



Documentário no Maranhão: entre memórias, lembranças e esquecimentos¹

Larissa Leda Fonseca ROCHA²
Universidade Federal do Maranhão, São Luís, MA

RESUMO

Este trabalho é o resultado parcial dos estudos desenvolvidos no projeto de pesquisa “Documentário no Maranhão: realização, linguagem audiovisual e memória”, coordenado pela autora na UFMA com apoio financeiro da FAPEMA. Buscamos, a partir do contato com a obra do cineasta Murilo Santos, compreender o documentário como “lugar de memória” e observar como funciona o “enquadramento de memória” em quatro filmes do diretor, contextualizando sua obra no cenário de produção cinematográfica do Maranhão a partir dos anos 70.

PALAVRAS-CHAVE: documentário; lugar de memória; enquadramento de memória; Maranhão.

TEXTO DO TRABALHO

Ao rememorar o documentário “Periquito Sujo”, de 1979, de Euclides Moreira, baseado na obra de Ferreira Gullar, “Poema Sujo”, de 1976, Camargo e Matos (2008, p. 57) nos dizem “cenas de uma São Luís que não existe mais: o trem passando embaixo da ponte Camboa”. A lembrança é feita como um alerta, com uma tristeza mal escondida. E é justamente disso que nos fala este trabalho: de memória, lembranças, esquecimentos, documentários e produção audiovisual no Maranhão.

Um pouco de história

São os agitados anos 70 que marcam, mais fortemente, o início de uma série de produções audiovisuais no Maranhão – em grande parte feita por maranhenses – focadas no documentário como gênero³. Desde então, uma geração de realizadores vem se dedicando ao registro documental dos modos de viver no Maranhão configurando um verdadeiro ciclo de cinema documental que deixa como legado centenas de produções feitas no Estado e sobre o Estado.

A criação da Coordenação de Extensão e Assuntos Comunitários (CEAC), da Universidade Federal do Maranhão, nos anos 70 foi um marco importante. O CEAC

¹ Trabalho apresentado no GP Cinema do XI Encontro dos Grupos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do XXXIV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Professora do Departamento de Comunicação Social da UFMA, email: larissaleda@gmail.com.

³ Compreendemos a complexidade do conceito de gênero para falar de audiovisual. No entanto, não é interesse deste trabalho focar-se na questão da pureza ou hibridez dos gêneros.



tornou-se, lá na frente, o Departamento de Assuntos Culturais (DAC), ligado à Universidade, que hoje é responsável por guardar grande parte das películas feitas pelos documentaristas maranhenses e foi, desde sempre, o realizador do Festival Guarnicê de Cinema. Em 1973, o cineasta francês Jean Pierre Beurenau ministrou na TVE do Maranhão, um curso para formar cinegrafistas e documentaristas. Preocupado com questões sociais e étnicas, em “registrar o que a ditadura ocultava”, como disse Murilo Santos (CAMARGO; MATOS, 2008, p. 33), Beurenau influenciou os jovens de algum modo ligados aos mecanismos de produção de áudio e vídeo no Maranhão naquele momento.

Em 1975 o CEAC criou o Cineclube Universitário, mais tarde denominado de Uirá e a proposta era despertar o gosto pelo cinema. Deu certo. Em torno do Uirá pairavam nomes que viriam marcar a produção audiovisual do estado, como Murilo Santos, Euclides Moreira Neto, Luis Carlos Cintra e Nerine Lobão, aspirantes a cineastas que haviam tido contato com Beurenau. Foi apenas um ano mais tarde, em 1976, que o CEAC e o Uirá trouxeram para São Luís o fotógrafo e cineasta Fernando Duarte que ministrou um curso teórico e prático de cinema. Na mesma época foi realizado o III Festival Nacional de Cinema, para o qual o cineclube produziu “Pregoeiros de São Luís”. O material, feito em Super-8 por Murilo Santos, ganhou o festival. O inédito título deu impulso à realização de cursos, jornadas e encontros que foram incentivados pela UFMA. Foi o marco inicial de um movimento chamado de superoitista. Foi o prêmio conseguido pelo filme que permitiu ao Uirá deixar de ser apenas um local para debate sobre filmes, para ser um local onde foi possível produzir filmes, já que o DAC adquiriu câmeras Super-8. O cenário político-econômico – marcado pela repressão e censura – e o aparato de produção cinematográfica – bem como o incentivo dos cursos realizados por Beurenau e Duarte – favoreceram imensamente a escolha do documentário como gênero audiovisual de produção dos realizadores agrupados ao redor do cineclube.

Tal cenário é o pontapé inicial de uma trajetória de produção documentária no estado que persiste e resiste até hoje e da realização de um festival que teve o papel fundamental de incentivar uma produção audiovisual feita inicialmente de maneira improvisada, com câmeras emprestadas e ajuda entre os colegas. O Festival Guarnicê de Cinema, hoje com este nome, mas que em sua primeira edição foi chamado de I Jornada



Maranhense de Super 8⁴, realiza este ano sua 34^o edição. O papel – central – de incentivo à produção audiovisual o festival cumpre até hoje.

O cenário onde floresce a produção documentária do Maranhão acompanha uma série de mudanças no Brasil e no mundo que leva à hipótese deste trabalho: que o documentário como gênero audiovisual pode ser compreendido como um “lugar de memória” na construção da narrativa da história do Maranhão.

Ora, quando “Pregoeiros de São Luís” sai vencedor do III Festival Nacional de Cinema, já se havia estabelecido uma linguagem audiovisual cinematográfica, em geral, e documentária, em particular, que era o resultado direto de uma série de mudanças tecnológicas. O aparecimento de câmeras portáteis, com som e imagem síncronos, permitiu que os cineastas fossem às ruas o que lentamente apagou a voz *em off* de seu papel central no documentário até então e instituiu o plano-sequência, que permitia mostrar um filme com menos montagem. Aparecem movimentos que reclamavam uma efetiva aproximação com a realidade, os mais significativos são o Cinema Direto, nos Estados Unidos, e o Cinema Verdade, na França.

O Cinema Direto pensava a produção documentária como *fly on the wall* na perspectiva de que as pessoas se comportavam diante da câmera como se ela não estivesse lá, como uma mosca na parede. Havia pouca montagem, era a idéia da não-intervenção. Já o Cinema Verdade, cujo marco fundamental é o filme “Eu, um negro” (1958), de Jean Rouch, era baseado na idéia de *fly on the soup*, ou seja, é impossível não ver a mosca e não ter alterado nosso comportamento com a comida tendo uma mosca nela. O Cinema Verdade apostava em um real construído, narrado de acordo com certas posições e olhares, tanto do realizador quanto dos intervenientes. É uma escola de documentarismo que não brinca com a invisibilidade da câmera.

Já nos anos 80 aparecem, de acordo com Nichols (2009), duas novas modalidades de documentarismo, o reflexivo – que se dedica a questionar a forma própria do documentário, expondo o filme pelo que ele é: uma representação e não a realidade – e o performático que “sublinha a complexidade de nosso conhecimento do

⁴ O Festival Guarnicê de Cinema nasce, em 1977, com o nome de I Jornada Maranhense de Super 8. Em 1980 o nome do evento muda para IV Jornada de Cinema Super 8 no Maranhão. Em 1983 o nome do festival é alterado para VII Jornada Nacional de Cinema no Maranhão. Em 1986 o batismo nomina o festival como 9^o Jornada de Cinema e Vídeo no Maranhão. Em 1990 aparece o nome Guarnicê e o evento é denominado 13^o Guarnicê de Cine-Vídeo. Em 1997, o evento muda o nome pela quinta vez, para 20^o Festival Guarnicê de Cine-Vídeo. Finalmente, em 2002, o festival assume o nome de Festival Guarnicê de Cinema que mantém até hoje. Os dados foram coletados pelo projeto de pesquisa “Documentário no Maranhão: realização, linguagem audiovisual e memória”, coordenado pela autora e realizado no curso de Comunicação Social da UFMA. O projeto tem financiamento da Fundação de Amparo à Pesquisa e ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico do Maranhão, FAPEMA.



mundo ao enfatizar suas dimensões subjetivas e afetivas” (NICHOLS, 2009, p. 169). Ou seja, esses documentários se dirigem a nós de modo emocional, valorizando menos “imperativos retóricos” e mais uma “sensação relacionada com sua nítida sensibilidade” (NICHOLS, 2009, p. 171).

No Brasil o desenvolvimento histórico do documentário faz, em parte, o mesmo percurso observado em centros de maior desenvolvimento audiovisual (GONÇALVES, 2006), sendo que há uma forte influência do estabelecimento da Indústria Cultural que, por aqui, só vai profissionalizar-se, de fato, após o acordo assinado em 1962 entre a Rede Globo e o grupo Time-Life⁵. Em meados dos anos 1930 o governo federal cria o Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE) cuja intenção era a produção de material científico com caráter marcadamente pedagógico. Era clara a influência do movimento documentarista britânico, a chamada Escola de Grierson, em homenagem ao seu realizador mais expoente, que defendia um “tratamento criativo da realidade” (PENAFRIA, 2009), onde o documentarista assumia-se como artista e mediava o registro do mundo real.

A chegada dos aparelhos síncronos, em 1960, permite uma liberdade maior de criação temática e plástica, além de dar mobilidade física aos realizadores. Problemas sociais e econômicos, o subdesenvolvimento, o registro das tradições populares tornam-se objetos recorrentes de interesse dos documentaristas. É nesse momento que começa a ser feito, por exemplo, o respeitado “Cabra marcado para Morrer”, de Eduardo Coutinho, somente sendo concluído nos anos de 1980 devido à mão pesada da ditadura militar instaurada no Brasil de 1964 a 1985 (LINS, 2004).

Importante apontar que alguns anos antes da realização da primeira edição do Festival Guarnicê no Maranhão, em 1977, a Rede Globo levava ao ar, em 1971, o Globo Shell, que dois anos depois seria rebatizado de Globo Repórter. O programa nasce como um projeto independente, desvinculado do jornalismo, com filmes documentários exibidos na TV feitos por cineastas com trabalhos fortemente autorais, com linguagem experimental e inovadora. Isto acontece em um momento que a televisão já se firmara como sistema de comunicação de massa no país. A situação do Globo Repórter se mantém até o início dos anos de 1980, quando a película de 16 milímetros é substituída pelo vídeo, os cineastas por repórteres e a liberdade expressiva e plástica dos

⁵ As questões em torno do acordo da Rede Globo com o grupo Time-Life são trabalhadas em ORTIZ, Renato; BORELLI, Silvia Helena Simões; RAMOS, José Mário Ortiz. **Telenovela: história e produção**. 2.ed. São Paulo: Brasiliense, 1991.



documentaristas passa a ser controlada. “Apesar do período ser de abertura política, rumo a uma democracia, o programa sofreu, por diversas vezes, com a forte censura interna da emissora exibidora” (GONÇALVES, 2006, p. 85).

Na mesma época, no Maranhão era a bitola de 8 milímetros que seduzia um nascente e inquietante grupo de realizadores. Começava a despontar – e crescia – o movimento dos superoitistas. É verdade que o aparecimento do vídeo e sua popularização, em meados dos anos 1980, democratiza o acesso à produção do audiovisual e à expressão da diversidade. Em meados dos anos 1990 a TV a cabo aparece como uma possibilidade de parceria para a produção e exibição de vídeos, o que dá fôlego à produção. Atualmente, o avanço tecnológico, barateamento e minituarização dos equipamentos, diminuição das equipes tem proporcionado o surgimento de mais obras. Os novos mecanismos de edição e distribuição - que nascem juntos ao desenvolvimento das mídias digitais - também favorecem o novo cenário.

Documentários no Maranhão

É verdade que a produção do Uirá foi fortemente marcada pela realização de filmes documentários que traziam como temática questões políticas e sociais e, parte da explicação para isso, estava no próprio contexto de sufocamento ideológico vivido pela sociedade naquele momento. Desde o início do Festival Guarnicê – por onde efetivamente até hoje escoam a produção cinematográfica local e se tornam conhecidos os filmes de realizadores independentes⁶ – foram contabilizados 316 filmes documentários feitos por maranhenses ou tendo o Maranhão como foco de interesse principal. Cerca de 40% deles trazem como temática central questões relacionadas à política e/ou sociedade⁷. Naturalmente o assunto os interessava e interessa ainda hoje.

Mas, junto a isso, é também difícil negar o papel atribuído ao documentário de preservação da memória, não apenas quando vemos hoje filmes feitos nos anos 70 que deixam tão expostos os modos de vida desse povo naquela época, mas também os recentes movimentos de revisitação desse material feito pelos próprios documentaristas. É o caso de dois filmes lançados recentemente pelo cineasta Murilo Santos. “Fronteiras

⁶ Consideramos como realizadores independentes aqueles que não estão ligados aos mecanismos de produção audiovisual midiática e que realizam seus filmes com apoio de financiamentos conseguidos em editais públicos ou por outras vias, mas que conseguem assegurar, de algum modo, uma certa liberdade narrativa do ponto de vista político e ideológico.

⁷ Os dados foram coletados pelo projeto de pesquisa “Documentário no Maranhão: realização, linguagem audiovisual e memória”, coordenado pela autora e realizado no curso de Comunicação Social da UFMA. O projeto tem financiamento da FAPEMA



de Imagens” (2010) e “Afinado a fogo: o Tambor de Crioula revisitado” (2009). Ambos os filmes são esforços de visita do documentarista a trabalhos anteriores, “Bandeiras Verdes” (1979/1987) e “Tambor de Crioula” (1979), respectivamente, ambos filmados em 16 milímetros.

“Bandeiras Verdes” conta os modos de vida e a expansão camponesa de comunidades no Vale do Rio Carú, interior do Maranhão. O filme registra esse momento e as lutas sindicais e camponesas, muitas vezes violentas, que aconteciam no período. A primeira captação de imagens para o filme aconteceu em sucessivas visitas ao local em 1979, com equipamentos menos sofisticados. Em 1985, o documentarista retorna ao local, para captar mais imagens já com aparelho síncrono e apoio da extinta Embrafilme⁸. No entanto, o personagem principal do documentário, “seu” Domingos Bala, já havia falecido, o que não prejudicou o desenvolvimento do filme. “Bandeiras Verdes” foi apresentado em 1988 no Festival Guarnicê, tendo Murilo Santos dividido a autoria do material com a montadora Aída Marques.

Sob inúmeros aspectos “Bandeiras Verdes” é um clássico documentário ao modo “participativo” de Nichols (2009), ou seja, bebe no Cinema Verdade. Mas também brinca com a exigência do real na narrativa. Em cena que Domingos Bala narra um encontro com os índios na mata, o documentário usa “imagens ficcionais”, como nominou Murilo Santos em “Fronteiras de Imagens”, e mesmo com “receio de macular o real” apostou na cena, pois o uso das “imagens ficcionais” era o melhor modo de narrar a história real do protagonista.

“Bandeiras Verdes” funciona como uma tentativa de — na dinâmica narrativa do documentário — compreender o presente antes que ele se converta em passado. “Documentar é algo importante do ponto de vista da humanidade. Subjacente a esse acto (*sic*) estará, porventura, a vontade de preservação das nossas memórias, uma toma de consciência da nossa diversidade ou uma necessidade de nos manifestarmos” (PENAFRIA, 2009, p. 11).

Os documentários podem atuar como elemento de rememoração, mas também como documentação de um determinado momento histórico, como uma fonte armazenadora de dados sobre certa temporalidade. E a isso, claramente, serve “Bandeiras Verdes”. É, logo, um documento de época. “O cinema tem uma missão tão importante quanto urgente a cumprir: filmar o presente. O cinema é assim chamado a

⁸ Embrafilme, estatal que tinha por objetivo produzir e distribuir filmes, foi criada em 1969 e extinta em 1990, pelo Programa Nacional de Desestatização (PND), desenvolvido no governo de Fernando Collor de Mello.



colaborar numa consolidação do presente impedindo que o mesmo se transforme num passado opaco” (PENAFRIA, 2008, p. 2).

Já “Fronteiras de Imagens” (2010), ao contrário de “Bandeiras Verdes” não está ocupado em narrar um modo de vida, em documentar uma certa temporalidade, em deixar visível uma realidade. É ele todo um esforço de rememoração, de resgate, de resguardar uma lembrança do esquecimento. Sem disfarces. Sem subterfúgios. O filme, com *off* narrado pelo próprio Murilo em primeira pessoa, é todo montado com imagens de arquivo, com fotos feitas durante a produção do documentário “Bandeiras Verdes” pelo próprio diretor. Em uma digressão, por vezes, emocionada, Murilo conta a história de como nasceu “Bandeiras Verdes”, sua relação com os intervenientes, com a família de Domingos Bala, seus sentimentos em relação àquele povo, as situações que culminaram no registro das imagens. Em parte do filme, Murilo nos conta sobre a vida dos intervenientes, sobre o material de que se serviu para fazer “Bandeiras Verdes”, numa rememoração permanente. Na outra parte do filme o diretor lembra os procedimentos na feitura do filme, equipamentos usados, dificuldades técnicas, escolhas narrativas. “Fronteiras de Imagens” é um exercício de rememoração sobre a produção de algo que, em si mesmo, já é a construção de uma memória, o documentário “Bandeiras Verdes”. Murilo parece desejar durante todo o filme de 2010 relembrar como foi construída sua primeira lembrança, em 1979.

As mesmas considerações podemos estender ao trabalho do diretor em “Afinado a fogo: o Tambor de Crioula Revisitado” (2009). O filme, também com *off* em primeira pessoa, narrado pelo diretor, é montado com imagens de arquivo – fotos da realização do filme “Tambor de Crioula” (1979), e imagens novas, que mostram o diretor indo ao encontro dos intervenientes registrados no filme de 1979 ou seus descendentes. O filme é, essencialmente, um encontro com o passado. “Tambor de Crioula”, de 1979, que obedece à estética do Cinema Verdade, foi uma das primeiras experiências do diretor com a película de 16 milímetros, um curta metragem (15 minutos) que buscava registrar a manifestação da cultura popular maranhense, documentar, pois o realizador acreditava que a expansão do turismo fosse fazer a manifestação sumir das ruas. O filme de 2009 pede perdão por essa afirmação. O tambor de crioula não acabou, continua sendo um traço marcante da cultura popular do Estado. Mas o movimento do documentarista em “Afinado a fogo” não é colocar sob teste o filme de 1979, mas reencontrar-se com o passado, dar aos intervenientes do primeiro filme um retorno, dialogar com o passado, fazer as pazes com o presente,



marcado por uma angústia confessa do diretor por não ter mostrado aquela documentação aos documentados. Enquanto “Tambor de Crioula” fala de hábitos, de formas de se comportar, sendo ele próprio uma tentativa de arquivamento, da manutenção de um tempo que não vai voltar e que passou impunemente, “Afinado a fogo” é pura rememoração, um retorno a esse passado, um reavivamento do já vivido, mas que é, ele próprio, a construção de uma nova memória. Murilo, novamente, parece desejar durante todo o filme de 2009 exercitar a lembrança do que foi o filme de 1979, mas vai além, constrói novas imagens, convoca os intervenientes do primeiro filme – e seus descendentes – a lembrar com ele e assim constrói um novo discurso – um discurso do presente – sobre seu objeto, o Tambor de Crioula, mais ainda assim um discurso do presente dado pelo “tom” da lembrança do passado.

Os apelos da memória

Este presente, que nos dá o tom da lembrança do passado, remete à idéia dos “enquadramentos de memória” de Pollak (1992). Falar de memória e usar o filme documentário como um lugar para esses debates nos confronta com a necessária observação do contexto contemporâneo marcado por um “boom” de memória, pelo que Huyssen (2000) chamou de “inflação da memória”. De fato, vivemos hoje um mundo radicalmente marcado pela emergência das Novas Tecnologias da Comunicação e Informação (NTCI) e, como sua conseqüência, do ciberespaço que reconfigura as noções de tempo e espaço, bem como de identidade, cultura e memória. Os apelos de memória aparecem facilmente seja na moda retrô, na quantidade de museus, na recuperação de monumentos, no estabelecimento de patrimônios culturais da humanidade, na obsessão pelo arquivamento coletivo e individual. Cresce, quase instantaneamente, a quantidade de memória disponível para o arquivamento de material digital. Nunca se voltou tanto ao passado e nunca se desejou tanto preservá-lo para o futuro. Experimentamos uma inversão do paradigma vigorado durante o Renascimento e o Modernismo, no qual as expectativas eram voltadas para o futuro. Agora, as esperanças estão focadas nos dias já passados, são os anseios pelos “passados presentes” (HUYSSSEN, 2000). Huyssen continua: “não há dúvida de que o mundo está sendo musealizado e que todos nós representamos nossos papéis nesse processo. É como se o objetivo fosse conseguir a recordação total” (2000, p. 15).

O desejo de lembrar tudo se coloca em frente ao medo de esquecer. Porque é verdade que lembrança e esquecimento estão em uma relação dialética, dinâmica.



Lembrar é também esquecer. A seletividade do que pode ou deve ser lembrado é uma das características de memórias apresentadas por Pollak (1992, p. 203), “a memória é seletiva. Nem tudo fica gravado. Nem tudo fica registrado”. Atualmente, nos mostramos obcecados com as atividades de lembrar, nossa cultura está obcecada com a memória e dessa forma, “está também de alguma maneira tomada por um medo, um terror mesmo, do esquecimento” (HUYSSSEN, 2000, p. 19). Para combater esse terror nos dedicamos mais e mais a processos de rememoração, tanto pública quanto privada. Monumentos, museus, álbum de fotos, vídeos de família. Arquivos. Cada vez mais arquivos. Ao mesmo tempo temos a consciência que esses arquivos falham. Como nos lembra Colombo (1991), os arquivos são imperfeitos.

Pollak lembra ainda que falar de memória é falar de uma relação tríade entre a memória, o esquecimento e o silêncio. Diz ele que a há enquadramentos de memória, que pode se transformar num objeto de poder. Na verdade a memória coletiva, organizada, oficial de uma nação é lugar de disputa de poder e sofre, constantemente, enquadramentos. O presente dá o tom da lembrança do passado e esse “tom”, bem como a própria memória, é permanentemente construído e reconstruído. A memória é organizada em função de preocupações pessoais e políticas, é disputada permanentemente. Há um jogo, uma trama em negociação, há, como diz, memórias subterrâneas que buscam o tempo todo um “lugar ao sol”, um lugar para serem, no presente, lembradas pois podem ser silenciadas mas não, necessariamente, esquecidas. Ou ainda pode esse mesmo silêncio ser a própria lembrança, ou “a gestão da memória segundo as possibilidades de comunicação” (POLLAK, 1989, p. 13). Obviamente a construção dessa memória não é arbitrária, então, esse enquadramento tem limitações e se alimenta de material fornecido pela história.

Esse material pode sem dúvida ser interpretado e combinado a um sem-número de referências associadas; guiado pela preocupação não apenas de manter as fronteiras sociais, mas também de modificá-las, esse trabalho reinterpreta incessantemente o passado em função dos combates do presente e do futuro (POLLAK, 1989, p. 9-10).

Os dois filmes de Murilo Santos, “Fronteiras de Imagens” e “Afinado a fogo” nos parecem, claramente, trabalhos que se ligam à idéia do enquadramento de memória. São trabalhos de ajuste, de reorganização, de ressignificação do sentido do que vimos nos primeiros filmes, logo uma orientação, um enquadramento dos modos de lembrar as primeiras histórias, nos indicando o que deve ser relembrado e valorizado e o que pode ser opacizado na retomada da história. O discurso de Murilo sobre os filmes, feitos



cerca de 30 anos antes é feito no presente. É seu trabalho como documentarista hoje que revê seu trabalho como documentarista nos anos 70, portanto é o presente que dá o “tom” do passado, da lembrança do que já foi, é o Murilo de hoje que avalia a história, que valoriza certas reminiscências, aponta falhas, traz à luz equivocadas deduções passadas para um futuro que hoje é presente. É o Murilo de hoje que legitima certas lembranças e deixa outras abafadas nos porões da memória.

O dilema atual que vivemos de valorizar o passado, de consumir esse mercado de memória, parece ter como motivo aparente inicial, de acordo com Huyssen, as transformações de espaço-tempo. A memória é, de fato, todo o tempo espetacularizada e comercializada pela mídia. É alimentada e usada por ela. E nesse cenário, a enorme influência das novas tecnologias de mídia são quase óbvias, afinal, são os veículos para todas as formas de memória.

Não é possível falar de memórias, de arquivos, sem falar no desenvolvimento das novas tecnologias da comunicação e do papel da mídia nesse processo de construção, manutenção, desenvolvimento e consumo da cultura da memória. A nova mídia tem sim, também, impactos consideráveis sobre a articulação da temporalidade. A tecnologia se desenvolve cada vez mais rápido e as inovações técnicas, culturais e científicas, por vezes, já nascem defasadas. O tempo, hoje, corre muito rápido. O presente se torna passado cada vez mais rápido. Vivemos, como lembra Nora (1984), uma “aceleração da história”.

Experimentamos hoje uma “lenta mas palpável transformação da temporalidade nas nossas vidas, provocada pela complexa interseção de mudança tecnológica, mídia de massa e novos padrões de consumo, trabalho e mobilidade global” (HUYSSSEN, 2000, p.25). Barbosa e Ribeiro (2005, p. 4) acreditam que esse crescimento e estabelecimento de uma cultura da memória têm relações com “uma tentativa de compensar o ritmo acelerado das informações, de resistir à dissolução do tempo, de descobrir outras formas de contemplação para além da informação rápida. Trata-se de afirmar territórios em um mundo marcado pela fragmentação”.

Entendemos que lembrar traz uma sensação de segurança, permanência, algo sólido, definido, no qual podemos nos apoiar diante de um presente e futuro incertos, marcados pela rápida mudança de tudo. Ora, um mundo em crescente e permanente mobilidade e transformação é um mundo inseguro. A memória seria um terreno sólido, contra a fluidez, a insegurança e a liquidez da contemporaneidade. Lembrar ajuda a se identificar, a fazer parte de algo, a ter uma referência que, desde que bem arquivada,



não se perderá na velocidade alucinante das mudanças nos dias de hoje. Tudo é muito fugidío, a lembrança não, é algo que se pode ter, que não se dissolve no ar.

Nosso mal-estar parece fluir de uma sobrecarga informacional e perceptual combinada com uma aceleração cultural, com as quais nem a nossa psique nem os nossos sentidos estão bem equipados para lidar. Quanto mais rápido somos empurrados para o futuro global que não nos inspira confiança, mais forte é o nosso desejo de ir mais devagar e mais nos voltamos para a memória em busca de conforto (HUYSSSEN, 2000, p. 32).

O desejo de lembrar o passado parece ser um fenômeno mundial, mas tem uma conotação claramente regional, local. Em seu sentido mais central, os discursos de memória estão estreitamente ligados às histórias de nações e estados específicos. Afinal, como lembra Pollak (1992), memória e identidade estão em íntima relação.

A memória é um elemento constituinte do sentimento de identidade, tanto individual como coletiva, na medida em que ela é também um fator extremamente importante do sentimento de continuidade e de coerência de uma pessoa ou de um grupo em sua reconstrução de si (POLLAK, 1992, p. 204).

A memória se configura como elemento primordial para a constituição da identidade, seja ela individual ou coletiva. Em nossa contemporaneidade, a memória é algo que ajuda a responder quem somos nós num universo permeado por múltiplos chamados culturais, onde o outro nos constitui também e onde as referências podem ser fluidas e passageiras, num tempo que passa cada vez mais rápido.

Naturalmente, a memória e a identidade podem ser negociadas, como afirma Pollak (1992). Diz ele (1992, p. 205) que “a memória e a identidade são valores disputados em conflitos sociais e intergrupais, e particularmente em conflitos que opõem grupos políticos diversos”. É como também lembra Huyssen (2000, p. 37) “a memória é sempre transitória, notoriamente não confiável e passível de esquecimento; em suma, ela é humana e social”.

Talvez devamos pensar em termos de lugares de memória, conceito trabalhado por Nora (1984). Seriam lugares onde a memória se cristaliza e se esconde pois não há mais ambientes de memória, contextos reais de memória. A idéia dos lugares de memória acontece justamente no momento em que se passa por uma nova concepção de temporalidade no presente, quando há a “aceleração da história”, “um deslizamento cada vez mais rápido do presente ao passado histórico” (NORA, 1984, p. 18). Nora nos



diz que a ameaça do esquecimento – o mito da prisão do eterno presente – leva a humanidade a uma obsessão pelo registro, pelos traços, pelos arquivos, em síntese, pela história.

Os lugares de memória surgem da idéia de que a memória não é mais espontânea e que há um interesse social em preservá-la. Precisamos criar lugares, manter arquivos, organizar celebrações, caso contrário, sem essa vigilância permanente das comemorações, essas lembranças seriam esquecidas. Precisamos dos lugares de memória para poder lembrar as memórias que foram privilegiadas como importantes e que não podem ser esquecidas com o desenvolver da história.

Se a história não assediase a memória, deformando-a e transformando-a, penetrando-a e petrificando, não haveria lugares de memória. Sem dúvida, é este jogo que produz lugares de memória – momentos de história selecionados do movimento da história, e então ressuscitados: não mais a vida, porém ainda não a morte, como as conchas que aparecem na praia quando o mar da memória viva já recuou (NORA, 1984, p. 22).

Podemos tentar pensar o lugar de memória como a materialização da reminiscência. O termo estabelecido “lugar de memória” não se remete tão somente a história, nem a memória puramente. O “lugar de memória”, na realidade, estaria como que acompanhado ambos os conceitos, visto que ele, na concepção do autor, seria uma história com resquícios de memória. Não é somente memória, por que não é mais vivida, e por que concretizou a ruptura com o tempo, daí a necessidade de arquivar, registrar. Os suportes físicos ou simbólicos, a exemplo dos arquivos, coleções, cemitérios, museus, santuários, festa, são traduzidos como rituais, lembrança, testemunhas de uma época capaz de carregar consigo um conjunto de lembranças.

Segundo o autor, os “lugares de memória” podem ser subdivididos em três acepções: os “lugares materiais”, onde suportes físicos são capazes de abrigar a memória social, os “lugares funcionais”, os que adquirirem a função de alicerçar memórias coletivas, e os “lugares simbólicos” onde essa memória coletiva se expressa e se revela.

São exemplos de “lugares materiais” os arquivos, bibliotecas, museus. Isto é, lugares criados para conservar documentos históricos e as heranças do nosso passado histórico e cultural. Os “lugares simbólicos” são onde realizamos comemorações, passagens, aniversários, isto é, lugares emblemáticos para determinada comunidade, onde certos acontecimentos marcaram a memória social. Estes lugares são vistos como



importantes para a constituição da história comum, e daí essenciais para a afirmação da identidade coletiva. Finalmente, os “lugares funcionais” têm como propósito preservar, divulgar acontecimentos, personalidades, monumentos que fazem parte da memória coletiva e são tidos como elementos identitários de um grupo ou comunidade. São lugares funcionais os manuais, autobiografias, associações e instituições.

Ao analisar as três acepções, percebe-se que Nora estabelece uma característica chave para definir aquilo que seria admitido como “lugar de memória”: “a capacidade de representação coletiva”. Ou seja, tais objetos – materiais ou imateriais – só são definidos como “lugar de memória”, a partir do momento que representam a cristalização de algo da memória coletiva.

Um suporte, seja material ou imaterial, só pode ser considerado “lugar de memória”, a partir do momento que representa a cristalização de algo da memória coletiva. Assim, é possível pensar o documentário como um possível reprodutor da memória social.

Pierre Nora (1993, p. 20) afirma que o “lugar de memória”, ao se empenhar em guardar e preservar a memória social, realiza dois movimentos:

de um lado um movimento puramente historiográfico, o momento de um retorno reflexivo da história sobre si mesma; de outro lado, um movimento propriamente histórico, o fim de uma tradição de memória o tempo dos lugares, é esse momento preciso onde desaparece um imenso capital que nós vivíamos na intimidade de uma memória, para só viver sob o olhar de uma história reconstituída. Aprofundamento decisivo do trabalho da história, por um lado, emergência de uma herança consolidada, por outro.

O lugar de memória é portanto história que ainda possui restos de memória. Não é somente memória porque não é mais vivida, porque o passado já foi reconhecido, tanto que passa a ser arquivado, armazenado, registrado. Assim, os documentários “Bandeiras Verdes” e “Tambor de Crioula” são lugares de memória, arquivam, documentam aquilo que é história, mas ainda é memória, que necessita do arquivo para se manter vivo, ainda é memória pois comemora, celebra, sacraliza. Mas os filmes “Fronteiras de Imagens” e “Afinado a fogo” também são lugares de memória, mas há aí um fato novo. Trata-se do objeto da história ser a própria história. Toda história analisa o vivido, que é seu objeto de questionamento, mas, como diz Nora (1993, p. 10),

a história da história não pode ser uma operação inocente. Ela traduz a subversão interior de uma história-memória por uma história-crítica (...). Mas alguma coisa fundamental se inicia quando a história começa a fazer sua própria história. O nascimento de uma



preocupação historiográfica, é a história que se empenha em emboscar em si mesmo o que não é Ela própria, descobrindo-se como vítima da memória e fazendo um esforço para se livrar dela.

Referências Bibliográficas

CAMARGO, Luana; MATOS, Kelly. **Para não dizer que não falamos de cinema: o movimento de super-8 no Maranhão**. São Luís: Instituto Guarnicê, 2008.

COLOMBO, Fausto. **Os arquivos imperfeitos: memória social e cultura eletrônica**. São Paulo: Perspectiva, 1991.

GONÇALVES, Gustavo Soranz. **Panorama do documentário no Brasil**. Doc On-line, 2006. Disponível em: <http://www.doc.ubi.pt/01/artigo_gustavo_soranz_brasil.pdf>. Acesso em: 24 jul. 2008.

HUYSSSEN, Andreas. **Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000

LINS, Consuelo. O cinema de Eduardo Coutinho: uma arte do presente. In: TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. (Org.). **Documentário no Brasil: tradição e transformação**. São Paulo: Summus, 2004.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. 4.ed. Campinas : Papirus, 2009.

NORA, Pierre. **Les lieux de mémoire**. Vol.1. Paris: Gallimard, 1984.

NORA, Pierre. Entre Memória e História: a problemática dos lugares. In: **Projeto História**. São Paulo: PUC, n. 10, pp. 07-28, dez. 1993.

ORTIZ, Renato; BORELLI, Silvia Helena Simões; RAMOS, José Mário Ortiz. **Telenovela: história e produção**. 2.ed. São Paulo: Brasiliense, 1991.

PENAFRIA, Manuela. **O documentarismo do cinema: uma reflexão sobre o filme documentário**. Biblioteca on-line de ciências da comunicação. Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/penafria-manuela-documentarismo-reflexao.pdf>>. Acesso em: 03 jun. 2008.

PENAFRIA, Manuela. **O documentarismo do cinema**. Biblioteca on-line de ciências da comunicação. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/penafria_manuela_documentarismo_cinema.pdf>. Acesso em: 05 jan. 2009.

POLLAK, Michael. Memória e identidade social. **Estudos históricos**, Rio de Janeiro, v. 5, n.10, p. 200-215, out. 1992.

RIBEIRO, Ana Paula Goulart, BARBOSA, Marialva. Memória, relatos autobiográficos e identidades institucionais. In: XXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2005, Rio de Janeiro – RJ. **Anais...** Rio de Janeiro: Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, 2005.

Filmes citados

COUTINHO, Eduardo. **Cabra marcado para morrer**. 1980.



ROUCH, Jean. **Eu, um negro**. 1958

SANTOS, Murilo. **Pregoeiros de São Luís**. 1975.

SANTOS, Murilo; MARQUES, Aída. **Bandeiras verdes**. 1979/1987.

SANTOS, Murilo. **Tambor de Crioula**. 1979.

SANTOS, Murilo. **Afinado a fogo: o Tambor de Crioula revisitado**. 2009.

SANTOS, Murilo. **Fronteiras de imagens**. 2010.