

**A TRAJETORIA DO DOCUMENTARISTA WILLIAM GERICKE: O AUDIOVISUAL ENTRE 'ONTEM' E 'HOJE'****TRAJECTORY OF THE FILMMAKER WILLIAM GERICKE: AUDIOVISUAL BETWEEN 'YESTERDAY' AND 'TODAY'**Tiago da Silva Coelho<sup>1</sup> e Isadora Farias Espíndola<sup>2</sup>

**Resumo:** O presente artigo tem por objetivo observar a trajetória do cineasta paulista William Gericke entre as décadas de 1930 e 1960 e sua passagem pelo sul de Santa Catarina neste período. Com base nos estudos da cultura visual podemos perceber em suas produções o discurso acerca da modernidade e do progresso na região carbonífera, bem como as discussões sobre as formas de fazer cinema nesse contexto. Por meio de análises dos audiovisuais e de periódicos disponíveis na hemeroteca da Biblioteca Nacional, foi possível construir um breve histórico acerca da vida e do trabalho do cineasta para compreender sua trajetória no Brasil, observando rapidamente os modos de ver distintos da sociedade que o assistiu e assiste: uma nas primeiras décadas do século XX e outra atualmente, com a disseminação dos vídeos em sites como *Youtube* e *Facebook*.

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

**Abstract:** This article aims to observe the trajectory of the São Paulo filmmaker William Gericke between the 1930s and 1960s and his passage through southern Santa Catarina in this period. Based on the studies of visual culture we can see in his productions the discourse on modernity and progress in the coal region, as well as discussions on the ways of making films in that context. Through an analysis of the audiovisuals and periodicals available in the Biblioteca Nacional, it was possible to construct a brief history about the life and work of the filmmaker to understand his trajectory in Brazil, quickly observing the different ways of seeing the society that watched him and assists: one in the first decades of the twentieth century and another currently, with the dissemination of videos on sites such as *Youtube* and *Facebook*.

**Keywords:** Visual Culture. William Gericke. Documentary.

---

<sup>1</sup> Doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Estadual de Campinas – Unicamp, professor dos Cursos de História e Artes Visuais da Universidade do Extremo Sul Catarinense – Unesc e professor de História do Instituto Federal de Santa Catarina – IFSC, Câmpus Araranguá. E-mail: tiago Coelho@unesc.net Orcid iD: <http://orcid.org/0000-0002-7766-5604>

<sup>2</sup> Mestranda pelo Programa de Pós-Graduação em Educação pela Universidade do Extremo Sul Catarinense – Unesc e licenciada em História pela mesma universidade. E-mail: isafariasespindola@unesc.net Orcid iD: <https://orcid.org/0000-0003-3392-8916>

Em grande medida, a superexposição à virtualidade e ao mundo das imagens que o COVID-19 impôs a grande parte da população mundial revelou o que os estudiosos da Cultura Visual conhecem há algumas décadas, que as pessoas interagem entre si e com o mundo mediadas pela visualidade. Principalmente no que se refere as possibilidades de compreensão e construção do saber histórico, também como uma forma de compreender e ensinar sobre o mundo e como as pessoas se portam nele.

Igualmente nesse momento de isolamento social, o crescimento substantivo de intervenções visuais nas plataformas virtuais, redes sociais e de compartilhamento de informações, possibilitou reconhecer o valor das produções audiovisuais tanto como parte constituinte de um acervo histórico, mas também como espaço de diálogo e interação no processo escolar de ensino-aprendizagens da disciplina de História e em todas as demais.

Para nós, essa compreensão tem início nas discussões teóricas e nas práticas de edição e análise desenvolvidas na disciplina de “Oficina de Ensino e Pesquisa: História, Imagem e Som” do curso de História da Universidade do Extremo Sul Catarinense - Unesc, que proporcionou um primeiro contato com o tema; e também no processo de construção do audiovisual “Gênero e Educação”, por meio do Programa Institucional de Bolsas 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, em sua maioria 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 neste artigo.

O cineasta viajante William Gericke percorreu o Brasil durante as primeiras décadas do século XX, vendendo seus documentários para prefeitos e grandes empresas nas cidades retratadas, dirigindo, produzindo e filmando sozinho 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<sup>3</sup> e Imbituba<sup>4</sup> foram retratadas no final da década de 1940 e Criciúma na década de 1960.

Mesmo com inúmeras produções disponíveis em redes sociais, plataformas de compartilhamento de filmes e cinematecas, não foi fácil encontrar a biografia do cineasta. Poucas informações estão disponibilizadas e os dados facilmente encontráveis são esparsos e pouco contundentes. Foi necessária uma pesquisa aprofundada em notas e reportagens em periódicos para saber que William Gericke era paulista, nascido em 30 de novembro de 1902 na cidade de São Paulo. 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, casa e se separa da atriz Betty Gery, retornando ao Brasil no ano de 1932 (O DIA, 1932, p. 8).

As produções de William Gericke, nas quais se baseiam as reflexões deste artigo, foram realizadas entre os anos 1947 e 1948 e são compostas de imagens das minas de carvão, do porto, das fábricas do ramo alimentício e do funcionamento de prefeituras das cidades retratadas, destacam-se 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 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.

---

<sup>3</sup> CIDADE de Urussanga. Direção de William Gericke. Urussanga: William Gericke, 194[8]. Película. Disponível em: <<https://youtu.be/aKaWGL9qO1A>> Acesso em: 10 out. 2020.

<sup>4</sup> IMBITUBA. Direção de William Gericke. Imbituba: William Gericke, 194[8]. Película. Disponível em: <<https://youtu.be/ze6rjiZCDQk>> Acesso em: 10 out. 2020.

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 documentários filmados nesse período foram recentemente disseminados em redes sociais como *Facebook* e sites de difusão de audiovisuais como o *YouTube* e possibilitaram à população da região o conhecimento dos mesmos, assim como o desenvolvimento de 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 se busca 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.

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 iremos 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.

### **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 (1994), 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 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.

“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” (1932, p. 8), 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 postiço, falso, inexistente na realidade, até o amor. (O DIA, 1932, p. 8)

Ao longo da entrevista analisada, o cineasta revela alguns aspectos curiosos da sua passagem pelos estúdios de Hollywood, como detalhes dos camarins, dos trajés 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 de periódicos brasileiros, que veremos mais adiante, permite-nos saber algumas informações sobre a vida do cineasta, que revelarão pontos importantes de sua trajetória. Uma das questões mais relevantes 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. Neste contexto, o público brasileiro se ‘acostumou’ com o filme estrangeiro, afinal, pouco se conhecia das produções brasileiras.

### **Os documentários de William Gericke nas primeiras décadas do século XX**

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; como exemplo disso vemos 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,

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”. 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 do sul catarinense: 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 Santos (2015), 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.

Os registros do trabalho do cineasta William Gericke 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 technico, 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, 1935, p. 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, 1935, p. 1)

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 “epopéia”, 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.

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 encontramos 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 Kubitschek, 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 dirige-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.

Deste modo, 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 se tratavam 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 se abrem 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, 2012, p. 148). 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.

### Referências

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar*. São Paulo. Cia das Letras, 2008.

BERGER, JOHN. *Modos de Ver*. São Paulo: Gustavo Gili, 2004.

BERNADET, Jean- Claude. *Cinema Brasileiro: propostas para uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

BRASIL. Decreto-lei nº 21.420, de 4 de Abril de 1932. Nacionalizar o serviço de censura dos filmes cinematográficos, cria a "Taxa Cinematográfica para a educação popular e dá outras providências. Diário Oficial da União - Seção 1 - 15/4/1932, Página 7146, Rio de Janeiro, 1932.

CIDADE de Urussanga. Direção de William Gericke. Urussanga: William Gericke, 194[8]. Película. Disponível em: <<https://youtu.be/aKaWGL9qO1A>> Acesso em: 10 out. 2020.

DAVI, Tania Nunes. *Nelson Pereira dos Santos e o cinema brasileiro: trajetórias de luta e renovação*. Cadernos da FUCAMP, nº3, 2004. Disponível em: <<https://www.fucamp.edu.br/editora/index.php/cadernos/article/view/58/50>>. Acesso em: 01 dez. 2020.

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.

DIDI-HUBERMAN, G. *O que vemos, o que nos olha*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2010.

HAGEMEYER, Rafael Rosa. *História & Audiovisual*. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

HALL, Stuart. *Cultura e Representação*. Rio de Janeiro, PUC- Rio: Apicuri, 2016.

IMBITUBA. Direção de William Gericke. Imbituba: William Gericke, 194[8]. Película. Disponível em: <<https://youtu.be/ze6rjiZCDQk>> Acesso em: 10 out. 2020.

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.

MENEGUELLO, Cristina. Cultura Visual: um campo estabelecido. *Revista Eletrônica Cadernos de História*, ano 8, n. 2, dezembro de 2013.

MENEZES, Ulpiano Bezerra 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.

\_\_\_\_\_. 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.

NICHOLS, Bill. *Introdução ao Documentário*. 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

ROSENSTONE, Robert. *A história nos filmes, os filmes na história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2010.

SANTOS, Marcia Juliana. 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.

\_\_\_\_\_. Cavar, criticar e documentar: aspectos múltiplos da produção fílmica em São Paulo nos anos de 1920 a 1940. *História* [online]. 2015, vol.34, n.2, pp.364-382. ISSN 1980-4369. <http://dx.doi.org/10.1590/1980-436920150002000072>.

Enviado em: 10.10.2020

Aceito em: 04.12.2020