



João Moreira Salles, de “Santiago”¹

Lúcia Tupiassú²

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro – PUC-Rio

Resumo

É em meio a reflexões acerca da suposta cultura da memória em que vive a sociedade ocidental contemporânea que surge a proposta deste texto: esboçar uma leitura possível de uma obra cinematográfica sob o viés da memória – *uma leitura possível*, dado que cabem inúmeros desdobramentos quando se trata de um conceito tão amplo e polissêmico como *memória*, bem como toda obra cinematográfica possibilita muitas e diferentes formas de interpretação. O filme escolhido é *Santiago* (Videofilmes, 2007), documentário escrito e dirigido por João Moreira Salles.

Palavras-chave: cinema; documentário; cultura da memória; subjetividade.

Introdução

Santiago (Videofilmes, 2007), de João Moreira Salles, é um filme incomum. Além de suas notáveis qualidades técnicas e estéticas – marcas caras ao cinema – o filme inova ao trazer para a tela uma reflexão pessoal do diretor sobre o seu próprio fazer cinematográfico, através de imagens de arquivo (gravadas por ele mesmo, mas em outro momento e com outro objetivo)³ e tendo como pano de fundo um personagem de sua memória.

Em 1992, João Moreira Salles inicia um projeto de documentário sobre o mordomo que trabalhara durante 30 anos para sua família, Santiago Badariotti Merlo, na época ainda vivo. Figura excêntrica e marcante, Santiago cativa o espectador com sua história de vida pautada pela solidão e pela devoção à aristocracia. É um homem culto, conhecedor da história da nobreza mundial, apreciador de diversas artes (cinema, música, dança, literatura...), poliglota e dotado de uma memória admirável. Salles chegou a escrever um roteiro para seu filme inicial e a gravar nove horas de imagens e

¹ Trabalho apresentado na DT 4 – Comunicação Audiovisual, NP Audiovisual, do IX Encontro dos Grupos/Núcleos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do XXXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Mestranda em Comunicação Social na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro – PUC-Rio. Graduada em Comunicação Social, com habilitação em Publicidade e Propaganda pela Universidade da Amazônia – UNAMA, em Belém-PA. Contato: tupiassu@hotmail.com

³ O filme contém ainda imagens de arquivo da família Moreira Salles (filmes de família) e trechos de outros dois filmes (*A Roda da Fortuna*, de Vincente Minnelli, e *Viagem a Tóquio*, de Yasujiro Ozu).



depoimentos de Santiago. O resultado não foi como o esperado e o projeto foi abandonado.

Treze anos se passaram, outros filmes foram realizados, Salles é considerado um grande diretor de cinema no Brasil. E eis que o projeto *Santiago* é retomado, agora sob novos olhares – e sem a presença física de seu personagem principal, Santiago, já falecido. Salles reedita as imagens gravadas em 1992, aliando a elas uma narração em *off*⁴ escrita por ele mesmo quando da retomada do projeto (2005/2006). Imagem e texto, produzidos em momentos diferentes, sobrepõem-se formando assim um novo significado.

Tem-se, então, um filme de múltiplas camadas. Apesar de o título sugerir que o “tema” do filme é o mordomo Santiago, a obra vai muito além disso e coloca em cena questões como lembrança, história, passado, presente, solidão, relações afetivas, entre outros. Com base nas idéias que se pretende desenvolver aqui, pode-se dizer inclusive que a questão central do filme é a memória⁵.

A casa da Gávea



Foto da entrada da casa da família Moreira Salles

Santiago é aberto com três longos movimentos de câmera em direção a três fotografias: numa delas, tem-se a entrada de uma mansão; noutra, um quarto onde se vê apenas a porta, uma cama e um espelho pendurado à parede; e, por fim, uma cadeira em meio a uma varanda vazia. São os primeiros contatos do espectador com a “casa da

⁴ A voz do narrador é do irmão de João Moreira Salles, Fernando Moreira Salles.

⁵ Ainda que *Santiago* seja um filme tão rico em possibilidades interpretativas e concatenações teóricas, é importante frisar que este trabalho pretende se ater prioritariamente a questões relativas à memória, dando menor ênfase a aspectos mais recorrentes (e já abordados em outros trabalhos recentes) dos estudos audiovisuais. Ver, por exemplo, os artigos de Consuelo Lins, “O ensaio no documentário e a questão da narração em off”, e de Ilana Feldman, “Jogos de cena: Confissão, ensaísmo e autoficção em alguns documentários contemporâneos”; ou ainda o livro de Consuelo Lins e Cláudia Mesquita “Filmar o real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo”, ed. Jorge Zahar.



Gávea”, a mansão onde viveu a família Moreira Salles, que será logo em seguida apresentada a partir de novas imagens (agora lentos passeios pelo seu interior) e pela narração em *off*: “Há treze anos, quando fiz essas imagens, pensava que o filme começaria assim”.

A narração segue enquanto vemos alguns cômodos vazios de uma casa abandonada. O espectador é sutilmente induzido a imaginar aquele mesmo espaço noutro momento, quando dos “jantares de negócio, bailes e grandes festas” de que fala o narrador. Passado e presente são postos em diálogo, um diálogo imaginado pelo espectador que nunca terá real acesso àqueles acontecimentos de tempos antigos, seja porque não os viveu, seja porque, ainda que os tivesse vivido, tais acontecimentos estariam presos ao passado – e este, por definição, é sempre ausente; do passado só se sabe que, “se existiu, o que ocorreu jamais poderá ser verdadeiramente conhecido” (Lowenthal, 1998: 68).

É bastante pertinente que, logo na abertura do filme, nos seja apresentada a casa da Gávea: ela é um de seus elementos principais. Ainda que um espectador menos atento possa crer que o tema central é apenas o mordomo Santiago, alguns trechos da narração denunciam que há outros motivos para a retomada desse projeto: “Em agosto de 2005, decidi tentar de novo. Era um modo de voltar à casa da minha infância, e a Santiago”; “Minha memória de Santiago se confunde com a casa da Gávea”; “Tive vontade de voltar à casa, e por isso retomei o filme”.

Essa vontade de que fala Salles, essa busca pelo passado é um anseio que se faz notar cada vez mais recorrente na contemporaneidade. A temática da memória e da preservação do passado está presente nas mais diversas áreas do conhecimento, seja em estudos acadêmicos, em manifestações artísticas, no desenvolvimento de avançadas tecnologias para o armazenamento de dados ou na construção de novos monumentos e museus ao redor do mundo. Nas palavras de Andreas Huyssen (2000: 9), “um dos fenômenos culturais e políticos mais surpreendentes dos anos recentes é a emergência da memória como uma das preocupações culturais e políticas centrais das sociedades ocidentais”. Segundo o autor, vivemos em meio àquilo que se pode chamar de uma *cultura da memória*, uma “comercialização crescentemente bem-sucedida da memória pela indústria cultural do ocidente” (Idem: 15) que decorre, em grande medida, da globalização da economia.

Essa transformação da memória em produto e o crescente interesse na sua comercialização seriam responsáveis, ainda segundo Huyssen, por uma overdose de



informações, um “excesso de memória”. Ainda que o pano de fundo da circulação dessas informações seja o apelo à preservação do passado e à conservação da memória, o que se tem como resultado disso é justamente o contrário: o triunfo do esquecimento. A memória transformada em mercadoria se torna banal e, portanto, descartável. “Quanto mais nos pedem para lembrar, no rastro da explosão da informação e da comercialização da memória, mais nos sentimos no perigo do esquecimento e mais forte é a necessidade de esquecer” (Huysen, 2000: 20). Outro autor que reafirma este pensamento é Tzvetan Todorov, para quem “a memória estaria ameaçada, já não pela supressão de informação, mas por sua abundância” (2000: 15).

Quem leva este argumento ao limite é Pierre Nora, que chega mesmo a afirmar: “fala-se tanto de memória porque ela não existe mais” (1993: 7). Para ele, não há mais a memória dita verdadeira nas sociedades contemporâneas e, portanto, surge a necessidade da utilização de novos suportes que possam conter, abrigar essa memória perdida.

Menos a memória é vivida do interior, mais ela tem necessidade de suportes exteriores e de referências tangíveis de uma existência que só vive através delas. Daí a obsessão pelo arquivo que marca o contemporâneo e que afeta, ao mesmo tempo, a preservação integral de todo o presente e a preservação integral de todo o passado (Nora, 1993: 15).

Essa crescente necessidade de novos meios de memória, como forma de mantê-la viva, concretiza-se no surgimento daquilo que Nora chama de *lugares de memória*:

Os lugares de memória nascem e vivem do sentimento que não há memória espontânea, que é preciso criar arquivos, que é preciso manter aniversários, organizar celebrações, pronunciar elogios fúnebres, notariar atas, porque essas operações não são naturais (Nora, 1993: 13).

Seria então a casa da Gávea um lugar de memória para os membros da família Moreira Salles ainda vivos? Segundo Pierre Nora, só podem ser considerados lugares de memória aqueles que contemplarem três aspectos simultaneamente: material, simbólico e funcional. *Material*, ou seja, sensorial, tangível; *simbólico*, isto é, representante de algo a partir da atribuição de um significado compreendido por um grupo; e *funcional* devido à finalidade de garantir ao mesmo tempo a cristalização e a transmissão de uma lembrança (Nora, 1993).

Partindo-se desses pressupostos, seria possível entender a casa da Gávea como um suporte material ao qual os membros da família Moreira Salles atribuem um

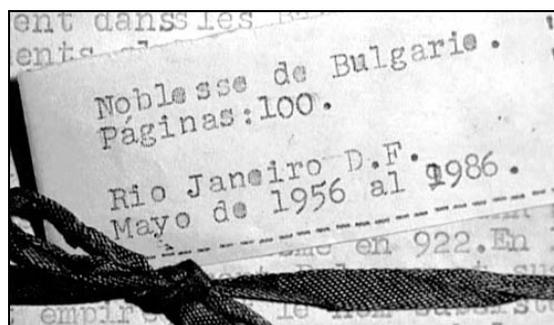


significado determinado e, ainda, a ele recorrem como forma de preservar as lembranças de um dado momento de suas vidas. Salles afirma: “gostaria que essa história [referindo-se ao filme *Santiago*] fosse de meus pais e também de meus irmãos, Pedro, Walter e Fernando. A memória de Santiago e da casa da Gávea é nossa”.

Ao longo do filme são narrados episódios do tempo em que a família Moreira Salles vivia na casa. Enquanto uma voz (ora do narrador, ora de Santiago) descreve os salões, o ambiente ou os visitantes, vemos imagens da casa agora vazia – imagens envoltas por uma aura de nostalgia. Há ainda um momento específico em que fica latente o sentimento de nostalgia em relação à casa da Gávea. É quando, ao final do filme, é lido um texto escrito pelo irmão Fernando Moreira Salles por ocasião da morte de seu pai. Ele diz: “Dele, hoje, plantei as cinzas/ virando a terra com meus irmãos./ Será um dia pé de silêncio junto ao rio de minha infância./ No orvalho do jardim, cresce um pau-brasil./ Pena, eu lá não brinco mais.”

Essa aproximação entre a casa da Gávea e a noção de lugar de memória, no entanto, deve ser relativizada. Por ser a noção de lugar de memória abrangente e flexível, deve-se ter em mente, ao trabalhar com ela, que qualquer analogia será sempre fruto de uma generalização. Em outras palavras, podemos dizer apenas que a casa da Gávea é um lugar de memória *da e para* a família Moreira Salles, e a partir das demonstrações contidas no filme de que essas pessoas recorrem à casa para relembrar do passado vivido em família.

O mordomo



Páginas datilografadas por Santiago sobre a nobreza mundial

Santiago é um apaixonado pelo passado, pela memória. Já em seu primeiro depoimento no filme, fala de sua máquina de escrever – sua “velha metralhadora” onde escreveu durante 40 anos –, relembra momentos de sua infância em Buenos Aires e



pede a Deus que conserve sua memória. Santiago se orgulha de, com avançada idade, possuir tão boa memória e chega a dizer que esta é “un prêmio de la Divina Providência”⁶. Noutro depoimento, Santiago explicita sua preferência pelo passado em detrimento do presente: “E como io vivo el passado, a mí no me afecta para nada. Por mí puede cair el céu... que no me interessa más nada!”.

Tal devotamento pelo passado é tamanho que Santiago se torna uma espécie de historiador amador. São mais de 30 mil as páginas por ele datilografadas, ao longo de mais de 50 anos, nas quais se encontram episódios, nomes e datas sobre a história da aristocracia universal. Santiago não apenas registra as informações sobre a genealogia da nobreza, como também as permeia com seus comentários, opiniões e impressões. Para ele, “nenhum duque era obscuro demais, nenhuma dinastia merecia o esquecimento” – nos diz o narrador do filme.

Além desse trabalho admirável, Santiago, a pedido do entrevistador Salles, também narra inúmeras histórias. O entusiasmo com que relembra datas, nomes, ocasiões e eventos é envolvente. Mas terão sido essas histórias verdadeiras? Como já mencionado anteriormente, o passado é por definição inacessível – é um país estrangeiro, para usar os termos de Lowenthal – e não se presta a verificação. No entanto, ainda que seja impossível atestar a veracidade de qualquer uma das histórias fantásticas de Santiago, todas elas podem ser consideradas reais na medida em que, no dado momento da gravação das entrevistas, elas fizeram parte do presente vivido por Santiago. Como atesta Beatriz Sarlo, “a narração inscreve a experiência numa temporalidade que não é a de seu acontecer (...), mas a de sua lembrança. A narração também funda uma temporalidade, que a cada repetição e a cada variante torna a se atualizar” (Sarlo, 2007: 25).

Assim, a cada vez que Santiago narra um acontecimento passado, ele o reconstrói sob a mediação do momento presente. “É inevitável a marca do presente no ato de narrar o passado”, afirma Sarlo (2007: 49). Em outras palavras, ao narrar suas experiências, Santiago as transforma; cada episódio mencionado é ao mesmo tempo “fiel e móvel, como toda memória” (Le Goff, 1990).

⁶ Santiago, em seus depoimentos, mistura os diferentes idiomas que fala (predominantemente espanhol, português, francês e italiano).

As imagens de arquivo



Cena do filme *A Roda da Fortuna* utilizada em *Santiago*

Santiago é um filme de retorno ao passado: ora é Santiago (o personagem) que vemos reconstruir sua história frente às câmeras, ao falar de sua vida, contar suas experiências, suas lembranças; ora é Salles quem remonta à sua infância através da narração em *off* que acompanha as imagens; e, formando ainda uma terceira camada interpretativa, ora é o passado do próprio filme que nos é exposto quando temos acesso a informações de sua primeira edição, que foi abandonada e depois retomada para dar vida à versão que vemos agora na tela.

Essa refeitura do filme, inclusive, é um fator que merece uma atenção mais detida. Salles constrói *Santiago* utilizando apenas imagens de arquivo – sejam imagens gravadas por ele mesmo em 1992 e arquivadas durante 13 anos, sejam aquelas do arquivo familiar (as cenas da família Moreira Salles brincando na piscina), sejam os breves trechos de outros dois filmes (*A Roda da Fortuna*, de Vincente Minnelli, e *Viagem a Tóquio*, de Yasujiro Ozu) que são incluídos na narrativa.

Ao transportar essas imagens de arquivo para outro contexto (a versão de *Santiago* que vemos), Salles faz com que tais imagens passem por um processo que Jean Claude Bernardet (2000) chama de *ressignificação*. Segundo Bernardet, uma determinada imagem tem um significado específico em determinado contexto e, caso seja retirada desse contexto original e recolocada em outro, ganha novo significado. Essa imagem se torna, então, *plurissêmica*; foi transformada em fragmento, em um pedaço de texto sem abertura ou fechamento, e que, por isso, possibilita enorme multiplicidade de interpretações.

No que tange especificamente ao trecho de filme de família que vemos em *Santiago*, há algumas considerações a mais que podem ser feitas. O trecho é um registro amador e improvisado, originalmente sem edição ou com cortes bruscos; imagens por



momentos trêmulas ou desfocadas, sem iluminação apropriada. Enfim, o filme contém vários dos elementos que, para o teórico de cinema Roger Odin, constituem as chamadas *figuras estilísticas* do filme de família. Segundo ele, “esse sistema de figuras se apresenta como uma enumeração de equívocos, erros e faltas que parece confirmar a idéia geralmente admitida de que o filme de família é mau cinema”. Esses aparentes equívocos, ou figuras estilísticas, atribuem um valor de espontaneidade e veracidade às imagens – fatores esses que costumam ser valorizados no cinema documental, fortemente marcado pela suposta crença nas imagens apresentadas. Mas, além de ser uma característica do gênero documental, essa valorização da estética supostamente espontânea, essa simulação de “retrato da realidade” é algo presente também noutras searas. Desde propagandas e comerciais de televisão, a matérias jornalistas, fotografias ou outras manifestações de artes visuais, o que se nota é uma apreciação crescente da estética do caseiro, familiar, íntimo, subjetivo. É a busca pela impressão de espontaneidade e pela subjetividade como forma de agregação de valor.

Um movimento semelhante a esse é discutido por vários pesquisadores dos estudos culturais nas sociedades ocidentais contemporâneas: a crescente valorização do testemunho e do relato pessoal como atestados de veracidade, como formas de legitimação de discurso. Ambos os movimentos podem ser considerados como resultados de um processo de valorização do indivíduo enquanto sujeito comum, processo este analisado por Beatriz Sarlo de forma bastante clara. Segundo a autora, “se acentuou o interesse pelos sujeitos ‘normais’, quando se reconheceu que não só eles seguiam itinerários sociais traçados, como protagonizavam negociações, transgressões e variantes” (2007: 16).

A reflexão de Sarlo parte do pensamento de Michel de Certeau, que fez um trabalho primoroso em que tece uma “teoria das práticas cotidianas”. Certeau, questionando a idéia foucaultiana⁷ de que os indivíduos estariam “entregues à passividade e à disciplina” (Certeau, 2007: 37), defende que “o cotidiano se inventa com mil maneiras de caça não autorizada” (Ibidem: 38). Em outras palavras, a tese de Certeau defende que, ainda que haja um suposto poder disciplinador e totalizante que tenda a uniformizar os indivíduos e seus comportamentos, no desenrolar das práticas cotidianas surgem “brechas” através das quais é possível “burlar” a ordem estabelecida,

⁷ Ver: FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Petrópolis: Vozes, 2007.



criando novos mecanismos de poder. Essas brechas seriam os espaços onde o indivíduo poria em prática suas “astúcias”, ou “tretas do fraco”.

Segundo a análise de Sarlo, esse interesse por tais “sujeitos marginais” seria a esteira para se chegar ao que ela denomina *guinada subjetiva*, ou seja, nas palavras dela:

“a atual tendência acadêmica e do mercado de bens simbólicos que se propõe a reconstituir a textura da vida e a verdade abrigadas na rememoração da experiência, a revalorização da primeira pessoa como ponto de vista, a reivindicação de uma dimensão subjetiva, que hoje se expande sobre os estudos do passado e os estudos culturais do presente” (Sarlo, 2007: 18)

Essa guinada subjetiva é uma marca que pode ser associada a *Santiago*, ainda que não se possa julgar se é um traço intencional ou inconsciente de Salles.

Um filme sobre si mesmo



Imagem em *still* do filme, uma das poucas em que o diretor João Moreira Salles aparece ao lado de Santiago

A presença da subjetividade de João Moreira Salles é um traço marcante em seu filme, a começar pela narração em primeira pessoa, pela temática familiar, pelo retorno à casa de sua infância e, principalmente, pela reflexão pessoal acerca de seu próprio fazer cinematográfico.

Salles não expõe na tela apenas a casa onde viveu a infância e os hábitos de sua família àquela época, mas também – não sem certa dose de coragem – seu próprio amadurecimento intelectual e profissional. Em uma seção do filme, intitulada “uma reflexão sobre o material bruto”, o diretor explicita algumas críticas às suas próprias idéias originais para a construção do filme. Salles denuncia o rigor exagerado com que costumava trabalhar e as consequências desse método, não apenas no que tange às imagens e à estética (a preocupação excessiva com os enquadramentos, o trabalho



primoroso da fotografia etc.), como também na relação com os personagens (a fria condução das entrevistas limitou a relação entre Salles a Santiago a uma via de mão única).

Em meio à auto-crítica tecida por Salles em seu filme, uma discussão bem mais abrangente é suscitada: a questão da crença na veracidade das imagens do documentário. Em certo momento do filme, Salles mostra uma imagem de uma folha caindo bem no centro da piscina e indaga, através da narração em *off*, se teria sido a queda daquela folha natural ou artificial. O espectador fica sem resposta. “É difícil saber até onde íamos em busca do quadro perfeito, da fala perfeita” – provoca o narrador. Esse questionamento marcante em *Santiago*, conforme salientam Consuelo Lins e Cláudia Mesquita (2008), perturba a crença do espectador naquilo que está assistindo, carrega as imagens documentais de dúvidas, fragiliza a fronteira entre a cena e o mundo.

Esse questionamento de Salles à credibilidade das imagens de seu próprio filme poderia se estender ainda às imagens de memória que formamos em nossas mentes. Assim como “tudo deve ser visto com certa desconfiança” – como diz o narrador do filme –, não se poderia dizer que tudo deve ser *lembrado* com certa desconfiança? Aqui remonto ao argumento anteriormente descrito, segundo o qual nossas lembranças do passado são necessariamente mediadas e atravessadas pelo presente. Se, como diz Sarlo (2007: 9), “o retorno do passado nem sempre é um momento libertador da lembrança, mas um advento, uma captura do presente”, então jamais poderemos crer que nossas lembranças sejam puras e imutáveis.

Por fim, outro aspecto diferenciado de *Santiago* é que, ao contrário do padrão comumente esperado pelo grande público nos filmes documentários, nele não temos um documentarista registrando um objeto e/ou personagem. A tese que se pretende sustentar aqui é de que Salles não fez um filme *sobre* o mordomo Santiago, e sim *através* dele. O filme, na verdade, é sobre as memórias de Salles – do mordomo, de sua infância, de sua família, da casa da Gávea – e, sobretudo, sobre sua própria relação com essas memórias. Como já mencionado anteriormente, Salles chega mesmo a dizer claramente, na narração em *off*, ter retomado o filme para voltar à casa da Gávea e a Santiago.

São várias as cenas em que Santiago atende a um pedido de Salles, narrando alguma história por ele (Salles) já conhecida, ou encenando algo à maneira como costumava fazer quando Salles e os irmãos eram meninos. Um exemplo claro disso é o momento em que Salles pede a Santiago que repita uma oração dita em latim com as



mãos unidas: “Uma das minhas memórias de infância é Santiago rezando em latim. Aquilo sempre me pareceu bonito e solene. Peço a ele que se concentre, de mãos postas, e retome a reza, repetindo o que já disse. É o primeiro take 2 da filmagem.” – diz a narração em *off*. A cena em que Santiago dança e toca castanholas, ou as várias vezes em que Salles pede que Santiago diga algo para ele (“repete isso pra mim”) também são exemplos.

Não é à toa que vemos Santiago repetir falas e cenas até que Salles esteja satisfeito – era necessário reconstruir a imagem tal qual a registrada na memória de Salles. Assim, é possível entender porque Salles dirige de maneira tão rígida as ações e depoimentos de Santiago durante as entrevistas: no limite, a presença de Santiago no filme é uma forma de materializar, de externar as imagens de memória guardadas por Salles. Santiago (tanto o mordomo, quanto o filme) é um veículo através do qual Salles retoma suas próprias lembranças.

O final do filme nos transmite uma imagem melancólica e introspectiva de Santiago. Mas, seria essa melancolia apenas do próprio mordomo? Não seria ela uma impressão oriunda também do sentimento de nostalgia e auto-crítica (arrependimento?) de Salles em relação tanto ao seu passado, quanto à forma como se aproximou (ou não aproximou) de Santiago durante os cinco dias de entrevistas, não tendo sido sensível às revelações mais íntimas do mordomo? Da mesma forma como a lembrança do passado carrega em si traços da mediação do presente, a imagem que *Santiago* (o filme) nos mostra de Santiago (o mordomo) carrega em si traços de seu diretor João Moreira Salles. Partindo-se do pressuposto de que o filme a que assistimos revela mais sobre seu diretor que sobre seu suposto “objeto”, podemos dizer que o espelho colocado diante de Santiago talvez reflita mais a imagem de Salles⁸.

Referências bibliográficas

BERNARDET, Jean Claude. A subjetividade e as imagens alheias: resignificação. In: BARTUCCI, Giovanna (org.). **Psicanálise, cinema e estéticas de subjetivação**. Rio de Janeiro: Imago, 2000.

⁸ É importante ressaltar que a tese aqui defendida em nada pretende tecer algum juízo de valor a respeito do filme de Salles. O fato do tema principal do filme ser identificado como relativo ao próprio Salles não deve ser percebido como negativo. Muito pelo contrário, essa característica estaria muito mais próxima de uma marca positiva, já que enriquece as possibilidades de significação e interpretação do filme.



CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**: 1. Artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 2007.

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

LE GOFF, Jacques. Memória. In: _____. **História e Memória**. Campinas: Editora da Unicamp, 1990. p. 423-477.

LINS, Consuelo; MESQUITA, Cláudia. **Filmar o real**: sobre o documentário brasileiro contemporâneo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

LOWENTHAL, David. Como conhecemos o passado. In: **Projeto História**: revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História e do Departamento de História da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo: EDUC. Nº 17, novembro/1998. p. 63-201.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. In: **Projeto História**: revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História e do Departamento de História da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo: EDUC. Nº 10, dezembro/1993. p. 7-28.

ODIN, Roger (org.) **Le film de famille – Usage privé, usage public**. Paris: Méridiens Klincksieck, 1995.

SARLO, Beatriz. **Tempo passado**: cultura da memória e guinada subjetiva. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.

TODOROV, Tzvetan. **Los Abusos de la memoria**. Buenos Aires: Paidós, 2000.

Filmes mencionados

A RODA da Fortuna (The Band Wagon). Dirigido por Vincente Minnelli. Estados Unidos: Warner Home Video, 1953. DVD (112 min), Som, Cor.

SANTIAGO (Santiago). Dirigido por João Moreira Salles. Brasil: Videofilmes, 2007. DVD (79 min), Som, PB e Cor.

VIAGEM a Tóquio (Tôkyô monogatari). Dirigido por Yasujiro Ozu. Japão: Shochiku Kinema Kenkyû-jo, 1953. VHS (136 min), Som, PB.