

Patrimônios culturais imateriais e a potência das recordações em documentários no Sul do Brasil

Davi dos Santos Pereira

Universidade Federal de Santa Maria, Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Santa Maria, RS, Brasil
ORCID: <https://orcid.org/0009-0000-6840-6945>

Cássio dos Santos Tomaim

Universidade Federal de Santa Maria, Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Santa Maria, RS, Brasil
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0822-831X>

Resumo

O artigo apresenta uma síntese do percurso metodológico e dos resultados de um estudo que envolveu mapeamento, seleção e classificação de documentários de memória produzidos no sul do Brasil por meio dos Editais do Programa Nacional de Patrimônio Imaterial. Apóia-se nas aproximações teóricas entre memória, patrimônio e documentário, tendo como principais autores Aleida Assmann, François Hartog, Joel Candaü, Guy Gauthier e Bill Nichols. No primeiro estágio de pesquisa, foi elaborado um procedimento de classificação baseado na tipologia de Gauthier entre documentários de memória e do tempo presente. O resultado foi a seleção de um *corpus* formado por quatro documentários de memória produzidos nos estados de Santa Catarina e Rio Grande do Sul. No segundo estágio, o *corpus* foi submetido a uma análise fílmica apoiada pelos parâmetros da poética da entrevista em documentários propostos por Leger Grindon. Como exemplo da aplicação deste modelo analítico, apresenta-se a análise de sequências de *Tempo di Recordare* e *Receitas da Memória*. A partir do modo expositivo, os filmes articulam recordações que, através dos afetos, atribuem um valor de memória às práticas culturais das comunidades.

Palavras-chave

documentário; memória; patrimônio cultural; análise fílmica

1 Introdução

O objetivo do artigo é apresentar uma síntese do processo de pesquisa que envolveu mapeamento, seleção, classificação e análise de documentários de memória produzidos no Sul do Brasil por meio dos Editais do Programa Nacional de Patrimônio Imaterial (PNPI). O estudo explorou a articulação entre documentário, memória e patrimônios culturais a partir de um olhar específico sobre o lugar da produção audiovisual no interior das políticas públicas do Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). Os resultados aqui abordados são oriundos de pesquisa desenvolvida em um projeto de mestrado que teve como questão norteadora: “Qual é o papel atribuído às recordações nos documentários do sul do Brasil produzidos via PNPI?”. O projeto de pesquisa culminou na realização de uma análise fílmica de quatro documentários de memória produzidos em Santa Catarina e no Rio Grande do Sul. Para fins deste artigo, apresentaremos uma análise fílmica aplicada a sequências de dois destes documentários, *Tempo di Recordare* (2014) - Direção: Carmen Salvini e Fernanda Ben e, *Receitas da Memória* (2017) - Direção: Peter Lorenzo.

De acordo com Corá (2014), o PNPI é resultado de um processo de reorganização das políticas públicas do IPHAN a partir das mudanças no entendimento acerca do conceito de patrimônio, estabelecidas pela Constituição Federal de 1988. O programa foi criado pelo Decreto n. 3551/2000, da Presidência da República, e “[...] é a instância de implantação e execução da política de Salvaguarda do patrimônio cultural imaterial em nível federal” (IPHAN, 2016a, p. 8). O objetivo é “[...] viabilizar projetos de identificação, reconhecimento, salvaguarda e promoção da dimensão imaterial do patrimônio cultural” (Corá, 2014, p. 170). Busca trabalhar em parceria com instituições federais, estaduais e municipais, universidades, organizações não-governamentais e sociedade civil organizada. Entre os seus princípios estão a descentralização dos instrumentos de salvaguarda em busca da autonomia dos atores sociais com seus patrimônios e, principalmente, a “[...] participação social dos atores que produzem, mantêm e transmitem este patrimônio nos processos de identificação, reconhecimento e apoio e fomento, como condição *sine qua non*” (IPHAN, 2016a, p. 8).

O estudo se fixou em uma ação específica do PNPI: os Editais do Programa Nacional do Patrimônio Imaterial, publicados entre os anos 2005 e 2015. Os editais foram criados para ampliar o alcance do programa ao fomentar ações de salvaguarda de bens culturais em todo o Brasil, mas que não necessariamente passaram pelo processo formal de registro no IPHAN. Os editais, interrompidos em 2015 e retomados no ano de 2023, fomentam projetos de identificação, documentação e melhoria das condições de sustentabilidade de patrimônios

imateriais, como tradições, modos de fazer, formas de expressão, festividades, celebrações, e práticas coletivas de diferentes grupos étnicos.

2 Memória e patrimônio

A relação entre memória e patrimônio para o presente estudo teve como ponto de partida a afirmação de Pierre Nora de que a memória, uma vez tomada como história, é uma memória arquivística: “Ela se apoia inteiramente sobre o que há de mais preciso no traço, mais material no vestígio, mais concreto no registro mais visível na imagem” (Nora, 1993, p. 14). Na concepção do autor, os lugares de memória surgem da dependência cada vez maior de uma materialização da memória, na medida em que os processos de aceleração encerram comunidades de tradição oral e, com ela, uma memória viva. De acordo com Joel Candaü (2012, p. 163), “[...] a sensibilidade patrimonial se exacerbou ao mesmo tempo em que as sociedades conheceram uma mutação acelerada e temiam, portanto, pela perda e pelo esquecimento”.

É possível compreender essa “mutação acelerada” como consequência do fenômeno que François Hartog (2013) denominou por “presentismo”. Trata-se da elaboração de um regime de historicidade a partir de um questionamento: como é possível estabelecer uma relação entre um passado esquecido ou demasiadamente lembrado, um futuro distante no horizonte ou de expectativas ameaçadoras e um presente quase eterno, marcado pelo imediatismo? No tempo histórico, o presente estabelece as relativas distâncias entre o campo das experiências do passado e o horizonte de expectativas do futuro. Segundo o autor, “[...] a estrutura temporal dos tempos modernos, marcada pela abertura do futuro e pelo progresso, caracteriza-se pela assimetria entre a experiência e a expectativa” (Hartog, 2013, p. 39).

Para Hartog (2013), o interesse pelos patrimônios é resultado desta interdição do horizonte de expectativas, mas também do receio de que o presente perpétuo destitua as sociedades contemporâneas das experiências do passado. Seriam as iniciativas de patrimonialização mais do que atos de preservação, mas tentativas de reconexão com as experiências do passado? Walter Benjamin (1987; 1994) já abordava, em meados de 1930, um declínio da experiência memorável. No ensaio *Experiência e Pobreza*, o autor questiona: “Pois qual o valor de todo o nosso patrimônio cultural, se a experiência não mais os vincula a nós?” (Benjamin, 1987, p. 115).

Segundo Joel Candaü (2012), o ato contínuo de conservação e organização de traços é sintoma de que as sociedades sofrem o que denomina “febre de patrimônio”. Os sintomas podem ser também identificados no que Andreas Huyssen (2000) classificou como processo

de musealização do mundo: cidades-museus, restauração de centros históricos, empreendimentos patrimoniais, uma comercialização que apela à nostalgia e à possibilidade de materializar a memória a partir das tecnologias de mídia.

Patrimônios nacionais, materiais, imateriais, artísticos, arqueológicos, naturais, entre outros tipos, surgem em função da fabricação de traços, relíquias, vestígios, testemunhos e arquivos que permitem aos grupos a elaboração de suas próprias narrativas. Diante de traços profusos, cada grupo pode tomar para si um tipo de patrimônio. Segundo Candaü (2012, p. 160), um patrimônio cultural é “[...] mais reivindicado do que herdado, mais uma afiliação do que filiação”. Patrimônios podem servir tanto para o estabelecimento de uma memória e identidade oficiais quanto para a reivindicação e estabelecimento de memórias e identidades de grupos sociais que emergem na disputa por legitimação no interior das sociedades contemporâneas.

Neste lugar de pesquisa, observamos a dimensão institucional da preservação dos patrimônios imateriais na perspectiva da memória cultural. Por tal viés, estabelecemos um olhar sobre as políticas públicas promovidas pelo Instituto Nacional de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) como parte de uma estrutura responsável por selecionar e organizar as manifestações e produções da cultura que serão preservadas como elementos constituintes da identidade cultural do país. Para Aleida Assmann (2011), as instituições de preservação da memória cultural são fundamentais na constituição de uma reserva de cultura acumulada pelas sociedades, mas também são objetos de disputa política, no sentido de controlar o que faz parte e o que será apagado na constituição das identidades coletivas.

3 Mídias de memória e a preservação dos patrimônios culturais

Segundo Assmann (2011), a formação de políticas de memória cultural é resultado de um esforço de preservação das memórias estratégicas e significativas na consolidação das identidades de comunidades, grupos, povos e nações, especialmente quando as gerações portadoras das memórias experienciais desaparecem. Neste contexto, as “mídias de memória” são instrumentos estratégicos, pois permitem a manutenção de uma memória viva que “[...] implica em uma memória suportada em mídias que é protegida por portadores materiais como monumentos, memoriais, museus e arquivos” (Assmann, 2011, p. 19).

Da escrita aos computadores, as mídias de memória, permitem “[...] a socialização da memória e a possibilidade de estocagem de informações cujo caráter fixo pode fornecer referenciais coletivos de maneira bem mais eficaz que a transmissão oral” (Candaü, 2012 p.

108). Para Huyssen (2000), a vontade de memória da sociedade é proporcional às possibilidades de estocar e difundir o saber memorizado. Em um contexto no qual a memória é uma preocupação central tanto na cultura quanto na política, diferentes mídias convivem como instrumentos estabelecadores de uma memória cultural: “A referência ao passado não se dá de forma única, em momento algum; mais que isso, chega-se a uma estrutura sempre mais complexa de superposições e entrecruzamentos entre diferentes planos de memória” (Assmann, 2011, p. 233).

No contexto de aceleração tecnológica, Assmann afirma: “Cada memória individual é hoje em dia cercada de um conjunto de mídias tecnológicas de memória que borram a fronteira entre os processos intra e extrapsíquicos” (Assmann, 2011, p. 24). Quanto aos impactos no âmbito coletivo, a historiadora aponta para uma crise da memória cultural agravada na medida em que é pressionada pelo surgimento acelerado de novas mídias: por um lado, uma capacidade cada vez maior de armazenamento, por outro, um ritmo das informações cada vez mais acelerado.

Para Assmann (2011), as mídias de memória estão intrinsecamente associadas às condições de suporte e armazenamento das recordações compartilháveis. Quanto à linguagem audiovisual, a autora reconhece as tecnologias de filme e vídeo na capacidade de registro das práticas culturais, especialmente aquelas associadas a uma cultura oral, servindo de suporte para, por exemplo, documentos etnográficos. Porém, nosso interesse de pesquisa na produção audiovisual fomentada pelos Editais do PNPI não se restringiu em compreendê-la apenas como parte de um esforço para registro, armazenamento e preservação de memórias culturais. Em nosso processo, o que constituiu os documentários como mídias de memória foi a capacidade deste cinema constituir narrativas fílmicas singulares acerca de um aspecto da realidade, sendo o filme produto de uma atividade de memória interessada na preservação das memórias experienciais. O documentário revela-se como um refúgio de uma memória viva, um espaço de rememoração.

4 Documentários de memória

O presente estudo adotou uma tipologia baseada na temporalidade, ou seja, na dicotomia passado-presente, a partir das categorias de documentários propostas por Guy Gauthier (2011): o “documentário do presente” e o “documentário de memória”.

O autor estabelece a primeira tipologia a partir da observação de características encontradas no trabalho de diferentes documentaristas: “o *documentário no presente* participa

da ‘vida como ela é’ (Vertov), mas o documentarista pode se aproximar dela tanto quanto possível, para apreender o ‘vivido’ (Perrault) ou se manter à distância, no ‘bom lugar’ (Depardon)” (Gauthier, 2011, p. 213). Para o autor, os documentaristas do tempo presente buscam obcecadamente a riqueza da experiência vivida através de fórmulas que remetem a premissas como “a vida de improviso”, “a vida tal como ela é” ou “a vida sem afetação”. Gauthier (2011) organiza subtipos a partir do grau de proximidade e da atitude do documentarista: documentários conviviais, dialógicos, distanciados, críticos, interpelativos e ensaísticos. Embora seja possível pensar em um potencial memorialístico, pela possibilidade de tais filmes serem recuperados em um futuro hipotético, trata-se de uma categoria que está ligada a um interesse de documentários em constituir a representação de uma realidade – seja ela social, política, econômica, cultural, entre outras – através do registro de situações contemporâneas à época em que foi produzido. Em resumo, a partir da ação presente.

Contudo, a tipologia que interessa ao estudo é a dos documentários de memória. Para Gauthier: “O documentário de memória é um mergulho no passado por intermédio das testemunhas ou da pesquisa de indícios. Questão de distância, mais uma vez; ficamos mais perto dos vivos e mais longe dessas testemunhas mudas que são os objetos e os lugares” (Gauthier, 2011, p. 213).

Segundo o autor, o interesse deste tipo de documentário não está na verdade – a não ser para a pesquisa histórica –, mas no próprio funcionamento da memória, considerada uma manifestação da vida que funda a personalidade e o imaginário dos indivíduos e dos grupos. A memória dos lugares e dos objetos, autobiografias, memórias pessoais e coletivas, memórias reativadas, a relação entre memória, história e arquivos são alguns exemplos de potenciais temáticas que podem ser exploradas pelo documentário com ambições de memória.

Em documentários de memória, a via de acesso mais comum às narrativas acerca das experiências do passado são os testemunhos. É o exercício da memória declarada: um processo que se inicia na percepção de uma cena vivida, continua na retenção da lembrança, “[...] para se concentrar na fase declarativa e narrativa da reconstituição de traços do acontecimento” (Ricoeur, 2007, p. 171). Compreendemos que a chave para identificar, mas também para iniciar um processo de análise, está nas apropriações das falas das testemunhas que compartilham suas memórias experienciais. Mais precisamente, o compartilhamento de recordações acerca de suas experiências vivenciadas no passado, mas atualizadas/reelaboradas no tempo presente diante da câmera dos realizadores dos documentários.

5 Percurso metodológico

Estabelecidas as bases teóricas de referência, a etapa seguinte foi a realização de uma pesquisa exploratória com o objetivo de localizar, no interior dos Editais do Programa Nacional de Patrimônio Imaterial (PNPI), os espaços nos quais a produção audiovisual foi explorada como mídia de memória. Encontramos um número considerável de documentários fomentados pela política pública. Publicados, ininterruptamente, entre 2005 e 2015 e retomados no ano de 2023, os editais foram a principal ferramenta auxiliar na execução do PNPI como política pública, criados para o financiamento de iniciativas de preservação, difusão e sustentabilidade de bens culturais de natureza imaterial em todo o país (Corá, 2014). Na observação dos projetos submetidos aos editais por organizações da sociedade civil e por instituições públicas e privadas nos primeiros 10 anos do programa, identificamos que em 43 deles havia a escolha por, pelo menos, uma produção audiovisual entre os produtos apresentados como resultado das iniciativas.

Entre 2005 e 2013, os Editais do PNPI foram voltados ao fomento de 75 projetos, distribuídos entre as cinco regiões brasileiras. Já entre 2014 e 2015, os editais foram voltados exclusivamente a premiações: “Prêmio Patrimônio Cultural dos Povos e Comunidades Tradicionais de Matriz Africana” e “Prêmio Boas Práticas de Salvaguarda do Patrimônio Imaterial”, conforme apresentado no 2º volume do compêndio dos editais (IPHAN, 2016b).

No primeiro recorte para o mapeamento das produções audiovisuais, nos concentramos nas ações de salvaguarda executadas pelos 75 projetos aprovados entre 2005 e 2013 e, especificamente, na descrição dos produtos gerados por cada iniciativa. Nesta etapa, encontramos 43 projetos que apresentaram pelo menos uma produção audiovisual entre as ações de salvaguarda. Em uma distribuição regional, 11 foram realizados na região sul, nove no nordeste, nove no norte, oito no sudeste e seis no centro-oeste.

Porém, essa ampla produção audiovisual identificada não se encontra catalogada pelo IPHAN. O motivo é a configuração da política pública: as instituições promotoras dos projetos têm relativa autonomia nas suas estratégias de execução, divulgação e distribuição dos produtos resultantes das ações de salvaguarda. Assim, foi necessário desenvolver de uma estratégia de recorte para a formação de um *corpus* a partir de critérios mais objetivos possíveis, equilibrando as possibilidades de acesso ao material fílmico, coerência entre os documentários, o *corpus* em si e os interesses de pesquisa.

Na segunda parte do percurso metodológico, realizamos o procedimento de especificação do recorte de pesquisa, otimizando o grande volume de documentários de acordo

com o tempo disponível para a realização do estudo. Após um processo de leitura dos textos correspondentes aos 43 projetos, o recorte ficou restrito aos 11 projetos selecionados na região sul. Objetivamente, o Sul foi a região com o maior volume de produções audiovisuais e onde instituições proponentes foram contempladas mais de uma vez com fomento a uma produção audiovisual. O conjunto de produções apresentou documentários com uma intenção explícita de abordar o tema da memória em seus títulos, além de produções que partem de projetos ou instituições de memória. As 11 produções foram realizadas nos estados de Santa Catarina e Rio Grande do Sul. É importante dizer que estas produções fazem parte de projetos mais amplos, que, por sua vez, tanto propuseram realizações audiovisuais isoladamente quanto as realizaram em um conjunto de ações de salvaguarda.

No Rio Grande do Sul, foram mapeadas seis produções: *“Kanhgá Vênh Kógan Mré Vênh Grén - Pintura e Dança Kaingang* (2009) - Direção: Cássio Knapp, projeto da Fundação URI Santo Ângelo, submetido ao Edital PNPI de 2005; *Chora Makamba* (2010) - Direção: Janaína Lobo, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, submetido ao edital de 2009; os documentários *O Grande Tambor* (2010) - Direção: Gustavo Türck e Sérgio Valentim; e *Carijo* (2014) - Direção: Gustavo Türck, ambos projetos da Cooperativa Catarse de Comunicação, submetidos aos editais de 2009 e 2011; *Eg Rá - Nossas Marcas* (2013) - Direção não-creditada, projeto do Instituto Indígena Brasileiro de Propriedade Intelectual, submetido ao edital de 2010; *Mestres Bordadeiras* (2013) - Direção: André Constantin, proposto pelo Círculo Cultural Italiano de Antônio Prado (RS), submetido ao edital de 2011.

Em Santa Catarina, foram cinco documentários: *Onde Nasce a Nossa Identidade* (2012) - Direção: Jone Schuster, *No Quintal da Casa de Madeira* (2013) - Direção: Jone Schuster e *Tempo di Ricordare* (2014) - Direção: Carmen Salvini e Fernanda Ben, projetos submetidos pela Prefeitura Municipal de Pinhalzinho (SC) aos editais de 2011, 2012 e 2013; *Receitas da Memória* (2017) - Direção: Peter Lorenzo, proposta do Instituto de Investigação e Desenvolvimento em Política Linguística (IPOL), submetido ao Edital PNPI de 2013, e *Pesca Artesanal com Auxílio dos Botos em Laguna* (2015) - Direção: Roberto Bochinno, projeto da Fundação Lagunense de Cultura, também submetido ao edital de 2013.

Na última etapa do percurso metodológico, realizamos um último movimento de recorte para a composição de um *corpus* definitivo, de acordo com o problema de pesquisa: “Qual é o papel atribuído às recordações nos documentários do Sul do Brasil produzidos via PNPI?”. Considerando a relação de temporalidade proposta por Gauthier (2011), os 11 documentários se apresentam de duas maneiras: uma parte apresenta um olhar sobre os patrimônios culturais a partir do cotidiano das práticas e das comunidades; outra parte, que se

aproxima do interesse de pesquisa, visa um olhar sobre os patrimônios culturais a partir do passado das práticas e das comunidades.

Assim, elaboramos um procedimento de busca e classificação com o objetivo de encontrar, entre as 11 produções, aquelas que pudessem ser classificadas como documentários de memória. Os critérios de classificação foram:

- a) formato - consideramos apenas as produções que se apresentam no formato de uma narrativa fílmica estruturada que caracteriza um modo de enunciação de documentário. O “formato de documentário” e “modo de enunciação de documentário” toma como base a definição objetiva de Fernão Ramos sobre as características identificáveis do formato:

Podemos, igualmente, destacar como próprios à narrativa documentária: presença de locução (*voz over*), presença de entrevistas ou depoimentos, utilização de imagens de arquivo, rara utilização de atores profissionais (não existe um *star system* estruturando o campo documentário), intensidade particular da dimensão da tomada. Procedimentos como câmera na mão, imagem tremida, improvisação, utilização de roteiros abertos, ênfase na indeterminação da tomada pertencem ao campo estilístico do documentário, embora não exclusivamente (Ramos, 2008, p. 25).

- b) intencionalidade - identificamos documentários que apresentaram uma intenção explícita de memória, seja nos títulos da produção, na natureza das instituições que realizaram o documentário, ou ainda nas intenções expostas nos projetos publicados nos Compêndios dos Editais do PNPI;
- c) temporalidade - observamos as definições de Gauthier (2011) acerca das diferenças entre “documentário do tempo presente” e “documentário de memória”, conforme antecipado na revisão de literatura.

Estabelecidos os critérios de busca e classificação dos documentários de memória, obtivemos os seguintes resultados: quatro documentários classificados na tipologia dos documentários de memória (*Onde Nasce a Nossa Identidade* (2012), *Tempo di Recordare* (2014), *Receitas da Memória* (2017) e *O Grande Tambor* (2010)), seis documentários na tipologia do tempo presente (*Chora Makamba* (2010), *Êg Rá* (2013), *Carijo* (2014), *Mestres Bordadeiras* (2013), *No Quintal da Casa de Madeira* (2013) e *Pesca Artesanal com Auxílio dos Botos em Laguna* (2015)) e uma produção audiovisual foi desclassificada por não apresentar uma narrativa documentária (*Kanhgá Vênh Kógan Mré Vênh Grén* (2009)).

Aqui é necessário fazer um esclarecimento acerca da produção audiovisual *Kanhgá Vênh Kógan Mré Vênh Grén* (2009) - Direção: Cássio Knapp. Este material não foi considerado

como um documentário pois não atendeu às especificações sobre critério de formato: uma narrativa fílmica estruturada. Trata-se de um DVD com registros audiovisuais de uma comunidade *kaingang* que serviu de apoio ao livro homônimo lançado em conjunto, caracterizado por três arquivos de vídeo separados, materiais brutos e sem uma conexão narrativa entre eles. Embora tenha sido descartado do estudo, trata-se de um material audiovisual que também pode ser pensado pela ótica das “mídias de memória”, especialmente em dois dos três vídeos: um traz um histórico dos *kaingang* em território gaúcho através de uma narração em *off* e textos em tela; outro, o testemunho de vida de uma liderança religiosa por meio de uma entrevista na íntegra.

A aplicação dos critérios foi resumida no esquema a seguir:

Quadro 1 - Distribuição dos critérios de classificação dos documentários de memória

Documentário	Critérios de seleção		
	Formato	Intencionalidade	Temporalidade
<i>Kanhgá Vênh Kógan Mré Vênh Grén</i>	Não	Sim	Memória
<i>Chora Makamba</i>	Sim	Não	Tempo presente
<i>O Grande Tambor</i>	Sim	Sim	Memória
<i>Eg Rá</i>	Sim	Não	Tempo presente
<i>Carijo</i>	Sim	Não	Tempo presente
<i>Mestres Bordadeiras</i>	Sim	Sim	Tempo presente
<i>Onde Nasce a Nossa Identidade</i>	Sim	Sim	Memória
<i>No Quintal da Casa de Madeira</i>	Sim	Não	Tempo presente
<i>Tempo di Recordare</i>	Sim	Sim	Memória
<i>Receitas da Memória</i>	Sim	Sim	Memória
<i>Pesca Artesanal com Auxílio dos Botos em Laguna</i>	Sim	Não	Tempo presente

Fonte: Elaborado pelos autores.

Embora todo o procedimento de definição do *corpus* tenha sido elaborado para a identificação de documentários de memória, é importante tecer alguns esclarecimentos acerca das cinco produções classificadas na tipologia “documentário do tempo presente”. São filmes que se interessam pelas práticas culturais a partir do registro de uma ação presente: o cotidiano e a vida privada das mulheres artesãs da serra gaúcha em *Mestres Bordadeiras* (2013); práticas ritualísticas *in loco*, como o Ensaio de Promessa de Quicumbi no litoral do Rio Grande do Sul em *Chora Makamba* (2010) ou como a vida das benzedadeiras do oeste catarinense em *No Quintal da Casa de Madeira* (2013); e, por fim, o registro de técnicas artesanais, como a fabricação de erva-mate em *Carijo* (2014), dos grafismos de comunidades *kaingang* no RS em *Êg Rá* (2013) e dos pescadores de Santa Catarina em *Pesca Artesanal com Auxílio dos Botos em Laguna* (2015).

Porém, não se trata de um modelo de classificação hermético. Instantes de recordação também podem ser encontrados entre os depoimentos registrados pelos filmes classificados como de tempo presente, assim como instantes do cotidiano das práticas também são registrados nos documentários de memória.

Assim, o processo definiu como *corpus* analítico os quatro documentários de memória. A partir de então, a pesquisa se concentrou apenas sobre estes filmes. Classificamos nesta tipologia três média-metragens produzidos em Santa Catarina e um longa no Rio Grande do Sul, que apresentaram os três critérios estabelecidos. São eles:

- a) *Onde Nasce a Nossa Identidade* (2012). Direção: Jone Schuster. 55 minutos - Documentário produzido pela prefeitura de Pinhalzinho (SC), com o objetivo de abordar os saberes, as práticas, os costumes e os modos de vida da comunidade autodenominada “cabocla”, que habita a região oeste do estado de Santa Catarina;
- b) *Tempo di Recordare* (2014). Direção: Carmen Salvini e Fernanda Ben. 54 minutos - Continuação do projeto iniciado em *Onde Nasce a Nossa Identidade*, mas com o objetivo de registrar saberes, expressões culturais, costumes e formas de sociabilidade de descendentes de imigrantes italianos residentes no oeste catarinense. Através das recordações, narra as práticas e modos de vida do passado da comunidade de imigração italiana, ainda cultivados por meio da memória coletiva;
- c) *Receitas da Memória* (2017). Direção: Peter Lorenzo. 51 minutos - É parte de um projeto mais abrangente do Instituto de Investigação e Desenvolvimento de Políticas Linguísticas (IPOL). No filme, os idiomas das comunidades de imigração alemã, polonesa e italiana do Médio Vale do Itajaí atravessam as práticas culturais e as relações familiares desde o início da colonização da região. As famílias locais se esforçam para manter esta herança cultural deixada pelos antepassados;
- d) *O Grande Tambor* (2010). Direção: Gustavo Türck e Sérgio Valentim. 124 minutos - O tambor de sopapo é um instrumento de percussão muito importante para a história das escolas de samba nas regiões de Pelotas, Porto Alegre e Rio Grande, com origem datada do século XIX, durante o período da escravidão nas grandes charqueadas. O filme traz uma abordagem histórico-crítica e cultural sobre este instrumento ligado à memória, à religiosidade e à cultura negra no sul do Rio Grande do Sul.

6 Análise fílmica: por uma poética da entrevista

Até aqui, apresentamos o percurso metodológico que culminou no *corpus* de quatro documentários de memória que, em essência, estabelecem um olhar sobre os patrimônios culturais a partir do passado das práticas culturais das comunidades. Assim, definimos como objetivo geral analisar os usos e apropriações das recordações em documentários de memória produzidos na região sul do Brasil por meio dos Editais do PNPI. Portanto, as quatro produções foram submetidas a uma análise fílmica (Aumont; Marie, 2004; Vanoye; Goliot-Lété, 2012).

A análise se construiu a partir da observação dos elementos formais em comum aos quatro documentários. O primeiro elemento está relacionado ao modo de representação predominante no conjunto dos filmes, conforme as definições propostas por Bill Nichols (2010). O *corpus* compartilha de uma lógica informativa e de uma concepção de estilo que apontam para o predomínio do chamado “modo expositivo”. Isto significa que a preocupação formal nestes documentários é a de elaborar, por meio da linguagem fílmica, uma representação de seus patrimônios culturais agrupando “[...] fragmentos do mundo histórico numa estrutura mais retórica ou argumentativa do que estética ou poética” (Nichols, 2010, p. 142). Os documentários do *corpus* dão prioridade ao discurso verbal em relação às imagens, que ilustram, evocam ou contrapõem o que é dito. A montagem de evidência articula uma sequência lógica dos argumentos no esforço de produzir uma impressão de objetividade e de embasamento.

Considerando a tipologia de Gauthier (2011), podemos afirmar que estes documentários mergulham no passado pela via dos testemunhos. Neste *corpus*, é a técnica da entrevista que articula os processos de recordação e dá a tessitura ao modo de representação expositivo. Foram selecionadas sequências dos filmes, estabelecendo como método uma análise fílmica apoiada pelos parâmetros da poética da entrevista em documentário (Grindon, 2007).

Segundo Aumont e Marie (2004), a análise fílmica parte do “texto fílmico” com o objetivo de desconstruí-lo. Na perspectiva de Vanoye e Goliot-Lété (2012), o analista, relativamente distanciado do filme, se apropria de fragmentos específicos da obra e decompõe seus elementos de forma mais ou menos aprofundada e mais ou menos seletiva, conforme os objetivos da análise. Em seguida, deve reconstruí-lo, ou seja, interpretá-lo, estabelecendo elos entre os elementos isolados para “[...] compreender como eles se associam e se tornam cúmplices para fazer surgir um todo significativo” (Vanoye; Goliot-Lété, 2012, p. 15). Os testemunhos colhidos através da técnica da entrevista não se apresentam de forma isolada,

mas são fragmentados e articulados através de uma montagem que busca estabelecer sequências que abordam os assuntos de maneira objetiva e argumentativa. Por este motivo, consideramos apoiar a análise nos parâmetros da poética da entrevista em documentários propostos por Leger Grindon (2007). Para o autor, analisar entrevistas em documentários pressupõe um olhar sobre o modo de fazer. Segundo Grindon, nenhum documentário lança mão do dispositivo da entrevista em busca de uma neutralidade objetiva do que se verbaliza. Assim, é preciso estar atento para os aspectos formais que o documentarista opera nos usos e apropriações dos testemunhos, ou seja, considerar as operações de som e imagem, a forma fílmica de forma abrangente. Assim, propõe os seguintes parâmetros de análise:

- a) presença - é a representação da dinâmica em cena entre entrevistador e entrevistado. O entrevistador está em cena junto ao entrevistado? Interação com o entrevistado fora de campo? Ou o que se registra é apenas o plano com as suas respostas?;
- b) perspectiva - diz respeito às escolhas formais de encenação da entrevista. Posicionamento de câmera, enquadramentos, angulações, aproximações e distanciamentos;
- c) contexto pictórico - esta categoria observa as relações sugeridas na montagem entre as entrevistas em articulação com imagens e sons, que podem ilustrar o que é dito, mas também estabelecer contradições;
- d) performance - observações acerca do comportamento dos entrevistados em cena, como formas de expressão, tom de voz, vestimentas, linguagem corporal, elementos que podem compor a auto *mise en scène* dos entrevistados diante da câmera;
- e) polivalência - abrange o resultado da articulação entre as demais categorias como um todo. Procura entender se as diferentes entrevistas tomadas em conjunto produzem uma argumentação unificada ou evidenciam tensionamentos e contradições.

No total, foram 13 sequências analisadas dos quatro documentários do *corpus*. Para fins deste artigo, concentraremos o esforço de análise fílmica em duas sequências, que fazem parte dos documentários *Tempo di Recordare* (2014) - Direção: Carmem Salvini e Fernanda Bem e *Receitas da Memória* (2017) - Direção: Peter Lorenzo. A intenção é demonstrar, através de um breve exemplo, como os parâmetros da poética da entrevista contribuíram na execução das análises que buscaram compreender, por meio de escolhas formais/estilísticas, como os documentários se apropriaram da potência das recordações na execução de projetos cinematográficos acerca de patrimônios culturais imateriais no interior de uma política pública.

7 *Tempo di Recordare e Receitas da Memória*: breve aproximação analítica

Considerando os parâmetros de uma “poética da entrevista”, a principal semelhança entre *Tempo di Recordare* (2014) e *Receitas da Memória* (2017) – também compartilhada com os demais documentários do *corpus* – está no que denominamos “abordagem elementar”: são documentários expositivos que se apropriam das recordações de maneira funcional e ilustrativa. Aqui, os parâmetros de presença e perspectiva seguem o modelo de *talking heads*: quanto à presença, o entrevistado se dirige a um entrevistador que está fora de campo, exibindo apenas as respostas; já quanto à perspectiva, há o predomínio de uma tomada dos depoimentos em primeiro plano, com variações para plano fechado (*close*) ou plano americano, com ângulo predominante em 45°. Neste formato, o entrevistado é o centro da cena e os elementos são articulados para enfatizar o que é dito. As entrevistas servem a uma montagem de evidência (Nichols, 2010), em que o objetivo do ritmo ou padrão formal dá lugar a uma necessidade de organizar uma continuidade lógica dos argumentos. As sequências a seguir exemplificam como os dois filmes articulam os parâmetros desta abordagem elementar ao parâmetro de performance a fim de registrar um valor de memória atribuído às práticas culturais por parte da comunidade.

A sequência analisada de *Tempo di Recordare* (2014) se encontra entre 36min33s e 37min57s, formada por entrevistas realizadas na Associação Italiana no município de Maravilha (SC) e montada em sete planos. A sequência abre com dois trechos de depoimentos com duração aproximada de 30s, de Tereza Copini e de Valdomira D’Agostini. Teresa, em primeiro plano (Figura 1), apresenta a sua máquina de costura: “Essa máquina era ainda da minha bisavó. Eu também segui a costura. Fui aprender a costura, sempre fui costureira. Só que esta é uma relíquia que a gente sempre guardou, por uma lembrança, digamos (*sic*)” (*Tempo di Recordare*, 2014, 36min33s).

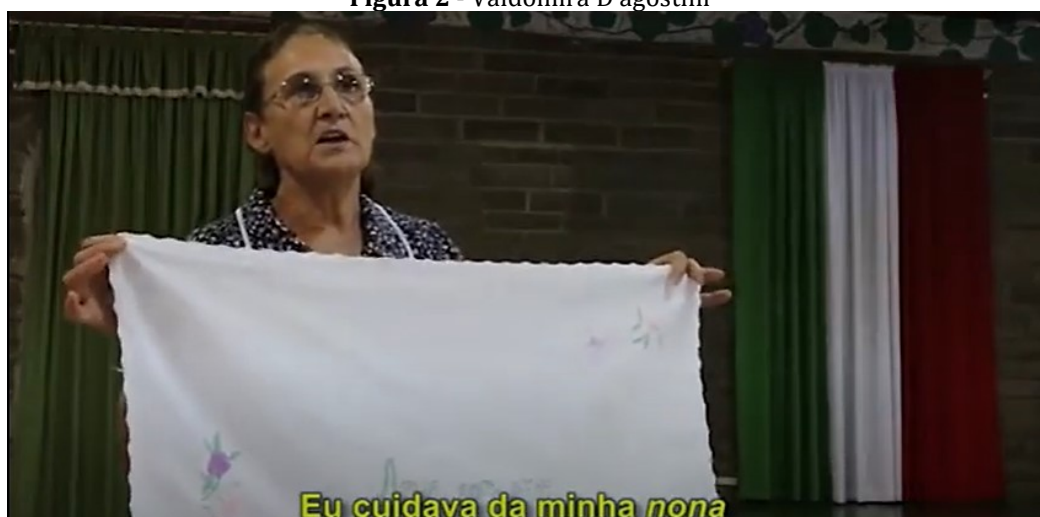
Figura 1 - Tereza Copini



Fonte: *Tempo di Recordare* (2014).

Na sequência, Valdomira (Figura 2): “Esse aqui eu tinha 10 anos quando comecei a bordar. Eu cuidava da minha *nonna*, que estava de cama. E daí o pai dizia assim: ‘Fica aqui cuidando da *nonna* e, enquanto isso, você borda (sic)’” (*Tempo di Recordare*, 2014, 36min47s). Quanto ao parâmetro de contexto pictórico, apenas breves *inserts* das memoráveis que apresentam em cena.

Figura 2 - Valdomira D’agostini



Fonte: *Tempo di Recordare* (2014).

Na análise dos breves trechos, observamos que as diretoras registram um encontro entre uma memória-hábito e uma memória-lembrança (Ricoeur, 2007). Memória-hábito, pois registra Teresa e Valdomira demonstrando atividades cotidianas – costurar e bordar –, ao

mesmo tempo em que mobilizam um esforço de recordação em busca de lembranças específicas e significativas acerca de como aprenderam estas atividades que hoje fazem parte de seus dias a dias. Quando Tereza aponta para a máquina de costura como uma “reliquia” herdada de sua bisavó, guardada como uma lembrança, ou quando Valdomira associa o seu primeiro pano bordado a um episódio marcante da infância, estão atribuindo a estes objetos e práticas um valor de memória atrelado ao que Aleida Assmann (2011) denomina como força estabilizadora dos afetos: experiências de vida significativamente marcantes, como o aprendizado de um ofício e momentos importantes de convívio familiar. Em síntese, são os afetos que conectam o tempo presente ao passado rememorado pelas personagens.

Destacamos o final da sequência analisada, que se encerra com uma breve ruptura desta abordagem elementar, observada pelo parâmetro da performance. Irma Zanin (Figura 3) não dá um simples depoimento, mas se propõe a dramatizar diante da câmera uma corriqueira situação do passado das mães da comunidade – preparar um bebê para adormecer: “Então se falava assim: ‘Para nenê, para querido, a mamãe te enfaixa, vai te dar a mamadeira e você vai dormir, lindo! Temos tantos serviços para fazer!’” (*Tempo di Recordare*, 2014, 37min39s).

Em vez de um primeiro plano que estabelece um *talking head*, o testemunho é registrado em plano americano. Esta quebra de parâmetros favorece o registro de seus gestos, expressões verbais e comportamento, uma vez que diante da câmera Irma não só verbaliza sua recordação, mas, à sua maneira, presentifica este passado por meio de uma performatividade assumida.

Figura 3 - Irma Zanin



Fonte: *Tempo di Recordare* (2014).

Esta sequência não é o único instante do *corpus* em que os parâmetros desta “abordagem elementar” articulam memórias afetivas e performance. Enquanto em *Tempo di Recordare* as diretoras buscam o registro de uma síntese das práticas culturais que compõem o patrimônio imaterial da comunidade de imigração italiana do oeste catarinense, em *Receitas da Memória* o diretor Peter Lorenzo está interessado em como as práticas culturais dos habitantes do Médio Vale do Itajaí, a leste de SC, são atravessadas pelos idiomas da imigração alemã, polonesa e italiana. Analisamos uma breve sequência entre 21min13s e 22min31s. Trata-se de um registro de uma interação da família Voigt. Também econômica em contexto pictórico, são apenas quatro planos, dos quais destacamos dois. No primeiro (Figura 4), o parâmetro da perspectiva padrão é quebrado com um plano geral e movimento de panorâmica, que registra toda a família na sala. Ao centro, a matriarca, Helga Voigt.

A família entoava uma tradicional cantiga alemã: “Um pássaro vem voando/ trazendo uma carta no bico e pousa no meu pé. /A carta traz lembranças de minha mãe. / Querido pássaro, siga voando. / Leva uma saudação e um beijo. / Infelizmente não posso te acompanhar, pois tenho que ficar aqui” (*Receitas da Memória*, 2017, 21min12s).

Figura 4 - Família Voigt



Fonte: *Receitas da Memória* (2017).

No segundo plano destacado, em *close* (Figura 5), Helga Voigt atribui valor de memória à canção ao associá-la a uma recordação de infância: “Na noite de Natal, tinha fornada de pão de trigo, que nos dias normais era sempre de fubá, e manteiga e linguiça. Essa era a ceia de Natal. O pai pedia para acender as velas no pinheiro e dava corda na vitrola e nós cantávamos [...]” (*Receitas da Memória*, 2017, 21min45s).

Helga interrompe o relato por um instante, com voz embargada e lágrimas nos olhos. E finaliza, justificando a reação: “Isto é saudade”. Em Walter Benjamin (1987), a memória involuntária é aquela que, em um contexto de esforço de recordação, emerge a partir de um estímulo que desencadeia uma lembrança intensa e imprevisível do passado. É o tempo entrecruzado, “[...] quando o passado se reflete no instante” (Benjamin, 1987, p. 45-46). Se, no exemplo anterior, o passado retorna ao presente por meio da dramatização de uma situação cotidiana, nesta sequência específica de *Receitas da Memória* uma trivial performance musical familiar afeta Helga emocionalmente: o passado emerge diante da câmera, de maneira inesperada. Aqui, há uma quebra da abordagem elementar adotada pelo diretor: ao articulá-la ao parâmetro da performance, o registro funcional e ilustrativo das recordações dá lugar, momentaneamente, à captação de um instante de manifestação genuína de afetos que envolvem a prática cultural dos idiomas de imigração, compartilhados não só por Helga, mas pelas pessoas que são parte desta comunidade.

Figura 5 - Helga Voigt



Fonte: *Receitas da Memória* (2017).

Por fim, analisamos as sequências pelo parâmetro da polivalência, examinando como estes trechos se relacionam com o todo. Em *Tempo di Recordare*, o registro de testemunhos em um espaço de memória cultural (o salão de uma Associação Italiana) e a performatividade sintetizam a abordagem de Salvini e Ben. O documentário apropria-se de uma memória de práticas culturais que, outrora cotidianas na comunidade italiana no oeste catarinense, ressignificam-se no presente como práticas de memória através de estratégias predominantemente performativas: ferramentas de trabalho convertem-se em memoráveis; técnicas antigas de trabalho, rituais de fé, cantos e danças transformam-se em performances

culturais. O filme demonstra que a responsabilidade por cultivar a memória destas práticas é coletiva, quando a comunidade se organiza em associações culturais italianas.

Já a sequência de *Receitas da Memória* sintetiza um interesse no registro da prática dos idiomas da imigração no interior das dinâmicas familiares. O diretor Peter Lorenzo busca demonstrar que a responsabilidade pela preservação de uma memória dos idiomas como práticas culturais é menos de uma organização coletiva, como no caso anterior, e mais das famílias do Médio Itajaí em sua privacidade. A principal motivação para que as famílias mantenham a prática dos idiomas em suas vidas são, justamente, as memórias afetivas que atravessam a prática, especialmente o sentimento de saudade que, ao longo do filme, é reforçado em relatos, canções e poesias.

8 Considerações finais

No primeiro estágio da síntese de nossa pesquisa, demonstramos como avançamos em um percurso teórico-metodológico no interior das produções audiovisuais do Programa Nacional de Patrimônio Imaterial. O intuito foi estabelecer um *corpus* consistente e alinhado ao interesse de discutir uma conexão entre patrimônios culturais e documentários pelo viés da memória cultural. Definido o *corpus*, o segundo estágio buscou encarar a questão norteadora, “Qual é o papel atribuído às recordações nos documentários do Sul do Brasil produzidos via PNPI?”, a partir de um olhar sobre as escolhas formais e estilísticas. Sabemos que a apresentação da análise de apenas duas sequências não dá conta da totalidade dos resultados encontrados a partir de um *corpus* amplo (e que, conforme demonstrado no primeiro estágio, é um recorte de um contexto ainda mais amplo). Porém, o breve diálogo entre os dois filmes buscou demonstrar como a aproximação da análise fílmica aos parâmetros de uma poética da entrevista em documentários contribuiu para um modelo analítico adequado aos objetivos de pesquisa. Tais documentários submetem as recordações a uma montagem de evidência: servem de forma ilustrativa e funcional ao modo expositivo que propõem. Porém, a análise ultrapassa esta superfície funcional: ao observar a articulação dos parâmetros da poética da entrevista, os filmes se revelam como o registro de comunidades que atribuem valor de memória às práticas que compõem seus patrimônios culturais imateriais. Assim, tais documentários reforçam a relevância do PNPI como política pública de preservação de bens inestimáveis para esses grupos sociais.

Referências

- ASSMANN, Aleida. **Espaços da recordação**: formas e transformações da memória cultural. Campinas: Ed. da Unicamp, 2011.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **A análise do filme**. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2004.
- BENJAMIN, Walter. **Magia, técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas**. São Paulo: Brasiliense, 1994. v. 3.
- CANDAÛ, Joel. **Memória e identidade**. São Paulo: Contexto, 2012.
- CARIJO. Direção: Gustavo Türck. Porto Alegre: Coletivo Catarse de Comunicação, 2014. 1 vídeo (58 min), *streaming*.
- CHORA MAKAMBA. Direção: Janaina Campos Lobo. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2010. 1 DVD (52 min).
- CORÁ, Maria Amélia Jundurian. **Do material ao imaterial**: patrimônios culturais do Brasil. São Paulo: FAPESP, 2014.
- EG RÁ - Nossas marcas. Direção: [s. n.], 2013. 1 vídeo (18 min), *streaming*.
- GAUTHIER, Guy. **O documentário**: um outro cinema. Campinas: Papirus, 2011.
- GRINDON, Leger. Q&A: poetics of the documentary film interview. **The Velvet Light Trap**, Austin, n. 60, p. 4-12, 2007. Disponível em: <https://doi.org/10.1353/vlt.2007.0014>. Acesso em: 28 mar. 2025.
- HARTOG, François. **Regimes de historicidade**: presentismo e experiências do tempo. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.
- HUYSEN, Andreas. **Seduzidos pela memória**: arquitetura, monumentos, mídia. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.
- IPHAN. **Programa Nacional do Patrimônio Imaterial**: compêndio dos editais: 2005 a 2010. Coordenação: Rívia Ryker Bandeira de Alencar. Brasília: Iphan, 2016a.
- IPHAN. **Programa Nacional do Patrimônio Imaterial**: compêndio dos editais: 2011 a 2015. Coordenação: Rívia Ryker Bandeira de Alencar. Brasília: Iphan, 2016b.
- KANHGÁG VÊNH KÓGAN MRÉ VÊNH GRÉN - pintura e dança Kaingang. Direção: Cássio Knapp. Santo Ângelo: Fundação Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai, 2009. 1 DVD (100 min).
- MESTRES BORDADEIRAS. Direção: André Constantin. Antônio Prado: Círculo Cultural Ítalo-brasileiro de Antônio Prado, Transe Labs, 2013. 1 vídeo (47 min), *streaming*.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas: Papirus, 2010.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. **Projeto História: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História**, São Paulo, v. 10, p. 1-28, dez, 1993.

NO QUINTAL DA CASA DE MADEIRA. Direção: Jone Schuster. Pinhalzinho, SC: Prefeitura Municipal de Pinhalzinho, 2013. 1 vídeo (40 min), *streaming*.

O GRANDE TAMBOR. Direção: Gustavo Türck e Sérgio Valentim. Porto Alegre: Coletivo Catarce de Comunicação, 2010. 1 vídeo (124 min), *streaming*.

ONDE NASCE A NOSSA IDENTIDADE. Direção: Jone Schuster. Pinhalzinho, SC: Prefeitura Municipal de Pinhalzinho, 2012. 1 vídeo (55 min), *streaming*.

PESCA ARTESANAL COM AUXÍLIO DOS BOTOS EM LAGUNA. Direção: Roberto Bocchino. Laguna, SC: Fundação Lagunense de Cultura, Pangeia Documentários, 2015. 1 vídeo (17min), *streaming*.

RAMOS, Fernão. **Mas afinal... o que é mesmo documentário?** São Paulo: Ed. Senac São Paulo, 2008.

RECEITAS DA MEMÓRIA. Direção: Peter Lorenzo. Florianópolis: Instituto de Investigação e Desenvolvimento em Política Linguística, 2017. 1 vídeo (51 min), *streaming*.

RICOEUR, Paul. **A história, a memória e o esquecimento**. Campinas: Ed. da Unicamp, 2007.

TEMPO DI RECORDARE. Direção: Carmen Salvini e Fernanda Ben. Pinhalzinho, SC: Prefeitura Municipal de Pinhalzinho, 2014. 1 vídeo (55 min), *streaming*.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Campinas: Papirus, 2012.

Intangible Cultural Heritage and the power of recollections in Southern Brazilian documentaries

Abstract

This paper presents a synthesis of the methodological approach and findings from a study that involves mapping, selection, classification, and analysis of memory documentaries in Southern Brazil under the National Program for Intangible Heritage's calls for proposals. The study is grounded in theoretical connections between memory, heritage, and documentary films, with key contributions from Aleida Assmann, François Hartog, Joel Candaü, Guy Gauthier and Bill Nichols. In the first stage of the research, a classification procedure was developed following Gauthier's typology, distinguishing memory documentaries from present-

time documentaries. This resulted in a *corpus* of four memory documentaries produced in the states of Santa Catarina and Rio Grande do Sul. In the second stage, the *corpus* was submitted to a film analysis supported by the parameters of the poetics of documentary interview as proposed by Leger Grindon. As an example of this analytical model's application, an analysis was presented of two sequences in *Tempo di Recordare* and *Receitas da Memória*. Through their expository mode, the films organize recollections that, mediated by affect, assign a memorial value to the cultural practices of these communities.

Keywords

documentary; memory; cultural heritage; film analysis

Autoria para correspondência

Davi dos Santos Pereira
davi.pereira@ufsm.br

Como citar

PEREIRA, Davi dos Santos; TOMAIM, Cássio dos Santos. Patrimônios culturais imateriais e a potência das recordações em documentários no Sul do Brasil. **Intexto**, Porto Alegre, n. 57, e-147098, 2025. <https://doi.org/10.19132/1807-8583.57.147098>

Recebido: 25/04/2025

Aceito: 05/08/2025

Copyright (c) 2025 Davi dos Santos Pereira, Cássio dos Santos Tomaim. Creative Commons License. Este trabalho está licenciado sob uma licença Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License. Os Direitos Autorais dos artigos publicados neste periódico pertencem aos autores, e os direitos da primeira publicação são garantidos à revista. Por serem publicados em uma revista de acesso livre, os artigos são de uso gratuito, com atribuições próprias, em atividades educacionais e não-comerciais.

