

UNIVERSIDADE DO EXTREMO SUL CATARINENSE - UNESC

CURSO DE HISTÓRIA

ISADORA FARIAS ESPÍNDOLA

**O SUL CATARINENSE DIANTE DOS NOSSOS OLHOS, ANTES E AGORA:
DOCUMENTÁRIOS DE WILLIAM GERICKE SOBRE IMBITUBA E URUSSANGA
NOS ÚLTIMOS ANOS DA DÉCADA DE 1940**

CRICIÚMA

2017

ISADORA FARIAS ESPÍNDOLA

**O SUL CATARINENSE DIANTE DOS NOSSOS OLHOS, ANTES E AGORA:
DOCUMENTÁRIOS DE WILLIAM GERICKE SOBRE IMBITUBA E URUSSANGA
NOS ÚLTIMOS ANOS DA DÉCADA DE 1940**

Trabalho de Conclusão de Curso, apresentado para obtenção do grau de licenciada no curso de História da Universidade do Extremo Sul Catarinense, UNESC.

Orientador: Prof. Mestre Tiago da Silva Coêlho

CRICIÚMA

2017

ISADORA FARIAS ESPÍNDOLA

**O SUL CATARINENSE DIANTE DOS NOSSOS OLHOS, ANTES E AGORA:
DOCUMENTÁRIOS DE WILLIAM GERICKE SOBRE IMBITUBA E URUSSANGA
NOS ÚLTIMOS ANOS DA DÉCADA DE 1940**

Trabalho de Conclusão de Curso aprovado pela Banca Examinadora para obtenção do Grau de licenciada, no Curso de história da Universidade do Extremo Sul Catarinense, UNESC, com Linha de Pesquisa em Sociedade, Cultura e Ambiente.

Criciúma, 21 de Novembro de 2017

BANCA EXAMINADORA

Prof. Tiago da Silva Coelho - Mestre - (Unesc) - Orientador

Prof. Carlos Renato Carola -Doutor - (Unesc)

Prof. Rodrigo Fabre Feltrin - Especialista - (Esucri)

**Ao dono dos olhinhos de jabuticaba mais
lindos do mundo, meu filho, Bento.**

AGRADECIMENTOS

Foram tantas as pessoas que participaram comigo dessa conquista e da minha caminhada acadêmica, que o agradecimento torna-se uma tarefa difícil. Em primeiro momento gostaria de agradecer meus pais, Silvia e Jairo, que não mediram esforços para tornar meu sonho possível, e sempre acreditaram no meu potencial como professora e historiadora, incentivando e alimentando meu amor pelas duas funções, agradeço ainda ao suporte que ofereceram a mim e a minha família durante os últimos quatro anos. A propósito, agradeço ao universo que me presenteou com uma família, sendo ela meu companheiro, melhor amigo e amor, Jodoel, e meu filho que cultivo um amor inexplicável, Bento. Ao Jodoel, agradeço todos os dias, tardes e noites que me ouviu pacientemente falar sobre a vida de William Gericke, sobre meus devaneios em relação às formas diferentes que gosto de observar um mesmo assunto, objeto etc.. Obrigada por ser meu parceiro sempre, seja para uma cerveja no bar ou para estudar na biblioteca. Obrigada também pela parceria na luta cotidiana por um lugar melhor para o nosso pequeno Bento; a esse, agradeço ao simples fato de existir e me dar força em tudo que faço. Filho, te amo tanto, obrigada pelas melhores risadas que já ouvi, pelo olhar mais lindo e pelo cheiro mais gostoso que existe.

Sou grata também ao meu professor, orientador, amigo e compadre Tiago Coelho, que divide comigo o conhecimento e amor pela história da arte, e, além disso, me deu força e incentivo todas as vezes que pensei em desistir, da mesma forma que fez minha também professora, amiga e comadre Michele Cardoso. Muito, muito obrigada mesmo! Vocês são com certeza uma grande inspiração e fonte de apoio.

Agradeço ainda minha amiga e colega Nathália Cabral, que no ano de 2015 dividiu comigo e me ensinou muito também sobre gênero e audiovisual da mesma maneira que se encantou comigo pelos dois assuntos, e foi, durante os últimos dias de escrita do TCC, minha parceria de “calma, vai dar tudo certo”. Obrigada pela parceria sempre! Gostaria de agradecer ainda ao meu colega e também amigo Marcos Guerreiro, o qual admiro muito pela força de vontade e dedicação a tudo que faz, obrigada pela companhia sempre nos nossos projetos e por sempre se dispor a se adaptar às minhas condições de trabalho enquanto mãe e acadêmica, se deslocando inúmeras vezes na chuva e no frio de moto da Esplanada ao Pinheirinho!

Por fim, obrigada à Unesc pela abertura de portas para um mundo totalmente diferente pra mim, e obrigada Centro de Memória e Documentação da Unesc – Cedoc, por

alimentar ainda mais meu amor pela história e pelo audiovisual no período em que fui estagiária.

“O cinema é um instrumento de análise e de luta contra uma sociedade e uma cultura inaceitáveis, é uma procura de caminhos sociais, políticos, culturais e estéticos novos, uma invenção de formas de linguagem que se possam descobrir e expressar esses caminhos. Isso, senão de fato, pelo menos nas suas intenções e na sua razão de ser”

Jean Claude Bernadet

RESUMO

Esta pesquisa consiste em uma análise, na perspectiva da cultura visual, dos documentários produzidos pelo cineasta paulista William Gericke durante os últimos anos de 1940 em Imbituba e Urussanga. Desta maneira, destaca-se o discurso acerca da modernidade e do progresso na região carbonífera, enfatizado também pelo governo nacional do mesmo período. Portanto a discussão sobre as formas de fazer cinema nesse contexto encontra-se presente nesta pesquisa. Por meio de análises dos audiovisuais, e de exemplares periódicos dispostos na hemeroteca do site da Biblioteca Nacional, foi possível construir um breve histórico acerca da vida e do trabalho do cineasta para compreender seu trabalho no Brasil e no sul catarinense. Através da pesquisa, foi possível ainda compreender que os vídeos de William Gericke eram contratados por empresas e gestões estaduais e municipais, com o intuito de mostrar as riquezas e os aspectos modernos das cidades retratadas e, dessa forma, acabavam por invisibilizar sujeitos e situações recorrentes no período. Logo, abordamos brevemente a invisibilidade em relação às questões como a vila operária, o trabalho feminino e as relações entre patrões e funcionários (as). Por fim, concluímos que os documentários analisados possuem uma relação distinta com a sociedade que o assistiu e assiste: uma estabelecida nas primeiras décadas do século XX e outra atualmente, com a disseminação dos vídeos em sites como *Youtube* e *Facebook*, no século XXI.

Palavras-chave: Cinema. Cultura Visual. William Gericke. Documentário.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Foto principal da reportagem do periódico “O Jornal”, do Rio de Janeiro, em 9 de Julho de 1936.....	24
Figura 2 - Fotograma: Saída das funcionárias da prefeitura após o expediente (1948).	28
Figura 3 - Fotograma: Saída dos funcionários da fábrica dos Irmãos Lumière (1895).....	28
Figura 4 – Luiz Nagel e Euvídeo de Castro fiscalizam o trabalho na Mina.....	31
Figura 5 - – Luiz Nagel e Euvídeo de Castro fiscalizam o trabalho na Mina	31
Figura 6 - Luiz Nagel e Euvídeo de Castro fiscalizam o trabalho na Mina	32
Figura 7 - Luiz Nagel e Euvídeo de Castro fiscalizam o trabalho na Mina	32
Figura 8 – Trabalhadores na empresa Vinhos e Licores Uru	33
Figura 9 - Trabalhadores na empresa Vinhos e Licores Uru	34
Figura 10 - Trabalhadores na empresa Vinhos e Licores Uru.....	34
Figura 11 – Torquatto Tasso durante seu trabalho na Prefeitura de Urussanga.....	35
Figura 12 – Um dos sócios das empresas Mac Donald durante seu trabalho na empresa.....	35
Figura 13 – Mulheres trabalhando na fábrica de tecido das empresas Lage	40
Figura 14 - Mulheres e crianças trabalham na escolha de carvão.	41

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ABNT	Associação Brasileira de Normas Técnicas
PMC	Prefeitura Municipal de Criciúma

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	11
2	CULTURA VISUAL COMO UM CAMINHO PARA A ANÁLISE: OS DOCUMENTÁRIOS DE WILLIAM GERICKE NAS PRIMEIRAS DÉCADAS DO SÉCULO XX.....	14
2.1	MODERNIDADE, CINEMA E PRODUÇÃO DE DOCUMENTÁRIOS NO BRASIL ENTRE 1920 E 1950.....	16
2.2	EM BUSCA DA ‘VERDADE’ NAS TELAS: WILLIAM GERICKE COMO UM DOCUMENTARISTA CLÁSSICO.....	17
2.3	O CINEMA DE CAVAÇÃO COMO FORMA DE EXISTIR DOS “OPERADORES DE CÂMERA” NO BRASIL ENTRE AS DÉCADAS DE 1920 E 1940.....	20
3	O SUL CATARINENSE ENTRA EM CENA: URUSSANGA E IMBITUBA.....	27
3.1	URUSSANGA: COMPANHIA INDÚSTRIA DE MINERAÇÃO RIO CARVÃO S/A E PRODUÇÃO DE VINHOS E LICORES URU	29
3.2	IMBITUBA, OU A VIDA E OBRA DE HENRIQUE LAGE.....	36
3.3	UMA BREVE REFLEXÃO SOBRE O VISÍVEL (E O INVISÍVEL).....	39
4	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	42
5	REFERÊNCIAS	46

1 INTRODUÇÃO

Enxergamos, pensamos, sentimos e criamos. As imagens são capazes de influenciar de diversas formas a construção do saber histórico, podendo assim dar rumo a uma forma de compreender e ensinar aquilo que se vê. A exposição de um museu, as imagens de um livro didático, o barulho do projetor do cinema, o clique e o flash da câmera, o que sempre foi motivo de encantamento se torna parte da história, podendo assim construir uma historiografia.

O contato com as produções audiovisuais, e principalmente o ‘fazer filme’, nos levam a compreender o valor das produções de imagens ao longo da história, reconhecendo estas não somente como parte constituinte de um acervo histórico, mas, também, como parte que constrói e dialoga com a sociedade que com ela interage, além de uma forma cabível no processo de ensino-aprendizagem. Essa compreensão parte principalmente da prática de edição e análise desenvolvida por meio da disciplina de Oficina de Ensino e Pesquisa: História, Imagem e Som, que proporcionou um primeiro contato com o tema; outro fator que levou ao aprofundamento das questões da imagem foi o processo de construção do audiovisual “Gênero e Educação”, por meio do programa de Iniciação à Docência - PIBID.

Construir um roteiro, filmar o que é escolhido, editar, exibir e perceber a reação do público diante de uma exibição fez com que o olhar diante de outras produções se modificasse, caso ocorrido diante dos documentários de William Gericke encontrados no *Youtube* no ano de 2015, e que se tornou pesquisa no ano de 2016. A pesquisa de Iniciação Científica “Narrativas audiovisuais sobre o sul catarinense: documentários de William Gericke nas regiões carboníferas” respondeu alguns questionamentos, mas deixou margem para outros, que estão presentes nessa monografia.

O cineasta viajante percorreu o Brasil durante as primeiras décadas do século XX, vendendo seus documentários para prefeitos e grandes empresas das cidades retratadas, dirigindo, produzindo e filmando a maioria dos seus documentários, destacando sempre as ideias acerca do progresso por meio do trabalho e estruturas modernas. O sul catarinense fez parte do seu itinerário. Urussanga e Imbituba foram retratadas no final da década de 1940 e Criciúma na década de 1960. Nesta pesquisa, analisaremos somente os documentários sobre Urussanga e Imbituba, uma vez que o retrato de Criciúma faz parte de outro contexto histórico diferente a nível nacional e regional, modificando também a ideia de cinema do período.

Os documentários analisados enfatizam, neste caso, as minas de carvão, o porto, as fábricas do ramo alimentício e o funcionamento de prefeituras, destacando principalmente nomes específicos, como o de Henrique Lage, em Imbituba, apontando-o como principal responsável pelo crescimento e desenvolvimento da cidade.

Os documentários produzidos por Gericke fizeram parte de um momento em que o cinema iniciava sua trajetória no Brasil. Possui, assim, relação estreita com o período referente ao governo de Vargas, que no ano de 1932 assinou o Decreto-Lei 21.420, enfatizando, dentre outras questões, a “produção de um curta brasileiro para cada filme estrangeiro” (DAVI, 2007, p.4.). Em seguida, no ano de 1936, também no governo Vargas, é fundado o Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE), que tinha, entre seus principais objetivos, o de construir as ideias nacionalistas. A partir das reflexões citadas podemos perceber aspectos muitos semelhantes nos audiovisuais produzidos por Gericke nas décadas de 1940 a 1960 no Brasil. Podemos compreender que, assim, o cinema brasileiro nas primeiras décadas do século XX encontrava-se refletindo os ideais nacionais de progresso, principal característica da modernidade, e as ideias daqueles que financiaram as produções, assumindo assim um caráter de propaganda.

Os audiovisuais filmados nesse período foram recentemente disseminados em sites como *Facebook* e *Youtube* e possibilitaram à população da região o conhecimento dos mesmos, assim como o desenvolvimento das pesquisas sobre o tema. O ato de compartilhar publicações, por exemplo, nos remete a reprodução de uma informação inicial para um grande número de pessoas, e esta questão uma reflexão semelhante àquela proposta por Benjamin no seu ensaio *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*: os documentários, sendo disseminados de forma contínua, perdem seu caráter de originalidade ou seu valor artístico? Por meio desta pesquisa, observamos essa nova relação e refletimos sobre os audiovisuais produzidos por William Gericke com suporte na cultura visual. Assim, a produção, reprodução e disseminação dos audiovisuais produzidos por Gericke possibilitam perceber o sul catarinense em processo de transformação, e mais do que isso possibilita a reflexão histórica partindo de uma perspectiva visual. Ou seja, perceber uma sociedade distante da nossa, com características do seu tempo. Dessa forma é importante compreender que as imagens em movimento não são somente a ilustração do recorte temporal estabelecido, mas possibilitam compreender de forma visual o que está e o que não está implícito nas cenas feitas por Gericke. Pensar os vídeos por meio dessa perspectiva torna-se então fundamental diante da necessidade de compreender o contexto, a produção e a visualidade dos documentários.

A cultura visual abordada aqui surge principalmente a partir de 1980, uma vez que “a difusão da comunicação eletrônica e a popularização da imagem virtual obrigam à procura de novos parâmetros e instrumentos de análise” (MENEZES, 2003, p.23). Nesse sentido, é de grande importância pensar as relações contemporâneas dos indivíduos com a visualidade em movimento, movimento este que não se dá somente nas cenas, mas também na circulação, uma vez que a “produção de sentido e a construção da representação depende da linguagem estabelecida por aqueles que dialogam sobre determinado assunto, por meio da interpretação dos “códigos culturais” (HALL, 2016, p. 23). Podemos compreender que as questões acerca da cultura visual permeiam essa pesquisa em todos os sentidos, uma vez que busca-se construir um novo saber histórico a partir da proposição de sentido da sequência de imagens propostas nos documentários produzidos por Gericke.

A análise dos audiovisuais na perspectiva da cultura visual nos permite compreender aspectos fundamentais da construção do discurso de modernidade e progresso na região sul de Santa Catarina, e principalmente a influência e ligação desse discurso com aqueles que pretendiam ser vinculados ao desenvolvimento econômico da região no período. Analisando presenças e ausências na narrativa e na sequência de imagens propostas por William Gericke, a pesquisa encontra-se dividida em dois capítulos. No primeiro faço uma breve discussão das ideias de cultura visual e modernidade e, em seguida, uma análise da trajetória e das motivações das produções de Gericke e, dessa forma, uma caracterização dos primeiros momentos do cinema no Brasil. No segundo capítulo me dedico a analisar especificamente os dois audiovisuais de William Gericke: um sobre a cidade de Urussanga e outro sobre cidade de Imbituba, tornando possível, por meio da análise de enquadramentos e recortes, bem como a de sequência de cenas, a percepção de intencionalidades e objetivos das imagens, e, por fim, busco analisar de que forma essas imagens construíram e constroem ainda hoje um imaginário de progresso e industrialização positiva na região sul catarinense, esquecendo muitas vezes da presença de trabalhadores e trabalhadoras que fizeram parte deste contexto.

2 CULTURA VISUAL COMO UM CAMINHO PARA A ANÁLISE: OS DOCUMENTÁRIOS DE WILLIAM GERICKE NAS PRIMEIRAS DÉCADAS DO SÉCULO XX

O debate em torno do termo “cultura visual” é consideravelmente novo no campo historiográfico. A cultura visual teve seu primeiro momento de discussão estabelecido em 1972 por Jhon Berger em um programa da BBC, dividido em 4 episódios de 30 minutos. Berger discutiu principalmente as formas de visualidade que se impunha através de temas como a reprodutibilidade técnica em Benjamin. O programa em questão veio a se tornar um livro, intitulado “*Ways of Seeing*” (Modos de Ver). A partir de então se inicia uma nova perspectiva de estudos de imagem, abandonando a ideia até então frequente das imagens apenas como forma de ilustração ou representação, no caso, do conteúdo histórico. Não irei aqui traçar todo o percurso dos estudos da cultura visual, entretanto, cabe ressaltar principalmente que o período de início dos estudos do tema dialoga diretamente com a ‘explosão’ de imagem do século XX: desenvolvimento da televisão, cinema e popularização da fotografia. Dessa forma, o desenvolvimento dos aparelhos que produzem e reproduzem imagem possibilitaram, e possibilitam até hoje, a reflexão acerca da nossa relação com as imagens, uma vez que elas delimitam grande parte do nosso cotidiano em forma de anúncios, novelas, fotografias de jornais, fotografias de família, filmes dos diversos gêneros, além da própria indústria que envolve todo o ‘mundo das imagens’.

Para pensar as imagens no viés contrário da ideia de ‘vulgarização da representação’ é necessário compreender que,

A representação é repleta de dobras paradoxais pelas quais, através de um extraordinário parentesco com paradigmas teológicos perpassando os fundamentos e a prática do poder imagético, ela se revela ser a organização sutil e sofisticada de uma troca de reciprocidades entre presença e ausência do corpo. A representação precisaria da conjugação fenomenológica da aparição e do desaparecimento, de reenvios cruzados e de intercâmbios entre retos e os versos das instâncias semiológicas para funcionar e assim ver seus coeficientes expressivos e sensíveis cumprirem sua tarefa simbólica, religiosa e política (HUCHET, 1998 apud DIDI-HUBERMAN, 1992, p.10).

Assim, infere-se que a representação não pode ser compreendida apenas como a uma ilustração daquilo que os olhos veem ou como uma substituição do que não está, mas sim como parte de um processo que representa ausências e presenças. Ou seja, o que os olhos não veem também podem muitas vezes estar representados na imagem, aumentando ainda mais

seu poder de movimentação imagética, constituindo percepções sobre distintos assuntos e possibilitando diferentes formas de ver.

Quem produz a imagem (ou uma sequência delas)? Quem financia essa produção? Quem participa dessa produção? Quem assiste, questiona e observa essas imagens? E, principalmente, como observa? As formas de visualidade foram exploradas por Ulpiano Menezes no capítulo “*Rumo a uma história visual*”, do livro “*O imaginário e o poético nas ciências sociais*”. No capítulo em questão o autor traça um caminho para a análise de imagem e o divide em o visual, o visível e a visão. Nesses, destaca o visual como uma “rede de imagens” (MENEZES, 2005, p. 35) que são parte da representação da sociedade que com ela interage, e, ainda, as instituições e mecanismos que fazem parte das constituições dessas imagens. No visível o autor destaca como a relação de contrapartida do invisível, o que está e não está implícito na imagem analisada, o que se deseja mostrar e o que não se deseja na mesma proporção, sendo assim, possui relação com o privilégio da visão (oculocentrismo) e com aquilo que não é visto e que assim também se torna importante quando se questiona por que não está visível. Por fim, na visão, o autor destaca o papel daquele que observa e como observa, as “modalidades do olhar” (MENEZES, 2005, p. 38) e as formas de observação. O caminho proposto por Ulpiano Menzes possibilita uma análise detalhada na perspectiva da cultura visual, de modo a compreender a forma com que a sociedade interagiu e interage com uma imagem ou com uma sequência delas. Desta maneira, construir uma narrativa histórica com base em imagens não se trata somente de utilizá-las como um documento ou uma ilustração de determinado período.

A compreensão de uma cultura visual busca, então, estabelecer uma relação da história cultural com a social, explorando aspectos das formas como as imagens se relacionam com determinada sociedade, ou a forma como as sociedades se relacionam, observam e consomem as imagens. Nesse sentido, as imagens compõem e muitas vezes determinam regimes de visualidade, ou seja, as formas que se observa, sendo assim,

Está dado o caráter não estático da cultura visual. Ela consiste na análise do processo de ver, e a forma pela qual as práticas de ver envolvem-se em atividades simbólicas e comunicativas. Na cultura visual, está presente todo o impacto das outras imagens pré-existentes que, culturalmente ativas, agem em nós. As formas pelas quais as imagens nos afetam passam pelas formas como se relacionam e dialogam com outras mídias, pelas formas como são exibidas e pelas experiências prévias do espectador (MENEGUELO, 2013, p. 11).

Nesse sentido, a perspectiva da cultura visual leva em consideração toda a relação que envolve o que observa e o que é observado. Normalmente, nos deparamos com os estudos de fotografia no campo da cultura visual, porém aqui buscamos desenvolver uma análise de

audiovisual a partir dessa perspectiva, uma vez que os documentários produzidos por Gericke sobre o sul catarinense surgem inicialmente nas primeiras décadas do século XX, juntamente com o desenvolvimento do documentário no Brasil, e, depois, atualmente no século XXI, com a reprodução e disseminação deste material em sites e redes sociais. Podemos dividir a relação das sociedades com os documentários em questão em dois momentos. Em um primeiro, a sociedade que participa dos documentários e vive no tempo de sua produção e nesse contexto interage diretamente com ele; e em um segundo momento uma sociedade que atribui caráter histórico a essa sequência de imagens, e possui amplo acesso a elas por conta da grande circulação proporcionada pelas redes. Uma faz parte do período inicial dos documentários no Brasil e a outra de um momento em que as mídias sociais fazem parte do cotidiano do indivíduo moderno. Portanto, cabe neste momento compreender o contexto de produção do trabalho de William Gericke, para posteriormente pensar a interação com a população atual.

2.1 MODERNIDADE, CINEMA E PRODUÇÃO DE DOCUMENTÁRIOS NO BRASIL ENTRE 1920 E 1950

As transformações ocorridas nas diversas formas de fazer e disseminar imagens dialogam diretamente com o processo de modernidade, período caracterizado pela transformação nas noções de tempo, de trabalho e também no campo das artes. Como um sistema de “ação-reação” cada mudança ocorrida gerou efeito sobre a sociedade que vivia o período. Marshall Berman, em seu texto *Tudo que é sólido desmancha no ar*, destaca que os homens e mulheres que viviam a modernidade não sabiam que estavam inseridos nela, e nem sentiam as tantas transformações, mas sentiam de certa forma seus efeitos. O autor destaca, dentre outras questões, o sentimento de viver simultaneamente em dois mundos:

Ao mesmo tempo, o público moderno do século XIX ainda se lembra do que é viver material e espiritualmente em um mundo que não chega a ser moderno por inteiro. É dessa profunda dicotomia, dessa sensação de viver em dois mundos simultaneamente, que emerge e se desdobra a ideia de modernismo e modernização (BERMAN, 1985, p. 16).

Mesmo não compreendendo tantas mudanças, o homem e a mulher moderna passaram a viver com intensidade o período, dialogando diretamente com os discursos vigentes, e com as novas tecnologias, como as ocorridas no campo da arte. Sobre essas destacamos neste trabalho o cinema, que fez parte de tais transformações. A partir das reflexões de Walter Benjamin (1995), podemos compreender como o cinema alterou também as formas de percepção e recepção de arte, a partir de sua reprodutibilidade técnica,

influenciando as ações das massas e o pensamento coletivo. Com grande poder de persuasão os discursos presentes no cinema refletiram e refletem sempre o período em que é produzido. Pensemos na segunda produção de cinema feita pelos irmãos Lumière no ano de 1895, em Paris: a sala escura e a população assustada com a grande máquina exibida na tela, o trem vinha pela ferrovia em direção aos telespectadores espalhando uma mistura de surpresa, medo e admiração. Assim como os telespectadores agiram frente à obra dos irmãos Lumière, o homem e a mulher moderna reagiram a modernidade.

Com as transformações da modernidade, o discurso de progresso tornou-se cada vez mais comum em todos os espaços de discussão e, assim, o cinema tornou-se uma forma de promovê-lo, como pode ser observado nos documentários produzidos pelo cineasta William Gericke.

2.2 EM BUSCA DA ‘VERDADE’ NAS TELAS: WILLIAM GERICKE COMO UM DOCUMENTARISTA CLÁSSICO

“Há entre os paulistas que desejam regressar à sua terra, um homem que a 14 anos não vê São Paulo. Todo esse tempo esteve ele na América do Norte”. Este é um trecho da edição do dia 6 de julho de 1932 do jornal “O Dia”, do estado do Paraná, onde foi publicado na íntegra uma entrevista cedida ao jornal “A noite”, da cidade do Rio de Janeiro, com o cineasta recém-chegado de Los Angeles, William Gericke. O cineasta seria, de acordo com a reportagem, um entre outras pessoas que pretendiam chegar a São Paulo e eram ‘impedidas’ devido aos conflitos da Revolução Constitucionalista de 1932. Entretanto, esse não foi o ponto principal da entrevista concedida por Gericke. Muito tinha para falar um homem vindo da América do Norte, e, principalmente, dos estúdios de Hollywood. O título da matéria revela a visão do entrevistado sobre o mundo de ‘fantasias cinematográficas’: “Onde a vida é uma mentira encantadora”.

De acordo com a mesma entrevista, e com o relato do entrevistado, ao chegar a Nova York, aos 16 anos, William Gericke matriculou-se na Universidade de Cornell, onde estudou engenharia. Mais tarde, não exercendo a profissão, Gericke teria viajado o país e chegado na ‘cidade dos sonhos’, Hollywood, onde trabalhou como operador cinematográfico e especializou-se em filmagens de voos aeroplanos.

Passei a voar todos os dias, experimentando as mais fortes emoções. Vivi anos seguidos nesse mundo fantástico, onde a vida é uma mentira, que concretizamos na realidade de um dia, de uma hora, nos estúdios de cinematografia. Compreendi então, a irresistível sedução da ilusão. Em Hollywood tudo é diferente de qualquer

parte do mundo, mas tudo é postigo, falso, inexistente na realidade, até o amor (O DIA, 06/07/1932, página 8).

Ao longo da entrevista analisada, o cineasta revela alguns aspectos curiosos da sua passagem pelos estúdios de Hollywood, como detalhes dos camarins, dos trajes e do funcionamento das empresas cinematográficas. Gericke casara aos 24 anos, quando sua esposa, recém-chegada aos estúdios, completava 15. William Gericke reclama ao decorrer de toda a entrevista sobre um possível desleixo da mulher, Betty Gery (nome de estúdio, como aponta, seu nome “de família” era Eliza Mocovvn), em relação a atenção que a mesma dava a ele, além de se incomodar com a ‘intimidade’ da mulher com as reuniões promíscuas nos estúdios. A separação de Gericke e Betty fez com que o mesmo pagasse uma dívida (pensão) de 200 dólares mensais a ex-mulher. Toda a frustração que sentia em relação à esposa e ao cotidiano nos estúdios de Hollywood, somados a saudade que sentia de sua mãe Maria Ada Gericke, o fizeram retornar a sua terra de origem, São Paulo. Todas as falas de Gericke durante a entrevista enfatizam a frustração sentida pelo cineasta também em relação ao tipo de cinema produzido no local, identificando a ‘fábrica de filmes de ficção’ como um lugar de ilusões e mentiras onde a vida real era inexistente.

Portanto, a análise deste e de outros exemplares brasileiros, que veremos mais adiante, permite-nos saber algumas informações sobre a vida do cineasta, que revelarão pontos importantes do seu trabalho: William Gericke nasceu no dia 30 de Novembro de 1902, em São Paulo, e aos 16 anos muda-se para os Estados Unidos, onde estudou Engenharia e, não exercendo a profissão, dedica-se apenas às filmagens de aeroplanos. Fica no país durante 14 anos, e regressa à procura da família. A questão mais relevante da entrevista e das informações cedidas pelo seu trabalho é, principalmente, a ‘aversão’ de William Gericke ao cinema hollywoodiano, que determinará o gênero cinematográfico que o cineasta irá desenvolver no Brasil a partir da década de 1930.

O seguinte trecho confirma, ainda, a frustração de Gericke com o cinema de Hollywood em relação à verdade: “Há 60 mil pessoas que trabalham nos filmes mas não haverá cinquenta que sejam felizes na expressão da verdade” (O DIA, 1932, p.8). As declarações contidas na entrevista permitem-nos então o identificar como um cineasta documentarista.

Para definir o trabalho do cineasta dentro do gênero de documentário, é importante compreendermos o que é um documentário, e qual seu contexto de produção no Brasil, pois é nesse contexto que se desenvolve o trabalho de Gericke. Sendo assim, de acordo com Rosestone,

O documentário reflete ostensivamente o mundo de forma direta, possuindo o que foi chamado de relação “indexativa” com a realidade – que significa que ele nos mostra o que estava ali, na frente da câmera, em um dado momento e, em teoria, o que teria estado ali, na frente da câmera, em um dado momento, e em teoria estado ali de qualquer maneira se a câmera não estivesse presente. Isso em oposição ao filme dramático, que precisa construir e encenar elaboradamente um mundo que, depois, é filmado (ROSENSTONE, 2010, p. 109).

O conceito proposto por Rosenstone (2010) assenta-se principalmente na ideia de que o cinema documentário difere-se de modo a se opor ao cinema de ficção, sendo, de fato, uma verdade absoluta. Entretanto, atualmente, entende-se que o documentário também se torna ou pode conter aspectos ficcionais, bem como os filmes de romance. Utilizo como exemplo os próprios documentários produzidos por Gericke, que, normalmente filmando momentos do trabalho de fábricas, alterava o cotidiano da mesma, ou seja, a presença da câmera durante o expediente gera expressões diferentes do que seria o “real”, ou o cotidiano comum.

Logo, definir o documentário teoricamente não parece tarefa simples, uma vez que, com o dever de ‘levar a verdade’ ao espectador, possui uma série de fatores externos que colaboram com o desenvolvimento de sua produção. Além desse caráter intencional do documentário, o conceito também pode sofrer modificação, como aponta Bill Nichols,

As mudanças na compreensão do que é um documentário ocorrem de diferentes maneiras. No entanto, a maioria das mudanças acontecem em decorrência do que se passa em uma ou mais das quatro arenas a seguir: 1) instituições que patrocinam a produção e a recepção de documentários; 2) os esforços criativos dos cineastas; 3) a influência duradoura de filmes específicos; 4) as expectativas do público [...] eles são os quatro fatores fundamentais que tanto sustentam um sentido do que é um documentário ao longo do tempo e em diferentes lugares (NICHOLS, 2016, p. 38).

Os quatro pontos citados por Bill Nichols para a definição de documentário nos permitem analisar o trabalho e os documentários de William Gericke com maior precisão e caracterizá-lo como um documentarista, uma vez que discutimos o patrocínio institucional, o trabalho do cineasta, a influência desses filmes e o diálogo com o público. Tanto o ponto de vista de Robert Rosenstone quanto a discussão estabelecida por Bill Nichols nos apresentam uma definição sólida do conceito de documentário, dando margem para pensar esse gênero de produção especificamente no contexto nacional do cinema no início do século XX.

No período inicial do cinema brasileiro, nos deparamos com a problemática em torno, principalmente, da importação de filmes estrangeiros, que não possibilitaram o desenvolvimento do cinema nacional e que, dessa forma, ocuparam um maior espaço na produção, circulação e exibição, além das questões comerciais em torno dessas produções. Nesse contexto,

A medida [...] que o comércio cinematográfico internacional vai se estruturando e se fortalecendo, a ocupação do mercado interno torna-se cada vez mais violenta e diminuem as possibilidades da produção brasileira. Até a guerra de 1914-8, o domínio fica com a França, Itália, Alemanha, Suécia e Dinamarca. Após a guerra, com o enfraquecimento das cinematografias européias, é a vez dos Estados Unidos, que se instalam e até hoje continuam instalados (BERNADET, 2009, p. 21-22).

A presença do cinema estrangeiro ‘abafou’ de certa forma a produção do cinema nacional, uma vez que a experiência e o recurso com a produção se sobressaia sobre o cinema brasileiro. Ainda de acordo com o autor, o cinema brasileiro também não possuía grande investimento das produtoras, uma vez que essas também produziam, financiavam e importavam filmes estrangeiros. Muitos fatores são levados em consideração ao compreender a grande presença dos filmes estrangeiros e a ausência da produção de filmes nacionais. Bernadet aponta como um dos principais o fato de os filmes já chegarem ao Brasil “testados e aprovados” (BERNADET, 2009, p. 29). Este fato merece atenção especial, uma vez que nesse contexto a circulação e recepção era de grande preocupação dos exibidores e, nesse sentido, a relação posta das produções com a sociedade que interagira com ela interferia diretamente em questões financeiras, por exemplo. Deste modo, o público brasileiro se ‘acostumou’ com o filme estrangeiro, afinal, pouco se conhecia das produções brasileiras.

2.3 O CINEMA DE CAVAÇÃO COMO FORMA DE EXISTIR DOS “OPERADORES DE CÂMERA”¹ NO BRASIL ENTRE AS DÉCADAS DE 1920 E 1940

Com a predominância do cinema estrangeiro, coube ao cinema nacional um sentido de reportagem, de busca do desconhecido, ou de disseminação de informações importantes que retratassem fatos recorrentes na sociedade brasileira. Assim, era importante que essas produções impressionassem o público de modo a valorizá-las tanto quanto as grandes produções estrangeiras, uma vez que retratava uma ‘realidade social’. Na época os chamados “naturais” (BERNADET, 2009), foram a forma de existir e fazer cinema dos cineastas brasileiros. Nesse contexto, essas produções eram atreladas muitas vezes a encomendas de empresários; a exemplo disso veremos mais adiante como as produções de William Gericke dialogam com essa proposta. Além de empresários, esses cineastas também vendiam seus documentários para prefeituras e até mesmo para o Estado. Assim,

¹ O termo “operadores de câmera” foi utilizado para designar aqueles que se dedicavam ao simples fato de operar a câmera, deixando o trabalho não a cargo do cineasta, mas sim daquele que ‘simplesmente’ operava a câmera. O termo encontra-se no texto “Entre a cavação e o ato de documentar: os limites da produção de filmes em São Paulo nos anos 20 e 30”.

Para conseguir dinheiro, os operadores realizavam imagens e ofereciam o produto a quem pudesse interessar. Não se sabe ao certo quem primeiro alcunhou o termo: se os críticos de cinema ou os cinegrafistas. Porém, essa denominação logo seria incorporada ao vocabulário de ambos. Em parte, os filmes de cavação eram criticados por não apresentarem preocupações com o aprimoramento técnico, roteiro ou estética, o que só aumentava os discursos pejorativos dos críticos brasileiros em relação ao ato de “cavar” ou “caçar imagens” (SANTOS,2014, p. 4).

O trecho acima se refere ao “cinema de cavação”². O termo era empregado àqueles que se dedicavam a “cavar” imagens, registrando fatos que representavam atividades de prefeituras, empresas e do Estado. O termo é ainda hoje marginalizado na escrita historiográfica referente ao cinema brasileiro, uma vez que remete a um gênero cinematográfico dito ‘não artístico’, com grande envolvimento institucional. Entretanto, cabe compreendermos o cinema de cavação como parte importante da trajetória do cinema no Brasil, afinal, foi ele quem subsidiou o trabalho dos primeiros cineastas.

O cinema de cavação tem sua característica principal definida na década de 1920 em São Paulo, cidade de origem de William Gericke. Ou seja, seu desenvolvimento reflete nas suas produções sobre as cidades do Brasil, inclusive as aqui analisadas: Imbituba e Urussanga. Dessa forma é necessário compreender a definição do termo, de forma não-marginalizada. Como citado anteriormente, o espaço para a produção cinematográfica nacional nos primeiros anos do século XX era restrito, uma vez que o cinema era tomado pelas produções estrangeiras, e a forma de fazer cinema nacional deveria estar atrelada aos interesses do público, daí a ideia de cavar (cavar o real). A ideia de marginalização do termo é explorada pela historiadora Márcia Soares, no artigo “Cavar, criticar e documentar: aspectos múltiplos da produção fílmica em São Paulo nos anos de 1920 a 1940”. Ao utilizar revistas como a *Cinearte*, a autora nos permite compreender que em território paulista o cinema de cavação não possuía características do cinema almejado no momento, alinhando seu discurso a grandes empresas e estados, anulando qualquer possibilidade de comparação ou equiparação ao cinema hollywoodiano.

O cinema de cavação tornava-se, assim, uma forma de ‘comércio cinematográfico’, onde as imagens eram a principal propaganda e material de venda. Podemos inferir que em meio a críticas, o documentário de cavação ou o “natural” veio a se tornar o principal gênero cinematográfico nas primeiras décadas do século XX no Brasil, tendo seu fortalecimento com a intensificação da sua produção a partir da década de 1930 com o governo de Getúlio Vargas.

² Apesar de não haver confirmação do primeiro uso do termo, teóricos apontam que o termo foi utilizado por Jean Claude Bernadet.

Os registros do trabalho do cineasta no Brasil podem ser associados às políticas e mecanismos criados pelo governo Vargas, uma vez que, “em 1932, um decreto-lei obrigou os cinemas à exibição do curta-metragem brasileiro e o mercado assim reservado à produção nacional impulsionou produtoras privadas ao filme documentário” (MACHADO, 2007, p. 333).

Sob influência do Estado, e com a criação de mecanismos que obrigavam a produção dos filmes documentários nas salas de exibição do Brasil, o cinema nacional passou a ganhar espaço e a produção do gênero se intensificou, principalmente por meio do financiamento estatal e privado.

Nesse contexto, uma nota no Diário de Pernambuco de 3 de agosto de 1935 informa aos leitores o contrato entre o estado de Pernambuco com a empresa “São Paulo Econofilms”, que diz respeito a contratação de serviços cinematográficos entre as partes citadas e, ainda, com participação da empresa “S. Paulo Sonofilms S.A.”, onde William Gericke era diretor técnico. Entre os tópicos das condições do acordo publicadas no jornal, um deles revela o lugar de William Gericke na produção:

b) Para os trabalhos de filmagem, a “S. Paulo Sonofilms S.A”, mandará a Pernambuco com todos os mais aperfeiçoados apetrechos, o seu director tecnico, sr. William Gericke que, alem da sua vasta experiência de oito anos em Hollywood, foi um dos technicos da filmagem do grande filme da “A.K.O Radio” - Voando para o Rio (Diário de Pernambuco, 3/08/1935, pagina 1).

O trecho acima revela William Gericke como um diretor técnico e operador de câmera responsável pela parte ‘prática’ da produção cinematográfica contratada pela empresa de Pernambuco, mas, acima disso, permite também avaliarmos que em agosto de 1935 o cineasta já possuía reconhecimento de trabalhos anteriores, ou seja, em apenas três anos de volta ao Brasil, William Gericke já havia realizado trabalhos em lugares diferentes do país.

Ainda no Diário de Pernambuco é explicitado que a seguinte produção será realizada para a Exposição Farroupilha, que seria um evento para celebrar os 100 anos da “Revolução Farroupilha” no Rio Grande do Sul. Na ocasião, Gericke aproveitara a viagem para filmar outras questões relativas a Pernambuco, mas não deixara de destacar a importância e relevância das filmagens encomendadas:

Tenho que empreheder a conclusão de filmagem o mais breve possível pois já iniciei e quero continua-la o quanto antes uma película sobre o Correio Aereo Militar, a contracto do governo. Como se sabe, esta iniciativa é muito patriótica, pois os aviões do Correio percorrem hoje cerca de 22.000 kilometros semanalmente [...] É preciso

essa pressa toda, pois ainda tenho de filmar a Cachoeira de Paulo Affonso e o local onde se verificou a epopéa da Retirada da Laguna, e isso em curto prazo. (DIÁRIO DE PERNAMBUCO, 03/08/1935)

No trecho acima, percebemos o caráter estatal da produção ao tratar-se de um contrato com o governo, sendo assim uma atitude patriótica; percebemos, ainda, neste trecho o caráter nacionalista da produção, objetivado não só pelo cineasta, mas também por aqueles que haviam contratado os serviços de filmagem. O segundo trecho de destaque seria a forma de se referir ao episódio da Retirada de Laguna, como uma “epopéa”, ou seja, o termo define a ‘grandiosidade’ do evento e, ainda, sua importância para o contratado e contratante das filmagens (neste caso, não somente o estado de Pernambuco, mas também o governo brasileiro). A passagem de William Gericke por Pernambuco seria então aproveitada de todas as formas possíveis, de modo a mostrar principalmente as ‘riquezas’ da cidade para as pessoas de fora, e ainda elaborar sequências de imagens que serviriam de material para a Exposição Farroupilha.

Ainda sobre o trabalho de Gericke a serviço do Estado, uma reportagem contida no periódico “O Jornal”, do Rio de Janeiro, em 9 de julho de 1936, aborda um conflito entre uma produtora cinematográfica, a Distribuidora de Filmes Brasileiros (DFB) e a produtora independente Carmen Lúcia. O conflito se dava em virtude da luta pelos direitos de exibição do filme “Cidade Mulher”, que gerou exaltação de ânimos das produtoras independentes que precisavam prestar serviços e ceder direitos à DFB e à ACPB (Associação Cinematográfica de Produtores Brasileiros). William Gericke era um dos principais nomes do conflito, ao lado dos produtores que lutavam pelos direitos da exibição. Ponto principal da reportagem é a referência ao Decreto-Lei de 1932, assinado por Getúlio Vargas,

Por que: agiu de má fé relativamente ao produtor brasileiro William Gericke, cinematografista que durante 11 annos praticou em Hollywood, tendo feito aqui mais de 60 complementos para ajudar a sustentar a lei de obrigatoriedade de exhibição de films nacionais [...] (O JORNAL, 09/07/1936).

Gericke seria então mais uma das vítimas da ACPB e DFB, uma vez que teria sempre trabalhado em prol da lei de obrigatoriedade de produção, e em contrapartida as associações estariam utilizando a lei apenas a seu benefício próprio, com interesses financeiros e não agindo em favor do cinema nacional. Nesse momento pode-se avaliar que William Gericke serviria como um grande nome na causa, e dessa forma nota-se que o cineasta possuía grande renome entre aqueles que trabalham sob o incentivo da lei e, logo, do Estado. Além disso, o cineasta também se colocava contra as associações, o que nos revela

sua posição bem definida no cenário cinematográfico brasileiro na década de 1930, na busca por um cinema que, mesmo dependente do Estado, buscava certa autonomia.

Figura 1 - Foto principal da reportagem do periódico “O Jornal”, do Rio de Janeiro, em 9 de Julho de 1936.



Fonte: “O JORNAL”, Paraná, 1936. Disponível em:
<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>

Durante a década de 1940 o trabalho de William Gericke aparece nos jornais analisados, principalmente por meio de anúncios de filmes ou pequenas lembranças, como a seção de aniversários, não contendo mais entrevistas e grandes reportagens de chegada do cineasta nas cidades de filmagem ou sobre seu trabalho e sua vida. Entretanto, além dessas pequenas aparições, o cineasta aparece frequentemente em listas de decolagens e aterrissagens de voos por várias cidades brasileiras, o que nos permite inferir que o cineasta seguiria então viajando e filmando muitas cidades do país. Interessante pensar, ainda, que neste mesmo período ocorrem as produções sobre as cidades de Imbituba e Urussanga, portanto, as duas cidades também fizeram parte desse cenário de viagens e filmagens de Gericke.

Já na década de 1950, William Gericke volta a aparecer nas páginas dos jornais mais ‘renomados’, entretanto de formas diferentes. Na edição do jornal “O Liberal”, do Pará, de 1951, o trabalho que o cineasta desenvolveria na cidade de Belém recebera críticas de um leitor. Nesta, é questionado por que a prefeitura não contratou o cineasta para filmar os

problemas da cidade, por que ele filmaria somente a parte ‘bonita’ do local, pois, como vimos anteriormente, o cineasta filmava aquilo que lhe era encomendado. Nesse momento, percebemos que o trabalho de Gericke já não agradava a todos/as, uma vez que a prefeitura contratava os serviços do cineasta para que a população visse apenas aquilo que o contratante permitia, logo, entendemos que, de certo modo, a ‘politicagem’ atrapalhava a autonomia e a parte artística das filmagens. Nesse sentido, a insatisfação da população vinha à tona:

Aproveitando a deixa, mais uma perguntinha Sr. Lopo: quanto custou aos cofres da prefeitura a filmagem de “suas” obras? Cremos que o Sr. William Gericke, produtor da película, não o fez de graça. Será que o Sr. o presenteou com um “Harry J”? Não é possível!!! Já que estamos falando sobre “filmes”, queremos dar-lhe uma ideia: mande filmar as obras que se estão fazendo no nosso vetusto Teatro da Paz, mas não vá inaugurá-lo futuramente, pois ele foi construído em 1878: em seguida mande filmar o chafariz em frente ao “Rotisserie Suisse”, mas em technicolor, para vermos a barbaridade que lá está para quem quiser ver: as figuras de bronze borradas com tinta dourada, oh!” (O Liberal (PA), 1951).

As críticas à contratação dos trabalhos do produtor cinematográfico vão no sentido de indignação pela contratação do serviço com dinheiro público, e mais do que isso, por filmar apenas o que beneficiava o prefeito da cidade de Belém. Logo, a crítica não se dá somente ao trabalho do cineasta, mas nos possibilita inferir que o trabalho ‘patriótico’ do cineasta e do cinema realizado até o momento já não enchia os olhos do público, e satisfazia apenas as vontades dos ‘grandes nomes’.

Cineastas e críticos de cinema, como Jean Claude Bernadet, apontam que as leis de incentivo e os mecanismos criados para combater a grande demanda de filmes importados foi o que sustentou a produção brasileira nos anos iniciais do século XX, ou seja, no nascimento do cinema nacional. Com uma política paternalista, Vargas cedeu aos pedidos dos cineastas brasileiros e colaborou para o desenvolvimento deste no país. Lembramos do início do texto, onde o processo de modernidade era relacionado ao cinema. Neste contexto nota-se que o trabalho de William Gericke fez parte de uma grande onda de incentivo ao progresso e de formação da identidade nacional, uma vez que suas produções narram importantes fatos ‘desenvolvimentistas’ e patrióticos, principalmente da chamada Era Vargas. Durante a década de 1950, o cinema continuara sendo um instrumento de disseminação e divulgação das ideias modernas, entretanto, o interesse nele já alcançava outras dimensões, o que acarretou na criação de empresas como, por exemplo, a Vera Cruz, que possuiu vida curta mas atingiu dimensões profundas na história do cinema brasileiro, ao objetivar um cinema mais ‘rebuscado’ e ‘refinado’. No fim da década de 1950, mais precisamente a partir de 1956, no governo do presidente Juscelino Kubitchek, acompanhamos mais uma onda de atividades em

prol da modernidade, principalmente no que tange ao cinema, como aponta Wolney Vianna Malafaia em sua tese:

A partir do final dos anos cinquenta, nos conhecidos anos JK, quando houve a aceleração do processo de modernização e o grande desenvolvimento industrial, a produção cinematográfica passou a ter maior importância cultural e os cineastas assumiram posturas de autênticos intelectuais formadores de opinião e produtores de ideias acerca da identidade nacional, bem como de soluções para os problemas estruturais e conjunturais da sociedade brasileira (MALAFAIA, 2012, p. 16).

A autonomia intelectual dos cineastas proporcionadas a partir do final da década de 1950 deu abertura para outros tipos de ‘fazer cinema’ em território nacional, como por exemplo o Cinema Novo, que tem seu desenvolvimento a partir deste momento. Não entraremos aqui nas discussões acerca desta fase do cinema brasileiro, entretanto é importante citar uma das últimas produções de William Gericke, que acaba por revelar as fases finais do seu trabalho como cineasta e produtor. Por fim, o homem que até então teria sido promovido e financiado pelo estado acabara por produzir o filme “*O Gigante*”, ou “*A hora e a vez do cinegrafista*” (nome censurado), de 1968, produzido em parceria com Mário Civelli. De acordo com o release feito pela Memória do Mario Civelli no filme remasterizado pela organização com patrocínio da Petrobrás, a produção foi censurada e teve sua ‘liberação’ somente na década de 70. Mas o fato revelador é o teor da produção: trata-se de um apanhado de informações e aspectos gerais do Brasil, com imagens de arquivos e imagens feitas para o filme, gravadas em sua maioria pelas andanças de Gericke pelo país entre as décadas de 1930 e 1960. O filme teria sido censurado em 1968 em virtude principalmente da sua narração, ao levar um tom irônico e ‘despreocupado’ sobre as questões relativas ao país, principalmente ao tratar-se de grandes autoridades como Marechal Rondon e Getúlio Vargas. É interessante pensarmos nesse momento que William Gericke acompanhava o desenvolvimento do cinema nacional, entretanto, não abria mão da sua forma de fazer cinema: falar sobre as cidades, sobre os grandes nomes e sobre os governos e prefeituras de onde filmava. E, fato curioso até aqui, é que nos anos 1960, pouco antes da gravação de “*O Gigante*”, William Gericke dirigiu-se até Criciúma, no sul de Santa Catarina, e grava a cidade no mesmo modelo que havia gravado as cidades de Urussanga e Imbituba na década de 1940, porém, com algumas diferenças que veremos mais precisamente no capítulo a seguir com uma análise mais precisa de cada vídeo de William Gericke sobre as cidades do sul catarinense.

3 O SUL CATARINENSE ENTRA EM CENA: URUSSANGA E IMBITUBA

Após conhecer a trajetória do cineasta paulista e o contexto de sua produção, centraremos nossa atenção nos documentários produzidos por William Gericke sobre as cidades do sul catarinense: Urussanga, Imbituba. Os documentários em questão encontram-se disponíveis em sites como *Youtube* e *Facebook*. E são, na verdade, cinco vídeos: um sobre a cidade de Urussanga, dois sobre a cidade de Imbituba, sendo um sobre a cidade em si e outro mais precisamente sobre as empresas de Henrique Lage, e dois vídeos sobre a cidade de Criciúma, sendo um destes sobre a indústria do mesmo local. De modo geral, trabalharemos aqui com dois vídeos que possuem a mesma estrutura narrativa: enfatizando grandes nomes de empresários e suas empresas, assim como as prefeituras e suas ‘benfeitorias’. O discurso de progresso e desenvolvimento permeia todas as produções e mantém o estilo institucional das obras de Gericke. Seria possível, assim, tratar de todas as produções como uma só obra, entretanto em certos momentos as produções possuem particularidades que merecem atenção especial, que serão tratadas aqui.

Os filmes produzidos por Gericke na região sul de Santa Catarina possuem uma diversidade de ângulos e técnicas de filmagem, ora sendo imagens com câmera estática frente a um elemento, ora imagens panorâmicas e circulares que possibilitam uma ‘visão geral’ aos olhos do espectador, que são por sua vez filmadas a partir de um tripé de sustentação. Um dos elementos interessantes nas filmagens de Gericke é o que de fato a câmera vê e proporciona que seja visto, e a noção de movimento dada por essa opção de enquadramento. Por exemplo, na primeira cena do documentário sobre a cidade de Criciúma: trabalhadores do ramo alimentício estão no foco, e de repente de forma sutil a câmera se dirige para os sacos carregados pelos trabalhadores do momento inicial da filmagem, sintetizando, o foco é dado naquilo que dará sentido a toda a narração.

Outro ponto relativo à parte técnica das filmagens de Gericke é uma possível semelhança entre uma cena do documentário sobre Urussanga e a obra dos irmãos Lumière, “*Saída dos trabalhadores da Fábrica dos Irmãos Lumière*”, de 1895: no curta produzido por Gericke sobre a cidade, são apresentadas em certo momento as funcionárias saindo da prefeitura ao final do expediente, imagem que nos remete à saída dos operários da Fábrica Lumière. Poderia Gericke ter utilizado como referência a obra dos Irmão Lumière? Não é possível responder este questionamento, porém é interessante pensar sobre uma semelhança entre os dois filmes: o registro frontal com a câmera estática, provavelmente sobre o tripé de sustentação. Ao encararmos a saída frontal dos trabalhadores franceses ou das funcionárias da

prefeitura, podemos também refletir sobre a abordagem da temática em Urussanga: o funcionamento do serviço público, que possibilita notarmos através da imagem o trabalho na prefeitura sendo majoritariamente feminino.

Figura 2 - Fotograma: Saída das funcionárias da prefeitura após o expediente (1948).



Fonte: Fotograma referente ao vídeo de Urussanga, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=aKaWGL9qO1A&t=121s>

Figura 3 - Fotograma: Saída dos funcionários da fábrica dos Irmãos Lumière (1895).



Fonte: Fotograma disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=xZx3eEr1pqc>

A cena citada acima, referente ao documentário de William Gericke, faz parte do filme sobre a cidade de Urussanga.

3.1 URUSSANGA: COMPANHIA INDÚSTRIA DE MINERAÇÃO RIO CARVÃO S/A E PRODUÇÃO DE VINHOS E LICORES URU

O documentário sobre a cidade de Urussanga encontra-se disponível no *Youtube*, em formato de um vídeo de 5min40s. Gravado no final da década de 40, o pequeno documentário está dividido em três partes, sendo a primeira um retrato geral da cidade, a segunda um apanhado de informações sobre o funcionamento e características da indústria Rio Carvão S/A e a terceira, o retrato do funcionamento da produção de Vinhos e Licores Uru.

A primeira cena do documentário ocorre a partir de uma filmagem panorâmica, provavelmente no ponto mais alto da cidade. A narração para essa imagem centra seu principal foco nas questões geográficas referente ao espaço e nos dois principais aspectos da economia: vinhos e produtos agrícolas. Em seguida, o corte para a segunda cena ocorre de forma a exibir o centro da cidade e alguns moradores. A introdução do documentário é basicamente sobre informações gerais da cidade. Nos minutos seguintes, duas instituições são destacadas. O primeiro é o Hospital Nossa Senhora da Conceição, enfatizando seu principal responsável, Wilson Paulo Mendonça. O segundo estabelecimento de destaque é o Grupo Escolar Barão do Rio Branco; neste o Gericke destaca o nome de Nereu Ramos como responsável pelo feito. Em seguida, duas residências são destacadas: uma propriedade de Fernando de Fáveri (vereador da cidade) e outra de Rosalino Damiani (presidente da Comarca, caracterizado no documentário como um Industrial), este último apontado pelo livro *Urussanga - Traços da história* (pagina 56) , como

Um político muito influente em Urussanga. Foi vereador e o primeiro presidente da câmara de Vereadores Municipal. Eleito pelo Partido Social Democrata, o homem era muito conhecido na cidade e também fora dela. Quando preciso, sua casa era palco para importantes reuniões do partido (MATIOLA, PEREIRA p56, 2010)

A influência política de Rosalino Damiani, assim como de outras pessoas que aparecem nos documentários produzidos por Gericke, possuem relação direta com suas aparições nos vídeos, uma vez que, conhecendo o trabalho de Gericke, nota-se uma influência direta de nomes ditos ‘importantes’, que por meio de um ‘jogo de poder’ tinham sua imagem divulgada.

Outro nome de destaque nas cenas que seguem é o de Torquato Tasso, cujo tem além de seu nome, sua imagem e seus ‘méritos’ explorados na produção: “muito tem feito já

por Urussanga o senhor Torquato Tasso, especialmente na concessão de 768 quilômetros de estradas [...]”, a cena seguinte é dada por meio de um enquadramento focado no prefeito ‘trabalhando’ em seu gabinete. O termo entre aspas sugere uma possível interpretação do prefeito, que observa a câmera, que por sua vez o observa na mesma medida. A interpretação percebida aqui, sugere que Torquato Tasso, estava a par das filmagens e muito preparado para elas, principalmente por conta da abordagem sobre o mesmo. Nesse sentido, verifica-se que durante o período de filmagem (final da década de 1940), Torquato Tasso iniciava seu mandato, uma vez que o mesmo dá-se em 1947.³

O que podemos inferir até aqui, definem, por exemplo, a data de produção do documentário, uma vez que o tempo de mandato de Torquato Tasso inicia em 1947, ou seja, a produção foi realizada no final da década de 1940. Além disso, percebemos que o documentário retrata apenas a parte institucional da cidade: prefeitura, hospitais e escolas. E mais que isso, destaca nomes considerados importantes naquele período. Levando em consideração o trabalho realizado pelo cineasta em outras cidades do país, infere-se que o documentário teria sido encomendado por algum desses nomes ou empresas citadas na narrativa posta por William Gericke, possivelmente pela Cia. Indústria de Mineração Rio Carvão S/A que veremos em seguida.

A segunda parte do documentário de Gericke sobre Urussanga trata-se de um trecho dedicado à Companhia Indústria de Mineração Rio Carvão S/A. Inicialmente é utilizada a mesma técnica do trecho sobre a cidade: vista panorâmica da carbonífera de um ponto mais alto do local. A primeira cena referente à mina exhibe os trabalhadores saindo da boca da mina empurrando as vagonetas manualmente sob vigilância de duas pessoas. A narração destaca como presidente da Companhia Godofredo Fiusa e como superintendente Euvídeo de Castro Veloso. A cena é interessante, uma vez que a vigilância sob o trabalho dos mineiros é explicitada. De acordo com o site “Santana Mineração”, um deles seria Luiz Nagel, responsável pela mina, e o outro, Euvídeo de Castro, o superintendente citado no documentário. Mas, fato importante até o momento, e merecedor de atenção, é a expressão de ambos nas cenas seguintes, na escolha do carvão e durante o funcionamento da mina. O sorriso na expressão dos dois demonstra muitas vezes o poder exercido sobre os trabalhadores, e principalmente suas posturas em lugares elevados ou à frente dos trabalhadores.

³ Informação disponível em <https://portalsidera.wordpress.com/historia/>

Figura 4 – Luiz Nagel e Euvídeo de Castro fiscalizam o trabalho na Mina



Fonte: Fotograma referente ao vídeo de Urussanga, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=aKaWGL9qO1A&t=121s>

Figura 5 – Luiz Nagel e Euvídeo de Castro fiscalizam o trabalho na Mina



Fonte: Fotograma referente ao vídeo de Urussanga, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=aKaWGL9qO1A&t=121s>

Figura 6 - Luiz Nagel e Euvídeo de Castro fiscalizam o trabalho na Mina



Fonte: Fotograma referente ao vídeo de Urussanga, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=aKaWGL9qO1A&t=121s>

Figura 7 - Luiz Nagel e Euvídeo de Castro fiscalizam o trabalho na Mina



Fonte: Fotograma referente ao vídeo de Urussanga, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=aKaWGL9qO1A&t=121s>

A vila operária do local é abordada muito rapidamente, apenas a partir de uma vista panorâmica. Portanto, o cotidiano dos moradores e moradoras também não é retratado pelo cineasta, dando lugar somente a uma narrativa que enfatiza o benefício proposto pelos donos da mina e também a harmonia nos processos que envolvem o funcionamento da indústria.

A terceira parte do documentário trata-se do funcionamento da indústria Uru. Nesse contexto, de acordo com o documentário, a produção é possível por conta dos benefícios oferecidos pelos parreirais de Urussanga. Ou seja, na verdade o que é enfatizado é justamente o que possibilita a produção. Gericke enfatiza ainda como dono da empresa J.K. Mac Donald e destaca ainda que “honram de sobremaneira a vinho cultura brasileira

possuindo um estabelecimento os mais modernos requisitos técnicos da enologia”. Sabe-se então que a família Mac Donald, possuiu na região grande reconhecimento, uma vez que Giuseppe Caruso Mac Donald realizou a tarefa de cônsul no local, durante o início do século XX. (OTTO, p 51,2005). O poder aquisitivo da família, também permite sua aparição nos documentários de William Gericke, exibindo seu empreendimento durante o final da década de 1940, fundado pelo próprio Caruso Mac Donald, como é destacado posteriormente.

A modernização da empresa é o principal ponto da narração, destacando os barris de armazenamento de vinho, enfatizando seu uso inédito no Brasil e o comparando com o uso destes por italianos e franceses na Sicília e no norte da África, logo, torna-se possível perceber um “ideal” de comparação no que tange a indústria de produção de vinhos. A partir deste momento, a modernização das máquinas utilizadas na produção é parte principal da narração. Mas, é importante perceber também o funcionamento da empresa na figura daqueles que aparecem nas imagens, os funcionários das empresas que, da mesma forma que na mina, trabalham de forma sistematizada e harmônica.

Figura 8 – Trabalhadores na empresa Vinhos e Licores Uru



Fonte: Fotograma referente ao vídeo de Urussanga, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=aKaWGL9qO1A&t=121s>

Figura 9 - Trabalhadores na empresa Vinhos e Licores Uru



Fonte: Fotograma referente ao vídeo de Urussanga, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=aKaWGL9qO1A&t=121s>

Figura 10 - Trabalhadores na empresa Vinhos e Licores Uru



Fonte:- Fotograma referente ao vídeo de Urussanga, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=aKaWGL9qO1A&t=121s>

Após a exibição do funcionamento da fábrica, o cineasta destaca o fundador da empresa, Giuseppe Mac Donald, e em seguida o atual gestor, Laércio Caruso Mac Donald, que aparece no enquadramento em mesma atividade do trecho relativo à cidade de Urussanga, o que nos permite concluir que a cena era também um método de trabalho utilizado por William Gericke para ressaltar os responsáveis por empresas ou, no caso, prefeituras.

Figura 11 – Torquatto Tasso durante seu trabalho na Prefeitura de Urussanga



Fonte: Fotograma referente ao vídeo de Urussanga, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=aKaWGL9qO1A&t=121s>

Figura 12 – Um dos sócios das empresas Mac Donald durante seu trabalho na empresa



Fonte: Fotograma referente ao vídeo de Urussanga, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=aKaWGL9qO1A&t=121s>

O documentário é finalizado com a imagem da residência de um dos sócios da empresa Mac Donald, mesmo método utilizado inicialmente no trecho referente à cidade.

Por fim, o documentário de William Gericke sobre Urussanga divide-se em três partes, e aborda principalmente ‘grandes’ empresas e nomes da cidade no final da década de 1940. O que enfatiza a ideia de contratação dos serviços por meio institucional. Outros dois pontos são importantes na análise: as ideias relativas à modernidade e a harmonia do trabalho na prefeitura, na companhia Rio Carvão S/A e na Empresa URU.

3.2 IMBITUBA, OU A VIDA E OBRA DE HENRIQUE LAGE

O documentário sobre a cidade de Imbituba encontra-se em formato de um vídeo de 6min59s, também disponível no *Youtube*, tratando-se, na verdade, e uma narração dos ‘grandes feitos’ de Henrique Lage e seus investimentos na cidade.

A cena inicial do documentário dá tom à sequência de cenas que se seguirão. A cena, tomada possivelmente de dentro de um vagão de trem em movimento, filma a Ferrovia Dona Tereza Cristina, símbolo da principal fonte de economia do período e também de modernidade. Apesar de o principal enquadramento estar focado na ferrovia, a narração enfatiza a ponte Henrique Lage, “construída em substituição da antiga ponte das laranjeiras devido à demanda de produção de carvão” ,como enfatiza Gericke. A substituição da ponte, em virtude da produção carbonífera ligada ao nome de Henrique Lage, e, desse modo, da Companhia Docas de Imbituba, faz com que seu nome esteja nesse momento inicial e nas cenas posteriores, atrelado à grande demanda e crescimento da economia carbonífera na região. Para prosseguirmos a análise do presente documentário, é necessário compreendermos quem era o nome tão enfatizado por Gericke nas narrações.

Henrique Lage foi o nome mais conhecido no sul catarinense (e no Brasil) no que tange aos negócios da família Lage, com grandes investimentos principalmente no setor carbonífero nas primeiras décadas do século XX no Brasil e mais precisamente sul de Santa Catarina. Como aponta Odina Pereira Bossle, “a família Lage, desde a época de D. João no Brasil, já se encontrava no Rio de Janeiro, com negócios de carvão cardiff inglês, Roberto e Américo formaram a firma Lage & Irmãos”.⁴

É necessário conhecer brevemente o caminho percorrido pela família Lage, para compreendermos a presença frequente do nome de Henrique Lage no documentário analisado. As atividades das empresas Lage sempre estiveram associadas à economia brasileira, ou seja, os governos estavam constantemente atrelados a seus negócios e empresas. Portanto,

[...] com a deflagração da guerra na Europa, ocorrem dificuldades no abastecimento do carvão mineral, fato este que provoca, no âmbito do governo, a decisão de se desenvolver o setor carbonífero nacional, através principalmente de incentivos para investimentos em Santa Catarina. No segmento naval, Wenceslau Braz adota o controle da navegação e aprova, no início de 1918, um plano que cria estímulos à construção de navios em território brasileiro. Mas é em outubro daquele ano que ocorre um fato que efetivamente muda o rumo dos empreendimentos da família Lage, o falecimento no mesmo dia dos irmãos Antonio e Jorge, em virtude da epidemia de gripe espanhola. Com o acontecimento, Henrique Lage, que já atua na

⁴ Trecho sobre o princípio das atividades da família Lage, presente no texto de Odina Pereira Lopes Bossle página 24.

região catarinense, assume o controle dos negócios e, como presidente da Costeira, dá início a adoção da estratégia empresarial baseada no trinômio: carvão, ferro e navio. Henrique Lage forma um verdadeiro império empresarial, composto por empresas dos segmentos definidos no trinômio, além de outras, das mais diversas áreas, como seguros, aviação e produção salineira. Para o desenvolvimento de seus negócios, Henrique depende do apoio do governo, por meio de encomendas, incentivos fiscais e empréstimos, o que exige do empresário uma relação com as diversas áreas governamentais (RIBEIRO, 2007, p. 2).

A citação acima nos mostra principalmente a necessidade de manter boas relações com os órgãos governamentais para o bom funcionamento das empresas comandadas a partir de 1919 por Henrique Lage. Esse fato nos permite fazer uma relação com o documentário produzido por Gericke, incentivado pelo Estado, como vimos no capítulo anterior, e provavelmente encomendado pela esposa de Henrique Lage, Gabriela Besassoni, após a morte do marido em 1942. Henrique Lage tornou-se assim um nome conhecido no sul de Santa Catarina e enfatizado por William Gericke no documentário sobre a cidade de Imbituba.

Seguindo a análise das imagens, o documentário aborda o funcionamento do porto de Imbituba como principal obra do “Grande e saudoso brasileiro Henrique Lage”, como enfatiza a narração. Gericke aponta, ainda, o empresário como o principal “transformador da enseada de Imbituba em porto magnífico”. As cenas seguintes são um compilado de informações sobre o funcionamento do porto, enfatizando em grande medida não somente o nome de Henrique Lage, mas também a extrema modernização dos mecanismos e máquinas utilizadas, e o mesmo método de filmagem do trabalho harmonizado e sistemático aparece na sequência.

As obras de prolongamento do cais são abordadas nas cenas seguintes; o cais em questão seria inaugurado somente na década de 1970, como aponta o site da prefeitura de Imbituba.⁵

Um fato que também merece atenção até o momento é o enquadramento dado à cooperativa e escritório da administração da Companhia, explicitando uma relação de suposta ‘pacificidade’ entre ambos, e ainda a existência de uma cooperativa organizada, mas sob vigilância dos patrões.

Em seguida, as cenas abordam a parte ‘prática’ do trabalho das empresas na cidade, mostrando principalmente o trabalho com azulejos da Cerâmica Lage, e mais uma vez são enfatizados os aspectos modernos do funcionamento das fábricas, mas, nesse momento, é interessante perceber na narração que a justificativa de tal sucesso e desenvolvimento se dá principalmente em virtude daquilo que a terra concedeu a Henrique Lage. Tratando-se daquilo

⁵ Informação encontrada em: <<http://www.imbituba.sc.gov.br/cms/pagina/ver/codMapaItem/49267>>.

que a terra concedeu ao empresário, a granja da família entra em cena através de uma imagem panorâmica, semelhante à primeira cena do documentário sobre Urussanga. A narração que acompanha a cena trata de destacar o segmento de qualidade que a mulher de Henrique Lage, Gabriela Bezazoni dá as empresas após sua morte, e enfatiza que seu êxito nos negócios só não é maior do que seu talento nas artes. As cenas finais do documentário sobre Imbituba (ou sobre Henrique Lage) soam como uma propaganda da cidade, enfatizando a praia como atrativo para o veraneio e, ainda, o hotel que serviria de local para os turistas da propriedade da família Lage. Ponto importante nesse momento é a ênfase que a narração coloca sobre o desenvolvimento da cidade, sendo o empresário o responsável pelo conforto, como luz elétrica, água encanada e as ótimas residências. As residências de Gabriela Bezazoni e Alvaro Catão finalizam o documentário com o assunto de Imbituba e Henrique Lage, e, no minuto final, como um ‘bônus’, as empresas Souza e Lima aparecem rapidamente e seu funcionamento é caracterizado principalmente como “moderno e eficiente”.

O que teria justificado um documentário produzido, gravado e narrado de forma a enaltecer Henrique Lage? Inferimos principalmente que o confisco das empresas Lage possui estreita relação com o documentário realizado por Gericke, uma vez que o período de gravação seria o mesmo de Urussanga, determinado a partir do mandato de Torquatto Tasso (em 1947). Pouco antes dessa data, as empresas passavam por um difícil momento, como aponta Goularti Filho (2013, p. 88):

No final dos anos 1930, as Organizações Henrique Lage estavam passando por dificuldades financeiras com dívidas crescentes e essa situação se agravou com a morte de Henrique Lage em julho de 1941. Diante dessa situação falimentar, o Decreto n. 4.648 de 2 de setembro de 1942 incorporou ao patrimônio nacional todos os bens de direitos da Organização Lage e do espólio de Henrique Lage, uma vez que sua herdeira era sua esposa Gabriela Bezazoni, que era italiana.

O momento difícil vivido pelas empresas Lage nos primeiros anos da década de 1940 precisaram ser de certa forma ‘apagados’ depois da recuperação das empresas auxiliada pela família Catão, uma vez que,

Após apelos dirigidos ao presidente Eurico Gaspar Dutra, pela família Catão, em 26 de julho de 1946, foi editado o Decreto n. 9.521, que regulou o destino dos bens deixados por Henrique Lage. Uma parte expressiva do patrimônio continuou sob responsabilidade da União, outra parte incluindo as minas de carvão o porto de Imbituba foi entregue a viúva de Henrique Lage (GOULARTI FILHO, 2013, p. 88).

Portanto, o documentário de Gericke teria sido encomendado por Gabriela para divulgar o funcionamento da empresa, e ainda destacar os feitos do já falecido Henrique Lage.

Após a recuperação das empresas, entre os anos de 1947 e 1950, a mesma entrega a parte que possuía à Joao Bocayuva Catão (GOULARTI FILHO, 2013).

3.3 UMA BREVE REFLEXÃO SOBRE O VISÍVEL (E O INVISÍVEL)

Para que compreendamos as ideias referentes ao visível e o invisível nas imagens analisadas é importante lembrarmos os conceitos propostos por Ulpiano Menezes no texto “*Rumo a uma história visual*”, e já citados na parte inicial desta pesquisa (página 15). Utilizando os dois conceitos propostos por Ulpiano (2005), compreendemos principalmente que o invisível pode estar presente em uma imagem representado pelo visível. Ao analisarmos a composição entre narrativa e imagem, percebemos que o que não está nas imagens, encontra-se muitas vezes representados pelo que está.

Analisamos acima alguns pontos técnicos importantes para pensarmos sobre a relação dos documentários com a sociedade que com ele interagiu. Nesse contexto, enquadramentos, narrações e o silenciamento de algumas informações não contidas nos documentários de William Gericke possibilitaram reflexões importantes sobre o produtor e sobre a sociedade que financiava essas produções, assim como sobre os que eram marginalizados na narrativa construída pelo cineasta.

Frases que remetem à modernização do trabalho, ou à eficiência em virtude das máquinas presentes nos ambientes fabris e industriais, escondem muitas vezes o cotidiano por trás das câmeras no contexto de filmagem. Carlos Renato Carola aponta que,

No período em que a indústria carbonífera era a principal geradora de capital e de empregos para a região, as poucas vozes que ousavam denunciar as péssimas condições de trabalho das minas foram sufocadas pela força avassaladora do discurso de progresso (CAROLA, 2004, p. 27).

Nesse sentido, tanto o trabalho em Urussanga como em Imbituba, destacado por William Gericke em seus documentários, fizeram parte deste cenário, uma vez que o contexto de filmagem está intimamente ligado com o de trabalho na mineração no sul catarinense e principalmente pelo discurso de progresso que inundava não só a elite e os proprietários de companhias carboníferas ou empresas, mas também o imaginário popular que cedeu, ou obrigou-se a ceder, ao discurso da modernização do seu espaço comum.

Além disso, pouco se discute sobre a Vila Operária, espaço destinado aos trabalhadores e trabalhadoras do carvão. Quando é retratada, a narração destaca que a mesma é também uma estrutura moderna, mas afinal como não seria, uma vez que fez parte do momento de transição para a vida moderna? Entretanto, nada se discute especificamente sobre

o cotidiano daqueles e daquelas que movimentavam de fato a indústria e residiam no espaço. Entendemos que,

As vilas operárias constituíam-se em espaço de abrigo e controle da força produtiva. As empresas procuraram formar vilas operárias como pequenas cidadelas de tal forma que as pessoas não necessitavam sair da vila para terem atendidas suas necessidades (OSTETTO; COSTA; BERNARDO, 2004, p. 104).

A ausência da discussão acerca do cotidiano da Vila Operária nos permite perceber que, neste momento, os trabalhadores e trabalhadoras compunham o espaço apenas como mão-de-obra fabril, que iniciava o contato com as máquinas modernas, e já era, no contexto das filmagens, uma “quantidade” que viria com o tempo a perder sua individualidade.

Quando se fala nos trabalhadores, nada se discute sobre o trabalho feminino, seja nas minas e, principalmente, na escolha do carvão, no porto ou nas fábricas do ramo alimentício ou mesmo na prefeitura. As sequências de imagens exibem a presença de mulheres em todos os momentos citados, uma vez que essas faziam parte do cotidiano de trabalho do período, porém, não há explicações ou abordagens sobre o assunto.

Figura 13 – Mulheres trabalhando na fábrica de tecido das empresas Lage



Fonte: Fotograma referente a cidade de Imbituba disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=ze6rjiZCDQk&t=5s>

Figura 14 - Mulheres e crianças trabalham na escolha de carvão.



Fonte: Fotograma referente ao vídeo de Urussanga, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=aKaWGL9qO1A&t=121s>

Ao fim dos documentários de William Gericke sempre são exibidas imagens das residências dos proprietários, que teriam possivelmente encomendado as gravações do cineasta. Em ambos os documentários analisados, as residências, juntamente com a narração, possibilitam perceber um possível objetivo de expressão de poder e imponência por meio das residências ‘modernas’ que se diferenciavam daquelas exibidas anteriormente, como por exemplo as vilas operárias. Esse fato estabelece principalmente a presença de uma clara divisão de classe social no período, e principalmente qual era o lugar dos patrões (no centro das cidades) e qual era o lugar dos trabalhadores/as (nas vilas operárias).

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Conseguimos, ao fim da pesquisa, traçar um panorama histórico do cinema nas primeiras décadas do século XX, compreendendo os desafios e adversidades dos cineastas em relação à importação do cinema estrangeiro, por exemplo. Esse fato desencadeia também a discussão acerca do cinema de cavação, que durante 30 anos subsidiou o cinema nacional. Com um caráter propagandístico e estatal, muitos cineastas dedicaram-se a esse gênero a partir dos anos 1920, que viria a se tornar mais adiante o documentário clássico, principalmente devido à relação estabelecida com a busca da ‘verdade’. Por meio da discussão do conceito de documentário, compreendemos que essa relação entre documentário x verdade encontra-se atualmente em situação contestável, uma vez que a produção de documentários, assim como a de romances, possui a presença de câmeras, que por sua vez alteram a postura de quem por ela é observado, gerando assim certa interpretação e alteração no ambiente. Seguindo essa perspectiva, os documentários produzidos por Gericke durante sua trajetória no Brasil e passagem pelo sul catarinense buscaram enfatizar uma verdade, verdade caracterizada por aspectos econômicos e comerciais determinados por elites das cidades que pretendiam fomentar o imaginário de progresso na população. Portanto, enfatizamos que neste caso a verdade estabelecida foi fruto de um recorte e seleção daquilo que pretendia-se exibir para a população no início do século XX.

A relação das produções realizadas por Gericke no Brasil está intimamente ligada com a lei de produção nacional assinada em Decreto por Getúlio Vargas em 1932⁶, obrigando a produção de curtas nacionais. Entretanto, os documentários brasileiros nesse momento assumiam um caráter de cinejornal, de modo a atrair mais telespectadores por conta da ideia de “levar informações importantes”. Nesse contexto, William Gericke desenvolve seu trabalho, onde obtém sucesso e reconhecimento, principalmente pela experiência obtida nos estúdios de Hollywood e, ainda, por utilizar o Decreto-Lei a favor do seu trabalho. Relacionando o trabalho do cineasta com as ideias de cinema de cavação, e principalmente com o conceito de documentário, tornou-se possível concluir que os filmes produzidos por William Gericke no sul de Santa Catarina também fizeram parte deste contexto.

O capítulo dedicado à análise mais precisa das imagens permite que percebamos as relações visíveis e invisíveis nos documentários do cineasta. O destaque frequente a ‘grandes nomes’ da cidade, o foco em empresas, indústrias e prefeituras, os recortes

⁶ Decreto Lei n. 21.420 de 1932.

dedicados a filmar as residências de ‘pessoas importantes’, muito nos revelam sobre sua abordagem cinematográfica. Além do que é visto, buscamos destacar aquilo que está, de fato, ausente aos olhos de quem vê, como o trabalho feminino nas minas de carvão em Urussanga e o cotidiano das Vilas Operárias, e, em relação ao documentário dedicado à cidade de Imbituba (e principalmente a Henrique Lage), a ausência de informações acerca do confisco das empresas Lage na década de 1930. Não se sabe ao certo quem contratou primeiro o trabalho realizado por Gericke, se Imbituba ou Urussanga, entretanto enfatizamos que em, Urussanga, Torquatto Tasso era, de acordo com o livro “História de Urussanga”, de Pe. Agenor, um diretor de publicidade da cidade, logo teria sido ele o responsável pela contratação de William Gericke. Já no documentário sobre Imbituba, uma vez que o trabalho do cineasta também encontrava-se atrelado ao contrato de grandes empresas, o contrato teria se dado a partir de Gabriela Benzazoni, que necessitava reestabelecer a boa imagem das empresas de Henrique Lage após o confisco.

Os filmes realizados no Sul Catarinense e abordados nesta monografia tratam de Imbituba e Urussanga, entretanto, aponto a existência de um documentário dividido em duas partes referente à cidade de Criciúma, produzido e filmado durante o início da década de 1960. Por conta do período de produção e principalmente pela ausência de informações sobre o mesmo, optou-se por realizar a pesquisa sobre este posteriormente.

A partir das discussões estabelecidas no primeiro e segundo capítulos, buscou-se compreender, por meio da cultura visual, de que forma os documentários de William Gericke sobre Urussanga e Imbituba interagiram com a sociedade em dois momentos distintos: um no início do século XX, quando o discurso de modernidade e progresso era cada vez mais recorrente e, em um segundo momento, onde os vídeos são novamente exibidos por meio de plataformas digitais, como *Youtube* e *Facebook*, no século XXI. Utilizamos como base para discussão as categorias propostas por Ulpiano Menezes, citadas na introdução deste trabalho, sendo o visual a discussão presente no primeiro capítulo, que diz respeito à ‘rede de imagens’ que fazia parte daquela sociedade, bem como os mecanismos utilizados para a disseminação e registro imagético. Dessa forma, discutimos a constituição do cinema nacional, e como as ambições do cineasta se encaixaram na proposta. Tratando-se do visual, discutimos o que estava presente nas imagens e o que não estava na mesma medida, apontando, portanto, o invisível e o visível. A visão, dedicando as questões relativas às formas de olhar, seria então o cerne da pesquisa, com a análise dos documentários em dois momentos distintos, ou seja: como as sociedades observaram e observam atualmente essas sequências de imagens? Sendo assim, concluímos que os documentários no século XX, possuindo caráter institucional,

serviram de instrumento de divulgação de empresas, prefeituras e grandes indústrias, sendo exibidos principalmente como cinejornais antes dos filmes de romance que eram exibidos frequentemente nas salas de cinema. Logo, está dado o caráter comercial dos documentários nesse momento, e aqui destacamos ainda a relação estabelecida entre o romance ficcional e a cavação, pois ambos eram exibidos em um mesmo momento nas salas de cinema, mas com uma proposta diferente: um informava sobre os fatos e verdades no Brasil, e o outro servia como momento de distração, porém, ambos tratavam-se de produções cinematográficas repletas de intenções e objetivos.

Sobre a relação atual com esses documentários, podemos observar, por meio de comentários nos vídeos presentes no *Youtube* e *Facebook*, uma relação de extrema nostalgia com o período que é retratado nas imagens, com comentários como “época valiosa”, ou “tempo muito bom”, e ainda caracterizando os vídeos como um “tesouro valioso”. Conclui-se então que a relação na contemporaneidade com esses vídeos ocorre de forma a despertar memórias e estabelece até mesmo uma ‘relação passional’ com o passado. Além disso, percebemos aqui que o documentário passa a se tornar uma fonte de pesquisa histórica, com potencial para colaboração em espaços educacionais acerca da temática de história do Brasil e de Santa Catarina.

Entende-se, então, que os documentários de Gericke podem ser utilizados na construção do saber histórico, não se tornando apenas uma ilustração do passado, mas servindo principalmente como instrumento de análise do contexto de produção e dos instrumentos institucionais envolvidos na mesma. Além disso, ao realizar uma análise nesse sentido, também abre-se horizontes para a produção audiovisual pelo olhar dos historiadores e historiadoras, permitindo, assim, a elaboração de narrativas histórica imagética de modo a despertar a sensibilidade do olhar e a crítica histórica. Como aponta Rafael Hagemayer: “Elas colocam novos problemas em relação as diversas relações de significado possíveis entre texto e imagem na produção de conhecimento histórico” (HAGEMAYER, p148 2012). Portanto, ao conhecer o processo de construção de uma sequência de imagens, somos capazes de reestabelecer a relação imagem x texto, de modo a perceber também o significado de representação, distante da ideia de que o que é representado é apenas o que está de fato presente no momento, uma vez que o estado de representação cobre, por exemplo, o que está invisível aos olhos, os mecanismos que compuseram a imagem e, ainda, aquele indivíduo que o observa, como podemos perceber em muitos momentos nesta pesquisa.

A superação do conceito de representação como “única” e a compreensão de uma cultura a partir do que observa e do que é observado nos permitiu principalmente estabelecer a relação passado x presente, e principalmente suas rupturas e permanências.

5 REFERÊNCIAS

- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BERNADET, Jean- Claude. **Cinema Brasileiro: propostas para uma história**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- BOSSLE, Ondina Pereira. **Henrique Lage e o Desenvolvimento Sul Catarinense**. Florianópolis: Editora da UFSC, 1981.
- CAPELATO, Maria Helena Rolim. **Multidões em cena: propaganda política no varguismo e no peronismo**. Campinas: Papyrus, 1998.
- DAVI, Tania Nunes. **Nelson Pereira dos Santos e o cinema brasileiro: trajetórias de luta e renovação**. Disponível em: <<http://www.fucamp.edu.br/wp-content/uploads/2010/10/6-Nelson-Pereira-dos-Santos-T%23U00c3%23U00a2nia.pdf>>. Acesso em: 01 nov. 2016.
- DIÁRIO DE PERNAMBUCO**. Pernambuco, 3 jun. 1935. Disponível em: <O DIA. Paraná, 6 jul. 1932. Disponível em: . Acesso em: 25 nov. 2017.>. Acesso em: 9 nov. 2017.
- FERRO, Marc. **A história vigiada**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- GERICKE, William. **Cidade de Urussanga**. Direção de William Gericke. Imbituba: [194?], Película.
- GERICKE, William. **Criúma**. Direção de William Gericke. Imbituba: [194?], Película.
- GERICKE, William. **Imbituba Santa Catarina**. Direção de William Gericke. Imbituba: [194?], Película.
- GOULARTI FILHO, Alcides et al. (Org.). **Memória e cultura do carvão em Santa Catarina**. Florianópolis: Cidade Futura, 2004.
- GOULARTI FILHO, Alcides. **Portos, Ferrovias e Navegação em Santa Catarina**. Florianópolis: Edidora da UFSC, 2013.
- HAGEMEYER, Rafael Rosa. **História & Audiovisual**. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.
- HALL, Stuart. **Cultura e Representação**. Organização e Revisão técnica: Arthur Itussu. Tradução: Daniel Miranda e William Oliveira. Rio de Janeiro, PUC- Rio: Apicuri, 2016.
- MACHADO, Hilda. Além da ficção: Cinema de não-ficção no Brasil. **Alceu**, Rio de Janeiro, v. 15, n. 8, p. 331-339, jul. 2007.
- MALAFAIA, Wolney Vianna. **Imagens do Brasil: O Cinema Novo e as metamorfoses da identidade nacional**. 2012. 318 f. Tese (Doutorado) - Curso de Doutorado em História, Políticas e Bens Culturais, Programa de Pós-graduação em História, Políticas e Bens Culturais, Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro, 2012. Disponível em:

- <<https://bibliotecadigital.fgv.br/dspace/bitstream/handle/10438/10244/Introdução.Cap.I.II.III.IV.Conclusão.2012-1.pdf>>. Acesso em: 1 nov. 2017.
- MARQUES, Agenor Neves. **História de Urussanga**. Urussanga: Ni, 1980. 300 p.
- MATIOLA, PEREIRA César, Vanessa. **Urussanga: traços da história**. – Urussanga, Santa Catarina : Vanguarda Editorial, 2010, 72p.
- MENEGUELLO, Cristina. Cultura Visual: um campo estabelecido. **Revista Eletrônica Cadernos de História**, ano 8, n. 2, dezembro de 2013.
- MENEZES, Ulpiano Bezzera T. Fontes visuais, cultura visual, História visual. Balanço provisório, propostas cautelares. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 23, n. 45, p. 11-36, 2003.
- MENEZES, Ulpiano Bezzera T. Rumo a uma história visual. In: MARTINS, José de Souza; ECKERT Cornélia; NOVAES, Cauby Sylvia (Org.). **O imaginário e o poético nas ciências sociais**. Bauru, SP: EDUSC, 2005, P. 33-35.
- MONTEIRO, Charles. Pensando sobre Imagem, História e Cultura Visual. **Patrimônio e Memória (UNESP)**, v. 9, n. 2, p 3-16. 2013.
- NICHOLS, Bill. **Introdução ao Documentário**. Tradução Monica Saddy Martins. 6ª edição. Campinas, SP: Papirus, 2016.
- O DIA**. Paraná, 6 jul. 1932. Disponível em: <<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>>. Acesso em: 25 nov. 2017.
- O JORNAL**. Rio de Janeiro, 09 jul. 1936. Disponível em: <<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>>. Acesso em: 10 nov. 2017.
- O LIBERAL, Pará, 1951. Disponível em: <<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>>. Acesso em: 10 nov. 2017
- OTTO, Clarícia. **Catolicidades e Italianidades: Tramas do Poder em Santa Catarina**. Florianópolis: Editora Insular, 2006.
- ROSENSTONE, Robert. **A história nos filmes, os filmes na história**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2010.
- SANTOS, Marcia Júlia. Entre a cavação e o ato de documentar: os limites da produção de filmes em São Paulo nos anos 20 e 30. **Rebeca**, ano 3, n. 6, 2014.