

O “documentário de memória” no sul do Brasil (1995-2010)¹

The “memory documentary” in Southern Brazil (1995-2010)

Cássio dos Santos Tomaim

Universidade Federal de Santa Maria (UFSM)

<tomaim78@gmail.com>

RESUMO

Mapeado os documentários produzidos no sul do Brasil (1995 a 2010), constatou-se uma relação entre o aumento da produção desse tipo de cinema na região e o interesse pelo “documentário de memória”. A pesquisa objetiva investigar quais os aspectos da cultura da memória, traço identitário deste cinema. Podemos falar em uma vocação para a memória nos documentários da região? Que vocação é essa? Procedeu uma análise textual das sinopses de 102 filmes, visando identificar os principais termos que configuram o modo de apresentação dos documentários, assim como os tipos de personagens que habitam as representações fílmicas. A forte marca do “documentário de memória” nessa produção é reflexo do presentismo (Hartog, 2014), muitos documentários enunciam um compromisso do presente em “resgatar”, “registrar”, “revelar” histórias, sendo a maioria dedicada a representar pessoas, sejam personalidades ou pessoas comuns, mas nesse cinema também se destaca a importância dada aos patrimônios e às instituições como objetos da representação.

Palavras-chave: Documentário de Memória. Cinema. Cultura da Memória.

ABSTRACT

- Mapping documentaries produced in the Southern of Brazil (from 1995 to 2010), we could realise a relation between the production's enlargement on this sort of cinema in the region and the interest about the “memory's documentary”. We aim to investigate which aspects of this “culture of memory”- an identity feature of this cinema. Could we mention a vocation for memory in the documentaries of this region? What vocation is it? We carried out a textual analysis of the synopsis of the 102 films, directing to identify the main terms which configure the presentation mode of the documentaries, even as the character types that resides the filmic representations. The strong mark of the “memory's documentary” in this production comes as reflex of the “presentism” (Hartog, 2014), many documentaries enunciate a commitment from the present to “rescue”, “record”, “uncover” stories, being the majority (62%) dedicated to represent people, celebrities or ordinary people, but also in this cinema it's emphasized the given importance to heritage and institutions as objects of representation.

Keywords: Memory documentary. Cinema. Culture of memory.

Introdução

Ao mapear a produção de documentários dos estados da região sul do Brasil, durante os anos de 1995 e 2010, foram catalogados 305 filmes, sendo que 33% desses são dedicados aos temas memória/história e biografia. O

¹ O conteúdo deste artigo expressa resultados parciais da pesquisa *Documentário no Sul do Brasil: histórias, identidades e fronteiras estéticas entre o cinema e a televisão*, sob coordenação do autor e auxílio do CNPq via edital MCTI/CNPq/MEC/CAPES n.043/2013.

desenvolvimento do mapeamento se deu a partir de um levantamento prévio de catálogos de fundações, associações, cinematecas, de festivais de cinema e vídeo, dicionários de filmes e outras fontes.

Constituído o banco de dados, selecionamos para esta pesquisa somente os filmes que abordaram os temas memória/história e biografia, resultando em 102 documentários divididos entre os estados da seguinte maneira: Rio Grande do Sul (30), Santa Catarina (32) e Paraná (40).

É importante salientar que o desenvolvimento deste estudo ocorreu porque os três estados do Sul apresentaram grande interesse em produções relacionadas às temáticas mencionadas, sendo que, juntos, os temas ocupam o primeiro lugar dentre os assuntos explorados no Paraná, Santa Catarina e Rio Grande do Sul. Determinada a amostra, passamos a cruzar alguns dados mapeados da pesquisa quantitativa a fim de estabelecer uma melhor compreensão dessa produção específica.

Para fins de análise, os temas memória/história e biografia foram considerados como um único tema. Na fase de mapeamento, mais a título de catalogação, optamos pelas duas categorias por considerar as especificidades entre o que se convencionou denominar de "documentário histórico" e "documentário biográfico". Apesar de nem todos os filmes aqui classificados em memória/história terem uma preocupação em historicizar um determinado assunto ou período, a categoria também engloba documentários que lidam diretamente com indícios do passado, mas na chave da memória, em que as recordações são a matéria-prima.

Ao optar por trabalhar neste estudo com um tema único, consideramos que os filmes biográficos também apresentam um apelo histórico, dizem respeito a um passado e a uma memória histórica, mesmo que seja de um indivíduo. Para facilitar ainda mais a visão a respeito deste *corpus* de filmes, preferimos considerar que estávamos diante de "documentários de memória", conceito que Guy Gauthier (2011) recorre para distinguir os "documentários históricos" daqueles com temáticas comportamentais, cotidianas, entre outras, em que a produção tem forte apelo ao presente ("documentário no presente").

Em resumo, no "documentário de memória" busca-se compreender o passado, em que o gesto do cineasta implica em uma atualização da memória, seja por meio de testemunhos, arquivos ou vestígios; já no "documentário no presente", o cineasta tenta apreender o vivido, aproximar-se da "vida como ela é". Os documentários que compõem o *corpus* desta pesquisa são da primeira natureza, "documentários de memória".

Notamos que, em 2004, ano em que a produção de documentários nos três estados do sul do Brasil começa a crescer, os "documentários de memória"

também aparecem em maior número no conjunto de produções da região, tendo uma maior evolução em 2007 e 2008, período em que os estados tiveram o seu pico na produção documental. Logo, existe uma relação entre o aumento da produção desse tipo de cinema na região e o interesse dos realizadores pelo "documentário de memória".

Objetivamos, com este estudo, investigar quais os aspectos da "cultura da memória" (Huysen, 2014) que caracterizam um traço identitário do período de "retomada" do documentário no sul do Brasil. Se podemos falar em uma vocação para a memória nos documentários da região, que vocação é essa?

Memória como moda ou vocação?

A vitalidade do cenário cinematográfico na região sul do Brasil está diretamente relacionada com o que se convencionou denominar, a partir de 1995, de "retomada do cinema brasileiro". Os anos de 2000, representam um momento ímpar para o cinema documentário da região, nunca se produziu tantos filmes documentais nos três estados.

Dois fatores nos ajudam a explicar esse fenômeno: (1) o crescente fomento para produções por meio de leis, editais e concursos públicos, sejam de âmbito federal, estadual ou municipal; e (2) o acesso à tecnologia através do vídeo digital, que tanto barateou os custos das produções quanto permitiu novas alternativas de distribuição e exibição dos filmes, apesar dos festivais e mostras ainda serem o principal mercado exibidor desta produção documental no período estudado.

O que ocorreu no sul do Brasil é também reflexo do que se convencionou denominar de *boom* do documentário brasileiro, em que, a partir de 2002, verificou-se um crescimento exponencial na produção nacional desse tipo de cinema, assim como foi um período em que o documentário passou a ter uma maior presença nas salas comerciais de cinema, disputando bilheteria inclusive com filmes de ficção².

O interesse pelo documentário despertado no início do novo milênio refletiu de forma expressiva na produção de longas documentais na região sul

2 Segundo relatórios da Agência Nacional do Cinema (ANCINE), só em 2002, foram produzidos 11 documentários de longa-metragem, três figuraram entre as dez maiores bilheterias: *Surf adventures* (Arthur Fontes), 4º lugar com 200 mil espectadores; *Janela da alma* (João Jardim), 6º com 133 mil; Edifício Master (Eduardo Coutinho), 9º com 84 mil. Neste mesmo ano, o documentário *Ônibus 174* (José Padilha) levou para as salas de exibição um público de quase 33 mil pagantes. Ao longo dos anos, outros filmes também mereceram a atenção do público brasileiro: *Nelson Freire* (João Moreira Salles, 2003) com 60 mil espectadores, *Pelé eterno* (Aníbal Massaini, 2004) com a expressiva marca de 258 mil espectadores e *Cartola – Música para os olhos* (Lírio Ferreira e Hilton Lacerda, 2007) que levou 64 mil pessoas às salas de exibição no país. Mas o recordista foi *Vinícius* (Miguel Faria Jr., 2005), com 270 mil espectadores.

do Brasil, tanto que, se em décadas anteriores um ou outro filme documental era produzido nesse formato, entre 2000 e 2010 a realidade foi outra: RS (13 filmes), SC (10 filmes) e PR (9 filmes). É verdade que o curta e o média-metragem ainda figuram como formato de predileção (ou opção) entre os realizadores da região, mas é interessante notar que 37,5% dos longas documentais produzidos naquele período foram "documentários de memória". Em Santa Catarina, metade dos documentários de longa-metragem apresentam essa vocação para a memória; no RS, cinco e, no PR, três longas documentais seguiram por este caminho.

Mas o que explica essa vocação para a memória? Pode parecer uma questão menor, se considerarmos que o documentário é, por si, um cinema vocacionado para a memória. No entanto, sabemos que ele não se resume a isso e que o documentarismo contemporâneo tem se revelado cada vez mais dinâmico e plural em termos de assuntos abordados ou propostas estéticas. Os filmes selecionados para o estudo seriam produto de uma mercantilização da memória? Uma moda "retrô" na produção cinematográfica do sul do Brasil? Seriam os realizadores "seduzidos pela memória" (Huysen, 2000)?

Nos anos de 1980, presenciamos o primeiro impulso de uma "cultura da memória" a partir de testemunhos das vítimas do *Shoah*, que no final da década seguinte resultou em uma política transnacional da memória (Huysen, 2014), tendo como alicerce as histórias traumáticas que envolvem genocídios, ditaduras e repressões no mundo global. Mas, nesse contexto, Huysen (2000) nos chama a atenção para o fato de que "[...] não podemos discutir memória pessoal, geracional ou pública sem considerar a enorme influência das novas tecnologias de mídia como veículos para todas as formas de memória" (Huysen, 2000, p. 20-21). E isso inclui o documentário. Porém, precisamos reconhecer que essa obsessão recente pela memória "[...], por um lado, marca uma necessidade crescente de historicidade num mundo de obsolescência planejada, bem como no presente em eterna expansão da cultura de consumo" (Huysen, 2014, p. 139). Entretanto, também sugere uma ameaça à memória tanto pela forma (rígida e limitada) quanto pelo excesso em que as informações circulam (Assmann, 2011, p. 231).

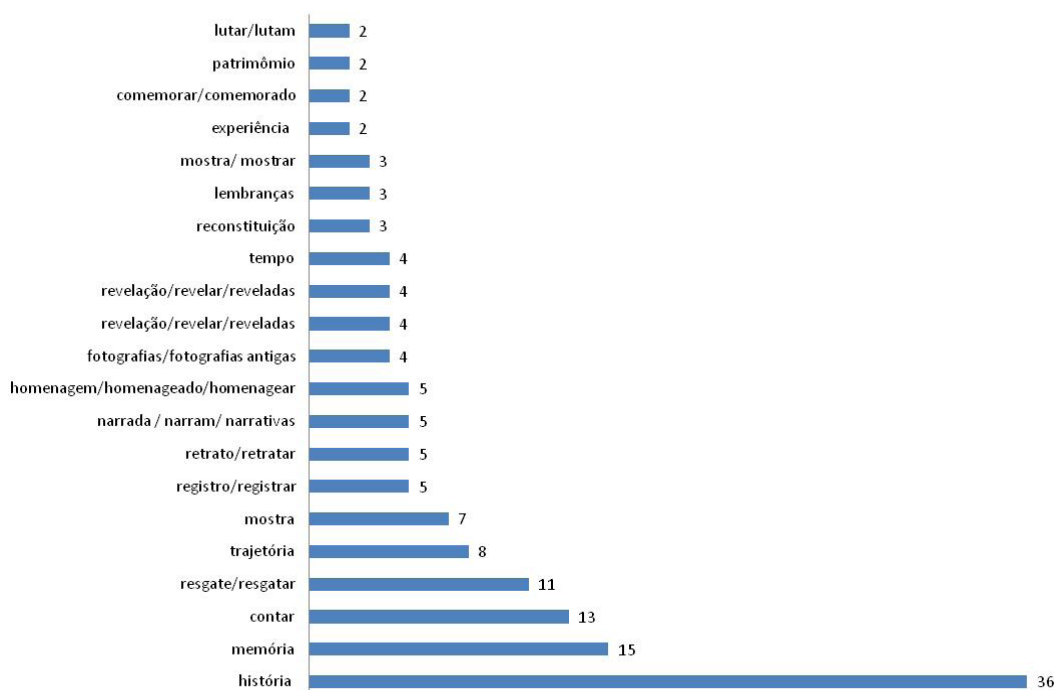
A forte marca do "documentário de memória" na produção contemporânea da região sul do Brasil também pode ser reflexo de um fenômeno comum ao século XX, e que permanece válido para o novo século, apontado pelo historiador François Hartog (2014) como "presentismo".

Segundo Hartog, vivemos a supremacia do ponto de vista do presente, o que implica dizer que em uma sociedade de consumo o tempo foi transformado em mercadoria, satisfazendo inclusive os processos midiáticos, seja em termos

econômicos, culturais e políticos. Para o autor, termos como memória, patrimônio, identidade e comemoração tornaram-se palavras-chave do momento.

Em análise textual das sinopses dos mais de 100 filmes que compõem o *corpus* deste estudo foi interessante notar que os termos acima apontados aparecem (uns mais, outros menos) nas descrições dos documentários estudados. Dentre eles, "memória" é o termo que apresenta uma maior frequência, são 15 incidências; já "patrimônio" e "comemoração" foram duas incidências cada (ver gráfico 1). O termo "identidade" aparece uma única vez. Era esperado que a palavra "memória" estivesse entre os mais recorrentes, mas é interessante perceber a força conotativa empregada ao termo "história" ao descrever os documentários. Foram 36 incidências.

■ Gráfico 1: Sinopses/Documentários de memória Sul do Brasil (1995 a 2010): termos com maior frequência



Fonte: Banco de dados da pesquisa

A maior parte não se refere à história como ciência, mas como sinônimo de relato, narrativa, ou como histórias de vida, testemunhos, recordações dos personagens que são assumidas como matérias-primas dos filmes documentais. Em algumas sinopses, o termo é empregado para designar a narração do próprio documentário: "A história é narrada por um ex-combatente [...]" *Velhos heróis*, RS (Lissandro Stallivieri, 2004). Já em *A broa nossa de cada dia*, PR (Juliana Cristina

Reinhardt, 2008), história passa a ser um adjetivo, assim como a identidade e a memória: "Hábito alimentar trazido pelos imigrantes europeus, a broa de centeio, com o passar do tempo, transformou-se em tradição culinária e, agora, é cercada de significados, história, identidade, memória [...]". A broa de centeio, ou o "pão nosso de cada dia" dos curitibanos, como destaca a sinopse, é tradição, portanto, tem "história, identidade, memória", qualidades que a faz merecedora de um filme na visão do realizador.

Também há aqueles documentários que assumem uma simbiose entre a história que narram e a história do objeto retratado: "História da cerveja Original, uma das mais antigas do Brasil [...] - *Original, o filme*, RS (Gustavo Tissot, 2007); "História do Renner, lendário clube de futebol [...] - *Papão de 54*, RS (Alexandre Derlam, 2006); "História da primeira quadra da Rua Dr. Bozano [...] - *1ª Quadra* RS, (Marcos Borba, 2009). Em termos narrativos, esses documentários possuem uma dependência do narrado (ou testemunhado) sobre o representado (a praça, a cerveja, o clube de futebol).

Em outras situações, os termos "história" e "resgate" (com 11 incidências) são associados: "O documentário resgata a história da rivalidade dos times Marcílio Dias e Almirante Barroso [...] - *Crônica de uma batalha extinta*, SC (Diego Lara e Flavio Roberto, 2006.); "O documentário resgata a história do saudoso bar Miramar [...] - *Miramar, um olhar para o mundo*, SC (Marco Martins e Ricardo Weschenfelder, 2002); "Resgate histórico do violinista Walter Branco" - *Descobrimo Waltel*, PR (Alessandro Gamo, 2005). Nesses casos, atribui-se aos filmes um compromisso com os passados históricos dos times de futebol, do bar e do violinista retratados, os documentários são apresentados como um "lugar de memória" (Nora, 1993), no sentido de um refúgio para a memória desses personagens (o time de futebol, o bar e o violinista) que, a princípio, poderia estar condenada ao esquecimento.

Em outros casos, a ideia de resgate é apresentada de forma mais sutil: "O mais famoso símbolo de Florianópolis, a Ponte Hercílio Luz, construída entre os anos de 1922 e 1926, está ameaçada de destruição. Sua história aparece aqui, em depoimentos oficiais e na voz do povo" - *Ponte Hercílio Luz: patrimônio da humanidade*, SC (José Henrique Nunes Pires [Zeca Pires], 1996.). Uma vontade de memória é evocada nos enunciados desses documentários, cabe saber em que termos ela é operada fílmica e esteticamente.

Na análise textual das sinopses, termos como *contar* (13 incidências), *mostra/mostrar* (7 incidências), *retrato/retratar* (5 incidências) e *narrada/narram/narrativas* (4 incidências) também nos revelam o quanto esses documentários de memória se assumem como narrativas fílmicas ou que operam as narrativas testemunhais dos personagens que elegeram para tratar de determinados

assuntos. O "como" e o "quanto" os documentaristas desses filmes se apropriam das narrativas dos seus personagens como verdade histórica sobre o passado retratado é uma questão que não cabe a este estudo dar respostas, já que não se trata de um estudo estético, mas vale ressaltar que 42% dos documentários que compõem o *corpus* da pesquisa dedicam-se a retratar a vida (e a obra) de personalidades sociais e históricas, sejam elas locais, regionais ou nacionais, e que, em muitos casos, este retrato pode se investir de uma aura de imagem verdadeira do passado.

Por outro lado, a incidência do termo "documenta" – que é raiz da palavra documentário – foi ínfima nas sinopses, apenas uma única aparição e o uso sugere um valor indicial das imagens (fotografias e filmes) que compõem o material de arquivo utilizado para compor o documentário, ao invés de conotar que o filme em si seja um documento verdadeiro sobre o passado retratado: "O curta-metragem *Memórias de Santa Catarina* mostra trechos de filmes antigos dos pioneiros Baungartem e Julianelli, realizados no Vale do Itajaí, e que documentam a sociedade e a vida pública no início do século passado" - *Memórias de Santa Catarina*, SC (Chico Faganello, 2005).

O emprego da palavra "registro" vem no mesmo sentido, com cinco incidências. Ora refere-se ao que foi registrado por outros realizadores, em outra época, a qual o filme faz menção em sua narrativa, e, neste caso, as imagens de arquivo são incorporadas ao documentário; ora o termo sugere a própria qualidade indicial do filme, de que registra ou materializa algo no suporte (seja película, vídeo analógico ou digital): "Documentário poético que registra os últimos vestígios de dois santuários construídos por pequenos agricultores no norte do Paraná" - *Visionários*, PR (Fernando Severo, 2002). Aqui, a capacidade do filme (ou vídeo) em registrar "os últimos vestígios" pode conotar o mesmo sentido empregado à palavra "resgate" em outras sinopses, ou seja, que o documentário se reveste de um compromisso com a memória, como se a presença do realizador e de sua câmera diante dos santuários fosse a última chance de guardar, preservar as edificações (ou o que restou delas) da própria ação do tempo.

Mas apenas uma análise estética mais aprofundada desse documentário poderá nos apontar as intenções do registro. Por ora, pela sinopse, fica claro que o documentarista assume o filme como "mídia de memória", espaço da recordação onde podemos armazenar as imagens do passado, sendo que a recordação "[...] sempre começa do presente e avança inevitavelmente para um deslocamento, uma deformação, uma distorção, uma reavaliação e uma renovação do que foi lembrado até o momento de sua recuperação" (Assmann, 2011, p. 34).

Já o termo "revelar/revelação", com quatro incidências, é usado pelos documentaristas para atribuir tanto aos materiais de arquivos (fotografias, filmes) e aos testemunhos dos personagens que compõem a narrativa documental, quanto ao documentário em si, um poder "mágico" de tirar o véu de algo que estava escondido (ou esquecido). É como se o documentário se encarregasse de divulgar, de contar um segredo a respeito de uma época ou de uma personalidade.

O ano de 2005 marca o centenário de nascimento do escritor gaúcho Érico Veríssimo [...]. Nesse trabalho, a personalidade, a dedicação, a seriedade, a simplicidade e a solucitude (sic) deste saudoso intelectual brasileiro são apresentadas por colegas que conviveram com ele na imprensa. É a revelação de parte de uma história que ainda não havia sido contada e jamais deverá ser esquecida - Érico Veríssimo - Homem de Imprensa, RS (Glei Soares, 2005).

Aqui, talvez resida uma pista que explique como as narrativas dos personagens sociais são apropriadas como verdade histórica pelos documentaristas em seus filmes, que foi problematizado anteriormente. O fato de estar diante do "novo", do inusitado, de histórias não contadas, parece atribuir ao documentário um valor que o distingue de outros filmes. Mas, como essas histórias são atualizadas filmicamente, como compõem uma narrativa maior sobre a memória do personagem representado é algo que merece atenção tanto por parte dos documentaristas quanto dos analistas, pois em muitos casos o que é dito pelos personagens em um documentário sequer é questionado (primeiro, pelo realizador; segundo, pelo espectador), o que sugere uma implicação quase teológica em filmes que se propõem a revelar algo. Como se o que é dito no documentário fosse um conjunto de verdades manifestas que não pudesse ser (e nem sempre o é) problematizado, uma vez que a revelação é (supostamente) divina. Não quer dizer que seja o caso do documentário mencionado acima, já que não se debruçou sobre ele a partir de uma análise estética e/ou narratológica para que possamos fazer qualquer tipo de afirmação.

Se as palavras da moda, como sugere Hartog (2014), não aparecem com maior frequência nas sinopses dos filmes que compõem o *corpus* deste estudo, com exceção do termo "memória", não implica dizer que estes "documentários de memória" não possuem, por um lado, uma preocupação com a identidade do que neles são retratados filmicamente. Uma vez que não é possível se

dissociar memória de identidade, uma leva a outra; não há memória que não seja uma busca por uma identidade, e não há identidade que não se apoie em um passado que necessita ser lembrado. Como nos ensina Candau, "[...] todo aquele que recorda o passado e, sobretudo, dele se apropria, incorpora e coloca sua marca em uma espécie de selo memorial que atua como significante da identidade" (2014, p. 74).

Por outro lado, é curioso notar a marca da presença dos patrimônios culturais e históricos representados nestes documentários, o que indica que os documentaristas da região têm escolhido certos lugares como personagens de seus filmes, ou seja, os elegem como "espaços da recordação", uma vez que: "Um local [...] só conserva lembranças quando as pessoas se preocupam em mantê-las" (Assmann, 2011, p. 347). Em muitos casos, as produções desses filmes podem estar associadas a atos comemorativos locais que a análise das sinopses não nos permite conhecer; o contexto da produção não é acessível.

Quem merece um retrato?

Quando olhamos para o *corpus* de mais de 100 documentários produzidos no sul do Brasil que se dedicaram a temas como "memória/história" e "biografia", é preciso questionarmos: quem merece um retrato? Se o retrato enquadra uma figura, no documentário não necessariamente quem figura é uma pessoa, há filmes que se dedicam a representar objetos inanimados, paisagens, cidades, etc. Por isso, o conceito de personagem aqui empregado no estudo analítico das sinopses dos filmes selecionados extrapola a ideia de uma pessoa que se autorrepresenta ou que é representada filmicamente, ou mesmo, o que Nichols (2005) preferiu denominar de "personagem social", distinguindo os atores da vida real retratados no cinema de não-ficção daqueles atores profissionais contratados para os filmes ficcionais.³ Então, nos termos da pesquisa, personagem é tudo aquilo que merece o foco do documentário, para quem (que ou onde) o realizador direcionou o seu olhar e a objetiva de sua câmera.

Ao fazer uma leitura das sinopses foi se configurando um conjunto de categorias de personagens que compõem o *corpus* analisado: cidade, instituição, patrimônio, personalidade e pessoa comum. Bem mais do que a metade (62%) dos documentários de memória do sul do Brasil são dedicados a representar pessoas, sejam personalidades (37%) ou pessoas comuns (25%).

3 Precisa-se ressaltar que Nichols não descarta a possibilidade de ter atores profissionais contratados para atuarem em documentários, ou personagens sociais representando a si mesmo em filmes ficcionais, apenas considera que diferente do filme ficcional, que trabalha com atores para personificarem certos tipos sociais, o documentário lida com pessoas reais, com sujeitos que exercem os mais diversos papéis na sociedade.

É preciso ressaltar que, a título de classificação, os personagens foram tipificados em decorrência da forma como são apresentados nas sinopses dos documentários, ou seja, no caso das personagens "personalidade", os filmes as enunciam como tal, não necessariamente tratando-se de celebridades ou pessoas famosas nacional ou mundialmente (o que não quer dizer que no *corpus* não tenha este tipo de personagem representada). Por exemplo, a sinopse do filme *Rocco* (RS) (Felipe Matzembacher, 2010) descreve o personagem que dá título ao filme como "homem nascido nos anos 1950 que influenciou toda uma geração". Apesar de não sermos informados de quem foi Rocco, onde ele exatamente nasceu, o texto aponta para uma pessoa com destaque social, uma personalidade. Mas isso não quer dizer que Rocco seja uma notória pessoa para além do seu círculo de amizades ou de convívio.

Em *Sistema de animação* (SC) (Guilherme Ledoux e Alan Langdon, 2008), o baterista Toucinho, personagem central do filme, pode até ter um papel importante na geração de músicos em Florianópolis, mas a sinopse do documentário é sintética e diz mais sobre a representação do que o representado: "Um dinâmico retrato do baterista Toucinho". Neste caso, o personagem Toucinho foi classificado como pessoa comum, já que não levamos em consideração o fato de conhecermos a trama narrativa dos documentários que compõem o estudo.

Não se pode dizer que dentre os estados pesquisados um tenha dado maior atenção do que o outro às personalidades. Há um equilíbrio, pelo menos em termos numéricos: RS (12), SC (12) e PR (14). Já em termos percentuais, aparece uma pequena diferenciação em que o Rio Grande do Sul é o estado que concentra a maior produção de documentários dedicados a personalidades: RS (40%), SC (38%) e PR (34%). É também no Rio Grande do Sul que encontramos o menor índice de filmes que retratam pessoas comuns (17%). Nos outros estados, a percentagem chega a ser mais equilibrada em termos proporcionais em relação à categoria personalidade: SC (31%) e PR (27%).

A produção documental gaúcha é a que mais retratou personalidades nacionais (07), porém, teve a mesma atenção (proporcionalmente) para com as personalidades locais (05)⁴. As personalidades nacionais representadas nos

4 É preciso destacar que a tipificação por "local" aos personagens retratados nos filmes não considerou o local de produção dos realizadores, mas sim a relação destes personagens com o seu contexto social. Por exemplo, um personagem como Albertina Volpato, no filme *Recordações e Ações* (PR) (Projeto Olho Vivo, 2004) é apresentada na sinopse como "fundadora da primeira ONG de apoio a portadores de HIV do Paraná", logo, não é possível identificar uma localidade exata para esta personagem sem ter acesso ao documentário, mesmo que a produção seja de Curitiba não é possível afirmar que Albertina seja uma personalidade curitibana. O termo "Paraná" serviu aqui, como nas classificações de outros filmes, como equivalente de "local" por estarmos pensando em produções regionais. O mesmo critério

documentários gaúchos foram: Helena Meirelles (musicista); Renato Venicius Canini (desenhista); Álvaro Siza e Iberê Camargo (arquiteto e pintor); William da Silva Lima (idealizador do Comando Vermelho); Mario Quintana (poeta); e Erico Verissimo (escritor).⁵

Em Santa Catarina, apenas duas personalidades nacionais foram retratadas: Martinho de Haro (pintor) e Ademir da Guia (jogador de futebol). No Paraná, o filme *Cantoras do Rádio* (Gil Baroni e Marcos Avellar, 2008) é o único a retratar personalidades nacionais; apesar da sinopse não indicar quem são as cantoras do rádio que subiram ao palco do Teatro Rival, no Rio de Janeiro, para homenagear as "[...] grandes divas daquela época", estas são personagens que representam no documentário um momento da história da música popular brasileira.

O foco da produção documental paranaense está nas personalidades locais (71,42%), e o mesmo pode ser dito a respeito da produção catarinense (66%). Entre as personalidades locais de Santa Catarina temos poeta, mestre cervejeiro, imigrante alemão, músico, político, professora etc. Já no Paraná, foram retratados travesti, dupla sertaneja, poetisa, ator, artista plástico, boxeador e músicos de jazz. Como se pode notar, em ambos os estados, pessoas ligadas ao cenário artístico-cultural local foram as principais representadas; e o mesmo pode ser dito sobre o Rio Grande do Sul, em que produtores culturais e cineastas estão entre as personalidades locais retratadas nos documentários gaúchos.

É curioso perceber que na produção documental dos três estados nesse período de "retomada", o cinema se preocupa com a sua memória, elegendo cineastas como personagens dos filmes. No Rio Grande do Sul, Jesus Pfeil e Oscar Boz foram homenageados; o primeiro, tem uma longa história com o cinema gaúcho, seja como realizador ou pesquisador; já Oscar Boz, foi pioneiro nas filmagens familiares no estado, responsável por registros em Caxias do Sul e no litoral gaúcho, entre 1951 e 1957. Peter Baiestorf e Marcos Farias, em Santa Catarina, e Francelino França, no Paraná, também estão entre os realizadores retratados nos documentários mapeados. Baiestorf é fundador da Canibal Filmes, localizada em Palmitos, cidade no oeste catarinense, e considerada como a mais antiga produtora independente de filmes brasileiros em atividade

foi aplicado a outras categorias, por exemplo, em *Brizola - Tempos de Luta* (RS) (Tabajara Ruas, 2007) o retrato do político Leonel de Moura Brizola tem um nítido compromisso de contextualizá-lo como uma personalidade da "[...] história contemporânea do Brasil, nos últimos 60 anos"; apesar do personagem ter nascido em Passo Fundo (RS) e ter sido uma forte liderança política no seu Estado, o documentário retrata uma personalidade conhecida nacionalmente, logo, este foi um personagem tipificado como *nacional*.

5 Mário Quintana e Erico Verissimo, apesar de serem naturais do Rio Grande do Sul, foram considerados na análise como personalidades nacionais em virtude da projeção que suas obras tiveram no Brasil, extrapolando as fronteiras do regional.

no Brasil. Expoente do gore⁶ nacional, seus filmes são uma mistura de sexo, sangue e escatologia. O cineasta catarinense Marcos Farias foi homenageado no documentário *Olhar de um cineasta* (SC) (César Calvacanti, 2007) que traz depoimentos de Nelson Pereira dos Santos, Eduardo Coutinho, Cacá Diegues, Othon Bastos etc., sobre a participação do diretor na fase inaugural do Cinema Novo, nos anos de 1960.

O curta-metragem *Homenagem a Francelino França* (PR) (ou *Making Of para Francelino*) (Anderson Craveiro, 2006,), como o próprio título enuncia, é um filme-homenagem ao cineasta londrinense Francelino França, que morreu em 2006, antes de ver a estreia do seu último filme, *Maria Angélica* (2009). Além de cineasta, França também atuou como dramaturgo, ator, jornalista e crítico de teatro na cidade de Londrina (PR).

Outros dois filmes *Dias no tempo* (RS) (Carolina Berger, 2010) e *Fotossensível* (SC) (Kike Kreuger, 2010), trazem os próprios documentaristas como protagonistas das histórias que contam. São os únicos dois filmes em um universo de mais de 100 "documentários de memória" mapeados que flertam com uma narrativa autobiográfica que tem sido uma forte marca nos últimos dez anos do documentário, principalmente na América Latina. Ambos os filmes recorrem ao mesmo dispositivo narrativo, filmes de família, para contarem histórias que lhes são íntimas.

Em *Fotossensível*, Kreuger manipula registros cotidianos de sua própria família produzidos a partir de câmeras em filmes 16 mm na busca de uma memória coletiva. Já Carolina Berger, em *Dias no tempo*, mergulha nas imagens de Buenos Aires registradas pelo seu bisavô há mais de 60, 70 anos, e nas cenas em que registra *in loco*, durante sua estadia na cidade, na tentativa de encontrar uma tradução ou sentido para a metrópole que ela acreditava em lhe ser "um lugar familiar", mas que com o tempo/experiência revelou-se estranha, "[...] onde a solidão é a implacável resposta [...]".

A poetisa Helena Kolody foi a única personagem que, no período de 15 anos, foi retratada em dois documentários paranaenses; no entanto, de acordo com as sinopses, em um deles, *Helena de Curitiba* (PR) (Josina Melo, 2008), a personagem é tipificada como pessoa comum pelo enunciado: "História de vida da poetisa paranaense Helena Kolody"; apesar de apresentá-la como poetisa, o que a distingue de outras pessoas (os não poetas), não lhe confere um lugar de destaque, tampouco não a localiza no cenário literário de Curitiba ou do Brasil. Enunciados como esse também nos levaram a classificar músicos, artistas

⁶ Considerado subgênero dos filmes de terror/horror, o gore prioriza cenas de violência e muito sangue.

plásticos e cineastas da mesma forma, retratados em outros documentários como pessoas comuns, o que não quer dizer que em termos estéticos e narrativos a representação desses nos filmes não seja em um "tom" superior, que os realizadores reconheçam esses como personalidades locais, regionais ou nacionais.

Em *Helena* (PR) (Ademir Silva, Antonio Moreira e Luigi De Franceschi, 2004), o enunciado da sinopse nos indica um caminho diferente para a representação da poetisa:

O documentário 'Helena' mostra os últimos depoimentos da grande poetisa paranaense Helena Kolody. Mais do que artista, poetisa, escritora e intelectual, Helena foi antes de tudo um ser humano simples que soube viver com sabedoria seus amores, seu trabalho.

Talvez o primeiro filme, *Helena de Curitiba*, aborde uma relação da poetisa com a sua cidade, Curitiba, enquanto que *Helena* busque um retrato mais íntimo da personagem. Em síntese, os dois filmes devem se complementar entre si, e revelam a importância que a poetisa exerce na cena cultural do Paraná, uma vez que nenhuma outra personagem mereceu um duplo retrato no período estudado (1995 a 2010).

Mas o "documentário de memória" da região Sul não representa apenas personalidades, as histórias de pessoas comuns também ganham enredos fílmicos. Com exceção do Rio Grande do Sul (17%), os documentários de Santa Catarina (31%) e Paraná (27%) voltam as suas objetivas para pessoas comuns, se não majoritariamente, pelo menos de forma equânime, se comparado com os percentuais de filmes sobre personalidades. É nítido o interesse dos catarinenses e paranaenses pelas histórias daqueles que são excluídos da sociedade ou simplesmente por pessoas comuns.⁷ Mas o quanto isso revela uma aproximação dessas produções regionais do documentário de "modelo sociológico"?

Bernardet (2003) caracterizou um conjunto de filmes produzidos no Brasil dos anos de 1960 e 1970 como documentário sociológico. Esses filmes foram os responsáveis por inaugurar o "novo" cinema documentário brasileiro. A partir da forte presença da entrevista e da narração em voz-off (voz do saber), artifícios narrativos possibilitados, principalmente, a partir de inovações tecnológicas

7 Aqui é preciso destacar que em nenhum momento se interpretou os marginalizados sociais como pessoas "não comuns", apenas procurou-se distinguir entre um personagem que está mais sujeito a uma vulnerabilidade social e um que tenha outra representação social, como o professor, o músico, o cineasta etc., que, apesar de poderem ter uma condição econômica insatisfatória, não estão excluídos da sociedade.

como o som sincronizado, uma novidade na época, que influenciou o documentarismo pelo mundo, esses filmes procuravam dar voz a pessoas comuns, aos marginalizados, colocavam na tela grande do cinema a "voz da experiência".

Mesmo que fosse de forma generalizada, sem muito aprofundamento, estávamos diante de um dado da experiência imediata desses personagens sociais. No entanto, segundo Bernardet (2003), nem sempre os realizadores desses documentários sociológicos foram capazes de fazer o outro emergir, "[...] preferiram resolver a questão imaginando-se os porta-vozes ou os representantes do povo ou até mesmo a expressão da 'consciência nacional'" (2003, p. 218). Em síntese, nesses filmes "[...] o outro nunca toma a palavra, a qual só lhe pode ser emprestada" (Bernardet, 2003, p. 218).

No Paraná, personagens como idosos, atletas de luta livre, mulheres que relatam histórias de casamento, construtor, profissionais das artes cênicas, músicos e fotógrafos habitam os documentários do estado; em Santa Catarina, além de músicos e cineastas, outros tipos aparecem, como jardineiro, velhos pescadores, descendentes de alemães, lavrador e pessoas que seguiram a Coluna Prestes no estado.

Tanto nos documentários catarinenses quanto nos paranaenses, assim como nos documentários gaúchos que retratam este tipo de personagem, a maioria das pessoas comuns é convidada a contar histórias de vida ou a rememorar o passado a partir de suas vivências, como em *Casamenteiras* (PR) (Daniel Choma, 2007) em que mulheres narram suas histórias de casamento, recordando memórias afetivas provocadas a partir de fotografias; ou como em *Sem palavras* (SC) (Kátia Klock, 2009), em que descendentes de alemães relatam suas experiências de horror e resistência durante a perseguição ocorrida no sul do Brasil no período da Segunda Guerra Mundial a imigrantes e estrangeiros, em especial, aqueles que eram considerados súditos do Eixo e estavam proibidos de falar suas línguas (seja o alemão, o italiano ou o japonês) em território brasileiro; há também filmes como *Espera* (RS) (Rafael Sirângelo Eccei, 1996) que se interessa por personagens inusitados, como Waldemar Iglesias, senhor que há 58 anos vai ao cinema quase diariamente.

Se essa produção de documentários do sul do Brasil tem maiores aproximações estéticas com o documentário sociológico, é preciso outro tipo de análise para qualquer afirmação. O que as sinopses enunciam é uma forte marca nessa produção documental de narrativas ora testemunhais, ora de histórias de vida de personagens que podem ter sido aprofundadas em uns filmes e em outros não, mas que não deixam de evocar o aspecto da força da narração destas pessoas comuns com base em suas experiências vividas, seja como combatente da Segunda Guerra Mundial ou como velho pescador que

recorda "[...] aventuras e histórias de amor da época em que o mar determinava o ritmo de toda a sua vida" - *Mar de dentro*, SC (Paschoal Samora, 2007).

Outro aspecto que merece ser destacado é a atenção que estes "documentários de memória" no sul do Brasil deram aos patrimônios (24%) e às instituições (10%) como personagens retratados. No Paraná, deparamos com uma percentagem que supera a média da região no que diz respeito à representação fílmica de patrimônios, 32% de toda a produção documental do estado foi dedicada a este tipo de personagem, equiparando-se à atenção dada às personalidades (34%). Patrimônios materiais e imateriais como igrejas de Ponta Grossa, a ferrovia Curitiba-Paranaguá, o Parque Nacional do Iguaçu, santuários, a broa de centeio, a cultura do café, entre outros, foram personagens nos documentários paranaenses mapeados.

Destaque para a cultura do café que foi tema/objeto de três documentários, *O brilho do café* (2007), *Café passado agora* (2008) e *Grãos de ouro em saís de prata* (2008). Daniel Choma, do Instituto Câmara Clara, assina a direção dos três filmes, embora *Grãos de ouro em saís de prata* trate-se de uma versão estendida de *Café passado agora*, que traça os caminhos da cafeicultura na região norte do Paraná a partir das lembranças de trabalhadores e ex-trabalhadores do café em Londrina.

O documentarista recorre a fotografias produzidas entre 1957 e 1970 por Armínio Kaiser, ex-funcionário do Instituto Brasileiro do Café, para "despertar" as memórias dos personagens convidados a testemunharem sobre suas experiências na produção do café. As mesmas fotografias servem ao documentarista no filme *O brilho do café*, mas agora como um recurso narrativo diferente: elas ilustram ou ambientam as histórias dos personagens no trabalho nos cafezais.

Nesses filmes de Daniel Choma, as recordações e experiências dos trabalhadores rurais, sejam estas suscitadas, ou não, pelo caráter indicial da fotografia, dão o tom do que representou (ou representa) a cafeicultura para estes sujeitos, em específico, e em uma escala maior, para a história do Paraná, levando em consideração que o estado é o quarto maior produtor de café do Brasil, e que a produção do grão nos anos 1950 foi responsável pelo surgimento de Londrina, cidade que foi locação para os filmes de Choma.

Nem todos os documentários que elegeram patrimônios como personagens deixam evidente em suas sinopses os recursos utilizados para contar as histórias desses. É provável que a maioria tenha recorrido ao testemunho de personagens para narrar as histórias dos patrimônios, ou a materiais de arquivo (fotografias, filmes, suportes sonoros etc.), que possam servir de ilustrações dos objetos representados na narrativa.

É importante destacar desse universo dois filmes paranaenses que nos apresentaram tratamentos que escapam ao lugar comum do "documentário de memória". *Dois sacos pretos de lixo* (PR) (Yanko Del Pino, 2010) enuncia-se como "Documentário sobre memória comparando com o patrimônio cultural em filmes do Canal 4 recuperados", logo, nesse documentário a matéria-prima é o próprio patrimônio, os filmes do Canal 4, que ao serem mobilizados pelo diretor reconhece-se no filme (a película em si) o seu potencial como "mídia de memória". O mesmo ocorre com a fotografia nos documentários anteriormente mencionados, mas com usos distintos.

Outro documentário, *Visionários* (PR) (Fernando Severo, 2002), retrata dois santuários construídos por pequenos agricultores no norte do Paraná, sendo um de inspiração budista e o outro erguido para esperar o fim do mundo na visão do seu idealizador. Ambos os santuários têm em comum o esquecimento, o abandono, e no filme esses santuários se "encontram" por meio de seus vestígios registrados *in loco* pelo diretor. Fernando Severo se aventura no campo do "documentário poético";⁸ como enuncia a sinopse, para trazer uma leitura particular dos restos da história, que nas suas mãos, ou melhor, diante da objetiva da sua câmera e de uma "montagem de choque", para usar um termo eisensteiniano, ganha novos sentidos, uma nova corporeidade, mas que desta vez é fílmica.

No Rio Grande do Sul, 17% da sua produção documentária é dedicada ao patrimônio, a mesma atenção dada às pessoas comuns, em termos quantitativos. O Mercado Público de Porto Alegre, o casamento pomerano, a Avenida Progresso e a Quadra da Rua Doutor Bozano, ambas em Santa Maria, na região central do estado, estão entre os representados. Os dois últimos foram temas de documentários produzidos pela TV OVO, em 2009, no âmbito do projeto "Por onde passa a memória da cidade", filmes que apresentam uma nítida vocação para a memória ao resignificarem o passado e construírem uma identidade para Santa Maria por meio do audiovisual.⁹

8 "Documentário poético" é um termo desenvolvido por Bill Nichols (2005) para categorizar um tipo de documentário que tem origem nas experiências cinematográficas dos movimentos de vanguarda modernista e surrealista do início do século XX. Permite-se uma narrativa marcada pela fragmentação, em que predomina um ritmo muitas vezes descontínuo, não tendo "respeito" pelo caráter indexador da realidade do registro fílmico, ou seja, as imagens (em movimento) não valem apenas para formar um argumento sobre o mundo, mas para pensar o mundo por imagens.

9 A TV OVO é uma associação sem fins lucrativos, com sede em Santa Maria (RS), que atua no campo da comunicação comunitária, visando a formação profissional de jovens em situação de exclusão social e promovendo a democratização do direito social à cultura, por meio da produção audiovisual. Para análises mais detalhadas dos documentários mencionados acima e outros produzidos pela TV OVO, consultar a dissertação "Santa Maria projetada: memória e identidade nos documentários da TV Ovo", de autoria de Neli Fabiane Mombelli, defendida em 2012 no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Santa Maria.

Em Santa Catarina, patrimônios como a colonização açoriana, o engenho de farinha, a Ponte Hercílio Luz, a arquitetura e o Mercado Público de Florianópolis, foram objetos de documentários, mas em termos quantitativos representam apenas 9% de toda a produção catarinense, no período estudado.

Quando pensamos nas representações das instituições nestes "documentários de memória" vemos que são os gaúchos que apresentam uma maior preocupação (23%) em retratar as suas instituições em comparação com os catarinenses (9%) e os paranaenses (0%)¹⁰. No caso gaúcho, o interesse pelas instituições supera o interesse por outros personagens, como as pessoas comuns (17%), os patrimônios (17%) e as cidades (9%). Não quer dizer que estes documentários sejam, por excelência, filmes institucionais, que exista neles uma clara vocação institucional (informar, propagar a missão e os valores de uma determinada empresa/instituição) em detrimento de uma vontade de memória.

Por outro lado, reconhecemos que esses documentários, ao elegerem certas instituições para suas representações, não escapam do risco de cristalizarem uma determinada memória institucional. As instituições retratadas nos documentários gaúchos foram: Grêmio Futebol Porto-Alegrense, Curso de Arquitetura Belas Artes, Festival de Gramado, Sport Club Internacional de Porto Alegre, Cerveja Original, Clube Renner e Partido dos Trabalhadores (PT). Já nos documentários catarinenses temos: os times de futebol Marcílio Dias e Almirante Barroso, o bar "Miramar", o Círculo de Arte Moderna (ou Grupo Sul).

Curiosamente, os clubes e/ou times de futebol estão entre as principais instituições representadas nos documentários da região Sul. *Papão de 54* (RS) (Alexandre Derlam, 2006) e *Crônica de uma batalha extinta* (SC) (Diego Lara e Flávio Roberto, 2006) destoam dos demais filmes desse segmento por se preocuparem em retratar episódios esquecidos ou em "via de extinção" da história do futebol em seus respectivos estados, principalmente porque falam de times/equipes que já não existem mais. O primeiro narra a "História do Renner, lendário clube de futebol campeão Gaúcho invicto de 1954 [...]", superando na época Grêmio e Internacional. O time era formado por jogadores que trabalhavam como operários das empresas Renner. Já o segundo, retrata a rivalidade que existia em Itajaí (SC) entre dois times: Marcílio Dias e o, já extinto, Almirante Barroso, pela via das "[...] lembranças de dois velhos amigos, que se digladiavam em partidas no campinho do bairro".

Outros documentários se ocupam das histórias dos grandes Clubes de hoje. Como é o caso gaúcho, em que a bipolaridade que marca a disputa entre

10 As instituições paranaenses não foram eleitas como personagens dos documentários do estado, pelo menos não no *corpus* pesquisado.

Grêmio e Internacional no futebol do Estado se faz também presente na cena documental, dois filmes se voltam para momentos históricos desses clubes. Em *1983: O ano azul* (RS) (Carlos Gerbase e Augusto Mallman, 2009), o foco é a conquista, em 11 de dezembro de 1983, do título do Mundial Interclubes pelo Grêmio, na época, em que o documentário “[...] revive os momentos que antecederam a conquista, a campanha na Libertadores da América, as desavenças internas [...]”.

Nada vai nos separar: os 100 anos do S. C. Internacional (RS) (Saturnino Rocha, 2009) é um “Filme feito por colorados, com colorados e para colorados, que traz como missão resgatar para as futuras gerações os momentos de alegria e dor, sofrimento e êxtase que forjaram a torcida do Sport Club Internacional de Porto Alegre”, que enfrenta a “missão” de fazer a síntese histórica dos 100 anos do Clube, evidenciando os gols e os títulos mais importantes.

Mas é preciso ressaltar que outros dois filmes sobre estes Clubes gaúchos foram produzidos no período mapeado, no entanto, pelo enunciado da sinopse foram classificados na categoria “comportamento”. São eles: *Gigante – Como o Inter Conquistou o Mundo* (RS) (Gustavo Spolidoro, 2007) e *Inacreditável – A Batalha dos Aflitos* (RS) (Beto Souza, 2006). Em ambos, o foco está no comportamento de jogadores e torcedores em momentos decisivos para os dois times, seja a conquista de um título, no primeiro, seja o festejado retorno à primeira divisão do principal campeonato de futebol do país, no segundo.

A relação do futebol com o documentário brasileiro merece um estudo à parte, de *Garrincha, alegria do povo* (Joaquim Pedro de Andrade, 1962), a *Pelé eterno* (Anibal Massaini Neto, 2004), apenas para ficarmos em alguns exemplos. Temos filmes que se aventuraram por esse território, ora seduzidos pela mítica de certos personagens do futebol, ora encarando a difícil tarefa de desmitificá-los, mas até então o foco maior sempre esteve nos jogadores e não nos clubes de futebol, sendo percebidos como um fenômeno ou traço do documentário contemporâneo, pelo menos tendo como ponto de partida a produção documentária do sul do Brasil.

Para concluir as respostas dadas à questão “Quem mereceu um retrato?”, temos que Porto Alegre, Curitiba (Brasil) e Lota (Chile)¹¹ foram as poucas cidades que mereceram um documentário; sendo que Curitiba, foi a única que teve dois retratos fílmicos. É preciso dizer que o tema *Cidade* não demonstrou estar entre os principais interesses dos documentaristas gaúchos (3%) e paranaenses (7%),

11 A beira do Pacífico, Lota é uma antiga localidade mineira, comuna da província de Concepción, na Região de Biobío, Chile. Apesar do recorte desta pesquisa compreender os Estados da região Sul do Brasil, optou-se por manter referência a esta cidade chilena por ser objeto de um dos filmes mapeados na pesquisa, *História de um passado perdido*, PR (Luciano Coelho, 1997).

tampouco entre os catarinenses, uma vez que não foi identificado nenhum filme dedicado a esse tema na produção do estado, pelo menos não no *corpus* pesquisado. Mas isso não equivale dizer que os "documentários de memória" da região sul do Brasil não representaram as cidades. Essas podem não estar como tema central da representação fílmica, mas compõem as narrativas documentárias como cenários, ambientações e espaços filmados.

Considerações finais

Quando se analisa essa produção sob a ótica do financiamento público, seja por meio de concursos e/ou editais de fomento municipal, estadual ou federal, temos que, no RS, a partir de 2005, pelo menos um "documentário de memória" contou com esse tipo de apoio para a sua realização, anualmente. Nos outros estados, essa continuidade não ocorreu, variando os anos em que os documentaristas contaram com fomento público para a concretização dos seus projetos audiovisuais.

Por outro lado, em SC e PR, respectivamente, 41% e 46% dos filmes foram realizados com financiamento público. No RS, foram 33%. Chama a atenção que no Paraná, em 2007 e 2008, dos nove documentários produzidos sobre os temas "memória/história" e "biografia", sete tiveram pelo menos um tipo de financiamento público. Com relação ao formato dos filmes catalogados, percebe-se, entre longa, média e curta-metragem, a predominância do média-metragem, compondo, 53% no RS, 59% em SC e 49% no Paraná, repetindo, proporcionalmente, o mesmo que ocorre com o conjunto de documentários (305 filmes) mapeados pela pesquisa e que envolvem outros temas.

A concentração de produções nas capitais dos estados também se repete em relação ao "documentário de memória". Além das capitais, outras cidades têm demonstrado interesse nos temas "memória/história" e "biografia": Santa Maria, Passo Fundo e Caxias do Sul, no RS; Itajaí, Blumenau e Palmitos, em SC; e Londrina, Ponta Grossa, Foz do Iguaçu e Tibagi, no PR. Em muitos casos, o "documentário de memória" tem sido a principal vocação dessas cidades no campo audiovisual, conforme aponta o mapeamento realizado.

Por fim, o estudo aqui desenvolvido procurou traçar uma primeira impressão desse tipo de documentário produzido no sul do Brasil, no período de 1995 a 2010, levando em conta o número expressivo de filmes que na região se apresentam vocacionados para a memória. Porém, reconhece que ainda é preciso avançar em análises mais profundas no que diz respeito ao campo estético desse conjunto de documentários, procurando compreender o que os filmes dizem sobre memória, ou como operam filmicamente a recordação sem perder de vista que: "Experiência e recordação nunca se deixam harmonizar em

conformidade plena. Entre ambas há um hiato em que o conteúdo da memória será deslocado, esquecido, obstruído, repotencializado ou reconstruído" (Assmann, 2011, p. 191).

REFERÊNCIAS

- 1983: O ANO AZUL. Direção: Carlos Gerbase e Augusto Mallmann. Rio Grande do Sul: Vortex, 2009.
- 1ª QUADRA. Direção: Marcos Borba. Rio Grande do Sul: TV Ovo, 2009.
- A BROA NOSSA DE CADA DIA. Direção: Guilherme Pierri e Juliana Cristina Reinhardt. Paraná: [S.I.], 2008.
- ASSMANN, Aleida. **Espaços da recordação**: formas e transformações da memória cultural, Campinas: Unicamp, 2011.
- BERNARDET, Jean-Claude. **Cineastas e imagens do povo**. São Paulo: Cia. das Letras, 2003.
- CAFÉ passado agora. Direção: Daniel Choma. Paraná: Câmara Clara, 2008.
- CANDAU, Joel. **Memória e identidade**. São Paulo: Contexto, 2014.
- CANTORAS do rádio. Direção: Gil Baroni e Marcos Avellar. Paraná: Arte Lux, 2008.
- CASAMENTEIRAS. Direção: Daniel Choma. Paraná: Câmara Clara, 2007.
- CRÔNICAS de uma batalha extinta. Direção: Diego Lara e Flavio Roberto. Santa Catarina: TAC Produções, 2006.
- DESCOBRINDO Waltel. Direção: Alessandro Gamo. Paraná: Pioli Produções, 2005.
- DIAS no tempo. Direção: Carolina Berger. Rio Grande do Sul: Milímetros, 2010.
- DOIS sacos pretos de lixo. Direção: Yanko Del Pino. Paraná: Rodando Filmes, 2010.
- ERICO Verissimo – Homem de Imprensa. Direção: Gleí Soares. Rio Grande do Sul: [S.I.], 2005.
- ESPERA. Direção: Rafael Sirângelo Eccei. Rio Grande do Sul: [S.I.], 1996.
- FOTOSENSÍVEL. Direção: Kike Kreuger. Santa Catarina: [S.I.], 2010.
- GARRINCHA, Alegria do povo. Direção: Joaquim Pedro de Andrade. Rio de Janeiro: Armando Nogueira, 1962.
- GAUTHIER, Guy. **O documentário**: um outro cinema. Campinas: Papirus, 2011.

- GIGANTE – Como o Inter conquistou o mundo. Direção: Gustavo Spolidoro. Rio Grande do Sul: G7, 2007.
- GRÃOS de ouro em saís de prata. Direção: Daniel Choma. Paraná: Câmara Clara, 2008.
- HARTOG, François. **Regimes de historicidade**: presentismo e experiências do tempo. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.
- HELENA de Curitiba. Direção: Josina Melo. Paraná: [S.I.], 2008.
- HELENA. Direção: Ademir Silva, Antonio Moreira e Luigi De Franceschi. Paraná: Oficina de Imagem, 2004.
- HOMENAGEM a Francelino França (ou Making Of para Francelino). Direção: Anderson Craveiro. Paraná: Kinoarte, 2006.
- HUYSSSEN, Andreas. **Culturas do passado-presente**: modernismos, artes visuais, políticas da memória. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.
- _____. **Seduzidos pela memória**: arquitetura, monumentos, mídia. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.
- INACREDITÁVEL – A Batalha dos Aflitos. Direção: Beto Souza. Rio Grande do Sul: TGD, 2006.
- MAR de dentro. Direção: Paschoal Samora. Santa Catarina: Lacuna Filmes, 2007.
- MARIA Angélica. Direção: Francelino França. Paraná: Kinoarte, 2009.
- MEMÓRIAS de Santa Catarina. Direção: Chico Faganello. Santa Catarina: Américas Film Conservancy, 2005.
- MIRAMAR, um olhar para o mundo. Direção: Marco Martins e Ricardo Weschenfelder. Santa Catarina: [S.I.] 2002.
- MOMBELLI, Neli Fabiane. **Santa Maria projetada**: memória e identidade nos documentários da TV Ovo. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), Santa Maria, 2012.
- NADA vai nos separar: Os cem anos do S. C. Internacional. Direção: Saturnino Rocha. Rio Grande do Sul: G7, 2009.
- NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas: Papyrus, 2005.
- NORA, Pierre. "Entre memória e história: a problemática dos lugares". In: **Projeto História**. São Paulo, n. 10, p. 7-29, 1993.
- O brilho do café. Direção: Daniel Choma. Paraná: Câmara Clara, 2007.

- OLHAR de um cineasta. Direção: César Calvacanti. Santa Catarina: [S.I.], 2007.
- ORIGINAL, O filme. Direção: [S.I.]. Rio Grande do Sul: [S.I.], 2007.
- PAPÃO de 54. Direção: Alexandre Derlam. Rio Grande do Sul: Estação Elétrica, 2006.
- PELÉ eterno. Direção: Anibal Massaini Neto. Rio de Janeiro: Cinearte, 2004.
- PONTE Hercílio Luz: Patrimônio da Humanidade. Direção: Zeca Pires. Santa Catarina: Mundo Imaginário, 1996.
- ROCCO. Direção: Felipe Matzembacher. Rio Grande do Sul: [S.I.] 2010.
- SEM palavras. Direção: Kátia Klock. Santa Catarina: Canyon, 2009.
- SISTEMA de animação. Direção: Guilherme Ledoux e Alan Langdon. Santa Catarina: [S.I.], 2008.
- VELHOS heróis. Direção: Lissandro Stallivieri. Rio Grande do Sul: Spaghetti Filmes, 2004.
- VISIONÁRIOS. Direção: Fernando Severo. Paraná: Cellulloid Cinevídeo, 2002.

Recebido em: 15/5/2017

Aceito em: 6/6/2017

Dados do autor:



Cássio dos Santos Tomaim | tomaim78@gmail.com
Doutor em História pela Unesp/Franca. Professor dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação e em História da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM).
Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Santa Maria
Avenida Roraima, 1.000 – Prédio 21 – Bairro Camobi
97105-900 – Santa Maria (RS) – Brasil