
Análise fílmica de documentários: apontamentos metodológicos

Neli Fabiane Mombelli¹
Cássio Dos Santos Tomaim²

Resumo: O artigo traz apontamentos metodológicos para a realização de análise fílmica de documentários. A partir da elaboração de eixos analíticos para uma pesquisa de mestrado, buscamos elucidar o caminho percorrido de modo a dar perspectivas de como elaborar categorias de análise para quem busca aplicar a metodologia, já que a análise fílmica é interpretativa, não possuindo um caminho único a ser percorrido.

Palavras-chave: Documentário; Análise fílmica; Metodologia.

Abstract: The article presents methodological notes for the realization of the documentary film analysis. With the development the analytical axes for a research of Master, we seek to elucidate the route followed to give perspective about the elaboration of analysis categories for those seeking to apply the methodology, since the film analysis is interpretative, not having a single way to be explored.

Keywords: Documentary; Film analysis; Methodology.

Prólogo

A metodologia nas pesquisas científicas em comunicação se desenha conforme os objetos e os recortes realizados pelo pesquisador. É o longo percurso de leituras, de observações, de testes que vão moldando a forma de abordagem do objeto. Aqui falamos, sobretudo, da análise fílmica. Por se tratar de um método interpretativo que não possui uma fórmula única a ser seguida, é preciso criar o próprio caminho, desenvolver categorizações que darão

¹ Doutoranda e Mestre em Comunicação Midiática pela Universidade Federal de Santa Maria. Professora do curso de Jornalismo do Centro Universitário Franciscano. Email: nelifabiane@gmail.com

² Professor doutor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação (PPGCOM) e do Programa de Pós-Graduação em História (PPGH) da Universidade Santa Maria (UFSM), e do Departamento de Ciências da Comunicação (Cesnors) da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM)/ campus de Frederico Westphalen. Email: tomaim78@gmail.com

embasamento para que a análise não seja uma interpretação vã. Calcada no aporte teórico relacionado à linguagem e às teorias do cinema-documentário, conforme o gênero do audiovisual, a análise fílmica compreende a narrativa do filme e a sua composição enquanto produto final.

É a partir desse caminho próprio que precisamos desenvolver e percorrer para trabalhar com a análise fílmica que propomos este artigo, no sentido de expor os passos que traçamos para realizar uma análise de documentários que abordam as temáticas de memória e identidade³. A ideia surge da dificuldade encontrada para tecer os caminhos da análise fílmica, já que não há textos exclusivos que explicitem exemplos de como ela foi empregada em determinada pesquisa.

Nosso objeto de pesquisa é formado por quatro documentários integrantes do projeto *Por Onde Passa a Memória da Cidade*⁴, que é coordenado e realizado pela TV OVO na cidade de Santa Maria, interior do Rio Grande do Sul. O *Avenida Progresso* retrata a Avenida Rio Branco a partir dos anos de 1900 e o *1ª Quadra* aborda a 1ª quadra da Rua Dr. Bozzano, hoje Calçada Salvador Isaia. Ambos, lançados em 2009, recuperam a história de ruas centrais de Santa Maria que sempre tiveram grande importância econômica e cultural no contexto da cidade. Os documentários *Quatro Mistérios do Rosário* e *Trilhos do Itararé* foram lançados em 2012 e abordam dois bairros hoje adjacentes ao centro, mas que em meados do século passado eram considerados periféricos devido às proporções de Santa Maria e, também, no caso do bairro Nossa Senhora do Rosário, por ser um local habitado por uma população desfavorecida economicamente. Os filmes contam a história de formação e desenvolvimento desses bairros, sendo o Itararé o bairro dos

³ Este texto resulta da dissertação de mestrado *Santa Maria projetada: memória e identidade nos documentários da TV OVO*, defendida em dezembro de 2012, sob orientação do (autor), pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFSM.

⁴ O *Por Onde Passa a Memória da Cidade* também abarca quatro mini-documentários biográficos de “personas” de Santa Maria, produzidos em 2011. Estas produções audiovisuais não farão parte do nosso objeto por possuírem formato (curta-metragem) e temática (biografia) diferentes dos demais documentários da TV OVO.

ferroviários e o Nossa Senhora do Rosário o bairro negro da cidade, que hoje se transformou em um bairro universitário.

Sobre a análise fílmica

Para realizar a análise fílmica consideramos aspectos internos e externos ao filme. Os internos se referem aos elementos da linguagem audiovisual que darão forma ao produto. Já os externos estão ligados às temporalidades. É preciso levar em conta a época que o documentário retrata, o período econômico, social, cultural em que ele é produzido, e o tempo da arte, que refere-se ao movimento do cinema ao qual os filmes fazem parte – neste caso, o documentário contemporâneo.

No que se refere à análise interna, é preciso decompor os elementos constitutivos do audiovisual.

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

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

No documentário, os pontos de vista utilizados significam muito sobre a intenção do produto e, sobretudo, do realizador. Penafria (2009) explica que eles podem ser trabalhados em três aspectos. O primeiro leva em consideração o visual/sonoro. Para isso, observam-se os sons que compõem o filme, os momentos em que são ouvidos, qual a posição da câmera em relação ao objeto a

ser filmado. A segunda característica é o sentido narrativo. Aqui interessa saber quem conta a história, se é um narrador onisciente, um narrador-personagem ou um narrador-observador. E o último é o sentido ideológico, que pretende “verificar qual a posição/ideologia/mensagem do filme/realizador em relação ao(s) tema(s) do filme” (PENAFRIA, 2009, p. 09).

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

Assim, a análise externa costuma contar com outros métodos, que no trabalho desenvolvido foram a pesquisa documental e a bibliográfica, como forma de cercar o objeto e de complementar a análise fílmica. Para isso, realizamos a pesquisa documental a partir dos projetos do *Por Onde Passa Memória da Cidade* submetidos na Lei de Incentivo à Cultura (LIC) de Santa Maria em 2007 e em 2010, dos quais derivaram os documentários, buscando identificar a gênese da iniciativa. O projeto vem ao encontro de um pressuposto teórico dos estudos de Cinema e História, em que se reconhece o filme como produto de um conjunto de fatores de acordo com a época em que este foi produzido. Esses elementos são partes de estruturas de poder que delineiam o formato final de um produto, ou seja, são responsáveis por mecanismos de constrangimentos, de enquadramentos que devem ser levados em consideração na análise de um filme, seja de ficção ou de não ficção (PENAFRIA, 2009, p. 07).

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

Apontamentos para uma análise fílmica de documentários

Para falar de como procedemos na análise, é preciso retomar a problemática que norteou a pesquisa, a qual buscava verificar em que medida os documentários da TV OVO exerciam a perspectiva da comunicação contra-hegemônica e até que ponto eles ressignificavam a identidade e a memória de Santa Maria.

Os documentários foram analisados separadamente, decompostos em planos, enquadramentos, trilhas, narrativa e modos de representação. Esse percurso exige do pesquisador conhecimento dos elementos da linguagem audiovisual bem como das formas de representar o real para, a partir das partes, estudar e compreender o que os documentários trazem no seu todo. E para que a análise seja possível, é necessário definir categorias de análise. Em nosso estudo, definimos três eixos, conforme características apresentadas pelas obras relacionadas com o problema de pesquisa proposto. Assim, a partir da linguagem e das teorias do cinema-documentário temos as vozes e as maneiras de representar o real; e as apropriações de testemunhos a partir de uma estética televisiva. Já os conceitos fundantes da pesquisa nos levaram ao terceiro eixo: memória e identidade para Santa Maria.

As vozes e as maneiras de representar o real

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

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

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

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

É nesse sentido que o autor fala no documentário enquanto um cinema engajado no mundo, que nunca será domado, pois se constrói no constante atrito das relações do cineasta com o real (COMOLLI, 2008, p. 173). Quando ele fala da “realidade provocada” refere-se à interferência do diretor na tomada da cena e à encenação ou reconstrução que, assim como no cinema de ficção, também está presente no cinema documentário. A diferença é que no documentário a encenação não é realizada por atores profissionais, mas por personagens sociais que vivem e/ou viveram determinada situação”. Para Ramos (2008), é isso que caracteriza o documentário em contraposição à ficção: a asserção ou proposição sobre o mundo histórico.

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

Na medida em que representa o mundo, o documentário assume um ponto de vista sempre singular, já que se constitui conforme a visão do cineasta/diretor. Penafria (1999, p. 24) defende que o documentarista não deve mostrar o óbvio, mas revelar nosso próprio mundo, fazer com que nosso olhar ascenda a outro ponto de vista em relação ao tema abordado. A forma como esse ponto de vista é expresso é o que Nichols (2005, p. 76) chama de a “voz” do documentário. De acordo com o autor, a “voz” fala a partir da forma como os elementos de imagem e som são dispostos no filme, o que envolve escolhas de

linguagem, qual enquadramento será usado, como um plano será composto, quando cortar a sequência, de que forma será montado, se a captação do áudio será direta, se haverá *voz-over*, trilha, se os acontecimentos seguirão uma sequência lógica ou serão reorganizados, se serão utilizadas imagens em movimento e fotografias de arquivo e, por fim, qual o modo de representação que o documentário irá usar para realizar suas asserções sobre o mundo (NIVHOLS, 2005).

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

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

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

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

ressalta Nichols, sempre haverá um predominante. Entretanto, nos deteremos aqui no modo expositivo, por este ser o estilo dominante nos quatro documentários que compõem nosso objeto de estudo⁵.

O modo expositivo é o mais tradicional. Ele “agrupa fragmentos do mundo histórico numa estrutura mais retórica ou argumentativa do que estética ou poética” (NICHOLS, 2005, p. 142), isto é, reconta-se uma história em que a ênfase é voltada para narrativa em si, exposta verbalmente, enquanto que as imagens ficam em segundo plano, num tom mais ilustrativo.

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

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

⁵ A respeito dos outros modos classificados pelo autor, destaquemos que o modo poético tem a tônica voltada para a fragmentação do tempo e da montagem, para a ambiguidade e para a valorização estética, carregando um tom experimental. No modo observativo, a representação do mundo dá-se por meio da observação, como se o documentarista e sua câmera fossem uma “mosca pousada na parede” e ficassem a registrar os fatos que acontecem diante da câmera, sem intervenção. O modo de representação participativo é tido como um “cinema de encontro”, refere-se a um tipo de documentário que ficou conhecido nos anos de 1960 na França como “cinema verdade”. É a entrevista que promove o encontro entre o documentarista e os personagens sociais. A entrevista é a maneira mais formal de se dirigir ao entrevistado, ao mesmo tempo em que permite ao cineasta dirigir-se ao público e ligar depoimentos sem a necessidade do uso da voz-over. No modo reflexivo “são os processos de negociação entre cineasta e espectador que se tornam o foco da atenção” (NICHOLS, 2005, p. 162), em que se expõem os problemas e questões próprias das representações do campo da não ficção, além do mundo histórico. Neste tipo de documentário aparecem temas individuais que questionam ideias, falam das coisas com elas são e também de como elas poderiam ser. Já no modo performático, os documentários “dão ainda mais ênfase às características subjetivas da experiência e da memória, que se afastam do relato objetivo” (NICHOLS, 2005, p. 170). Há uma combinação livre do real e do imaginado, em que o direcionamento ao espectador dá-se emocionalmente, sem a pretensão de apontar o mundo objetivo.

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

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

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

A estética televisiva e os usos e apropriações dos testemunhos

Em nossa pesquisa falamos dos documentários do projeto *Por Onde Passa a Memória da Cidade*, da TV OVO, ligados a uma linguagem cinematográfica, já que eles participam de festivais de cinema e são produzidos para serem exibidos em sessões de cineclubes e em sessões itinerantes. No entanto, no decorrer do estudo, também fomos percebendo que eles se aproximam de uma estética televisiva. Anna Maria Ballogh e Juan Droguett (2008, p. 42-43) dizem que cinema e televisão, ao serem duas janelas para o mundo contemporâneo, convivem numa inter-relação constante. Para os autores “o cinema contemporâneo é, em certo sentido, um cinema do esboço, do fragmento” (BALLOGH & DROGUETT, 2008, p. 45), devido à crescente mescla e indefinição entre estética televisiva e cinematográfica.

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

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

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

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

Além do fragmento, Calabrese fala do detalhe, os quais, para ele, são estéticas diferenciadas. O detalhe consiste em tornar “perceptível a partir do inteiro e da operação de talho” (CALABRESE, 1987, p. 86). Ou seja, diferentemente do fragmento, que constituirá um novo inteiro, o detalhe ou pormenor é a ação de dar destaque a um elemento, mas que não negligencia o seu inteiro. Conforme Calabrese, essa definição sempre se dá a partir do ponto

de vista de um sujeito, de um “detalhante”, o que permite a construção de discurso a partir desse ato de talhar; é uma reconstituição.

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

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

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

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

A partir disso, Seligman-Silva (2010, p. 05) propõe pensarmos o testemunho para além do sentido de presença e compreendê-lo enquanto algo mais complexo, um “misto entre visão, oralidade narrativa e capacidade de julgar”. O autor entende o testemunho como possuidor de traços em constante passagem articulados entre presente e passado, entre o real e o simbólico.

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

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

Dentro desse pensamento, estabelecemos como segundo eixo analítico da nossa pesquisa o uso e apropriação do testemunho nos documentários, conceituando como construto da narrativa, como fragmento de um todo, que são atos de fala utilizados pelo filme para compor uma voz uníssona, já que esses testemunhos são oriundos de personagens sociais convidados a testemunhar sobre o passado de Santa Maria. E, claro, sempre levando em conta, na análise, o fato de que eles exercem julgamentos, em relação tanto ao

presente quanto ao passado, tanto de quem o rememora como de quem o recorta para compor o documentário.

Memória e identidade para Santa Maria

O terceiro eixo da análise compreende a história de Santa Maria, já que entre os objetivos da pesquisa estava verificar de que forma os documentários ressignificam a memória da cidade e que identidade eles projetam para a cidade. Assim, ao entender a TV OVO como uma mídia contra-hegemônica, pelo seu histórico de atuação e pelas suas heranças oriundas do movimento social e do vídeo popular, tínhamos por hipótese que os documentários deviam recorrer a uma memória da cidade que tendia a ser negada, silenciada, ao passo que se apresentariam como “lugares de memória”⁶, para representar a imagem de uma memória contra-hegemônica e uma identidade de projeto ou até mesmo de resistência para Santa Maria.

Desta forma, neste terceiro eixo, adentramos os conceitos de hegemonia e contra-hegemonia a partir do entendimento de Gramsci, os quais não entraremos em detalhe, pois não se faz necessário enquanto texto que discute a análise fílmica. E o outro ponto foi levantar as memórias e as identidades cristalizadas pela historiografia oficial de Santa Maria, logo entendidas como hegemônicas.

A história oficial de Santa Maria é baseada em dois livros. Um deles é intitulado *História do Município de Santa Maria – 1797-1933*, de autoria de João Belém, escrito em 1933. O livro fala basicamente da formação de Santa Maria, a partir de um acampamento, abordando toda a sua evolução, até se transformar em município.

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

⁶ Lugar de memória é um conceito de Pierre Nora (1993) entendido com um objeto ou produto que procura recuperar e manter vivo o passado que se encontra ameaçado pelo presente. Trata-se de uma forma de “[...]bloquear o trabalho do esquecimento, fixar um estado de coisas, imortalizar a morte [...]” (NORA, 1993, p. 22).

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

Outro livro que também aborda a história da cidade, praticamente sobre o mesmo período do livro de Belém, é o *Cronologia Histórica de Santa Maria e do Extinto Município de São Martinho – 1787-1930*, de Romeu Beltrão, escrito em 1958.

Em 2012, é lançado o segundo volume de *Nova História de Santa Maria*, organizado por Beatriz Teixeira Weber e José Iran Ribeiro. Nesta edição intitulada *Nova História de Santa Maria: outras contribuições recentes*, composta por cinco capítulos voltados para temáticas diferentes da história da cidade, há um que é dedicado à história dos afrodescendentes em Santa Maria.

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

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

Ainda hoje, embora falida e abandonada, a viação férrea tem seus traços na identidade santa-mariense, simbolizados em pequenas coisas como uma

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

A identidade, outro conceito importante da pesquisa realizada, é uma construção social, permeada pelas representações e pelo imaginário social que articulam as experiências de um povo. Lembrando Castells (2006, p. 23), a matéria-prima para a construção da identidade é extraída de vários elementos, mas, sobretudo, da história, da memória coletiva e de estruturas de poder. Sendo assim, podemos dizer que a identidade legitimada historicamente para Santa Maria é a de “Cidade Cultura”, uma imagem que se torna hegemônica para a cidade. Também, a partir da historiografia, percebemos um movimento mais recente que se volta para o passado ferroviário como forma de retomar essa memória apagada, num movimento de elaborar um novo projeto de memória para Santa Maria, baseado na imagem de “Cidade Ferroviária”. É a partir destas duas imagens, uma já legitimada e outra projetada, que nos dá base para analisar em que medida elas encontram ressonância nos documentários da TV OVO.

Este foi o percurso metodológico realizado para que pudéssemos construir os três eixos para então partir para a análise fílmica. As vozes e as maneiras de representar o real; a estética televisiva e os usos e apropriações dos testemunhos; e a memória e a identidade para Santa Maria nos permitiram decompor os documentários e interpretá-los para que pudéssemos responder aos objetivos e ao problema que propomos na pesquisa.

Considerações finais

Sabemos que cada estudo constitui-se de forma diferente, conforme o recorte do objeto, as particularidades do pesquisador e o decorrer da pesquisa,

afinal, trata-se de algo processual. Ao escrevermos este artigo, não é nossa intenção propor algum protocolo de análise, mas, sim, compartilhar a experiência da construção metodológica. Isso porque, ao iniciarmos a caminhada para definirmos os eixos analíticos da análise fílmica para nosso trabalho, percebemos que não há muitos artigos que discorram sobre esse processo.

A análise fílmica é uma metodologia baseada na interpretação, logo, não há um caminho único a ser seguido, mas acreditamos que compreender como categorias podem ser construídas em outros projetos, pode nos dar pistas de como proceder com o nosso objeto.

Referências

- BALOGH, Anna M.; DROGUETT, Juan. Diálogos de antropofagia audiovisual. **Comunicação & Inovação**. São Caetano do Sul, v. 9, n. 16(1), p. 42-49, jan/jun 2008.
- BELÉM, João. **História do Município de Santa Maria – 1793-1933**. 3ª ed. Santa Maria: Editora da UFSM, 2000.
- BELTRÃO, Romeu. **Cronologia histórica de Santa Maria e do extinto município de São Martinho (1787 – 1930)**. Santa Maria: Pallotti, 1979.
- BENVENISTE, Émile. **O vocabulário das instituições indo-européias: Poder, Direito, Religião**. Vol. 2. Tradução: Denise Bottman. Campinas, SP: Unicamp, 1995.
- CALABRESE, Omar. **A idade neobarroca**. Tradução: Carmen de Carvalho e Artur Morão. São Paulo: Martins Fontes, 1987.
- CASTELLS, Manuel. **O poder da identidade**. São Paulo: Paz e Terra, 2006.
- COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e poder: a inocência perdida – cinema, televisão, ficção, documentário**. Tradução: Augustin de Tugny, Oswaldo Teixeira e Ruben Caixeta. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- NICHOLS, Bill. **Introdução do documentário**. Campinas, SP: Papyrus, 2005.
- NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. **Revista Projeto História**. PUC, São Paulo, n. 10, p. 7-28, dez. 1993.
- PENAFRIA, Manuela. Análise de Filmes - conceitos e metodologia(s). In: VI Congresso SOPCOM, Lisboa, 2009. **Anais eletrônicos...** Lisboa, SOPCOM, 2009. Disponível em: <http://www.bocc.uff.br/pag/bocc-penafria-analise.pdf>. Acesso em: 18 de out. de 2011.
- _____. **O filme documentário: história, identidade, tecnologia**. Lisboa: Cosmos, 1999.
- RAMOS, Fernão. **Mas afinal... O que é mesmo documentário?** São Paulo: Editora Senac, 2008.

-
- RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Tradução: Alain François et al.. Campinas, SP: Unicamp, 2007.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. O local do testemunho. **Tempo e Argumento**. Revista do Programa de Pós-Graduação em História, UDESC, Florianópolis (SC), v. 2, n. 1, p.3-20, jan./jun. 2010.
- VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Tradução: Marina Appenzeller. 2^a ed. Campinas: Papirus, 2002.
- WEBER, Beatriz T.. Prefácio de apresentação. In: WEBER, Beatriz T; RIBEIRO, José I. (Org.). **Nova História de Santa Maria**: contribuições recentes. Santa Maria: [s.n], 2010, p. 13-15.

FILMOGRAFIA

- 1^a QUADRA. Direção de Marcos Borba. Santa Maria/RS: TV OVO, 2009. 1 DVD (18 min.), standard, color.
- AVENIDA PROGRESSO. Direção de Marcos Borba. Santa Maria/RS: TV OVO, 2009. 1 DVD (22 min.), standard, color.
- QU4TRO MISTÉRIOS DO ROSÁRIO. Direção de Marcos Borba. Santa Maria/RS: TV OVO, 2012. 1 DVD (23 min.), widescreen, color.
- TRILHOS DO ITARARÉ. Direção de Marcos Borba. Santa Maria/RS: TV OVO, 2012. 1