

# Memória e identidade: um estudo preliminar sobre os usos e apropriações do passado nos documentários da TV OVO

Neli Fabiane Mombelli  
Cássio dos Santos Tomaim

## RESUMO

Este artigo tem como objeto de pesquisa os documentários do projeto *Por Onde Passa a Memória da Cidade* da TV OVO, que retratam o passado de duas ruas de Santa Maria/RS. A partir dos filmes, tecemos um marco teórico sobre memória e identidade e por meio do conceito de “lugar de memória” de Pierre Nora buscamos compreender como as referidas produções não-ficcionais se apropriam do passado da cidade, num movimento de ressignificação. Ao reconhecermos que os documentários integram um projeto de memória para Santa Maria, sendo a TV OVO uma mídia comunitária, percebemos que eles enquadram a memória de acordo com a historiografia oficial, trazendo testemunhos da elite, numa narrativa linear e expositiva, reproduzindo um discurso hegemônico sobre o passado da cidade.

**PALAVRAS-CHAVE:** Memória. Identidade. Documentário. TV OVO .

## 1 Introdução

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, criando um abismo entre o presente e o passado, na medida em que tal aceleração apagou muitos dos rastros do passado.

Como forma de suprimir esse lapso entre o passado e o presente, isto é, 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 de dois documentários que retratam o patrimônio material e imaterial 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 santamariense. O que buscamos aprofundar é a discussão sobre memória e história, memória e comunicação, e memória e identidade, recorrendo à análise fílmica como método interpretativo, com o objetivo de estudar a narrativa das produções audiovisuais da TV OVO, levando em consideração todo um aporte teórico relacionado à linguagem e às teorias do cinema, neste caso específico, o campo teórico do documentário. Neste artigo, apresentamos alguns pontos a serem analisados nos documentários da TV OVO, mas que devem ser melhor explorados em um trabalho futuro. A princípio, procuramos demonstrar em que medida esses documentários se tornam um “lugar de memória” a ponto de evocar, na atualidade, um projeto de memória para Santa Maria.

## 2 Por Onde Passa a Memória da Cidade: sinopse

Os documentários abordados integram o projeto *Por Onde Passa a Memória da Cidade*, coordenado e realizado pela TV OVO. O projeto busca registrar a memória do patrimônio cultural de Santa Maria. Produzidos em 2008 e lançados no início do ano seguinte, os filmes (ou curta-metragens ou documentários) *1ª Quadra e Avenida Progresso* buscam explorar a memória dos santa-marienses a respeito de ruas do centro de Santa Maria, cidade que já contabiliza mais de 150 anos de emancipação político-administrativa.

O *1ª Quadra* conta a história do então Calçadão Salvador Isaia, principal ponto de convergência da população no centro da cidade desde o início dos anos de 1900. O documentário traz reminiscências desde meados da década de 1920 de pessoas que frequentavam o local, a partir do ponto de vista de entrevistados, mescladas com imagens em movimento antigas e fotografias da época. No documentário, ganha destaque a memória dos cinemas e da movimentação de passantes que eles causavam na rua. Outro aspecto bastante abordado é o comércio, que na época era constituído só por lojas santa-marienses em toda a extensão da 1ª Quadra.

Já o *Avenida Progresso* retrata as lembranças da atual Avenida Rio Branco. Ela liga o centro da cidade à Viação da Estação Férrea, hoje desativada. O documentário aborda o vai e vem das pessoas pelo local, explorando depoimentos de moradores da avenida na época em que a estação funcionava. Como Santa Maria é o centro do Estado, a estação e a cidade eram sempre muito movimentadas, pois a malha ferroviária ligava o extremo sul gaúcho à capital Porto Alegre. Todos esses aspectos são abordados no documentário que traz depoimentos de pessoas que ainda residiam na avenida durante as gravações. Outro detalhe do filme é o uso da figura de um historiador que atua como elo entre a memória afetiva dos demais personagens e a memória oficial. A narrativa é conduzida por um personagem que percorre a Avenida Rio Branco - ou Progresso, buscando as suas lembranças do local.

Os documentários são produzidos pela TV OVO, que carrega uma singularidade: trata-se de uma mídia comunitária. Constituída como uma associação sem fins lucrativos, a TV OVO surge em 1996, pela iniciativa de Paulo Roberto Tavares, que fazia parte da associação de moradores da Vila Caramelo, na região oeste de Santa Maria, e com o apoio da Escola Municipal Irmão Quintino, situada na mesma localidade.

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 consequentes, metodologia que a TV OVO segue utilizando até hoje. Ela proporciona formação cultural e técnica em audiovisual para crianças e adolescentes da periferia da cidade, visando, simultaneamente, a formação profissional desses jovens em situação de exclusão social e promovendo a democratização do direito social à cultura, com foco na produção de vídeos.

Enquanto meio de comunicação comunitário, a TV OVO possibilita que os participantes do projeto entendam e realizem produtos audiovisuais que retratam a realidade em que vivem, registrando aspectos das suas comunidades que compõe o todo da cidade. Dentre essas produções estão os documentários que escolhemos para o estudo.

### 3 Os Caminhos da memória: enquadramentos e identidade

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 vai buscar a sua construção em vestígios do passado. Pierre Nora (1993, p. 7) 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, não é 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 se perde porque ninguém mais fia ou tece enquanto ouve uma história. Quanto mais o ouvinte se esquece de si mesmo, mais profundamente se grava nele o que é ouvido [...]” (BENJAMIN, 1986, p. 205), fazendo com que a memória, considerada pelo autor como a musa da narrativa, esvaia-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. 8).

Mas para que possamos discorrer sobre a memória, é preciso entender a sua diferença em relação à história e a sua íntima ligação, conforme ressalta Nora (1993, p. 9): “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, “[...] para dar ao mais modesto dos vestígios, ao mais humilde testemunho a dignidade virtual do memorável.” (NORA, 1993, p. 14).

Para o autor, 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 moderno<sup>1</sup> 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, onde 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

■  
<sup>1</sup> 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.

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, se democratizou. Enquanto que o seu registro estava sob controle somente de grandes famílias, da Igreja e do Estado, nos tempos clássicos, como salienta o autor, hoje ela é produzida por qualquer pessoa: “produzir arquivo é o imperativo da época.” (NORA, 1993, p. 16).

Nora coloca que os “lugares de memória” compreendem “[...] o máximo de sentido num mínimo de sinais [...]” (1993, p. 22) e é a partir deles 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. Castells (2006) define a identidade como fonte de significado em função do processo de autoconstrução e individuação que envolve, e das experiências de um povo. Isto é, a identidade é uma construção social que tem por base um atributo ou um conjunto de atributos culturais que se inter-relacionam. E essa construção “[...] 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 disso, ele propõe três formas de constituição da identidade: legitimadora, de resistência e de projeto, estando todas estritamente relacionadas ao contexto social e às formas de representação. Assim, 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 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 constitui-se por meio de atores sociais que se utilizam de 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.

A busca de identidade sempre se dá com vistas ao passado, carregando traços do legado histórico, tanto individual quanto coletivo do local onde se vive. Por sua vez, uma das formas de constituir a identidade cultural dos sujeitos e, até mesmo, de uma população na modernidade é por meio da recuperação do

patrimônio histórico. Para Canclini, “o interesse contemporâneo do patrimônio tradicional reside em benefícios ‘espirituais’ difíceis de ponderar [...]”, mas que representa “a última esperança de ‘redenção’.” (CANCLINI, 2001, p. 58, tradução nossa).

A redenção é como se a salvação da modernidade estivesse sempre no passado, no culto às tradições. O tempo que passou é sempre visto como “puro”, uma época em que os processos eram mais simples e mais fáceis de resolver. O autor diz que o patrimônio é teatralizado num “[...] esforço por simular que há uma origem, uma substância fundante, em relação a qual deveríamos atuar hoje.” (CANCLINI, 2001, p. 159, tradução nossa).

Mais do que resgatar, preservar e difundir, o patrimônio deve ser entendido enquanto processo, segundo Canclini, ao invés de preocupar-se em manter “puros” os objetos, como se a representação tida 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, principalmente “[...] setores cuja identidade costuma ser trocada por usos modernos da cultura [...]” Canclini fala em patrimônio enquanto reconstrução de uma verossimilhança histórica para dar base ao presente. (CANCLINI, 2001, p. 193, tradução nossa).

E nesse processo, “a memória é um elemento essencial do que se costuma chamar a identidade, 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). Trata-se de uma frenética busca por identidades coletivas como forma dos sujeitos afirmarem o seu lugar no mundo. Assim, 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.

A memória atualiza o passado, já que sua leitura é sempre com bases nas representações, uma vez que não há como saber se o que ela recupera é a verdade do passado. E essa ressignificação é operada tanto por memórias coletivas quanto individuais, distanciando-se uma da outra e, muitas vezes, se confundindo, numa luta por identificação e poder. Pollak salienta que a memória sempre busca definir sentimentos de pertença e fronteiras sociais, e esta “[...] referência ao passado serve para manter a coesão dos grupos e das instituições que compõem uma sociedade, para definir seu lugar respectivo, sua complementaridade, mas também as oposições irreduzíveis.” (POLLAK, 1989, p. 9).

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, introdu-

zindo outro termo para refletirmos sobre a relação entre memória e história: o de memória enquadrada.

É nesse movimento de enquadramento que o filme surge, para o autor, como a melhor forma de “[...] captar as lembranças confeccionadas em objetos de memória de hoje [...] ele se dirige não apenas às capacidades cognitivas, mas capta as emoções.”. Esse registro enquadra a memória, pois ela necessita ter referências, limites, uma vez que não é construída arbitrariamente. Enquadrar a memória é uma contínua ressignificação do passado, conforme os interesses de quem a faz e em função do presente e do futuro (POLLAK, 1989, p.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). O que vem ao encontro do que Baitello Jr. (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 dessa 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.

O estar ausente, passado desaparecido, pode irromper a qualquer instante, e é o que caracteriza a memória involuntária, carregada de afetividade e emoções (SEIXAS, 2001). É sempre algum fato do cotidiano, 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 esvai. Diferente da memória voluntária, que é superficial e corriqueira, constituída de lembranças que podem ser acessadas naturalmente. Os dois tipos de memória são matéria-prima para as produções audiovisuais, em especial para os documentários, mas é a memória involuntária que é cobiçada por estas produções preocupadas em combater o esquecimento.

A 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 uma memória afetiva capaz de ser narrada, expressa em seu semblante, em algum movimento corporal ou, até mesmo, no seu silêncio. Fragmentos de memória que insistem em transpor as barreiras do inconsciente



em um exercício de atualização do passado.

Nesse sentido, o audiovisual surge como uma resposta à perda da experiência na modernidade, a que se referiu Walter Benjamin em 1936. Vivemos “um tempo saturado de ‘agoras’”, para parafrasear o autor, em que o passado exige um compromisso do presente para escapar à denegação. Ele clama para ser atualizado, reconstruído, ressignificado. Portanto, diante de um século marcado pelo imperativo das imagens (sejam elas estáticas ou em movimento), acreditamos que é preciso voltar a nossa atenção para o documentário que tem se apresentado para diversos grupos sociais como um valioso dispositivo para os rearranjos da memória.

É no documentário que a força da tradição oral encontra refúgio, proteção, que a figura do narrador ou do contador de história se redescobre, o que consagra o gênero como um dispositivo capaz de nos dar acesso, mesmo que limitado, aos traços afetivos que compõem a memória. Desta forma, consideramos os documentários da TV OVO como “lugares de memória”, em que seus realizadores assumem no presente um compromisso com o passado. Neste caso específico, usam o audiovisual como suporte para os rastros, os vestígios de um passado de Santa Maria que não querem que seja apagado, esquecido. Operação que pressupõe algo para além dos simples registros visuais, sonoros, testemunhos, etc., mas um trabalho que articula os mais diversos elementos (fotografias, filmes, sons, textos, trilhas, depoimentos, etc.) a fim de dar uma “voz” ao documentário que, para Nichols, “[...] transmite qual é o ponto de vista social do cineasta e como se manifesta esse ponto de vista no ato de criar o filme.” (2005, p.76). Então, o que nos interessa ao analisar os documentários da TV OVO é compreender como o ponto de vista de um grupo de uma mídia comunitária se materializa nestas produções audiovisuais ao se propor rearticular, atualizar, ressignificar o passado de Santa Maria.

#### 4 Santa Maria projetada: apropriações do passado nos documentários da TV OVO

Para pensarmos esses aspectos dos usos e apropriações do passado nas narrativas audiovisuais, voltamos aos documentários do projeto *Por Onde Passa a Memória da Cidade*, nossos objetos de estudo. Imprescindível para isso é definir o que entendemos por documentário que, aqui, recorreremos ao que diz Bill Nichols, que o trata como uma representação do mundo, e não uma reprodução da realidade como às vezes este gênero cinematográfico é 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).

Os documentários *1ª Quadra e Avenida Progresso* recuperam a história de duas importantes ruas do centro de Santa Maria. Eles se utilizam, quase que integralmente, do modo de representação expositivo<sup>2</sup>. O documentário expositivo “[...] agrupa fragmentos do mundo histórico numa estrutura mais retórica ou argumentativa do que estética ou poética [...]” (NICHOLS, 2005, p. 142), isto é, a história é recontada com a ênfase na narrativa em si, exposta verbalmente, enquanto que as imagens ficam em segundo plano, num tom mais ilustrativo. A montagem utilizada é a “montagem de evidência”<sup>3</sup> que, por meio das imagens, irá sustentar o argumento do filme. Não há uma continuidade proporcionada pela montagem como ocorre na ficção. No documentário, é a história que exerce esse papel, já que “as situações estão relacionadas no tempo e no espaço em virtude não da montagem, mas de suas ligações reais, históricas.” (NICHOLS, 2005, p.56). Os documentários expositivos são, por excelência, documentários didáticos.

O *Avenida Progresso* representa o passado a partir do ponto de vista de um ator social/personagem que sai da Praça Saldanha Marinho, situada no início da avenida retratada, no Centro, e percorre toda sua extensão até a Gare da Viação Férrea, onde ele diz buscar a história da rua. A trilha sonora tem uma significação importante no documentário. Ela traz um tom de nostalgia e um compasso de caminhada, funcionando como um complemento do caminho percorrido pelo personagem, que narra toda a história em voz-over. É a trilha sonora que também dá o ritmo da edição, deixando-a com cortes rápidos. No início do filme<sup>4</sup>, um componente da trilha é um tic-tac de relógio que sugere a intenção de tempo decorrido.

A narração é intercalada com depoimentos em primeiro plano de pessoas que moraram na avenida durante meados do século XX ou que vivenciaram a intensa movimentação da rua e da Estação Férrea. Ainda, na montagem de evidência são usadas diversas fotografias e material cinematográfico de arquivo. Entre as imagens em movimento estão cenas da movimentação em frente à Catedral e em frente à Gare. Outro aspecto que compõe a narrativa do documentário são os diversos primeiros planos da arquitetura dos prédios localizados na Avenida Rio Branco. O que dá ao filme um caráter de ressignificação voltado mais para a memória material, deixando o simbólico em segundo plano.

O *1ª Quadra* embora também opere a partir do modo de

<sup>2</sup> Bill Nichols (2005) diz que o documentário assume determinados modos de representação, que funcionam como subgêneros do documentário e podem ser elencados em seis: poético, expositivo, observativo, performático, participativo e reflexivo.

<sup>3</sup> Nichols descreve a montagem de evidência como uma forma de organizar os cortes sem que necessariamente haja uma continuidade, mas que deem “[...] a sensação de tempo e espaço únicos.” (2005, p. 58).

<sup>4</sup> Tratamos os documentários da TV OVO como filmes, pois embora a mídia comunitária seja denominada de tevê, ela não é um canal de televisão propriamente dito, assim, os documentários não são feitos especificamente para esse veículo. Eles são curtas-metragens produzidos em vídeo digital e a sua fruição se dá, principalmente, em sessões itinerantes de cineclubes e em festivais de cinema. Quando possível, eles também são exibidos em canais de televisão educativos.

representação expositivo estrutura-se de forma diferente do *Avenida Progresso*. Não possui uma voz-over, mas cartelas (também chamadas de letreiros) que interligam os depoimentos. A trilha sonora começa com um tom melancólico e com imagens cinematográficas da movimentação de passantes na 1ª Quadra. Neste início, o som de um projetor antigo de cinema ajuda a compor o áudio da cena. Logo, a trilha se torna mais leve, como que num tom alegre, mas também de nostalgia; e fotografias de época começam a se montar na tela. Essas primeiras cenas descritas ao combinar imagens e sons do passado constroem uma significação muito forte, dando ao passado um aspecto nobre, digno de ser memorável. A narrativa é composta por vários depoimentos de atores sociais que frequentavam a 1ª Quadra e os cinemas, que se situavam nas proximidades da rua. Os depoimentos são em primeiro plano e o documentário atualiza uma memória voltada para o simbólico. Embora o objeto do filme seja material, ou seja, a rua, os aspectos que ganham ressignificação são a movimentação de pessoas no local que servia de ponto de encontro, lugar de namoros, bem como para o comércio e para discussões no campo da política. Trata-se de um lugar referenciado como o centro de Santa Maria, na época, frequentado pela elite.

Todos os elementos, como material cinematográfico e fotografias de arquivo, depoimentos, textos, imagens contemporâneas, inseridos no decorrer dos documentários, procuram provocar uma identificação nos espectadores e apresentam a história dos lugares de forma didática. Ao visualizar como os lugares eram no passado, os espectadores são convidados a identificar-se com aqueles espaços enquanto “lugar de memória”, um lugar do passado que carrega histórias e, portanto, necessita ser preservado.

Outro ponto interessante a ser trabalhado é a memória que é enquadrada pelos filmes. Quais memórias estes documentários projetam para a cidade de Santa Maria? Memória que, por sua vez, é “memória-história”, regida por um enquadramento determinado pelos interesses de um grupo social em mobilizar e atualizar o passado da cidade. Mas que interesses são esses?

Essa memória é atualizada a partir do recorte das lembranças das testemunhas, conforme sua bagagem sócio-cultural-histórica que, no entanto, não deve ser assumida como o retrato ‘real’ do que foi aquela época, mas sim uma representação do passado sob uma perspectiva pessoal, sob pontos de vista tanto dos depoentes quanto do cineasta, já que estas lembranças serão manuseadas, manipuladas para compor a representação de certo passado.

Mas quais são os limites éticos dessa atualização do passado no cinema? Como já falamos anteriormente, a memória coletiva pode sofrer constrangimentos, pois também é sinônimo de poder.

Ela tem um limite entre o que pode e o que deve ser dito. Não há como saber se as memórias evocadas nos documentários prestam-se apenas para exaltar as reminiscências das ruas e deixam de lado outros aspectos conflitivos que também constituem a história destes espaços urbanos. No entanto, é preciso reconhecer que a própria escolha dos entrevistados pode cercear essa memória, ao optar por pessoas que viviam no local, não trazendo para a narrativa visões externas ao limite geográfico retratado, como, por exemplo, a de pessoas de bairros periféricos, de origem mais humilde, já que quem morava nos entornos da 1ª Quadra e da Avenida Progresso eram cidadãos de certo reconhecimento social na cidade, proprietários de casas de comércio, hotéis, ou a própria elite local.

Neste sentido, Seixas chama a atenção para o fato de que toda memória é “[...] uma reconstrução engajada do passado (muitas vezes subversiva, resgatando a periferia e os marginalizados) e que desempenha um papel fundamental na maneira como os grupos sociais mais heterogêneos apreendem o mundo presente e reconstróem a sua identidade [...]” (2001, p.42). Portanto, não há como pensarmos em uma memória desinteressada, que não tenha compromisso com o presente. Toda recuperação de memória deve ser pensada sob o ponto de vista de quem propõe atualizar o passado. No caso dos documentários produzidos pela TV OVO, compreendidos aqui como “lugares de memória”, deparamo-nos com a seguinte problematização: em que medida é ou não contraditória prevalecer em uma mídia comunitária uma vontade de memória da cidade de Santa Maria mais próxima do enquadramento dos grupos da elite local?

Por outro lado, podemos inclusive nos questionar a respeito de qual vontade de memória foi vitoriosa nestes documentários. Teria sido a dos realizadores, ao suscitarem determinados temas durante as entrevistas e terem a palavra final na hora da edição, selecionando e determinando como estas lembranças do passado nos serão apresentadas? Pois como nos lembra Pollak (1989, p. 13) “[...] assim como uma “memória enquadrada”, uma história de vida colhida por meio da entrevista oral [...]” pode ser contada de diversas formas, conforme o contexto espaço-temporal em que é registrada e ditada. Ou seria uma vontade de memória dos personagens sociais que relatam em seus depoimentos somente o que gostariam que fosse rememorado?

Por fim, diante dessas problematizações, nos interessa verificar em que medida os documentários da TV OVO assumem um “lugar de memória” e são responsáveis por um projeto de memória para Santa Maria no início dos anos 2000. Os “lugares de memória” não são apenas construções, como um prédio ou um

monumento, mas são também simbólicos. A memória precisa ser materializada e nada melhor para isto do que o documentário.

A partir de uma análise fílmica preliminar dos documentários da TV OVO, vemos uma latente vontade de memória expressa, principalmente, em atualizar um passado glorioso do centro de Santa Maria e a partir de um ponto de vista oficial, condizente com a historiografia local. Os filmes apresentam uma narrativa linear que recupera as histórias de certos locais, isto é, a preocupação com o patrimônio cultural e com a memória também está subordinada a um discurso hegemônico que atende aos interesses de grupos da elite e de outros interesses nem sempre visíveis. Os documentários constroem uma identidade para a cidade, numa perspectiva legitimadora, como coloca Castells (2006), ao trazer testemunhos que corroboram com a ideia de cidade cultura e ferroviária. Ainda, ambos os filmes trazem a ideia de purismo referida por Canclini (2001), em que os entrevistados afirmam que o passado era melhor que o presente, uma forma de buscar redenção às mudanças trazidas pelo passar do tempo, seja no campo material ou simbólico.

Entretanto, a escolha pelos lugares retratados pela TV OVO, e que também direcionou a escolha por certas personalidades para serem entrevistadas, está interligada com a época de produção dos filmes. Em 2008, Santa Maria completou 150 anos de emancipação política-administrativa; portanto, o projeto *Por Onde Passa a Memória da Cidade* foi concebido com a finalidade de fazer uma homenagem a esta data, e também para concorrer a recursos da Lei de Incentivo à Cultura (LIC) municipal, a fim de garantir a sua execução. Ademais, outro fator que pode explicar a escolha por retratar esses locais é o fato da sede da TV OVO estar localizada no centro da cidade, e por ela já ter realizado uma reportagem de cunho histórico sobre a periferia onde nasceu logo nos primeiros anos de existência.

Com isso, não queremos inferir que as produções sejam piores ou melhores, mas sim, que todo registro de memória sofre constrangimentos e é enquadrado a partir dos interesses do presente. Por mais que não se tenha a intenção, não há como realizar um filme isento de qualquer ideologia. E ao produzir os documentários, os jovens realizadores da TV OVO foram buscar as bases para os seus roteiros na história escrita, que por si só já traz uma visão hegemônica, pois é a elite quem tem o domínio sobre este tipo de registro e interpretação do passado. Por outro lado, os filmes ficam a mercê das lembranças dos personagens sociais, que os conduzirão conforme seus princípios, influenciando a ressignificação do passado rememorado.

## 5 Considerações finais

O propósito maior deste 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 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 imagem em movimento que se tornaram importantes ferramentas para a comunicação (no sentido de transmissão de herança) das comunidades periféricas.

E nesse movimento de salvaguardar as lembranças, 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. Quando se fala na revitalização de um centro histórico, por exemplo, está se falando em prédios e lugares que pertenciam e/ou pertencem a quem tem/teve maior poder aquisitivo. A memória e o patrimônio das classes populares, das periferias, raramente ganham atenção do poder estatal. Em uma primeira análise, entendemos que os documentários *1ª Quadra* e *Avenida Progresso* legitimam essa hegemonia e, da mesma forma, contribuem para a construção de uma identidade coletiva nos mesmos moldes, que é mantida pelas instituições dominantes, como igreja, governo e a elite.

Contudo, a TV OVO também traz na sua bagagem produções audiovisuais voltadas para a memória das periferias. Desde os anos 2000, ela produz reportagens retratando a história de bairros periféricos, sendo o primeiro deles a Vila Caramelo, onde nasceu a entidade, no quadro chamado Memórias, e de prédios expressivos da cidade, no quadro Pilares da História. Estas produções são anteriores ao projeto *Por Onde Passa a Memória da Cidade*, mas dão a fundamentação para a sua realização.

O que se percebe é uma mescla de produções voltadas tanto para a memória da periferia quanto para a do centro da cidade. O que sugere um aspecto contraditório na produção audiovisual de

uma mídia comunitária como a TV OVO, em que convivem, sem conflitos (pelo menos aparentemente), identidades de resistência e legitimadoras. Isso nos convida a pensar em novas problemáticas a serem desenvolvidas nos nossos próximos estudos.

## **Memory and identity: a preliminary study about the uses and appropriations of the past in TV OVO documentaries**

### **ABSTRACT**

This article has as a research object the documentaries of TV OVO project Por Onde Passa a Memória da Cidade which portray the past of two streets of Santa Maria/RS. From the films, we have created a theoretical framework about memory and identity, and through the concept of "place of memory" of Pierre Nora, we seek to understand how these nonfiction productions appropriate the city's past, in a movement of reframing. While acknowledging that the documentary integrates a project of memory for Santa Maria, and since TV OVO is a community media, we understand that they frame the memory according to the official historiography, bringing testimonies of the elite in a linear and expositive narrative, reproducing a hegemonic discourse about the city's past.

**KEYWORDS:** Memory. Identity. Documentary. TV OVO.

## **Memoria y identidad: un estudio preliminar sobre los usos y apropiaciones del pasado en los documentales de TV OVO**

### **RESUMEN**

Este artículo tiene como objetivo de investigación los documentales del proyecto Por onde passa a Memória da Cidade de TV OVO, que retratan el pasado de dos calles de Santa Maria/RS. A partir de las películas, hemos creado un marco teórico sobre memoria y identidad, y por medio del concepto "lugar de memoria" de Pierre Nora, buscamos comprender como las aludidas producciones no ficcionales se apropian del pasado de la ciudad en el movimiento de resignificación. Al conociéremos que los documentales integran un proyecto de memoria para Santa Maria, siendo TV OVO un medio de comunicación comunitaria, percibimos que ellos utilizan la memoria según la historiografía oficial, trayendo testigos de la elite, en una narrativa lineal y expositiva, reproduciendo un discurso hegemónico sobre el pasado de la ciudad.

**PALABRAS CLAVES:** Memoria. Identidad. Documental. TV OVO.

## Referências

- 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. 2-8.
- BAUMAN, Zygmunt. **Identidade**: entrevista a Benedetto Vecchi. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- \_\_\_\_\_. **Modernidade líquida**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- BENJAMIN, Walter. O Narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. 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.
- CANCLINI, Néstor García. **Culturas híbridas**: estratégias para entrar y salir de la modernidad. Buenos Aires: Paidós, 2001.
- CASTELLS, Manuel. **O Poder da identidade**. 5.ed. São Paulo: Paz e Terra, 2006. (A Era da informação: economia, sociedade e cultura, v.2).
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. Verdade e memória do passado. **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: Ed. 34, 2006. p. 39-48.
- LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. Lisboa: Edições 70, 1982. V.2.
- NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas, SP: Papirus, 2005.
- NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. **Revista Projeto História**, São Paulo, n. 10, p. 7-28, dez. 1993.
- POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 3-15, 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.

## Filmografia

- AVENIDA Progresso. Direção: Marcos Borba. Santa Maria/RS: TV OVO, 2009. 1 DVD (22 min), widescreen, color.
- 1ª QUADRA. Direção: Marcos Borba. Santa Maria/RS: TV OVO, 2009. 1 DVD (18 min), widescreen, color.



**Neli Fabiane Mombelli**

*Jornalista.*

*Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Midiática da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM).*

*Bolsista Capes.*

*E-mail: nelifabiane@gmail.com*

**Cássio dos Santos Tomaim**

*Doutor em História pela Universidade do Estado de São Paulo (Unesp/Franca).*

*Professor dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação Midiática e em História da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM).*

*Professor do Departamento de Ciências da Comunicação da Universidade Federal de Santa Maria Campus de Frederico Westphalen/RS (UFSM).*

*E-mail: tomaim78@gmail.com*

Recebido em: 30/03/2012

Aceito em: 05/06/2012