



Memória, História e Documentário: Delimitações e Interações Conceituais¹

Rúbia OLIVIA²

Larissa Leda ROCHA³

Universidade Federal do Maranhão, São Luís, MA

Resumo

Este artigo é resultado de plano de trabalho desenvolvido no projeto de pesquisa “Documentário no Maranhão: realização, linguagem audiovisual e memória” e tem por objetivo compreender conceitualmente o filme documentário e seu possível uso como um “lugar de memória”. Para isso, nos dedicamos a pensar questões em torno da memória, da história e dos arquivos e fazemos um esforço de compreensão do atual *boom* de memória que vivemos para analisar e questionar o lugar do filme documentário em tal cenário.

Palavras-chave

Documentário; Memória; História; Lugar de memória.

Considerações iniciais

Buscar definir, delimitar, atribuir definições a um determinado conceito é uma tarefa árdua, porém necessária, principalmente, a todos aqueles que se propõe trabalhar, e desenvolver, conhecimentos acadêmicos ligados às ciências humanas. Significações claras a respeito de conceitos utilizados em um determinado artigo, ensaio, ou qualquer que seja a produção acadêmica, facilita na concepção de uma tese, bem como no entendimento desta, por parte dos leitores.

Tendo em vista essa necessidade, para atingir o resultado proposto neste trabalho, que seria compreender o gênero audiovisual de modo geral e o documentário, mais particularmente, e sua relação como “lugar de memória”, teremos que percorrer uma interessante caminhada nas trilhas de determinados conceitos. Nesse sentido, utilizaremos autores específicos, responsáveis por desenvolver importantes considerações sobre o tema que pretendemos analisar.

¹ Trabalho apresentado do Intercom Júnior – IJ 4 Comunicação Audiovisual no Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste realizado de 15 a 17 de junho de 2011.

² Aluna de graduação em Jornalismo da Universidade Federal do Maranhão. É bolsista do PIBIC com o projeto “Documentário no Maranhão: realização, linguagem audiovisual e memória”, financiado pela FAPEMA. E-mail: rubia_oliota@hotmail.com

³ Professora do Departamento de Comunicação Social da Universidade Federal do Maranhão, mestre em Comunicação pela Universidade Federal Fluminense. É coordenadora do projeto de pesquisa “Documentário no Maranhão: realização, linguagem audiovisual e memória”, financiado pela FAPEMA. É editora da revista científica *Cambiassu* da Universidade Federal do Maranhão. E-mail: larissaleda@gmail.com



O presente artigo está dividido em três momentos. Primeiramente, partiremos para o entendimento e a tentativa de delimitação de alguns conceitos como memória e história, até chegar ao conceito de “lugar de memória”, baseado no pensamento de Pierre Nora. Posteriormente, apresentaremos aspectos do documentário como gênero específico do audiovisual, tendo como referência as obras de Bill Nichols e de Fernão Pessoa Ramos. Para finalizar, tendo alcançado as fronteiras de tais conceitos, tentaremos conceber uma relação entre a produção documentária e seu possível status de “lugar de memória”.

Este artigo é o resultado do desenvolvimento do Plano de Trabalho “Pesquisa bibliográfica e metodológica para compreensão do documentário como gênero audiovisual e ‘lugar de memória’”, financiado pelo PIBIC e desenvolvido a partir do projeto de pesquisa “Documentário no Maranhão: realização, linguagem audiovisual e memória” financiado pela Fundação de Amparo a Pesquisa e ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico do Maranhão, Fapema.

Cristalização do passado: a memória e o desejo de registro

Nos últimos anos, a memória se tornou uma das principais preocupações culturais e políticas das sociedades contemporâneas ocidentais. Tais inquietações a respeito desse tema são sintomas que Andreas Huyssen chamou de “inflação da memória”, na coletânea ensaios intitulados *Seduzidos pela Memória: Arquitetura, Monumentos, Mídia* (2000). Segundo Huyssen vivemos em uma época em que se inverteu o grande paradigma vigorado durante o Renascimento e o Modernismo, no qual as expectativas sociais eram voltadas para o futuro. Agora as esperanças estão focadas nos dias que já se passaram. Os anseios aos chamados ‘passados presentes’, tem suas expressividades, entre outros fatores, na atual compulsão pelo arquivo, pela monumentalização do passado, pela busca incessante do registro da memória. (HUYSSSEN, 2000, p.9). Tais anseios podem ser vistos no *boom* das modas, na preocupação com a restauração de velhos centros urbanos de cidades européias e norte-americanas – mais especificamente a partir dos anos de 70, na construção de mais e modernos museus. Huyssen (2000, p. 14) nos fala de uma “comercialização em massa da nostalgia”. Temos também,

a obsessiva automusealização através da câmera de vídeo, a literatura memorialista e confessional, o crescimento dos romances autobiográficos e históricos pós-modernos (com suas difíceis negociações entre fato e ficção) a difusão das práticas memorialistas



nas artes visuais, geralmente usando a fotografia como suporte, e o aumento do número de documentários na televisão.

Huyssen justifica a necessidade de preservar o passado, o temor e a proteção contra o esquecimento, à profunda ansiedade originada pela velocidade e pela contínua transformação que estabelece o funcionamento desse novo mundo das tecnologias e da informação. Diz ele que precisamos de “memória e musealização, juntas”. A ideia é nos proteger da “obsolescência” e do “desaparecimento” e também para ir de encontro a esta ansiedade e funcionar como um analgésico contra ela. É a “velocidade da mudança e o contínuo encolhimento dos horizontes de tempo e espaço” (HUYSSSEN, 2000, p. 28) que nos joga para a obsessão rumo ao arquivamento, ao passado e à memorização.

A aceleração da história, característica das últimas décadas dos séculos XX e início do século XXI, também é o contexto histórico que permeia as reflexões de Pierre Nora (1993). Imersa nesse mundo de transformações incessantes e suas decorrências, a sociedade contemporânea busca incansavelmente conservar o passado, que na perspectiva atual, é capaz de passar despercebido em um piscar de olhos. Essa ameaça do esquecimento – o mito da prisão no eterno presente – são situações que levaram a humanidade a uma obsessão pelo registro, pelos traços, pelos arquivos, em síntese, pela história.

Aceleração da história. Para além da metáfora, é preciso ter a noção do que a expressão significa: uma oscilação cada vez mais rápida de um passado definitivamente morto, a percepção global de qualquer coisa como desaparecida – uma ruptura de equilíbrio. O arrancar do que ainda sobrou de vivido no calor da tradição, no mutismo do costume, na repetição do ancestral, sob o impulso de um sentimento histórico profundo. (NORA, 1993, p.07).

Discutindo a memória, e o interesse social em preservá-la, Pierre Nora desenvolve a ideia de “lugar de memória”, ideia que aparece a partir da necessidade de aprofundar algumas questões, como por exemplo, em quais ambientes, de que maneira, com quais recursos, suportes materiais, práticas ou representações, as memórias seriam capazes de se perpetuarem?

Delimitações e interações conceituais: memória, história e lugar de memória

Na realização de suas análises, que resultaram na concepção do termo “lugar de memória”, Nora trabalha com a definição de outros dois conceitos, “memória” e



“história”, que embora evoquem a mesma noção de tempo – o passado – possuem significações particulares.

Já na primeira metade do século passado, outro teórico, o sociólogo francês Maurice Halbwachs, no livro “A memória coletiva” (2009) havia buscado delimitar as fronteiras responsáveis por demarcar os significados das duas palavras. Para Halbwachs, a memória coletiva/ social, ou seja, aquela partilhada por um grupo, não se confunde com a história. Ao contrário, a história, começaria justamente onde a memória acaba e a memória acaba quando não funciona mais como suporte em um grupo. Em outras palavras, a memória é sempre vivida, física ou afetivamente. No instante em que o grupo não mais existe, suas memórias se perdem no tempo e no espaço. A única forma de impedir que isso aconteça, é possibilitando seu armazenamento por meio de um suporte exterior, algo que fixe essa memória por inscrito em uma narrativa, já que pensamentos desaparecem, bem como palavras, mas o suporte onde a memória foi inscrita, não.

Se a condição necessária para que exista a memória é que o sujeito que lembra, indivíduo ou grupo, tenha a sensação de que ela remonta a lembranças de um movimento contínuo, como poderia a história ser uma memória, se há uma interrupção entre sociedade que lê essa história e os grupos de testemunhas ou atores, outrora, de acontecimentos que nela são relatados? (HALBWACHS, 2009, p.101).

A preservação e renovação da lembrança, por meio do indivíduo ou grupo, defendida pelo autor, evidencia outro aspecto que distingue a memória da história: continuidade. Para Halbwachs a condição necessária para que exista memória é o sentimento de continuidade presente naquele que se lembra. Diferente da história, que é capaz de fazer corte ou ruptura entre passado e presente, a memória não realiza tais divisões de tempo. A memória só é capaz de existir enquanto fizer parte da consciência do grupo que a mantém. Dessa maneira, se determinada época não fizer mais sentido em outro momento, não quer dizer que um mesmo grupo tenha esquecido seu passado, mas que na realidade estamos lidando com dois grupos que se sucedem.

Pierre Nora também discute os limites conceituais da memória e da história. Para o autor, a memória é um fenômeno puramente privado, é sempre um processo vivido, conduzido por grupos vivos, portanto, em evolução permanente e suscetível a todas as manipulações e interferências. Em linhas gerais,

A memória é vida, sempre carregada por grupos vivos e, nesse sentido, ela está em permanente evolução, aberta à dialética da



lembança e do esquecimento, inconsciente de suas deformações sucessivas, vulnerável a todos os usos e manipulações, susceptível de longas latências e de repentinas revitalizações (NORA, 1993, p. 09).

Enquanto a memória é um fenômeno sempre atual, a história é vista como produto do passado, como reconstrução problemática e incompleta de algo que não mais existe. A memória também está livre de qualquer julgamento. Ela pode se alimentar de lembranças vagas, imprecisas, gerais, particulares ou simbólicas, já a história não. Por ser uma operação intelectual, esta demanda de análise e discurso crítico.

A memória emerge de um grupo que ela une, o que quer dizer, como Halbwachs o fez, que há tantas memórias quantos grupos existem; que ela é, por natureza, múltipla e desacelerada, coletiva, plural e individualizada. A história, ao contrário, pertence a todos e a ninguém, o que lhe dá uma vocação para o universal. A memória se enraíza no concreto, no espaço, no gesto, na imagem, no objeto. A história só se liga às continuidades temporais, às evoluções e às relações das coisas. A memória é um absoluto e a história só conhece o relativo (NORA, 1993, p.09).

Ao trabalhar oposições entre memória e história, Pierre Nora desenvolve a ideia de “lugar de memória”, que ousamos compreender 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 dançando acompanhado destes dois 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.

A partir daqui, então, uma questão se coloca: seria o documentário um “lugar de memória”? Para chegarmos a nos debruçar sobre esta questão, no entanto, precisamos nos perguntar, afinal, o que é um documentário?

Documentário como gênero específico do audiovisual

Nas palavras de Bill Nichols (2009, p. 47), definir documentário não seria mais fácil do que definir “amor” ou “cultura”, pois esta não é uma definição completa em si mesma, ela é sempre relativa ou comparativa. Assim como o amor adquire significado em sua relação com o ódio, o documentário define-se pelo contraste com o filme de ficção ou filme experimental e de vanguarda.

O documentário não é simplesmente uma reprodução pura e fiel da realidade⁴, e sim uma representação do mundo em que vivemos. Reprodução de um ou mais pontos de vista de determinado indivíduo, grupo ou instituição. O documentário é também considerado, em si, como um conceito vago, por não adotar um conjunto fixo de técnicas, não tratar apenas de um conjunto limitado de questões, nem apresentar um conjunto de formas ou estilos. Nichols (2009), no entanto, afirma ser possível compreender melhor como se define o documentário, abordando-o dentro de quatro ângulos diferentes: o das instituições, o dos profissionais, o dos textos (filmes e vídeos) e o do público.

No aspecto da “estrutura institucional”, os documentários são produtos das empresas que os produzem. Os próprios meios e canais em que eles são veiculados já

⁴ Compreendemos as complexidades em torno do conceito de realidade e julgamos importante a preocupação com tal conceito, no entanto, não é foco deste trabalho as preocupações ao redor de tais discussões.



lhes atribui um rótulo. Observar o patrocinador e o canal de veiculação seria um caminho para saber se determinada produção é de fato um documentário.

Na definição a partir da “comunidade de profissionais”, os cineastas que produzem documentários, bem como as instituições que os financiam, têm certas suposições e expectativas sobre o exercício da profissão. Os documentaristas compartilham o encargo, autoimposto, de representar o mundo histórico em vez de inventar criativamente mundos alternativos. Como em qualquer outra profissão os documentaristas se organizam em encontros a fim de promover a troca de experiências, ideias, dão entrevistas para jornais especializados, concorrem a prêmios que contemplam o gênero. Os profissionais do documentário falam a mesma língua no que diz respeito a seu trabalho. Os traços comuns dão a esses profissionais a sensação de compartilharem propósitos, apesar de competirem pelos mesmos financiamentos e distribuidores.

No “*corpus* de texto”, os documentários são definidos por apresentarem características comuns, e observando-as torna-se mais viável classificá-las. São elas: uso de comentário com voz de Deus (voz over); uso de entrevistas; gravação de som direto; cortes para introduzir imagens que ilustram ou complicam a situação mostrada numa cena; e não-direção ou uso de atores sociais. Outra convenção que predomina esse gênero é a lógica informativa, que organiza o filme no que diz respeito às representações que ele faz do mundo histórico.

A quarta forma de analisar se o filme é documental ou não, é perguntando para si mesmo. Bill Nichols observa que a sensação de definição a respeito de um filme ser documentário ou não está tanto na mente do espectador quanto no contexto ou na estrutura do filme.

Assim como Nichols, Fernão Pessoa Ramos (2008, p. 25) também defende que, antes de tudo, o documentário é definido pela intenção do seu autor de produzi-lo. Essa intenção social manifesta-se na indexação da obra, ou seja, na rotulação já determinada pelo autor e pela instituição que a veicula. Ele também destaca como próprio da narrativa documentária a presença de locução (voz over), presença de entrevistas ou depoimentos, utilização de imagens de arquivo, rara utilização de atores profissionais e intensidade particular da dimensão da tomada⁵. Outras características que fazem parte

⁵ Segundo RAMOS (2008), a tomada da imagem documentária define-se pela presença de um sujeito sustentando uma câmera/gravador na circunstância de mundo, em que formas e volume deixam seu traço em um suporte que “corre”(trans-corre) na câmera/gravador, seja esse suporte digital, videográfico ou película.



do campo estilístico do documentário, embora não seja de seu uso exclusivo, são os procedimentos com câmera na mão, imagens tremidas, improvisação, utilização de roteiros abertos e ênfase na indeterminação da tomada.

A indexação social de um filme determina de modo inexorável sua fruição e seu pertencimento ao campo ficcional ou documentário, interagindo com os procedimentos propriamente estilísticos (...). Podemos dizer que a definição de documentário se sustenta sobre duas pernas, *estilo e intenção* (RAMOS, 2008, p.27).

Fernão Ramos argumenta que o discurso do filme documentário também é identificado por apresentar uma história contada através de imagens e asserções relacionadas com a realidade retratada.

O documentário é uma narrativa basicamente composta por imagens-câmera⁶, acompanhadas muitas vezes de imagens de animação, carregada de ruídos, música e fala (mas, no início de sua história, mudas), para as quais olhamos (nós, espectadores) em busca de *asserções* sobre o mundo, que nos é exterior, seja esse mundo coisa ou pessoa. Em poucas palavras, documentário é uma narrativa com imagens-câmera que estabelece *asserções* sobre o mundo, na medida em que haja um espectador que receba essa narrativa como *asserção* sobre o mundo. A natureza das *imagens-câmera* e, principalmente, a dimensão da tomada através da qual as imagens são constituídas determinam a singularidade da narrativa documentária em meio a outros enunciados assertivos, escritos ou falados (RAMOS, 2008, p.22).

Outro ponto importante a mencionar, é a ética e sua relação com a definição desse gênero do audiovisual. Para ambos os autores, a definição do campo documentário não deve veicular-se a qualidade de verdade, realidade ou de objetividade.

Dentro dessa concepção, um documentário pode abordar algo que não é real e continuar a ser documentário. Ramos (2008, p.30) nos diz que não importa se, efetivamente, existem documentários discorrendo sobre algo que definimos como não-realidade (mulas-sem-cabeça, questões sobrenaturais, por exemplo), retratando asserções não-verdadeiras, mas uma obra como tal, pode ser caracterizada como pouco ética, manipuladora, supersticiosa, não objetiva, mas não deixa de ser considerada documentária por isso. O que deve ser aprofundado e valorizado é a dimensão história do filme documentário, não a questão do eticamente correto. Caso possamos – ao tentar definir o que é um documentário – nos afastar da problemática em torno da verdade,

⁶ As imagens e sons predominantes na narrativa documentária possuem a mediação da câmera, por isso o uso do termo “imagens-câmera”.



será possível criar um espaço onde “podemos discursos a distância de nossa crença em relação a voz que enuncia as asserções sobre o mundo, sem que tenhamos necessariamente de questionar o estatuto documentário do discurso narrativo” (RAMOS, 2008, p. 34).

Ou seja, as produções documentais envolvem muitas discussões acerca do que seria uma abordagem ética, mas não tem nessa característica um elemento definidor do gênero. Apesar da problemática relação com a ética, o documentário tem uma característica que o valoriza enquanto uma produção audiovisual específica: a confiabilidade. Para Ramos (2008, p. 52), a narrativa não-ficcional proporciona aos fatos do mundo histórico uma credibilidade que não é alcançada pelas produções de ficção, já que essas, são sempre vistas como faz-de-conta.

Um dos pontos na diferenciação entre *documentário* e *docdrama*⁷ deve ser estabelecido na forma de recepção. Docudramas são ficções, e, como tais, interpretadas pelo espectador dentro do universo do *faz-de-conta* (...). A expectativa espectral (carregada de *emoções*) sobre a conduta de entes com personalidade, a *verossimilhança* das reviravoltas, a *catarse* nos reconhecimentos são elementos que constituem a fruição da ficção, baseada no acordo tácito que funda o *faz-de-conta* ficcional.

Nichols defende que o documentário é capaz de representar questões, aspectos, características e problemas dos temas encontrados no mundo histórico. O documentário engaja-se à vida devido a essa capacidade de representação, oferecendo-nos não uma reprodução, ou réplica da realidade, mas uma representação reconhecível do mundo em que vivemos.

Documentário como lugar de memória

Como discutimos acima, 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. Sendo assim, tentaremos, agora, avaliar o documentário como um possível reprodutor da memória social.

Pierre Nora (1997, p. 28) 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

⁷ Docdrama é uma classificação do filme de ficção que se baseia em fatos históricos. Ele recorre à realidade, mas faz isso no intuito de transformá-lo em trama.



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.

O primeiro movimento refletido pelo autor refere-se ao esforço da história de falar da própria história. É a constituição de uma visão crítica, onde historiadores se propõem a analisar e a denunciar possíveis falhas na construção historiográfica de seus predecessores.

Essa história crítica e reflexiva sobre si mesma destina-se a incorporar a memória como um de seus objetos sem se fazer passar por ele. Nora avalia a produção deliberada dos “lugares de memória” durante o século XIX. Tais lugares, materiais, simbólicos e funcionais, se constituíam para definir, celebrar, legitimar o sentido de “nacional” da sociedade contemporânea.

Em outra vertente, Michael Pollak ao observar a constituição da memória nacional, argumenta sobre o trabalho de enquadramento⁸ das memórias individuais e coletivas. De acordo com o autor, a memória é estabelecida para delimitar as fronteiras e permitir a harmonia dentro de um determinado grupo social. Para isso se faz preciso “enquadrar” determinadas referências que são justificadas pelas ações humanas, embasadas pelo material oriundo da história.

Esse material consiste em uma reinterpretação do passado, que é realizada de várias maneiras com o objetivo de manter ou expandir as fronteiras de um grupo. O enquadramento da memória tem seus atores profissionais que, geralmente, ocupam-se de pesquisar os testemunhos e, assim, construir uma imagem dos fatos.

Pollak (1989, p. 9) considera o filme um instrumento capaz de realizar tal enquadramento de memória, de reconstruir os fatos e apreender as emoções através da imagem e dos sons:

Ainda que seja tecnicamente difícil ou impossível captar todas essas lembranças em objetos de memória confeccionados hoje, o filme é o melhor suporte para fazê-lo: donde seu papel crescente na formação e reorganização, e, portanto, no enquadramento da memória.

Ao refletir o enquadramento da memória, Pollak destaca as funções essenciais da memória coletiva: manutenção da coesão interna e a defesa das fronteiras daquilo que um grupo tem em comum. A memória coletiva funcionaria assim para conservar o sentimento de pertencimento, de identidade social, enquanto os lugares de memória

⁸ Sobre o conceito de “enquadramento”, ver POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. **Estudos históricos**, Rio de Janeiro, v. 2, n.3, p.3-15, mar. 1989.



serviriam, então, como instrumento de preservação da memória coletiva. Retomando as reflexões de Nora, para cumprir com seu papel de guardião da memória, os “lugares de memória” desempenhariam dois movimentos: o puramente historiográfico e o propriamente histórico.

Tentemos, agora, avaliar a capacidade do documentário de realizar tais movimentos. Primeiramente, aquele que Nora chama de “um retorno reflexivo da história sobre si mesma”, ou “movimento puramente historiográfico”.

O cineasta Daniel Moreno, em seu recente trabalho “Reparação” (2009) retrata a saga do então piloto Orlando Lovecchio Filho, que teve parte da perna esquerda amputada devido a uma bomba colocada junto à biblioteca do consulado dos EUA em São Paulo, no dia 19 de março de 1968, auge da ditadura militar. Pode-se afirmar que o documentário, a partir desse caso específico sobre a vida de Lovecchio, vem a esclarecer e revelar detalhes conturbados no período da ditadura.

Essa retomada histórica realizada pelo filme de Daniel Moreno conta com depoimentos do ex-presidente, Fernando Henrique Cardoso, do historiador e professor da Universidade Federal de São Carlos, Marco Antonio Villa, da pesquisadora de Unicamp, Glenda Mezarobba, do geógrafo e sociólogo, Demétrio Magnoli, entre outros. Em “Reparação” podemos perceber exatamente o “movimento historiográfico”; a realização de um retorno reflexivo da história, a partir da reinterpretação feita por historiadores, especialistas e autoridades do assunto em questão

Em canais específicos do estilo History Channel ou National Geographic também é comum encontrarmos documentários do tipo. É o caso, por exemplo, de “Revolução Francesa”, que trabalha toda a saga da revolução que mudou o mundo ocidental, desde o casamento de Luís XVI até a execução de Robespierre, ou de “As 7 Profecias Maias” uma obra que discute as profecias escritas em pedras por esse povo da antiguidade.

Nesse segundo momento, refletiremos a capacidade do documentário de realizar o segundo movimento que Nora chama de “movimento propriamente histórico”, de uma preservação da memória que passa a “viver sob o olhar de uma história reconstituída”. Podemos perceber que documentaristas, muitas vezes, desempenham esse movimento quando se fazem presentes para ouvirem, afluírem, registrarem dada comunidade, com a finalidade de compor um acervo documental que sirva de (re)afirmação da identidade de um grupo. Tomemos como exemplo uma obra dos diretores André Braga e Cardes Amancio.



Em “Candombe do Açude: Arte, Cultura e Fé” (2004), os cineastas vão tentar preservar através de um suporte físico (audiovisual), as memórias da comunidade do Açude. Descendente de escravos, a comunidade do Povo do Açude, como é conhecida, preserva um das mais primitivas manifestações musicais de Minas Gerais, o candombe.

No documentário, representantes dessa comunidade narram histórias passadas de geração em geração, histórias de seus antepassados e as tradições pertencentes à dança religiosa candombe. Na construção narrativa da obra, conseguimos ter idéia da visão pessoal desses moradores, os quais vão traduzindo-nos segundo o seu olhar, sua formação sociocultural e religiosa. “Candombe do Açude: Arte, Cultura e Fé” consegue, então, conservar e representar, a vida, a identidade histórica e cultural desse povoado do interior mineiro.

Considerações Finais

Desenvolvida tais considerações, conseguimos reconhecer o valor do documentário como fonte do conhecimento histórico e como agente da história. De acordo com Michael Pollack (1989) o documentário é “um instrumento poderoso para os rearranjos sucessivos da memória coletiva”, e apesar de não trabalhar à realidade com fidelidade, é capaz de resgatar, preservar, conservar, registrar e arquivar algo da memória social que ficará para o futuro. Sendo assim, ousamos compreender e avaliar o documentário como um característico “lugar de memória”, de acordo com o pensamento de Nora.

Referências Bibliográficas

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

HALBWACHS, Maurice. **A Memória Coletiva**. 2. ed. São Paulo: Ed Centauro, 2009.

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

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. 4. ed. São Paulo: Papyrus, 2009.

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

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



POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. **Estudos históricos**, Rio de Janeiro, v. 2, n.3, p.3-15, mar. 1989.

RAMOS, Fernão Pessoa. **Mas Afinal...O que é Documentário?**. São Paulo: Senac. 2008