maria**: contribuições recentes. Santa Maria: [s.n.], 2010, p. 17-42.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Verdade e memória do passado. In: **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: Editora 34, 2006, p. 39-48.

GRAMSCI, Antonio. **Cuadernos de la cárcel**. Tomo II. Traducción: Ana María Palos. Edición crítica del Instituto Gramsci a cargo de Valentino Gerratana. México: Ed. Era, 1981.

_____. **Cuadernos de la cárcel**. Tomo III. Traducción: Ana María Palos. Edición crítica del Instituto Gramsci a cargo de Valentino Gerratana. México: Ed. Era, 1984.

_____. **Cuadernos de la cárcel**. Tomo IV. Traducción: Ana María Palos. Edición crítica del Instituto Gramsci a cargo de Valentino Gerratana. México: Ed. Era, 1986.

_____. **Cuadernos de la cárcel**. Tomo VI. Traducción: Ana María Palos. Edición crítica del Instituto Gramsci a cargo de Valentino Gerratana. México: Ed. Era, 1999.

GRUNEWALDT, Silvana. Santa Maria e a modernização da paisagem urbana no fim do século XIX e início do século XX. In: WEBER, Beatriz T; RIBEIRO, José I. (Org.). **Nova História de Santa Maria**: contribuições recentes. Santa Maria: [s.n.], 2010, p. 351-406.

HALL, Stuart. Quem precisa da identidade? In: SILVA, Tomaz Tadeu da. (Org.). **Identidade e diferença**: a perspectiva dos Estudos Culturais. Petrópolis: Vozes, 2009.

LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. II Volume – Memória. Lisboa: Edições, 1982.

MARUNO, Gabriela Rufino. **Cinema documentário brasileiro contemporâneo**: análise do Banco de Dados da Ancine. 2008. 135f. Dissertação (Mestrado em Multimeios) - Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP, Campinas-SP, 2008.

MEDEIROS, João Luiz. A identidade em questão: notas acerca de uma abordagem complexa. In: DUARTE, Maria B. B.; MEDEIROS, João Luiz (Orgs.). **Mosaico de identidades**: interpretações contemporâneas das ciências humanas e a temática da identidade. Curitiba: Juruá Editora, 2004.

MENDONÇA, R. F. . Alguns argumentos em prol do audiovisual comunitário. In: Juliana Leonel; Ricardo Mendonça. (Org.). **Audiovisual comunitário e educação: histórias, processos e produtos**. 1ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2010, v. 1, p. 23-45.

MORAES, Dênis de. Comunicação, hegemonia e contra-hegemonia: a contribuição Teórica de Gramsci. **Revista Debates**, Porto Alegre, v.4, n.1, p. 54-77, jan/jun 2010.

NICHOLS, Bill. **Introdução do documentário**. Campinas, SP: Papyrus, 2005.

_____. A voz do documentário. In: RAMOS, Fernão (Org.) **Teoria contemporânea do cinema: documentário e narrativa ficcional**. Vol. 2. São Paulo: Senac São Paulo, 2005, p. 47-67.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. **Revista Projeto História**. PUC, São Paulo, n. 10, p. 7-28, dez. 1993.

OFICINA DE VÍDEO TV OVO. **Normas de Regimento Interno**. Santa Maria, 1997.

OLIVEIRA, Henrique Luiz Pereira. **Tecnologias audiovisuais e transformação social: o movimento de vídeo popular no Brasil (1984-1995)**. 2001. 489f. Tese (Doutorado em História) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUCSP. São Paulo: 2001.

PADOIN, Maria M. A Viação Férrea e o desenvolvimento do comércio e da indústria de Santa Maria. In: WEBER, Beatriz T; RIBEIRO, José I. (Org.). **Nova História de Santa Maria: contribuições recentes**. Santa Maria: [s.n.], 2010, p. 321-334.

PENAFRIA, Manuela. Análise de Filmes - conceitos e metodologia(s). In: VI Congresso SOPCOM, Lisboa, 2009. **Anais eletrônicos...** Lisboa, SOPCOM, 2009. Disponível em: <http://www.bocc.uff.br/pag/bocc-penafria-analise.pdf>. Acesso em: 18 de out. de 2011.

_____. **O filme documentário: história, identidade, tecnologia**. Lisboa: Cosmos, 1999.

PERUZZO, Cicilia. Direito à comunicação comunitária, participação popular e cidadania. **Revista Latinoamericana de Ciencias de la Comunicación**, ano II, n.3, jul/dic. 2005. São Paulo: ALAIC. p. 18-41, 2005.

_____. Aspectos históricos da TV Comunitária no Brasil. **Biblioteca On-line de Ciências da Comunicação**, 2000. Disponível em: <http://bocc.unisinos.br/pag/peruzzo-cicilia-tv-comunitaria.pdf>. Acesso em: 02 de maio de 2012.

_____. Revisitando os conceitos de comunicação popular, alternativa e comunitária. In: XXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2006, Brasília. **Anais eletrônicos...** Brasília: UNB, 2006. Disponível em: <http://galaxy.intercom.org.br:8180/dspace/bitstream/1904/19806/1/>. Acesso em: 22 de abr. de 2012.

_____. Mídia Local e suas interfaces com a mídia comunitária. In: XXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2003, Belo Horizonte. **Anais eletrônicos...** Belo Horizonte: UFMG, 2003. Disponível em:

<http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/99061099541813324499037281994858501101.pdf>. Acesso em: 22 de abr. de 2012.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, p. 3-15, 1989.

RAMOS, Fernão. **Mas afinal... O que é mesmo documentário?** São Paulo: Editora Senac, 2008.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Tradução: Alain François et al.. Campinas, SP: Unicamp, 2007.

RODRIGUES, Marly. **Imagens do passado: a instituição do patrimônio em São Paulo 1969 – 1987**. 1994. 135f. Tese (Doutorado em História) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, UNICAMP, Campinas-SP, 1994.

ROSENSTONE, Robert. **A História nos filmes os filmes na história**. Tradução: Marcello Lino. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

ROSSINI, Miriam de S.. As marcas da História no cinema, as marcas do cinema na história. **ANOS 90. Revista do programa de pós-graduação em História**, Porto Alegre, n. 12, p. 118-128, 1999.

SANTORO, Luiz Fernando. Vídeo e movimentos sociais - 25 anos depois. In: LEONEL, Juliana; MENDONÇA, Ricardo Fabrino (Orgs.). **Audiovisual comunitário e educação: história, processos e produtos**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010. (Coleção Comunicação e Mobilização Social).

_____. **A imagem nas mãos: o vídeo popular no Brasil**. São Paulo: Summus, 1989.

SEIXAS, Jacy Alves. Percursos de memórias em terras de História: problemáticas atuais. In: BRESCIANI, Stella; NAXARA, Márcia (org.). **Memória e (res)sentimento: indagação sobre uma questão sensível**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2001, p. 37-58.

SOARES, André L. R. Dr. Jeckyl and Mister Hide ou “a educação patrimonial serve a quem?” In: ZANON, Elisa R.; CASTELO BRANCO, Patrícia M.; MAGALHÃES, Leandro H. (Org.) **A construção de políticas patrimoniais: ações preservacionistas de Londrina, Região Norte do Paraná e Sul do país**. Londrina: EdUniFil, 2009, p. 19-34.

SORLIN, Pierre. (1977) **Sociologia del cine: la apertura para la historia de mañana**. México: Fondo de Cultura Económica, 1992.

SOUZA, Willian E. R. de; CRIPPA, Giulia. O patrimônio como processo: uma ideia que supera a oposição material-imaterial. **Revista Em Questão**, v. 17, n. 2. Porto Alegre, jul/dez 2011, p. 241-255, 2011.

TEIXEIRA, Francisco E. Documentário Moderno. In: MASCARELLO, Fernando (org.). **História do cinema mundial**. Campinas, SP: Papyrus, 2006, p. 253-287.

TOMAIM, Cássio dos S.; ARAUJO, Camila D.; MOURA, Isabella M de. A recente produção de documentários no Sul do Brasil (1995- 2008): mapeamento, memória e identidade. **Razón y Palabra**, n. 76, mayo-julio, 2011. Disponível em: http://www.razonypalabra.org.mx/N/N76/monotematico/15_Tomaim_M76.pdf. Acessado em: 18 de abr. de 2012.

TOMAIM, Cássio dos S.. Os estudos de cinema no Rio Grande do Sul: trajetórias e desafios. **Revista Famecos: mídia, cultura e tecnologia**, v. 18, n. 1. Porto Alegre, jan/abril 2011, p. 55-71, 2011.

TV OVO. **Por Onde Passa a Memória da Cidade**. Disponível em: <http://tvovo.org/2010/11/26/por-onde-passa-a-memoria-da-cidade/>. Acessado em 03 de out. de 2012.

TV OVO. **Por Onde Passa a Memória da Cidade**. Santa Maria, RS, 2008.

TV OVO. **Por Onde Passa a Memória da Cidade**. Santa Maria, RS, 2010.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Tradução: Marina Appenzeller. 2ª ed. Campinas: Papirus, 2002.

WEBER, Beatriz T.. Prefácio de apresentação. In: WEBER, Beatriz T; RIBEIRO, José I. (Org.). **Nova História de Santa Maria: contribuições recentes**. Santa Maria: [s.n], 2010, p. 13-15.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz Tadeu da. (Org.). **Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais**. Petrópolis: Vozes, 2009.

FILMOGRAFIA

1ª QUADRA. Direção de Marcos Borba. Santa Maria/RS: TV OVO, 2009. 1 DVD (18 min.), standard, color.

AVENIDA PROGRESSO. Direção de Marcos Borba. Santa Maria/RS: TV OVO, 2009. 1 DVD (22 min.), standard, color.

QUATRO MISTÉRIOS DO ROSÁRIO. Direção de Marcos Borba. Santa Maria/RS: TV OVO, 2012. 1 DVD (23 min.), widescreen, color.

TRILHOS DO ITARARÉ. Direção de Marcos Borba. Santa Maria/RS: TV OVO, 2012. 1 DVD (15 min.), widescreen, color.