



HISTÓRIA, MODERNIDADE E CULTURA VISUAL: DOCUMENTÁRIOS DE WILLIAM GERICKE SOBRE O SUL CATARINENSE ENTRE AS DÉCADAS DE 1940 E 1960

Isadora Farias Espíndola¹

Universidade do Extremo Sul Catarinense - UNESC
isafariasespindola@unesc.net

Tiago da Silva Coelho²

Universidade do Extremo Sul
Catarinense - UNESC
tiagocoelho@unesc.net

Para citar este artículo puede utilizar el siguiente formato:

Isadora Farias Espíndola y Tiago da Silva Coelho (2019): "História, modernidade e cultura visual: documentários de William Gericke sobre o sul catarinense entre as décadas de 1940 e 1960", Revista Caribeña de Ciencias Sociales (febrero 2019). En línea
<https://www.eumed.net/rev/caribe/2019/02/william-gericke.html>

RESUMEN

Este artículo tiene como principal objetivo el análisis de los documentales del cineasta viajero William Gericke sobre el sur de Santa Catarina entre las décadas de 1940 y 1960, teniendo como base principal a la perspectiva de la cultura visual. En el caso de que se produzca un cambio en la calidad de vida de las personas que viven en el país, se encajan en ese escenario, destacando el trabajo de las ciudades abordadas como forma de progreso y modernización de la región.

Palabras Clave: Cinema - Cultura Visual - Modernidad - Santa Catarina

HISTORY, MODERNITY AND VISUAL CULTURE: WILLIAM GERICKE DOCUMENTARIES ON THE SOUTH CATARINIAN BETWEEN THE DECADES OF 1940 AND 1960

ABSTRACT

This article has as main objective the analysis of the documentaries of the traveling filmmaker William Gericke on the south of Santa Catarina between the decades of 1940 and 1960, having as main base the perspective of the visual culture. We use as a source the documentaries currently on sites such as Youtube, the text allows a reflection on the process of modernization of cities and the use of cinema as a promotion of this process, mainly in Brazil, as well as Gericke documentaries on Santa Catarina fit this scenario, highlighting the work of the cities addressed as a way of progress and modernization of the region.

Keywords: Cinema - Visual Culture - Modernity - Santa Catarina

¹ Graduada em História pela Universidade do Extremo Sul Catarinense - UNESC.

² Mestre em História pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul – PUCRS, professor no Curso de História na Universidade do Extremo Sul Catarinense - UNESC

1. O USO DE IMAGENS NA HISTÓRIA E A MODERNIDADE.

Enxergamos, pensamos, sentimos e criamos. As imagens são capazes de influenciar de diversas formas a construção do saber histórico, podendo assim dar rumos a formas 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 essas 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 fílmica no âmbito dos estudos históricos e produção historiográfica. Ao adquirir tal experiência, construir um roteiro, filmar o que é escolhido, editar, exibir e perceber a reação do público diante de uma exibição faz 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 produzidos entre as décadas de 1940 e 1960 no sul de Santa Catarina, Brasil.

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 efeito de "ação – reação" cada mudança ocorrida gerou efeito sobre a sociedade que vivia o período. Marshall Berman (1995) 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: 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 do campo da arte. Sobre essas, destacamos neste trabalho o cinema como 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 exibição 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 a obra dos irmãos Lumière, o homem e a mulher moderna reagiram à 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. O cineasta viajante que percorreu o Brasil durante as primeiras décadas do século XX, vendendo seus documentários para prefeitos e grandes empresas das cidades retratadas; Gericke dirigiu, produziu, filmou e narrou a maioria dos seus documentários, destacando sempre as ideias acerca do progresso por meio do trabalho e estruturas modernas. Criciúma, Urussanga e Imbituba fizeram parte do itinerário do cineasta que na sua produção sobre essas cidades estabelece o mesmo discurso, enfatizando neste caso as minas de carvão, o porto, as fábricas do ramo alimentício, o assistencialismo 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.

Fica claro que os documentários produzidos por Gericke fizeram parte de um momento em que o cinema iniciava sua trajetória no Brasil, e possui relação estreita com o período referente ao governo de Vargas, que no ano de 1932 assinou o Decreto lei 21.420, que enfatizou dentre outras

questões a “produção de um curta brasileiro para cada filme estrangeiro” (DAVI, 2007: 4,), e em seguida, no ano de 1936, também no governo Vargas é fundado o Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE), entre os principais objetivos, estava o de construir as ideias nacionalistas. A partir das reflexões citadas podemos perceber aspectos muitos semelhantes nos audiovisuais produzidos 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 além disso, 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 a 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 possibilita uma reflexão já citada nesse texto, aquela estabelecida 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 que 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 contexto, produção e a visualidade dos documentários.

2. DOCUMENTÁRIOS DE WILLIAM GERICKE A PARTIR DA PERSPECTIVA DA CULTURA VISUAL.

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 :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: 23). Podemos compreender que as questões acerca da cultura visual permeiam essa pesquisa em todos os sentidos uma vez que se busca construir um novo saber histórico a partir da proposição de sentido da sequência de imagens propostas nos documentários produzidos por Gericke.

De que forma o sul catarinense aparece nas propostas de documentário no Brasil por meio da produção de William Gericke e como essa exibição colabora com os estudos de Cultura visual na região? Para responder este questionamento e realizar a análise dos vídeos de William Gericke, utilizarei os conceitos de Ulpiano Meneses: o “visual, o visível e a visão”.

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 tornou-se 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 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’.

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: 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 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*" no 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 visual, o visível e a visão. Nesses, destaca o visual como uma "rede de imagens" 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" e as formas de observação. (MENEZES, 2005, p. 33-35)

Construir uma narrativa histórica com base em imagens, não se trata somente de utilizá-las como um documento, ou uma ilustração de determinado período. Trata-se de compreender de que forma aquelas imagens, ou uma sequência delas se relacionam com a sociedade em que é produzida e reproduzida. A compreensão de uma cultura visual, busca 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: 20)

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, com o desenvolvimento do documentário no Brasil, e depois, atualmente no século XXI, com a reprodução e disseminação deles 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.

2.1 O visual: documentários institucionais como caracterização de uma sociedade em desenvolvimento

O primeiro ponto a ser destacado, é qual a forma de produção de imagem escolhida por Gericke para exibir o sul de Santa Catarina? Talvez, não caberia precisamente uma escolha por parte do cineasta, mas sim a única possibilidade de produção de imagem em movimento nas primeiras décadas do século XX. O gênero documentário normalmente é associado a uma história-verdade, ou seja, é ele quem representa sempre o real e é sempre fiel aquilo que está dado. Essa questão, possibilita inúmeras discussões, principalmente sobre a relação entre os documentários e a história. Dessa forma é importante identificar em primeiro momento o que é um documentário. O documentário possui diversas interpretações e sentidos, que muitas vezes podem ser alterados, sendo assim, cabe ressaltar que,

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: 38).

Podemos observar que o conceito de documentário é mutável, e além disso ele depende dos quatro fatores acima citados, podendo assim alterar o seu sentido. Bill Nichols aponta principalmente um compromisso com a história e a verdade na produção de documentário, entretanto, cabe ressaltarmos mais uma vez a influência de quem produz esses audiovisuais, uma vez que, por exemplo, um enquadramento de câmera pode anular paisagens e sujeitos que teoricamente não estão naquele momento tido até então como fiel à realidade, dando a essa produção uma narrativa delimitada (ou limitada).

Nesse sentido, nota-se que assim como em todas as formas de representação, sejam textos, fotografias ou as imagens em movimento, algo é escolhido para ser discutido, assim como algo é escolhido para ficar de fora, e aqui ambas as questões nos interessam, o que está e não está implícito nesses documentários, ou seja, o visível e o invisível, ponto a ser discutido posteriormente.

Ainda sobre a produção de documentários, muito se discute sobre o seu princípio. Alguns acreditam que o primeiro documentário de fato, seria a produção dos irmãos August e Louis Lumière no século XIX com *A saída dos operários da fábrica Lumière*. A cena principal, continha exatamente o que o título anunciava:

Fotograma do vídeo "A Saída da Fábrica dos - Filme dos Irmaãos



Lumière"

Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=1h5ULfG7aaw>

Vale ressaltar aqui, a técnica utilizada pelos irmãos Lumière em 1895: uma câmera posicionada de forma estática frente a fábrica captava o movimento dos trabalhadores e trabalhadoras modernos, o mecanismo de filmagem percebido na imagem que mesmo estática está em movimento é capaz de nos revelar a tecnologia do período, e dessa forma, como se dava a relação indivíduo, imagem e aparelho. Os personagens da cena, bem vestidos e organizados, a saída dos operários da fábrica Lumière possibilita reflexões sobre a veracidade da imagem gravada uma vez que levamos em consideração o trabalho de uma fábrica no século XIX. Entretanto a cena encantou e surpreendeu o público, tornando o cinema, nesse contexto "(...) um instrumento de poder extraordinário; não necessitava de exagero nem de espetáculo para conquistar nossa admiração pelo que conseguia realizar" (NICHOLS, 2016, p 135). Os documentários mostraram que o cinema possuía seu poder sem precisar de produções exuberantes, e retratando o cotidiano, seria capaz de influenciar diretamente a sociedade que com ele interagia. Levando em consideração um dos aspectos de definição do cinema documentário, o investimento institucional foi parte fundamental da trajetória e do desenvolvimento do gênero fílmico, a exemplo disso, pensemos a produção de William Gericke nas décadas de 1940 a 1960, assim como as demais produções nesse período em nível nacional.

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,

De 1907, quando começam a se estruturar no Rio de Janeiro e em São Paulo circuitos de exibição com salas fixas e programação regular, até 1910, por maior que fosse a avalanche de filmes importados, os historiadores notam, principalmente no Rio, um certo volume de produção. Alguns desses filmes obtêm grande sucesso do público. À medida, porém, 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: 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, p.26), 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 interagia com ela interferia diretamente em questões financeiras, por exemplo. Deste modo, o público brasileiro se 'acostumou' com o filme estrangeiro, afinal, pouco se conhecia as produções brasileiras.

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 retratasse fatos recorrentes na sociedade brasileira. Assim era importante que essas produções impressionasse 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", foram a forma de existir e fazer cinema dos cineastas brasileiros, Nesse contexto, essas produções eram atreladas muitas vezes as encomendas de empresários, a exemplo disso o documentário do Grupo Votorantim, que em 1922 retratava o cotidiano dos trabalhadores e trabalhadoras de forma positiva, assim como a criação de uma cidade operária no entorno da fábrica do grupo. Além de empresários, esses cineastas também vendiam seus documentários para prefeituras e até mesmo para o Estado, assim

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:. 4)

O termo, “cinema de cavação” 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.

Posteriormente,

A produção de filmes de não-ficção durante os anos 30 e 40 do século XX teve caráter estatal, e além do INCE inúmeros cineastas trabalharam para outro aparelho produtor, o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) da ditadura – inclusive alguns comunistas. 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: 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. O sentido do documentário só se modifica em meados dos anos 1960 com o Cinema Novo.

Os documentários aqui analisados, produzidos e filmados por William Gericke, abrangem o período do início década de 1940 ao início da década de 1960, e possuem este caráter estatal e institucional ao enfatizar feitos das empresas e seus empresários, o funcionamento das prefeituras além de ainda, dar atenção especial às estruturas carboníferas, como ferrovias, minas de carvão e mais ainda, aos empresários dos períodos retratados.

2.2 O visível (e o invisível) nos documentários de William Gericke em Santa Catarina

Para melhor compreender as produções de Gericke nas primeiras décadas do século XX, é importante também conhecê-lo. Algumas poucas informações encontradas na sessão “Aniversários” do exemplar de 1957, do Jornal Cine Repórter de São Paulo, nele podemos identificar o seu aniversário em 30 de novembro e sua caracterização profissional como “conhecido produtor nacional, especializado em filmes documentários” (página 3). Entretanto, o que sabemos sobre ele é principalmente fruto do seu trabalho. Através da diversidade dos seus documentários, e principalmente o fato de haver registros de suas produções de norte a sul do país como por exemplo “*Paracatú, a cidade monumento*” de 1941 e filmado em Minas Gerais, “*A festa no Pantanal*” de 1944 e filmado no Mato Grosso, “*Riquezas do Marabá*” de 1946 e filmado no Paraná. A produções citadas, desenvolvidas na década de 1940 não encontram-se disponíveis em formato digital, mas apenas de forma descritiva no site da Cinemateca Brasileira.

Uma das principais produções de William Gericke e que também revelam um pouco sobre o cineasta é o filme “*O gigante*”, de 1968 produzido em parceria com Mário Civelli que de acordo com o release feito pela Memória do Mario Civelli no filme remasterizado pela organização com patrocínio da Petrobrás, que encontra-se disponível no YouTube, a produção foi censurada e teve sua ‘liberação’ somente na década de 70. Mas o fato revelador sobre o cineasta é o teor da produção: um apanhado de informações sobre vários fatos do Brasil, onde São Paulo, a região Amazônica e Bahia são exemplos de cidades retratadas, dando ainda mais sentido a ideia de um ‘cineasta viajante’. Além disso ‘grandes nomes’ do Brasil são destacados, como o de Getúlio Vargas e Marechal Rondon.

Nesse ponto de análise, pensar os documentários de Gericke sobre o sul catarinense revela muito sobre a sociedade que o financiou e que aparece ali retratada, assim como aqueles sujeitos que não aparecem. Os documentários disponíveis no meio digital estão divididos em quatro vídeos, sendo dois sobre a cidade de Criciúma, um de 8min52s e outro de 5min55s, um sobre a cidade de Imbituba de 10min47s e um de Urussanga de 5min41s.

2.2.1 Técnica, recortes e narração

Os filmes produzidos por Gericke possuem uma diversidade de ângulos e técnicas de filmagem, ora sendo imagens com câmera estática frente a um elemento, ora imagens panorâmicas que possibilitam uma 'visão geral' aos olhos do espectador. 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.

Em relação a imagem estática, podemos realizar um comparativo interessante. No curta produzido por Gericke sobre a cidade de Urussanga, entre outros elementos, são apresentados os funcionários saindo da prefeitura ao final do expediente, imagem semelhante a saída dos operários da Fábrica Lumière. Poderia Gericke ter utilizado como referência a obra dos Irmão Lumière? Não é possível responder tal questionamento, é interessante ressaltar semelhanças entre os dois planos: a principal característica comum entre os dois filmes, distantes 50 anos, é o registro frontal com a câmera estática sobre o tripé de sustentação. Ao encararmos a saída frontal dos trabalhadores franceses ou das funcionárias da prefeitura, dispomos de uma analogia produzida pelo enquadramento semelhante. Ao mesmo tempo que podemos analisar os elementos apresentados pelo filme de Gericke, o fato principal não é necessariamente as trabalhadoras ao final do expediente, mas o funcionamento do serviço público.

Fotograma: Saída das funcionárias da prefeitura após o expediente (1948)



Fonte: acervo dos pesquisadores

Fotograma do vídeo "A Saída da Fábrica dos - Filme dos Irmãos Lumière"



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=1h5ULfG7aaw>

2.2.2 O que os olhos vêem

Nos três documentários, o cineasta busca enfatizar as principais empresas e fontes de renda da cidade como as empresas produtoras de vinhos, biscoitos e sabão. Entretanto o maior destaque sempre vai para as minas de carvão, tornando as cidades como principais referências na extração e exportação de carvão, por vezes intitulando-as como “Capital do Carvão” caso de Criciúma, ou como, “O maior porto carvoeiro do Brasil”, caso de Imbituba, expressando a ideia de liderança no aspecto sobre as demais cidades do Brasil.

O enfoque para as discussões sobre o carvão nas cidades do sul de Santa Catarina não ficam somente centrados em sua importância, mas também destaca o cotidiano do trabalhador do carvão como fundamental para obtenção de tal sucesso, apresentando esse cotidiano como pacífico no que tange a relação com os patrões, por exemplo: no documentário sobre Imbituba a cooperativa está localizada ao lado do escritório da administração da Companhia Carbonífera, explicitando uma relação de suposta “pacificidade” entre ambos. Aspecto importante a ser destacado é um dos trechos do vídeo sobre Criciúma, onde prioriza-se a substituição do homem pela máquina, com o intuito de preservação da vida do mineiro, e mais do que isso, como sinal de grande progresso e desenvolvimento da cidade, explorando termos como “técnicas avançadas” e “superação de primitivismo”. Por fim esses aspectos são associados a ideia central da cidade como “futuro da nação”.

Outro ponto que merece destaque nos vídeos de Gericke é a atenção dada às políticas assistencialistas do período, seja focando hospitais ou ressaltando a filantropia principalmente na cidade de Criciúma, onde evidencia-se o trabalho religioso na recuperação de crianças desvalidas, na saúde dos mineiros e trabalhadores da região. Deste modo, podemos concluir as narrativas construídas sobre as cidades de Criciúma, Imbituba e Urussanga com base principalmente na importância da extração e importação do carvão para o desenvolvimento econômico e social da região, bem como a função primordial dos administradores públicos e de empresas privadas que de acordo com os documentários, prezavam pelo desenvolvimento das cidades com base no trabalho e na dedicação e ‘amor’ pelo Brasil.

2.2.3 O que é negado aos olhos

Nos documentários analisados, percebe-se sempre as falas relativas ao desenvolvimento e progresso, mas nada fala especificamente sobre o cotidiano e vida daqueles que estavam envolvidos neste processo além dos mineiros, dos administradores e prefeitos das cidades; pouco se fala sobre a escolha de carvão e quem nelas trabalhavam, ou sobre o cotidiano nas Vilas Operárias recém construídas. Também está ausente o discurso acerca dos colonos e colonas que habitavam em grande número a região e ainda se adaptaram aos novos sistemas da sociedade.

Outro ponto interessante a ser ressaltado como ausência em qualquer das cidades apresentadas, Urussanga, Criciúma ou Imbituba, esta última como menor preponderância, são os assuntos relacionados a imigração italiana, ou mesmo de outros países da Europa. O continente europeu é mencionado como locus do desenvolvimento tecnológico e do que poderia ser considerado moderno. Porém, quando o assunto é imigração, o tema permanece silenciado. As figuras centrais apresentadas nos diferentes audiovisuais, são também responsáveis pelas disputas políticas entre o ser brasileiro e ser italiano.

Outro dado interessante, desta vez do documentário sobre a cidade de Imbituba, é a ausência de informações quanto ao confisco das empresas da família de Lage, imposto pelo governo Vargas. O audiovisual sobre Imbituba é na verdade um documentário sobre as empresas Henrique Lage e sua importância para a região, mas principalmente para o Brasil. Aqui observa-se outra recorrência em todos os três documentários, os pontos principais retratados por Gericke, são as empresas.

O silenciamento de algumas informações não contidas nos documentários de William Gericke possibilitam 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. Por fim os documentários de William Gericke sobre o sul de Santa Catarina nas primeiras décadas do século XX, possibilitam pensar uma sociedade que iniciava seu contato com o cinema e o utilizava como forma de promover o que acreditava, ou precisava naquele momento acreditar, principalmente em virtude do advento da modernidade.

Referências Bibliográficas:

- 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.
- 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: 01/11/2016
- FERRO, M. **A história vigiada**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- GERICKE, William. **Cidade de Urussanga**. Direção de . Imbituba: [194?], Película.
- GERICKE, William. **IMBITUBA Santa Catarina**. Direção de William Gericke. Imbituba: [194?], Película.
- GERICKE, William. **Criciúma**. Direção de William Gericke. Imbituba: [194?], Película.
- HAGEMeyer, Rafael Rosa. **História & Audiovisual**. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.
- HALL, Stuart. **Cultura e Representação**; Organização e Revisão técnica: Arthurltussu; 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. Semestral.
- MENEGUELLO, Cristina. **Cultura Visual: um campo estabelecido**. Revista Eletrônica Cadernos de História, ano 8, n.º 2, dezembro de 2013.
- MENEZES, Ulpiano Bezzerá T. **Rumo a uma história visual**. In: MARTINS, José de Souza; ECKERT Cornélia & Novaes, CAUBY Sylvia (Orgs.). O imaginário e o poético nas ciências sociais. Bauru, SP: EDUSC, 2005, P. 33-35.
- MENEZES, Ulpiano Bezzerá T.. **Fontes visuais, cultura visual, História visual. Balanço provisório, propostas cautelares**. Revista Brasileira de História. São Paulo, v. 23, nº 45, pp. 11-36 - 2003.
- MONTEIRO, Charles. **Pensando sobre Imagem, História e Cultura Visual**. In: Patrimônio e Memória (UNESP). v.9, Nº 2. p 3-16.
- NICHOLS, Bill. **Introdução ao Documentário**. Tradução Monica Saddy Martins - 6ª edição - Campinas, SP: Papyrus, 2016.
- 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. Jul.-dez. 2014.