

UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA - UDESC
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E DA EDUCAÇÃO - FAED
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA - PPGH

MAURÍCIO BISCAIA VEIGA

REPRESENTAÇÕES CINEMATOGRAFICAS DE JOINVILLE E BLUMENAU:
MEMÓRIAS E IMAGINÁRIOS EM DISPUTA (2000-2020)

FLORIANÓPOLIS

2025

MAURÍCIO BISCAIA VEIGA

**REPRESENTAÇÕES CINEMATOGRAFICAS DE JOINVILLE E BLUMENAU:
MEMÓRIAS E IMAGINÁRIOS EM DISPUTA (2000-2020)**

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em História, pelo Programa de Pós-Graduação em História (PPGH) do Centro de Ciências Humanas e da Educação - FAED, da Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC, na linha de pesquisa “Políticas de Memória e Narrativas Históricas”.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Janice Gonçalves.

FLORIANÓPOLIS

2025

**Ficha catalográfica elaborada pelo programa de geração automática da
Biblioteca Universitária Udesc,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)**

Veiga, Mauricio Biscaia
Representações cinematográficas de Joinville e Blumenau :
memórias e imaginários em disputa (2000-2020) / Mauricio Biscaia
Veiga. -- 2025.
468 p.

Orientadora: Janice Gonçalves
Tese (doutorado) -- Universidade do Estado de Santa Catarina,
Centro de Ciências Humanas e da Educação, Programa de
Pós-Graduação em História, Florianópolis, 2025.

1. Cinema. 2. Narrativa histórica. 3. Joinville. 4. Blumenau. 5.
História do tempo presente. I. Gonçalves, Janice. II. Universidade do
Estado de Santa Catarina, Centro de Ciências Humanas e da
Educação, Programa de Pós-Graduação em História. III. Título.

MAURÍCIO BISCAIA VEIGA

**REPRESENTAÇÕES CINEMATOGRAFICAS DE JOINVILLE E BLUMENAU:
MEMÓRIAS E IMAGINÁRIOS EM DISPUTA (2000-2020)**

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em História, pelo Programa de Pós-Graduação em História (PPGH) do Centro de Ciências Humanas e da Educação - FAED, da Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC, na linha de pesquisa “Políticas de Memória e Narrativas Históricas”.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Janice Gonçalves.

BANCA EXAMINADORA

Dr.^a Janice Gonçalves (Presidente)

Universidade do Estado de Santa Catarina

Membros:

Dr. Carlos Eduardo Pinto de Pinto

Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Dr.^a Ilanil Coelho

Universidade da Região de Joinville

Dr.^a Luisa Tombini Wittmann

Universidade do Estado de Santa Catarina

Dr.^a Rosane Kaminski

Universidade Federal do Paraná

Florianópolis, 25 de agosto de 2025

AGRADECIMENTOS

À minha família, especialmente meus pais João Celino (*in memoriam*) e Célia, por todo o apoio e amor que sempre me deram, por terem me proporcionado as condições para que eu pudesse me tornar o que sou hoje, e também a meus irmãos e irmãs.

Ao Fábio Nunes Medeiros, pelos anos convividos, com quem muito aprendi sobre a vida, e que sempre me apoiou e incentivou a seguir em frente.

Ao Felipe Brito, grande companheiro de todas as horas, por tudo que temos construído juntos.

Ao Lucas, pelos findos anos de companheirismo e bons momentos vividos.

À professora Janice Gonçalves, por toda a sua dedicação como orientadora ao longo destes anos, e que teve importante contribuição para minha formação intelectual e como historiador.

Aos queridos amigos Antônio Greff Freitas e Renan Rivaben Pereira, grandes parceiros ao longo destes quatro anos de doutorado.

A Carol Spieker, Daniela Avancini, Diogo Andrade, Maru Giroto e Patrícia Constâncio, amigos e amigas de longa data e sempre acolhedores; amizades que apesar da distância sempre se aprofundam e se renovam a cada reencontro.

Aos demais amigos e colegas da Udesc, com os quais houve momentos de troca e acolhimento durante todo este processo.

Ao professor Carlos Eduardo Pinto e à professora Luisa Tombini Wittmann, por suas importantes contribuições e direcionamentos ao trabalho no exame de qualificação.

Aos professores da Udesc com que cursei disciplinas, contribuindo para expandir o olhar sobre o mundo.

Aos cineastas e produtores Fabrício Porto, Fahya Kury Cassins e Rodrigo Falk Brum, que aceitaram conceder entrevistas sobre o seu trabalho, contribuindo para enriquecer as análises na tese.

À CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior), que concedeu a bolsa de pesquisa durante todo o período de desenvolvimento da tese, possibilitando dedicação integral à pesquisa.

Às instituições de pesquisa visitadas, que, de modo eficaz, atenderam às minhas demandas: Arquivo Histórico de Joinville, Arquivo Histórico José Ferreira da Silva, Museu da Imagem e do Som de Santa Catarina.

A todos aqueles que, mesmo que minimamente, direta ou indiretamente, tenham contribuído de alguma maneira para minha formação e para a realização deste trabalho.

RESUMO

Esta tese discute como o cinema produzido em Santa Catarina no século XXI agencia percepções e representações sobre o presente e o passado das cidades catarinenses de Joinville e Blumenau, seja reafirmando, relativizando ou confrontando narrativas históricas hegemônicas. Em uma abordagem alinhada a discussões da História do Tempo Presente, conceitos como memória, representação, imaginário e ideologia são mobilizados para analisar práticas e relações sociais atravessadas por constantes disputas. A partir disto, busca-se compreender o papel das narrativas e representações filmicas na construção de imaginários sociais, de memórias e de identidades associadas a essas cidades, bem como na manutenção ou no questionamento de silenciamentos e apagamentos. A escolha em se abordar as duas cidades de forma conjunta se dá pela similaridade de sua trajetória histórica, tendo ambas sido fundadas e colonizadas no século XIX por imigrantes europeus, principalmente alemães, e se tornado os principais polos industriais no estado. Suas narrativas historiográficas foram construídas de forma a supervalorizar e enaltecer determinados elementos, especialmente a alegada vocação para o trabalho, que teria sido legado da imigração alemã, forjando-se um discurso que busca diferenciá-las positivamente em relação ao restante do país. Contudo, elementos destoantes desta imagem, como a presença indígena, o trabalhador precarizado ou à margem do trabalho disciplinado, ou ainda as ligações históricas da região com movimentos fascistas, costumam ser silenciados ou invisibilizados. A partir disto, a tese tem como objetivo compreender as interações entre a produção cinematográfica local e as narrativas historiográficas, tanto hegemônicas como, especialmente, contra-hegemônicas. Ou seja, de que formas o passado é mobilizado e presentificado através de diferentes filmes, tanto de ficção como documentários, a partir dos anos 2000 até a contemporaneidade. A escolha pelo recorte temporal, para além de sua perspectiva relacionada à História do Tempo Presente, se dá, fundamentalmente, por terem se desenvolvido no período políticas municipais e estaduais de apoio à cultura, resultando numa maior quantidade e diversidade de obras produzidas. Deste modo, analisando as relações entre políticas culturais e produção audiovisual, visa-se ainda contribuir para expandir os estudos acerca do cinema catarinense, que consiste em tema pouco explorado.

Palavras-chave: Cinema, Narrativa histórica, Joinville, Blumenau, História do Tempo Presente

ABSTRACT

This thesis discusses how the cinema produced in Santa Catarina state in the 21st century builds perceptions and representations about the present and the past Joinville and Blumenau, cities whether reaffirming, relativizing or confronting hegemonic historical narratives. In an approach aligned with discussions of the History of the Present Time, concepts such as memory, representation, imaginary and ideology are mobilized to analyze social practices and relations crossed by constant disputes. From this, we seek to understand the role of narratives and filmic representations in the construction of social imaginary, memories and identities associated with these cities, as well as in the maintenance or questioning of silences. The choice in approaching the two cities jointly is due to the similarity of their historical trajectory, both being founded and colonized in the nineteenth century by European immigrants, especially German, and became the main industrial centers in the state. Their historiographical narratives were built in a way to overvalue and praise certain elements, especially the alleged vocation for work, which would supposedly be a legacy of German immigration, forging a discourse that seeks to differentiate them positively in relation to the rest of the country. However, elements of this image, such as the indigenous presence, the precarious worker or on the margin of disciplined work, or the historical links of the region with fascist movements, are often silenced or invisible. From this, the thesis aims to understand the interactions between local film production and historiographical narratives, both hegemonic and, especially counter-hegemonic. That is, in what ways the past is mobilized and present through different films, both fiction and documentaries, from the 2000s to contemporary times. The choice of temporal clipping, in addition to its perspective related to the History of the Present Time, is fundamentally because during this period both municipal governments have created public systems to support and fund culture, resulting in a greater amount and diversity of films produced. Thus, analyzing the relations between cultural policies and audiovisual production, it is also intended to contribute to expand studies about Santa Catarina cinema, which consists of a little explored theme.

Key-words: Cinema, Historical narratives, Joinville, Blumenau, History of Present Time

LISTA DE FIGURAS

Figuras 01 a 04 - A Blumenau alemã a ser conhecida em <i>Conhecendo Blumenau</i>	115
Figuras 05 a 08 - Tomadas aéreas de Joinville.....	126
Figuras 09 e 10 - Frédéric Brüstlein caminha pelo palácio que havia sido seu.....	133
Figuras 11 e 12 - Epítetos em imagens: Cidade das flores e Cidade da dança.....	136
Figuras 13 e 14 - O culto aos imigrantes pioneiros	137
Figuras 15 e 16 - Incoerência entre texto e imagens	138
Figuras 17 a 20 - Monumentalização do passado:.....	157
Figuras 21 a 24 - Monumentalização do passado:.....	161
Figuras 25 a 28 - Caçadores “selvagens” e mulheres “infantilizadas”:.....	177
Figuras 29 e 30 - Nanblá Gakran mostra o local do primeiro encontro “pacífico”	200
Figura 31 - Jovens entrevistam Voie Camlen.....	208
Figuras 32 a 35 - Ruínas da casa de Eduardo Hoerhann	212
Figura 36 - Rua XV de Novembro, em Blumenau, ...	227
Figura 37 - A expectativa da luta futura depositada nas crianças?.....	232
Figuras 38 e 39 - A outra Joinville, no início dos anos 1990	247
Figuras 40 a 47 - Padrão na forma de filmar os trabalhadores migrantes: microfone na mão e a “outra” Joinville ao fundo.....	250
Figuras 48 a 54 - Catadores	259
Figuras 55 e 56 - Periferia urbanizada.....	263
Figuras 57 a 63 - Um convite a um outro olhar para os catadores	265
Figuras 64 a 68 - Marcos arquitetônicos e paisagísticos de Joinville retratados de formas pouco usuais	276
Figuras 69 a 74 - Comparação de planos com temáticas semelhantes	277
Figuras 75 a 80 - Comparação de planos com temáticas semelhantes:	280
Figuras 81 e 82 - Time-lapse e slow motion forçam o espectador a notar as pessoas invisibilizadas e marginalizadas no cotidiano	283
Figuras 83 e 84 - Realidades distintas que habitam a mesma cidade	284
Figuras 85 a 88 - Detalhes do Monumento do Imigrante	287
Figura 89 - Projeção no Cemitério Municipal de Joinville	317
Figura 90 - Comentários na página do YouTube do filme <i>Conhecendo Blumenau</i>	320
Figuras 91 e 92 - Referências visuais alusivas a Blumenau:	329

Figuras 93 a 96 - Imagens da colonização em filmes dos anos 1920.....	338
Figuras 97 e 98 - Coxias e palco	340
Figura 99 - O Colonizador em pose e ângulo de monumento (contra-plongée)	349
Figuras 100 a 103 - Alguns entrevistados por suas memórias	361
Figuras 104 a 107 - Alguns dos historiadores entrevistados	361
Figuras 108 e 109 - Foto original e trecho do filme, no qual a câmera percorre a foto verticalmente	382
Figura 110 - Exposição Farroupilha de 1935.	383
Figuras 111 a 113 - Paisagens que remetem à região serrana do norte catarinense	389
Figuras 114 a 116 - Cenas com “Easter eggs”,.....	391
Figura 117 - Todos os personagens dispostos no enquadramento	394
Figura 118 - Personagem bolsonarista e neonazista.....	395

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 - Filmes selecionados para análise.....	22
Tabela 2 - Prêmio Catarinense de Cinema:	58
Tabela 3 - Quantidade de produções financiadas pelo Simdec por categoria	70
Tabela 4 - Filmes de ficção financiados através do Simdec, separados por gênero.....	71
Tabela 5 - Documentários patrocinados através do Simdec, separados por temática	76
Tabela 6 - Quantidade de produções financiadas pelo FMAC por categoria.....	87
Tabela 7 - Documentários patrocinados através do FMAC, separados por temática.....	88
Tabela 8 - Documentários indígenas do Vale do Itajaí produzidos entre 2000 e 2023.....	185

LISTA DE SIGLAS

ACIJ - Associação Empresarial de Joinville
(anteriormente Associação Comercial e Industrial de Joinville)

AHJFS - Arquivo Histórico José Ferreira da Silva

AIB - Ação Integralista Brasileira

ARENA - Aliança Renovadora Nacional

CEV - Comissão Estadual da Verdade

CIMI - Conselho Indigenista Missionário

CNV - Comissão Nacional da Verdade

COMIN - Conselho de Missões entre Índios

FAM - Florianópolis Audiovisual Mercosul

FCC - Fundação Catarinense de Cultura

FCJ - Fundação Cultural de Joinville

FURB - Universidade da Região de Blumenau

FMAC - Fundo Municipal de Apoio à Cultura (Blumenau)

IECLB - Igreja Evangélica de Confissão Luterana do Brasil

IHGSC - Instituto Histórico e Geográfico de Santa Catarina

MinC - Ministério da Cultura

NSDAP - *Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei*
(Partido Nacional-Socialista dos Trabalhadores Alemães)

NSC - Nossa Santa Catarina

OBV - Operação Barriga Verde

PCB - Partido Comunista do Brasil

PMC - Plano Municipal de Cultura (Joinville)

PMDB - Partido do Movimento Democrático Brasileiro

PT - Partido dos Trabalhadores

PSDB - Partido Social Democrata Brasileiro

RBS - Rede Brasil Sul de Televisão

SECULT - Secretaria de Cultura e Turismo (Joinville)

SIMDEC - Sistema Municipal de Desenvolvimento pela Cultura (Joinville)

SMC - Sistema Municipal de Cultura (Joinville)

TI - Terra Indígena

UFA - *Universum Film Aktien Gesellschaft*

UFSC - Universidade Federal de Santa Catarina

UNIVILLE - Universidade da Região de Joinville

VNA - Vídeo nas Aldeias

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	15
1 - PRODUÇÃO CINEMATOGRAFICA CONTEMPORÂNEA EM JOINVILLE E BLUMENAU	40
1.1 - Políticas culturais e suas relações com disputas de memórias e narrativas.....	46
1.2 - Produção audiovisual em Joinville no século XXI: o Simdec como propulsor.....	60
1.3 - Blumenau: Produção audiovisual do FMAC.....	79
2 - A HISTÓRIA TRADICIONAL ATRAVÉS DOS FILMES	94
2.1 - A construção da narrativa oficial	97
2.2 - Mitos fundadores requentados nas cidades do presente: <i>Conhecendo Blumenau</i> (2006) e <i>Uma carta para Ferdinand</i> (2020)	112
2.3 - Silenciamentos, idealizações, fetichizações: <i>Sem palavras</i> (2009), <i>1951</i> (2011) e <i>Nossos compositores pioneiros</i> (2012)	141
3 - CONTRAPONTO I - NARRATIVAS INDÍGENAS NO VALE DO ITAJAÍ	170
3.1 - Produção de cinema indígena no Vale do Itajaí.....	175
3.2 - O indígena por ele mesmo - Autorrepresentação e ressignificação da história.....	194
3.3 - Falando junto ao Outro para educação dos “brancos” e a barragem	223
4 - CONTRAPONTO II - “DESORDEIROS” E TRABALHADORES NA “CIDADE DA ORDEM E DO TRABALHO”.....	237
4.1 - Periferias e trabalhadores marginalizados: <i>O mar de rosas de Joinville não existe mais</i> (1992) e <i>Burguesa</i> (2008)	242
4.2 - <i>Sob o céu de Joinville</i> (2008): uma desmonumentalização da “cidade do trabalho”?	270
4.3 - Violências em nome da ordem: <i>Ditadura reservada</i> (2011) e <i>Memórias invisíveis</i> (2021)	288
5 - CONTRAPONTO III - AS CIDADES E OS FASCISMOS.....	319
5.1 - O passado encenado: <i>Aleluia, Gretchen</i> (1976) e <i>Outra Memória</i> (2006)	326

5.2 - Reabrindo um passado não tão passado: Documentários <i>Anauê! O Integralismo e o Nazismo na região de Blumenau</i> (2017) e <i>Uma história de silêncios</i> (2023)	354
5.3 - Bolsonaroismo e neonazismo como terror contemporâneo: <i>Gritos do Sul</i> (2023)	384
 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	400
 Referências	406
 APÊNDICE A - Bibliografia sobre Cinema em Santa Catarina.....	439
APÊNDICE B - Filmes/vídeos produzidos em Joinville através dos recursos do SIMDEC (2005-2024)	441
APÊNDICE C - Filmes/vídeos produzidos em Blumenau através dos recursos do FMAC (2005-2024)	462

INTRODUÇÃO

Em uma viagem no tempo rumo ao nosso presente, Frédéric Brüstlein, administrador da Colônia Dona Francisca no século XIX¹, ao longo de um dia percorre e observa as ruas da Joinville atual, conversando com moradores da cidade. Sua missão nesta viagem ao futuro seria reportar ao príncipe François Ferdinand, o Príncipe de Joinville, como a cidade se desenvolveu ao longo do último século. Ao fim de sua jornada, repleta de aventuras, contratempos e surpresas com as tecnologias e costumes do século XXI, ele, com orgulho, escreve seu relato ao príncipe:

A colônia que um dia ajudei a dar os primeiros passos rumo ao desenvolvimento é hoje uma cidade portentosa e rica chamada Joinville, em sua homenagem. Pessoas trabalhadoras de bom coração foi o que encontrei nessa inesquecível experiência. E digo com toda a certeza, que a nossa Joinville há de prosperar sempre, e que um lindo futuro se apresentará para estas terras abençoadas. Majestade, meu trabalho não foi em vão (*Uma carta para Ferdinand*, 1:24'24").

Início este texto não apenas com a sinopse e a premissa geral, mas também revelando o final do longa-metragem *Uma carta para Ferdinand*, dirigido pela dupla de cineastas Anderson Dresch e Fábio Cabral. Contudo, esta constatação do protagonista sobre o desenvolvimento e as belezas da cidade talvez não seja de fato nenhuma surpresa para quem assiste ao filme, dado o seu estilo e a sua condução narrativa. Inteiramente filmado e produzido em Joinville entre 2018 e 2019, planejou-se que tivesse sua estreia nos cinemas em 2020, mas acabou por ser lançado diretamente em plataformas de *streaming*, devido à pandemia do Covid-19². À época, o portal de notícias NSC³ classificava o filme como uma “comédia romântica para toda a família”⁴, ressaltando que ele “posiciona Santa Catarina no cenário nacional de produção de longas metragens fora do eixo Rio-São Paulo [...]. Os diretores fizeram desse filme

¹ Frédéric Brüstlein (1835-1911), nascido na Alsácia, chegou a Santa Catarina em 1863, como procurador do príncipe francês François Ferdinand, cujo pai, o rei Luís Felipe I, havia sido deposto na Revolução Francesa de 1848. A perda das posses reais levou o príncipe a vender à Sociedade Colonizadora de Hamburgo (empresa privada que trazia imigrantes alemães ao Brasil) as terras que havia recebido como dote de casamento com a princesa brasileira Francisca Carolina, irmã do Imperador Dom Pedro II. As chamadas terras do Príncipe dariam origem à colônia Dona Francisca, mais tarde Joinville. Brüstlein foi diretor da colônia em 1875, e superintendente do município de Joinville, nos períodos 1897-1890 e 1895-1899. Em suas gestões realizou várias obras na cidade, como o palácio hoje sede do Museu Nacional da Imigração e Colonização e a Rua das Palmeiras, principal “cartão-postal” de Joinville (Ficker, 2008).

² Cf. <https://www.papodecinema.com.br/entrevistas/uma-carta-para-ferdinand-cinema-e-muito-importante-para-observar-o-resultado-mas-o-futuro-sao-as-plataformas-afirma-ferrugem/>. Acesso em 26 jan. 2023.

³ Nossa Santa Catarina, afiliada da Rede Globo em Santa Catarina.

⁴ Ver: <https://www.nsctotal.com.br/colunistas/gerson-junior/filme-rodado-em-joinville-uma-carta-para-ferdinand-estreia-na-amazon-prime>. Acesso em 26 jan. 2023.

um projeto ousado, que foi desenvolvido com poucos recursos e capital social da própria produtora”⁵. Considerando a histórica concentração da produção cinematográfica brasileira na região sudeste, o lançamento de um longa-metragem joinvilense em um catálogo nacional certamente tem um significado cultural importante para a cidade e para o estado, divulgando a sua imagem, bem como diversificando o cinema brasileiro.

Entretanto, como alguém que cresceu e passou grande parte da vida em Joinville, e decepcionado quando o perfil altamente conservador e com fortes tendências de apoio a políticas neofascistas se manifestou de forma bastante evidente entre grande parte de sua população na eleição presidencial de 2018⁶, assistir ao filme, em 2020, me gerou certo incômodo, não apenas pela qualidade questionável da produção, mas também pela forma idealizada e romantizada com que a cidade e sua história foram ali retratadas. Não que estivesse esperando por uma narrativa problematizadora e crítica a respeito da história de Joinville, mas a impressão inicial foi de ser um filme de propaganda, uma espécie de cartão-postal cinematográfico com toque ufanista. Parecia-me que o filme tentava reforçar no público local um orgulho de ser joinvilense, além de projetar e divulgar uma imagem de Joinville como um lugar diferenciado no país e como um modelo de desenvolvimento. Mas meu desgosto pessoal com a cidade, somado ao profundo sentimento de desesperança naquele momento de auge da pandemia (agravado pela forma criminosa com a qual o então governo federal, com grande apoio na cidade, lidou com a situação) não me permitia ver qualquer positividade naquela representação.

Embora apresente a cidade do presente e tenha seu lado de fantasia ao abordar uma viagem no tempo, o filme lida com personagens e elementos históricos, estando alinhado a uma perspectiva conservadora e historicista de História, que olha para o seu passado de modo a encontrar e confirmar nele o sucesso do presente, sem problematizações e contradições ao longo de seu percurso. Por meio de sua construção narrativa e imagética, pode-se perceber no filme uma grande valorização de vários elementos recorrentes nas narrativas da “história oficial” de Joinville, como a sua ligação com as famílias reais brasileira e francesa, a imigração europeia, ou ainda a exaltação de suas indústrias e do alegado perfil trabalhador e ordeiro de sua população. O filme acabou então por me provocar alguns questionamentos a respeito da forma

⁵ Idem.

⁶ Em 2018, o candidato neofascista Jair Bolsonaro (então filiado ao extinto PSL - Partido Social Liberal) teve no município de Joinville 72,06% dos votos no primeiro turno e 83,18% no segundo. Ver: <http://especiais.g1.globo.com/sc/santa-catarina/eleicoes/2018/apuracao-zona-eleitoral-presidente/joinville/2-turno>. Acesso em 15 set. 2023.

como a cidade era ali representada, relacionando-o com questões culturais e políticas do momento de seu lançamento. Por que um filme que pretendia se fazer visível a um público nacional, inclusive trazendo um elenco relativamente conhecido nacionalmente (Clemente Viscaíno, o comediante Ferrugem e Cristiana Oliveira), apresenta a cidade de modo tão exaltado e bairrista? Como esta perspectiva de idealização de figuras históricas de poder se relaciona com o contexto político reacionário do Brasil de finais da década de 2010? A quem interessava naquele momento reforçar e ressignificar as imagens tradicionais de Joinville, especialmente a de “cidade do trabalho”?

A partir de questionamentos como estes, desencadeados pelo filme, e como um historiador cinéfilo, foi surgindo a ideia de pesquisar as formas como a cidade de Joinville foi retratada em diferentes filmes. Esta proposta logo foi expandida para a cidade de Blumenau, uma vez que as duas, ainda que cada uma com suas particularidades, tiveram uma trajetória histórica bastante similar: fundadas como colônias de imigrantes europeus, majoritariamente alemães, com apenas um ano de diferença no século XIX, e que ao longo da primeira metade do século XX foram se consolidando como cidades industriais. Nas décadas de 1930 e 1940 foram marcadas cultural e politicamente pelo Integralismo e pela Campanha de Nacionalização do Estado Novo, tendo as comunidades teuto-brasileiras sido nacionalizadas à base de repressão. No pós-guerra, ambas se beneficiaram de um grande desenvolvimento industrial e econômico e, posteriormente, entre as décadas de 1970 e 1980, passaram por um processo de reinvenção e revalorização de sua imagem como cidades de imigração alemã, ao mesmo tempo em que recebiam grandes fluxos migratórios de trabalhadores em busca de emprego nas indústrias. De perfil conservador, as narrativas hegemônicas construídas sobre Joinville e Blumenau são também bastante semelhantes, tendo ambas ao longo do tempo continuamente reforçado em sua população uma imagem de cidades ordeiras e trabalhadoras como um importante legado cultural da imigração. Em minha dissertação de mestrado (Veiga, 2013), Joinville e Blumenau já haviam sido objetos de estudo, com foco na criação de uma imagem germanizada destas cidades nos anos 1970 e 1980, com a criação da chamada arquitetura neo enxaimel (ou pseudo enxaimel), que, com objetivos de estimular o turismo, visava também reforçar de forma visível nas ruas das cidades a narrativa de enaltecimento à imigração alemã⁷.

⁷ O enxaimel é uma antiga técnica artesanal de construção de casas, surgida e desenvolvida na Europa medieval. Caracteriza-se pela construção de uma espécie de “esqueleto” feito com ripas de madeira encaixadas umas nas outras e que é posteriormente preenchido por outros materiais para formar as paredes (adobe, tijolos, entre outros). Esteticamente destaca-se pela estrutura de madeira visível em sua fachada. A técnica foi trazida ao Brasil por imigrantes alemães no século XIX, tendo sido amplamente utilizada nas regiões de colonização alemã em Santa Catarina e no Rio Grande do Sul até as primeiras décadas do século XX. Já o chamado neo enxaimel, surgido a

No entanto, se toda esta narrativa foi, em um primeiro momento, incorporada e reproduzida por uma historiografia tradicional e historicista, por outro lado, desde os anos 1990, novas abordagens historiográficas têm procurado desconstruí-la e ressignificá-la. Alguns exemplos são os trabalhos de Iara Andrade Costa (1996), Maria Bernardete Ramos Flores (1997), Méri Frotscher (1998) e André Voigt (2008)⁸, os quais analisam como tais discursos e narrativas foram construídos e utilizados pelas classes dominantes destas cidades, visando determinados interesses, e geralmente silenciando sobre violências cometidas em nome da ordem e do progresso. Como mostram os autores, este imaginário foi, desde a primeira metade do século XX, constantemente reforçado, na mídia, em propagandas turísticas, em discursos políticos e em manifestações culturais e obras de arte. Pois “convém notar que a cultura é um terreno de disputas, no qual grupos sociais e ideologias políticas rivais lutam pela hegemonia, e, também, que os indivíduos vivenciam essas lutas mediante imagens, discursos, mitos e espetáculos” (Valim, 2012, p. 285). E nisso obviamente também se incluem as manifestações culturais e obras de arte, como o cinema. Com base nisso, pode-se inferir que as representações cinematográficas e audiovisuais produzidas em e sobre Joinville e Blumenau também participam dos processos de produção e disputa de memórias e da narrativa histórica.

Abordagens que investigam tais processos, como dito, têm sido realizadas ao longo das últimas décadas. Contudo, uma investigação sobre como eles podem ser percebidos a partir das representações cinematográficas, através da análise de um conjunto de filmes e de forma problematizadora, não havia ainda sido realizada por nenhum trabalho. Como pôde ser constatado em levantamento bibliográfico, o próprio número de pesquisas sobre o cinema produzido em Santa Catarina é bastante reduzido, não tendo sido encontrada nenhuma com a abordagem e enfoque aqui trabalhados. Deste modo, a tese aqui apresentada estabelece um diálogo com a historiografia já produzida sobre as duas cidades catarinenses, visando contribuir

partir dos anos 1970, é um estilo que apenas simula a aparência das antigas casas. Neste processo de construção de uma imagem germanizada, muitos exageros estéticos foram cometidos, na maioria das vezes sem qualquer base na arquitetura enxaimel vernácula que havia sido comum na região (Veiga, 2013). Mais recentemente, a arquiteta e pesquisadora Angelina Wittmann (2021) realizou uma pertinente crítica à minha dissertação, defendendo que seria incorreto o uso do termo “neoenxaimel”, uma vez que ele “sugere que há uma nova maneira de construir o enxaimel. [Mas] não se trata da mesma técnica construtiva ou uma variação dessa. Mas sim de um decorativismo cênico aplicado sobre uma outra técnica construtiva” (Wittmann, 2021, p. 44), sendo assim mais preciso o termo “pseudoenxaimel”. Independentemente da nomenclatura, é inegável que se trata de uma imagem forjada para remeter à ideia de uma tradição estética que teria sido mantida.

⁸ Costa (1996) discute a construção da imagem de Joinville como “cidade da ordem” pela elite empresarial da cidade, desde o início do século XX. Flores (1997) aborda a invenção das festas típicas de outubro, especialmente a *Oktoberfest*, de Blumenau, e também do neoenxaimel. Frotscher (1998) apresenta uma discussão parecida com a de Costa, mas com relação à cidade de Blumenau, sobre como lá foi também forjada a imagem de uma “cidade do trabalho”. Voigt (2008) discute como a própria ideia de uma comunidade teuto-brasileira foi também criada dentro de uma perspectiva de diferenciação étnica e cultural no Brasil.

para ampliar este debate relacionando-o com outro campo de estudos: o das relações e aproximações entre História e Cinema, o qual cresceu vertiginosamente nas últimas décadas, quantitativa e qualitativamente, sendo atualmente um campo consolidado na pesquisa histórica.

Dialogando com autores de referência desta área, como Marc Ferro (2010), Eduardo Morettin (2011), Robert Rosenstone (2010), Alexandre Valim (2012), Michèle Lagny (2012), Marcos Napolitano (2022), entre outros, compreende-se o cinema como um “documento privilegiado” (Morettin, 2011, p. 14), justamente pelo poder trazido pela câmera de registrar a realidade imediata frente a ela como uma imagem em movimento, diferenciando-se neste aspecto de outras tipologias de documentos, tanto escritos como imagéticos. Além disso, não há como desconsiderar o lugar social do cinema ou, pensando de forma mais ampla, do audiovisual na sociedade contemporânea, na qual estas imagens têm o potencial imediato de se constituírem em registros de memória e até mesmo de servirem como “provas” de determinado acontecimento, atendo-se, obviamente, às inúmeras possibilidades de manipulação da imagem. Ao trazer o cinema para o centro da análise, o “historiador, ao fazê-lo falar, o transformará em documento cujo valor de verdade caberá a ele avaliar e cujo significado caberá a ele construir” (Lagny, 2012, p. 24). Assim, de que forma os filmes que mostram e falam sobre Joinville e Blumenau podem renovar o olhar sobre essas cidades e sua história? Ou como contribuem para criar uma memória a respeito de seu passado?

De certo modo dando continuidade à pesquisa desenvolvida no mestrado, mas com o olhar direcionado a outro objeto de estudos, esta tese tem como objetivo central investigar como o cinema produzido em Santa Catarina, com foco no período iniciado nos anos 2000, mobilizou percepções e representações sobre o presente e o passado das cidades de Joinville e Blumenau. Compreende-se que filmes que abordam temas relativos às próprias cidades e à sua história trazem, em suas narrativas e representações, diferentes visões e vieses, reafirmando, relativizando ou ainda confrontando e subvertendo narrativas históricas hegemônicas. Deste modo, busca-se analisar o papel das narrativas e representações fílmicas na construção de imaginários sociais e no reforço dos discursos hegemônicos sobre a história, memórias e identidades associadas a essas cidades, visando também compreender como atuam, ou não, na manutenção de silenciamentos e apagamentos, ou ainda se trazem uma perspectiva crítica à história, uma contranarrativa.

A partir de pesquisa que busca compreender a trajetória histórica da produção cinematográfica em Santa Catarina, foram selecionados para análise tanto filmes de ficção, como documentários, tanto curtas como longas metragens, que têm Joinville e/ou Blumenau, e

sua história, como elemento central de sua narrativa. O recorte temporal iniciado na década de 2000 tem como principal justificativa o fato de que a partir deste período uma maior quantidade de filmes foram produzidos na região, embora com repercussão mais local. Isto não quer dizer que o cinema produzido ao longo do século XX não seja também abordado de alguma forma, ainda que tangencialmente⁹. Além disso, esta é uma tese desenvolvida dentro de um programa de pós-graduação cujo foco é a *História do Tempo Presente* (HTP), sintetizada por Rousso (2009, p. 202) como:

uma História (...) na qual o historiador investiga um tempo que é o seu próprio tempo com testemunhas vivas e com uma memória que pode ser a sua. A partir de uma compreensão sobre uma época que não é simplesmente a compreensão de um passado distante, mas uma compreensão que vem de uma experiência da qual ele participa como todos os outros indivíduos.

Apesar de a HTP, com mais frequência, direcionar seu olhar a períodos menos recuados no tempo, isto não significa que acontecimentos mais longínquos temporalmente não sejam também seu objeto de estudo, uma vez que o passado é constantemente reapropriado e ressignificado na contemporaneidade, sendo mobilizado por diferentes atores sociais como parte de uma contínua disputa pela memória. Pois, como salienta Jelin (2017), a memória é sempre construída no presente. E como destacam autores de referência neste campo de estudos, como Christian Delacroix (2018), Henry Rousso (2009) ou Pierre Nora (1993), a questão da memória teria invadido o espaço público a partir das décadas finais do século XX, com novas demandas de pesquisa historiográfica, com uma “multiplicação das demandas memoriais e sociais de reconhecimento e de verdade sobre os ‘passados que não querem passar’” (Delacroix, 2018, p. 44). Com relação a esta presença do passado no presente, já na década de 1980, o historiador francês Jacques Le Goff (2009), destacava que havia na sociedade contemporânea um “triunfo da história”, ou seja, uma grande demanda por produtos culturais e midiáticos com temáticas históricas. Todavia, o autor advertia que este “triunfo” seria da História, estando os historiadores e suas obras, na maioria das vezes, ausentes do debate público. Ou seja, as representações e debates históricos predominantes entre o público são, em geral, produzidos por não-historiadores.

Neste sentido, a HTP está também bastante relacionada a outro campo da pesquisa histórica que tem ganhado espaço no Brasil ao longo da última década: a *história pública*, que

⁹ Com a exceção de um documentário produzido em 1992, *O mar de rosas de Joinville não existe mais*, que entrou como fonte principal. Apesar de figurar fora do recorte temporal proposto e de não estar inserido no mesmo contexto de produção que os filmes produzidos no século XXI, optei por incluí-lo nas análises tanto por sua relevância histórica e convergência para as discussões da tese, como também pelo caráter inédito de seu uso como fonte histórica.

tem como principais objetos de estudos as formas como a História circula publicamente e é apropriada pela sociedade para além do ambiente acadêmico. Conforme Teixeira e Carvalho (2019), a ascensão deste campo de estudo vem justamente de uma preocupação dos historiadores em obter uma maior participação no debate público sobre a História, divulgando-se a pesquisa historiográfica para um público mais amplo. Já no que tange as aproximações entre HTP e História pública, Rodrigues e Borges (2021) apontam que:

A história pública é sensível à busca dos sujeitos do presente que conferem sentidos ao passado, ora com demandas ideológicas, ora consumistas, ora para fins de fortalecimento de lutas políticas do momento. [...]. As discussões que cercam os usos do passado e a possibilidade de criar um conhecimento que seja aplicado ao presente, estabelecendo uma justificativa de caráter social, com alcance para além dos muros acadêmicos, são também características que tornam os dois campos uma espécie de trincheira para o posicionamento fundamentado de historiadores e historiadoras diante das demandas coletivas de passado, de memória e de história (Rodrigues e Borges, 2021, p. 9).

Os dois autores destacam ainda que, nessa íntima relação entre os dois campos, questões como *memória*, *testemunho*, *trauma* e *identidade* são importantes eixos articuladores, dada sua marcante presença nas reapropriações contemporâneas do passado por distintos atores sociais. Com base nessas discussões, a tese busca compreender como filmes realizados em Santa Catarina no “tempo presente”, muitos deles marcados por questões como memória, trauma e identidade, rememoram e ressignificam o passado.

* * * * *

O processo de seleção sobre quais filmes seriam mais representativos para serem analisados, com base nas problemáticas aqui levantadas, não foi uma tarefa fácil de ser realizada, uma vez que, apesar de a produção local catarinense ser pouco difundida, existe uma quantidade considerável de obras. Alguns deles já haviam sido cogitados para serem incluídos como fontes desde o início da pesquisa, e conforme fui investigando e conhecendo mais a fundo o cenário audiovisual catarinense, mais e mais filmes foram sendo descobertos. Simplesmente não há como falar sobre tudo, devendo haver escolhas baseadas em critérios. E fazer escolhas sempre envolve a renúncia de outras possibilidades.

A partir disso, definiu-se, primeiramente, como critério fundamental de seleção o papel central das cidades de Joinville e/ou Blumenau na construção imagética e/ou narrativa dos filmes, ou seja, filmes que trazem uma representação direta destas cidades. Melhor delimitando: filmes que conscientemente abordam temas relativos à sua história, seja de forma encenada, seja trazendo o passado ao presente através de memórias e testemunhos. Ainda mais específico:

filmes que representam, de alguma forma, os temas frequentemente enaltecidos nas narrativas oficiais das duas cidades: imigração/colonização, trabalho e ordem, seja reafirmando ou subvertendo tais discursos. Além disso, priorizaram-se filmes que pudessem também travar diálogo com questões mais abrangentes, indo além do meramente local. Através dos filmes, pode-se analisar, por exemplo, de que forma ideologias políticas e acontecimentos históricos nacionais, como a imigração europeia, o genocídio das populações indígenas, o integralismo, ou ainda a ditadura militar, foram pensados e retratados localmente.

E, por fim, um outro critério importante diz respeito não tanto ao conteúdo das fontes, mas à sua forma, incluindo-se somente obras com uma estética cinematográfica e com uma perspectiva de difusão/recepção de tipo cinematográfico. Dizendo de outra forma, consideraram-se apenas filmes que constroem suas narrativas a partir de elementos da linguagem do cinema; filmes com caráter de exibição pública e coletiva, incluindo tanto filmes exibidos comercialmente em salas de cinema, como também produções independentes que foram ou que poderiam ter sido exibidas em mostras e festivais. Deste modo, mesmo que seu conteúdo se encaixasse nos critérios anteriores, foram excluídos da análise outros tipos de produção audiovisual, tais como filmes didáticos e educativos, vídeos amadores e filmes domésticos, séries e telenovelas, programas televisivos, reportagens jornalísticas, peças de videoarte e videoinstalação, vídeos produzidos para plataformas digitais e redes sociais, entre outros. Entendeu-se que a análise destes produtos audiovisuais requereria ferramentas e metodologias diferenciadas, além de que trazê-los ampliaria sobremaneira o escopo da tese, que resultou bastante extensa focando-se somente nas obras cinematográficas.

Na tabela a seguir são apresentados, em ordem cronológica de produção, os filmes selecionados para análise, de acordo com os critérios elencados. Note-se que apesar do título da tese mencionar o período 2000 a 2020, estas balizas temporais acabam por ser um pouco ultrapassadas.

Tabela 1 - Filmes selecionados para análise

Ano	Título	Direção	Duração (minutos)	Categoria/ Gênero
1992	O mar de rosas de Joinville não existe mais	Vanderlei Dambros	38	Documentário
2001	Laklanon (Povo do Sol) Sobrevive	Nanblá Gakran	52	Documentário
2006	Conhecendo Blumenau	Jacqueline Bürger	23	Filme turístico
2006	Outra memória	Chico Faganello	81	Ficção/ Drama
2008	Burguesa	Giane Maria de Souza	15	Documentário

2008	Sob o céu de Joinville	Rodrigo Falk Brum	16	Documentário/ Experimental
2009	Sem palavras	Kátia Klock	52	Documentário
2011	1951	Ebner Gonçalves	27	Documentário
2011	Ditadura reservada	Fabício Porto	79	Documentário
2012	Nossos compositores pioneiros	Ebner Gonçalves	40	Documentário
2014	Ũ Tõ Dén Txi Kabel	Eleonora Casali e Marcelo Dias	32	Documentário
2017	Anauê: o integralismo e o nazismo na região de Blumenau	Zeca Nunes Pires	106	Documentário
2017	Enchente: O outro lado da Barragem Norte	Humberto Capucci	37	Documentário
2018	Órfãos do Vale: Laklãnõ-Xokleng	Andressa Santa Cruz e Clara C. de Souza	30	Documentário
2020	Uma carta para Ferdinand	Anderson Dresch e Fabio Cabral	95	Ficção/ Comédia
2021	Memórias invisíveis	Ebner Gonçalves	35	Docudrama
2022	Gritos do sul	Fahya Kury Cassins	20	Ficção / Suspense / Terror
2022	Vãnh Gõ tõ Laklãnõ	Bárbara Pettres, Flávia Person e Walderes Coctá Priprá	25	Documentário
2023	Uma história de silêncios	Ísis Leites Regina, Clara Spessatto e Júlia Santos da Rosa Matos	15	Documentário

Fonte: Elaboração própria

Com esta alta quantidade de filmes analisados, é mostrado o cenário de diversidade cinematográfica local, com filmes direcionados a públicos distintos e realizados com diferentes propósitos, seja com filmes de caráter publicitário, com viés sociológico ou ligados a movimentos sociais, para citar alguns exemplos. Além das obras listadas na tabela, para as quais trago um olhar mais aprofundado, vários outros filmes foram usados como fontes ou ao menos citados ao longo da tese. E para uma maior compreensão acerca dos contextos externos aos filmes, foram também utilizados outros tipos de fontes e documentos, tais como como notícias publicadas na mídia, seja impressa ou digital¹⁰, entrevistas (algumas realizadas por mim),

¹⁰ E entendo a problemática que isso implica de que muitos dos *sites* aqui referenciados podem não estar mais disponíveis para quem, porventura, ler este trabalho futuramente.

críticas cinematográficas, roteiros de filmes, projetos lançados em editais, documentos oficiais como editais e portarias públicas, entre outros. Dificilmente houve a mesma quantidade e variedade de documentos para todos os filmes abordados, sendo assim utilizados conforme foram encontrados.

A maior parte dos filmes selecionados, listados na tabela, se encontra disponibilizada em *sites* de compartilhamento de vídeos na internet, como o YouTube e o Vimeo, sendo de fácil localização¹¹. Esta é certamente uma das grandes facilidades trazidas pelas tecnologias digitais ao historiador que pesquisa o audiovisual. Entretanto, é necessário considerar que existe muito material não digitalizado em arquivos e cinematecas, ou disponível somente em mídias físicas, como DVD e até mesmo película, possivelmente havendo várias outras obras que poderiam constar aqui, mas que estão ainda por ser descobertas. Importante também ressaltar que não há nesta pesquisa qualquer pretensão de julgar os filmes a partir de critérios referentes a um gosto pessoal. Ou seja, não é minha função avaliar ou opinar se eles são bons ou ruins. Meu objetivo aqui é problematizá-los como documentos históricos, visando compreender as representações das cidades e de sua história.

* * * * *

Um questionamento que me moveu desde o início da pesquisa foi sobre qual seria, afinal, a relevância de se estudar e analisar um determinado conjunto de filmes que pouca gente conhece, que não foram feitos por cineastas famosos e reconhecidos, que não foram sucesso de público e/ou crítica, e que foram produzidos em um estado da federação que nunca desempenhou qualquer papel de destaque dentro do cenário nacional de produção cinematográfica. E uma das possíveis respostas é, justamente, porque poucos lhe deram atenção, de modo que a tese pode vir a funcionar como uma espécie de “convite” para que se conheça o universo fílmico catarinense. Além disso, trazer estas obras para análise nos permite questionar se o fato de seres desconhecidas (mesmo nos próprios lugares onde foram produzidas) se daria por uma suposta ausência de qualidade e de “méritos artísticos” ou se passaria também, fundamentalmente, pelas próprias dificuldades inerentes ao “fazer cinema” no Brasil, esbarrando não apenas nos obstáculos referentes ao financiamento e às condições de produção, como também no histórico problema relativo à sua exibição e circulação (Sales Gomes, 2016).

Esta discussão serve, inclusive, para questionar a estrutura centralizada da produção cinematográfica brasileira no eixo Rio-São Paulo, que, ao longo de todo um processo histórico

¹¹ Nas referências constam os links onde cada um pode ser encontrado.

de colonização interna no país, construiu um discurso amplamente disseminado de que o que é ali produzido seria “nacional”, ao passo que todo o restante acaba por ser visto meramente como “regional” ou “local”. Deste modo, uma das motivações para a escolha do recorte geográfico passa não apenas por compreender as narrativas e representações ali construídas e seus diálogos com a história, mas também compreender as condições materiais e os contextos político-culturais em que foram produzidos, entendendo que os filmes resultantes não podem ser desvinculados da lógica material que os produziu. Assim, uma das pretensões com esta tese é também contribuir para expandir o conhecimento acerca da produção cinematográfica e audiovisual brasileira, situando Santa Catarina, e mais especificamente Joinville e Blumenau, dentro de uma “história do cinema brasileiro”.

Isto foi sendo instigado também no decorrer da pesquisa, ao constatar que há pouca bibliografia sobre o tema, além da inexistência de um mapeamento sistematizado acerca da produção audiovisual contemporânea nas duas cidades. E aqui é importante destacar o cinema como uma categoria de produto cultural dentro do grande conceito de “audiovisual”, entendendo-se um filme como um produto finalizado e único (não serial), com uma duração limitada e que tem caráter de exibição pública, embora este último critério para se definir o que é cinema tenha na atualidade se tornado bastante volátil. Como visto, é a este tipo de obra que é dada a prioridade de análise nesta tese.

Com base nisso, é também importante destacar que aqui entendo cinema de uma forma ampla, para muito além do cinema comercial e/ou industrial, especialmente considerando o recorte temporal aqui abordado. Como apontam Ikeda e Lima (2012), no início do novo século, a internet e as tecnologias digitais de captação de imagem ampliaram significativamente as possibilidades de se fazer cinema para além do cinema industrial, tornando a sua produção muito mais acessível. A esta categoria de filmes feitos de forma amadora e, muitas vezes, sem financiamento é pelos autores denominada de “cinema de garagem”. E como que encerrando a acalorada discussão ativa mundialmente entre os anos 1980 até meados dos anos 2000, sobre tecnologias como o vídeo ou o digital serem ou não considerados “cinema”, os autores entendem “que se faz cinema independentemente da bitola. São todos filmes, apesar de serem, quase todos, gravados ou finalizados em vídeo” (Ikeda e Lima, 2012, p. 9). Se o surgimento destas tecnologias na virada de séculos, por algum momento, embaçou a ideia do que seria cinema, para os autores, como visto, este debate já está superado na contemporaneidade, perspectiva que sigo nesta tese, defendendo que Joinville e Blumenau têm produzido cinema

ao longo das últimas décadas, mesmo que seja, em alguns casos, como uma “cinema de garagem”. Ainda segundo os autores, com relação ao termo,

não queremos apenas apontar para um modelo de produção, para o barateamento dos equipamentos de produção, e para as possibilidades de uma produção vista antes como “amadorística”. Queremos, também, falar de possibilidades estéticas, éticas e políticas que surgiram a partir dessas novas possibilidades. Uma outra forma de estar no mundo, de se conectar com o mundo a partir do audiovisual (Ikeda e Lima, 2012, p. 10).

* * * * *

Se o propósito aqui é compreender como determinadas cidades foram representadas no cinema, temos, primeiramente, a óbvia constatação de que, quando as vemos em um filme, estamos diante não das cidades em si, mas de imagens e representações delas, construídas a partir de elementos do mundo concreto. Parte-se aqui de uma definição básica de *representação*, sintetizada por Chartier (2002, p. 20) como o “instrumento de um conhecimento mediato que faz ver um objeto ausente através da sua substituição por uma imagem capaz de o reconstituir em memória e de o figurar tal como ele é”, seja esta representação mimética ao objeto ao qual ela remete, seja ela pensada a partir de uma relação simbólica. Partindo para um conceito mais amplo, de acordo com o autor, pode-se compreender *representações* como “esquemas intelectuais incorporados que criam as figuras graças as quais o presente pode adquirir sentido, o outro tornar-se inteligível e o espaço ser decifrado” (Chartier, 2002, p. 17). Sendo construções simbólicas, as representações do mundo social “são sempre determinadas pelos interesses de grupo que as forjam” (Chartier, 2002, p. 17).

Deste modo, nenhuma representação é neutra, estando nela inseridos, seja de forma consciente ou inconsciente, os valores do grupo social que a produziu. Quando vemos a imagem de uma cidade, objeto ou grupo social em um filme, ela não apenas os representa em sua materialidade concreta, mas também traz consigo todo um conjunto de valores e símbolos historicamente construídos com relação ao lugar, objeto ou grupo representados. Por mais óbvio que isso nos pareça atualmente, um pensamento que foi recorrente pelo menos até a metade do século XX é o de que a câmera, por ser um aparato tecnológico que captura o mundo frente a ela, “seria capaz de apresentar um registro imediato da realidade, [...] capaz de abrir ao historiador uma ‘janela’ para o passado, o que correspondia a uma apreensão ingênua das potencialidades da câmera” (Pinto, 2013, p. 19). Uma importante mudança de paradigma na análise fílmica que ganharia força a partir dos anos 1950, especialmente com a emergência da virada linguística e de novas abordagens da história cultural, seria a de interpretar um filme não mais como uma representação fiel do mundo concreto, deslocando-a para o campo simbólico,

sendo assim visto como uma construção discursiva realizada a partir de um determinado olhar para a realidade. Para Chartier (2002), o papel da história cultural seria decodificar os elementos simbólicos das representações sociais, compreendendo que elas carregam em si posições e interesses de diferentes atores sociais, que “descrevem a sociedade tal como pensam que ela é, ou como gostariam que fosse” (Chartier, 2002, p. 19).

O conceito de *representação* está também intimamente relacionado com o de *imaginário social*, definido por Baczko (1985, p. 309) como “a produção de representações da ‘ordem social’, dos atores sociais e das suas relações recíprocas (hierarquia, dominação, obediência, conflito etc.), bem como das instituições sociais, em particular as que dizem respeito ao exercício do poder”, sendo através deles que “uma coletividade designa a sua identidade; elabora uma certa representação de si; estabelece a distribuição dos papéis e das posições sociais; exprime e impõe crenças comuns; constrói uma espécie de código de ‘bom comportamento’, [...] através da instalação de modelos formadores” (Baczko, 1985, p. 309). Entende-se assim os imaginários sociais como representações simbólicas por meio das quais uma coletividade percebe e identifica determinado elemento do “mundo real”, arraigando-se de tal forma que muitas vezes passam a ser percebidos como se fossem a própria realidade e não construções simbólicas que visam interesses de determinada classe ou grupo social. Deste modo, eles acabam funcionando como “uma peça efetiva e eficaz do dispositivo de controlo da vida coletiva e, em especial, do exercício da autoridade e do poder” (Baczko, 1985, p. 310).

Como esclarece o autor, toda esta discussão passa fundamentalmente pela definição marxista do conceito de *ideologia*, estando qualquer *representação* ou *imaginário social* imbuídos de um conjunto de ideias alinhadas a uma determinada forma de se perceber o mundo. Deste modo, compreende-se nesta tese que as representações assumem um papel de propagadoras de determinada ideologia, seja de forma consciente ou não. A partir da conceituação de Marx, Baczko (1985) sintetiza *ideologia*:

engloba as representações que uma classe social dá de si própria, das suas relações com as classes suas antagonistas e da estrutura global da sociedade. É através das suas representações ideológicas que uma classe exprime as suas aspirações, justifica moral e juridicamente os seus objetivos, concebe o passado e imagina o futuro. A luta das classes passa necessariamente pelo campo ideológico. Em cada formação social, as representações ideológicas da classe dominante constituem, também, a ideologia dominante, no sentido em que esta é veiculada e imposta por instituições tais como o Estado, a Igreja, o ensino etc. [...]. A ideologia assume, assim, uma dupla função: por um lado, exprime e traduz a situação e os interesses de uma classe, mas, por outro lado, isso só pode fazer-se deformando e ocultando as relações reais entre as classes

e, nomeadamente, as relações de produção, que constituem, precisamente, o objeto da luta de classes (Baczko, 1985, p. 304).

Também partindo deste conceito de ideologia, Bourdieu (1989) se detém a uma análise das produções simbólicas, apontando como as classes dominantes as utilizam como instrumentos de dominação. Para o autor, os sistemas simbólicos, entre os quais incluem-se a arte e a cultura, “cumprem a sua função política de instrumentos de imposição ou de legitimação da dominação, que contribuem para assegurar a dominação de uma classe sobre outra” (Bourdieu, 1989, p. 11). O autor entende assim que as diferentes classes “estão envolvidas numa luta propriamente simbólica para imporem a definição do mundo social mais conforme aos seus interesses” (Bourdieu, 1989, p. 11). Já para Chartier (2002, p. 17), “as lutas de representações têm tanta importância como as lutas econômicas para compreender os mecanismos pelos quais um grupo impõe, ou tenta impor, a sua concepção do mundo social, os valores que são os seus, e o seu domínio”.

Esta luta pelas representações à qual os autores se referem envolve também as disputas pela memória e pelas narrativas sobre o passado, uma discussão bastante cara à História do Tempo Presente. Pois as memórias não são de fato o passado, mas a forma como se constroem sentidos a respeito do passado no momento presente em que é lembrado. Como enfatiza Jelin, 2017, p. 13), “atores e militantes fazem uso do passado, colocando na esfera pública do debate suas leituras e interpretações, em função dos compromissos emocionais e políticos com o passado e com o futuro”¹². A partir desta discussão, entende-se que a forma como determinados grupos constroem memórias e se apropriam e ressignificam o passado está também atrelada aos seus interesses enquanto grupos sociais. E a forma como são incorporados aos debates públicos e às representações artísticas passa também pelas lutas simbólicas referidas por Bourdieu (1989) e Chartier (2002), de modo que também visam interesses de grupo ou classe, sejam eles no sentido de manter as estruturas de desigualdade e dominação, sejam de reparar injustiças históricas e de contribuir para a afirmação de identidade de grupos historicamente oprimidos.

Trazendo toda esta discussão para uma proposta que visa analisar as representações de determinadas cidades em diferentes obras cinematográficas, parte-se da ideia que “a representação fílmica de uma cidade nunca é neutra, mas produzida de acordo ou contra imaginários sociais vigentes. [...] cada nova representação produzida transforma os imaginários

¹² Tradução minha. Original em espanhol: “Actores y militantes hacen uso del pasado, colocando en la esfera pública del debate sus lecturas e interpretaciones, en función de sus compromisos emocionales y políticos con el pasado y con el futuro” (Jelin, 2017, p. 13).

se apropriando deles ou os rejeitando - nunca apenas os ‘refletindo’” (Pinto, 2013, p. 24). Note-se ainda que esta relação entre cinema e cidade esteve presente desde o surgimento do cinematógrafo no final do século XIX, uma vez que o mesmo surge e se expande num contexto de modernização e de expansão das grandes metrópoles.

O cinema é uma cultura urbana [...] derivada de uma nova maneira de experienciar o espaço e o tempo vividos por diversos grupos sociais. Com a emergência e a consolidação da sociedade industrial, a experiência da vida urbana potencializou novas possibilidades de percepção e é nesse momento que o cinema surgiu como o seu principal dispositivo artístico de expressão. Suas imagens em movimento, transbordantes de estímulos, pareciam encarnar a essência da vida moderna (Reis, 2020, p. 31).

A partir desta constatação, entende-se que as lutas simbólicas sobre a representação das cidades e do próprio ideal de modernidade estiveram presentes ao longo de toda a história desta mídia, de modo que, como sugere Reis (2020, p. 31), “a nossa compreensão da cidade tem sido moldada pelas formas cinematográficas”, tendo o cinema até mesmo alterado “significativamente a maneira de pensar e produzir a cidade” (Reis, 2020, p. 31). E isto se relaciona com a discussão sobre como o cinema, através de suas representações, atua diretamente na construção dos imaginários sociais, pois todo filme “sempre transmite um conteúdo ideológico, mesmo que não intencionalmente” (Valim, 2012, p. 288), influenciando a sociedade de diferentes formas.

O cinema, além de ser um testemunho das formas de agir, pensar e sentir de uma sociedade, é também um agente que suscita certas transformações, veicula representações ou propõe modelos. Sendo assim, investigar os meios pelos quais alguns filmes buscam induzir os indivíduos a se identificar com as ideologias, as posições e as representações sociais e políticas dominantes e quais as rejeições a essas tentativas de dominação propicia uma visão mais crítica da sociedade (Valim, 2012, p. 285).

Conforme destacado por Pinto (2013), a partir dos anos 1990, foram surgindo muitas pesquisas alinhadas a uma perspectiva da história cultural, focadas na análise das representações, buscando pensar a história das cidades não mais apenas com relação às próprias cidades em si e a seus processos de urbanização, mas a partir de suas representações, tanto literárias¹³, como também das imagens produzidas sobre elas. O autor destaca ainda como estes debates e abordagens têm sido bastante recorrentes principalmente nos Estados Unidos, onde o foco principal são as relações do cinema com a modernidade¹⁴, e também na França, citando

¹³ O livro de Sandra Jatahy Pesavento (2002), *O imaginário da cidade - Visões literárias do urbano*, por exemplo, faz uma análise dos imaginários sobre Paris e o Rio de Janeiro, a partir de suas representações na literatura.

¹⁴ Alguns exemplos são a coletânea *O cinema e a invenção da vida moderna*, organizada por Charney & Schwartz (2001), o livro *Cities and cinema*, de Barbara Mennel (2008), ou ainda a coletânea *The city symphony phenomenon*

vários livros e coletâneas de artigos publicados em francês que se debruçam sobre a representação das cidades, infelizmente sem tradução para o português. No Brasil esta proposta tem também sido desenvolvida tanto por historiadores como em outras áreas do conhecimento, uma vez que esta é uma temática que permite discussões multidisciplinares¹⁵. Com base nestas discussões, proponho aqui realizar este debate com relação às representações das cidades de Joinville e Blumenau, e de sua história, em diferentes filmes.

Considerando que “as narrativas sobre o passado de uma cidade, longe de serem consensuais, são objetos de acirrada concorrência e disputa” (Machado, 2018, p. 50), quais imaginários sobre Joinville e Blumenau são construídos pelos filmes? De que forma eles representam o tema da imigração europeia? Como lidam com memórias e eventos traumáticos e com as violências perpetradas na construção da imagem de “cidades germânicas” e “cidades do trabalho”? Silenciam, relativizam, criticam? Sendo cidades industriais, como aparece a questão do trabalho operário? Ou como a classe trabalhadora e a classe empresarial são representadas? Como as representações sobre as cidades incorporam estes elementos em diferentes momentos históricos? Que permanências e rupturas podem ser percebidas no século XXI em relação ao século XX? Estas são algumas perguntas que me propus a responder nesta tese.

* * * * *

A representação do passado no cinema também foi se delineando juntamente com o surgimento do próprio cinema, sendo esta mídia, já na primeira década do século XX, percebida como uma ferramenta supostamente capaz de “dar vida” ao passado e “reconstruir” a história (Rosenstone, 2010). De forma igualmente precoce, já havia ainda no final do século XIX, embora como discurso minoritário, quem visse as potencialidades do cinema como um recurso para o estudo histórico¹⁶. Embora tenha havido precursores que contribuíram para este campo

- *Cinema, art and urban modernity between the wars*, organizada por Jacobs, Kinik & Hielscher (2019), estas duas últimas obras sem publicação em português.

¹⁵ Como exemplos de teses em História, pode-se citar a de Carlos Eduardo Pinto de Pinto (2013), que analisa as mudanças nas representações da cidade do Rio de Janeiro em filmes do Cinema Novo, em contraste com a imagem idealizada dos filmes hollywoodianos e das chanchadas; e a de Rodrigo Capistrano Camurça (2018), sobre as representações contemporâneas da cidade de Fortaleza em filmes experimentais, que a desvinculam de sua imagem de cidade turística. Em outras áreas do conhecimento, pode-se citar a dissertação em Artes Visuais de Wanessa Araújo de Oliveira (2018), que analisa como questões sociais como desigualdade e segregação foram representadas em filmes sobre Brasília, ou ainda a dissertação em Arquitetura e Urbanismo de Felipe Arrojo Poroger (2021), que analisa como o imaginário de São Paulo como uma metrópole moderna foi moldado também pelas representações cinematográficas da cidade.

¹⁶ Mônica Kornis (2008) cita um artigo francês de 1898, escrito por Boleslas Matuszewski, no qual “defendia o valor da imagem cinematográfica como testemunho ocular, verídico e infalível, capaz de controlar a tradição oral. Para ele, embora o cinematógrafo não pudesse registrar a história integral, ao menos fornecia algo incontestável e verdadeiro” (Kornis, 2008, p. 17).

de estudos, seria somente a partir dos anos 1970 que o cinema seria “definitivamente incorporado ao fazer histórico dentro dos domínios da chamada História Nova” (Morettin, 2011, p. 40), sendo o historiador francês Marc Ferro um de seus principais responsáveis. Esta discussão tem sido trazida em praticamente todo trabalho que se propõe a utilizar o cinema como objeto de estudo histórico, de modo que nada que será dito aqui sobre isso será exatamente uma novidade. Contudo, é importante trazer esta discussão para se delimitar alguns aportes teóricos e metodológicos.

Um conceito que perpassa toda a tese, podendo ser aplicado a uma considerável parte dos filmes analisados, é o de *filme histórico*, apesar de não haver exatamente uma definição precisa sobre o que seria isso. Pelo menos desde os anos 1980, alguns autores têm refletido sobre o termo, propondo ferramentas sobre como o historiador poderia analisar filmes que se propõem a retratar o passado. Pierre Sorlin (1980), por exemplo, de forma bastante ampla, define “filmes históricos” como aqueles em que a ação se passa em um período que o público reconhece como um tempo passado, partindo de sua própria consciência de que existe um passado histórico que é percebido no filme, principalmente por conta dos seus elementos visuais que remetem a um outro tempo. Entende-se assim que, nesta concepção, “filme histórico” seria aquilo que, no senso comum, é denominado como “filme de época”. Marc Ferro (2010), por sua vez, propõe uma categorização um pouco mais ampla, podendo os “filmes históricos” tanto trazer a história como “moldura” (narrativa de pessoas comuns vivendo em um tempo passado) quanto como “objeto” (representação de acontecimentos e personagens históricos). Já Rosenstone (2010) utiliza o termo para denominar “obras que tentam conscientemente recriar o passado” (Rosenstone, 2010, p. 15), sejam ficcionais ou documentais. Em comum, os três entendem que o mais importante na análise de um “filme histórico” não consiste em uma abordagem historicista, bastante presente no senso comum, de checar se os eventos históricos retratados no filme corresponderiam aos fatos tal como teriam acontecido, entendendo que filmes se tratam de obras ficcionais que trazem o passado sempre de forma mediatizada por questões do presente. Deste modo, o mais importante para a pesquisa historiográfica que tem o cinema como objeto é refletir sobre como a história é narrada nos filmes, e como eles dialogam com o seu próprio tempo.

Frente à constatação de que, no século XX, o cinema e a televisão adquiriram um poder de influenciar a visão da sociedade sobre o passado muito maior do que o dos historiadores, Ferro (2010), no final dos anos 1980, trazia reflexões sobre uma “visão fílmica da história”. Como aponta o autor, o cineasta que realiza um “filme histórico” ou com “temática histórica”,

constrói sua narrativa sobre o passado a partir de escolhas sobre o que retratar e o que deixar de lado, bem como pela forma e pela estética utilizadas para esse fim, estando esta construção inevitavelmente baseada em ideologias, sejam elas dominantes ou contra-hegemônicas. Rosenstone (2010) parte da mesma reflexão sobre o papel das mídias audiovisuais na construção do imaginário coletivo sobre a história e o passado, dizendo que “mesmo quando sabemos que são representações fantasiosas ou ideológicas, [os filmes históricos] afetam a maneira como vemos o passado” (Rosenstone, 2010, p. 18). O autor também propõe uma categorização de “filmes históricos”, apontando uma diferenciação entre o *filme dramático* e o *filme inovador ou de oposição*. Enquanto o primeiro seria, de modo geral, o que reproduz uma visão hegemônica da história, especialmente através da narrativa clássica hollywoodiana, o segundo buscaria retratar a história de forma “mais complexa, interrogativa e autoconsciente, tratando de perguntas difíceis, [...] mais do que de enredos agradáveis” (Rosenstone, 2010, p. 36). Além disso, o autor inclui ainda o *documentário* que narra o passado como uma categoria de filme histórico, sendo esta reflexão bastante relevante para este trabalho, uma vez que, como visto, grande parte dos filmes selecionados para análise se incluem neste formato fílmico.

Enquanto Ferro (2010) e outros autores olham para o filme histórico apenas como um objeto de análise historiográfica, Rosenstone (2010) vai além no sentido de propor que o filme histórico, apesar de sua impossibilidade de recriar fielmente o passado e de ser sempre uma recriação e interpretação deste, poderia, em alguns casos, ser considerado uma forma historiográfica tão legítima quanto o texto escrito. A partir das reflexões de Ferro (2010), sobre a “visão fílmica da história”, o autor defende uma “escrita fílmica da história”¹⁷, instigado também pelas provocações trazidas pelo historiador estadunidense Hayden White (1988) a respeito do caráter poético e literário da escrita histórica, bem como sobre a possibilidade de se produzir e narrar história através de imagens, o que foi por White denominado “historiofotia”. Assim, para Rosenstone (2010), um cineasta que se propõe a retratar o passado pode também agir como um historiador, propondo em seu filme interpretações a respeito da história. Estas propostas, no entanto, são refutadas por outros autores, como Valim (2012), que aponta para o fato de o cinema, ou pelo menos um cinema direcionado ao grande público, estar muito mais vinculado a questões comerciais e de entretenimento do que à produção de conhecimento histórico. O autor questiona tais propostas teóricas e metodológicas atentando ao fato de serem comuns nos filmes históricos aspectos como “distorções cronológicas subordinadas a estruturas

¹⁷ Original em inglês: “filmic writing of History”. Por vezes traduzido também como “escritura fílmica da história”, como em Dias (2014) e Napolitano (2022).

dramáticas, simplificações de eventos complexos, exigências do *star system* que exageram ou confundem papéis, maiores destaques para o espetacular do que o analítico” (Valim, 2012, p. 286).

De todo modo, há uma “questão que divide os historiadores: pode um filme assumir funções típicas do historiador, seja no plano da construção da memória ou do conhecimento crítico do passado?” (Napolitano, 2022, p. 22). Nesta tese, entendo que sim, pois isto já tem sido feito desde muito tempo, independentemente da vontade dos historiadores, como já constatado por Le Goff (2009) ou Ferro (2010) ainda nos anos 1980. E este é o caso de alguns dos filmes aqui analisados, que trazem debates sobre a história sem, necessariamente, dialogar com a historiografia. Como defende Dias (2014), historiadores de ofício não devem “tentar possuir o monopólio da escrita da história, mas sim compreender[...] que existem diversas formas de escrita da história que [...] possuem cada uma a sua intencionalidade específica, dialogando todas entre si, ora se aproximando ora se afastando umas das outras” (Dias, 2014, p. 113). Contudo, apesar de o cinema ser uma mídia de massas e com o potencial de influenciar significativamente a visão da sociedade sobre o passado, filmes com viés mais crítico e problematizador sobre a história geralmente acabam por ficar limitados a um público mais restrito, não sendo algo de interesse da indústria cultural e do entretenimento, que servem justamente ao *status quo*, o que vai de encontro à crítica de Valim (2012).

Ainda com relação ao conceito de “filme histórico”, este é também posto em xeque por Napolitano (2022), que critica a imprecisão do termo, uma vez que, a rigor, “todo filme é um filme histórico [...], posto que todo filme, como toda obra de arte, contém matéria histórica” (Napolitano, 2022, p. 13). Para ser mais específico, o autor o define como o filme que “se configura a partir de uma mediação da narrativa fílmica com dois elementos específicos do conhecimento sobre o passado: a memória social e a historiografia (canônica ou revisionista) sobre o tema histórico que lhe serve de fábula” (Napolitano, 2022, p. 13). Além disso, seria ainda um “‘gênero narrativo transversal’, posto que sua narrativa pode ser construída a partir de gêneros cinematográficos convencionais, como o drama, a comédia, a aventura” (Napolitano, 2022, p. 13), o que converge também para as reflexões trazidas por White (1988) a respeito da escrita literária da história.

Por fim, há uma última crítica válida ao conceito de “filme histórico” a ser discutida, especialmente com relação às abordagens de Sorlin (1980) e de Rosenstone (2010). Dias (2014) considera que os dois autores tendem a incluir nesta categoria apenas os filmes que “tratam de temáticas já consagradas como “História”, ligadas ao tempo passado” (Dias, 2014, p. 104), o

que se relaciona a um senso comum que compreende “História” somente como aquilo que aconteceu e ficou no passado, o que também atende a determinada ideologia que mascara a percepção da sociedade sobre o papel de todos os seres humanos como permanentes sujeitos históricos. Deste modo, um filme que dramatiza acontecimentos recentes ainda “frescos” na memória coletiva, ou um filme cuja história se passa no presente lidando, porém, com traumas e memórias vindas do passado, podem acabar não sendo vistos como “filmes históricos” dentro desta concepção mais limitada. Lagny (2012), por outro lado, ancorada nas abordagens da História do Tempo Presente, analisa a potencialidade de filmes que abordam questões de seu próprio presente ou que discutem como as memórias de eventos passados são construídas no presente, podendo ser vistos como registros de uma história imediata, o que ampliaria as temporalidades a ser incluídas em um “filme histórico”. Deste modo, é de grande relevância para esta tese a perspectiva de se incluir como possíveis categorias de “filmes históricos” ou com “temática histórica” também filmes que trazem uma história imediata ou uma discussão a partir de testemunhos, memórias e relatos de traumas.

* * * * *

Como proposta metodológica para a análise das representações nos filmes aqui abordados, parte-se, inicialmente, das reflexões a respeito das possibilidades existentes na pesquisa histórica que tem o cinema como objeto. Autores como Valim (2012) e Kornis (2008) apontam três abordagens frequentes: uma história *do* cinema, ou seja, sobre o desenvolvimento das técnicas, estilos e movimentos cinematográficos, bem como dos contextos materiais de sua produção; a história *no* cinema, com foco no estudo das representações fílmicas da história; e, por fim, pensar a história *com* o cinema ou *através* dele, cujo intuito é de se compreender determinada questão de uma época a partir do que foi representado nos filmes, estando esta abordagem bastante alinhada com a história cultural, ou com uma história social do cinema (Valim, 2012). As três abordagens, no entanto, não são excludentes, estando intimamente relacionadas, de modo que esta tese, inevitavelmente, percorre as três: ao narrar uma história da produção cinematográfica em Joinville e Blumenau, ao analisar as representações das cidades e de sua história nos filmes, e ao analisar, a partir dos filmes, os imaginários sociais sobre as cidades e como eles dialogam com o seu próprio tempo de produção.

Cabe também destacar as reflexões de Ferro (2010), nas quais o autor lançava ao filme um novo olhar como documento histórico. Para ele, o filme deveria ser entendido não apenas como uma obra de arte, mas “como um produto, uma imagem-objeto, cujas significações não são somente cinematográficas. Ele vale não somente por aquilo que testemunha, mas também

pela abordagem sócio-histórica que autoriza” (Ferro, 2010, p. 32). O filme é percebido como um documento que pode revelar valores e imaginários característicos de seu tempo. Para Ferro (2010), um filme pode trazer mais informações e aspectos a respeito de seu presente do que seus diretores e produtores teriam planejado, por vezes transparecendo ideias até mesmo contrárias ao que se pretendia mostrar, algo que o autor considera como “lapsos”. Caberia assim ao historiador “assinalar tais lapsos, bem como suas concordâncias ou discordâncias com a ideologia, [...] descobrir o que está latente por trás do aparente, o não-visível através do visível” (Ferro, 2010, p. 33), podendo assim o filme ser lido como uma espécie de *contra análise da sociedade*, a partir da perspectiva de que ele possui suas tensões próprias, fugindo do controle total de seus realizadores.

Embora esta metodologia proposta por Ferro seja bastante recorrente na pesquisa historiográfica sobre cinema, ela traz também algumas limitações, como destacado por Morettin (2011), para quem as dicotomias *aparente/latente* e *visível/não-visível* desconsideram o caráter polissêmico da imagem, uma vez que “um filme pode abrigar leituras opostas acerca de um determinado fato” (Morettin, 2011, p. 42). Outra crítica trazida pelo autor seria a de que Ferro (2010), apesar de seu pioneirismo na problematização do cinema como fonte histórica, tendia a considerar o documento fílmico como uma fonte secundária em relação ao documento escrito, sendo “utilizado de forma ilustrativa, complementar, negando-o ou confirmando-o. O sentido de confirmação e complementação da História está presente em todos os textos analisados. Assim, em que medida o cinema seria uma forma privilegiada de contra-história?” (Morettin, 2011, p. 60). Com base nestas críticas, Morettin (2011) propõe então a utilização do filme não para se iluminar uma produção bibliográfica sobre determinado tema, mas que ele seja alçado ao primeiro plano da análise, para a “construção de uma história *com* o cinema” (Morettin, 2011, p. 62), a partir de seus elementos intrínsecos, e não apenas verbais, mas, principalmente, estéticos. Pois, como ele sugere, “é importante, portanto, para que possamos apreender o sentido produzido pela obra, refazer o caminho trilhado pela narrativa e reconhecer a área a ser percorrida a fim de compreender as opções que foram feitas e as que foram deixadas de lado” (Morettin, 2011, p. 62).

Dialogando com as proposições de Morettin (2011), Napolitano (2022) sugere como procedimento metodológico uma análise detalhada com foco no *específico fílmico*, ou seja, dos elementos que constituem uma obra fílmica como tal, a partir dos próprios elementos da linguagem cinematográfica, diferenciando-o com relação a outras tipologias de fontes. Deste modo, para o autor,

o olhar deve ser registrado no fichamento detalhado, que deve dar conta dos códigos de linguagem estruturantes do filme: o código verbal (diálogos), o código visual (corpos, *decór*, figurinos, cores, textura, ângulos e enquadramentos) e [o] código sonoro. Vale lembrar que esta decomposição é meramente analítica, para facilitar a abordagem na direção do ‘específico filmico’ e só ganha sentido no processo de montagem que organiza o fluxo narrativo da obra. A partir deste procedimento, a análise deve buscar questões ligadas à constituição do projeto filmico e sua realização: argumento-roteiro, opções de gênero, opções de *mise-en-scène*, fotografia e textura, enquadramentos e movimentos de câmara, trilha sonora, estratégias de montagem e edição. A análise deve buscar, finalmente, a matéria histórica e a narrativa historiográfica incorporada na narrativa fílmica (Napolitano, 2022, p. 28-29).

Com base na metodologia proposta pelos dois autores, embora nem tudo que é ali proposto seja de fato utilizado, pretendi nesta tese trazer os próprios filmes como protagonistas na análise. Através de uma descrição mais geral acerca das propostas de cada filme e de descrição mais detalhada de cenas em específico, busco analisar como elementos verbais, visuais e sonoros utilizados convergem para criar determinados sentidos, atentando-se não apenas a *o que* é representado, mas principalmente ao *como*. Sobre este aspecto, contudo, é necessário se ater também ao fato de que o cinema “dialoga com outros suportes de veiculação de imagem que lhe são contemporâneos e que a ajudam a compor o leque de opções que o contexto sociocultural oferece” (Morettin, 2012, p. 14), de modo que, na análise das formas de representação, cabe também investigar com que outras imagens e representações fora dos filmes estes podem estar travando diálogo ou fazendo referência.

Uma outra discussão importante de ser apresentada referente aos procedimentos metodológicos leva em consideração as diferenças a ser adotadas na análise do filme ficcional e do documentário, apesar da tênue linha que separa os dois formatos. Presente desde as primeiras décadas do cinema, esta distinção entre filmes com atores encenando uma história e filmes que se propõem a retratar a realidade foi, com o passar do tempo, se tornando insuficiente, uma vez que o ficcional e o documental estão totalmente imbricados. Bill Nichols (2009, p. 26) sugere que “todo filme é um documentário”, mesmo aqueles considerados ficcionais, pois sempre representam e documentam de forma tangível os valores, os sonhos ou os imaginários de uma sociedade em determinado tempo. Além disso, muitos filmes com histórias ficcionais, especialmente aqueles vinculados ou herdeiros de movimentos como o *neorrealismo italiano*, são encenados no “mundo real”, de modo a retratar a realidade imediata e o contexto social presentes no seu momento de produção.

E um documentário, como discorre Nichols (2009), sempre faz uso de elementos ficcionais, de modo que jamais pode ser encarado como mera reprodução da realidade, mas também como representação de uma determinada visão de mundo. Mesmo que acreditemos como real aquilo que vemos em um documentário, ainda assim ele foi constituído pelas escolhas de seus realizadores, tanto com relação ao seu conteúdo como à sua forma, muitas vezes, inclusive, influenciadas ou determinadas por patrocinadores. O autor aponta:

os documentários podem representar o mundo da mesma forma que um advogado representa os interesses de um cliente: colocam diante de nós a defesa de um determinado ponto de vista ou uma determinada interpretação das provas. Nesse sentido, os documentários não defendem simplesmente os outros, [...] os documentários intervêm mais ativamente, afirmam qual é a natureza de um assunto, para conquistar consentimento ou influenciar opiniões (Nichols, 2009, p. 30).

Entende-se a partir disto que não há neutralidade possível em um documentário. Além disso, muitas vezes, os próprios diretores interferem na construção da realidade que está sendo mostrada, ou até mesmo constroem novas realidades que não existiriam na ausência do filme, sem contar que a montagem manipula nossa percepção sobre o que é mostrado. Rosenstone (2010) também discorre a respeito:

Mesmo que seja feito inteiramente a partir de tomadas de atualidade ou de outros vestígios do mundo, o documentário nunca é uma ‘aula de história’ neutra, mas uma habilidosa obra que deve ser interpretada pelo espectador com o mesmo cuidado dedicado à interpretação de um filme dramático (Rosenstone, 2010, p. 111-112).

Deste modo, considera-se aqui que o documentário também é uma construção narrativa feita a partir de escolhas, as quais se alinham aos pontos de vista e construções ideológicas trazidos pelos filmes. Assim, as ferramentas de análise utilizadas para os documentários pouco diferem daquelas empregadas para os filmes ficcionais, devendo-se também se ater aos elementos e códigos presentes no filme. No entanto, a análise do documentário envolve algumas questões específicas, como, por exemplo, a percepção sobre os recursos utilizados para a manipulação da realidade retratada, questionando-se a respeito das razões para tais escolhas. Além disso, como sugere Lagny (2012), deve-se também dar atenção aos elementos não planejados que escapam ao controle dos produtores. No caso de entrevistas e testemunhos, por exemplo, gestos e reações dos entrevistados podem transmitir significados além das palavras, podendo tanto dar mais veracidade ao relato, como até mesmo colocá-la em xeque. Cabe ao historiador indagar estas possibilidades em sua análise.

E, por fim, um último aspecto metodológico a ser considerado está relacionado à construção de uma compreensão do filme para além do próprio filme. Valim (2012) destaca que uma importante abordagem na pesquisa entre história e cinema é pensar nas relações do filme com os seus circuitos de produção e de consumo. Embora o autor concorde com a perspectiva de se trazer os filmes como principais fontes para o estudo das representações e imaginários, ele destaca também que, apesar disso, eles “não nos dizem muita coisa sobre o público que os viu e menos ainda sobre o sistema em que foram produzidos. Por isso, os filmes em si mesmos têm muito pouca serventia como objeto de análise para esse tipo de investigação” (Valim, 2012, p. 287). Deste modo, para se melhor compreender os contextos de produção e recepção dos filmes, ou seja, as condições materiais e ideológicas que levaram determinado filme a ser produzido e os modos como o público o recebeu ou foi por ele influenciado, “outros meios de comunicação devem ser estudados em conjunto com esses filmes, visto que sua utilização como discurso social sobre os filmes pode enriquecer bastante a análise” (Valim, 2012, p. 287).

Entendo que a investigação dos contextos de produção é fundamental para esta tese, uma vez que as representações não podem ser deles desvinculadas. Além dos próprios filmes, são também utilizadas fontes que trazem informações a respeito de sua produção. No que diz respeito à análise da recepção, entretanto, este não é o foco principal deste trabalho. Contudo, sempre que pertinente (e permitido pelas fontes encontradas), ela foi também abordada em determinados momentos, especialmente com relação aos filmes que tiveram maior repercussão.

* * * * *

A tese está estruturada e dividida em cinco capítulos. No primeiro deles, *Produção cinematográfica contemporânea em Joinville e Blumenau*, apresento uma narrativa sobre os contextos materiais da produção de cinema nas duas cidades, com maior foco no período iniciado nos anos 2000. Como abordado, é o surgimento de políticas culturais municipais naquela década um dos principais fatores que impulsiona a produção de filmes. Destaco assim a trajetória das políticas culturais, pensando-as como um campo de constantes disputas, especialmente considerando os rumos políticos do país ao longo do período, marcado pela ascensão da extrema direita na política nacional. Considero esta apresentação inicial como fundamental para uma compreensão temporal e espacial acerca dos filmes analisados nos capítulos posteriores.

Os demais capítulos são mais focados na análise de filmes, embora sejam também perpassados por outras questões, como contextos de produção ou debates historiográficos. No

Capítulo 2, *A história tradicional através dos filmes*, proponho uma análise sobre como algumas obras realizadas ao longo do período abordado reproduzem uma visão conservadora a respeito da história, contribuindo para reforçar narrativas hegemônicas no imaginário social, além de compactuar com silenciamentos. Antes de entrar nos filmes propriamente, apresento também uma discussão a respeito de como foram historicamente construídas as imagens e narrativas históricas hegemônicas sobre as duas cidades.

Nos três capítulos seguintes, apresento a análise de filmes que trazem contranarrativas a uma história tradicional, “oficial” ou hegemônica, seguindo três eixos temáticos.

No Capítulo 3, *Narrativas indígenas no Vale do Itajaí*, apresento como o povo Laklãnô-Xokleng tem utilizado o cinema para contar a história da colonização e da ocupação do Vale a partir de sua própria perspectiva. A escolha por iniciar as contranarrativas por este tópico se deu justamente por serem os indígenas os ocupantes originários da terra, tendo sofrido diversas formas de violência por tanto tempo silenciadas na história. Além da análise de filmes, apresento também uma narrativa acerca dos contextos de produção de cinema indígena na região.

Já no Capítulo 4, *“Desordeiros” e trabalhadores na “cidade da ordem e do trabalho”*, são analisados filmes que apresentam perspectivas destoantes da imagem idealizada historicamente construída sobre Joinville. São ali abordadas questões relacionadas ao mundo do trabalho e a trabalhadores precarizados, além de rememorar histórias de violências cometidas contra sujeitos à margem do ideal da “ordem e do trabalho”, como sindicalistas e militantes comunistas e aqueles que eram considerados “loucos” ou “alienados”.

E, por fim, no capítulo 5, *As cidades e os fascismos*, discuto como a presença histórica de movimentos de tipo fascista na região, como o nazismo, o integralismo e até mesmo mais recentes, como o neonazismo e o bolsonarismo, foram mobilizados e discutidos com uma perspectiva crítica em diferentes obras cinematográficas. Embora esta tenha sido uma das questões iniciais que me moveu a pesquisar o tema do cinema nas duas cidades, em virtude do cenário social e político vivido em 2020, a busca nos arquivos e o mergulhar no arcabouço teórico e nas fontes foi revelando um cenário muito mais complexo, permeado pelo constante cenário de disputas pela memória.

1 - PRODUÇÃO CINEMATOGRAFICA CONTEMPORÂNEA EM JOINVILLE E BLUMENAU

O Brasil, país do futuro, [...] é um país sem memória do eterno retorno das coisas esquecidas, em especial de seu cinema. Desde os primórdios, em 1898, a história do cinema brasileiro é um perpétuo vaivém: mortes, renascimentos, idades de ouro ou prata, desaparecimentos, clarões.
(Desbois, 2011, p. 9).

O que significava fazer cinema (naquela época [anos 1920], 'fazendo fita') fora do eixo Rio-São Paulo? O que era fazer um 'film de actualidades' distante da capital Florianópolis, quando ela própria nada produzia? O que era, então, 'cinematographar' no interior? [...] O Brasil cinematográfico, até os anos 30, fora do eixo Rio-São Paulo, era - vamos dizer assim, em tom de metáfora - uma imensa 'Blumenau'. Acreditem. Filmava-se muito e tudo.
(Back, 2000, p. 9-10)

*- Cinema catarinense??? E tem???
Esta foi a indagação mais frequente durante o período de realização do meu projeto: levantamento da história do cinema catarinense.
Esta incredulidade diante da existência de uma produção genuinamente catarinense vem comprovar o desinteresse pelo resgate de nosso passado.*
(Arndt, 1984, p. 1).

A partir dos anos 2000, em cidades catarinenses como Florianópolis, Joinville e Blumenau, houve um considerável aumento no número de produções cinematográficas, especialmente de curtas-metragens, tanto ficcionais como, principalmente, documentários. Embora sua circulação e repercussão acabe sendo mais local do que nacional, em termos de quantidade, há, possivelmente, mais obras produzidas nestas últimas duas décadas e meia do que em todo o século XX. Historicamente, Santa Catarina nunca teve grande relevância dentro do cenário cinematográfico nacional, o que não quer dizer que não tenha havido produções realizadas no estado. Uma produção esporádica existiu, em diferentes contextos, pelo menos desde a década de 1920 (Pires, 2000). Estando à margem dos grandes centros cinematográficos no Brasil, a produção catarinense, quando citada em debates nacionais, acaba sendo vista meramente como local ou regional, sendo assim um tema pouco estudado e com pouquíssima visibilidade no país. A própria bibliografia sobre o cinema produzido em Santa Catarina é escassa, consistindo de poucos trabalhos, sendo que os mais abrangentes e que buscaram traçar um panorama datam da década de 1980.

Em 1984, Eliana Arndt foi pioneira na pesquisa acadêmica sobre o cinema em Santa Catarina, tendo produzido seu trabalho de conclusão de curso sobre o tema, na graduação em Comunicação Social e Jornalismo, na Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). A autora

iniciava seu texto descrevendo o espanto e a descrença das pessoas com relação à própria existência do seu objeto de estudo. Como visto em uma das epígrafes que abre o capítulo, as pessoas lhe perguntavam: “Cinema catarinense??? E tem???”. A autora descreve que a sua motivação para a pesquisa vinha da constatação sobre um grande esquecimento a respeito do que já havia sido produzido no estado, desde o início do século XX.

Dando continuidade ao seu trabalho, Pires¹⁸, Depizzolatti e Araújo ampliaram a pesquisa, publicando em 1987 o primeiro e, até hoje, único livro com uma abordagem panorâmica sobre o tema: *O cinema em Santa Catarina*, no qual buscavam responder as perguntas: “existe o ‘cinema catarinense’? Quem faz ou fez cinema em Santa Catarina? Quais as condições de produção? Por que tantas dificuldades para exhibir?” (Pires *et al.*, 1987, p. 11). Também no mesmo período, a pesquisadora autodidata Edith Kormann (1996) fez um importante levantamento de fontes acerca do cinema na região de Blumenau, focando-se, contudo, mais na exibição do que na produção¹⁹. Embora importantes por seu pioneirismo, todos estes trabalhos são introdutórios ao assunto, sem aprofundamento, além de não possuírem muito rigor metodológico na análise de suas fontes, sendo, de modo geral, meramente descritivos. Poucas atualizações foram feitas desde então, com um pequeno número de artigos, dissertações e teses. E sobre a produção mais recente, realizada a partir da década de 2000, foco deste trabalho, apenas uns poucos artigos sobre filmes específicos podem ser encontrados²⁰.

Quase quatro décadas separam os trabalhos acima citados desta tese de doutorado. Durante o processo de pesquisa, quando comentava que o meu objeto de estudo era o cinema produzido em Santa Catarina, a pergunta que por vezes ouvia, embora não necessariamente com as mesmas palavras, era semelhante à que faziam em meados dos anos 1980 a Eliana Arndt: “Cinema catarinense? E tem?”. Talvez a incredulidade das pessoas na atualidade seja ainda maior, já que o tema é mais específico: cinema produzido nas cidades de Joinville e Blumenau, o que é desconhecido até mesmo por grande parte da própria população destas cidades. Podemos a partir disso questionar sobre o porquê desta produção ser tão pouco conhecida e divulgada, ou mesmo, muitas vezes, sequer ser compreendida como cinema.

Já nos anos 1970, o crítico e teórico de cinema Jean-Claude Bernardet (2009) criticava a maioria das “Histórias” do cinema brasileiro publicadas até então, por não levarem em conta

¹⁸ José Henrique Nunes Pires, mais conhecido como o cineasta Zeca Pires, que realizou mais de uma dezena de filmes no estado, tanto ficcionais como documentários.

¹⁹ A autora apresenta fontes que revelam, por exemplo, que já no ano de 1900, ou seja, apenas cinco anos após a invenção do cinematógrafo pelos irmãos Lumière, ocorreram as primeiras exibições cinematográficas em Blumenau.

²⁰ Ver, no Apêndice A, tabela com toda a bibliografia encontrada sobre o cinema produzido em Santa Catarina.

a situação do Brasil como um país da periferia do capitalismo. O autor entendia que, para se narrar uma história do cinema brasileiro, seria inadequado equipará-lo ao dos países centrais do capitalismo, uma vez que as condições materiais de produção e exibição sempre foram extremamente desiguais. Já havendo no Brasil, desde pelo menos os anos 1910, uma importação massiva de filmes estrangeiros, principalmente dos Estados Unidos, como poderia então o cinema brasileiro, tendo um concorrente tão agressivo e com imensa desigualdade no acesso às tecnologias de produção, de fato se desenvolver sem um considerável suporte do Estado? Como aponta Bernardet (2009), a maioria destas narrativas sobre a história do cinema brasileiro tendiam a focar no longa-metragem de ficção, dando pouco ou nenhum destaque aos filmes que de fato constituíram a maior parte da produção brasileira em praticamente toda a primeira metade do século XX: os filmes “naturais”, os filmes de “atualidades” e os cinejornais, ou seja, diferentes categorias de documentários de curta-metragem. Se considerarmos apenas longas metragens de ficção como cinema, poucos exemplos serão encontrados na história catarinense. Mesmo no século XXI, poucos são os filmes deste tipo que poderiam ser assim considerados, predominando a produção de documentários ou de ficções de curta-metragem.

É importante aqui salientar o papel de Blumenau como a primeira cidade no estado a ter, por determinado período, uma produção regular de filmes já durante as décadas de 1920 e 1930, como destacado por Sylvio Back (2000)²¹. Naquele período, os chamados “pioneiros do cinema catarinense”, José Julianelli e Alfredo Baumgarten, que moravam em Blumenau, produziam, de forma independente um do outro, filmes de atualidades e cinejornais²². E não apenas na cidade, mas também viajando pelo estado²³. A obra dos dois, após décadas esquecida, foi coletada e analisada pelo pesquisador e cineasta Zeca Pires (2000), em sua dissertação de mestrado, como desdobramento do livro *O cinema em Santa Catarina*. Julianelli e Baumgarten, produziam dentro da lógica do chamado *cinema de cavação*, termo criado à época para

²¹ Ver epígrafe do capítulo.

²² Embora os dois tenham sido os pioneiros locais na produção de imagens cinematográficas, segundo Pires *et al* (1987), há registros mais antigos de filmagens realizadas por cinegrafistas vindos de fora do Estado, citando como exemplo um filme com imagens da Guerra do Contestado, em 1914. O filme mais antigo filmado em Santa Catarina, ainda preservado, de que se tem notícia é, provavelmente, o documentário de média-metragem *Lumber*, produzido em 1922 pelos irmãos Alberto e Paulino Botelho. Filmado na pequena cidade de Três Barras, no planalto catarinense, o filme retrata as atividades da empresa madeireira estadunidense *Southern Brazilian Lumber and Colonization*, cuja instalação na região para exploração de madeira foi uma das causas da Guerra do Contestado. Para uma análise do filme e de seu contexto de produção, ver Serraglio (2009). O filme pode ser visto no link https://www.youtube.com/watch?v=5jN7JG6_QOE. Acesso em 09 jun. 2025.

²³ São de José Julianelli, por exemplo, as primeiras filmagens da icônica Ponte Hercílio Luz, na capital Florianópolis, pouco antes de sua inauguração oficial, em 1926. O mais famoso monumento-símbolo de Santa Catarina já nascia também como um cartão-postal cinematográfico. Ver: <https://www.youtube.com/watch?v=mgj-D-ERXXs&t=4s>. Acesso em 09 abr. 2025.

denominar os produtores que “cavavam” patrocinadores e temas, geralmente locais, a serem filmados²⁴. E se produzir filmes era algo com um custo bastante elevado, suas produções tendiam a “enaltecer personalidades e destacar uma camada social governamental ou ligada ao poder” (Pires, 2000, p. 115), de modo que sua câmera raramente “esteve apontada para o homem simples, para o colono, ou melhor, para o povo” (Pires, 2000, p. 90).

Nas décadas seguintes, a produção de cinejornais ou de filmes institucionais e publicitários foi algo periodicamente realizado em Santa Catarina, geralmente por cineastas cavadores independentes²⁵ ou por produtoras privadas do Rio de Janeiro ou de São Paulo, mas sempre contratados e patrocinados por empresários e governantes locais. Esse tipo de filmes, como analisam Coelho e Espíndola (2020, p. 568), faziam 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”, perspectiva esta que se manteria até a ditadura militar. Entre os anos 1960 e 1970, havia também em Santa Catarina uma empresa produtora de cinejornais: a Produções Carreirão, sediada em Florianópolis, além do cinegrafista blumenauense Willy Sievert, que, entre as décadas de 1950 e 1970, fez diversos registros de eventos e produziu de forma independente cinejornais e filmes informativos em Blumenau (Pires *et al*, 1987). No livro de 1987, os três autores destacavam que havia um vasto acervo de imagens produzidas por Sievert, e que careciam ainda de pesquisa e análise. Quase quatro décadas depois, este continua a ser um tema inexplorado²⁶.

Exibidos no início de cada sessão cinematográfica, os cinejornais foram produzidos no Brasil até o início dos anos 1980, quando, já obsoletos devido à maciça presença da televisão na sociedade brasileira, foram extintos. Por sua associação com governos e empresas, eram muitas vezes vistos apenas como filmes de propaganda, sendo assim, durante muito tempo, relegados por pesquisadores, mais focados na produção ficcional, de modo que uma grande

²⁴ Conforme Melo (2016), o termo *cinema de cavação*, surgido ainda nos anos 1920, era frequentemente utilizado por jornalistas e revistas de cinema de modo pejorativo, no intuito de diferenciar tais filmes do longa-metragem de ficção, definindo que tipo de obra seria condizente com uma nascente indústria de cinema no Brasil. Assim, os cavadores “eram vistos como a verdadeira escória da humanidade para aqueles que defendiam o cinema-espetáculo nos padrões internacionais” (Melo, 2016, p. 227), ou seja, que se espelhavam no cinema hollywoodiano e menosprezavam a produção local que não se encaixava neste modelo.

²⁵ Como os irmãos Alberto e Paulino Botelho durante os anos 1920 e 1930, ou ainda o cineasta viajante paulista William Gericke, que, entre as décadas de 1930 e 1960, percorreu o Brasil produzindo cinejornais e filmes institucionais para quem quer que requisitasse seus serviços, tendo realizado diversos filmes do tipo em Santa Catarina. Ver Coelho; Espíndola (2019; 2020).

²⁶ Algumas filmagens feitas por Willy Sievert podem ser vistas no link: <https://www.youtube.com/watch?v=1dfnuCskbgs>. Acesso em 09 abr. 2025.

parte dos cinejornais produzidos no Brasil ao longo do século XX foram perdidos, por não ter havido uma preocupação em se preservar esta memória.

A partir da década de 1950 seriam produzidos, ainda que esporadicamente, filmes de ficção no Estado, sendo o curta-metragem *Gracia Ricevuta*, dirigido por José Poli²⁷, em 1950, na pequena cidade de Nova Trento, o primeiro de que se tem notícia. E em 1958, seria realizado em Florianópolis o primeiro longa-metragem ficcional catarinense: *O preço da ilusão*, dirigido por Nilton Nascimento e produzido de forma totalmente independente por um grupo de pessoas atuantes no meio cultural da cidade na época. Não tendo obtido êxito comercial, devido a inúmeros problemas técnicos e de distribuição, o filme foi perdido em quase sua totalidade, restando apenas um trecho de sete minutos²⁸. Já nas décadas seguintes, periodicamente, longas-metragens ficcionais de circulação nacional seriam também total ou parcialmente filmados e/ou produzidos em Santa Catarina.

Em 1967, seria lançado no Rio de Janeiro *Férias no Sul*, do cineasta mato-grossense Reynaldo Paes de Barros. Também produzido de forma independente e com recursos próprios, o longa é um romance ambientado em Blumenau, com a maior parte do filme rodada na cidade. Embora pouco conhecido, o filme circulou em vários estados à época, e, por construir uma visão turística da cidade, destacando a cultura alemã, pode ser considerado uma espécie de marco inicial na promoção turística de Blumenau como cidade germânica, tal como hoje conhecemos (Veiga, 2024). Paes de Barros voltaria a filmar em Santa Catarina em 1968, inserindo algumas cenas gravadas nas ruas de Joinville no longa-metragem *Agnaldo, perigo à vista*, protagonizado pelo cantor Agnaldo Rayol. Com cenas de perseguição em uma Joinville ainda bastante pacata, o filme tinha como um de seus objetivos promover a imagem do cantor, assemelhando-se a obras do mesmo período protagonizados por cantores e bandas de sucesso, como *A hard day's night* (1964) e *Help* (1965), estrelando os Beatles, ou *Roberto Carlos em ritmo de aventura* (1968), com o então grande astro da Jovem Guarda.

Nos anos 1970 e 1980, outros longas ficcionais de circulação nacional utilizaram Blumenau como cenário para algumas de suas cenas. É o caso de *Aleluia, Gretchen*, lançado em 1976, e dirigido por Sylvio Back, cineasta blumenauense que fez sua carreira em Curitiba.

²⁷ José Poli (1923-2016), natural de Nova Trento, antes de produzir o primeiro curta de ficção catarinense, chegou a trabalhar na produção de alguns filmes de Humberto Mauro, na década de 1940. Ver: <https://tirolese.com.br/2016/07/26/em-memoria-de-jose-poli/>. Acesso em 01 jul. 2025.

²⁸ Como destacam Pires *et al* (1987), o filme era inspirado no neorrealismo italiano, bem como na proposta realista de Nelson Pereira dos Santos vista em *Rio, 40 graus* (1955), trazendo um drama social ambientado nas ruas da pacata Florianópolis de então. Mais informações sobre *O preço da ilusão*, além do livro, ver: <https://www.nsctotal.com.br/noticias/o-enigma-de-o-preco-da-ilusao-historia-sobre-o-desaparecimento-do-primeiro-longa-de-sc-e>. (Acesso em 25 mar. 2024).

À época, o filme causou polêmica por sua temática, que criticava a permanência de ideias fascistas nas regiões de colonização alemã no sul do Brasil, como uma alegoria para a ditadura militar então vigente no país (Kaminski, 2008)²⁹. Na década seguinte, pelo menos dois outros filmes tiveram cenas gravadas nas ruas da cidade: o drama erótico *Duas estranhas mulheres*, de 1981, dirigido por Jair Correa e produzido na Boca do Lixo, em São Paulo, e *Os Trapalhões no Reino da Fantasia*, de 1985, que, além do famoso quarteto de comediantes, tinha também no elenco Xuxa e Beto Carrero. Produzido por este último, o filme fora pensado como peça de propaganda para seu recém-criado parque, em Balneário Camboriú³⁰, estrelando os Trapalhões para dar mais visibilidade, uma vez que naquele momento eles se encontravam no auge do sucesso na televisão e no cinema³¹.

Nenhum destes longas, apesar de filmados em Santa Catarina, podem, no entanto, ser considerados filmes catarinenses propriamente, tendo sido realizados por produtores e estúdios vindos do eixo Rio-São Paulo. E mesmo com tecnologias mais acessíveis, como o filme 16mm ou, a partir dos anos 1970 e 1980, a câmera Super-8 e as câmeras de vídeo, pelo material encontrado na pesquisa, desconheço se chegou a haver em Joinville ou Blumenau uma produção consistente e contínua, mesmo que amadora³². Esta ausência de produções nas duas cidades permanece ao longo dos anos 1990, embora em Florianópolis já estivesse sendo desenvolvida uma produção mais frequente, com os trabalhos de diretores como Zeca Pires, Eduardo Paredes e Penna Filho, cujos filmes retratavam temáticas históricas da própria cidade ou da região, e geralmente com um viés crítico a narrativas tradicionais e hegemônicas³³. Aquele foi um momento de retomada de uma produção cinematográfica na capital, favorecida pela criação, em 1986, da Cinemateca Catarinense, que atua até hoje “como a principal representação política do setor audiovisual catarinense”³⁴. Vale destacar que a própria criação da Cinemateca surgiu

²⁹ No capítulo 5, abordo *Aleluia, Gretchen* de forma um pouco mais aprofundada.

³⁰ Parque extinto que havia sido criado anteriormente ao parque Beto Carrero World, na cidade de Penha, em 1991.

³¹ Mais sobre a produção de *Os Trapalhões no Reino da Fantasia*, ver: <https://adalbertoday.blogspot.com/2014/10/os-trapalhoes-no-reino-da-fantasia.html>. Acesso em 25 mar. 2024.

³² Porém, é válido citar a produção de filmes de caráter experimental em outras regiões do estado. Na capital, por exemplo, entre finais da década de 1960 até a década de 1980, houve uma quantidade considerável de filmes amadores (Pires *et al*, 1987). Havia inclusive filmes bastante experimentais produzidos pelo coletivo *Grupo Universitário de Cinema Amador* (GUCA), ligados conceitualmente às produções do Cinema Marginal. Alguns destes filmes são analisados por Pereira (2012). Outro exemplo significativo é toda a obra de Petter Baiestorf, cineasta independente que, no começo dos anos 1990, na pequena cidade de Palmitos, no Oeste catarinense, fundou a Canibal Filmes, realizando obras amadoras bastante transgressoras, especialmente por sua estética *trash* e *gore* (ver Jahnke, 2018).

³³ Alguns exemplos são os filmes *Desterro* (1991) e *Novembrada* (1998), de Eduardo Paredes, *Farra do boi* (1991) e *Ponte Hercílio Luz - Patrimônio da Humanidade* (1996), de Zeca Pires, e *Naturezas mortas* (1995) e *Vitor Meireles - Quadros de uma exposição* (1996), de Penna Filho.

³⁴ Como referenciado no site da instituição: <https://www.cinematecacatarinense.org.br/#About2>. Acesso em 25 mar. 2024.

como desdobramento das pesquisas de Eliana Arndt (1984) e do trio Pires, Depizzolatti e Araújo (1987), realizadas no curso de jornalismo da UFSC, ao constatarem a necessidade de preservação de filmes antigos produzidos no estado. O projeto para criação da instituição também foi desenvolvido como um Trabalho de Conclusão de Curso por Ani Bargen (1985), na mesma universidade.

Devido à não criação de mecanismos que possibilitassem uma produção contínua, a produção cinematográfica em Joinville e Blumenau, ao longo do século XX, foi bastante esparsa, tendo havido breves ciclos de produção local ou a utilização das cidades apenas como locação. Deste modo, não há qualquer relação de continuidade ou vínculos entre o que foi produzido ao longo do período e as produções realizadas no século XXI, a não ser como citações ou referência, por vezes inserindo cenas de filmes antigos. E muitos tiveram pouca visibilidade e foram relegados ao esquecimento. Este brevíssimo panorama nos revela também que grande parte dos filmes produzidos no estado no século XX esteve vinculada a representações das elites políticas e econômicas e do poder constituído, que eram, afinal, quem patrocinava os filmes na maioria das vezes. Poucas foram as obras a trazer contranarrativas ou com uma perspectiva crítica aos discursos oficiais. Seria somente a partir da primeira década do século XXI, que passaria a haver uma produção cinematográfica de forma mais contínua nas cidades catarinenses. Uma das principais razões para o favorecimento deste cenário foi o surgimento de políticas culturais estaduais e municipais para o audiovisual, algo fundamental para que haja maior multiplicidade e diversidade de narrativas. E para compreender os filmes, é preciso compreender também o contexto material em que foram produzidos.

1.1 - Políticas culturais e suas relações com disputas de memórias e narrativas

Isolados em casa durante a pandemia, um casal de professores decide passar um fim de semana na montanha. Ele é negro, ela é branca, e os dois têm um filho loirinho de olhos azuis. Na localidade rural onde pretendem relaxar, os moradores não acreditam na gravidade da Covid e as casas são decoradas com a bandeira nacional. O chalé alugado pelos professores fica ao lado da residência de um casal idoso, cujo filho adolescente usa uma camiseta com estampa do rosto de Jair Bolsonaro – e tem uma suástica tatuada no braço. A tensão entre o casal inter-racial e a comunidade racista crescerá até o final trágico.
(Sinopse do filme *Gritos do Sul*, apresentada por Batista Jr., 2023, p. 9).

Durante o processo de pesquisa e escrita desta tese, nos anos de 2023 e 2024, acontecimentos peculiares relacionados às políticas culturais ocorreram em Joinville e em

Blumenau: em ambas as cidades foram propostas por suas respectivas Câmaras Municipais leis de censura à produção cultural. Começamos pelo caso de Joinville. Em meados de 2023, *Gritos do Sul*, um curta-metragem de suspense e terror que havia sido recém-lançado na cidade, entrou no alvo de políticos de extrema direita, que visaram censurar a obra, devido às suas representações e narrativa críticas aos movimentos neofascistas que ganharam força no Brasil, e especialmente na região Sul, desde meados da década de 2010. Embora abafada pelos grandes veículos da mídia corporativa local, a história ganhou alguma repercussão nacional, tendo sido timidamente divulgada em uns poucos veículos de mídia alternativa e progressista³⁵. Toda a polêmica gerada pelo filme convergia sobremaneira para a discussão proposta na tese, sendo bastante representativa de uma disputa das memórias e narrativas sobre a cidade através do cinema e do audiovisual. Contemporâneo à produção da tese, o acontecimento não poderia deixar de ser aqui abordado, tornando a perspectiva de se falar sobre uma “história do tempo presente” ainda mais saliente, fazendo quase um registro e análise de uma “história imediata” ou de uma história inconclusa ainda em andamento. Contudo, como veremos, a discussão se relaciona com toda uma trajetória das narrativas sobre Joinville e Blumenau quando vista na longa duração.

Para os deputados estaduais e vereadores que encabeçaram o movimento³⁶, “o filme tem o claro e explícito objetivo de falar mal de Joinville e da população, colocando o rótulo de nazista, racista e os clássicos estereótipos que tentam atribuir à população da região Sul, só que é pior, isso está vindo da própria cidade, sendo financiado com recursos de Joinville!”³⁷. A diretora do filme, Fahya Kury Cassins, começou a receber ataques pessoais e ameaças. Para ela, “ficou evidente [...] que quem se incomodou com o filme foi porque se viu no espelho. O filme não xinga ninguém. Ele aborda a realidade racista e de discriminação na qual vivemos e essa realidade não vai mudar do dia pra noite, muito menos se não tocarmos no assunto” (Cassins, 2023)³⁸. Cabe ainda salientar que, no filme em questão, em momento algum é citado o nome Joinville, e tampouco há referências explícitas à cidade. Ainda segundo a diretora, ela teria proposto trazer na obra uma discussão que vai além da própria cidade, representando o clima

³⁵ Como a *Revista Piauí* (ver: Batista Jr, 2023) e o site *Diário do Centro do Mundo* (Ver: <https://www.diariodocentrodomundo.com.br/gritos-do-sul-diretora-de-filme-sobre-racismo-em-santa-catarina-fala-sobre-perseguido-de-bolsonaristas/>). Acesso em 24 mar. 2024)

³⁶ A campanha contra o filme foi liderada pelos vereadores Cleiton Profeta e Wilian Tonezi e pelo deputado estadual Sargento Lima, todos filiados ao Partido Liberal (PL).

³⁷ Fala atribuída ao vereador Cleiton Profeta. Disponível em: <https://www.portalviadireta.com.br/post/poder-publico-de-joinville-financia-filme-que-difama-a-cidade>. Acesso em 24 mar. 2024.

³⁸ Entrevista completa disponível em <https://www.diariodocentrodomundo.com.br/gritos-do-sul-diretora-de-filme-sobre-racismo-em-santa-catarina-fala-sobre-perseguido-de-bolsonaristas/>. Acesso em 24 mar. 2024.

de medo infligido em todo o Brasil a todos aqueles que se opõem aos discursos extremistas e violentos da extrema direita, que encontraram um apoio muito grande na região sul do país³⁹.

A maior indignação dos políticos opositores ao filme, como se não bastasse a representação pouco simpática aos seguidores do seu “mito”, era de que, como apontado na fala do vereador, o filme havia sido financiado com recursos públicos, através do Sistema Municipal de Desenvolvimento pela Cultura (Simdec), tendo o projeto sido aprovado através de edital público e custado R\$ 73.750,00 aos cofres municipais⁴⁰. Em suas críticas, os políticos do Partido Liberal chegaram a atacar a Secretaria de Cultura e Turismo (SECULT), órgão responsável pelo Simdec, e, até mesmo, o prefeito Adriano Silva, único prefeito do Partido Novo eleito no Brasil em 2020, acusando-o de ter sido conivente com a produção do filme, o que demonstra grande desconhecimento a respeito das competências de cada setor do poder executivo municipal. O nível de distorção da realidade em tais alegações era tamanho, característica frequente em discursos de extrema direita, que chegaram a vincular o prefeito a movimentos de esquerda: “É para isso que eu pago imposto em Joinville? E ainda ter que tolerar um bando de alienados dizendo que essa administração do Novo é de direita?”⁴¹. Embora Adriano Silva não tenha se pronunciado sobre o caso, a prefeitura, em nota oficial, negou qualquer interferência na seleção do projeto, alegando que “todos os projetos [...] são analisados tecnicamente com base nos critérios estabelecidos em lei. A avaliação do projeto não considera nenhuma questão política ou outro mecanismo que imponha condição de censura às ideias dos proponentes” (SECULT *apud* Batista Jr., 2023, p. 9).

Independentemente da qualidade do filme, ou da validade da ousadia em se fazer um filme antibolsonarista em uma cidade com grande parte da população alinhada ao bolsonarismo (entendido nesta tese como um movimento neofascista⁴²), dentro de uma sociedade dita “democrática”, não cabe a qualquer político censurar obras artísticas. Como bem destacou Umberto Eco (2018), a perseguição e o cerceamento do livre pensamento e da cultura são características sempre presentes naquilo que o autor denomina “fascismo eterno” ou “Ur-fascismo”. São nos momentos em que o poder hegemônico se encontra em crise ou

³⁹ Entrevista concedida por Fahya Kury Cassins para a pesquisa da tese, em 26 de fevereiro de 2024.

⁴⁰ Conforme divulgado pela Prefeitura de Joinville, no Aviso de homologação, SEI nº 9164208/2021 - SAP.UPL.

⁴¹ Fala atribuída ao deputado estadual Sargento Lima. Disponível em: <https://www.portalviadireta.com.br/post/poder-público-de-joinville-financia-filme-que-difama-a-cidade>. Acesso em 24 mar. 2024.

⁴² Sigo nesta tese a discussão apresentada por Armando Boito Jr. (2020) de se entender o fascismo como um movimento reacionário de massas em uma sociedade capitalista. Para o autor, trata-se de um erro conceitual caracterizar como fascistas somente os casos clássicos ocorridos entre as décadas de 1920 e 1940, ou ainda entender o fascismo somente a partir de suas características visíveis. “O fascismo é, digamos assim e tomando emprestada a terminologia da biologia, o gênero, sendo o fascismo original e o neofascismo brasileiro duas espécies diferentes do gênero à qual ambas pertencem (Boito Jr., 2020, p. 115).

supostamente ameaçado que a própria classe dominante, em prol de garantir seus interesses, busca conquistar o apoio das massas apelando para uma unidade de pensamento baseada no tradicionalismo, sem espaço para dissidências. “O Ur-Fascismo cresce e busca o consenso utilizando e exacerbando o natural medo da diferença. O primeiro apelo de um movimento fascista ou que está se tornando fascista é contra os intrusos” (Eco, 2018, p. 39). Reproduzindo esta mentalidade, para os vereadores da extrema direita na Joinville de 2023, criticar o discurso de ódio estimulado continuamente pelo homem que era, no momento de produção do filme, o presidente do Brasil seria sinônimo de “falar mal” da própria cidade.

Se a tentativa de censura ao filme *Gritos do Sul* e a perseguição a sua autora já não fossem graves o suficiente, toda esta polêmica acabou resultando em um ataque muito maior por parte da Câmara Municipal, com a proposta de mudança da própria legislação municipal relativa ao Simdec. Em resposta às críticas direcionadas ao prefeito Adriano Silva, vereadores do Partido Novo propuseram o Projeto de Lei Ordinária Nº 163/2023⁴³, que, se aprovado, afetaria não apenas a categoria audiovisual, mas qualquer projeto financiado pelo sistema, de todas as modalidades artísticas e categorias culturais contempladas, promovendo, com base legal, uma forma de censura já na seleção dos projetos. O projeto indicou, entre outras mudanças, que “o montante destinado aos mecanismos do SIMDEC [...] deverá ser destinado exclusivamente a projetos culturais considerados relevantes para o desenvolvimento da cidade de Joinville”, sendo estes entendidos como “aqueles que destacam o turismo e a cultura da cidade, geram mais emprego e renda para os moradores de Joinville e movimentam a economia da cidade”. Logo em seguida, o Partido Liberal propôs o Projeto de Lei Ordinária Nº 164/2023⁴⁴, que concebia mudanças nas questões orçamentárias do Simdec, como, por exemplo, a aplicação de severas multas aos proponentes dos projetos caso fossem encontradas falhas na prestação de contas.

Imediatamente, representantes da classe artística da cidade e do estado se opuseram a tais mudanças, denunciando a tentativa de censura dos vereadores às políticas culturais, ao buscarem vincular toda produção artística financiada pelo município à promoção do turismo ou à “cultura” da cidade, como se ela fosse algo único, imutável e monolítico. Instituições culturais, como a Cinemateca Catarinense, promoveram abaixo-assinados repudiando as ações (Batista Jr., 2023), enquanto outras expressaram sua solidariedade à diretora Fahya Kury

⁴³ Disponível em: <https://sc-joinville-camara.sistemalegislativo.com.br/documento/projeto-de-lei-ordinaria-no-163-2023-415559>. Acesso em 24 mar. 2024.

⁴⁴ Disponível em: <https://sc-joinville-camara.sistemalegislativo.com.br/documento/projeto-de-lei-ordinaria-no-164-2023-415777>. Acesso em 24 mar. 2024.

Cassins, bem como o repúdio ao projeto de censura às políticas culturais municipais. A Biblioteca Comunitária Lutador Dito⁴⁵, por exemplo, publicou em 23 de agosto de 2023:

Os ataques dos políticos foram organizados para manter o olhar da cidade como uma cidade da “ordem”, da “paz” e do “trabalho”, acompanhado do sistemático apagamento dos diferentes modos de viver e construir a cidade para além dos mandos da classe dominante. Os métodos visam silenciar uma mulher trabalhadora da cultura e a perspectiva crítica dela ao conservadorismo de uma parcela da sociedade joinvilense. Silenciar é censurar! [...] Por um SIMDEC sem censura!⁴⁶

Em maio do ano seguinte, em Blumenau, a realização de um espetáculo voltado ao público LGBTQIA+, e patrocinado com recursos públicos, geraria também revolta de setores conservadores ou ligados à extrema direita, após vídeos com trechos do evento terem sido divulgados nas redes sociais⁴⁷. Menos de uma semana após a repercussão do caso, a Câmara Municipal, sem que houvesse um debate público, aprovaria uma alteração na lei de 2017 relativa ao financiamento público de projetos culturais, sendo imediatamente sancionada pelo então prefeito de Blumenau, Mário Hildebrandt. O novo texto enfatiza que é “vedada, no entanto, no projeto ou na respectiva execução do seu objeto, a abordagem de conteúdo que faça apologia sexual, política ou religiosa, que incite ao uso de drogas ilícitas ou que seja ofensivo à sociedade, à moral ou aos bons costumes⁴⁸”. A advogada Rosane Martins, que em 2024 concorreu a prefeita nas eleições municipais em Blumenau, pelo Partido Socialismo e Liberdade (PSOL), na semana seguinte à aprovação da lei, denunciava nas redes sociais a tentativa de censura: “quem serão esses censores? Quem é que vai fazer esse olhar crítico da moral e dos bons costumes? E a moral e os bons costumes de quem?”⁴⁹. Um exemplo desta censura ocorreu já em setembro do mesmo ano, quando um espetáculo teatral intitulado *Palhaçaria para todes*, que havia sido aprovado em seleção pública e financiado com recursos do município, foi impedido de acontecer pela prefeitura, sendo “cancelado por ‘ordens

⁴⁵ Biblioteca comunitária fundada em Joinville em 2022, na Associação de Moradores e Amigos do Bairro Itinga (Amorabi), com um projeto político e pedagógico que busca “romper com [o] sistema capitalista, o racismo, a xenofobia, o machismo, a LGBTQIA+ [fobia], o capacitismo e tantas opressões”. Ver: <https://reporterpopular.com.br/biblioteca-comunitaria-lutador-dito-e-inaugurada-em-joinville/>. Acesso em 24 mar. 2024.

⁴⁶ Disponível em: <https://reporterpopular.com.br/biblioteca-comunitaria-publica-nota-de-apoio-a-filme-de-joinville-atacado-por-vereadores/>. Acesso em 24 mar. 2024.

⁴⁷ Ver: <https://ocp.news/cotidiano/video-prefeitura-de-blumenau-e-criticada-por-financiar-polemico-evento-lgbtqiapn>. Acesso em 20 mai. 2025.

⁴⁸ Lei nº 1571/2024. Disponível em: <https://leismunicipais.com.br/a/sc/b/blumenau/lei-complementar/2024/158/1571/lei-complementar-n-1571-2024-altera-dispositivos-na-lei-complementar>. Acesso em 20 mai. 2025.

⁴⁹ Vídeo disponível em: <https://www.instagram.com/p/C7h8D2LSZIU/>. Acesso em 20 mai. 2025.

superiores’, segundo relatos da equipe de produção, sem uma justificativa oficial”⁵⁰. Os dois episódios se assemelham a outros casos contemporâneos de censura a obras artísticas e eventos culturais no Estado⁵¹.

A repercussão e os debates gerados pelo filme em Joinville e pela censura nas políticas culturais nos dois municípios tocam em uma questão fundamental que perpassa todo este trabalho, e que está exposta tanto no manifesto da biblioteca comunitária em Joinville como na fala da advogada em Blumenau: a disputa pela memória e pela narrativa acerca da própria história de uma cidade através da cultura ou, mais especificamente, do cinema. Como apontado por Marx (2009), em *A ideologia alemã*, e aprofundado por outros autores como Baczko (1985) e Bourdieu (1989), os imaginários e as representações predominantes na sociedade são aqueles que melhor atendem aos interesses das classes dominantes⁵², por estas deterem condições materiais mais favoráveis de fazer suas ideias circularem, sendo impostos à sociedade como se fossem verdades inquestionáveis, seja de forma sutil ou explícita. No caso de Joinville e Blumenau, os discursos de “cidade da ordem” e de “cidade do trabalho” e a supervalorização da imigração alemã, como demonstram autores como Costa (1996), Frotscher (1998; 2003), Gruner (2002), entre outros, foram continuamente construídos e reconstruídos ao longo de mais de um século pelas elites políticas e econômicas destas cidades, escondendo diversas violências e silenciando posições contrárias. Em 2023, os ataques aos discursos dissidentes promovidos pelos vereadores de Joinville, bem como a concepção fechada sobre a “cultura” da cidade, reverberaram o eco de uma prática que foi constante na história da região, bem como em sua própria escrita historiográfica.

⁵⁰ Cf. notícia publicada em <https://omunicipioblumenau.com.br/cancelamento-do-evento-palhacaria-para-todes-gera-indignacao-entre-artistas-em-blumenau/>. Acesso em 20 mai. 2025.

⁵¹ Nos últimos anos, casos de censura a filmes, festivais, exposições, livros, entre outros, têm sido reportados em vários municípios catarinenses, em sua maioria governados por políticos de direita e extrema direita. Grande parte dos casos consiste na censura a obras com temática LGBTQIA+. Citando somente exemplos que tiveram maior repercussão, há o caso de Rio de Sul, quando o prefeito José Thomé, em março de 2024, proibiu a exibição de um festival de cinema LGBTQIA+ na cidade. Ver: <https://www.cartacapital.com.br/politica/mp-de-santa-catarina-abre-investigacao-contra-prefeito-que-barrou-festival-lgbt-por-principios-cristaos/> (Acesso em 02 jun. 2025). Em Florianópolis, em novembro de 2023, o governo do Estado ordenou a retirada de uma faixa com os dizeres “Sejam bem-vindos”, no local onde ocorria um festival de cinema LGBTQIA+. Ver: <https://g1.globo.com/sc/santa-catarina/noticia/2023/11/24/faixa-sejam-bem-vindos-e-retirada-de-festival-de-cinema-lgbtqi-em-florianopolis-e-gera-revolta.ghtml> (Acesso em 02 jun. 2025). Também em novembro de 2023, o governo do Estado ordenaria a retirada de vários livros com temáticas consideradas subversivas das escolas da rede estadual de ensino. Ver: <https://www.cnnbrasil.com.br/politica/sem-justificar-governo-de-sc-retira-9-livros-das-escolas-publicas/>. (Acesso em 02 jun. 2025).

⁵² Aqui entendendo-se *classe dominante* a partir da perspectiva marxista de que “poder econômico e poder político encontram-se estreitamente vinculados” (Martuscelli, 2018, p. 26), sendo assim definida como a classe que “simultaneamente exerce os poderes econômico e político” (Martuscelli, 2018, p. 26), seja de forma direta, quando empresários são também políticos, ou através de representantes políticos por eles financiados. No caso de Joinville e Blumenau, entende-se os grandes grupos empresariais, seja no setor industrial, de tecnologia ou de serviços, como a sua classe dominante.

Podemos assim nos perguntar: por que a associação feita em *Gritos do Sul* entre bolsonarismo e neonazismo, bem como entre tais ideologias e a população descendente de imigrantes europeus na região, trouxe tanto incômodo aos vereadores? Por que tentar censurar a obra e o próprio sistema de financiamento, quando existem de fato diversas semelhanças entre os dois movimentos de extrema direita⁵³, além das relações históricas da região com o nazismo durante os anos 1930, bem como da real existência na atualidade de vários grupos neonazistas no estado (e o alinhamento deles ao bolsonarismo)?⁵⁴ A quem interessa silenciar estes debates? Esta discussão sobre a disputa pela memória com relação aos fascismos em Joinville e Blumenau é retomada e aprofundada no Capítulo 5, quando são analisadas as representações cinematográficas dos movimentos fascistas em diferentes filmes, entre eles *Gritos do Sul*.

Por ora, este episódio nos serve, também, para trazer questionamentos fundamentais sobre as condições materiais da produção audiovisual contemporânea em Joinville e Blumenau, ou até mesmo no contexto brasileiro. Pois, como aponta Morettin (2011), toda produção cultural e artística deve ser compreendida dentro do contexto de produção de seu próprio tempo, e das condições materiais, políticas e ideológicas que permitem a sua produção em determinado momento histórico. Deste modo, o entendimento sobre a produção cinematográfica/audiovisual contemporânea no Brasil passa, inevitavelmente, pela compreensão do papel fundamental do Estado, em suas diferentes esferas governamentais, para a sua concretização e financiamento.

De acordo com relatório sobre o audiovisual catarinense, organizado pela Fundação Catarinense de Cultura (FCC) e pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) e apresentado em 2022, “o aglomerado da atividade audiovisual em Santa Catarina ocorre, predominantemente, onde existem políticas culturais atuantes e investimentos públicos municipais, estaduais e federais” (FCC; UFSC, 2022, p. 9), tendo o setor audiovisual no estado crescido mais de 400% em uma década. Ainda segundo o mesmo relatório, embora a maior parte dos agentes audiovisuais esteja concentrada na capital, são Joinville e Blumenau, respectivamente, que despontam logo em seguida como as cidades com maior produção no estado. Assim, como podemos compreender o papel das políticas culturais para a produção audiovisual nestas duas cidades? Cabe, primeiramente, pensar o papel delas no Brasil como um

⁵³ Uma distorção frequente em discursos de extrema direita no Brasil contemporâneo é a tese de que o nazismo teria sido um movimento de esquerda, uma vez que o nome do partido era Partido Nacional-Socialista dos Trabalhadores Alemães, ou ainda porque Hitler teria construído um estado forte.

⁵⁴ Segundo dados levantados pela antropóloga Adriana Dias (2020), Santa Catarina é, na atualidade, o estado brasileiro com mais células neonazistas em números proporcionais à população, perdendo em números absolutos apenas para São Paulo. Ver reportagem publicada pela Deutsche Welle, disponível em <https://www.dw.com/pt-br/por-que-há-tantos-grupos-neonazistas-em-santa-catarina/a-55471079>. Acesso em 06 mar. 2024.

todo, entendendo-as como um campo sempre em disputa, repleto de tensões, avanços, retrocessos e impermanências, ou de “tristes tradições” (Rubim, 2007).

Autores como Antônio Rubim (2007) e Durval Muniz de Albuquerque Jr. (2007) apresentam uma trajetória das políticas culturais no Brasil ao longo do século XX, mostrando como houve grandes transformações nas relações do Estado com a cultura. Em um primeiro momento, como aponta o segundo autor, entendia-se, a partir de uma perspectiva das elites letradas do país, uma oposição entre uma “alta” cultura e uma cultura das classes populares, estas vistas com desprezo, sendo suas manifestações culturais consideradas “folclore”, ou seja, práticas que remetiam a um tempo que não seria condizente com a modernidade. Sob este ponto de vista, cabia ao Estado “tentar ‘civilizar’ e ‘domesticar’ as manifestações populares [...] a serviço da produção de um povo cidadão e trabalhador” (Albuquerque Jr., 2007, p. 67). A partir das provocações trazidas pelos movimentos modernistas, as manifestações populares viriam a ser reconhecidas como autênticos símbolos do que seria a identidade nacional brasileira, e seria a partir do Estado Novo (1937-1945) que o Estado passaria a atuar na cultura de forma mais intervencionista, vinculando cultura à consolidação de um Estado nacional. Um dos problemas dessa abordagem consistia, principalmente, no não reconhecimento da pluralidade de culturas. Esta promoção da cultura como mecanismo de construção de uma identidade nacional seria, *grosso modo*, institucionalizada pelos dois regimes autoritários: o Estado Novo e a ditadura militar, cada um com suas especificidades. Com a redemocratização e a Constituição de 1988, vai se consolidando, ao menos em teoria, a perspectiva de que a cultura, entendida de forma plural e desierarquizada, é um direito de todo cidadão, e que todos deveriam ter acesso, não apenas ao seu consumo, mas também às condições materiais de produzi-la. Deste modo, o autor entende que:

Uma gestão democrática da cultura passa [...] pelo reconhecimento de que deva haver a gestão pública da cultura, que esta deva contemplar a pluralidade das manifestações culturais e abrir espaço para a multiplicidade de seus agentes, que os conflitos que atravessam o social devam se explicitar nas próprias atividades culturais que são apoiadas e contempladas pelas políticas públicas (Albuquerque Jr., 2007, p. 77).

Também sobre o papel das políticas culturais dentro de um estado democrático, Simis (2007) aponta:

O papel do Estado no âmbito da cultura não é produzir cultura, dizer o que ela deve ser, dirigi-la, conduzi-la, mas sim formular políticas públicas de cultura que a tornem acessível, divulgando-a, fomentando-a, como também políticas de cultura que possam prover meios de produzi-la, pois a democracia pressupõe que o cidadão possa expressar sua visão de mundo em todos os sentidos. Assim, se de um lado se rechaçam as iniciativas que favorecem a

“cultura oficial”, a imposição de uma visão monopolizada pelo Estado do que deva ser cultura brasileira, por outro, não se pode eximir o Estado de prover esse direito social, de estimular e animar o processo cultural, de incentivar a produção cultural, sem interferir no processo de criação (Simis, 2007, p. 135).

Deste modo, se as políticas públicas devem priorizar a diversidade e a pluralidade, sem a imposição de uma visão “oficial”, seria possível não encarar como censura a proposta de se vincular a produção cultural de Joinville à promoção do turismo, ou a de Blumenau “à moral e aos bons costumes”? Representações e imaginários costumam sempre ser alvo de intenso debate e disputa. Como aponta Bourdieu (1989, p. 12), “o campo de produção simbólica é um microcosmos da luta simbólica entre as classes. [...] as fracções dominantes, cujo poder assenta no capital econômico, têm em vista impor a legitimidade de sua dominação [...] por meio da própria produção simbólica”. Note-se que a preocupação com a dominação dos mecanismos culturais sempre esteve presente nos mais diversos regimes autoritários pelo mundo ao longo do século. E, não por acaso, governos de orientação neoliberal (considerando aqui o neoliberalismo como uma ideologia intrinsecamente autoritária⁵⁵) eleitos em Joinville e Blumenau em meados dos anos 2010 iriam promover um cerceamento dos mecanismos culturais municipais, como se verá mais adiante. Seguindo a mesma lógica, a nível nacional, podemos citar o desmonte das políticas culturais, incluindo a extinção de estatais vinculadas ao setor cultural, como a Embrafilme, pelo presidente Fernando Collor, em 1990. Ou ainda, mais recentemente, a extinção do Ministério da Cultura já nos primeiros dias do governo de Jair Bolsonaro, em 2019. Afinal, “não ter política cultural nenhuma já é, em si mesma, ter uma política, já é tomar uma posição, a pior delas, [...] pois o Estado abre mão de seu papel de mediador de interesses e conflitos, para entregar a gestão e a regulação da produção cultural aos interesses privados, empresariais” (Albuquerque Jr., 2007, p. 73). Deste modo, podemos entender que a própria forma de se gerir as políticas públicas para a cultura, seja na esfera federal, estadual ou municipal, passa também por disputas e interesses de classe. “Não há, portanto, uma linha evolutiva contínua e determinada. É preciso atentar para os sobressaltos e os conflitos permanentes” (Santos, 2017, p. 94).

⁵⁵ Andrade *et al* (2021), com base em debate com amplo número de autores, traçam as relações históricas entre autoritarismo e neoliberalismo, definindo este como “o modo de governança que procura salvaguardar o capital por meio da construção de mercados [...], impedindo ou dificultando o atendimento de demandas democráticas por justiça social ou por igualdade redistributiva” (Andrade *et al*, 2021, p. 1). Neste sistema, “a cidadania é submetida, assim, à lógica econômica [...]. Com isso, o valor da dignidade humana é substituído pelo valor econômico da existência humana” (Andrade *et al*, 2021, p. 2). Ou seja, governos orientados pelo neoliberalismo têm como prioridade atender aos interesses do capital e do mercado em detrimento do bem-estar da população e do desenvolvimento social, havendo a imposição dos interesses das classes dominantes sobre as demais. Quando a manipulação ideológica não é suficiente para fazer valer os seus interesses, utiliza-se também da força bruta.

Uma das grandes disputas com relação às políticas culturais no âmbito nacional após o fim da ditadura militar foi acerca do papel do Estado na promoção e financiamento da cultura. Como analisa Rubim (2007), naquele momento em que o neoliberalismo começava a ser implantado no país, se, por um lado, a concepção do Ministério da Cultura, em 1985, buscava suprir uma importante demanda da sociedade brasileira de se pensar o desenvolvimento da cultura como projeto de Estado, ao mesmo tempo criava-se a primeira lei de incentivos fiscais: a lei nº 7505/1986, conhecida como Lei Sarney, que trazia uma radical ruptura “com os modos, até então vigentes, de financiar a cultura. Em vez de financiamento direto, agora o próprio Estado propunha que os recursos fossem buscados pretensamente no mercado, só que o dinheiro em boa medida era público, decorrente do mecanismo de renúncia fiscal” (Rubim, 2007, p. 24). Com o projeto de desmonte total do setor cultural durante o governo Collor, a lei seria extinta já em 1990, mas serviria de base para a criação da lei nº 8313/1991, da famosa, porém incompreendida e distorcida, Lei Rouanet⁵⁶, quando, por pressão de movimentos da sociedade civil, o governo recua da proposta de entregar a gestão cultural totalmente ao mercado, restabelecendo o apoio estatal à cultura. Ikeda (2011) considera que a criação da Lei Rouanet viria a ser uma espécie de meio-termo entre uma política intervencionista do Estado, que havia vigorado até o final da ditadura, e uma política exclusivamente neoliberal, atrelada aos interesses do mercado, como proposto inicialmente pela política neoliberal de Collor.

Como aponta Ikeda (2011), embora a Lei Rouanet seja mais conhecida pelo financiamento de projetos por meio do mecenato e renúncia fiscal, ela previa outros dois mecanismos de apoio: o Fundo Nacional de Cultura (FNC), para “apoiar programas, projetos e ações culturais mediante o aporte direto de recursos” (Ikeda, 2011, p. 25), podendo direcionar ações estatais a setores culturais negligenciados pelo setor privado; e os Fundos de Investimento Cultural e Artístico (Ficart), que previam o investimento em “projetos que possuam uma possibilidade comercial concreta, mas que, ainda assim, necessitariam de recursos públicos para viabilizar parte da sua realização” (Ikeda, 2011, p. 26), os quais nem chegaram a ser implantados. Já o FNC acabou por receber recursos minoritários, de modo que o mecenato privado se tornou o principal mecanismo de fomento da Lei Rouanet.

Em 1993, já durante o governo Itamar Franco, seria criada a lei nº 8385/1993, conhecida como a Lei do Audiovisual, demanda urgente naquele momento para que se retomasse a produção cinematográfica no Brasil, que havia entrado em colapso após a extinção

⁵⁶ A partir de meados da década de 2010, a Lei Rouanet passaria a ser alvo de constantes ataques por parte da extrema direita, sendo difundida uma série de mentiras e distorções a respeito de seu funcionamento, visando desmoralizar o setor cultural perante a sociedade.

da Embrafilme. Ikeda (2011) aponta que a Lei Rouanet fora insuficiente para a recuperação do setor, visto o alto investimento necessário para a produção de um filme em comparação com outros produtos e atividades artísticas e culturais. Deste modo, foi concedida ao setor audiovisual uma lei de apoio e fomento específica. A diferença com relação à Lei Rouanet seria de que “os valores aportados por meio deste mecanismo não são meramente um patrocínio ou uma doação, [...] mas agora passam a ser contabilizados como um investimento” (Ikeda, 2011, p. 34), de modo que a empresa investidora não apenas teria isenção fiscal de 100%, como também seria detentora de um percentual dos lucros obtidos com o filme.

Criadas durante os anos 1990, como resultado de disputas a respeito do papel do Estado e do mercado no financiamento a projetos culturais, estas leis de incentivo serviriam, a partir de então, como modelo para a criação de diversas leis estaduais e municipais. E, embora seja inegável a sua importância para a promoção e difusão da cultura no país, é preciso também evidenciar sua lógica neoliberal, que acaba por atrelar a produção cultural a interesses privados. Como aponta Rubim (2007, p. 25),

o recurso utilizado é quase integralmente público, ainda que o poder de decisão sobre ele seja da iniciativa privada. A predominância desta lógica de financiamento corrói o poder de intervenção do Estado nas políticas culturais e potencializa a intervenção do mercado, sem, entretanto, a contrapartida do uso de recursos privados.

A chegada do Partido dos Trabalhadores ao poder, em 2003, com Lula como presidente e Gilberto Gil como ministro da Cultura, não traria rupturas quanto às atribuições do mercado nas leis de incentivo. Todavia, como discorre Luciana Mendes dos Santos (2017, p. 111), “mesmo com a manutenção dos mecanismos de financiamentos, novas narrativas foram apropriadas na relação entre o Estado e a cultura”, havendo uma ampliação no conceito de cultura, passando-se a entendê-la, também, como fator de desenvolvimento econômico e social, além de se buscar ampliar a participação da sociedade civil. No entanto, o setor cultural nunca deixou de ser alvo de disputa política, repleto de inconstâncias, idas e vindas, e retrocessos. Se nos anos 2000 houve vários avanços no setor cultural no país, a partir da década seguinte, com a ascensão dos movimentos de extrema direita, as políticas culturais começariam a ser alvo de constantes ataques.

No que tange às políticas culturais em Santa Catarina, Santos (2017) destaca que o seu processo histórico de formação também foi marcado por inconstâncias, e pela “influência do conservadorismo e do autoritarismo” (Santos, 2017, p. 118). Como narra a autora, embora o primeiro órgão estadual a incluir a cultura como uma de suas atribuições date da década de

1950, seria somente em 1979 que seria criado um órgão específico para a gestão do setor cultural: a Fundação Catarinense de Cultura (FCC), em constante atividade desde então. Apesar de sua implementação, ainda prevalecia uma concepção conservadora sobre cultura, sendo somente após o fim da ditadura militar e da criação do MinC, durante o governo de Pedro Ivo Campos (1987-1990), “que os horizontes da cultura começam a se expandir teoricamente para uma dimensão ampliada de cultura” (Santos, 2017, p. 119), buscando também descentralizar as ações culturais promovidas pelo estado para além da capital.

Neste mesmo período, ainda segundo a autora, a gestão municipal de Florianópolis promoveria alguns avanços no setor cultural, envolvendo maior participação popular. Em 1987, era criada na capital a Fundação Franklin Cascaes, órgão responsável pelo desenvolvimento das políticas culturais no município, além da instituição do Conselho Municipal de Cultura, com o objetivo de formular o Plano Municipal de Cultura. Dois anos depois, surgiria o Fundo Municipal de Cinema (FUNCINE), “que tinha por finalidade a produção de filmes de curta e longa metragem de caráter educativo e cultural” (Santos, 2017, p. 124). Juntamente com as ações da Cinemateca Catarinense, a criação do FUNCINE também ajuda a explicar o cenário de maior produção audiovisual na Florianópolis dos anos 1990, anteriormente citado.

Já nos municípios de Blumenau e Joinville, focos desta tese, os primeiros órgãos responsáveis por gerir o setor cultural datam, respectivamente, de 1972 e 1982: a Fundação Casa Dr. Blumenau⁵⁷, que em 1995 seria substituída pela Fundação Cultural de Blumenau⁵⁸, e a Fundação Cultural de Joinville⁵⁹, ambas atualmente extintas. Conforme suas respectivas leis de criação, estes órgãos teriam como principal atribuição a gestão de espaços relacionados com atividades culturais, como museus, arquivos e bibliotecas, além de medidas de conservação do patrimônio cultural e artístico do município, não tendo naquele momento a função de financiar projetos culturais, o que só passaria a ocorrer a partir da década de 2000.

Reverberando as leis de incentivo federais implementadas durante a década de 1990, o governo estadual de Santa Catarina e alguns governos municipais no estado começariam a criar os seus próprios mecanismos de fomento. Em 1998, surgia a Lei Estadual de Incentivo à

⁵⁷ Lei nº 1835/1972. Disponível em <https://leismunicipais.com.br/a/sc/b/blumenau/lei-ordinaria/1972/184/1835/lei-ordinaria-n-1835-1972-cria-a-fundacao-casa-dr-blumenau>. Acesso em 15 abr. 2024.

⁵⁸ Lei nº 108/1995. Disponível em <https://leismunicipais.com.br/a/sc/b/blumenau/lei-complementar/1995/10/108/lei-complementar-n-108-1995-altera-a-denominacao-dispoe-sobre-a-estrutura-administrativa-da-fundacao-casa-dr-blumenau-revoga-a-lei-complementar-n-22-91-e-da-outras-providencias>. Acesso em 15 abr. 2024.

⁵⁹ Lei nº 1863/1982. Disponível em <https://leismunicipais.com.br/a/sc/j/joinville/lei-ordinaria/1982/187/1863/lei-ordinaria-n-1863-1982-cria-a-fundacao-cultural-de-joinville-e-da-outras-providencias>. Acesso em 15 abr. 2024.

Cultura⁶⁰, que, inspirado na Lei Rouanet, já previa em sua concepção tanto o financiamento direto de projetos culturais, como através de mecenato. E em 2001, visando atender demandas específicas do setor audiovisual, era criado o Prêmio Cinemateca Catarinense⁶¹, que, em 2012, passaria a se chamar Prêmio Catarinense de Cinema⁶², possibilitando condições para impulsionar a produção audiovisual no estado, tornando-se um dos mais importantes mecanismos de fomento ao audiovisual em Santa Catarina. Obviamente que a implementação destas leis e mecanismos não se deu sem percalços e disputas entre diferentes visões sobre como deveriam funcionar. Contudo, não é o objetivo aqui delinear sua trajetória, mas compreender o seu impacto para a produção audiovisual no estado.

Conforme apresentado no relatório elaborado pela FCC/UFSC (2022), entre 2001 e 2020, 311 projetos foram contemplados pelo prêmio, embora nem todos tenham de fato se concretizado e se tornado obras audiovisuais. O relatório mostra ainda que, de modo geral, a cada edital lançado houve aumento no número de projetos contemplados: se na primeira edição foram 8, em 2019 chegou a 59. Contudo, como pode ser visto em relatório sobre o Prêmio Catarinense de Cinema elaborado pela FCC (2021), existe ainda uma grande disparidade quanto à distribuição geográfica dos projetos inscritos e contemplados, havendo uma maior concentração na região da Grande Florianópolis, como visto na tabela a seguir.

**Tabela 2 - Prêmio Catarinense de Cinema:
Distribuição dos inscritos X Prêmios por mesorregião**

DISTRIBUIÇÃO DOS INSCRITOS X PRÊMIOS POR MESORREGIÃO – NÚMEROS ABSOLUTOS								
	Edital 2014/2015		Edital 2018		Edital 2019		Edital 2020	
	Prêmios	Inscritos	Prêmios	Inscritos	Prêmios	Inscritos	Prêmios	Inscritos
Grande Florianópolis	14	136	18	191	43	291	16	220
Norte	0	16	0	15	5	45	7	39
Oeste	0	9	0	4	3	21	8	37
Serra	0	2	1	0	1	3	5	12
Sul	1	5	0	8	2	26	4	18
Vale do Itajaí	1	18	4	35	3	50	9	60
Outra UF / Sem Informação	0	1	0	4	2	2	0	0
Totais	16	187	23	257	59	438	49	386

Fonte: FCC, 2021

⁶⁰ Lei nº 10929/1998. Disponível em https://leis.alesc.sc.gov.br/html/1998/10929_1998_Lei.html. Acesso em 15 abr. 2024.

⁶¹ Decreto nº 3451/2001. Disponível em <https://leisestaduais.com.br/sc/decreto-n-3541-2001-santa-catarina-institui-o-premio-cinemateca-catarinense-fundacao-catarinense-de-cultura>. Acesso em 15 abr. 2024.

⁶² Lei nº 15746/2012. Disponível em <https://leisestaduais.com.br/governo/sc/lei-ordinaria-n-15746-2012-santa-catarina-institui-o-premio-catarinense-de-cinema-e-estabelece-outras-providencias>. Acesso em 15 abr. 2024.

O baixo número de projetos inscritos provindos de outras regiões do estado, quando comparado aos da capital, demonstra que a descentralização das políticas culturais estaduais é algo ainda em processo. Mas, além disso, outro fator seria também a criação de mecanismos municipais de fomento, na década de 2000, concedendo recursos em nível local. Em 2003, era criado em Blumenau o Fundo Municipal de Apoio à Cultura (FMAC), e em 2005, em Joinville, o Sistema Municipal de Desenvolvimento pela Cultura (Simdec), ambos contemplando projetos na categoria audiovisual, como veremos mais detalhadamente adiante. Deste modo, não há como compreender o cenário audiovisual catarinense contemporâneo sem considerar o importante papel das políticas públicas estaduais e municipais para o seu desenvolvimento. Entretanto, embora fundamentais para a existência de uma produção cinematográfica, tais mecanismos estão ainda muito aquém de um cenário ideal, uma vez que financiam obras, mas sem um projeto maior para o fortalecimento do audiovisual no estado e nos municípios que permita uma produção contínua, sendo também necessários investimentos na exibição e na distribuição, além de políticas de conservação e memória do material produzido. E o baixo investimento e o não aproveitamento de todo o potencial são, muitas vezes, o resultado de escolhas e disputas políticas. Apesar de insuficientes, ainda assim possibilitam resultados efetivos dentro das condições materiais apresentadas. Como destacam Oliveira e Panacci (2017, p. 20),

Não cabe dentro dos moldes de política de incentivos culturais imaginar o setor [audiovisual/cinematográfico] sem a intervenção do Estado, já que é esse financiamento estatal que garante recursos e sobrevivência desses setores. É de extrema relevância o uso de leis de incentivo e de agentes que supervisionam o mercado, pois [...] em períodos em que não existiam incentivos, o cinema nacional não se desenvolveu.

Aqui os autores falam sobre o não desenvolvimento do cinema sem leis de incentivo considerando uma perspectiva nacional, mas a lógica também pode ser aplicada em nível regional ou local. O estado de Santa Catarina e as cidades de Joinville e Blumenau expressam bem esta questão, uma vez que o salto quantitativo, e também qualitativo, das produções realizadas nas duas cidades, especialmente em Joinville, pode ser verificado a partir do surgimento dos mecanismos de financiamento estaduais e municipais a partir dos anos 2000. No município mais populoso do estado, seria então o Simdec que cumpriria este papel.

1.2 - Produção audiovisual em Joinville no século XXI: o Simdec como propulsor

É possível dizer que a implementação do Sistema Municipal de Desenvolvimento pela Cultura (Simdec), através de lei municipal em 2005⁶³, consiste em um importante marco para a criação do cenário audiovisual contemporâneo em Joinville. Como visto, ao longo do século XX, a produção foi ali praticamente inexistente, ao passo que hoje a cidade é considerada o segundo maior polo produtor de audiovisual em Santa Catarina, tendo havido no período entre 2010 e 2020 um aumento quantitativo de produções realizadas, o que se deve, em grande parte, ao surgimento de políticas públicas municipais (FCC; UFSC, 2022). Este certamente não é o único fator, pois o desenvolvimento tecnológico e a profissionalização do setor audiovisual nas últimas décadas foram também cruciais. Contudo, é bastante reduzida a quantidade de filmes realizados somente pela iniciativa privada ou de forma totalmente independente, sem o aporte financeiro do Estado, a não ser pelo aumento mais recente do número de produções universitárias. Deste modo, não há como falar sobre este cenário audiovisual na Joinville contemporânea sem compreender o papel do poder público para a sua concretização.

O levantamento e a catalogação feitos no decorrer da pesquisa para esta tese nos mostram que, no período entre 2005 e 2023, foram realizadas, pelo menos, sessenta produções audiovisuais, de diferentes categorias, financiadas com recursos públicos do município, havendo, continuamente, uma média de duas a três produções por ano. Diante disso, busco nas próximas páginas atender basicamente a dois objetivos: primeiramente compreender a própria trajetória do Simdec como política pública efetiva para a promoção do audiovisual na cidade, para, em seguida, me debruçar sobre os produtos resultantes, percebendo-os como um conjunto diverso. Busco assim analisar que tendências podem ser percebidas ao longo dos anos, propondo categorias para classificar esta produção, visando também contextualizar como este conjunto de obras dialoga com o seu momento histórico.

Antes de iniciar esta narrativa, é preciso destacar que, sendo o período aqui abordado bastante recente, eu mesmo, como residente em Joinville por muitos anos e participante/espectador da vida cultural da cidade, vivenciei e acompanhei a trajetória do Simdec desde a sua primeira edição, em 2006, de modo que não posso olhar para este período e para tal objeto da maneira como entendia uma historiografia mais tradicional, de uma forma

⁶³ Lei 5372/2005. Disponível em <https://leismunicipais.com.br/a/sc/j/joinville/lei-ordinaria/2005/538/5372/lei-ordinaria-n-5372-2005-institui-o-sistema-municipal-de-desenvolvimento-pela-cultura-simdec-e-da-outras-providencias>. Acesso em 25 mar. 2025.

“neutra” e sem envolvimento⁶⁴. Contudo, embora eu tenha minhas próprias memórias a respeito de sua trajetória, bem como sobre muitas das produções audiovisuais (seu lançamento ou repercussão na época), ressalto que aqui elas têm pouca ou nenhuma serventia para a análise historiográfica, de modo que me eximo de trazê-las, exceto quando corroboradas por fontes verificáveis.

Embora o período 2005-2023 seja curto historicamente falando, o Simdec foi ao longo dos anos passando por mudanças, podendo-se dizer que as políticas culturais no município, de certo modo, estiveram conectadas aos rumos políticos do país, tendo havido avanços em um primeiro momento e retrocessos posteriormente, embora o Sistema nunca tenha deixado de funcionar, estando ainda hoje ativo. Ressalto, no entanto, que não é objetivo desta tese analisar em profundidade a constituição, o desenvolvimento ou o gerenciamento das políticas culturais nas cidades catarinenses aqui abordadas, mas compreender o contexto material através do qual é realizada a produção audiovisual contemporânea. E, para além da compreensão acerca de sua trajetória, é importante também refletir sobre os tipos de produção que têm sido realizadas ao longo do período estudado, destacando que aquelas que representam e narram aspectos históricos das cidades, que é, afinal, o que mais interessa a esta tese, são um recorte dentro de um conjunto maior. O levantamento de tais obras aqui apresentado consiste em trabalho inédito. Uma das dificuldades ao longo da pesquisa foi, justamente, reuni-las, estando elas consideravelmente dispersas, uma vez que não existe até o momento nenhuma instituição, seja pública ou privada, responsável pela preservação da memória do audiovisual produzido em Joinville⁶⁵. E o mesmo ocorre em Blumenau.

Um importante trabalho sobre o Simdec e que analisa os primeiros anos de sua trajetória é a dissertação de mestrado de Gabriel Medeiros Chati, defendida em 2012. O autor apresenta como um de seus objetivos expor “sua lógica de funcionamento e aspectos operacionais, técnicos e políticos, cabendo por fim, sugestões para um acompanhamento mais minucioso a fim de alcançar condições de aprimoramento contínuo” (Chati 2012, p. 4). Sua pesquisa foi realizada num período em que o Simdec, apesar de recém-criado, vinha trazendo resultados efetivos. Aquele era um momento em que grande parte da equipe técnica e administrativa da hoje extinta Fundação Cultural de Joinville era formada por artistas e

⁶⁴ Eu mesmo participei como compositor musical e ator de uma montagem teatral contemplada pelo primeiro edital do Simdec, em 2006.

⁶⁵ Nem mesmo a Secretaria de Cultura e Turismo (Secult), órgão responsável pelo Simdec, quando consultada, em 2022 e 2023, dispunha de uma catalogação acerca dos projetos já financiados ao longo de sua história. A catalogação aqui apresentada, no Apêndice B, foi realizada com base nas portarias municipais de divulgação dos projetos aprovados. A partir de tais documentos, pude verificar quais deles foram de fato realizados.

produtores culturais atuantes na cidade, e que vinham realizando uma boa gestão das políticas culturais do município. Pode-se notar que os depoimentos de gestores do Simdec e de produtores culturais coletados por Chati (2012), bem como a fala do próprio autor, transparecem otimismo com relação aos rumos das políticas culturais em Joinville. Contudo, pouco tempo depois, com a eleição de um novo governo municipal, elas sofreriam amplamente os impactos de políticas neoliberais. Deste modo, alguns dos mecanismos descritos pelo autor já não estão mais em funcionamento, tendo sido desmontados ou precarizados nos anos seguintes, ou então sequer chegaram a ser implementados.

Como narra Chati (2012), o Simdec foi criado a partir da implementação da lei municipal nº 5.732/2005, durante a gestão do prefeito Marco Tebaldi, do PSDB. A lei vinha atender a uma série de antigas demandas e reivindicações dos trabalhadores do setor cultural da cidade, podendo assim ser considerada uma grande conquista da sociedade civil. Charles Narloch, um dos gestores culturais responsáveis pela criação do Simdec, entrevistado por Chati (2012), aponta sua criação como um marco divisor para a cultura no município, alegando que antes “a sociedade era vista nas políticas públicas como alguém que deveria receber as ações culturais [...], e o Simdec propôs mudar isso, mudar o protagonismo e que a sociedade não seria apenas espectadora de cultura, mas sim protagonista desse processo” (Narloch *apud* Chati, 2012, p. 158). Ainda segundo Narloch, que havia durante a década de 1990 participado do processo de implementação de políticas de fomento no governo estadual, a lei municipal foi concebida com ampla participação social. E antes mesmo da aprovação da lei, a Fundação Cultural de Joinville havia lançado, em 2005, um primeiro edital como projeto piloto pré-Simdec, o qual destinou à cultura R\$ 310.000,00, tendo viabilizado dezenove projetos (Chati, 2011), sendo um deles de um curta-metragem, *Estrabismo*⁶⁶, que pode ser considerado o primeiro filme realizado na cidade com recursos públicos.

O Simdec surge em Joinville na esteira das políticas culturais desenvolvidas em nível nacional na gestão de Gilberto Gil no Ministério da Cultura, durante o primeiro governo Lula (2003-2006), com um entendimento de cultura como fator de desenvolvimento econômico e social. Conforme consta na lei municipal 5372/2005, o Simdec “tem como objetivo estimular a produção e execução de projetos culturais considerados relevantes para o desenvolvimento da cidade”. A referida lei não traz uma definição do que seria “desenvolvimento”, mas por seu

⁶⁶ Dirigido por Nilton Tirotti e Fábio Porto. Conforme noticiado quando de seu lançamento, em dezembro de 2005, a obra, filmada em locais conhecidos da cidade, trata-se de “uma ficção que fala das escolhas dos seres humanos diante do cotidiano. O curta narra a história de um personagem que busca na infância algumas respostas existenciais”. Ver: “Tirotti e Porto estreiam curta ‘Estrabismo’”. **A Notícia** (Joinville), 9 de dezembro de 2005.

teor, pode-se entender que se alinhava às diretrizes do então Ministério da Cultura, visando a “construção de uma cultura democrática com o desenvolvimento da cidadania através da mobilização social, e no desencadeamento de processos de encantamento, efetivado no envolvimento dessas comunidades com os projetos desenvolvidos” (Santos, 2017, p. 13). Já desde sua concepção, o sistema englobava dois distintos mecanismos de financiamento, similares aos que eram previstos na Lei Rouanet: o Fundo Municipal de Incentivo à Cultura, com recursos destinados diretamente aos produtores culturais, e o Mecenato Municipal de Incentivo à Cultura, baseado na captação junto a empresas privadas com dedução de impostos (Chati, 2012). A lei inicial previa catorze áreas ou categorias artísticas que poderiam ser contempladas pelo sistema, sendo uma delas “cinema e vídeo”.

Uma mudança de perspectiva nos debates sobre a cultura do município, que já vinha ocorrendo desde os anos 1990 e se intensificou ao longo da década seguinte, foi, conforme analisam autores como Ilanil Coelho (2011) e Diego Machado (2018), uma ampliação do que se entendia como a herança cultural da cidade. Se até então as narrativas sobre a sua cultura e história tendiam a focar na colonização alemã, esta ideia já não mais seria condizente com a cidade do presente, após décadas de intenso fluxo migratório de pessoas vindas de outras partes do país. Deste modo, também as leis municipais e políticas públicas iriam incorporar a ideia da diversidade cultural, acompanhando os debates nacionais sobre o tema. Com base nos títulos dos projetos contemplados em todas as categorias e nos nomes de seus proponentes, no primeiro edital do Simdec, em 2006⁶⁷, pode-se verificar que apenas uma pequena quantidade deles era vinculada à promoção de atividades e projetos culturais relacionados a tradições alemãs⁶⁸. Foram contemplados, por exemplo, projetos de dança inclusiva, de hip hop, de oficinas de circo em escolas, de boi de mamão, além de espetáculos teatrais, publicação de livros e produção de filmes com temáticas variadas. Esta tendência, verificada desde o primeiro edital, se manteve ao longo dos anos, podendo-se assim considerar que o Simdec já nasceu colocando em prática a promoção de uma diversidade cultural.

Se na lei do Simdec não estava tão clara a questão da diversidade, esta concepção de cultura seria, como aponta Chati (2012), oficializada pelo município através de lei implementada em 2010, com a instituição do Sistema Municipal de Cultura (SMC), que visava

⁶⁷ Ver: FUNDAÇÃO CULTURAL DE JOINVILLE. Portaria nº. 027/2006.

⁶⁸ Como consta no documento citado, de 36 projetos aprovados no primeiro edital, verifica-se pelos títulos que apenas três estão explicitamente vinculados à promoção de tradições alemãs, sendo dois de música e um de literatura.

“consolidar um sistema público municipal de gestão cultural”⁶⁹, sendo o Simdec um de seus instrumentos administrativos, “reconhecendo o município como o território onde se traduzem os princípios da diversidade e da multiplicidade cultural”⁷⁰. E em 2012, seria criado o Plano Municipal de Cultura (PMC), outro instrumento administrativo do SMC. A lei de implementação do PMC cita como um de seus propósitos “fomentar a cultura de forma ampla, por meio da promoção e difusão, da realização de editais e seleções públicas para o estímulo a projetos e processos culturais”⁷¹, bem como “proteger e promover a diversidade cultural, a criação artística e suas manifestações e as expressões culturais, [...] de todos os grupos em suas derivações étnicas e sociais, reconhecendo a abrangência da noção de cultura e garantindo a multiplicidade de seus valores e formações”⁷². Frente a isso, busco responder, mais adiante, como a concepção de diversidade se manifestaria na prática nas representações promovidas pelas obras audiovisuais realizadas através do Simdec.

No período entre 2006 e 2008, o Simdec foi se consolidando como um sistema de fomento efetivo no município. Na gestão seguinte, com a eleição de Carlito Merss, do PT, para prefeito, o período entre 2009 e 2012 foi de fortalecimento da Fundação Cultural de Joinville e do Simdec, com a ampliação dos recursos para o edital, a criação de novas categorias artísticas contempladas e maior número de projetos aprovados⁷³. O Plano Municipal de Cultura, elaborado em 2012, inclusive estabelecia diversas metas, algumas delas bastante ambiciosas, para integrar as políticas culturais municipais às diretrizes estabelecidas pelo Sistema Nacional de Cultura, vinculado ao MinC, pensando a cultura de forma ampla, com metas específicas para cada setor cultural. No campo do audiovisual, o Plano estabelecia sete ações prioritárias a serem implementadas no período de dez anos, incluindo o desenvolvimento de programas de formação continuada em audiovisual, a criação de um espaço para mapear e acondicionar as produções realizadas em Joinville (uma pequena cinemateca), a promoção permanente de festivais e mostras de cinema, e, como a meta mais ambiciosa de todas, a instalação de um espaço permanente para exibição e produção de cinema na cidade, com salas de cinema e estúdios

⁶⁹ Lei nº 6705/2010. Disponível em <https://leismunicipais.com.br/a/sc/j/joinville/lei-ordinaria/%202010/671/6705/lei-ordinaria-n-6705-2010-institui-o-sistema-municipal-de-cultura-e-dispoe-sobre-as-diretrizes-composicao-e-funcionamento-do-conselho-municipal-de-politica-cultural-e-da-outras-providencias>. Acesso em 25 mar. 2024.

⁷⁰ Idem.

⁷¹ Lei nº 7258/2012. Disponível em <https://leismunicipais.com.br/a/sc/j/joinville/lei-ordinaria/%202012/725/7258/lei-ordinaria-n-7258-2012-institui-o-plano-municipal-de-cultura-de-joinville-e-da-outras-providencias>. Acesso em 25 mar. 2024.

⁷² Idem.

⁷³ Em 2012, o Simdec recebeu um investimento de R\$ 3,8 milhões, frente aos R\$ 3,1 milhões do ano anterior, além de ter ampliado de 17 para 21 categorias culturais. Cf. “Hora de investir em cultura”. **A Notícia** (Joinville), 17 de abril de 2012.

cinematográficos públicos, na edificação da antiga prefeitura municipal. Conforme descrito no Plano,

Entende-se que Joinville deve investir no desenvolvimento do setor, não apenas como âmbito de expressão artística, mas como possibilidade de geração de emprego e renda, isto é, como espaço de desenvolvimento. Pelo cinema, uma população se registra, se percebe, se reconhece, faz perdurar sua memória cultural e se difunde ou se promove. Para isso, é preciso que essa comunidade seja autora do seu cinema e, por meio dele, aprenda a dialogar com os cinemas das outras comunidades, com os cinemas do mundo (FCJ, 2012, p. 59).

Um sonho alto demais para uma cidade dominada por elites empresariais localizada em um estado periférico de um país da periferia do capitalismo? Mais de uma década depois do plano, e com os rumos políticos que o país e a cidade tomaram ao longo desse período, nenhuma das metas foi efetivada, podendo até mesmo ser surpreendente que ainda exista um edital de cultura em funcionamento na atualidade. A partir de 2013, com a eleição do prefeito Udo Döhler, do PMDB, empresário industrial e presidente herdeiro da companhia têxtil Döhler e ligado à Associação Empresarial de Joinville (ACIJ), as políticas culturais do município começariam a passar por diversos reveses, sendo amplamente impactadas por políticas de viés neoliberal. Eleito em 2012 com a promessa de enxugar a máquina pública, uma de suas primeiras ações foi a total reformulação do quadro de funcionários da Fundação Cultural de Joinville, com a substituição da equipe de então por funcionários sem atuação no setor cultural. Acompanhando a ofensiva neoliberal que impactou fortemente a política nacional após as chamadas Jornadas de Junho de 2013, e até mesmo se antecipando com relação ao governo federal no desmonte do Estado⁷⁴, em fevereiro de 2015 a prefeitura anunciaria uma reforma administrativa, que incluía entre suas ações a extinção de alguns órgãos públicos de administração indireta, entre eles a FCJ. Se, como Fundação, o órgão dispunha de grande independência de decisões, seria então incorporado aos setores de turismo e de esportes, passando para administração direta da prefeitura.

⁷⁴ Miranda e Paiva (2021) analisam o cenário político brasileiro contemporâneo buscando traçar a trajetória da ofensiva neoliberal no Brasil após a crise mundial de 2008, colocando o ano de 2016, com o golpe parlamentar à presidente Dilma Rousseff, como momento de agudização do neoliberalismo. No entanto, antes mesmo disso, em nível local, havia indícios perceptíveis. Nas eleições municipais de Joinville em 2012, por exemplo, a campanha de Udo Döhler já vendia a ideia, que se tornaria frequente em eleições posteriores (e não só do Brasil), do candidato “outsider”, sendo apresentado como um empresário bem-sucedido e sem vinculações políticas. A campanha foi marcada pelo discurso de que somente um empresário consolidado saberia como administrar uma cidade. Na mesma eleição, o prefeito Carlito Merss, do Partido dos Trabalhadores, a partir de manobras judiciais que alegavam que o candidato havia extrapolado o valor permitido para publicidade (como se isso não fosse uma prática recorrente em vários partidos), foi impedido de concorrer à reeleição através de cassação da chapa. Ver: <https://g1.globo.com/sc/santa-catarina/eleicoes/2012/noticia/2012/08/justica-eleitoral-cassa-candidatura-de-prefeito-de-joinville-carlito-merss.html>. Acesso em 16 abr. 2025.

Tal proposta teve reação bastante negativa da classe artística da cidade, que, poucos dias após o anúncio da prefeitura, lançaria um manifesto e uma campanha intitulados “Retrocesso na cultura, não!”, repudiando a proposta de reforma⁷⁵. O manifesto denunciava que, desde o início da gestão de Udo Döhler, os agentes culturais não se sentiam mais “representados por uma Fundação Cultural sem atitude política, loteada por cargos de ocasião e gestores sem familiaridade com as demandas específicas da cultura”⁷⁶, além de irem na contramão das políticas nacionais de cultura então vigentes, que colocavam como meta “que as capitais estaduais e 100% dos municípios com mais de 500 mil habitantes tenham secretaria de cultura exclusivas instaladas até 2020”⁷⁷. Durante o primeiro mandato do prefeito, em virtude das mobilizações, a reforma acabou por não ser realizada, mantendo-se a FCJ. No entanto, após a reeleição de Udo Döhler em 2016, já em janeiro de 2017, sem ouvir as demandas da classe artística, a Câmara de Vereadores aprovou a extinção da FCJ, sendo incorporada à nova Secretaria de Cultura e Turismo (Secult), de modo que o setor cultural perderia a autonomia de que dispunha há mais de três décadas⁷⁸.

Dentre as primeiras medidas da nova secretaria, já havia a proposta de mudanças com relação ao Simdec, também repudiadas pela classe artística, que promoveu abaixo-assinados e campanhas informativas nas redes sociais se posicionando pela manutenção de um Simdec democrático⁷⁹, demandas as quais não apenas não foram atendidas, como se impôs, nos anos seguintes, uma série de empecilhos e procedimentos burocráticos em todo o processo, desde a inscrição de projetos até a prestação de contas final, o que foi a cada ano desmotivando muitos agentes culturais de concorrer nos editais. Conforme noticiado em 2020, o edital de 2019 havia recebido apenas 60 projetos inscritos, em contraste com os mais de 500 recebidos em 2015⁸⁰. Ainda segundo a reportagem, a mudança no edital mais criticada pela classe artística foi que, em vez de os projetos serem avaliados como um concurso, tal como havia sido até 2017, a sua

⁷⁵ Ver <https://ndmais.com.br/cultura/agentes-culturais-lancam-manifesto-lldquo-retrocesso-na-cultura-nao-rdquo/>. Acesso em 25 mar. 2024.

⁷⁶ Idem.

⁷⁷ Ver <https://camara.joinville.br/noticia/noticias-das-sessoes-ordinarias/cmpc-manifesta-se-contrainstao-da-fundacao-cultural-de-joinville/>. Acesso em 25 mar. 2024.

⁷⁸ Lei nº 8363/2017. Disponível em <https://leismunicipais.com.br/a/sc/j/joinville/lei-ordinaria/2017/837/8363/lei-ordinaria-n-8363-2017-modifica-as-estruturas-administrativas-e-competencias-dos-orgaos-da-administracao-direta-e-entidades-da-administracao-indireta-do-municipio-de-joinville-transfere-gratificacoes-e-da-outras-providencias>. Acesso em 25 mar. 2024.

⁷⁹ Em 2016, vários artistas e agentes culturais da cidade organizaram uma campanha intitulada “Eu defendo o Simdec”, na qual buscavam informar a população sobre a manutenção do sistema tal como funcionava até então. À época o vídeo da campanha circulou pelas redes sociais, podendo ser visto em: <https://www.facebook.com/robson.benta/videos/10208277284368123>. Acesso em 26 mar. 2024.

⁸⁰ Cf. <https://omunicipiojoinville.com/marcus-carvalho-burocracia-excessiva-esvazia-edital-de-cultura/>. Acesso em 16 abr. 2024.

aprovação ficou submetida a leis de licitação, desconsiderando as particularidades da área artística. Entrevistada pela reportagem, a agente cultural Marisa Toledo destacava:

Enquadraram o concurso público artístico como se enquadra uma empreiteira que faz asfalto. Isso inviabilizou tudo. As exigências ficaram impossíveis. A ficha de inscrição não é uma ficha artística. Os questionamentos e campos não são próprios para um artista. A gente tem dificuldade de preencher porque isso não se identifica com o fazer artístico. [...] Em um projeto para uma banda, como eu vou fazer três orçamentos para um guitarrista?⁸¹

Não é o foco aqui fazer uma análise detalhada a respeito das mudanças sofridas neste período, mas podemos ver, a partir disso, como a cultura se tornou um campo de intensa disputa ao longo da última década. Se até 2012 era visto como uma grande conquista da sociedade civil que a cultura do município fosse gerida por agentes culturais, logo depois ela passou a ser considerada algo supérfluo pelo poder público, impondo-se sobre as políticas culturais uma visão empresarial. Podemos até mesmo presumir que, dadas a intensificação da burocratização e a ausência de diálogo com a classe artística, o que manteve a existência do Simdec durante a gestão de Udo Döhler foi apenas a sua garantia na lei. Assim, as tentativas da extrema direita em 2023 de vincular a produção cultural aos seus interesses e ideologias, foram, até o momento, o ápice de um processo que se iniciara pelo menos uma década antes. Mas, apesar das dificuldades e da precarização impostas ao Simdec, agentes e produtores culturais continuaram a submeter projetos nos últimos anos⁸². E no que tange o setor audiovisual, pelo menos dois projetos têm sido aprovados a cada edital.

Tendo em vista esta brevíssima trajetória do Simdec, proponho, a partir de agora, responder a duas perguntas: primeiramente, quem são as pessoas que produziram ou produzem cinema em Joinville a partir do surgimento da lei municipal de fomento, para, em seguida, delinear um perfil geral acerca das obras realizadas. Estas são análises panorâmicas, buscando apontar tendências e características recorrentes, de modo que pode haver algumas simplificações ou generalizações, sendo uma pesquisa a ser ampliada e aprofundada futuramente.

Nos 60 filmes catalogados, produzidos entre 2005 e 2023, podemos encontrar o nome de 39 pessoas que assinam a direção. Dentre os nomes mais destacados e com a maior quantidade de obras produzidas na cidade, sejam elas com financiamento do Simdec ou não,

⁸¹ Idem.

⁸² Em 2021, foram contemplados 25 projetos, cf. <https://ndmais.com.br/cultura/confira-lista-de-aprovados-no-edital-do-simdec-de-joinville/> (Acesso em 16 abr. 2025). Em 2023, foram 57, cf. <https://omunicipiojoinville.com/lista-de-projetos-aprovados-pelo-edital-de-apoio-do-simdec-e-divulgada-em-joinville/> (Acesso em 16 abr. 2025). E em 2024, foram 45, cf. <https://www.jornalbairros.com.br/noticias/confira-os-projetos-classificados-no-edital-do-simdec-602381> (Acesso em 16 abr. 2025).

pode-se citar os irmãos Fabrício Porto e Fábio Porto, Ebner Gonçalves, a dupla Anderson Dresch e Fábio Cabral, Alceu Bett, Julianio Lueders e Fahya Kury Cassins. Todos estes têm seguido uma trajetória como produtores de audiovisual na cidade, mesmo que não como uma atividade exclusiva, devido, principalmente, às grandes dificuldades de se manter financeiramente apenas fazendo cinema, de modo que todos mantêm carreiras paralelas. Muitos deles começaram sem ter qualquer formação ou experiência em produção cinematográfica, tendo dado início a suas carreiras na área a partir dos projetos submetidos ao Simdec. Além disso, vários dos filmes foram dirigidos por trabalhadores de outras áreas sem relação com o cinema, o que por si não é demérito nenhum, podendo também vir a realizar bons filmes dentro das condições materiais estabelecidas. Esta atuação frequente de não cineastas é um aspecto fundamental da própria concepção das políticas públicas de se democratizar o acesso à produção. Não apenas em Joinville, mas em editais públicos de modo geral, muitas pessoas veem em tais recursos uma possibilidade de se concretizar um projeto, embora nem todos tenham a intenção de seguir uma carreira como cineastas ou produtores audiovisuais.

Ao ser lançado o edital piloto, em 2005, anterior à oficialização do Simdec, como dito, não havia na cidade qualquer tradição estabelecida de um fazer cinematográfico. Tanto o projeto aprovado naquele ano, o curta *Estrabismo*, como os realizados nos primeiros editais foram feitos de forma independente por pessoas que não possuíam experiência como produtores, podendo ser encaixados naquilo que Ikeda e Lima (2012) denominam como *cinema de garagem*. Dentre os pioneiros deste novo fazer cinematográfico em Joinville em meados dos anos 2000 estavam os então jovens irmãos Fábio Porto e Fabrício Porto, os quais têm mantido uma produção contínua desde então. Fabrício Porto (2024), em entrevista concedida para a pesquisa desta tese, relata aquele período de descobertas e experimentações que configurariam estas novas maneiras de conexão com o audiovisual. Para ele, esta aproximação foi “de uma forma muito ingênua da nossa parte, e eu me incluo nisso. Era muito aquela coisa: ‘-Ah, vamos fazer um curta. - Mas como é que faz? - Não sei, mas vamos tentar fazer’. E isso era sem nenhum tipo de orientação. A gente simplesmente foi fazendo” (Porto, 2024, s/p). Trabalhando juntos na maior parte de seus projetos, os irmãos Porto tiveram dez filmes realizados através do Simdec, ora com a direção assinada por um, ora por outro. Entre outros pioneiros naquela época que dirigiram filmes estavam também Brian Hagemann, Nilton Tirotti, Edson Burg e Jura Arruda, ainda hoje atuantes na produção audiovisual na cidade, embora não necessariamente assinando a direção de filmes.

A cada edital, novos nomes foram surgindo, incluindo pessoas que possuíam formação ou experiência na produção cinematográfica, como Henrique Tobal Neto⁸³, Juliano Lueders, Rodrigo Falk Brum e Alceu Bett. Ou ainda que vinham de áreas relacionadas, como a fotografia, no caso de Ebner Gonçalves, ou a publicidade, no caso de Anderson Dresch. Ao longo de todo esse período, foi também ocorrendo uma maior profissionalização do setor audiovisual em Joinville, com o surgimento de várias produtoras, muitas delas aprimorando as técnicas cinematográficas, realizando diversos filmes e vídeos publicitários e institucionais para empresas⁸⁴. Cabe ressaltar que todos os diretores citados são homens brancos, reforçando também localmente uma tendência vista na história do cinema nacional e mundial como um todo, de haver pouco espaço ou incentivo para a atuação de pessoas negras, indígenas e de mulheres como diretoras. Embora algumas mulheres vindas de outras áreas profissionais tenham também dirigido filmes nos dez primeiros anos do Simdec⁸⁵, a primeira mulher, e por enquanto a única, com formação e atuação profissional na área do cinema a inscrever projetos continuamente foi Fahya Kury Cassins, que começaria a atuar na produção audiovisual na cidade na segunda metade da década de 2010, no momento em que o Simdec já havia passado pelo processo de desestruturação e burocratização.

Outro fator que vem contribuindo para uma maior consolidação do cenário audiovisual em Joinville foi a criação, na segunda metade da década de 2010, de dois cursos superiores em Cinema na cidade, um na UniSociesc e outro na Univille, com a atuação de alguns dos diretores acima citados no corpo docente de tais cursos, como Fabrício Porto, Brian Hagemann e Fahya Kury Cassins. Como resultado, nestes primeiros anos da década de 2020, alguns dos projetos realizados pelo Simdec ou por editais estaduais, já têm a direção assinada por profissionais vindas destes cursos, o que aponta para a possibilidade de surgimento, ao longo dos próximos anos, de uma primeira geração de cineastas com formação na própria cidade. Se o contexto tecnológico e de formação profissional já é bastante diferente, e podemos dizer que para melhor, do que viveram os primeiros produtores no início dos anos 2000, por outro lado, as políticas culturais do município têm se mostrado insuficientes e, muitas vezes, desmotivadoras, uma vez que, pela forma como o Simdec tem sido gerenciado, elas não irão atender às demandas dos

⁸³ Falecido em 2013.

⁸⁴ Conforme relatório da FCC/UFSC (2021), atuavam em Joinville, em 2021, cerca de 80 agentes econômicos cadastrados na Agência Nacional do Cinema (ANCINE), o que inclui empresas produtoras e microempreendedores individuais (MEI). Ainda segundo o relatório, houve entre 2010 e 2021 um aumento de 429% no número de agentes em todo o Estado.

⁸⁵ Como os documentários *Burguesa* (2009), da historiadora Giane Maria de Souza, *Um dia na escola* (2012), da designer Gabriela Pegoretti, e *Do tacho à mesa* (2015), da jornalista Talita Rodrigues.

produtores da cidade. Não encontrando espaço para atuar profissionalmente, é uma tendência que muitos acabem buscando seguir suas carreiras em outras cidades ou estados com maior incentivo e oportunidades. Ou seja, ou as políticas culturais do município ampliam ou criam novas formas de apoio e financiamento público ao cinema, ou a cidade continuará com um potencial não aproveitado.

Partimos agora para uma análise mais geral acerca dos produtos realizados através do financiamento do Simdec. Dividindo-se a produção realizada entre 2005 e 2023 em duas grandes categorias fílmicas (ficção e documentário) e subdivididas quanto à sua duração (curta, média e longa metragem), podemos perceber as seguintes quantidades:

Tabela 3 - Quantidade de produções financiadas pelo Simdec por categoria

Categoria	Quantidade
Ficção de curta-metragem (até 30 minutos)	29
Ficção de longa-metragem (+ de 60 minutos)	1
Documentário de curta-metragem (até 30 minutos)	15
Documentário de média-metragem (30 a 60 minutos)	9
Documentário de longa-metragem (+ de 60 minutos)	4
Animação de curta-metragem	1
Série documental	1
Série de animação	1
Total	61

Fonte: Elaboração própria, com base nos dados constantes nas portarias municipais da FCJ e da SECULT, divulgadas entre 2006 e 2022

Vale destacar que a tabela não inclui obras não financiadas com recursos públicos do Simdec. Analisando os dados, uma primeira constatação a partir do levantamento é que a produção é bem equilibrada no que diz respeito às duas grandes “categorias” fílmicas, sendo praticamente a metade composta por obras de ficção e a outra metade por documentários, o que deve ser compreendido como mera coincidência, uma vez que não há qualquer menção nos editais de que deva haver alguma divisão com relação às categorias dos projetos aprovados. A área “cinema e vídeo” nos editais é bastante ampla, permitindo, inclusive, a aprovação de outros

projetos que englobam o audiovisual para além de sua produção⁸⁶. Pela tabela, fica evidente que a categoria com maior número de projetos realizados é a ficção de curta-metragem, que consiste praticamente na metade das obras. Nota-se ainda que a quantidade de filmes de longa-metragem, tanto ficções como documentários, é pequena, não apenas por muitos destes curtas serem os primeiros trabalhos de seus diretores, mas, principalmente, pelas limitações orçamentárias, o que ajuda a explicar também o amadorismo na parte técnica ou nas atuações percebido em vários dos filmes. E isso deve ser compreendido como parte de um processo em andamento, pois não se poderia esperar que as primeiras obras feitas por diretores iniciantes e com baixo orçamento em uma cidade sem qualquer tradição cinematográfica já seriam de grande qualidade técnica e artística. Como parte deste processo, pode-se verificar, a partir de algumas obras mais recentes, que tem havido, ao longo dos anos, um maior aprimoramento e refinamento técnicos, com melhor tratamento das imagens, da montagem ou do som, cenário este favorecido também pela profissionalização do setor audiovisual como um todo.

Sobre o conjunto de obras ficcionais, percebe-se que vários gêneros cinematográficos foram contemplados, embora alguns dos filmes possam ser enquadrados em mais de um gênero. A tabela a seguir mostra a quantidade e títulos de filmes de cada gênero, considerando-se aquele que prevalece em sua concepção narrativa.

Tabela 4 - Filmes de ficção financiados através do Simdec, separados por gênero

Gênero	Quantidade	Título	Ano ⁸⁷
Drama	15	Estrabismo	2005
		Um ensaio	2008
		Reconquista	2011
		Jantar a dois	2012
		As mortes de Lucana	2013
		Não sinta pena	2014
		Inveja	2014
		Vício	2017
		Receita de amor	2019
		Fim de tarde	2021
		O panaca	2021
		Além de Pablo	2022

⁸⁶ Conforme visto nas portarias municipais da antiga Fundação Cultural de Joinville, ano a ano, a área “cinema e vídeo” ou “audiovisual”, dependendo do edital, por vezes contemplou também projetos que não eram relacionados à produção, havendo por vezes, em escala muito menor, projetos de cursos e oficinas de formação em audiovisual, de organização de mostras e festivais, ou ainda de produção de cópias em DVD para distribuição. Também destoando dos demais projetos contemplados, houve, em 2013, um projeto aprovado e realizado de produção de um videoclipe de uma banda de rock da cidade. Deste modo, entende-se que, se a área contemplasse apenas projetos de produção de filmes de ficção e documentários, haveria um número ainda maior de obras realizadas.

⁸⁷ O ano se refere ao lançamento do filme, não necessariamente ao ano em que foi aprovado pelo edital, sendo este, em sua grande maioria, o ano anterior ao lançamento.

		O céu lá de casa	2023
		Vazio	2023
		Cala-te	2023
Ação/Suspense	6	Incomunicável	2006
		Intermitente	2007
		3 curtas curtos	2014
		O sequestro de Malick	2014
		A carteira	2017
		Metanoia	2023
Comédia	5	Cinemaieiônica	2010
		História de Joinville - O projeto	2011
		Sábado que vem	2011
		A noiva de Tarantino	2013
		Uma carta para Ferdinand	2020
Romance	2	Serenata	2012
		Cronosofia - Há um tempo pra tudo	2019
Fantasia	1	O aquário de Antígona	2016
Terror	1	Gritos do Sul	2022
Animação/Infantil	1	Caranga - Do outro lado do manguezal	2012

Fonte: Elaboração própria, com base nos filmes listados⁸⁸

Com relação ao elenco que atua nos filmes ficcionais, três tendências podem ser verificadas. A mais marcante ao longo de todo o período e que se mantém até a atualidade é a frequente participação de atores e atrizes conhecidos no cenário teatral joinvilense, como Samuel Kühn, Clarice Steil Siewert, Borges de Garuva e Robson Benta, que atuaram em mais de uma produção e de mais de um diretor, e não apenas em produções vinculadas ao Simdec. A presença frequente destes artistas nos filmes poderia quase ser considerada um mini *star system* joinvilense, caso esta produção tivesse mais incentivo e reconhecimento. Esta relação próxima entre produtores audiovisuais e atores teatrais locais pode ser percebida desde os primeiros editais do Simdec, em 2005 e 2006. Como relata Fabrício Porto (2024), em uma cidade que estava começando a produzir cinema e de forma totalmente independente, a aproximação com os atores teatrais foi acontecendo espontaneamente, tendo sido seu irmão, Fábio Porto, umas das principais pontes que estabeleceu este contato, uma vez que ele próprio era participante ativo da comunidade teatral, também atuando como ator em um grupo de teatro. No primeiro edital oficial, o de 2006, Fábio Porto teve projeto aprovado para a realização de documentário de longa-metragem sobre o movimento teatral da cidade, intitulado *Cena 03... Algo sobre o teatro em Joinville*, o qual apresenta entrevistas com vários atores e diretores dos

⁸⁸ Para sinopse e ficha técnica de cada um, ver Apêndice B.

grupos participantes em um festival local de teatro realizado naquele ano⁸⁹. Para Fabrício Porto (2024), a produção deste documentário contribuiu ainda mais para promover essa parceria entre cinema e teatro, que seria intensificada por vários outros diretores a partir de então, estabelecendo-se uma união duradoura entre os dois campos artísticos.

Se esta é uma tendência vista, principalmente, entre os diretores mais atuantes e reconhecidos, por outro lado, há também certa quantidade de produções que contam com elenco não profissional, ou seja, que não são atores ou atrizes atuantes no movimento teatral da cidade, ou que sequer têm experiência de atuação, o que em alguns casos se torna perceptível. E na contramão desta união com atores e atrizes de carreira estabelecida, há também diretores que buscam criar a oportunidade para atores e atrizes iniciantes, como, por exemplo, nos filmes de diretores da nova geração, bem como nos de Fahya Kury Cassins, algo que a própria diretora afirmou em entrevista.

Por fim, uma terceira tendência com relação ao elenco visto nos filmes é a participação esporádica de atores nacionalmente conhecidos, ou que atuaram em obras de repercussão e alcance nacional, provavelmente, numa tentativa de dar mais visibilidade à produção local para além da própria cidade. Isso tem sido mais comum nos últimos anos, especialmente a partir de 2019, e em filmes de Anderson Dresch e Fábio Cabral⁹⁰ e de Ebner Gonçalves⁹¹, apesar de já haver um precedente em 2013, com o curta *Cinematêutica*, de Rodrigo Falk Brum⁹².

Ainda sobre as obras ficcionais, curiosamente, pode-se perceber que, embora realizadas por diretores e diretoras joinvilenses (nascidos ou radicados) e financiadas com recursos municipais, a quase totalidade delas não coloca a cidade de Joinville como um elemento importante para suas narrativas. Uma grande parte destes filmes ignora completamente sua relação com a cidade, sendo na maioria sequer mencionado o nome Joinville, e tampouco apresentam cenários e locações reconhecíveis, trazendo enredos que poderiam se passar em qualquer outro lugar. Alguns são, até mesmo, filmados em ambientes internos, tornando irrelevante o cenário urbano. Isso é bastante recorrente, por exemplo, nos

⁸⁹ O filme *Cena 03... Algo sobre o teatro em Joinville* não se encontra disponibilizado *online*, havendo apenas cópias em DVD. Segundo Fabrício Porto (2024), a qualidade da imagem e do som não é boa o suficiente para ser compartilhada na internet. O filme, no entanto, pode ser compreendido como um importante documento histórico sobre o movimento teatral na Joinville dos anos 2000.

⁹⁰ Em 2019, seu curta *Cronosofia* teve a atriz Adriane Galisteu no elenco. E *Uma carta para Ferdinand*, longa de 2020 amplamente divulgado pela mídia local, trouxe Clemente Viscaíno, Ferrugem e Cristiana Oliveira. Já a minissérie *Christabel Sol e Sonhos*, lançada em 2023 (sem financiamento público), tem o ator Werner Schünemann como um dos protagonistas.

⁹¹ Também de 2019, o curta *Receita de amor* tem no elenco o ator Flávio Galvão.

⁹² O curta é protagonizado pelos atores Betito Tavares e Pedro Furtado. Embora não tão famosos, ambos atuaram em novelas e programas da Rede Globo.

filmes ficcionais realizados pelos irmãos Fábio Porto e Fabrício Porto, o qual, inclusive, discorda da ideia de que realizam um “cinema joinvilense”, mas sim um “cinema feito em Joinville”. Conforme salienta Fabrício Porto (2024, s/p), “as minhas histórias, todas elas, poderiam acontecer em qualquer lugar do Brasil, ou talvez do sul do Brasil. [...]. Então, não faço um ‘cinema joinvilense’ por conta disso. Meus personagens não são joinvilenses, porque isso não interfere nas histórias que eu quero contar”.

Já a diretora Fahya Kury Cassins (2024) entende de outra maneira a relação entre seus filmes e a cidade. Segundo ela, “tudo o que eu produzo passa pela minha relação estreita com a cidade. Quando penso um projeto, um roteiro, tenho tudo pensado a partir de alguma pessoa que vive em Joinville” (Cassins, 2024, s/p). Porém, ainda assim, vendo seus filmes, percebe-se que a cidade de Joinville não costuma ter protagonismo em suas narrativas, sendo histórias que acontecem em Joinville, por vezes com cenários reconhecíveis, mas não são sobre Joinville. E, embora com propostas distintas, algo parecido ocorre nos filmes de Anderson Dresch e Fábio Cabral, que costumam trazer imagens aéreas da cidade como *establishing shots*⁹³, bem como destacando pontos turísticos da cidade, de modo similar a filmes hollywoodianos ou a novelas da Rede Globo⁹⁴. É frequente também em vários filmes, tanto de Dresch como de outros diretores, que seus diálogos incluam nomes de lugares, expressões ou elementos culturais típicos de Joinville, consistindo em referências que não deverão fazer sentido para um espectador que não é da cidade. No entanto, tais artifícios costumam ser utilizados sem que seja apresentada a “personagem Joinville”. Uma exceção notável, entretanto, é o longa-metragem *Uma carta para Ferdinand*, como se verá mais adiante.

Todas estas características demonstram o papel do Simdec ao longo do período na promoção de uma produção cinematográfica com potencial de se comunicar com um público para além da própria cidade. Ou seja, pode-se dizer que os cineastas de Joinville não necessariamente fazem filmes apenas para o público joinvilense. Se um dos papéis fundamentais dos editais públicos é, conforme descrito na própria lei, contribuir para o desenvolvimento da cidade, podemos verificar que existe em Joinville um potencial não aproveitado de se projetar a imagem da cidade como um polo cinematográfico/audiovisual regional. Anderson Dresch (2020), por exemplo, ao comentar a divulgação nacional de seu filme *Uma carta para Ferdinand*, dizia acreditar que “isso possa sim ser uma porta que está se abrindo, um olhar que pode se voltar para Joinville como uma produtora de cinema, um lugar

⁹³ Enquadramento no qual a câmera se encontra distante dos objetos retratados, geralmente utilizado para a ambientação dos cenários onde ocorrem as ações dentro da narrativa.

⁹⁴ Nos filmes *A carteira* (2017) e *Cronosofia* (2018), por exemplo, a imagem da cidade se mostra bastante evidente.

de onde possam sair filmes comerciais, a nível nacional. E isso nos dá muita motivação para continuarmos produzindo” (Dresch, 2020, s/p)⁹⁵.

Pelos filmes de ficção financiados pelo município entre 2005 e 2023, pode-se concluir que, apesar do perfil de Joinville como uma cidade predominantemente conservadora e apegada a suas raízes culturais, a maior parte deles não apresenta qualquer relação com discursos e narrativas históricas tradicionais, dando à sociedade civil a possibilidade de propor e realizar projetos desvinculados de um viés institucional. E este é justamente o que deve ou deveria ser o papel das políticas culturais em uma sociedade dita democrática. Como aponta Albuquerque Jr. (2007, p. 75), “é preciso superar as políticas culturais apoiadas no discurso da identidade, seja nacional, seja regional ou local, quase sempre excludentes, pois manipuladoras de mitos a serviço da manutenção de um imaginário favorável aos grupos que controlam o Estado”. Deste modo, quando assistimos à tentativa de censura ao Simdec em 2023, isto passa também por essa disputa sobre quais discursos são válidos e quais não são. Em uma perspectiva conservadora só seriam considerados aqueles que reforçam as imagens tradicionais da cidade do trabalho, dos príncipes e da colonização germânica, que são também as imagens vendidas pelo turismo, negando a diversidade e a dinâmica cultural da cidade.

Se, por um lado, a maioria dos filmes ficcionais foge das representações e relações diretas com a cidade, por outro lado, *Uma carta para Ferdinand*, de 2020, como o único longa-metragem de ficção financiado pelo Simdec até o momento⁹⁶, apresenta Joinville com um protagonismo provavelmente não visto em nenhum outro filme de ficção já realizado. Foi também a produção, ou pelo menos uma das produções, que mais foi anunciada na grande mídia, que, de modo geral, não costuma abrir espaço para a divulgação ou a exibição de produções independentes. Essa projeção do filme na mídia se deu não apenas pelo incentivo ou pela celebração à produção de um longa-metragem na e sobre a cidade, contando, inclusive, com a presença de uma estrela “global”, mas, também, pela ligação de seu diretor com o meio empresarial joinvilense. Como é mais bem abordado no capítulo 2, a cidade apresentada pelo

⁹⁵ Entrevista completa disponível em <https://revistaartebrasileira.com.br/cinema/carta-para-ferdinand/>. Acesso em 2 abr. 2024.

⁹⁶ Contudo, não foi o primeiro longa-metragem ficcional realizado em Joinville. Pelos dados levantados na pesquisa, o primeiro longa-metragem de produção inteiramente joinvilense teria sido o filme lançado em 2008 *As estrelas me mostram você*, produção gospel voltada para o público jovem, e que trata de dilemas típicos da juventude sob uma perspectiva cristã evangélica. Produzido pela produtora independente Red Filmes, e dirigido por Fábio Faria e Karin Faria. Nos anos seguintes, a dupla ainda realizaria outros três filmes de longa-metragem voltada ao público jovem evangélico. Ver: <https://www.nsctotal.com.br/noticias/quando-o-sol-se-poe-filme-feito-em-joinville-estreia-na-netflix>. Acesso em 03 jun. 2025.

filme é a Joinville “dos príncipes”, da “ordem” e “do trabalho”, ou seja, é a narrativa hegemônica alinhada com as visões conservadoras das classes dominantes joinvilenses.

A outra metade das produções realizadas através do Simdec, como visto, consiste de documentários. Se nos filmes ficcionais a relação com a cidade tende a ser mais implícita ou de pouca relevância para suas narrativas, nos documentários, por outro lado, esta relação se mostra de forma muito mais evidente. Inclusive, é possível afirmar que todos eles buscam retratar algum aspecto, acontecimento, história ou personagem diretamente relacionados à Joinville contemporânea. A partir da análise do conjunto de documentários produzidos entre 2006 e 2023, proponho aqui uma classificação com relação às suas temáticas. Obviamente, alguns filmes abordam de forma transversal mais de uma delas, não sendo tais categorias tão estanques. Esta classificação trata-se apenas de uma possibilidade de análise para se perceber algumas tendências. Lembrando ainda que filmes com diferentes abordagens ou com diferentes concepções ideológicas podem ser enquadradas dentro de uma mesma grande temática.

Tabela 5 - Documentários patrocinados através do Simdec, separados por temática

Temática	Quantidade	Título	Ano
História e memórias da cidade	10	Do cais ao mercado - Um século de histórias	2010
		Ditadura reservada	2011
		Nossos compositores pioneiros	2011
		As influências do Maestro Tibor Reisner	2013
		Os jardins de Ferdinand - Joinville - Cidades gêmeas	2014
		Mário Avancini - Decifrando a linguagem das pedras	2017
		As bicicletas & A cidade	2017
		Cores, Cheiros e Sabores para se sentir no cinema - A Imaterialidade do Mercado Público	2019
		Memórias invisíveis	2021
		Nos palcos da Lyra	2023
Histórias de pessoas comuns na cidade contemporânea	5	Burguesa	2009
		Escrita livre	2013
		Do tacho à mesa	2015
		De mãos limpas - Um (auto)retrato dos trabalhadores de material reciclável de Joinville	2016
		Doc.Playback	2017
Arqueologia (Sambaquis)	4	Sambaquianos - Nosso povo, nossa história	2009
		Sambaquianos II - Nosso povo, nossa história	2011
		Sambaqui de Cubatão	2013
		Sambaqui - Sociedade Redescoberta	2019
	3	Da sala de aula à sala de cinema - Eles estão entre nós	2006

Educação		Um dia na escola	2012
		Berçário da esperança	2020
Cena artística contemporânea	3	Cena 03... algo sobre o teatro em Joinville	2007
		O artista tá nas ruas	2014
		Passos para a luz	2014
Questões ambientais	1	Maré de conflitos	2022
Violência contra a mulher	1	Um lar seguro que diz sim à vida e não à violência contra a mulher	2022
Sinfonia urbana	1	Sob o céu de Joinville	2008

Fonte: Elaboração própria, com base nos filmes listados⁹⁷

Sobre os documentários, cabe destacar também que as propostas são significativamente diversas, e foram realizadas no intuito de se atender a públicos distintos e a ser exibidos em diferentes espaços. Alguns têm uma clara proposta educativa, enquanto outros trazem uma abordagem mais informativa ou com uma estética ligada ao jornalismo. Esta distinção fica bastante clara, por exemplo, nos filmes que abordam os sambaquis, projetos que tiveram como proponentes pesquisadores do próprio Museu Arqueológico de Sambaqui⁹⁸, no intuito de promover a instituição e também de trazer ao público o conhecimento sobre o passado longínquo do território onde hoje se localiza Joinville⁹⁹.

Dentre todas as obras realizadas através do Simdec aqui listadas, a que apresenta uma relação mais explícita com a imagem da cidade é, certamente, o curta experimental *Sob o céu de Joinville*, de 2008, ao qual é dedicada uma análise mais aprofundada no Capítulo 4. Inspirado nas sinfonias urbanas da década de 1920, como o alemão *Berlim, sinfonia da metrópole* (1927), de Walter Ruttmann, e o soviético *Um homem com uma câmera* (1929), de Dziga Vertov, a cidade e seu cotidiano são colocados como protagonistas da narrativa, sendo o filme composto somente por imagens e música, sem o uso de palavras.

Volto a ressaltar que o que interessa a esta tese são os filmes que trazem uma abordagem mais direta a respeito das narrativas e imagens históricas sobre a cidade, ou seja, aqueles que poderiam de alguma forma ser enquadrados na grande categoria “filme histórico” ou de filme de “temática histórica”, como discutido na introdução. Deste modo, alguns dos filmes enquadrados na temática “História e memórias da cidade”, na tabela 5, são analisados nos capítulos subsequentes, buscando perceber quais memórias são neles evocadas, e como trazem o passado para o presente. Toda esta discussão será aprofundada posteriormente. Por

⁹⁷ Para sinopse e ficha técnica de cada um, ver Apêndice B.

⁹⁸ Museu municipal criado em 1972 para expor, conservar e pesquisar o acervo arqueológico encontrado nos sambaquis da região.

⁹⁹ Para uma breve análise sobre as escolhas estéticas dos documentários *Sambaquianos - Nosso povo, nossa história* (2009) e *Sambaqui de Cubatão* (2013), um com uma abordagem mais educativa e outro mais jornalística, ver meu texto: Veiga, 2023.

ora, busco aqui apontar algumas tendências percebidas nos documentários realizados pelo Simdec que abordam aspectos do passado de Joinville.

Grande parte deles olha para um determinado passado da cidade trazendo uma perspectiva nostálgica a respeito de alguma característica ou manifestação cultural que foi perdida ou transformada. Dito isto, defendo que há dois tipos distintos de discursos construídos a partir deste olhar nostálgico. Primeiramente, filmes com uma espécie de saudosismo ressentido, que olham para a cidade do presente, dinâmica e diversa culturalmente, transparecendo certo conformismo com as mudanças sofridas ao longo do tempo, em oposição a um passado idealizado em que a cidade era tranquila e de cultura mais homogênea, notadamente de tradições germânicas. Os principais exemplos desta abordagem são *Do cais ao mercado* (2010), de Henrique Tobal Neto, e *Nossos compositores pioneiros* (2011), de Ebner Gonçalves. Estes dois filmes, embora não critiquem o presente, e até pareçam celebrá-lo, ainda assim idealizam o passado e uma narrativa tradicional¹⁰⁰.

Por outro lado, outros filmes trazem uma espécie de saudosismo mais propositivo, olhando para aspectos culturais do passado que se perderam ou que se diluíram frente às dinâmicas do mundo contemporâneo, mas que, de forma contrária ao que chamei de saudosismo ressentido, utilizam o apego ao passado não para idealizá-lo, mas para criticar o presente, numa perspectiva de denúncia à ausência ou à ineficiência de políticas públicas com relação ao objeto retratado. Em pelo menos duas obras esta perspectiva fica evidente. Primeiramente em *As influências do maestro Tibor Reisner* (2013), de Fabrícia Piva e Juliano Lueders, que, não apenas homenageia a memória do personagem título, mas destaca como nos anos 1980 e 1990 havia em Joinville, por influência do referido maestro, políticas públicas de financiamento de uma orquestra municipal, projeto que a prefeitura nunca mais levou adiante. Já *As bicicletas & A cidade* (2017), de Fellipe Giesel, se utiliza de um dos epítetos de Joinville, a “cidade das bicicletas”, mostrando como a imagem construída ao longo do século XX continua a ser reproduzida em uma cidade que não mais apresenta uma estrutura adequada e segura para ciclistas. Outro filme que também traz uma perspectiva similar, mas sem se referir diretamente ao passado é *Do tacho à mesa* (2015), de Talita Rodrigues, que mostra trabalhadores que fabricam produtos alimentícios artesanais com técnicas tradicionais, mas que nem sempre encontram o suporte estatal para a manutenção de suas atividades, estando elas ameaçadas.

¹⁰⁰ Ver no Capítulo 2 uma análise mais detalhada sobre *Nossos compositores pioneiros*, bem como sobre *1951*, do mesmo diretor, e que não teve financiamento público.

Por fim, uma outra forma de se abordar o passado vista em alguns documentários, e que é o que mais interessa a esta tese, são as contranarrativas, que buscam desvelar passados violentos e memórias silenciadas pelas narrativas oficiais. Tem-se como únicos exemplos os filmes *Ditadura reservada* (2011), de Fabrício Porto, que aborda a perseguição a dissidentes durante a ditadura militar em Joinville, e *Memórias invisíveis* (2021), de Ebner Gonçalves, que traz a história esquecida de uma instituição psiquiátrica com práticas eugenistas existente na cidade entre os anos 1920 e 1940. Apenas dois filmes que olham de forma crítica para o passado é um número bastante reduzido, considerando a quantidade de produções ao longo de quase vinte anos. Por outro lado, sua existência demonstra a abertura das políticas públicas na cidade para a produção de obras críticas à narrativa hegemônica, tendo inclusive sido produzidos em períodos bastante distintos politicamente no Brasil, considerando que o cenário político do país em 2021 era completamente distinto do de 2011. Esta discussão será retomada no Capítulo 4, com análise mais aprofundada das duas obras.

A discussão sobre a produção realizada através do Simdec não se esgota aqui, sendo esta análise meramente introdutória e com muitas lacunas ainda a ser preenchidas. Embora o Simdec venha sendo o principal possibilitador da existência de uma produção cinematográfica na Joinville do século XXI, mesmo que ainda aquém do potencial existente, uma grande quantidade de produções universitárias, independentes ou patrocinadas por outros editais têm sido realizadas. Desde a pandemia, por exemplo, leis federais, como a Lei Paulo Gustavo e a Lei Aldir Blanc, naquele contexto criadas em caráter emergencial, também têm servido para financiar filmes e demais projetos culturais. Já em Blumenau, apesar de considerada a pioneira do cinema catarinense, não se verifica na atualidade a mesma efervescência vista em Joinville nas últimas duas décadas, como veremos a seguir.

1.3 - Blumenau: Produção audiovisual do FMAC

Uma primeira constatação realizada no decorrer da pesquisa, foi a de que, embora os mecanismos municipais de apoio à cultura de Joinville e de Blumenau tenham sido criados contemporaneamente, e ambos em vigor continuamente desde então, o desenvolvimento da produção cinematográfica em Blumenau ao longo do período estudado fica bastante aquém quando comparado a Joinville, tanto com relação ao número de obras resultantes dos editais públicos como na sua diversidade de gêneros. Enquanto em Joinville, como visto, foram cerca de 60 obras patrocinadas ao longo de duas décadas, em Blumenau, no mesmo período, a

quantidade corresponde a menos de um terço disso, tendo sido catalogados na pesquisa 20 filmes, sendo 19 deles documentários. Dado o papel histórico que Blumenau teve na produção cinematográfica catarinense no século XX, seria de se imaginar que a cidade poderia neste novo momento histórico ter desenvolvido o setor, despontando como outro polo regional. Esta ausência de um cenário mais robusto foi uma questão que me intrigou, sendo aqui apontadas algumas possibilidades de interpretação de suas razões, discussão retomada adiante. Nas próximas páginas, apresento uma breve trajetória das políticas culturais do município e uma análise inicial acerca dos tipos de filmes surgidos a partir delas.

Algo importante a ser ressaltado já neste início do tópico é que, devido a uma maior dificuldade no acesso a fontes que ajudariam a montar de forma mais aprofundada e questionadora a trajetória das políticas culturais em Blumenau, algumas lacunas ficarão em aberto¹⁰¹. A escrita do item anterior, sobre as políticas culturais de Joinville, me foi facilitada, como dito anteriormente, por ter não apenas testemunhado como também, durante alguns anos, atuado no cenário artístico e cultural joinvilense, enquanto nunca tive a mesma vivência a respeito de Blumenau, de modo que o que trago aqui é exclusivamente fruto da pesquisa. Além disso, outro facilitador foi a existência da dissertação de mestrado de Gabriel Medeiros Chati (2012), que realizou um importante levantamento de fontes acerca dos anos iniciais do Simdec. Nenhum trabalho com abordagem similar que trate das políticas culturais de Blumenau foi encontrado, de modo que esta é uma pesquisa ainda por ser realizada¹⁰². E, uma vez que este não é o foco desta tese, atenho-me a apontar características mais gerais, a ser aprofundadas (ou até mesmo contestadas) por pesquisas futuras.

O Fundo Municipal de Apoio à Cultura (FMAC) foi criado a partir da aprovação de lei em 2003¹⁰³, durante a gestão do prefeito Décio Nery de Lima, do Partido dos Trabalhadores (PT). A lei, no entanto, só entrou de fato em vigor em 2006, quando foi lançado o seu primeiro edital público, mesmo ano do primeiro edital oficial do Simdec em Joinville, de modo que, embora a lei de Blumenau seja anterior, ambos os sistemas de financiamento se iniciaram

¹⁰¹ As principais fontes utilizadas são documentos encontrados no Arquivo Histórico José Ferreira da Silva, em Blumenau, e documentos disponibilizados pela Secretaria de Cultura e Relações Institucionais de Blumenau, como editais públicos e portarias de homologação de projetos, os quais trazem apenas informações oficiais. Outras fontes como entrevistas com cineastas e produtores poderiam auxiliar a compreender melhor o cenário, como, por exemplo, disputas e embates sobre as formas de gerir as políticas culturais. No entanto, os que foram convidados não responderam ao convite.

¹⁰² O setor responsável pelo Fundo Municipal de Apoio à Cultura, na Secretaria de Cultura e Relações Institucionais de Blumenau, informou não haver nenhuma pesquisa ou mesmo um relatório sobre o tema.

¹⁰³ Lei nº 427/2003. Disponível em <https://leismunicipais.com.br/a/sc/b/blumenau/lei-complementar/2003/42/427/lei-complementar-n-427-2003-cria-o-fundo-municipal-de-apoio-a-cultura-e-da-outras-providencias>. Acesso em 12 jun. 2025.

contemporaneamente, o que não quer dizer que haja qualquer relação direta nesse sentido entre os dois municípios. Uma notável diferença entre os dois sistemas é que, como visto, enquanto o Simdec engloba duas formas distintas de financiamento (fundo de investimentos e incentivo fiscal) o FMAC, como consta no próprio título, prevê apenas a primeira das duas modalidades, com o provimento de recursos diretamente aos proponentes dos projetos. Anteriormente, em 1999, a Câmara Municipal de Blumenau chegou a aprovar uma lei de incentivo fiscal baseada na captação de recursos¹⁰⁴, a qual previa o financiamento para projetos de dez diferentes categorias, incluindo a de “cinema e vídeo”. Esta lei, no entanto, acabou por não ser implementada. As razões sobre a inexistência de uma lei de mecenato no município ficam por ser investigadas.

A trajetória das políticas culturais nos dois municípios segue caminhos similares em alguns aspectos. Em 2011, ou seja, um ano depois da criação do Sistema Municipal de Cultura em Joinville, Blumenau também aprovaria, por meio de lei específica¹⁰⁵, o seu Sistema, sendo o FMAC um de seus instrumentos administrativos. E em 2014, seria elaborado o seu Plano Municipal de Cultura. Conforme descrito no documento, em março de 2006 ocorreu na cidade o 1º Encontro Municipal de Cultura, evento marcado pela “intenção de promover um grande debate sobre a cultura em Blumenau” (Fundação Cultural de Blumenau, 2014, p. 11), e por contar com ampla participação popular, “com o objetivo de trazer o maior número de pessoas para participar das discussões” (idem). Em setembro do mesmo ano, ocorreria a primeira Conferência Municipal de Cultura. O documento enfatiza que o evento ocorreu no ano seguinte à I Conferência Nacional de Cultura, em Brasília, o que possibilita concluir que, tal como em Joinville, as diretrizes para a cultura adotadas no município, naquele momento, estavam em consonância com as políticas nacionais para o setor. Isto fica evidente também quando são listadas no documento as atribuições da então Fundação Cultural de Blumenau, destacando-se entre outras: “Consolidar o papel da cultura como um importante vetor de desenvolvimento da cidade de Blumenau, atuando conjuntamente com outros órgãos governamentais, o setor privado e a sociedade civil” (Fundação Cultural de Blumenau, 2014, p. 15). Ou ainda: “Incorporar as políticas públicas de cultura à dinâmica urbana e ao processo de desenvolvimento da cidade de Blumenau, considerando a diversidade cultural como um dos

¹⁰⁴ Lei nº 5315/1999. Disponível em <https://leismunicipais.com.br/a/sc/b/blumenau/lei-ordinaria/1999/531/5315/lei-ordinaria-n-5315-1999-dispoe-sobre-incentivo-fiscal-para-a-realizacao-de-projetos-culturais-no-municipio>. Acesso em 12 jun. 2025.

¹⁰⁵ Lei 833/2011. Disponível em <https://leismunicipais.com.br/a/sc/b/blumenau/lei-complementar/2011/83/833/lei-complementar-n-833-2011-dispoe-sobre-o-sistema-municipal-de-cultura-do-municipio-de-blumenau-e-da-outras-providencias>. Acesso em 12 jun. 2025.

pilares fundamentais para a sustentabilidade da cidade” (idem). Nota-se assim que as diretrizes culturais do município adotam uma linha democrática e diversa, sem remeter à manutenção de uma política tradicional de valorização da cultura e das tradições alemãs. Ou seja, enquanto esta é a imagem construída para um público externo, sendo projetada na propaganda turística, internamente, ao menos em tese, as políticas culturais visam possibilitar a construção de uma imagem mais diversa e plural na cidade. E isso acabou por ser projetado na produção cinematográfica, como visto adiante.

Ainda no mesmo documento, é descrito que a principal atribuição do FMAC é propiciar “à população acesso gratuito a ações e produtos culturais” (Fundação Cultural de Blumenau, 2014, p. 22), destacando ainda que “os projetos são propostos por pessoas físicas ou jurídicas, sem fins lucrativos” (idem). Com relação à robustez do FMAC, é possível traçar paralelos com o Simdec. Em Blumenau, conforme descrito no Plano Municipal de Cultura, entre 2006 e 2014, o FMAC patrocinou 328 projetos culturais na cidade, incluindo todas as categorias, com o investimento total aproximado de R\$ 2,9 milhões. Já em Joinville, segundo Chati (2012), somente entre 2006 e 2010 foram 448 projetos aprovados, sendo 285 pelo Fundo Municipal e 163 através do Mecenato. E somente no ano de 2012, foram R\$ 3,8 milhões investidos em projetos¹⁰⁶, mais do que o valor investido ao longo de oito anos em Blumenau. Certamente que cada município tem suas próprias leis orçamentárias, de acordo com o seu Produto Interno Bruto (PIB)¹⁰⁷, de modo que é possível perceber como isso se reflete na quantidade de projetos financiados.

E ainda sobre o PMC de Blumenau, é válido destacar algumas das metas elencadas em 2014. Embora não haja metas específicas para o setor audiovisual/cinematográfico, há algumas propostas que poderiam trazer impactos, como a criação de editais específicos para cada categoria cultural, a implantação de um Museu da Imagem e do Som, além da proposta de criação de uma lei de mecenato. Passada uma década, vemos que, tal como em Joinville, nenhuma das metas propostas foi implementada. Em 2017, ocorreria uma nova mudança na legislação municipal relativa ao FMAC, alterando o fundo de investimentos para uma premiação, com a proposta de simplificar a prestação de contas após a realização dos

¹⁰⁶ Cf. “Hora de investir em cultura”. **A Notícia** (Joinville), 17 de abril de 2012.

¹⁰⁷ Em 2023, segundo dados do IBGE, o Produto Interno Bruto (PIB) de Joinville e Blumenau eram respectivamente de R\$45 bilhões e R\$20,5 bilhões. Ver: <https://g1.globo.com/sc/santa-catarina/noticia/2023/12/16/sc-tem-duas-cidades-entre-as-25-mais-ricas-do-pais-veja-o-ranking-do-estado.ghtml>. Acesso em 18 jun. 2025.

projetos¹⁰⁸. Foi assim instituído o Prêmio Herbert Holetz, que teria o seu primeiro edital lançado no ano seguinte. Conforme destacado pela pesquisadora Angelina Wittmann (2018), com a implementação da premiação, a proposta da Fundação Cultural de Blumenau era de “apresentar uma organização mais ‘enxuta’ e menos burocrática”¹⁰⁹.

Antes de dar continuidade à narrativa sobre o sistema de financiamento à cultura em Blumenau, é importante dar algum destaque ao homenageado no título do prêmio: o cinéfilo e promotor cultural Herbert Holetz (1935-2013), que se tornou bastante famoso na cidade por ter durante toda a sua vida se dedicado à exibição cinematográfica. A jornalista Magali Moser, em obra biográfica sobre Holetz publicada em 2006, narra que, vindo de uma família pobre em Blumenau, ele teria se encantado pelo cinema desde a primeira vez que se deparou com a grande tela, quando era criança. Ainda muito jovem, devido à sua precoce paixão pelo cinema, começou a trabalhar como lanterninha no Cine Busch, o maior cinema de Blumenau naquela época. E a partir de então, foi sendo promovido a outros cargos: “porteiro, bilheteiro, auxiliar, até chegar a subgerência do cinema” (Moser, 2006, p. 33). Como gerente de salas de cinema durante décadas e como um grande colecionador de filmes e de materiais relacionados à arte cinematográfica, como cartazes, revistas e recortes de jornais¹¹⁰, Herbert Holetz iria também, nos anos 1960, ser convidado pelo jornal local *A Nação* para manter uma coluna semanal sobre cinema, na qual escrevia críticas sobre os filmes exibidos na cidade. Mesmo com o fechamento dos cinemas de rua na década de 1990 e já idoso, ele se manteve trabalhando como gerente de salas de cinema, inclusive em um shopping center em Joinville, entre 1996 e 2002. Posteriormente, voltaria a Blumenau e seria convidado para ser organizador e promotor de projetos de exibição de filmes na Fundação Cultural de Blumenau.

Sendo bastante comunicativo, e, ao longo de toda sua vida, mantendo boas relações com diversos setores sociais na cidade, Herbert Holetz se tornou uma figura cultuada localmente. Como destaca Moser (2006, p. 38), “é difícil encontrar alguém que não se simpatize com o cinéfilo”. Não pretendo aqui fazer qualquer crítica ao importante personagem da cultura blumenauense, até porque desconheço qualquer fonte que possa trazer questões controversas a seu respeito. Porém, há de se destacar que foi criada sobre ele uma aura quase mítica, sendo

¹⁰⁸ Lei nº 1167/2017. Disponível em <https://leismunicipais.com.br/a2/sc/b/blumenau/lei-complementar/2017/116/1167/lei-complementar-n-1167-2017-dispoe-sobre-o-fundo-municipal-de-apoio-a-cultura-fmac-institui-o-premio-herbert-holetz-e-da-outras-providencias>. Acesso em 15 jun. 2025.

¹⁰⁹ Ver: <https://angelinawittmann.blogspot.com/2018/11/1-edicao-edital-premio-herbert-holetz.html>. Acesso em 15 jun. 2025.

¹¹⁰ Magali Moser destaca que o sonho de Herbert Holetz era que todo este material por ele coletado fosse utilizado para a construção de um Museu do Cinema, em Blumenau, o que nunca foi concretizado.

alguém muito querido pelo público. A própria biografia escrita por Magali Moser traz um constante tom de enaltecimento e homenagem ao homem que deu “a vida pelo cinema”, como é destacado já no título do livro. Também em 2006, seria realizado em Blumenau, pela diretora Laine Milan, um documentário intitulado *Vida de Cinema*, sobre as salas de cinema na cidade, no qual o próprio Herbert Holetz era um dos entrevistados. E dezesseis anos depois, em 2022, seria lançado um documentário centrado na figura do cinéfilo: *Memórias de Herbert Holetz*, dirigido por Cleiton Schlindwein, e que seria patrocinado justamente pelo Prêmio Herbert Holetz¹¹¹. Já no trailer do filme¹¹², pelos trechos selecionados das falas dos entrevistados, é possível perceber que se trata de um filme homenagem. Um dos entrevistados ali afirma que “relembrar o seu Herbert é relembrar essa luta contínua, constante de pessoas trabalhando pela cultura”, enquanto uma outra diz: “ele conhece todo mundo, todo mundo gosta dele”.

Para ser essa figura praticamente unânime, que agrada inclusive grupos conservadores em Blumenau, podemos concluir que Herbert Holetz não teria sido uma figura muito contestadora no campo cultural. A própria biógrafa, Magali Moser, aponta que ele era considerado “conservador” por outros colegas que atuavam no meio cultural. A partir disso, apesar de poder ser considerada uma justa homenagem por sua contribuição para a cultura da cidade, é possível questionar a escolha da Fundação Cultural de Blumenau em colocar o seu nome no prêmio. Não poderia haver alguma mensagem política ou conotação ideológica a respeito de um desincentivo a uma arte contestadora? Não foram encontradas fontes que possam atestar a hipótese, mas penso que, considerando a grande guinada à direita no cenário político brasileiro, especialmente em Santa Catarina, a partir da metade dos anos 2010, esta interpretação é bastante plausível.

Assim como em Joinville, o setor cultural em Blumenau também seria impactado pela política neoliberal de diminuição do Estado. Em 2019, depois de 47 anos como um órgão autônomo da administração municipal, a Fundação Cultural de Blumenau, entre outras fundações e autarquias, deixaria de existir, sendo transformada na Secretaria Municipal de Cultura e Relações Institucionais (SMC), em lei¹¹³ sancionada pelo então prefeito Mário

¹¹¹ Até o fechamento da tese, em julho de 2025, não consegui obter acesso a nenhum dos dois filmes. Entrei em contato com a diretora Laine Milan, que respondeu que *Vida de cinema* não se encontra digitalizado. Já com relação a *Memórias de Herbert Holetz*, embora seja mais recente, também não se encontra disponibilizado na internet. Tendo entrado em contato com o diretor sobre onde ter acesso ao filme, não obtive resposta.

¹¹² Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=TprbCDVRSR8>. Acesso em 17 jun. 2025.

¹¹³ Lei nº 1234/2019. Disponível em <https://leismunicipais.com.br/a/sc/b/blumenau/lei-complementar/2019/124/1234/lei-complementar-n-1234-2019-dispoe-sobre-a-estrutura-administrativa-do-poder-executivo-do-municipio-de-blumenau-e-da-outras-providencias>. Acesso em 17 jun. 2025.

Hildebrandt¹¹⁴, sendo assim incorporada à administração direta da prefeitura¹¹⁵. Se em Joinville, como visto, a extinção da Fundação Cultural dois anos antes havia sido marcada por protestos dos trabalhadores da classe artística, em Blumenau a fusão das pastas não parece ter causado muitas reações contrárias do setor. Ao menos não foram encontradas quaisquer fontes que mostrem algum movimento de resistência ou contestação perante a medida.

Já nos últimos anos, além da criação da lei de censura aprovada em 2024, vista no início do capítulo, e que, apesar de sua inconstitucionalidade, ainda não foi revogada, algumas irregularidades têm sido apontadas na gestão da Secretaria Municipal de Cultura e Relações Institucionais, como, por exemplo, o não lançamento de editais por dois anos consecutivos, tendo o último sido lançado em 2022¹¹⁶. Lembremos que no Plano Municipal de Cultura, de 2014, tinha-se como meta “um edital do FMAC lançado por ano, no mínimo, a fim de promover a produção cultural da cidade” (Fundação Cultural de Blumenau, 2014, p. 53). Embora seja importante mencionar, esta questão sobre o processo de sucateamento e desmonte das políticas culturais no município de Blumenau em anos recentes não é, contudo, o foco aqui. Por ora, é válido perceber que os embates com relação à forma como elas são conduzidas afetam significativamente a produção cultural da cidade, notando-se uma diminuição do número de filmes realizados nos últimos anos¹¹⁷.

Exposta esta brevíssima trajetória, a qual, como enfatizado, necessita ainda de pesquisas mais aprofundadas, voltemos o olhar ao que foi de fato produzido na cidade ao longo de duas décadas de existência do FMAC. Como dito no início desta discussão, um dado que chama a atenção, ao menos quando comparado com a produção cinematográfica realizada em Joinville durante o mesmo período, é a quase ausência de obras de ficção, apesar de Blumenau ser, conforme o relatório sobre o audiovisual catarinense (FCC; UFSC, 2022), o terceiro

¹¹⁴ Na época filiado ao Partido Socialismo e Liberdade (PSB), tendo posteriormente mudado para o Partido Liberal (PL).

¹¹⁵ Ver: <https://www.nsctotal.com.br/noticias/prefeitura-de-blumenau-anuncia-extincao-de-fundacoes-e-criacao-de-novas-secretarias>. Acesso em 17 jun. 2025.

¹¹⁶ No final de 2024, a advogada e ex-candidata a prefeita Rosane Martins denunciava publicamente as irregularidades na gestão da Secretaria Municipal de Cultura, mais especificamente o caso de um livro intitulado *Blumenau, o Brasil de alma europeia*, produzido fora das leis de licitação do município. Com uma tiragem de 400 exemplares e sem apresentar dados básicos para uma publicação, como o nome do autor ou a ficha catalográfica, sua produção teria custado R\$434.000,00 aos cofres públicos. Ver: <https://www.nsctotal.com.br/noticias/compra-de-livros-no-apagar-das-luzes-em-blumenau-motiva-pedido-de-explicacoes-do-mp>. (Acesso em 18 jun. 2025). Nas palavras da advogada, “enquanto os artistas de Blumenau esperam há dois anos pelo lançamento dos editais do Prêmio Herbert Holetz, que possuem cerca de R\$ 1,35 milhão depositados no Fundo Municipal de Cultura, o município publica fora da lei de licitações um livro que sequer possui a autoria do texto e de tradução”. Ver: <https://www.comsergioliveira.com/2025/04/09/ex-candidata-a-prefeita-entra-com-duas-representacoes-contr-a-prefeitura-de-blumenau/>. (Acesso em 18 jun. 2025).

¹¹⁷ Para lista e informações sobre filmes realizados através do FMAC, ver Apêndice C.

município do Estado em número de agentes audiovisuais cadastrados na Ancine, algo em torno de 40. Entre o final da década de 1990 e o início da de 2000, começaram a surgir várias empresas produtoras de audiovisual na cidade. Contudo, a maioria focada na produção de filmes publicitários e institucionais, como é o caso, por exemplo, da JecLac Studio, criada em 1998 ou da Belli Studio, em 1999, só para citar algumas das mais antigas. O foco neste tipo de produções poderia assim ter inibido o desenvolvimento de um cinema com caráter mais artístico.

Além disso, historicamente, há dois casos de filmes ficcionais de longa-metragem de circulação nacional filmados em Blumenau que foram mal recebidos por parte da população local. Como já mencionado, em 1976, *Aleluia, Gretchen*, de Sylvio Back, causou mal-estar na cidade por suas representações do movimento nazista, que sugeriam a permanência camuflada de seus ideais, tornando o diretor uma figura controversa. E na década anterior, em 1967, a repercussão local de *Férias no Sul*, de Reynaldo Paes de Barros, também foi bastante polêmica. Em artigo escrito por mim (Veiga, 2024a), apresento uma análise das representações da cidade trazidas no filme, o qual, por trás de seu enredo de romance, tinha como uma de suas propostas divulgar nacionalmente a imagem de Blumenau com uma cidade que preservava aspectos culturais da imigração alemã. No artigo, apresento também os contextos de produção e recepção da obra, com base em notícias e relatos veiculados na mídia impressa da época, mostrando que, apesar de ter gerado grande expectativa com a produção de um filme nacional rodado em Blumenau, o produto final, embora tenha sido sucesso de público na cidade, acabou por desagradar grande parte da população. Alegava-se que Blumenau havia sido retratada de forma depreciativa, como uma cidade muito conservadora. Contudo, um dos principais motivos para a má recepção teria sido uma suposta representação das moças locais como mulheres facilmente seduzidas por forasteiros. Como discuto no artigo, *Férias no Sul* tem de fato um olhar bastante machista ao nosso olhar atual, embora possa também ser visto como um retrato da mudança de costumes e da revolução sexual no Brasil dos anos 1960. Na época, foram realizados até mesmo abaixo-assinados pedindo censura ao filme.

Sobre o tabu envolvendo o longa-metragem, note-se que embora Herbert Holetz tenha, à época, escrito uma crítica favorável (Veiga, 2024a), na biografia escrita por Magali Moser, a autora se limita a dizer que “a película [...] é lembrada [...] como sucesso de público na cidade. Por ter sido filmado em Blumenau, o longa-metragem suscitou curiosidade no público” (Moser,

2006), sem, no entanto, abordar as polêmicas e contradições que o envolveram¹¹⁸. Dada a recepção negativa dos dois filmes, é plausível pensar que os efeitos disso ainda reverberem de alguma forma na atualidade, mesmo que de forma inconsciente. Apesar de esta ser uma hipótese de difícil averiguação, penso que é possível considerar que este seja um fator de inibição ou desincentivo à produção cinematográfica nas últimas décadas. Especialmente quando se percebe que Blumenau continua a vender e projetar uma imagem “congelada” no tempo, de cidade de tradições alemãs, de progresso e de trabalho¹¹⁹, e, mais recentemente, de guardiã da “moral” e dos “bons costumes”, por vezes cerceando discursos e produções que possam trazer contestações ou causar fissuras a esta imagem, apesar de, como veremos a seguir, algumas obras nesse sentido terem sido realizados ao longo da primeira década de existência do FMAC.

Com base na lista dos filmes patrocinados pelo FMAC, com 20 obras catalogadas, é possível notar que, diferentemente de Joinville, há poucos nomes que se destacam por terem produzido ou dirigido vários filmes. Com mais de uma obra há apenas Nassau de Souza, com três documentários, e Diego Dambrowski e Henrique Kico, cada um com dois projetos. Isto não quer dizer que os filmes ali listados sejam as únicas obras de seus respectivos autores, alguns dois quais realizaram outras produções para além dos editais públicos. Ressalto ainda que a lista de filmes aqui apresentada¹²⁰ foi construída com base em documentos dispersos, tendo sido informado na Secretaria Municipal de Cultura e Relações Institucionais que esta catalogação não havia ainda sido feita. Deste modo, é bastante possível que haja outras obras que acabaram ficando de fora, ainda por serem (re)descobertas. Com relação a suas categorias, pode-se dividir os filmes da seguinte forma:

Tabela 6 - Quantidade de produções financiadas pelo FMAC por categoria

Categoria	Quantidade
Ficção de curta-metragem (até 30 minutos)	1
Documentário de curta-metragem (até 30 minutos)	7
Documentário de média-metragem (30 a 60 minutos)	5
Documentário de longa-metragem (+ de 60 minutos)	5

¹¹⁸ Atualmente, com a digitalização de *Férias no Sul* e sua disponibilização na internet na década passada, a sua produção e repercussão têm sido rememoradas como uma história curiosa e anedótica, conforme visto em algumas reportagens publicadas na mídia local ao longo da última década. Alguns exemplos podem ser vistos nos links: <https://omunicipioblumenau.com.br/das-kino-o-dia-em-que-um-filme-gravado-em-blumenau-escandalizou-cidade/> e <https://ajnoticias.com.br/noticia/14984/historia-o-cinema-de-blumenau-com-ferias-no-sul-por-andre-bonomini>. (Acesso em 18 jun. 2025).

¹¹⁹ A construção deste discurso ao longo do tempo é um dos temas abordados e aprofundados no Capítulo 2.

¹²⁰ Para sinopse e ficha técnica de cada um, ver Apêndice C.

Série documental	2
Total	20

Fonte: Elaboração própria, com base nos filmes catalogados

Já com relação às temáticas abordadas, nota-se que uma grande parte dos documentários catalogados trata de temas relativos à história de Blumenau, predominantemente sob a perspectiva de uma história “oficial” da cidade, ou seja, enaltecendo aspectos como a imigração europeia, tradições culturais alemãs ou a valorização de um ideal de trabalho e de pioneirismo/empreendedorismo. Apesar de tratarem de temas distintos entre si, filmes que se alinham a esta perspectiva historiográfica estão presentes ao longo de todo o período aqui analisado, o que não consiste em nenhuma surpresa. Por outro lado, embora como uma minoria de produções, há de se destacar também a realização de obras que buscam explorar outros aspectos que destoam das imagens consagradas da cidade, podendo-se reconhecer nisso uma aplicação prática da meta proposta no Plano Municipal de Cultura de valorizar e abrir espaço para a diversidade cultural e pluralidade de visões. Por fim, há também alguns poucos documentários que retratam viagens, não estando assim diretamente relacionados a Blumenau. Com base nesta categorização, podemos listar os documentários¹²¹ resultantes do FMAC da seguinte forma:

Tabela 7 - Documentários patrocinados através do FMAC, separados por temática

Temática	Quantidade	Título	Ano
História oficial de Blumenau	8	Marcas de Blumenau - A igreja do Espírito Santo	2006
		Memórias do parque	2007
		Os meios de transporte em Blumenau	2009
		Schützenvereine - Festas de Rei	2009
		Nova Rússia - A história de Blumenau passa por aqui	2010
		TV Coligadas - A Aventura do Canal 3	2017
		Memórias de Herbert Holetz	2022
		Blumenau(ta)	2023
		Força: Substantivo Feminino	2024
Grupos e práticas destoantes da imagem	5	Contornos na cidade - Hip Hop, a cultura do gueto em Blumenau	2008
		Cultura negra - Identidade e diferença em Blumenau	2009

¹²¹ Não obtive acesso ao único filme de ficção produzido através do FMAC: *Os hematomas de Cláudio*, de 2012, dirigido por Diego Dambrowski, não estando disponibilizado. Encontrei apenas o trailer e notícias sobre o seu lançamento. Através deste material, o filme não parece ter a representação da cidade como foco. Reportagem sobre o lançamento e entrevista com o diretor disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9F0uCZmdFQc>. Acesso em 20 jun. 2025.

tradicional de Blumenau		Microfonia: Memórias do Rock em Blumenau	2011
		Trajeto	2016
		A ponte	2017
Viagens (temáticas externas a Blumenau)	4	Gosto de sal	2011
		Vale Skate Movie	2014
		Brasileirando	2015
		Pedalando com índios	2015
Educação ambiental	1	A cidade e o rio	2017

Fonte: Elaboração própria, com base nos filmes listados¹²²

Há de se destacar que, além do que é listado na tabela, existem diversos outros documentários realizados em Blumenau durante o período aqui abordado e que podem também ser classificados como alinhados a uma “história oficial”. Porém, este recorte é aqui feito no intuito de compreender que tipos de narrativas foram selecionadas pelos editais públicos. Dentro desta categoria, podemos perceber alguns subgrupos, com relação a suas temáticas. Os documentários *Marcas de Blumenau - A igreja do Espírito Santo*, de Geislon Rodrigues, e *Schützenvereine - Festa de reis*, de Jacqueline Bürger, por exemplo, abordam práticas e tradições culturais herdadas da imigração alemã, no caso, respectivamente, a forte presença da religião luterana e sua contribuição para o desenvolvimento da cidade, e os clubes de caça e tiro, prática longínqua temporalmente que tem suas origens na Alemanha medieval. Já os documentários *Memórias do parque*, de Diego Dambrowski, e *Nova Rússia - A história de Blumenau passa por aqui*, de André Santos e Danubia de Souza, retratam comunidades rurais de Blumenau, abordando a história da colonização nessas regiões, enfatizando tanto o papel que tiveram para a economia da região, como também a preservação de seu patrimônio ambiental na atualidade. Uma perspectiva sobre o meio ambiente e sua relação com a cultura é também abordada em *Blumenau(ta) - A cidade começa no rio*, de Marta Brod, tendo como protagonista o rio Itajaí-Açu, que corta a cidade e que sempre teve um papel fundamental em sua história. Abordagem similar, porém com formato mais educativo e didático, é trazida pelo curta de animação *A cidade e o rio*, de Alan Langdon, Carolina Viviane Nunes e Sansara Buriti.

O tom de enaltecimento aos pioneiros e colonizadores visto nestes documentários também pode ser percebido nos outros ali elencados. Em *Os meios de transporte em Blumenau*, de Nassau de Souza, constrói-se um panorama histórico sobre as tecnologias de locomoção já utilizadas na cidade ao longo da história, como barcos e trens, sempre destacando o seu papel para o desenvolvimento de Blumenau, até chegar à moderna cidade contemporânea. Em *TV*

¹²² Para sinopse e ficha técnica de cada um, ver Apêndice C.

Coligadas - A aventura do Canal 3, de Soila Freese, conta-se a história do primeiro canal de televisão catarinense, criado em 1969, que era de Blumenau, e não da capital, o que contribui para reforçar a narrativa a respeito de um espírito visionário e uma vocação empreendedora do blumenauense. E, por fim, a série documental *Força: Substantivo feminino*, dirigida por Mariana Paula, traz uma compilação de histórias, apresentadas de forma muito breve, de mulheres que deram importantes contribuições ao desenvolvimento da cidade. Embora a série traga uma perspectiva de reconhecimento e valorização do papel feminino, invisibilizado durante muito tempo, ainda assim também traz certo tom de enaltecimento de um determinado passado, tal como visto nas obras anteriores.

É válido mencionar que estas categorizações aqui propostas se relacionam unicamente por sua temática e perspectiva historiográfica, desconsiderando questões de forma e estilo ou de técnicas cinematográficas utilizadas, o que poderia gerar subclassificações totalmente diferentes do que é aqui apresentado. Mas, falando sobre esse aspecto, pode-se dizer que, de modo geral, a maior parte destas obras se utiliza do formato tradicional de documentário expositivo, seja com o uso de imagens criadas para o filme e imagens de arquivo com sobreposição de narração *over*, ou mesclando os mesmos tipos de imagem com entrevistas. Neste sentido, *Força, substantivo feminino* se diferencia, adotando uma linguagem mais conectada com a de vídeos didáticos feitos para internet, com a apresentação de mapas mentais e infográficos, do que propriamente uma linguagem cinematográfica.

A maior quantidade de filmes com perspectivas históricas tradicionais nos ajuda a revelar a presença de certo conservadorismo, seja na seleção dos projetos ou até mesmo na sua submissão, podendo ter havido ao longo dos anos poucas propostas que trouxessem olhares confrontantes à imagem e à narrativa hegemônicas de Blumenau, ou, como descrito na tabela, que retratam grupos e práticas que destoam das representações tradicionais da cidade. E note-se também que, nos últimos anos, não foram financiadas obras deste tipo, sendo a última datada de 2017. Teria relação com um avanço do conservadorismo ao longo da última década, resultando em alguma forma de censura? Esta é uma questão que teria que ser investigada mais a fundo. O que podemos, contudo, verificar é que há pelo menos cinco documentários que trazem imagens destoantes, embora não, necessariamente, confrontantes. Este é o caso, por exemplo, dos documentários *Contornos na cidade - Hip Hop, a cultura do gueto em Blumenau*, de Andreas Peter, *Microfonia: Memórias do Rock em Blumenau*, com direção coletiva, e *Trajeto*, de Henrique Kico, que abordam como manifestações culturais de contracultura, como os gêneros musicais hip hop e o rock, ou a prática esportiva do *skate*, conquistaram seu espaço

em Blumenau. É interessante notar que dois destes documentários trazem em seu título a expressão “em Blumenau”, como se tivesse que ser enfatizado ao público que Blumenau não é apenas a cidade “alemã”, havendo muitas outras facetas culturais escondidas por trás deste rótulo. Mas, apesar de tratar sobre contracultura, não há nestes filmes a ideia de uma contranarrativa propriamente dita a um discurso oficial.

Possivelmente, os dois casos que trazem uma abordagem mais próxima disso são os documentários de longa-metragem *Cultura Negra - Identidade e diferença em Blumenau*, de Beli Lessa, Carla Fernanda da Silva e Ricardo Machado¹²³, e *A Ponte*, de Arthur Francis Azevedo. O primeiro deles é uma obra questionadora acerca do discurso da Blumenau germânica, problematizando a invisibilização das comunidades negras nas narrativas históricas e representações midiáticas sobre Blumenau. Note-se em mais um caso o “em Blumenau” no título, demarcando a necessidade de se enfatizar que estes grupos existem na cidade. Embora eu reconheça a importância desta discussão, acabei optando por não abordar mais a fundo este documentário na tese, apesar de sua clara proposta de contranarrativa aos discursos oficiais. Esta escolha se deu, primeiramente, por uma questão de necessidade de recorte, tendo sido necessário fazer escolhas sobre quais filmes analisar de forma mais aprofundada, devido ao grande volume de obras encontradas no decorrer da pesquisa. Outro fator foi que seu tema não se encaixa em nenhuma das três grandes categorias que constituem os capítulos sobre as contranarrativas: indígenas no Vale do Itajaí, fissuras na imagem de Joinville como a “cidade da ordem e do trabalho” e a relação das cidades com movimentos fascistas. Além disso, falar sobre culturas e identidades negras demandaria um maior aprofundamento em um arcabouço teórico específico e especializado sobre o tema e que difere das discussões aqui propostas¹²⁴.

Além de *Cultura Negra*, a questão racial, juntamente com uma problemática social, é também abordada no documentário *A ponte*, que tem o intuito de revelar aquilo que não é mostrado nas imagens tradicionais de Blumenau: a existência de favelas e comunidades em situação de pobreza, escondidas por trás dos morros verdes que formam a paisagem da área central da cidade. O título do documentário é alusivo a uma ponte que separa duas regiões distintas de Blumenau, marcando uma espécie de fronteira entre os dois lados: um com maior grau de desenvolvimento e outro com condições e estruturas mais precárias. O filme traz como uma de suas entrevistadas a jornalista Magali Moser, que, em 2007, no ano seguinte à publicação da biografia de Herbert Holetz, causaria incômodo em parte do público

¹²³ Carla Fernanda da Silva e Ricardo Machado são historiadores. A primeira dos dois, por suas análises sobre a construção historiográfica de Blumenau, é recorrentemente citada ao longo desta tese.

¹²⁴ Para informações sobre o processo de produção do filme, ver relato dos diretores: Silva; Machado (2011).

blumenauense com a publicação no *Jornal de Santa Catarina* de uma série de reportagens intitulada *Cidade escondida*, escancarando a existência de favelas em Blumenau (Moser, 2007). Em um artigo publicado em 2015, e também no filme, a jornalista destaca que, segundo dados do IBGE, Blumenau é a cidade catarinense com o maior número de pessoas vivendo em “aglomerações urbanas subnormais” (Moser, 2015, p. 134), e que problemas sociais como este são frequentemente invisibilizados também pelo jornalismo, havendo uma espécie de tabu em abordá-los na mídia. No filme é mostrado como essa invisibilização da população negra e da pobreza em Blumenau já vem de longa data, remetendo, pelo menos, aos anos 1940, quando toda a população de uma favela que ficava em local bem visível no centro da cidade, a Favela Farroupilha, composta por famílias de trabalhadores que haviam construído a estrada de ferro, muitos deles negros, foi removida para morros longe dos olhos. Apesar da grande relevância de *A ponte* como uma contranarrativa que retrata uma outra Blumenau que contraria a sua imagem “oficial”, a obra também acabou ficando de fora de uma análise mais detalhada, uma vez que a conheci tardiamente, quando a tese já se encontrava estruturada e com o texto bastante longo e avançado, inviabilizando a sua inserção.

Além das obras mencionadas, há também filmes com narrativas mais questionadoras a respeito da história da colonização e do desenvolvimento da cidade, porém realizadas de forma independente ou através de outros mecanismos de financiamento, e não necessariamente da própria cidade. Como veremos no Capítulo 3, há uma grande quantidade de filmes indígenas produzidos pelo (ou com o) povo Laklãnõ-Xokleng, numa perspectiva bastante crítica ao discurso romantizado da colonização. Ou ainda filmes que abordam a relação histórica do Vale do Itajaí com movimentos e ideologias de orientação fascista, que é o tema do Capítulo 5.

Certamente que a síntese aqui apresentada sobre as políticas culturais e a produção cinematográfica nos dois municípios têm muito ainda ser explorado. Busquei ao longo deste capítulo traçar um panorama sobre como elas se deram desde o início do século XXI até o momento presente. E sendo algo bastante recente e ainda em processo, muita coisa acabou por ficar de fora, ou até mesmo não tendo dado a relevância que pode vir a ter futuramente. Assim, se neste capítulo foi dado um maior foco a uma história *do* cinema em Joinville e em Blumenau, nos quatro próximos capítulos, aprofundo o olhar através de uma história *no* cinema e, sobretudo, uma história *com* o cinema, que consiste em tarefa distinta de uma mera listagem de filmes e diretores, como feito até aqui, dando assim maior destaque aos próprios filmes como fontes históricas, mais do que aos seus contextos de produção e recepção.

Para finalizar o capítulo, e entrarmos na construção da narrativa hegemônica, destaco a fala introdutória do filme *A ponte*, proferida pelo ativista negro Lenilso Silva¹²⁵:

Eu costumo sempre dizer que [...] nós temos duas realidades que são extremamente contraditórias. Tem [...] a Blumenau vendida, germânica, a Blumenau heteronormativa, a Blumenau branca. Essa é a Blumenau que a gente vê nas publicidades, [...] nos cliques de TV. E nós temos uma Blumenau da vida real, que é uma Blumenau negra também, que é uma Blumenau composta de gays, lésbicas, bissexuais, transgêneros. Composta de trabalhadores. Composta de periferia. Composta de todos aqueles que são invisíveis na Blumenau vendida nos comerciais (*A ponte*, 0'40").

A partir desta fala, em um dos raros filmes que se propõe a “desmascarar” a imagem idealizada da maior cidade do chamado “Vale Europeu”, no capítulo a seguir, busco compreender: como foram construídas as imagens e narrativas “oficiais” ou tradicionais sobre Blumenau e Joinville, e como o cinema contemporâneo contribui para reforçá-las.

¹²⁵ No mesmo ano de produção do filme, Lenilso Silva assumiu também uma vaga, como suplente, de vereador de Blumenau. Alguns veículos de mídia na época destacaram a presença de um vereador negro e gay na câmara. Ver: <https://www.informeblumenau.com/blumenau-tera-um-vereador-negro-e-gay/>. Acesso em 24 jun. 2025.

2 - A HISTÓRIA TRADICIONAL ATRAVÉS DOS FILMES

Às margens do rio Itajaí-Açu, atrás das colinas verdejantes que formam o Vale do Itajaí, encontra-se a cidade de Blumenau, maior centro econômico e cultural do Estado de Santa Catarina. A cidade foi fundada pelo colonizador Dr. Hermann Bruno Otto Blumenau, que aqui chegou acompanhado pelos primeiros dezessete imigrantes, aos 2 de setembro de 1850. O fundador da cidade, o então jovem Hermann Blumenau, era doutor em filosofia, que desde moço se dedicara ao estudo da imigração e colonização. Percorrera anos antes o Vale do Itajaí e, deslumbrado diante de sua beleza e de suas possibilidades econômicas, deliberou conquistar para a civilização, com o auxílio de imigrantes alemães, este pedaço admirável da terra brasileira.

(Narração que abre o filme Casa Carlos Koffke - Casa Comercial Blumenau, 1950).

Beijada por um clima ameno e salutar, surge bela e acolhedora uma cidade de históricas tradições: Joinville, a cidade dos príncipes. Fundada a 9 de março de 1851, preliminarmente sob a denominação de Colônia Dona Francisca, suas terras foram um presente do Imperador Dom Pedro II a sua irmã Francisca Carolina, pelo seu casamento com o Príncipe de Joinville, filho do rei Luís Felipe da França. Seus fundadores, imigrantes europeus, desenvolveram ali um trabalho cujas marcas permanecem vivas na consciência do povo joinvilense, que, trabalhador e ordeiro, prossegue no seu labor fecundo, mostrando ao Brasil o quanto é grande a sua capacidade de realização. [...] Totalmente plana, a cidade é dotada de largas e bem cuidadas avenidas. A bicicleta reúne a preferência dos joinvilenses, que com ela vão ao trabalho, às compras e até aos passeios pelos arredores da pitoresca cidade. [...] Joinville, com suas quinhentas indústrias, constitui o maior parque industrial de Santa Catarina, e seus produtos se destacam por uma qualidade que é tradição na indústria catarinense.

(Narração que abre o filme Joinville na Vanguarda do progresso, 1963).

Os trechos acima apresentados são de dois filmes publicitários realizados em meados do século XX: um sobre Blumenau, de 1950, e outro sobre Joinville, de 1963. Ambos serviam como peças de propaganda de suas empresas patrocinadoras, respectivamente a extinta Casa Carlos Koffke¹²⁶ e a Fundação Tupy¹²⁷. Enquanto o primeiro é focado na publicidade da loja, o segundo, para além disso funciona também como um cinejornal, dado seu caráter informativo, reportando e mostrando imagens da inauguração de novas instalações fabris da Tupy. Antes de

¹²⁶ A Casa Carlos Koffke foi uma loja de secos e molhados em atividade na cidade de Blumenau entre 1929 e 1972. Bonomini (2017) destaca que foi o primeiro estabelecimento comercial em Santa Catarina a utilizar o sistema “pegue e pague”, em um momento em que ainda não existia o que hoje entendemos por supermercado.

¹²⁷ A Fundação Tupy é uma das maiores empresas de Joinville, atuando no ramo da metalurgia. Fundada em 1938 por três empresários descendentes de alemães, Albano Schmidt, Hermann Metz e Arno Schwarz, a empresa sempre teve grande influência nas decisões políticas da cidade. Segundo o seu site, a Fundação Tupy é hoje uma multinacional, contando com fábricas também nos estados de São Paulo e Minas Gerais, bem como no México e em Portugal. <https://www.tupy.com.br/sobre-a-tupy/>. Acesso em 11 set. 2023.

abordar as empresas em si, os dois filmes trazem uma breve apresentação das cidades onde elas estão localizadas, característica comumente vista em cinejornais e filmes publicitários da época. Aquele era um tempo, anterior à popularização da televisão, em que os cinemas eram o único lugar onde a maioria das pessoas tinha contato com imagens em movimento.

Provavelmente guardados e esquecidos por décadas em algum arquivo, ambos os filmes retornaram aos olhos do público durante a década de 2010, através de sua digitalização e disponibilização no YouTube. A estética destes filmes, com suas imagens em preto e branco e a narração com voz impostada e articulada, pode causar estranhamento ao público contemporâneo, especialmente naqueles pertencentes a gerações, entre as quais me incluo, que já não tiveram qualquer contato com os cinejornais como um meio de comunicação nos cinemas, tendo crescido em frente à televisão em cores. Contudo, mesmo as pessoas que não viveram aquele momento e que conhecem ou que moram na Joinville ou na Blumenau da atualidade, ao assistirem os filmes, provavelmente seriam capazes de reconhecer vários dos lugares mostrados nas imagens, pois, embora tenham passado por modificações ao longo do tempo, são ainda hoje reconhecíveis. Do mesmo modo, as representações e imaginários sobre as duas cidades, bem como a interpretação a respeito de sua história ali apresentada, pouco se alteraram, pelo menos no senso comum. Arrisco dizer que o público contemporâneo dificilmente estranharia o discurso ali apresentado, apesar das seis décadas que nos separam daqueles filmes.

Podemos, através deles, perceber que conhecidos epítetos e narrativas sobre Joinville e Blumenau já eram disseminados nos anos 1960. Tal como no discurso apresentado em *Joinville na vanguarda do progresso*, a Joinville contemporânea continua a exaltar as figuras do Príncipe de Joinville e da Princesa Dona Francisca, bem como se orgulhar de suas indústrias e do caráter “trabalhador e ordeiro” de seu povo, supostamente legado da imigração europeia, como já sugerido pelo texto do filme. Também na Blumenau contemporânea, a figura de seu fundador, o “Doutor” Hermann Otto Blumenau, é bastante conhecida e exaltada¹²⁸, e, como em Joinville, também se costuma atribuir o desenvolvimento da cidade à imigração germânica¹²⁹.

¹²⁸ Em referência a sua profissão de químico e farmacêutico e ao seu doutorado em filosofia, o uso consagrado e disseminado do termo “Doutor” certamente não é casual, pois lhe empresta um ar “culto” e de homem sábio.

¹²⁹ Narrativas históricas que enaltecem personalidades como o príncipe e a princesa de Joinville ou o “Doutor” Hermann Blumenau, bem como os imigrantes alemães, são frequentes, por exemplo, em reportagens e documentários televisivos, especialmente quando produzidos por grandes veículos midiáticos. Em 2019, quando se comemorava o bicentenário de Hermann Blumenau, a rede NSC produziu uma série de reportagens em sua homenagem, intitulada *De Hermann a Blumenau*. Disponível em <https://redeglobo.globo.com/sc/nsc-tv/noticia/confira-as-reportagens-do-especial-sobre-os-200-anos-do-doutor-blumenau-exibido-na-nsc-tv.ghtml>. A mesma rede de televisão, em 2021, quando se comemoravam os 170 anos de fundação de Joinville, produzia o

Alguns dos filmes analisados neste capítulo podem nos servir de indicativo disso. É notável como, em seis décadas, as cidades mudaram consideravelmente. Sua população não apenas cresceu¹³⁰, como também se diversificou com migrantes de várias partes do país; sua área urbana se expandiu e sua economia foi ampliada para além do setor industrial, hoje prevalecendo o setor de serviços¹³¹. Entretanto, os discursos sobre elas e o modo como costumam ser representadas e percebidas não mudaram de forma significativa, mesmo que não mais correspondam às cidades do presente, especialmente no que diz respeito à exaltação da germanidade. E será que de fato corresponderam algum dia?

A narrativa histórica e os imaginários apresentados nos dois cinejornais são, obviamente, construções sociais que carregam consigo as visões e a ideologia daqueles que os produziram e patrocinaram, estando também alinhados à historiografia hegemônica naquele período. Como se verá a seguir, a própria historiografia catarinense, durante grande parte do século XX, teve importante papel na consolidação e disseminação da narrativa romantizada de que teria sido a imigração europeia, sobretudo alemã, a responsável pelo progresso e desenvolvimento da região, graças ao seu espírito empreendedor e a sua vocação para o trabalho. Porém, uma historiografia mais recente, surgida a partir dos anos 1980 e 1990, têm desconstruído esta narrativa, desnaturalizando o discurso do trabalho e do progresso, tendo este sido forjado visando determinados objetivos. Apesar disso, a narrativa oficial reverbera fortemente no imaginário social contemporâneo, estando presente, também, na produção audiovisual do século XXI, de modo que as disputas pela construção da memória estão em constante movimento.

Com base nesta discussão, trago ao longo deste capítulo a análise de alguns filmes produzidos no século XXI que reverberam uma narrativa histórica mais tradicional e

documentário *Francisca, a princesa de Joinville*. Disponível em <https://globoplay.globo.com/v/9324773/?s=0s> (Acesso em 03 jun. 2025). E estes são apenas alguns exemplos.

¹³⁰ Em 1960, Joinville tinha cerca de 70 mil habitantes (Souza, 1998) e Blumenau em torno de 50 mil (Ferreira, 2017). Em 2021, segundo estimativa do IBGE, Joinville tinha cerca de 604 mil habitantes e Blumenau, cerca de 366 mil.

¹³¹ Apesar de terem se constituído historicamente como cidades industriais, Joinville e Blumenau, nas últimas décadas, têm passado por um processo de desindustrialização, de modo que, em ambas as cidades, o setor industrial foi suplantado economicamente pelo setor de serviços. Em Joinville, em 2010, indústria e serviços correspondiam, respectivamente a 40,48% e 36,48% do PIB do município, enquanto em 2020 correspondiam a 26,53% e 42,28%. Fonte: www.joinville.sc.gov.br/wp-content/uploads/2023/06/Joinville-Cidade-em-Dados-2023-Desenvolvimento-Economico.pdf. (Acesso em 16 mai. 2025). Já em Blumenau, em 2002, o setor da serviços, que correspondia a 44,1% do PIB, já era maior que o setor industrial, que era de 31%. Em 2018, a diferença entre os dois havia se acentuado ainda mais, correspondendo, respectivamente a 49,5% e 24,8%. Fonte: <https://sindifisco.org.br/noticias/economia-de-blumenau-ve-industria-com-menos-peso-e-setor-de-servicos-mais-protagonista#:~:text=Pouco%20a%20pouco%2C%20a%20ind%C3%BAria,de%20riquezas%20produzidas%20na%20cidade>. (Acesso em 16 mai. 2025).

conservadora, alguns deles com uma mensagem que, apesar de sua roupagem e estética contemporâneas, não difere muito do discurso presente nos cinejornais dos anos 1960, revelando a sua permanência no tempo. Como visto adiante, este é um discurso frequentemente reforçado em filmes turísticos, que, por serem peças publicitárias, costumam reproduzi-lo de forma acrítica. São analisados também alguns documentários que, através de memórias pessoais, trazem uma visão romantizada sobre determinados aspectos do passado, mas que, nessa reconstrução, omitem outros aspectos que podem trazer fissuras à narrativa apresentada, promovendo o silenciamento sobre aquilo que não convém ser lembrado. Entretanto, uma vez que este e os próximos três capítulos trazem a análise de filmes que retratam ou rememoram eventos históricos, antes de adentrar nas obras propriamente, é importante conhecer o processo de construção da narrativa historiográfica nas cidades de Joinville e Blumenau.

2.1 - A construção da narrativa oficial

Esposa de príncipe francês e dona de terras catarinenses. Uma personagem que teve participação fundamental na colonização e construção da identidade da cidade de Joinville. Seu nome até hoje é dito, visto e ecoado no dia a dia do joinvilense. Ela nunca esteve aqui, mas dificilmente haja outra cidade no mundo com relação tão próxima a ela. Hoje vamos conhecer a história da mulher que mesmo nunca tendo caminhado por este jardim, está imortalizada nele.
(Trecho do documentário *Francisca, a princesa de Joinville*, 2021, 0'20")

Foi uma mulher do seu tempo, que cumpriu o seu papel histórico com os costumes da época, com as necessidades do tempo. E aqui pro Brasil nos deu, nos legou pra cultura brasileira uma joia que é a cidade de Joinville.
(Trecho do documentário *Francisca, a princesa de Joinville*, 2021, 32'34").

Tudo que a gente mostrou até agora tem a ver com aquele menino [Hermann Blumenau] que nasceu num pequeno vilarejo no interior da Alemanha, e que ousou sonhar e atravessar um oceano de dificuldades. Essa é a essência de Blumenau, que trabalha intensamente, mas que se permite aproveitar a vida [...]. Isso porque quando aquele alemão atravessou o oceano, ele chegou aqui pra construir o que queria, e era nisso que ele acreditava. E assim tirou do papel uma ideia e a transformou em um lar pra todos os que nasceram aqui ou foram acolhidos por essa cidade. Foi graças a essa persistência que Hermann se tornou Blumenau.
(Trecho do documentário jornalístico *De Hermann a Blumenau - Parte 5*, 2019, 08'29").

Uma das principais mudanças do fazer historiográfico no século XX foi a ampliação de uma perspectiva que aponta a necessidade de se problematizar qualquer objeto analisado, incluindo-se nisso as narrativas e discursos a respeito da própria história, pois, “a história

sempre é produzida num contexto histórico específico. Os atores históricos também são narradores, e vice-versa” (Trouillot, 2016, p. 52). Se as correntes historiográficas tradicionais, herdeiras do historicismo e do positivismo do século XIX, narravam a história sob o ponto de vista das elites e dos vencedores, reforçando mitos fundadores e glorificando alegados heróis, ao longo do século XX historicizar qualquer narrativa, discurso ou ideia foi se tornando parte inseparável do ofício do historiador. Sobre o fazer historiográfico, Michel-Rolph Trouillot (2016, p. 55) destaca:

o que a história é muda com o tempo e o lugar, ou, dito de outra forma, a história se revela apenas por meio da produção de narrativas específicas. O mais importante é o processo e são as condições de produção dessas narrativas. [...] Somente através dessa sobreposição poderemos descobrir o exercício diferencial de poder que viabiliza certas narrativas e silencia outras.

Ou seja, entende-se que não há neutralidade possível na escrita da história, sempre havendo aspectos enaltecidos frente a tantos outros que são silenciados, dependendo de quem a escreve e com base em quais interesses. Deste modo, como aponta Michel de Certeau (1982), é fundamental compreender o *lugar social* em que uma narrativa histórica é produzida. Do mesmo modo, é preciso compreender o *lugar social* da produção de ideias, discursos e conceitos, que consistem também em construções ideológicas desenvolvidas ao longo do tempo, criadas por determinados agentes sociais e atendendo a determinados objetivos. Incorporadas à sociedade e reproduzidas geração após geração, tais construções ideológicas acabam por ser percebidas no senso comum como “naturais” ou como “a verdade”, porque “as coisas teriam sido sempre assim”. Por mais óbvio que tudo isso seja para o historiador, esta percepção crítica é algo distante de grande parte da sociedade. Deste modo, o cidadão comum, sem esta percepção da historicidade das narrativas históricas e de discursos e conceitos, pode ter a impressão da naturalidade da ideia de Joinville e Blumenau como cidades trabalhadoras e ordeiras, tendo seus habitantes aprendido a se identificar com tais representações.

Pode-se dizer que a narrativa “oficial” sobre a história das duas cidades, vista tanto nos dois filmes publicitários dos anos 1950/1960 citados no início do capítulo, como nos dois recentes documentários sobre Dona Francisca e Hermann Blumenau, começa a se delinear na região já desde o século XIX, sendo consolidada pela historiografia ao longo do XX. Méri Frotscher (1998), em sua dissertação, aborda como foi se construindo a ideia de Blumenau como cidade do trabalho, identificando, na historiografia oficial blumenauense,

a generalização de uma tendência em se dignificar o papel dos empresários e empreendedores no desenvolvimento da colônia Blumenau, fato que tem contribuído para um silêncio a respeito do papel dos colonos em geral e para

a construção de uma história de Blumenau baseada somente nos sucessos, nas ideias e empreendimentos que deram certo. A maioria dos trabalhos de história têm servido para louvar o “progresso” da cidade, deixando de lado, como é próprio deste tipo de atitude, os fracassos, os descaminhos, as controvérsias. [...] Outro dado importante na análise da historiografia produzida sobre Blumenau, é que, por conta de uma romantização do passado da cidade, na explicação de seu desenvolvimento, diluem-se as desigualdades, os conflitos e as oposições de classe (Frotscher, 1998, p. 137-138).

A mesma tendência pode ser vista em Joinville, como abordado por Alessandra Mathyas (2007), cuja dissertação é dedicada a analisar a trajetória histórica da historiografia joinvilense. A autora aponta o grande prestígio que historiadores alinhados a uma narrativa oficial, como Apolinário Ternes¹³², possuem entre a classe empresarial da cidade, por narrarem a história colocando-os neste papel de protagonismo. Para a autora, Ternes sempre trouxe em suas obras a versão histórica tradicional “da cidade do trabalho, ordeira, dos empresários empreendedores por natureza étnica” (Mathyas, 2007, p. 9)¹³³, de modo que historiadores alinhados a uma perspectiva crítica ou a uma “história vista de baixo”, embora reconhecidos no meio intelectual acadêmico, não possuiriam o mesmo prestígio junto à classe empresarial¹³⁴. Tais abordagens históricas nem sempre chegam aos cidadãos comuns da classe trabalhadora, ficando, muitas vezes, restritas a publicações acadêmicas, de modo que a versão da história local com a qual costumam entrar em contato é aquela propagada pelos veículos de comunicação de massa, geralmente alinhados a uma narrativa conservadora. E mesmo quando abordagens mais questionadoras aparecem em meios midiáticos, não se pode dizer que sejam predominantes. O historiador João Klug (2011) também aborda tal problemática:

O entrave para o avanço de novos conhecimentos no tocante à história de municípios como Joinville e outros que receberam consideráveis contingentes de imigrantes alemães se deve a fatores como: forte tendência a fazer apologia ao mito do pioneiro; repetição *ad nauseam* de velhos chavões que resultam em dificuldade para abertura de novas problematizações; apologia apaixonada, que leva a um ufanismo étnico prejudicial; tendência a olhar para o passado com complacência [...]; tentativa de acondicionar as manifestações

¹³² Renomado historiador nascido em Joinville, em 1949, tendo publicado mais de 30 livros sobre a história de Joinville.

¹³³ Mathyas (2007) faz uma análise do principal livro de Ternes: *História de Joinville, uma abordagem crítica*, de 1981. Segundo a autora, no entanto, não há no livro a abordagem crítica indicada no subtítulo, mas busca “formular a sua teoria da supremacia e ‘espírito empreendedor’ do imigrante colonizador de Joinville” (p. 75).

¹³⁴ Mathyas (2007) sugere como evidência deste prestígio a concessão pela Câmara de Vereadores, em 2005, do título de Cidadão Benemérito de Joinville ao historiador Apolinário Ternes. Conforme narra a autora, o evento contava com a maciça presença de empresários e políticos da cidade, ao passo que não foi registrada a presença de nenhum representante do curso de História da Universidade da Região de Joinville (Univille), provavelmente por não concordarem com a homenagem (ou por não terem sido convidados), uma vez que, embora Ternes sempre tenha realizado seu ofício seguindo um método reconhecido academicamente e baseado em fontes e documentos, ele teria construído uma narrativa histórica favorável à classe empresarial da cidade.

culturais em ‘pacotes’ a serem oferecidos ao turista rigorosamente sob a lógica de mercado da emergente indústria turística (Klug, 2011, p. 12).

Penso que os fatores apontados pelo autor são mais sintomas do que de fato as causas do entrave por ele mencionado, sendo algumas das formas pelas quais a *ideologia da classe dominante* se manifesta para impor a sua narrativa, que é, a meu ver, o que realmente cria obstáculos à circulação de uma história com viés crítico ao mito do imigrante empreendedor. E “a ideologia não opera senão através do irreal, que são as representações que ela faz intervir” (Baczko, 1985, p. 304). Entende-se esta visão tradicional da história como parte dos “sistemas simbólicos” utilizados como instrumentos de legitimação e dominação para a “domesticação dos dominados” (Bourdieu, 2012, p. 11), estando ligada à própria estrutura do capitalismo e do liberalismo, especialmente no que diz respeito à propagação ideológica, para que a classe dominante obtenha maior controle sobre os trabalhadores e, assim, inibirem a luta de classes. Pois trabalhadores que se espelham na ideologia dominante, do sucesso unicamente através do esforço individual, tendem a não se perceberem como classe dominada e, conseqüentemente, não reivindicam mudanças estruturais, e, tampouco, direitos para a coletividade.

Como analisam Costa (1996), Frotscher (1997), Gruner (2002), entre outros historiadores, os discursos de enaltecimento ao imigrante germânico e ao trabalho e à ordem começaram a ser amplamente disseminados pelas elites empresariais e pela mídia justamente no momento em que Joinville e Blumenau foram se consolidando como economias industriais, ao longo da primeira metade do século XX, estando tais discursos ligados de forma muito profunda à conciliação de classes na relação entre capital e trabalho promovida pelo Estado Novo varguista. Seria especialmente entre as décadas de 1950 e 1960 que a própria historiografia catarinense, naquele momento bastante alinhada a uma visão conservadora e historicista, passaria a consagrar esta narrativa, agora baseada em documentos. Entretanto, segundo Carla F. Silva (2008), isto seria feito por uma geração de historiadores que acreditavam na ilusão de uma neutralidade científica, “não compreendendo a parcialidade dos documentos históricos, buscando nestes provas da constituição de uma verdade histórica” (Silva, C.F., 2008, p. 14). Estes fariam parte de uma geração de historiadores considerados “velhos” e ultrapassados pela geração surgida nos anos 1980/1990, e que se pretendia não apenas nova, mas renovadora (Gonçalves, 2006)¹³⁵.

¹³⁵ A afirmação de uma renovação da historiografia catarinense, como analisa Gonçalves (2006), surgiria relacionada ao curso de Mestrado em História na Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), criado em 1975.

Embora tenha havido outros historiadores e intelectuais da antiga geração que participaram ativamente deste processo de “oficialização” desta versão histórica romantizada, pode-se, sem dúvida, afirmar que os dois principais nomes foram Carlos Ficker¹³⁶, em Joinville, e José Ferreira da Silva¹³⁷, em Blumenau, dois personagens até hoje bastante respeitados pela sua contribuição historiográfica em suas respectivas cidades. Além disso, ambos tiveram um importante papel na criação ou na organização dos arquivos históricos municipais de Joinville e de Blumenau na década de 1970 (Gonçalves, 2006)¹³⁸. A inegável importância de Ficker e de Ferreira da Silva para a historiografia não quer dizer, no entanto, que não se deva olhar para seu trabalho de forma crítica, devendo-se considerar o momento e o *lugar social* de sua produção, sendo necessário compreender a quem e a que propósitos interessava a história por eles narrada.

Mathyas (2007) considera o livro de Carlos Ficker, *História de Joinville: Crônica da Colônia Dona Francisca*, publicado originalmente em 1962, como a primeira obra que aborda a história da cidade de forma densa e minuciosa, sendo ainda hoje considerado obra de referência¹³⁹. Sua narrativa cobre desde os antecedentes da fundação da cidade, nos anos 1840, até o ano de 1913, ou seja, dentro de uma perspectiva historiográfica tradicional que exigia um distanciamento temporal entre o historiador e o seu objeto de análise. Para a sua escrita, Ficker realizou um importante e inédito trabalho de levantamento de documentos em diferentes instituições, tanto no Brasil como na Europa, apesar de ainda dentro de uma perspectiva tradicional que considera apenas documentos oficiais e arquivísticos. Um importante dado sobre a produção do seu livro é que ele foi encomendado e patrocinado justamente pela Fundação Tupy, como visto, uma das maiores e mais influentes empresas da cidade. Isso é destacado na própria apresentação do livro, escrita por Oswaldo Rodrigues Cabral¹⁴⁰ em 1962,

¹³⁶ Carlos Ficker nasceu na Alemanha em 1916 e se naturalizou brasileiro em 1951, mudando-se para Joinville em 1955. Estudou engenharia mecânica e foi empresário no ramo de fabricação de móveis. Faleceu em viagem pela Europa em 1974. Era “autodidata interessado em pesquisas históricas” (Guerreiro, 2008, p. 20).

¹³⁷ José Ferreira da Silva, nascido em Tijucas (SC), em 1897, e falecido em Blumenau, em 1973. Iniciou sua carreira como jornalista. Eleito vereador de Blumenau em 1936, pela Ação Integralista Brasileira (AIB), assumiu a presidência da Câmara, tendo sido nomeado interventor municipal (equivalente a prefeito), no período 1938-1941, após a deposição do então prefeito, também integralista, Alberto Stein, em virtude do golpe do Estado Novo (Schmitt, 2011).

¹³⁸ De acordo com Gonçalves (2006), uma parte considerável do acervo documental do Arquivo Municipal de Joinville havia sido coletada por Carlos Ficker, tendo sido incorporada à instituição após sua morte. Em Blumenau, José Ferreira da Silva teve destacado papel na recomposição do acervo do arquivo, especialmente após incêndio ocorrido na prefeitura da cidade em 1958, que destruiu uma enorme quantidade de documentos. Após sua morte, o arquivo foi nomeado Arquivo Histórico José Ferreira da Silva (AHJFS).

¹³⁹ O livro teve uma segunda edição em 1965. E em 2008 foi lançada uma terceira edição, patrocinada pelo Simdec.

¹⁴⁰ Oswaldo Rodrigues Cabral (1903-1978) foi historiador autodidata, um dos mais destacados da “velha geração”, e que buscou narrar a história do estado de Santa Catarina.

na qual o autor enfatiza ter sido a obra uma iniciativa de “uma das maiores potências do Estado de Santa Catarina, instituindo um concurso para premiar o melhor trabalho sobre a história da sua comunidade, garantindo, além do prêmio, a sua edição e a sua difusão” (Cabral, 2008, p. 11). No prefácio, escrito pelo próprio Ficker, já se pode ter uma noção a respeito da abordagem historiográfica trazida pelo livro:

A cidade de Joinville, as suas indústrias e a riqueza consequente são os corolários do labor produtivo de antanho, que esmalta a luta inicial e vem projetar-se, engrandecido, dentro de um século. O modesto trabalho que ora sai a lume, por incentivo e generosidade da Fundação Tupy S.A., de Joinville, é resumo de estudos e pesquisas mais acurados e completos sobre o fecundo e glorioso passado da antiga Colônia Dona Francisca (Ficker, 2008, p. 15).

Seria do interesse da Fundação Tupy patrocinar um livro sobre a história de Joinville que não reforçasse a visão heroica do imigrante e do empreendedor? Produzidos na mesma época, e com a mesma empresa patrocinadora, o livro de Ficker e o cinejornal *Joinville na vanguarda do progresso* apresentam um discurso histórico muito similar. Apesar de escritos com palavras diferentes (ambos, porém, com vocabulário rebuscado), o teor de glorificação e elogio à indústria e ao trabalho no presente como resultado do esforço heroico do imigrante no século XIX podem ser vistos tanto no livro como no filme. Ambos reproduzem uma narrativa histórica sob o ponto de vista da classe dominante, apresentada como se fosse neutra.

Esta visão heroica da história seria também consolidada e difundida no mesmo período em Blumenau, principalmente pelas mãos de José Ferreira da Silva, que cria, em 1957, a *Blumenau em Cadernos*, revista especializada na história de Blumenau e do Vale do Itajaí, publicada de forma contínua até hoje. Carla Fernanda da Silva (2008) e Darlan Schmitt (2011), autores que analisam a trajetória do periódico, apresentam dados biográficos de Ferreira da Silva, destacando como ele começara sua carreira como jornalista, nos anos 1920, iniciando alguns anos depois sua produção historiográfica, escrevendo, principalmente, biografias de personagens que se destacaram nas primeiras décadas da fundação de Blumenau¹⁴¹. Nestas obras, Ferreira da Silva, embora não fosse descendente de imigrantes alemães, já os exaltava como os responsáveis pelo progresso na cidade, reforçando o *mito fundador* do colono que traz a civilização a um lugar selvagem, discurso que agradava a comunidade teuto-brasileira.

Entretanto, como aponta Silva, C.F. (2008), no período em que Ferreira da Silva ocupou o cargo de prefeito de Blumenau, entre 1938 e 1941, começou a ser visto como traidor

¹⁴¹ Alguns livros de José Ferreira da Silva deste primeiro período: *O Padre Jacobs* (1928), *Fritz Müller* (1931) e *Doutor Blumenau* (1933) (Silva, C.F., 2008).

por esta mesma comunidade, uma vez que passou a defender e a empreender a Campanha de Nacionalização promovida por Getúlio Vargas. A autora cita ainda que, após ser exonerado do cargo, ele passou a ser tão malvisto na cidade que se obrigou a ir embora, retornando somente após o fim do Estado Novo. Em 1950, concorreu a prefeito, mas não foi eleito. Apesar de sua rejeição como político, já era amplamente reconhecido como historiador, fundando a *Blumenau em Cadernos* alguns anos depois, de modo que “a edição da Revista funcionou como uma das formas de reconciliar o político com a cidade” (Schmitt, 2011, p. 120). Ainda segundo Schmitt (2011), havia nos anos 1950 uma percepção de que existia pouco material escrito sobre o Vale do Itajaí na historiografia catarinense. Preencher esta lacuna seria, então, um dos objetivos na criação da revista.

Apesar de encabeçada por Ferreira da Silva, a revista seria um projeto coletivo, contando com a contribuição de intelectuais e pesquisadores não apenas de Blumenau, mas também de outras cidades catarinenses. Criando-se uma espécie de rede de sociabilidade entre eles, Carlos Ficker seria um dos principais colaboradores nas primeiras décadas de existência do periódico (Schmitt, 2011). Ficker e Ferreira da Silva não apenas compartilhavam de uma mesma visão sobre a história, tendo também, provavelmente justamente por isso, desenvolvido uma relação de amizade baseada na troca de correspondências, documentos e informações (Silva, C.F., 2008). E além destas parcerias intelectuais, é fundamental destacar que o projeto só se tornara viável devido ao patrocínio de empresas da cidade ou de doações espontâneas dos leitores. Estes patrocinadores eram “representantes de um poder instituído, sendo os maiores fomentadores do periódico [...] Esta relação foi fundamental para a sobrevivência da Revista e para um reconhecimento do editor, em um meio não intelectual” (Schmitt, 2011, p. 121). Deste modo, tal como em Joinville, sendo tão próxima esta relação entre os intelectuais e a classe empresarial, dificilmente a história ali narrada iria em direção contrária ao que seus patrocinadores acreditavam e esperavam. Sobre a abordagem histórica por eles adotada, Silva, C.F. (2008, p. 38) diz:

é possível perceber a preocupação entre estes dois historiadores no estabelecimento da verdade histórica, sendo esta comprovada por meio de documentos que os mesmos tomavam como depositários desta verdade; não há o questionamento dos documentos como fonte histórica, sendo estes muitas vezes transcritos em seu trabalho historiográfico. Compreendem a história como linear e evolutiva, e seu papel como historiadores é estabelecer uma sucessão de fatos que deverão se constituir em história.

Entretanto, é preciso compreender o período e o local em que os dois atuaram, sendo esta forma de escrita historiográfica recorrente em Santa Catarina naquele momento, mesmo

em ambientes acadêmicos e entre historiadores profissionais (Gonçalves, 2006). Escrevia-se uma história factual com base em documentos escritos, mas que confirmavam uma visão já pré-estabelecida acerca do passado, com base nos valores de uma classe dominante. Deve-se considerar ainda que o período histórico em que os dois escreveram suas obras era também atravessado, no país como um todo, por um sentimento cívico-patriótico insuflado pelo governo federal e seu projeto de nação, voltado a um ideal de futuro de progresso ao mesmo tempo que idealizava grandes nomes do passado, em uma perspectiva conciliatória entre classes. Gonçalves (2006) aponta como a contribuição do Instituto Histórico e Geográfico de Santa Catarina (IHGSC) para a constituição da historiografia no estado, ao longo da primeira metade do século XX, esteve marcada pela ideia de se construir a história da “pequena pátria” catarinense como parte da história da “grande pátria” brasileira¹⁴². Frente a esse cenário, é compreensível que Ficker e Ferreira da Silva tenham utilizado abordagem similar, podendo-se dizer que teriam buscado escrever a história local como uma história das “pequenas pátrias” joinvilense e blumenauense dentro das duas outras pátrias maiores, estando conectados a uma visão hegemônica de seu tempo. Porém, é preciso destacar que, embora hegemônica, a narrativa de enaltecimento ao imigrante alemão nunca foi monolítica, tendo sido disputada mesmo dentro de uma história tradicional, especialmente em Joinville, onde as elites de origem alemã conviviam e dividiam o poder com elites luso-brasileiras¹⁴³.

Com a renovação da historiografia catarinense nas últimas décadas do século XX, esta forma de se escrever a história seria amplamente contestada. Ferreira e Frotscher (2000), por exemplo, em coletânea na qual traziam os novos debates historiográficos sobre o Vale do Itajaí, defendiam a “História-problema” da Escola dos Annales, questionando o “paradigma tradicional”, defendendo novas atitudes de “estranhar-se frente ao dito e ao escrito, dessacralizar os fatos, desconstruir discursos, questionar exclusões e vazios, constatar o não-dito” (Ferreira; Frotscher, 2000, p. 7-8). E também em Joinville, onde “nas últimas décadas, tem se tornado quase um lugar comum na historiografia acadêmica [...] questionar as visões romantizadas sobre a cidade e seus habitantes” (Machado, 2018, p. 32). Esta nova geração de

¹⁴² Contemporaneamente, a mesma tendência de se criar uma história regional “patriótica” e de construir uma identidade do estado podia ser vista também nos outros dois estados sulistas. No Rio Grande do Sul, haveria na historiografia uma ressignificação da até então esquecida Guerra dos Farrapos como uma “Revolução” Farroupilha, promovendo os antigos caudilhos a heróis revolucionários (Rodrigues, 2013), enquanto no Paraná as elites buscaram destacar e valorizar os elementos regionais que seriam constituintes da cultura do estado, resultando em um movimento artístico e cultural que foi denominado de Paranismo (Pereira, 1996).

¹⁴³ Mathyas (2007) cita como exemplo a obra historiográfica de Carlos Gomes de Oliveira (1894-1997), crítica à exacerbação do elemento germânico na constituição histórica de Joinville, valorizando também o papel das elites luso-brasileiras. Para Mathyas (2007, p. 74), “é inegável a importância de sua versão lusa para a história de Joinville, ainda que sob um ponto de vista elitista”.

historiadores iria se debruçar sobre temas e objetos renegados até então, dando mais importância aos excluídos da história do que aos grandes nomes, além de abordar as diversas formas de violência silenciadas ao longo da construção dos imaginários de cidades da ordem, do trabalho e dos imigrantes.

Esta ideia de “cidades ordeiras e trabalhadoras”, como representativa dos interesses de determinada classe, atravessa praticamente toda a existência de Joinville e Blumenau, sendo ressignificada de diferentes formas de tempos em tempos. Entretanto, como adverte Frotscher (1998), embora esta ideia possa ser analisada na chave da *longa duração* braudeliana, devemos nos atentar às suas transformações ao longo do tempo, não podendo ser entendida de forma fossilizada, pois, “seu conteúdo não é o mesmo a cada momento histórico” (Frotscher, 1998, p. 105). É importante compreender que esta representação já começa a se delinear desde os primeiros anos de fundação destas cidades ainda como colônias agrícolas na metade do século XIX, estando seu surgimento inserido no contexto de transição no Brasil de uma sociedade escravocrata para uma sociedade com mão de obra livre e assalariada¹⁴⁴.

Foi dentro deste cenário que “aos imigrantes foi dado um papel significativo: a construção efetiva da nova ética do trabalho” (Frotscher, 1998, p. 113), sendo considerados um exemplo a ser seguido. Os imigrantes europeus, especialmente os alemães, que em sua maioria já haviam incorporado em sua cultura a *ética protestante do trabalho*¹⁴⁵, são vistos assim como um contraponto positivo à população brasileira negra (escravizada) e miscigenada, considerada pelas elites como preguiçosa e indisciplinada. Deste modo, “Blumenau já nasceu positivada” (Frotscher, 1998, p. 117), sendo esta cultura de disposição e orgulho pelo trabalho incentivada pelo próprio Hermann Blumenau, segundo escritos dele analisados pela autora. E também Joinville, fundada apenas seis meses depois de Blumenau, já “nasceu e cresceu sob a lógica da

¹⁴⁴ Esta temática, amplamente discutida na historiografia brasileira por autores como Chalhoub (1986), Kowarick (1987), Schwarcz (1996), entre outros, é sintetizada por Frotscher (1998), para descrever o cenário nacional no qual se insere a imigração europeia no século XIX. Naquele momento de transição para o capitalismo industrial, estava em curso uma importante mudança no modo como a sociedade enxergava o trabalho, antes visto de forma negativa, como “coisa de escravo”, para uma visão positiva. Como descreve a autora, no período colonial o Brasil “estava imerso neste imaginário que associava ao trabalho uma negatividade” (Frotscher, 1998, p. 108), uma vez que a ideia do trabalho como uma vocação e como o caminho da prosperidade, advinda da Reforma Protestante, não chegou a penetrar no Brasil colonial, principalmente devido à grande força que a Contrarreforma católica obteve em Portugal. Assim, principalmente devido a uma pressão internacional para a modernização econômica do país após a independência, era preciso mudar as mentalidades, devendo o trabalho deixar de ser visto como um castigo para ser uma virtude, algo que “enobrece o homem”, como diz o ditado popular. Além disso, deve-se considerar também, como aponta Falcão (2004), as teorias raciais eugenistas em voga entre parte das elites brasileiras a partir da segunda metade do século XIX, as quais visavam o branqueamento da população, pois viam o negro e o mestiço como inferiores e degenerados.

¹⁴⁵ Embora o conceito só fosse cunhado e teorizado, por Max Weber, na Alemanha, cerca de meio século depois da instalação das duas colônias.

economia e cultura do capitalismo nacional e internacional” (Costa, 1996, p. 27), tendo o protestantismo papel fundamental desde a sua fundação, justamente pela cultura econômica de poupar e investir. Desde seu início a tal “vocação para o trabalho” é atribuída a uma perspectiva étnico-religiosa, mito que foi se renovando com o passar do tempo e permanecendo na atualidade com bastante vivacidade.

A ideia do trabalho e sacrifício dos pioneiros, como aponta Mathyas (2007), também já estava presente de alguma forma no primeiro livro publicado sobre Joinville, ainda em 1853: *A Colônia Dona Francisca no Sul do Brasil*¹⁴⁶, do militar e escritor prussiano Theodor Rodowicz-Oswiecimsky¹⁴⁷, que havia emigrado para a colônia em 1851, mas optou por retornar à Europa, justamente por considerar a vida ali bastante difícil. Seu relato foi construído a partir do que ele próprio havia visto enquanto esteve na colônia. Mathyas (2007, p. 36) considera que o autor “foi o precursor de todo o discurso construído acerca da germanidade e da epopeia vivida pelos primeiros colonizadores de Joinville”, destacando que seu livro, direcionado para um público alemão que porventura almejasse imigrar para o Brasil, tinha como objetivo alertá-los sobre as dificuldades com que se defrontariam na colônia. Assim, ele “reforça o tempo todo, os sacrifícios que certamente serão vividos por quem optar pela emigração, mas ao mesmo tempo, fala das vantagens” (Mathyas, 2007, p. 39). E quanto a Blumenau, o próprio fundador da colônia publicou livros na Alemanha no mesmo período que Rodowicz-Oswiecimsky, incentivando a imigração e também advertindo sobre as dificuldades que seriam encontradas, mas que seriam superadas através do trabalho (Blumenau, 1999)¹⁴⁸.

De forma alguma se trata de negar que os chamados pioneiros passaram por grandes privações e dificuldades, tendo tido que trabalhar arduamente para construírem novos assentamentos em meio   Mata Atlântica ainda praticamente intocada pela colonização. Justamente por essa razão, pode parecer sedutora a ideia do sacrifício e do esforço coletivo de um povo dedicado e trabalhador por natureza como a causa primordial do sucesso dos empreendimentos coloniais, que em menos de um século se transformaram em pujantes cidades industriais. Foi o que fizeram Carlos Ficker e Apolinário Ternes, por exemplo, os quais inclusive citam o relato de Rodowicz-Oswiecimsky como uma fonte que provaria tal sacrifício

¹⁴⁶ Originalmente com o título *Die Kolonie Dona Francisca in S d-Brasilien*, o livro foi publicado na Alemanha após seu autor ter para lá retornado, em 1853. Sua primeira tradução e publicação em português aconteceu somente em 1992, por iniciativa do Arquivo Histórico de Joinville.

¹⁴⁷ Nascido em 1814, falecido em 1864. Mais dados biográficos em <https://academiajoinvilense.com.br/theodor-rodowicz-oswiecimsky/>. Acesso em 11 set. 2023.

¹⁴⁸ Os textos de Hermann Otto Blumenau *Sul do Brasil em suas referências   Emigração e Colonização Alemã* (1850) e *Guia de Instruções de Emigrantes para a Província de Santa Catarina no Sul do Brasil* (1851), foram traduzidos e reunidos em livro publicado em 1999.

e esforço. Tal narrativa, no entanto, é ideológica, não se sustentando quando analisado o contexto de transformações socioeconômicas no Brasil ao longo do século XIX, além das vantagens recebidas pelos imigrantes, uma vez que a ocupação do território consistia em projeto de Estado do governo imperial. Documentos produzidos naqueles primeiros anos da colonização, analisados por historiadores como Frotscher (1999) e Luiz Ferreira (2019; 2021), mostram que as colônias Dona Francisca e Blumenau, levadas a cabo por empresas colonizadoras privadas, receberam substancial aporte financeiro do governo brasileiro. Ferreira (2021), a partir da análise de cartas do próprio Príncipe de Joinville, aponta que, não fosse tal auxílio estatal, a Colônia Dona Francisca poderia ter sido uma experiência efêmera, o que contradiz a ideia amplamente difundida de que o sucesso da colônia teria se dado por razões étnicas ou ainda por ter sido um empreendimento privado.

Além disso, outro fator que ajuda a compreender o desenvolvimento precoce da região foi que cidades ali fundadas já nasceram praticamente livres da exploração colonial latifundiária e escravista existente na maior parte do Brasil¹⁴⁹. Diferentemente de outras regiões do país, como o estado de São Paulo, por exemplo, onde imigrantes europeus foram trabalhar nas grandes propriedades cafeicultoras em substituição à mão de obra escravizada, em Santa Catarina, como destaca a antropóloga Giralda Seyferth (1993), prevaleceu o regime de pequenas propriedades, que se baseava na distribuição ou venda de pequenos lotes de terra a ser cultivados por famílias. Deste modo, a diferença na forma de ocupação e de exploração da terra bem como os subsídios recebidos pelo governo imperial foram fatores fundamentais para a criação das condições que possibilitaram que a região se desenvolvesse e iniciasse sua industrialização. Assim, em um contexto em que “a ‘capacidade de trabalho’ do colono é assumida como inata” (Seyferth, 1993, p. 48),

o estabelecimento numa região coberta pela floresta subtropical, a presença de grupos indígenas, a precariedade dos serviços públicos essenciais (especialmente a demora na demarcação de lotes, a inexistência de vias de comunicação, as más condições sanitárias etc.), o isolamento e outros elementos que marcaram todo o processo de colonização serviram de base para uma elaboração étnica da categoria colono, principalmente a partir da década de 1930, associando-a a outra identidade atribuída aos imigrantes por seus descendentes - a de pioneiro (Seyferth, 1993, p. 47).

¹⁴⁹ Frotscher (1998) relata que um decreto imperial de 1867 proibiu a escravidão nas colônias, e que Hermann Blumenau foi bastante favorável à medida, por compreender que o trabalho livre era mais benéfico à economia. No entanto, há documentos que indicam que ele próprio havia utilizado mão de obra de negros escravizados nos primeiros anos de colonização.

Embora vista a princípio com positividade, a presença no país de comunidades de imigrantes alemães e descendentes, os chamados enquistamentos étnicos (Seyferth, 1981), iria em algumas décadas começar a ser vista por setores dos governos estadual e federal como uma potencial ameaça à integridade da nação brasileira, como abordado por autores como Seyferth (1981), Luiz Felipe Falcão (2004) e André Voigt (2008). Influenciadas pelo nacionalismo alemão e pelo pangermanismo, reforçados após a unificação da Alemanha em 1870, parte das comunidades teuto-brasileiras desenvolveriam certa resistência a uma integração à cultura nacional. Este sentimento de pertencer a uma grande comunidade germânica, o chamado *Deutschtum* (germanidade), em meio ao território e cultura brasileiros, acabou por forjar “uma consciência nacional peculiar que separa as noções de cidadania e nacionalidade (esta última baseada em normas culturais e raciais)” (Seyferth, 1981, p. 4), criando-se uma concepção de identidade étnica à parte e diferenciada de uma identidade brasileira.

Voigt (2008) denomina este forjamento como a *invenção do teuto-brasileiro*, defendendo que “teuto-brasileiro” não pode ser dada como uma categoria *a priori*, tendo sido teorizada e ressignificada em diferentes momentos. As tensões causadas pela intensificação do nacionalismo germânico em meio a um contexto político que estimulava e impunha o nacionalismo brasileiro levariam à Campanha de Nacionalização promovida pelo Estado Novo, tema retomado mais adiante. O que nos interessa perceber neste momento é que, conforme analisa Voigt (2008), embora a comunidade teuto-brasileira tenha sido vítima de violência e perseguições durante um determinado período, após a Segunda Guerra, uma vez derrotada a Alemanha nazista e dissolvida a ameaça pangermanista no sul do Brasil, a cultura de trabalho e disciplina das comunidades teuto-brasileiras continuariam a ser exaltadas. Num primeiro momento, diluindo-se aspectos evidentes da cultura alemã, uma vez que tais comunidades, para o governo federal, haviam sido integradas à cultura brasileira. Nos anos 1970 e 1980, contudo, ocorreria uma nova reafirmação da germanidade nas cidades catarinenses, com a reinvenção de elementos estéticos, como arquitetura e festas típicas (Flores, 1997). Segundo Voigt (2008),

A identidade teuto-brasileira seria o resultado de um embate pela afirmação da sua particularidade, diante da diversidade étnica e cultural do restante do Brasil. A afirmação de suas peculiaridades demonstraria, para o país como um todo, traços dignos de um exemplo a ser seguido pelo país, assolado pela “herança colonial” lusa. A ética do trabalho e da poupança, a religiosidade, a natural tendência ao associativismo, o respeito às leis e hierarquias, a valorização da iniciativa particular e familiar, o desprezo pela iniciativa pública e pelo Estado [...] seriam alguns destes traços culturais que caracterizariam a cultura teuto-brasileira, ainda visualizada como um contraponto positivo à presença lusa, africana e indígena na formação nacional do Brasil (Voigt, 2008, p. 12).

Esta valorização das comunidades teuto-brasileiras como exemplo para o país seria realizada não apenas por descendentes de imigrantes germânicos, sendo José Ferreira da Silva um dos principais expoentes entre os não germânicos¹⁵⁰. Como narra Silva, C.F. (2008), durante o período em que esteve “exilado” de Blumenau, nos anos 1940, ele viajou por outros estados, como Goiás e Minas Gerais, escrevendo textos sobre suas viagens nos quais descrevia os sertanejos com um olhar bastante preconceituoso, defendendo, a partir de uma perspectiva étnica, o modelo de colonização de Blumenau como exemplo a ser seguido pelo país, desconsiderando em suas análises os diferentes processos históricos de ocupação e exploração destes territórios que levaram a tais desigualdades.

O regime de pequenas propriedades implantado nas colônias germânicas em Santa Catarina foi, segundo Costa (1996), um importante fator que permitiu a acumulação de capital por algumas famílias, impulsionando posteriormente a industrialização da região com a criação de pequenas manufaturas. Além disso, a autora destaca que, embora o projeto inicial do governo imperial fosse o estabelecimento de colônias agrícolas, não havia apenas camponeses entre os imigrantes, com muitos deles possuindo instrução formal e/ou formação profissional, um fator a mais que favoreceu o surgimento das manufaturas e empresas familiares. Deste modo, já nos anos 1920, Joinville possuía um campo industrial diversificado, sendo nesta época que a imprensa local começaria a se referir à cidade como a *Manchester catarinense*, em referência a uma das cidades pioneiras da Revolução Industrial na Inglaterra, ao mesmo tempo que também já destacava o perfil “ordeiro” do operariado joinvilense. Nas décadas seguintes, Blumenau e Joinville se tornariam os maiores centros industriais do estado.

Com relação às pesquisas historiográficas, Mathyas (2007) destaca que, embora tenham existido milhares de operários trabalhando para transformar Joinville na “Manchester”, a vida destes trabalhadores nunca havia sido tema de interesse para a historiografia sobre a cidade. Somente nos anos 1990 é que a classe operária joinvilense seria tema de pesquisas historiográficas, sendo Belini Meurer (1993) e Iara Andrade Costa (1996), provavelmente os pioneiros. Costa (1996), utilizando como fontes jornais locais publicados entre 1917 e 1943, buscou narrar como o poder empresarial foi reforçando a ideia de “cidade da ordem”, analisando também os silenciamentos, uma vez que o ponto de vista dos trabalhadores raramente era apresentado nestas notícias¹⁵¹. A autora cita, por exemplo, a ocorrência de greves

¹⁵⁰ Para análise de autores não-germânicos no período do Estado Novo, ver Voigt (2008).

¹⁵¹ Costa (1996) chega a citar a existência de jornais operários circulando em Joinville no período por ela estudado, mas que não os teria encontrado.

na cidade, influenciadas pelo movimento grevista nacional de 1917. Os jornais, no entanto, costumavam destacar que “agitadores” não se criavam na cidade, justamente pelo perfil “ordeiro” de seus trabalhadores. Costa (1996) aponta ainda que era muito comum a existência de relações paternalistas nas empresas, de modo que a imprensa constantemente sugeria que havia uma relação de igualdade entre patrões e empregados, apesar da carestia por estes sofrida. Assegurava-se assim “um ambiente de cooperação e alta produtividade aliada ao baixo nível de organização dos trabalhadores” (Costa, 1996, p. 28). Repetido *ad nauseam*, este discurso foi sendo incorporado como verdadeiro e “natural” pela classe trabalhadora, sendo até hoje marcante e constantemente repetido.

Um tema recorrente nas pesquisas historiográficas sobre a classe trabalhadora nas cidades catarinenses é também o modo como o Estado Novo iria se aproveitar dos discursos de enaltecimento do trabalho disciplinado ali já existentes para controlar os sindicatos através do “peleguismo”. Um dos principais trabalhos sobre o tema é a dissertação de Giane Maria de Souza (2006), analisando, a partir de um viés marxista, a cooptação política e ideológica dos operários em Joinville através do controle dos sindicatos pelas próprias elites empresariais. Diz a autora que a educação para o trabalho ordeiro, sob um viés patriótico verde-e-amarelo, passa a ser a principal perspectiva educativa difundida pelos sindicatos entre os trabalhadores joinvilenses, e não mais a união pela reivindicação de direitos, numa perspectiva conciliatória entre as classes. Esta difusão da ideologia do trabalhador disciplinado e ordeiro seria ainda mais intensificada durante a ditadura militar, uma vez que as grandes indústrias da cidade, especialmente a Fundação Tupy, mantiveram “vínculos estreitos com os governos militares e os generais-presidentes, colaborando com o aparelho repressivo” (Nascimento, 2020, p. 49). Neste contexto, como aponta Sirlei de Souza (2005), o discurso do trabalho e da ordem foi retomado e ressignificado em Joinville, reforçando-se um imaginário de cidade laboriosa e ordeira, para “manter a cidade disciplinada e sem ‘ações subversivas’, impedindo resistências, já que o país vivia um momento de fortes lutas contra a ditadura militar” (Souza, 2005, p. 196).

Um novo momento de reafirmação e ressignificação da ideia de “cidades do trabalho” se daria entre 1983 e 1984, frente a uma situação bastante particular, como analisado por Frotscher (1998). Em meio à grande comoção popular causada pelas enchentes que devastaram Blumenau naqueles dois anos¹⁵², tanto o governo municipal como o estadual, bem como a mídia

¹⁵² Devido ao local onde foi construída, às margens do rio Itajaí-Açu, Blumenau, desde a sua fundação, sofreu com o problema de enchentes frequentes. Em julho de 1983 e agosto de 1984 ocorreram as de maior impacto já registradas. Na maior das duas, a de 1983, o rio chegou a subir 15 metros, deixando a cidade alagada por 32 dias

e empresários, investem em um discurso maciço que reforça a imagem do blumenauense como trabalhador e ordeiro. O esforço e o pioneirismo dos imigrantes que venceram as dificuldades são novamente evocados, sendo utilizados como modelo inspirador coletivo para a superação da tragédia. E diante da necessidade de se trazer verbas públicas do governo federal para a reconstrução da cidade, o governo estadual investe na construção de uma imagem do estado a partir de Blumenau, resgatando “na germanidade, o elemento ‘trabalho’, para promover, a partir dele, uma representação germanizada de Santa Catarina. Blumenau é transformada em vitrine do estado” (Frotscher, 1998, p. 48). A tragédia acabou então por ser utilizada para reforçar o mito fundador, alimentando junto com ele antigos preconceitos e o sentimento de superioridade cultural com relação ao restante do país. A autora narra:

Nos discursos de lideranças políticas de Santa Catarina, a identidade germanizada do catarinense, baseada no trabalho, forjava-se através da afirmação do seu contraponto, buscado no nordeste brasileiro. Naquela época, enquanto no sul havia água em excesso, [...] no nordeste perdurava há cinco anos uma longa seca. A disputa pelas verbas federais era grande, provocando entrechoques entre os políticos do sul e do nordeste e, inclusive, produzindo estereótipos sociais. [...] Em virtude da simultaneidade das duas catástrofes, a disputa de verbas com o nordeste fez com que muitos blumenauenses e outros catarinenses acusassem o nordestino de não merecer o auxílio federal (Frotscher, 1998, p. 40-41).

O reforço de tais estereótipos não apenas coloca o sul “germanizado” e “trabalhador” acima de outros estados brasileiros, mas também nega a diversidade étnica e cultural dos próprios catarinenses, colocando a identidade teuto-brasileira como representativa do estado, além de também negar as diferenças de classe, como se empresários e trabalhadores tivessem os mesmos interesses na sociedade do trabalho. Embora as histórias oficiais de Joinville e Blumenau criem uma narrativa que dignifica o imigrante alemão e o empreendedor, tais narrativas escondem muitas outras formas de violência, temas que também só viriam a ser estudados de forma mais aprofundada a partir das últimas décadas do século XX, e que serão também abordadas em alguns filmes da produção cinematográfica contemporânea em Joinville e Blumenau, que são o tema dos capítulos 3, 4 e 5.

Por ora, ao longo deste capítulo, busco mostrar que, apesar da desconstrução e renovação trazida pela historiografia e da presença de filmes que abordam estas contranarrativas, os velhos mitos construídos ao longo de mais de um século continuam a

e com 197.790 pessoas desabrigadas. Fonte: <https://omunicipioblumenau.com.br/os-40-anos-do-inicio-da-grande-enchente-de-1983-em-blumenau/>. Acesso em 20 set. 2023.

ressoar fortemente na produção cinematográfica contemporânea. Reforçar tal visão em 1960, como faziam Carlos Ficker e José Ferreira da Silva, bem como os cinejornais citados no início do capítulo, estaria ligado a um contexto de oficialização da narrativa empresarial em um período em que a disciplina História não havia ainda consolidado sua abordagem e metodologia críticas às narrativas dos vencedores. Mas o que significaria reforçá-la no século XXI, como visto nos dois documentários jornalísticos que abrem este subcapítulo?

2.2 - Mitos fundadores requentados nas cidades do presente: *Conhecendo Blumenau* (2006) e *Uma carta para Ferdinand* (2020)

Blumenau é uma bela e típica cidade localizada no sul do Brasil, mais precisamente no Vale Europeu de Santa Catarina. A cidade reverencia sua história, tradição e cultura, através da música, dança e arquitetura típica. A vocação pela indústria, o espírito empreendedor e o cuidado com a organização e a limpeza de suas ruas, e os canteiros sempre floridos demonstram o amor dos blumenauenses por sua cidade. Desde o início da colonização, Blumenau já mostrava punho forte e determinação, característica marcante que foi se firmando ao longo de sua trajetória.
(*Conhecendo Blumenau*, 0'02'')

Conhecendo Blumenau, dirigido por Jacqueline Bürger, é um filme turístico lançado em 2006, patrocinado por um grupo de empresas atuantes na cidade¹⁵³. Não se trata propriamente de uma obra tradicionalmente entendida como cinematográfica, mas de um filme publicitário, com o propósito de promover a cidade e atrair investimentos e visitantes. Adotando uma linguagem clássica de documentário expositivo, o filme vai mostrando sucessivamente diversas imagens relacionadas à cidade, que são costuradas pelos comentários de um narrador que vai construindo, em voz *over*¹⁵⁴, um discurso sobre a mesma, e sem a utilização de entrevistas. Pode ser classificado como pertencente à grande categoria de *filme turístico*, termo definido por Sampaio (2015b, p. 838) como “um documentário resultante de uma encomenda, cujo objetivo principal é a promoção turística de determinado lugar ou região”.

¹⁵³ Produzido pelo Jeclac Studio, cujo foco são filmes turísticos sobre a cidade. Além de *Conhecendo Blumenau*, o estúdio produziu também filmes promocionais sobre a *Oktoberfest* e as *Schützenvereine* (sociedades de atiradores). Ver: <https://www.youtube.com/@JeclacStudio> (Acesso em 20 abr. 2025). *Conhecendo Blumenau* foi patrocinado pela Associação Empresarial de Blumenau (ACIB), RBS TV (atual NSC), entre outras grandes empresas de Blumenau.

¹⁵⁴ Voz *off* e voz *over*, termos geralmente confundidos um pelo outro, são duas formas como uma narração é inserida na montagem de um filme. Enquanto a primeira corresponde à voz de algum personagem pertencente à narrativa fílmica, a segunda corresponde a um narrador externo ao universo narrativo, sendo também, por vezes, nomeado como “voz de Deus” (Nichols, 2009).

Embora filmes turísticos modernos, como *Conhecendo Blumenau*, estejam diretamente vinculados a uma ideia de consumo, de representar a cidade como um produto, eles incorporam elementos de uma tradição que remonta aos primórdios do cinema, de se mostrar ao público, numa perspectiva não ficcional, lugares e povos distantes, como, por exemplo, com os *filmes de viagem*, *travelogues* e até mesmo os *cinejornais*. Vistos como *filmes utilitários*, ou seja, realizados em momentos específicos e para fins específicos, filmes turísticos foram durante muito tempo considerados um tipo de obra audiovisual menor, sendo comumente negligenciados por críticos cinematográficos e historiadores do cinema, “dado o seu carácter tendencialmente repetitivo e previsível ([tanto] na forma como no conteúdo), [...] [tendo] sido sistematicamente associados à indústria turística ou a usos estatais do turismo” (Sampaio, 2015a, p. 341)¹⁵⁵.

Como destaca Sampaio (2015a), o pouco interesse no estudo de tal tipo de filme se daria por uma tendência a vê-los como vinculados a uma promoção de valores políticos, mostrando imagens parciais “que não raras vezes funcionam como metonímicos da nação” (Sampaio, 2015a, p. 341), além de “vertidas de cima para baixo a partir de um ponto de vista centralizador” (Sampaio, 2015a, p. 342). Embora a autora critique o reducionismo dessa visão, propondo um olhar mais amplo para tais filmes, penso que *Conhecendo Blumenau*, assim como outras produções similares já realizadas sobre Blumenau¹⁵⁶, acaba por reproduzir muitas dessas características comumente atribuídas de forma pejorativa a filmes turísticos. E, justamente por isso, ele pode ser visto como uma fonte para se analisar como o mercado e o turismo, nesse início de século XXI, se utilizam da narrativa histórica hegemônica para promover a imagem da cidade, contribuindo para disseminar, também através do audiovisual, uma história

¹⁵⁵ O Grupo de Estudos Outros Filmes, vinculado à Universidade de Lisboa, tem se dedicado a pensar o cinema português a partir de filmes outrora negligenciados por seu caráter imediatista ou utilitário, ao que dão o nome de “outros filmes” (Sampaio *et al*, 2016). No Brasil, mesmo que autores como Sales Gomes (2016) e Bernardet (2009) já tenham apontado, ainda nos anos 1970, o descaso de críticos e pesquisadores para com tais filmes, ainda hoje configuram-se como campo de estudos incipiente. No entanto, pesquisadores como Eduardo Morettin, Rosane Kaminski e Thais Continentino Blank, também têm voltado algumas de suas análises para estes tipos de filmes.

¹⁵⁶ A escolha pela análise de *Conhecendo Blumenau*, em detrimento de outras produções, se deu tanto por estar inserido dentro do recorte temporal proposto, como também por trazer de forma evidente um alinhamento a uma narrativa histórica hegemônica. Ao longo desta pesquisa foram encontrados outros filmes turísticos e promocionais sobre Blumenau, sendo o mais antigo o de 1950 que abre este capítulo, além de outro de 1963, intitulado *O comércio e a indústria de Blumenau* (Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=Jh76gYD65Bg&t=6s>. Acesso em 12 mai. 2024), um de 1970, intitulado *Cerveja em Blumenau* e produzido pela Agência Nacional (Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=BYiHkU7KxgU>. Acesso em 12 mai. 2024), e outro de meados dos anos 1990, *Prosit Blumenau*, (data não especificada), apresentado por Vera Fischer, especialmente convidada pela produção devido à sua relação com a cidade (encontrado no acervo do Museu da Imagem e do Som-SC, não digitalizado). Financiados por empresários, todos estes filmes apresentam similaridades no discurso, vendendo uma imagem idealizada da cidade. E certamente existem muitos outros filmes que não foram encontrados ou não mencionados. Uma análise comparativa pormenorizada mostrando as particularidades de cada um, bem como as mudanças de discurso a cada década está ainda por ser executada em pesquisas futuras.

romantizada e sem espaço para contradições. Frente a isso, em *Conhecendo Blumenau*, qual é a Blumenau que deve ser “conhecida” pelo espectador?

Na sinopse do filme, vista no YouTube, o mesmo é apresentado por sua produtora como um documentário. Uma questão fundamental a ser compreendida a respeito deste formato fílmico é a discussão de Nichols (2009) a respeito de seu caráter ficcional, apresentada na Introdução. Entende-se que, mesmo que costumem ser percebidos como representações da realidade, montados a partir de imagens captadas do mundo real, os documentários são também construções narrativas que “significam ou representam os interesses de outros” (Nichols, 2009, p. 28). Ou seja, por mais que mostrem elementos reais, as escolhas de “quais” elementos e de “como” eles são mostrados são um recorte desta realidade, que é manuseada para a construção de um discurso.

No filme em questão, por seu caráter utilitário e comercial, este aspecto salientado pelo autor se mostra ainda mais evidente. Numa perspectiva de *cinema-postal* (Kaminski; Busnardo, 2021), ou seja, com várias imagens que se assemelham a cartões-postais para promover determinada localidade, são destacados elementos como a arquitetura “germânica” (muitas vezes com edificações mostradas em *contra-plongée*, para engrandecê-las), ruas limpas e floridas, paisagens, instituições culturais e comemorações festivas, com bandas musicais e grupos de dança vestindo trajes “típicos” alemães. Além disso, nota-se em todo o filme uma predominância quase absoluta de pessoas brancas, com pouco espaço à diversidade racial. Complementarmente às tradições, mostra-se também a produção industrial e o desenvolvimento tecnológico. Podemos perceber que a junção de todas estas imagens ao texto narrado, através da montagem, converge para a construção de um discurso único, apresentando uma cidade profundamente marcada culturalmente pela imigração alemã, sendo moderna e tecnológica, ao mesmo tempo em que reverencia seu passado e suas tradições, dando especial destaque à cultura do trabalho legada pelo imigrante.

Em dado momento, é dito, por exemplo, que “os blumenauenses têm o empreendedorismo no sangue” (*Conhecendo Blumenau*, 3’14”). Contudo, enquanto biólogos e geneticistas não surpreendem o mundo com a descoberta do gene do empreendedorismo no DNA humano, ficamos aqui com a conclusão de que tal fala nada mais é do que a reprodução de um discurso ideológico construído historicamente. Deste modo, incorporando diversos elementos do senso comum presentes na “história oficial” de Blumenau, o filme reproduz, sutilmente repaginada de forma alegre e celebrativa, a antiga ideia a respeito de uma cidade e

povo diferenciados com relação ao restante do Brasil. Note-se o próprio logotipo do filme que remete às cores da bandeira da Alemanha.

Figuras 01 a 04 - A Blumenau alemã a ser conhecida em *Conhecendo Blumenau*



Fonte: *Conhecendo Blumenau*

Focado também em uma promoção turística internacional¹⁵⁷, a tentativa de se mostrar uma cidade destoante do que geralmente se entende como “Brasil” já pode ser percebida nos primeiros segundos do filme: enquanto a câmera percorre horizontalmente o prédio da prefeitura (um dos mais representativos exemplares de arquitetura pseudoenxaimel), ouvimos a voz do narrador dizendo que “Blumenau é uma bela e típica cidade localizada no sul do Brasil, mais precisamente no Vale Europeu de Santa Catarina” (*Conhecendo Blumenau*, 0’01’). A utilização no filme de tal denominação para a região está relacionada com um projeto mais amplo do governo estadual de Santa Catarina, iniciado em 2003, de se criar e estimular roteiros temáticos regionais, integrando vários municípios de acordo com afinidades culturais (Bortolossi, 2008)¹⁵⁸. Já utilizado anteriormente de modo informal, o nome “Vale Europeu”

¹⁵⁷ No DVD lançado em 2006, constam legendas em quatro idiomas: inglês, espanhol, alemão e italiano, o que demonstra que havia, ao menos, a pretensão de que fosse distribuído internacionalmente e visto por estrangeiros.

¹⁵⁸ Bortolossi (2008) aponta que este projeto já havia sido iniciado ainda nos 1980, porém foi interrompido, e retomado em 2003. Além do Vale Europeu, os outros roteiros turísticos são: Caminho dos Príncipes, Rota do Sol, Grande Florianópolis, Encantos do Sul, Caminho dos Cânions, Serra Catarinense, Vale do Contestado e Grande Oeste. Bortolossi (2008, p. 67) considera que este programa foi benéfico no sentido de promover uma maior integração turística regional. Contudo, considera que esta divisão “por vezes, não respeita as afinidades temáticas locais, forçando sub-regiões com interesses, vocações e objetivos distintos a trabalhar em conjunto. Neste caso, municípios acabam se adaptando à temática da região, o que pode gerar conflitos e/ou artificializar o produto turístico regional”.

para o Vale do Itajaí seria assim oficializado como região turística, de modo que “o próprio aspecto geográfico foi substituído por uma naturalização de identificação europeia” (Wartha, 2024, p. 167), contribuindo assim para reforçar a narrativa do colonizador europeu que trouxe o progresso através de sua ética de trabalho, bem como para insuflar o antigo sentimento de superioridade étnica e cultural das regiões de colonização alemã¹⁵⁹.

A denominação “Vale Europeu”, em vez de “Vale alemão” ou “Vale germânico”, apesar de reforçar uma visão eurocêntrica e de ser considerada ofensiva aos povos indígenas da região, como abordado no Capítulo 3, é criada também no sentido de um certo reconhecimento da contribuição de imigrantes de outras nacionalidades para a formação econômica e cultural da região. Tensões entre colonos italianos e alemães eram existentes desde o século XIX, prevalecendo uma hegemonia alemã (Dallabrida, 2000). Como aponta Silva, C.F. (2008), durante muito tempo a própria historiografia da cidade focou-se exclusivamente na colonização germânica, invisibilizando outros grupos¹⁶⁰. Contudo, mesmo que haja este reconhecimento, ainda assim continua prevalecendo um maior enaltecimento ao colonizador alemão. É o que se vê também em *Conhecendo Blumenau*, que dá muito mais destaque à cultura alemã, embora em dois momentos apresente imagens da Festitália, festa criada em 1994 que celebra a imigração italiana. Porém, apesar de estarem os italianos ali representados e homenageados, o que pode ser visto como uma pequena ruptura com o discurso hegemônico, parece ser através da construção de um “Outro”, que se distingue do colonizador alemão dominante. Ouvimos o narrador dizendo que “na história do município, está também a alegria, o jeito descontraído e os traços marcantes dos imigrantes italianos e trentinos¹⁶¹ [...] [que] aqui deixaram o gosto pela saborosa e encorpada culinária italiana” (*Conhecendo Blumenau*, 1’12”). O tom festivo e harmonioso com que são referenciados traz consigo uma hierarquização cultural, que coloca a cultura do trabalho e do empreendedorismo do alemão acima da alegria e da descontração dos

¹⁵⁹ Diferentemente dos nomes utilizados para denominar outros roteiros turísticos do território catarinense, “Vale Europeu” passou, ao longo das últimas décadas, a ser utilizado muitas vezes não apenas como propaganda turística, mas também para denominar a própria região no sentido geográfico, sendo naturalizado por meios midiáticos e utilizado acriticamente para se referir à região como um lugar que “deu certo” no Brasil. Um exemplo pode ser visto em matéria jornalística vinculada nacionalmente pela Rede Globo, em 2016: <https://g1.globo.com/globo-reporter/noticia/2016/02/vale-europeu-e-regiao-do-brasil-campea-em-qualidade-de-vida.html>. (Acesso em 06 jun. 2024). Em 2024, a partir de projeto do deputado estadual Egidio Ferrari (Partido Liberal), aprovou-se que a região fosse oficialmente denominada de Região Metropolitana do Vale Europeu. Lei estadual nº 860/2024, disponível em https://leis.alesc.sc.gov.br/html/2024/860_2024_lei_complementar.html. Acesso em 20 mai. 2025.

¹⁶⁰ Carla F. Silva (2008) aponta que somente em 1975, após a morte de José Ferreira da Silva, a revista *Blumenau em Cadernos* publicaria os primeiros textos dedicados à imigração italiana no Vale do Itajaí.

¹⁶¹ Parte dos imigrantes de língua italiana no século XIX provinham da região do Trentino-Alto Ádige, então parte do Império Austro-Húngaro. Apesar de falantes de italiano, possuíam uma cultura e identidade distinta dos italianos (Dallabrida, 2000).

italianos, mesmo que em outro momento o narrador se refira aos “bravos italianos e trentinos que tanto contribuíram para a cultura e o desenvolvimento de Blumenau” (*Conhecendo Blumenau*, 6’30”). Sobre a predominância do discurso que valoriza a etnia alemã acima das outras no Vale do Itajaí, Magali Moser (2016) afirma:

Os diferentes da identidade dominante, para serem aceitos, têm de submeter à relação de dominação imposta pelo pano de fundo que mantém a ideia hegemônica. Assim, reconhecem a alteridade constituinte do ser outro, reduzindo-o à semelhança do dominante. A exaltação da supremacia branca, europeia e alemã se manifesta em campanhas que flertam com a desconfiança da brasilidade no Vale (Moser, 2016, p. 264).

Além dos italianos e trentinos, nenhum outro grupo ou etnia é citado no filme, provavelmente por não terem incentivadas pelo poder público festividades que celebrem sua cultura e que sejam atrativas ao turismo, reforçando assim sua invisibilização. Haveria nesta aparição dos italianos no filme um real reconhecimento do trabalho executado, por exemplo, pelo imigrante italiano pobre camponês e operário? Ou seria porque também tiveram, mesmo que como algo menor ou complementar, sua identidade transformada em produto comercializável? Podemos dizer que não há uma real valorização da cultura e das tradições no filme, mas uma propaganda daquilo que pode trazer lucros e investimentos à cidade.

A partir dessa discussão sobre a comercialização de uma identidade baseada na etnia, é importante destacar que a Blumenau que vemos em *Conhecendo Blumenau* possui uma aparência muito mais “europeizada” ou “germanizada” do que se via em filmes das décadas de 1950 e 1960, nos quais o enaltecimento da cultura alemã era bem mais discreto. Pois, como analisa Flores (1997), embora a propaganda turística contemporânea persista na ideia de Blumenau como uma cidade que manteve suas antigas tradições germânicas, foi somente a partir do final dos anos 1960 e, com grande força, dos 1970 e 1980, que houve “um investimento deliberado para construir a imagem da Blumenau germânica” (Flores, 1997, p. 73), tal como hoje se conhece. E aqui cabe lembrar que também o cinema pode ter dado sua contribuição para a construção e divulgação desta imagem, através do já mencionado longa-metragem ficcional *Férias no Sul*, lançado em 1967 e que encena as aventuras amorosas de um estudante paulista passando suas férias em Blumenau. Como visto anteriormente, o filme teria sido produzido visando mostrar ao Brasil, especialmente ao público de classe média do eixo Rio-São Paulo, um espaço diferente do país, com uma cultura diferenciada, mostrando uma Blumenau marcada pela influência cultural alemã (Veiga, 2024a). Não é possível afirmar que haja uma relação direta com o filme, mas, é fato que no ano seguinte ao seu lançamento, a própria cidade

começaria a vender nacionalmente a sua imagem como um “outro país”, de imagem europeia, dentro do Brasil. E a partir de então, cada vez mais, a prefeitura de Blumenau investiria no reforço desta imagem.

É fato que a imigração alemã teve papel preponderante na formação cultural e econômica na região. Todavia, manifestações culturais mais evidentes desta germanidade, como a língua, foram interrompidas ou diluídas com a Campanha de Nacionalização. Assim, nas décadas seguintes, a memória de um período marcado pela hegemonia da cultura alemã permaneceria como memória silenciosa ou uma “memória coletiva subterrânea”, utilizando o termo de Michel Pollak (1989). E durante aproximadamente três décadas, “os fios que teciam a germanidade foram silenciados” (Flores, 1997, p. 45), mantendo-se fora da esfera pública uma exaltação da germanidade. Memórias silenciadas, no entanto, tendem a, no momento propício, ressurgir publicamente, sendo ressignificadas. E a partir dos anos 1960, haveria novamente espaço para uma revalorização da cultura alemã, embora muito diferente do que havia sido anteriormente, resultando, principalmente, na encenação da germanidade como produto turístico.

Podendo-se aplicar a este caso o conceito de Hobsbawn e Ranger (1997) de *tradição inventada*¹⁶², este projeto foi amplamente analisado por autores como Flores (1997), Moser (2016) e eu mesmo (Veiga, 2013), que demonstram como, para estimular o turismo, houve a reafirmação de uma identidade alemã na cidade, que passaria a se apresentar como tradicional e inalterada com o passar do tempo, “amalgamando passado, presente e futuro” (Flores, 1997, p. 13). Cria-se assim “uma cidade monofônica, na qual tudo deveria convergir para uma única voz, plasmada numa só imagem, [...] para ser vista, para ser cartão-postal” (Flores, 1997, p. 70-71), visando fins econômicos e políticos. Para a criação de tal imagem, reformulou-se visualmente o centro da cidade, investindo-se na criação de uma arquitetura típica que “confirmasse” a ideia de cidade germânica: o neoenxaimel/pseudoenxaimel, que apenas imita, muitas vezes sem critério algum, a milenar técnica do enxaimel, trazida por imigrantes alemães no século XIX¹⁶³. E, como apontado anteriormente, as grandes enchentes ocorridas em Blumenau em 1983 e 1984 seriam estrategicamente utilizadas como instrumento de renovação

¹⁶² Como analisam os historiadores britânicos Eric Hobsbawn e Terence Ranger (1997), algumas tradições que parecem ser bastante antigas, datadas de um tempo imemorial, são muito mais recentes do que aparentam ser, tendo muitas vezes sido recriadas ou mesmo forjadas, de forma a remeter a um tempo anterior, sendo a partir de então transmitidas como tradições. No entanto, tradições inventadas atendem a interesses específicos de determinado grupo social em seu momento presente.

¹⁶³ Iniciado em Blumenau no final dos anos 1970, este projeto seria também implementado em Joinville e outras cidades menores da região. Blumenau foi certamente a que teve o maior êxito comercial (Veiga, 2013).

da imagem da cidade germânica de povo trabalhador. Deste modo, “imagens são ‘congeladas’ e a fluidez histórica é negada. [...] A própria germanidade é re-atualizada em meio a estratégias de poder. [...] As próprias elites, representadas pelos órgãos governamentais, forjam identidades, promovem a ‘etnização’ da sociedade” (Frotscher, 1998, p. 2). Moser (2016) também discorre a respeito:

A consagração da cultura hegemônica germânica e o pensamento único em torno da representação da cidade parecem algo ingênuo e desprovido de propósito. Escondem, no entanto, um jogo de interesses e conflitos na busca pela manutenção de construções simbólicas e a favor de forças dominantes. Revelam a perspicácia na exaltação de uma etnia e subalternização de outras tantas (Moser, 2016, p. 265).

Pode-se também dizer que o projeto de revalorização e reafirmação da germanidade passa também por questões políticas e econômicas. Lembremos que tal fenômeno ocorre durante a chamada Guerra Fria e a Ditadura Militar no Brasil, quando a Alemanha não é mais vista como uma ameaça à paz mundial, e tampouco são os teuto-brasileiros vistos como uma ameaça à segurança nacional, uma vez que, naquele momento, na perspectiva dos militares e de empresários afinados com o projeto golpista, o inimigo interno era outro: os comunistas e os “subversivos”. E há também o fato de as elites empresariais locais, em grande parte descendentes de imigrantes alemães, terem sido um substancial suporte da ditadura na região. Como aponta Pereira (2020), tanto Joinville como Blumenau foram escolhidas pela Escola Superior de Guerra (ESG), em 1965, como cidades a sediar em Santa Catarina cursos a respeito da então *Doutrina de segurança nacional*, voltados às elites econômicas. Nos materiais relativos ao curso, analisados pelo autor, trazia-se uma visão positiva em torno da imigração alemã na região, em total contraste com a política nacional de apenas duas décadas antes. O material nem sequer mencionava a Campanha de Nacionalização, jogando-a no esquecimento. Tal mudança pode ser entendida como um “apelo ao sentido identitário das elites locais [...] como uma maneira tanto de enaltecer os elementos estrangeiros, agora tão caros ao governo brasileiro, quanto de convencer os industriais de sua importância para o novo regime que se instaurava” (Pereira, 2020, p. 5).

Outro fator a ser mencionado com relação ao momento de revalorização da germanidade em Blumenau e Joinville é que isto ocorre, coincidentemente ou não, no momento em que grandes fluxos de migração interna estão ocorrendo. Devido ao fortalecimento de suas indústrias durante a ditadura, as duas cidades viram sua população crescer continuamente a partir da década de 1960, com a chegada de pessoas de várias regiões do país, especialmente

do interior do Paraná. Consequentemente, a diversificação étnica e cultural começava a se intensificar naquele momento, o que pode ser entendido como outro fator que teria contribuído para a reafirmação de uma identidade germânica pelas elites locais, pois as cidades se expandem sem o planejamento urbano e a infraestrutura adequados para abrigar os novos moradores, muitos deles trabalhadores não qualificados, resultando na ocupação de áreas de preservação e na favelização das periferias, além de desemprego, precarização do trabalho e problemas ambientais (Niehues, 2000)¹⁶⁴. Em um momento em que os descendentes de alemães iam se tornando uma minoria da população e que pouco de sua antiga cultura havia restado de forma autêntica, reafirmar a germanidade na arquitetura dos centros históricos e nas festas poderia também ser visto como um contraponto à chegada de pessoas “indesejadas” e ao “enfeijamento” das periferias.

Como tantos outros produtos de divulgação turística, *Conhecendo Blumenau* abraça de forma acrítica a narrativa ideológica identitária criada pelas elites, reproduzindo-a como “natural”. Sem a percepção crítica a respeito desta construção discursiva, o espectador pode ser facilmente seduzido pelas imagens. Postado no YouTube em 2012, o filme conta com mais de 62000 visualizações e 60 comentários, a maioria dos quais bastante elogiosos, e não exatamente ao filme enquanto produto, mas, principalmente, à cidade de Blumenau, mostrando o poder de sedução e convencimento das imagens e da montagem. O filme é assim interpretado por parte dos espectadores como um retrato fiel da realidade. Pode-se ver não apenas catarinenses expondo o seu orgulho pela cidade e pelo estado, mas também pessoas de outros estados mostrando grande admiração por Santa Catarina, por vezes até mesmo inferiorizando sua própria origem¹⁶⁵. Eles podem nos indicar como a propaganda transborda os limites do próprio estado, construindo o olhar e o imaginário externos.

* * * * *

Se as propagandas turísticas sobre Blumenau tendem a um exagerado destaque na imagem da germanidade, Joinville, por outro lado, embora tenha também, durante os anos 1980, incentivado a construção de uma imagem mais germanizada através da arquitetura e de festas (Flores, 1997), como visto no Capítulo 1, a partir dos anos 1990 e 2000, o poder público passaria a propor uma visão mais enfatizada na diversidade cultural (Coelho, 2011). A partir desse

¹⁶⁴ Esta realidade é retratada de forma direta no documentário *O mar de rosas de Joinville não existe mais*, produzido em 1992, sobre o qual trago uma análise no capítulo 4.

¹⁶⁵ Cito como exemplos dois comentários postados por usuários do YouTube: “Uma cidade moderna com uma descendência da melhor etnia do mundo amo todos você descendentes germânicos [sic]” e “Nossa da até vergonha de morar no RIO!!![sic]”.

período, apesar de nunca ter abandonado completamente a imagem de cidade de raízes germânicas e a valorização de um determinado passado e tradições, as propagandas turísticas de Joinville passariam a explicitar menos essas questões, dando mais atenção a uma imagem de cidade empresarial moderna e tecnológica, com maior incentivo a um turismo de negócios e de grandes eventos do que voltado a seus atrativos históricos. E na questão cultural foi-se criando, principalmente, a imagem de “cidade da dança”.

Todas estas características podem ser percebidas em filmes turísticos e promocionais da última década, como no curta *Visite Joinville*, lançado em 2019 e produzido pela associação empresarial Joinville Convention Bureau, e que se utiliza de uma estética e linguagem visual muito similar à de *Conhecendo Blumenau*. Com uma sucessão de imagens aéreas filmadas por drones, imagens de eventos, de pontos turísticos, de indústrias, sempre mostradas com movimentações de câmera e com grande dinamismo, a própria montagem remete à ideia de uma cidade moderna e dinâmica, apropriando-se de uma linguagem que encontra suas raízes nas *sinfonias urbanas* dos anos 1920. No entanto, desvinculando-se de qualquer experimentalismo, há, em função de seu caráter publicitário, uma narradora guiando o passeio pelas imagens, e que apresenta Joinville como uma “cidade plural”, embora não deixe de destacar que “nosso sotaque é alemão” (*Visite Joinville*, 0’28”) ou que “somos uma cidade de pessoas felizes e trabalhadoras com raízes e tradições europeias” (*Visite Joinville*, 0’41”). Ao ressaltar o caráter moderno e corporativo da cidade, em diálogo com a imagem tradicional, mais uma vez se reforça o velho discurso de “cidade da ordem” e de superioridade cultural com relação ao Brasil: aceita-se a pluralidade, desde que ela não interfira no “legado” dos imigrantes ou na imagem de cidade trabalhadora e ordeira.

No mesmo ano de 2019, seria lançado o longa-metragem de ficção *Uma carta para Ferdinand*, que, embora não se trate de um filme turístico propriamente dito, traz uma visão turística e mercadológica de Joinville, inserindo em uma história ficcional de comédia um discurso muito similar ao de filmes turísticos publicitários do mesmo período. Dirigido pela dupla Anderson Dresch e Fábio Cabral, seria o primeiro longa-metragem de ficção a receber recursos do Simdec, embora tenha também obtido patrocínio de algumas empresas. Através de sua narrativa, o filme incorpora a mesma dualidade entre a cidade plural, moderna e tecnológica e o passado tradicional a ser olhado com orgulho e admiração, principalmente através da homenagem, em uma perspectiva histórica conservadora, a dois personagens de grande relevância para a história local: François Ferdinand, o príncipe de Joinville, que não aparece no filme, sendo apenas citado, e Frédéric Brüstlein, representante do príncipe no Brasil e

administrador da Colônia Dona Francisca. Como protagonistas, tem-se o próprio Brüstlein (por vezes chamado no filme de “Seu Frederico”) e o personagem ficcional Tônico, um camponês que trabalha como assistente do primeiro, sendo interpretados, respectivamente, pelos atores Clemente Viscaíno e Luiz Alves (mais conhecido como Ferrugem), ambos atores com uma longa carreira em filmes, telenovelas e programas de televisão. Conta ainda com a participação em pouquíssimas cenas da atriz Cristiana Oliveira, no papel de Mella Heeren, mulher que realmente existiu e que possivelmente foi amante de Brüstlein. A personagem e o romance entre os dois são, na verdade, irrelevantes no enredo do filme, estando a atriz ali mais para que sua imagem trouxesse mais publicidade e visibilidade ao filme.

Apesar de colocar uma figura histórica como protagonista da narrativa, não pode ser considerado um *filme histórico* tal como entendido por Ferro (2010) ou Rosenstone (2010), pois retrata a Joinville do presente. Contém, no entanto, uma perspectiva de se trazer o passado ao presente, o que pode representar a ideia da presença de múltiplas temporalidades, ou de diferentes *estratos do tempo* (Koselleck, 2014), que coexistem na contemporaneidade. A grande maioria das cenas foi gravada nas ruas, em lugares históricos e em pontos turísticos da cidade, retratando-os tal como se mostravam no momento das gravações, aparentemente sem interferências da direção de arte em sua aparência. Deste modo, pode-se até mesmo dizer que as imagens da cidade assumem uma perspectiva semidocumental, introduzindo também em algumas cenas acontecimentos do acaso que foram capturados pela câmera. Por outro lado, como abordado adiante, há uma seleção muito delimitada a respeito de quais lugares da cidade são mostrados.

Misturando imagens da cidade “real” com elementos fantásticos¹⁶⁶, o enredo possui uma premissa já vista em diversos filmes: pessoas do passado, sejam personagens históricos ou meramente ficcionais, viajam no tempo rumo ao seu futuro, chegando ao nosso presente. Deslocados de seu próprio tempo, os personagens do passado vivenciam um choque cultural, estabelecendo relações inusitadas ou conflituosas com tecnologias e costumes para eles desconhecidos¹⁶⁷. Vemos assim Frédéric Brüstlein, falecido em 1911, materializado nas ruas da Joinville contemporânea. No primeiro minuto do filme, o personagem, com voz *off* enquanto vemos pinturas e fotografias antigas (da cidade, do príncipe e da princesa Dona Francisca), se apresenta e informa ao espectador a sua missão: “Mais de um século depois de minha partida

¹⁶⁶ Presente em outras de suas obras, esta pode ser entendida como uma característica autoral da dupla de diretores.

¹⁶⁷ Premissa vista em alguns filmes de comédia hollywoodianos, geralmente com personagens vindos da Idade Média ao nosso presente. Ou no filme alemão *Ele está de volta*, de 2015, no qual Adolf Hitler se materializa nas ruas da Berlim atual.

desse plano, a pedido de Vossa Majestade, e com autorização divina, pude voltar à cidade que ajudei a construir. Tenho 24 horas para averiguar e reportar ao príncipe como andam as coisas por aqui” (*Uma carta para Ferdinand*, 01’59”). Embora não haja no enredo nenhuma justificativa plausível para tal retorno, possivelmente de um plano espiritual, entende-se que seu único objetivo é relatar o que viu ao príncipe. Eis a razão do título do filme. O roteiro vai então intercalando cenas que mostram as andanças da dupla pela cidade e cenas em que Brüstlein escreve sua carta sentado a uma mesa de escritório, sendo o relatório ouvido pelo espectador através de sua voz em *off*.

Em suas andanças, o tema recorrente são as reações de choque ou de admiração dos dois personagens com as tecnologias do presente e com o desenvolvimento da cidade, havendo duas formas principais pelas quais isso é abordado: a partir do olhar “visionário” de Brüstlein, orgulhoso por ver a cidade grande e próspera em que a pequena colônia um dia por ele administrada se transformou, e das trapalhadas de Tónico ao lidar desajeitadamente com tecnologias e costumes contemporâneos, como um telefone celular, um *buffet self-service* ou a descarga de um vaso sanitário. Sendo Tónico o personagem pensado para ser o “alívio cômico” da história, acaba-se criando no filme um tom de comédia pastelão, com uma atuação caricata num estilo similar ao de Renato Aragão e dos Trapalhães¹⁶⁸. Pode-se dizer que há duas formas distintas, porém complementares, de se perceber o enredo do filme. Primeiramente, como uma comédia que retrata o conflito temporal entre passado e presente tendo o ambiente urbano como cenário. E, ao mesmo tempo, como uma homenagem à cidade, através da exaltação de suas paisagens, monumentos e pontos turísticos, bem como do culto a figuras históricas de poder.

Estando os lugares retratados plenamente reconhecíveis nas imagens, na maioria das vezes enquadrados como cartões-postais, o filme acaba por adquirir um aspecto de *cinema-postal* (Kaminski; Busnardo, 2021), promovendo a imagem da cidade como propaganda turística. E a presença de atores (relativamente) conhecidos no elenco, bem como a disponibilização nacional em serviços de *streaming* demonstram essa intencionalidade, embora possamos questionar se o elenco escolhido teria de fato o potencial de atrair o olhar do público

¹⁶⁸ Esta é uma comparação feita em algumas críticas e entrevistas sobre o filme, já que Ferrugem participou nos anos 1980 do elenco de Os Trapalhães. O próprio ator, em entrevista publicada na época de lançamento do filme, fala sobre a inspiração: “com certeza os Trapalhães, e todo aquele imaginário infantil de uma pessoa inocente, veio junto comigo por causa deles. Isto faz parte da minha criatividade como artista, mas o personagem em si não foi nele, busquei abrir um espaço novo”. Entrevista completa disponível em <https://www.papodecinema.com.br/entrevistas/uma-carta-para-ferdinand-cinema-e-muito-importante-para-observar-o-resultado-mas-o-futuro-sao-as-plataformas-afirma-ferrugem/>. Acesso em 14 jun. 2024.

contemporâneo, especialmente os jovens, para o filme. Sobre as pretensões de que o mesmo tivesse repercussão nacional, um dos diretores, em entrevista, afirmou:

Muitas dessas pessoas disseram: “Ah, mas o filme é muito regional”, como se fosse algo para ficar só aqui. Porém, a gente vê muitos filmes regionais, por exemplo, do Nordeste, que são tratados como filmes nacionais. Então, é uma quebra de paradigma, porque a história contada faz parte da história do Brasil, se relaciona muito bem com a história do país. Isso é muito legal, e as pessoas deveriam enxergar dessa forma. É muito legal poder levar a história dessa região para todos os brasileiros (Dresch, 2020, s/p)¹⁶⁹.

A perspectiva defendida pelo diretor pode ser entendida como alinhada a uma proposta de descentralização do cinema nacional do eixo Rio-São Paulo. Vale também destacar o importante papel das políticas culturais e sistemas de fomento para a descentralização da produção e criação de polos cinematográficos regionais. Como discutido no Capítulo 1, o conjunto de produções realizadas em Joinville ao longo da última década demonstra este potencial da cidade. Além disso, a fala de Dresch aponta também para o fato de que população brasileira em geral desconhece a história e a cultura de outras regiões e localidades do país, e como estas histórias locais se relacionam com a história dita nacional. E nesse sentido, é bastante válida a proposta de tornar a história de Joinville mais conhecida através do cinema. O que é questionável, no entanto, é se a forma como esta história é comunicada em *Uma carta para Ferdinand* se mostra atrativa para ser consumida pelo público de fora da cidade, principalmente de outros estados.

As poucas críticas cinematográficas encontradas sobre o filme tendem a avaliá-lo de uma forma extremamente negativa, descrevendo diversos problemas, tanto nas questões técnicas, como montagem e atuações, como também, principalmente, no seu roteiro. O crítico de cinema Francisco Russo (2020)¹⁷⁰, por exemplo, aponta para aquilo que vê como o problema mais grave no filme: a interferência dos patrocinadores (no caso, a própria cidade de Joinville e empresas da mesma) na narrativa fílmica. Ele opina que “sob o pretexto de reverenciar a história da cidade de Joinville, a partir de ícones relevantes de seu passado, nasce um filme que nada mais é que publicidade disfarçada, e de má qualidade” (Russo, 2020)¹⁷¹. É bastante improvável que o crítico possua um conhecimento mais abrangente acerca da produção

¹⁶⁹ Entrevista completa disponível em <https://revistaartebrasileira.com.br/cinema/carta-para-ferdinand/>. Acesso em 14 jun. 2024.

¹⁷⁰ Jornalista e crítico integrante da Abraccine (Associação Brasileira de Críticos de Cinema) e fundador do site Adorocinema.

¹⁷¹ Crítica completa disponível em <https://www.papodecinema.com.br/filmes/uma-carta-para-ferdinand/>. Acesso em 14 jun. 2024.

cinematográfica realizada em Joinville, uma vez que poucas produções tiveram repercussão fora da cidade ou do estado. E como abordado no primeiro capítulo, desde o início do Simdec, poucos foram os filmes produzidos com recursos municipais que fazem uma explícita promoção da cidade, de modo que é improvável que o filme tenha adquirido este caráter publicitário por exigência de editais públicos, mas exclusivamente por opção de seus produtores e empresas patrocinadoras. Porém, pode-se, de fato, dizer que *Uma carta para Ferdinand*, sendo a primeira produção vinculada ao Simdec pensada para ser distribuída nacionalmente (e, de forma talvez um tanto pretensiosa, até internacionalmente¹⁷²), explicitamente assume esta característica de publicidade, tanto pela grande quantidade de marcas que, sem qualquer função narrativa, aparecem como *merchandising* ao longo do filme, como também pela promoção de uma imagem turística da própria cidade.

Se, como visto, existe uma grande quantidade de tipos de filmes documentais que podem ser considerados filmes turísticos (Sampaio, 2015a), uma outra possibilidade de se pensar as relações entre cinema e turismo é a promoção de cidades através de sua utilização como cenário para longas-metragens ficcionais, considerando que, “quando uma localidade é retratada em um filme ou outra obra audiovisual, pode[-se] criar no espectador a vontade de conhecê-la ou até de vivenciar experiências relacionadas aos personagens” (Körössi *et al*, 2021, p. 109). Este é um artifício bastante comum em filmes hollywoodianos, com a grande quantidade, por exemplo, de produções ambientadas nas ruas de Nova York ou de Los Angeles, e também em telenovelas da Rede Globo com suas frequentes imagens da zona sul do Rio de Janeiro. Embora a projeção constante destas cidades não tenha o objetivo imediato de se estimular o turismo, a contínua exposição de suas imagens faz parte da colonização de imaginários e de construção e/ou manutenção do chamado *soft power*¹⁷³. Assim, ambientando nestes cenários histórias que tendem a atrair a atenção do público com bons roteiros e

¹⁷² Em entrevista na época de lançamento do filme, Anderson Dresch (2020) dizia: “com relação ao potencial do filme fora do Brasil, a gente acredita que pode sim, porque a gente traz um pouco da história do Ferdinand, que era francês. Ele tem um quê meio europeu, então, acreditamos que sim, principalmente na Europa. Já estamos até preparando as legendas para oferecer para distribuidoras e produtoras fora do Brasil”. Disponível em <https://revistaartebrasileira.com.br/cinema/carta-para-ferdinand/>. Acesso em 14 jun. 2024.

¹⁷³ Podendo ser traduzido como “poder brando”, *soft power* é um conceito criado pelo cientista político estadunidense Joseph Nye Jr. (2004) para se referir a uma forma sutil de se exercer poder e influência no mundo adotada por governos e empresas de diferentes países (especialmente grandes potências). Em vez da dominação pela economia ou pela força bélica, no *soft power* é fundamentalmente através da cultura (cinema, música, turismo, esportes etc.) que se exerce essa influência e dominação, conquistando a simpatia do público de países da periferia do capitalismo, enquanto discretamente continuam a manter as economias destes países subordinadas aos seus interesses. No caso das telenovelas brasileiras e dos filmes nacionais de maior alcance, majoritariamente ambientados no Rio de Janeiro ou em São Paulo, podemos entender o conceito como a influência exercida pelas duas grandes metrópoles na construção do que seria um imaginário “nacional”, com o que está fora do eixo percebido como “regional”.

personagens marcantes, acaba-se por estimular o desejo das pessoas por conhecê-los, podendo influenciar na sua escolha como destinos de viagem.

Körössy *et al* (2021), por outro lado, fazem um levantamento de estudos realizados no Brasil que abordam como, nas últimas décadas, alguns filmes do cinema nacional têm buscado inserir suas narrativas em determinados locais já tendo também como objetivo promover turisticamente sua imagem. Isto parece estar também na própria concepção de *Uma carta para Ferdinand*, em cujas imagens há uma exposição constante de locais com potencial turístico em Joinville. Tal como em telenovelas da Rede Globo ou em filmes hollywoodianos, em várias transições de cena, há uma grande quantidade de *establishing shots*, principalmente imagens aéreas em movimento, e valorizando elementos paisagísticos, arquitetônicos e atrativos turísticos, construindo desta forma a imagem de uma cidade limpa e moderna, grande, pujante e verticalizada, onde há uma harmonia entre urbanização e natureza, entre o antigo e o moderno.

Figuras 05 a 08 - Tomadas aéreas de Joinville



Fonte: *Uma carta para Ferdinand*

Filmar Joinville do alto por tantas vezes durante o filme e valorizando os aspectos mencionados nos remete à discussão sobre a não neutralidade das representações fílmicas de uma determinada cidade, como visto na Introdução. Tal como em *Conhecendo Blumenau*, cujo propósito é, inegavelmente, promocional, também em *Uma carta para Ferdinand* há uma perceptível escolha sobre o que é mostrado, bem como por uma estética que transforma a cidade em espetáculo visual, no caso, enfatizando sua grandeza. Abordando o fascínio pelas cidades historicamente construído na sociedade através do cinema, Comolli (2009, p. 179) destaca que “a cidade que o cinema nos faz conhecer é ficção [...], ela é mais próxima da cidade do romancista do que daquela do urbanista, do arquiteto [...]. O cinema não filma o mundo, mas o

altera em uma representação que o desloca”. Entende-se assim que, embora as imagens aéreas de Joinville inseridas no filme sejam registros da realidade, elas não deixam de construir uma visão ficcional que a exalta e a idealiza.

Contudo, apesar de ser perceptível esse investimento em se mostrar uma cidade atrativa, não há no roteiro do filme, conforme analisa Russo (2020), um real conflito que motive a jornada dos personagens ou que justifique a própria história que é contada. Para o crítico, o principal objetivo do filme, mais do que contar uma história, é a exaltação de Joinville, visão com a qual tendo a concordar. Penso que a promoção da cidade poderia vir a partir da conexão do público com a história do filme, gerando uma possível motivação para conhecer o local. No entanto, o enredo e seus personagens são construídos em função de uma promoção e exaltação da cidade. Finalizando sua crítica, Russo (2020, s/p) sugere que “pode até ser que alcance seu objetivo ao ser exibido para grupos de turistas ou em escolas locais, mas como Cinema deixa muito a desejar”.

Se o filme parece não ter agradado críticos de fora da cidade que o assistiram, também um grupo de seis cineastas e estudantes de cinema residentes em Joinville, em um debate *online*, em unanimidade, repudiam por completo o filme, traçando comentários bastante ácidos e críticos sobre a obra em todos os seus aspectos¹⁷⁴. Embora os participantes reconheçam que existe certo mérito pela realização de um longa-metragem, feito como um filme de “guerrilha”, em uma cidade periférica e, historicamente, com pouco incentivo à formação artística e à produção cultural, consideram, por outro lado, que isso não seria justificativa para se fazer um filme tão ruim. Não cabe aqui descrever detalhadamente os erros e problemas apontados pelos participantes do debate, mas vale destacar que, na sua visão, as imperfeições técnicas do filme seriam o menor dos seus problemas, pois o seu conteúdo é altamente problemático, tanto por reforçar um discurso extremamente conservador sobre a história da cidade, como por conter elementos racistas e machistas, inclusive com uma cena que romantiza uma situação de assédio sexual, quando os personagens estão em um restaurante.

Concordando com muitos aspectos ressaltados pelas críticas a *Uma carta para Ferdinand*, destaco que, em função principalmente de seus inúmeros problemas, o filme não parece possuir apelo comercial fora da cidade (e provavelmente nem mesmo dentro dela, a não

¹⁷⁴ Os participantes do debate, publicado como *podcast* em outubro de 2020, são os cineastas/produtores Fahya Kury Cassins, Clark Cesar, José Henrique Wiemes, Marcelo Eduvirge, Gustavo Yamazaki e Lucas Alvarez, todos atuantes em Joinville como profissionais do audiovisual. Alguns deles no momento de gravação ainda eram estudantes em cursos de graduação em cinema na cidade. O debate completo, com uma hora e trinta e sete minutos de duração, pode ser ouvido no link <https://open.spotify.com/episode/17OuOx6M7ZWHAiKg7h93iG>. Acesso em 27 jun. 2024.

ser para um determinado público), por mais que esta possa ter sido a intenção de seus produtores. E uma das possíveis razões para isso seja que a obra tenha, de fato, ficado “muito regional”, pois penso que, mais do que promover Joinville a um público externo, o filme busca dialogar com o público interno, tentando motivar no joinvilense o orgulho por Joinville. Ali é construída a imagem de uma cidade moderna e plural para, contudo, reforçar um discurso oficial conservador, e até mesmo ufanista, reproduzindo o cenário político nacional. Se na segunda metade da década de 2010, símbolos pátrios foram apropriados e ressignificados por movimentos de direita e extrema direita (o velho “patriotismo” subordinado ao capital externo de outros tempos), em *Uma carta para Ferdinand* vemos uma revalorização acrítica da “pequena pátria” joinvilense.

A partir disso, quero abordar aqui três questões para se pensar como a Joinville retratada no filme se insere no campo de disputas sobre imagens e memórias da cidade: o culto a uma história tradicional, a exaltação da cidade “plural” do presente, e a tentativa (falha) de promover críticas sociais, estratégias utilizadas para se monumentalizar um determinado passado. Com base nas categorias de *documento* e *monumento*, teorizadas por Jacques Le Goff (2010), Marcos Napolitano (2011), ao se referir à escrita fílmica da história, aborda duas diferentes estratégias de representação que costumam ser utilizadas para dar sentido político a filmes históricos: a *monumentalização* do passado, ou o seu contrário: a sua desconstrução enquanto monumento, o que ele denomina como *desmonumentalização*. Como discorre o autor,

Se todo documento pode ser monumentalizado pela história a serviço de determinado poder, o monumento pode sofrer o processo inverso, pois, ao ser desconstruído, revela as várias camadas documentais e as várias historicidades que o constituíram, desmascarando seu pretense discurso monolítico sobre o passado nele representado. Portanto, ao contrário de uma separação rígida e estatutária entre documento e monumento, trata-se de operações culturais e intelectuais que, a um só tempo, monumentalizam ou desmontam as representações cristalizadas do passado. O cinema é um dos campos mais propícios para essa operação de memória (Napolitano, 2011, p. 66).

Podemos entender que a forma como um determinado personagem ou um evento histórico são retratados em um filme está carregada de uma visão política e ideológica que almeja determinado objetivo com sua representação, seja de corroborar com uma memória hegemônica e monumentalizada, ou de subverter tais significados. Os exemplos analisados por Napolitano (2011) são de filmes que, através de sua *mise-en-scène*, recriam no cenário e figurinos uma imagem do que teria sido o passado, o que não é exatamente o caso de *Uma carta para Ferdinand*, já que sua história se passa no presente e utiliza a cidade do presente como

locação. O passado ali é representado pelos personagens, com suas roupas de época e hábitos antigos, deslocados temporalmente. E nota-se que, ao construir para o público do século XXI uma imagem de Frédéric Brüstlein e do Príncipe de Joinville (ainda que este não seja diretamente representado), há ali uma clara proposta de *monumentalização* destes personagens, retomando o culto a uma história tradicional. Brüstlein é retratado, em alguns momentos, como sisudo e austero, porém também como uma figura paternal e um homem sábio, íntegro e de bom coração, além de dotado de uma visão para além de seu próprio tempo. Pode-se dizer que esta representação se alinha com a imagem historicamente construída sobre ele. Em texto de 1981, por exemplo, a historiadora Elly Herkenhoff traça uma pequena biografia, bastante elogiosa, do administrador da Colônia Dona Francisca, elencando alguns de seus importantes feitos. A autora cita também um texto publicado no jornal *Kolonie Zeitung*, em 1911, que informava o seu falecimento:

Sem a sua perspicácia, o seu senso prático, a sua força de vontade, aliados à sua brandura, Joinville não teria alcançado o desenvolvimento que teve, e não seria a cidade que hoje realmente é. [...] Não haverá, de certo, expressão mais dignificante para um homem em posição de tamanha responsabilidade, do que aquela que se ouvia em toda a parte, por ocasião de sua despedida do cargo: ‘Um Brüstlein não teremos nunca mais’” (*Kolonie Zeitung apud Herkenhoff*, 1981, p. 250).

Ao que parece, Brüstlein já começa a ser monumentalizado desde, pelo menos, o momento de sua morte, e seria desta forma reescrita posteriormente por autores como Ficker (2008), Ternes (1981) e Herkenhoff (1981). Ao trazer a memória de Brüstlein para a atualidade, a imagem construída em *Uma carta para Ferdinand* não traz qualquer ruptura com esta visão histórica tradicional, na qual seus feitos, seu caráter e seu papel para o desenvolvimento da cidade são inquestionáveis. Algumas cenas trazem falas que parecem até mesmo ter sido retiradas do obituário de 1911. Quando, por exemplo, “Seu Frederico” e Tonico olham para o rio Cachoeira e ficam desolados ao ver a sua poluição, Tonico não tem dúvidas ao dizer que “vai precisar de outro Frederico pra consertar o rio” (*Uma carta para Ferdinand*, 1:03’50”). Esta fala pode ser compreendida como sintonizada com a descrença generalizada na política, característica de nossos tempos e ancorada na crença disseminada no senso comum de que todo político seria corrupto, convenientemente ignorando que a corrupção provém de interesses privados. Assim, se, governo após governo, a despoluição do rio nunca foi concretizada¹⁷⁵, então somente um homem visionário e de caráter insuspeito vindo do passado poderia resolver

¹⁷⁵ Esta tem sido uma promessa de campanha de vários candidatos a prefeito em todas as eleições municipais das últimas décadas.

a questão no presente. Em outra cena, quando os dois personagens contemplam a paisagem do alto do mirante da Estrada Dona Francisca, construída durante a gestão de Brüstlein no século XIX para ligar Joinville à região serrana, “Seu Frederico” se mostra orgulhoso por sua própria obra, dizendo a Tônico, que o olha com respeito e admiração: “Eu vivi por Joinville, e tenho a honra de dizer que eu faço parte desse legado. [...] Trabalhei muito. Em respeito à confiança de Vossa Majestade, o príncipe, em mim depositada” (*Uma carta para Ferdinand*, 1:22’27”).

Além de possuir todas essas qualidades já descritas nas narrativas historiográficas tradicionais, o Brüstlein de *Uma carta para Ferdinand* é também um homem bastante aberto e compreensivo quanto às imensas mudanças estruturais e culturais pelas quais o mundo passou após sua morte. Seria provável, por exemplo, que um homem europeu do século XIX, funcionário da então família real francesa e membro das elites que administravam a colônia, visse com bons olhos mulheres caminhando nas ruas vestindo minissaias ou calças compridas?¹⁷⁶ Ou ainda pessoas brancas e negras convivendo em aparente igualdade e harmonia nas terras do príncipe?¹⁷⁷ Certamente não é proposta do filme construir uma perspectiva rankeana¹⁷⁸ de se mostrar o personagem histórico Frédéric Brüstlein tal como ele realmente teria sido, estando repleto de anacronismos, o que por si não é um problema, especialmente considerando o roteiro que reproduz a ideia do choque entre tempos diferentes. Contudo, a sua forma de representação, com uma exaltação acrítica e despolitizante, pode ser vista como anacrônica à sociedade contemporânea, em que a maioria das pessoas, ou pelo menos de gerações mais jovens, não parece se importar ou dar valor aos chamados grandes homens do passado ou aos alegados heróis nacionais.

Deste modo, a concepção de tempo histórico trazida pelo filme reproduz uma perspectiva cientificista, não apenas por representar o progresso como resultado da liderança de um “grande homem”, e minimizando o papel da classe trabalhadora no processo, como também por se basear na ideia de um progresso linear e até mesmo determinista. O *trailer* de *Uma carta para Ferdinand*, embora deva ser compreendido como uma fonte apartada do filme,

¹⁷⁶ Em um dos trechos da carta escrita no filme, Brüstlein se mostra surpreso com as vestimentas contemporâneas de homens e mulheres. No entanto, não há exatamente choque ou indignação com relação aos costumes. Pelo contrário, ele relata tais mudanças com bom humor e satisfação.

¹⁷⁷ Herkenhoff (1981, p. 251) relata que Brüstlein era um “abolicionista intransigente”. Ela conta que, em 1887, como informado em um jornal da época, ele teria libertado um escravo pagando uma indenização ao seu dono, e então “agora o negro trabalha na residência do Sr. Brüstlein, onde vai amortizando a sua dívida, descontando mensalmente determinada quantia do salário que recebe”. Ou seja, ele deu continuidade ao vínculo obrigatório do trabalho, que provavelmente se estendeu após a abolição da escravidão, por meio de uma dívida que o escravizado não tinha antes. Então, apesar de abolicionista, é bem pouco provável que, como um homem de seu tempo, ele visse brancos e negros em pé de igualdade.

¹⁷⁸ Relativo ao historiador prussiano Leopold von Ranke (1795-1886), por vezes considerado o fundador da história como uma ciência moderna.

porém a ele relacionada, deixa bem explícita essa visão: o narrador, de maneira teleológica, introduz o personagem afirmando que “no século XIX, ele projetou uma grande cidade brasileira”¹⁷⁹. Frente a tudo isso, podemos questionar: o que significa trazer à Joinville de 2019 a representação do personagem histórico de uma forma tão conservadora, em um filme pretensamente para ser visto nacionalmente? Pois “o filme histórico é sempre representação, carregada não apenas das motivações ideológicas dos seus realizadores, mas também de outras representações e imaginários que vão além das intenções de autoria, traduzindo valores e problemas coetâneos à sua produção” (Napolitano, 2011, p. 65).

Como já abordado, embora Joinville tenha tentado copiar o modelo de Blumenau em construir uma imagem comercial de cidade alemã, o projeto nunca acabou por se concretizar plenamente, tendo até mesmo sido deixado de lado a partir dos anos 1990. Entretanto, se a imagem tradicional de cidade alemã já não mais seria condizente com a cidade real do presente, outras imagens, para um discurso conservador, parecem ser inegociáveis. É o caso de todo o imaginário social construído com relação à fundação de Joinville como um empreendimento de sucesso graças, supostamente, ao olhar visionário do príncipe François Ferdinand e da princesa Dona Francisca, mesmo que eles jamais tenham sequer colocado os pés na cidade, tendo sido construído historicamente todo um imaginário mítico no que se refere aos dois personagens. Frente a isso, o historiador Diego Finder Machado (2018) analisa como, ao longo de todo o século XX até a contemporaneidade, os locais relacionados a tais personagens, notadamente o conjunto formado pelo Palácio dos Príncipes¹⁸⁰, a Rua das Palmeiras¹⁸¹ (cujo nome oficial é Alameda Brüstlein)¹⁸² e a Rua do Príncipe, foram continuamente objetos de disputa pela sua memória e pelo seu significado histórico, podendo-se dizer que *Uma carta para Ferdinand* seria apenas mais uma peça que se encaixa nessa longa disputa.

¹⁷⁹ Trailer disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=08SCaAgJfhA>. Acesso em 20 jun. 2024.

¹⁸⁰ Popularmente conhecida como Palácio dos Príncipes, “a edificação, que desde 1957 abriga o Museu Nacional de Imigração e Colonização, serviu, até meados do século XX, de residência a representantes de François Ferdinand Philippe e seus descendentes [...], foi construída entre os anos de 1867 e 1870, por ordem de Frédéric Brüstlein. [...] O hoje ‘Palácio dos Príncipes’ foi denominado pelo seu construtor simplesmente como *Maison de Joinville*. No entanto, a edificação acabou entrando para o imaginário local como um palácio destinado a acolher os príncipes caso decidissem estabelecer residência em Joinville” (Machado, 2018, p. 153).

¹⁸¹ A Rua das Palmeiras “é o caminho formado pela justaposição de uma dupla fileira de palmeiras imperiais originadas de sementes trazidas do Jardim Botânico do Rio de Janeiro, possivelmente em 1867. Foi construída por ordem de Frédéric Brüstlein, [...] para servir de cenário ao acesso à edificação alcunhada de ‘Palácio dos Príncipes’. A atual denominação foi atribuída somente em 1912 para homenagear o antigo administrador” (Machado, 2018, p. 178).

¹⁸² Em *Uma carta para Ferdinand*, o personagem Brüstlein, em sua missiva para o príncipe, descreve emocionado: “Lembra-se das palmeiras em frente ao casarão? Com quase 20 metros de altura, elas continuam lá, assistindo a história passar e embelezando o centro de nossa Joinville. Nesse local foi criada uma alameda que leva o meu nome. Fiquei lisonjeado pela homenagem e impressionado com a beleza do lugar” (*Uma carta para Ferdinand*, 02’59”).

Traçando uma trajetória histórica das políticas patrimoniais no município e dos significados atribuídos socialmente aos locais citados, Machado (2018) descreve que, embora a proposta inicial na criação do Museu Nacional de Imigração e Colonização, em 1957, fosse que o mesmo incorporasse uma visão abrangente sobre a colonização no Sul do Brasil, abordando diferentes grupos de imigrantes, com o passar dos anos foi-se cristalizando uma proposta museológica que priorizava uma história local, com foco na imigração alemã, enfatizando as famílias tradicionais da elite joinvilense, e enaltecendo o vínculo do casarão com a família real francesa. Já a Rua das Palmeiras teria adquirido, como sugere Machado (2018) os status de “objeto cultural personificado” (Machado, 2018, p. 203) e de “ícone identitário comum” (Machado, 2018, p. 204), sem jamais deixar de atrelá-la ao enaltecimento de um determinado passado.

Mesmo sendo esta perspectiva reproduzida durante décadas, nestes locais também se fizeram presentes aquilo que Machado (2018, p. 179) denomina como “usos e apropriações subversivos”, com práticas ou reivindicações que fogem aos significados consagrados pela historiografia tradicional. No alvorecer do século XXI, demandas históricas questionadoras de um discurso oficial também se fazem “incomodamente” presentes. Performances e encenações teatrais retratando, por exemplo, uma Princesa Dona Francisca Drag Queen¹⁸³ ocupando o palácio, ou ainda um Príncipe de Joinville representado por um ator negro¹⁸⁴ caminhando pela Rua das Palmeiras, ao reivindicarem o reconhecimento da presença de grupos e identidades subalternizados e invisibilizados pela história oficial, causam fissuras na imagem tradicionalmente estabelecida. E com relação ao museu, nos anos 2010, havia também um reconhecimento por parte de sua direção, à época chefiada pelo historiador Dilney Cunha, de que era preciso ampliar os discursos mobilizados a respeito da imigração. Assim, “incluíram nessas narrativas os processos de escravização de negros africanos, interpretando-os como um processo de ‘imigração compulsória’ [...] [pois] não fazia sentido deixar de falar da presença negra na história da cidade” (Machado, 2018, p. 191)¹⁸⁵.

¹⁸³ Performance realizada em 2015, interpretada pela artista Calu Zabel. Disponível em vídeo, no link <https://vimeo.com/140162647>. Acesso em 21 jun. 2024.

¹⁸⁴ “Em 2012, o ator Robson Benta interpretou o Príncipe de Joinville [...]. o príncipe surgiu na Alameda Brüstlein, chamando a atenção do público. Entretanto, contrariando qualquer expectativa, era um príncipe negro que chegava para tomar posse de seu reinado em terras brasileiras” (Machado, 2018, p. 190).

¹⁸⁵ Depois de muitos anos, revisitei o museu poucos meses antes de concluir esta tese, em maio de 2025, e fiquei bastante surpreso, positivamente, com as mudanças no formato da exposição, abordando a imigração de forma ampla, como era previsto no projeto inicial descrito por Machado (2018). Pude constatar na visita que houve uma “dessacralização” das figuras do príncipe e da princesa, bem como do imigrante alemão. Eles continuam expostos lá, mas em meio a tantos outros grupos com histórico de imigração ao país, abordando inclusive imigrações mais recentes, como de haitianos e venezuelanos, por exemplo.

Em uma das primeiras cenas de *Uma carta para Ferdinand*, Brüstlein entra no casarão, caminha pela varanda, sobe as escadarias e percorre os corredores até chegar na grande sacada no segundo andar. Em uma filmagem capturada por drone, a câmera vai se afastando dele e sobrevoa o edifício, mostrando a sua imponência, ao som de música instrumental que denota um acontecimento emocionante e grandioso. Em seu percurso pelo palácio, o personagem se mostra emocionado por voltar à sua antiga moradia e local de trabalho, e feliz por ver que a mesma foi transformada em um museu em memória dos imigrantes. Junto com estas imagens, ouvimos o primeiro trecho da carta direcionada ao príncipe, que se trata também de um texto de contextualização ao espectador sobre aquele local:

Quando construí este magnífico edifício, imaginava que Vossa Alteza e a princesa Francisca pudessem um dia vir a habitá-lo. Realmente fiz votos para que isso acontecesse. Mas por obra do destino, isso nunca aconteceu. Se outrora ainda alimentava o sentimento de que o trabalho no palácio fora em vão, por conta de o casal real nunca sequer ter pisado nele, hoje aprecio com orgulho o que o futuro reservou para ele. A obra é hoje útil para perpetuar um pouco de nossa história para as futuras gerações (*Uma carta para Ferdinand*, 04'44").

Frente a diversos “usos e apropriações subversivos” e importantes questionamentos a respeito da forma como a história de Joinville foi tradicionalmente contada, esta cena do filme em especial pode ser entendida como uma espécie de “lembrete” ao público a respeito da “verdadeira” história do local, mostrando qual é a memória que deve ser ali honrada.

Figuras 09 e 10 - Frédéric Brüstlein caminha pelo palácio que havia sido seu



Fonte: *Uma carta para Ferdinand*

Não há como afirmar que *Uma carta para Ferdinand* seja uma resposta direta e intencional aos citados atos ditos subversivos e questionadores, ou a qualquer outro acontecimento em específico, provavelmente não sendo. No entanto, ela reproduz um frequente pensamento conservador a respeito da interpretação da história referente à fundação da cidade, o qual pode ser percebido, por exemplo, em uma fala da historiadora joinvilense Maria Thereza Böbel, que havia sido diretora do Museu Nacional de Imigração e Colonização. Em entrevista concedida em 2003, ela disse:

Tem gente que chega de fora, que não tem raiz nenhuma aqui e acha que vem e pode impor a sua cultura, o seu modo de viver, de ser, os seus costumes. Não é bem assim, tem que respeitar um pouquinho o que é que Joinville era. Acho que isso é importante. Para isso o Museu também é importante, para as pessoas pensarem o que é para pensar (Böbel *apud* Machado, 2018, p. 205).

Ao reproduzir esta visão, o filme acaba por corroborar uma história que não permite nuances, não permite contranarrativas. É a história sacralizada, como se exposta de forma intocável em um museu tradicional. Por outro lado, apesar do discurso conservador a respeito da história, o filme também traz uma imagem de aparente diversidade cultural e racial. Joinville é mostrada como uma cidade de características próprias e peculiares, mas, ao mesmo tempo, com um ar de brasilidade. Nas cenas em que “Seu Frederico” e Tonico caminham pelas ruas do centro de Joinville, por exemplo, é possível ver alguns transeuntes negros como figurantes. E há também personagens negros com os quais os dois protagonistas por vezes cruzam ao longo de sua jornada, como a vendedora da loja onde Tonico compra trajes mais adequados ao século XXI: camiseta e bermuda largas, tênis e boné, todos muito coloridos, remetendo ao universo cultural das tribos urbanas do *rap* ou do *hip hop*. E durante parte de suas andanças, os dois personagens são guiados por Bastião, um homem pobre e idoso que ganha a vida recolhendo lixo reciclável nas ruas, sendo interpretado pelo ator Severo Cruz. Ignorando que a profissão de Bastião é extremamente marginalizada na sociedade contemporânea (e novamente para reforçar a sabedoria e a boa índole do personagem), Brüstlein o trata como um igual e o elogia pela importância de seu trabalho, sendo assim representado como um homem de espírito elevado e justo com todas as pessoas.

Outro momento do filme que “celebra” uma ideia de diversidade é uma das cenas provavelmente pensadas para ser um de seus pontos altos: alguns jovens andando na rua, ao verem Tonico com suas vestes de *skatista*, convidam os dois protagonistas para irem a uma “batalha”. Ao pensarem que a cidade estivesse envolvida em alguma guerra, os personagens seguem os jovens e são inseridos em um clube onde acontece uma batalha de *rap*. Toda essa cena, por conta da confusão em torno do significado da palavra e pelas reações de choque de Brüstlein em meio aos jovens que agitam freneticamente o corpo, teria sido pensada para ser um dos momentos cômicos do filme. Na cena, Tonico é desafiado pelo anfitrião do evento, interpretado pelo *rapper* Felp 22, a travar uma batalha com outro *rapper*, um homem negro. Tendo sido jogado no palco, Tonico escuta o outro homem improvisando um *rap* com palavras ofensivas a ele, com relação à sua aparência. Mas, mesmo com todo aquele universo sendo para ele uma novidade, Tonico acaba vencendo a batalha (e o concurso) ao responder de forma

elegante e com palavras rebuscadas, e sem ofensas ao seu oponente. Ao ser questionado por “Seu Frederico” como tinha tal vocabulário em seu repertório, Tónico responde que adorava ler poesias de Castro Alves, cuja obra mais conhecida é o poema abolicionista *O Navio Negreiro*. Apesar disso, não seria anacrônico pensar que um homem branco vindo do início do século XX, mesmo que um simples camponês, não devolveria as ofensas com palavras racistas? Seria esta uma anacrônica representação de que uma suposta “democracia racial” estaria presente na Joinville do passado? Uma tentativa de negar o racismo frequentemente denunciado no sul do Brasil ou apenas de evitar polêmicas desnecessárias? É possível especular que a inserção desta cena, bem como a presença de um *rapper* nacionalmente conhecido (pelo menos dentro desse meio), tenham tido como propósito atrair o olhar do público jovem para o filme, apesar de não haver como mensurar a efetividade da estratégia.

Há de se mencionar ainda outro movimento com uma estética marginal e *underground* que é representado no filme: uma gangue de motoqueiros, com seus cabelos compridos e roupas de couro. E, contrariamente ao imaginário (em grande parte construído pelo cinema hollywoodiano) de serem grupos transgressores do comportamento e das normas estabelecidas, os motoqueiros no filme são bastante acolhedores, oferecendo-se para levar “Seu Frederico” e Tónico até a Estrada Dona Francisca. Podemos questionar se a presença de vários atores e figurantes negros e a representação de grupos e manifestações culturais surgidas de movimentos disruptivos e de contracultura não teriam sido ali inseridos para que se transmitisse a ideia a respeito de uma cidade polifônica, diversa e acolhedora, além de conectada com a realidade contemporânea da juventude brasileira. Pois não há como negar que Joinville é, sobretudo, uma cidade de migrantes. Mesmo que pareça contraditória a presença de tal discurso em um filme que celebra uma visão conservadora a respeito da história, estas cenas nos mostram que, desde que domesticados e esvaziados de seu conteúdo contestatório, grupos e práticas ditos “subversivos” podem também ser bem-vindos na cidade dos imigrantes, da ordem e do trabalho, contanto que não causem fissuras em suas representações tradicionais e em seus mitos fundadores. Tal como os filmes turísticos contemporâneos sobre Joinville, *Uma carta para Ferdinand* não nega a diversidade e o aspecto moderno da cidade, sendo estas características até celebradas, mas sugere que existem fronteiras que não devem ser ultrapassadas.

Apesar destas representações pouco usuais de Joinville, pode-se ver ao longo do filme que, exceto pelo epíteto de “cidade das bicicletas”, todas as outras imagens tradicionais estão lá representadas e enaltecidas: a cidade dos príncipes, do trabalho, dos imigrantes, das flores, da dança, seja de modo verbal ou através de imagens. Já na primeira cena, por exemplo, quando

Brüstlein chega à cidade vindo de seu plano espiritual, o mesmo caminha por um grande jardim florido, que aparece sob ângulos diversos, inclusive capturado de cima. Em outra cena, os personagens caminham em frente à sede do Ballet Bolshoi, ao que Tónico, em mais um momento pretensamente cômico, imita desajeitadamente uma bailarina.

Figuras 11 e 12 - Epítetos em imagens: Cidade das flores e Cidade da dança



Fonte: *Uma carta para Ferdinand*

Já a representação dos imigrantes também merece uma análise e olhar mais atentos. Curiosamente, em nenhum momento do filme é falado ou mostrado algo que remeta diretamente à cultura alemã, sendo somente dito sobre “imigrantes”, sem qualquer especificação de origem. Deste modo, pelo menos neste aspecto, o filme se desapega de uma narrativa mais tradicional, contemplando a imigração como um fenômeno diverso. Por outro lado, ainda que anônimo e desprovido de nacionalidade, corrobora-se com a imagem sacralizada do imigrante, especificamente quando é mostrado o Monumento ao Imigrante¹⁸⁶, filmado sob vários ângulos em uma cena sem diálogos. Em visita ao monumento, os dois protagonistas, acompanhados por seu guia, Bastião, interagem com as estátuas: enquanto Brüstlein respeitosamente toca a mão de um dos homens ali representados, Tónico simula estar sendo decapitado pelo machado, ao que Brüstlein lhe faz um gesto de reprovação. Ao final, Tónico se posiciona ao lado da estátua dos homens e realiza com os braços o gesto que, popularmente, representa a força. Note-se também que, embora a estátua que representa a mulher imigrante apareça na cena, o maior destaque é dado às figuras masculinas.

¹⁸⁶ Monumento construído em praça no centro da cidade, inaugurado em 1951, em homenagem ao centenário de Joinville. Produzido por Fritz Alt (1902-1968), escultor alemão radicado em Joinville, o monumento traz dois grupos principais de esculturas: um com dois homens em pé, estando um segurando uma arma e outro um machado, e outro representando uma mulher sentada em um baú com um bebê no colo e uma criança pequena ao seu lado. Enquanto os homens têm um olhar altivo e determinado, a mulher tem em seu rosto uma expressão triste. O monumento é bastante simbólico, sendo ainda hoje constantemente ressignificado. Machado (2018) analisa diferentes valores e usos atribuídos ao monumento por grupos sociais diversos na Joinville contemporânea, sobre como realizam diferentes reapropriações do espaço e da figura dos imigrantes.

Figuras 13 e 14 - O culto aos imigrantes pioneiros



Fonte: *Uma carta para Ferdinand*

Ao longo de todo o filme, os personagens caminham bastante pela cidade (ou melhor, por sua região central), podendo-se remeter ao que Jean-Claude Bernardet (2001) denomina como *cinema de deambulação*. Como destaca o autor, filmar personagens que caminham pelas ruas de uma cidade (seja qual for a razão que os move) já era um recurso narrativo utilizado em filmes dos anos 1920, tendo sido retomado e amplamente explorado por movimentos cinematográficos modernos, como o Neorrealismo Italiano, a Nouvelle Vague, o Cinema Novo e o Cinema Marginal. Em *Uma carta para Ferdinand*, além das imagens aéreas, é também através destas caminhadas que a cidade é explorada pela câmera, apesar de os percursos realizados pelos personagens, com base na ordem em que os lugares visitados são inseridos na montagem, não fazerem qualquer sentido ao se olhar para o espaço geográfico da cidade real, estando os personagens, entre um plano e outro, em locais que são fisicamente distantes. Embora isso possa ser encarado como um problema de montagem, especialmente por quem conhece a cidade, por outro lado, é preciso considerar que este não é um filme que se propõe a desbravá-la de modo realista ou documental, mas que é uma obra ficcional e que, inclusive, contém elementos fantásticos, sendo os percursos indiferentes para um público externo. Pode-se assim dizer que, nestas deambulações, o filme remete ao conceito de *geografia criativa*¹⁸⁷, criando uma *cidade cinemática*, ou seja, uma cidade que, mesmo que represente uma cidade do mundo real, só existe imageticamente através do cinema (Vasconcelos, 2022). Mas, como dito, é somente a região central que é mostrada no filme (com exceção da cena na serra Dona Francisca), sem qualquer imagem dos bairros periféricos de Joinville.

Por fim, para além das inúmeras imagens positivas da cidade, seja as que trazem um culto ao passado ou um elogio ao presente, *Uma carta para Ferdinand* busca também, de maneira bastante falha a meu ver, tecer algumas críticas sociais. Parece ter havido na equipe de produção do filme a percepção de que seria muito descolada da realidade a imagem de uma

¹⁸⁷ *Geografia criativa* ou *geografia criadora*, dependendo da tradução, é uma técnica de montagem teorizada primeiramente pelo cineasta russo Lev Kuleshov, ainda nos anos 1920. Como percebeu o autor, através da montagem, locais que se encontram distantes geograficamente podem parecer próximos quando colocados em planos sucessivos, criando assim uma representação geográfica cinematográfica que não existe no mundo real.

cidade no Brasil contemporâneo que não tivesse problemas sociais, pobreza ou pessoas vivendo na marginalidade. Um primeiro exemplo pode ser visto na já mencionada cena em que Brüstlein e Tónico caminham ao lado das águas poluídas do rio Cachoeira. Ao som de música lenta e com sonoridade triste tocada ao piano, eles lamentam a sujeira. Brüstlein se refere à grande quantidade de lixo, apontando para o rio, seguindo-se algumas imagens mostrando as suas águas barrentas. Entretanto, apesar da ênfase do personagem na palavra “lixo”, as imagens do rio não condizem com o que ele diz, de modo que suas palavras tentam convencer o espectador de algo diferente do que está lhe sendo mostrado. Pode-se ver água suja e um rio assoreado, mas não lixo. Porém, para além da incoerência entre texto e imagem, a crítica ambiental parece estar ali somente para conferir ao filme uma aparência de responsabilidade e preocupação com o meio ambiente. Através da fala do protagonista, coloca-se a culpa pela poluição meramente na classe política: “os nossos superintendentes não entenderam até hoje a importância da água” (*Uma carta para Ferdinand*, 1:02’02”). Mas aos interesses de quem servem os políticos? E quem polui o rio? Ou, sendo Joinville uma cidade tão rica, por que não há investimento maciço em saneamento básico e tratamento de esgoto? Além do vazio discurso antipolítico, o personagem Brüstlein ainda deixa subentendido que a culpa seria também do cidadão comum: “As pessoas não têm lugar onde colocar o seu lixo, e as suas necessidades vêm tudo aqui pro rio” (*Uma carta para Ferdinand*, 1:03’39”). Certamente que a educação ambiental é importante, mas é mera ilusão que ela irá “salvar o planeta”, pois considero que críticas ambientais que não atacam a raiz do problema (a exploração dos recursos naturais e do trabalho humano pelo capital) são críticas “domesticadas” e vazias em seu conteúdo.

Figuras 15 e 16 - Incoerência entre texto e imagens



Fonte: *Uma carta para Ferdinand*

Outra cena com uma tentativa de crítica social é quando, na segunda metade do filme, Brüstlein e Tónico acabam se perdendo e vão parar em uma área degradada próxima do centro da cidade, com construções abandonadas e muitas paredes repletas de pichação. Trata-se da região que no passado abrigou o porto fluvial de Joinville, no bairro Bucarein. Em um momento de distração, Tónico acaba se perdendo de “Seu Frederico” e se depara com dois grupos de “marginais”. Primeiramente, em um terreno baldio, ele é interpelado por um bando de

desocupados e maltrapilhos, que fumam e bebem, havendo no grupo também uma mulher, com trajes muito curtos e que tenta seduzir Tonico. O grupo até é receptivo com Tonico, mas debocha de seu jeito e de sua aparência e lhe oferecem bebida alcóolica. Ou seja, mesmo que se mostrem acolhedores, na perspectiva do filme, estão ali para tentar corrompê-lo e desvirtuá-lo do “bom caminho”. Ao conseguir se desvencilhar deles, Tonico é então abordado por um trio de homens sob efeito de entorpecentes (ou “nóias”, como são chamados no filme), que tentam assaltá-lo, derrubando-o no chão e o agredindo, quando, no estilo *Deus ex machina*¹⁸⁸, é salvo por Bastião, que o leva em segurança para junto de “Seu Frederico”.

Estas cenas, com atuações e direção no mínimo questionáveis quanto a sua qualidade, não são, no entanto, aleatórias no contexto do filme de exaltação a Joinville. Essa presença do espaço degradado e do “Outro” indisciplinado que o ocupa, mais do que demonstrar uma preocupação social legítima com situações de pobreza e desamparo, pode sugerir um sentimento de mal-estar ou de denúncia dos ditos “usos e apropriações subversivos” (Machado, 2018) do espaço público, vistos como uma ferida ou uma mancha que marca uma imagem de cidade que se quer idealizada. Como analisa Gruner (2002), ao longo do século XX, no processo de urbanização e modernização de Joinville, foi-se construindo pelas elites empresariais uma espécie de utopia, ou seja, o imaginário de uma cidade moderna, higienizada e disciplinar, cuja população vai se vendo refletida em tal discurso.

O revés desta utopia, no entanto, não tarda a aparecer. Pode-se mesmo dizer, com relativo grau de segurança, que ele sempre esteve lá. Ironicamente, quanto mais as elites locais investiam na concretização de seu desejo, o de ordenar e normatizar o espaço urbano e os corpos que circulam por ele, mais visíveis se tornam aquelas sociabilidades que, a seu modo, resistem e/ou transgridem a norma. Ou seja, em que pesem as intenções de fazer da cidade um lugar de sons uníssonos, a polifonia, a pluralidade e a diversidade continuam a ser as marcas de seu cotidiano (Gruner, 2002, p. 9).

Certamente que a negação da presença dos indesejados (ou o desejo não explicitado de sua eliminação) não é algo exclusivo a Joinville, sendo o higienismo algo característico da própria constituição da modernidade e do desenvolvimento do capitalismo. Esta questão, no entanto, perpassa a história de Joinville de uma forma bastante saliente, na sua busca constante pela construção de uma imagem imaculada de “cidade do trabalho” e de lugar diferenciado do país. Também discorrendo sobre o tema, Costa (1996) demonstra como, desde pelo menos a

¹⁸⁸ Termo surgido no teatro grego antigo para denominar uma solução narrativa em que um personagem, quando se vê diante de uma ameaça impossível de ser derrotada com seus próprios recursos, é milagrosamente salvo por alguma força externa a ele. É um recurso utilizado a exaustão em filmes hollywoodianos.

década de 1920, a mendicância, a pobreza e a criminalidade eram constantemente denunciadas pela imprensa como causadas por forasteiros, sugerindo-se que tais atos não faziam parte da boa índole e comportamento exemplar do joinvilense. E esta mentalidade foi, conforme Gruner (2002), continuamente reproduzida até chegar à contemporaneidade, construindo a imagem utópica que permanece viva até hoje, sendo *Uma carta para Ferdinand* mais uma peça para reavivar todo esse imaginário frente o geral sentimento de descrença na política no Brasil a partir da década de 2010.

Ao representar os “marginais” como vilões, o filme renova o antigo olhar higienista contra aqueles que não se encaixam no ideal da modernidade e da utopia da cidade do trabalho. *Rappers* e gangues de motoqueiros, desde que higienizados e esvaziados de seu conteúdo de rebeldia e contestação, transformados em meros consumidores de uma determinada estética, são aceitos nesta cidade idealizada, lugar o qual permanece alheio e indiferente aos que, seja por exclusão social ou por opção própria, não se encaixam em um modo de vida visto como “natural”. A estes “outros” que não são bem quistos nesta sociedade resta o lugar da marginalidade, dos espaços degradados, quando não acusados de serem a causa de sua degradação, como demonstra Machado (2018) ao analisar a associação que é comumente feita entre pichação e criminalidade¹⁸⁹. Em contraponto a este “Outro” desocupado e perturbador da ordem, é mostrado como modelo o personagem Bastião, o catador de lixo que, apesar de idoso e pobre, trabalha resignadamente, reforçando no presente uma imagem que já vem de longa data, além de também romantizar a necessidade de se submeter ao trabalho precarizado como uma “virtude”.

Vemos então que, apesar da existência de abordagens historiográficas questionadoras dos velhos mitos, estes, como parte de uma ideologia de longa duração, permanecem na atualidade, sendo requentados com novas roupagens. E para além dos filmes de caráter publicitário, tal como os que foram abordados até o momento, alguns documentários que constroem sua narrativa sobre o passado com base em memórias pessoais tendem também a trazer uma visão romantizada, e, por vezes, com convenientes esquecimentos e silenciamentos, como veremos a seguir.

¹⁸⁹ Machado (2018) analisa os discursos trazidos por participantes de um grupo virtual no Facebook, intitulado *Joinville de ontem*, que compartilha fotos antigas de Joinville. Grupos como este se tornaram comuns nas redes sociais. Como mostra o autor, os participantes costumam manifestar um grande saudosismo e idealização do passado contido nas fotografias. Em um caso específico analisado pelo autor, ele mostra o sentimento de indignação coletiva manifestado nos comentários de uma fotografia contemporânea que mostrava a presença de pichações em uma região antiga da cidade, justamente a que é retratada nesta cena do filme.

2.3 - Silenciamentos, idealizações, fetichizações: *Sem palavras* (2009), *1951* (2011) e *Nossos compositores pioneiros* (2012)

Quando libertamos as memórias, elas provocam uma revolução em nossos pensamentos e nos contaminam de prazer e melancolia. Os alemães que colonizaram o Brasil sempre foram saudosos com as raízes, até o dia em que eles perderam a voz, e as casas ficaram em silêncio. Isto aconteceu no Brasil durante os anos polêmicos do Estado Novo de Getúlio Vargas. As memórias de quem era criança e descendente de alemão na época representam uma das faces desta história.
(Narração que abre o filme *Sem Palavras*, 2009, 0'25").

No ano de 2009 comemoravam-se os 180 anos da chegada dos primeiros imigrantes alemães em Santa Catarina¹⁹⁰. Como importante marco simbólico para a constituição da identidade do estado, diferentes instituições promoveram exposições, publicações e eventos em comemoração aos 180 anos. Um deles foi o lançamento, em Florianópolis, do documentário de média-metragem *Sem Palavras*, dirigido pela cineasta brusquense Kátia Klock¹⁹¹, cuja produção havia sido contemplada pelo Edital Cinemateca Catarinense, da Fundação Catarinense de Cultura¹⁹². Tendo à época circulado por várias cidades catarinenses, o filme rememora aquele que foi o período mais traumático para as populações de imigrantes e descendentes de alemães na história do estado: o da Campanha de Nacionalização, promovida por Getúlio Vargas durante o Estado Novo, momento em que o projeto de integração nacional brasileiro se chocou frontalmente com o nacionalismo alemão presente entre as comunidades teuto-brasileiras à época. A Campanha pode ser compreendida como um momento de grande ruptura e mudanças culturais profundas, quando o nacionalismo e a cultura brasileira passaram a ser impostas àquela população.

Embora medidas de integração e nacionalização destas comunidades já tivessem iniciado desde pelo menos a década de 1910¹⁹³, seria durante o Estado Novo, a partir de 1938, que ela seria levada a cabo, uma vez que, naquele momento, já não havia mais tolerância do

¹⁹⁰ Os primeiros imigrantes alemães chegaram em Santa Catarina em 1829, estabelecendo-se perto de Florianópolis, no atual município de São Pedro de Alcântara. Contudo, somente duas décadas depois é que haveria um processo migratório mais robusto, a partir da fundação da Colônia Blumenau e da Colônia Dona Francisca.

¹⁹¹ Atuante como produtora audiovisual em Florianópolis desde os anos 1990, tendo dirigido vários documentários. Mais informações em <https://play.pupilo.tv.br/people/420/katia-klock>. Acesso em 31 mar. 2025.

¹⁹² Cf. <https://www.deolhonailha.com.br/florianopolis/noticias/filme-sobre-imigracao-alema-sera-exibido-gratuitamente-em-florianopolis/>. Acesso em 24 jun. 2024.

¹⁹³ Autores como Seyferth (2002) e Falcão (2004) mostram como já havia a defesa da nacionalização dos imigrantes, vistos como uma ameaça à nacionalidade brasileira, desde a primeira década do século XX. O escritor Sílvio Romero, por exemplo, já em 1906, se referia aos imigrantes como o “perigo alemão”.

governo federal para a manutenção de línguas e culturas estrangeiras em solo brasileiro, o que se intensificou ainda mais após a declaração de guerra do Brasil à Alemanha, em 1942. Em toda a região, ruas, bairros e cidades com nomes em alemão foram modificados para nomes em português (ou em tupi). Centenas de pessoas foram presas por falarem alemão em público. Escolas e jornais em alemão fechados abruptamente¹⁹⁴. Sociedades recreativas e instituições culturais alemãs, quando autorizadas, passaram a funcionar sob a intervenção de militares, medida lembrada como violenta e autoritária, como analisado por autores como Bruhns (1997) e Falcão (2000). A historiografia sobre o tema registra que a nacionalização na região acabou por ser um processo violento, tendo muitos excessos sido cometidos. Embora motivada por questões políticas, foi um dos poucos momentos da história brasileira em que houve perseguição e repressão a descendentes de europeus por seu caráter étnico¹⁹⁵. Assim, a Campanha é até hoje lembrada por parte da comunidade teuto-brasileira catarinense, especialmente por quem a viveu diretamente, como uma grande injustiça, uma vez que “a Nacionalização colocou todos na mesma situação, estigmatizando-os como ‘estrangeiro, traidor, antibrasileiro, cidadão de segunda classe, que menospreza sua pátria’. [...] a categoria ‘alemão’, de forma pejorativa, passou a ser associada à de nazista e de integralista” (Silva, J.G, 2008, p. 51). E até mesmo a imprensa estadual, que, poucos anos antes, saudava Hitler e Mussolini como grandes líderes, passa a se referir à comunidade germânica como o “inimigo interno” ou “quinta coluna” (Falcão, 2000, p. 173). Como acontecimento de grande relevância nas regiões de colonização alemã em Santa Catarina, a Campanha de Nacionalização é um tema pouquíssimo explorado pela cinematografia nacional¹⁹⁶, e, passado já tanto tempo de sua realização, não é hoje algo presente na memória coletiva nas gerações mais jovens.

Sem Palavras tem então como um de seus principais objetivos registrar as memórias de quem viveu as violências promovidas pelo Estado à época, para que não caiam no esquecimento, guardando os testemunhos para as futuras gerações. O filme pode assim ser considerado um exemplo do que Guy Gauthier (2011) denomina como *documentário de memória*, que seriam os documentários que proporcionam “um mergulho no passado por intermédio das testemunhas ou da pesquisa dos indícios” (Gauthier, 2011, p. 213). O autor toma como ponto de partida o conceito de *lugares de memória*, de Pierre Nora (1993), que tem como

¹⁹⁴ Para mais detalhes sobre a nacionalização do ensino, ver Cristofolini (2002).

¹⁹⁵ Convém lembrar que imigrantes italianos e japoneses e descendentes também foram perseguidos e nacionalizados à força durante o período.

¹⁹⁶ *Aleluia*, Gretchen (1976), de Sylvio Back, aborda o tema tangencialmente. A Campanha de Nacionalização foi também abordada no longa ficcional *Corações sujos* (2010), de Vicente Amorim; no entanto, representa o seu impacto em comunidades de imigrantes japoneses no interior de São Paulo.

pressuposto que as rupturas com o passado devido à aceleração do tempo em função das dinâmicas do capitalismo causaram na sociedade contemporânea o aumento de uma necessidade de se criar instituições e meios responsáveis por preservarem a memória. Tomaim (2016, p. 99) defende assim que o “documentário que se realiza em um ato do presente marcado por uma ‘vontade de memória’ também se cristaliza como um ‘*lugar de memória*’”. Ainda para o autor, “antes que os rastros sejam apagados, que as lembranças sejam esquecidas, o documentário [de memória] revela-se como refúgio de uma memória viva, como um lugar de exercitar a rememoração enquanto um ato encarregado de ressignificar o mundo em sua dimensão temporal” (Tomaim, 2016, p. 99).

Toda “vontade de memória”, no entanto, vem acompanhada de algo como uma “vontade de esquecimento”, promovendo *silenciamentos*, que, como analisa Trouillot (2016) podem ser realizados de forma consciente ou não. Como abordado pelo autor, os silenciamentos se encontram não apenas na construção das narrativas históricas, estando presentes em todos os momentos do processo de produção histórica, incluindo a seleção de fontes, bem como a organização de documentos e arquivos. Por “silêncio” o autor se refere “a um processo ativo e transitório: ‘silencia-se’ um fato ou uma pessoa como um silenciador silencia uma arma de fogo. A prática de silenciamento exige engajamento. Menções e silêncios são, portanto, ativos, contrapontos dialéticos dos quais a história é a síntese” (Trouillot, 2018, p. 85). E, sendo o *documentário de memória* também partícipe da produção de conhecimento histórico, neste caso a partir de uma *escrita fílmica da história*, como podemos pensar os seus esquecimentos e silenciamentos?

Tomaim (2016) analisa como muitos documentários deste tipo costumam ser focados em *memórias traumáticas*, sendo exatamente este o caso de *Sem Palavras*. Podemos pensar também que as memórias trazidas no filme como *recalcadas*, ou seja, memórias possivelmente bloqueadas em função de eventos traumáticos e que vêm novamente à tona. A estrutura narrativa do filme é composta, principalmente, pelos testemunhos de 35 pessoas idosas de várias cidades catarinenses, como Joinville, Blumenau, Jaraguá do Sul, Pomerode, Brusque, entre outras, e que, como destacado na introdução do filme, eram crianças à época dos acontecimentos. As pessoas entrevistadas, em sua grande maioria mulheres¹⁹⁷, vão narrando

¹⁹⁷ Em entrevista concedida à TV Futura, em 2009, a diretora Kátia Klock conta que teve como intenção na concepção do projeto dar enfoque às vivências femininas, por considerar que as mulheres acabaram sendo mais afetadas do que os homens durante a nacionalização, devido ao fato de estarem mais ligadas ao ambiente doméstico, tendo assim mais dificuldades em aprender a língua portuguesa. Entrevista disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=JhTtB268V_o. Acesso em 12 Abr. 2024.

lembranças traumáticas de violências por elas testemunhadas ou sofridas na própria pele. Muitas delas relatam sobre os impactos da proibição em se falar alemão, sobre o sentimento de estarem sendo constantemente vigiados ou ainda sobre as prisões de familiares e agressões vivenciadas, tanto verbais como físicas. É possível perceber através de suas expressões, vozes, ou gestos, como o período é lembrado com grande dor e ressentimento, mesmo passadas sete décadas. A montagem do filme, com pouquíssimos momentos de narração em voz *over*, vai intercalando a aparição destas personagens, fragmentando seus depoimentos. Há também algumas cenas dramatizando, com base nos relatos, situações vividas à época da nacionalização, o que poderia até mesmo classificar o filme como um *docudrama*.

É importante destacar desde o início desta análise que, enquanto memórias traumáticas que ainda se manifestam no presente para as pessoas entrevistadas, não está aqui sendo posta em xeque a validade dos relatos e testemunhos, devendo os mesmos ser vistos com empatia e respeito. Entretanto, isto não quer dizer que o filme, como construtor de uma memória sobre o período, não deva ser problematizado. Pois lembremos que, como um documentário, *Sem Palavras* não é apenas um compilado de entrevistas e testemunhos, mas, principalmente, uma construção discursiva e narrativa que visa convencer o seu espectador a respeito de determinado ponto de vista. Como aponta Nichols (2009), todo documentário tem uma “voz”, que seria “o meio pelo qual esse ponto de vista ou essa perspectiva singular se dá a conhecer” (Nichols, 2009, p. 73), estando relacionada não apenas ao que é dito verbalmente, mas através de todos os arranjos de sons e imagens utilizados na concepção e montagem do filme. Qual seria então a “voz” trazida por *Sem Palavras*?

Se o que ouvimos ao longo de todo o filme são os relatos das testemunhas que viveram na época dos acontecimentos, a própria introdução do filme já nos sugere que as vozes que serão ali ouvidas “cantam” em uníssono, quando a narradora diz que “as memórias de quem era criança e descendente de alemão na época representam *uma* das faces desta história” (*Sem palavras*, 0’50”), e dando destaque com a voz ao pronunciar a palavra “uma”. Ou seja, o próprio filme assume que a história a ser apresentada tem mais de uma face, mas que sua narrativa deliberadamente escolhe mostrar apenas uma delas, promovendo o silenciamento de outras.

A jornalista Ediane B. Zanella (2011), em uma análise crítica a respeito da construção narrativa de *Sem Palavras*, defende que, como forma de rememorar aquele passado traumático, o filme, através de seus elementos cinematográficos, constrói um discurso que visa mostrar as comunidades alemãs como vítimas passivas das perseguições. Diz a autora que “para a atualização deste passado, opta-se por uma representação de vitimização destes personagens

como forma de assegurar as memórias deste período” (Zanella, 2011, p. 24). Aqui nesta tese, concordo com a interpretação trazida pela autora, que traz uma análise detalhada de várias partes do filme para defender sua argumentação. A partir de sua análise, complemento aqui que, ao optar por dar este enfoque à vitimização na narrativa, *Sem Palavras* acaba por reproduzir o silenciamento presente nas memórias oficiais construídas ao longo do século XX. Como indica a historiadora Janine Gomes da Silva (2008), já nos anos que se seguiram à guerra foi sendo construída na memória coletiva entre a população teuto-brasileira em Santa Catarina a percepção de que os alemães na região foram vítimas de uma perseguição despropositada. Não se trata de negar que injustiças foram cometidas, mas é preciso compreender que elas estavam inseridas em um conflito político e de disputa de ideologias e interesses.

A memória e a história sempre se constroem no presente, a partir de demandas do presente. Aquilo que lembramos do passado vivido, enquanto indivíduos, é uma seleção feita por nossa própria mente, por vezes de forma consciente, e na maioria das vezes inconsciente. Há mais de nosso próprio passado que acabamos nos esquecendo do que coisas que nos lembramos. A memória, seja ela pessoal ou coletiva, é sempre seletiva. A validação do testemunho como fonte histórica nas últimas décadas do século XX, se, por um lado, respaldou o uso de outros vestígios do passado para além de documentos oficiais, também trouxe a problemática de que a “verdade” contida em uma memória pessoal deve ser compreendida como um fragmento de algo maior ou como um pequeno recorte da realidade, e não como uma explicação da realidade, além de ser também seletiva quanto a “o que” é lembrado. Seria assim o papel da história compilar dados e fontes diversas dispersos para a construção de uma narrativa que busque explicar um determinado acontecimento em suas várias facetas.

Sem Palavras não se propõe a ser um documentário que problematiza a história ou que procura vê-la sob diversos ângulos. Ao optar por trazer somente vozes de vítimas que eram crianças quando dos acontecimentos lembrados (e, assim sendo, tinham naquele momento pouca ou nenhuma compreensão do contexto político em que viviam), visa transmitir uma memória única a respeito do período. Não se vê no filme a contextualização histórica necessária, que incluiria aspectos que foram silenciados desde o início da construção desta memória e narrativa de vitimização: o sentimento de superioridade étnica e cultural presente nas comunidades germânicas, que, em muitos casos, recusavam-se a se integrar à cultura brasileira, além do apoio popular na região ao nazismo e ao integralismo. O filme até toca nestas questões, mas sem problematizá-las e sem lhes dar a devida importância para a compreensão do cenário.

Em dado momento do filme, por exemplo, é citado que a repressão em Santa Catarina foi intensificada após a declaração de guerra ao Eixo. Um dos entrevistados, o senhor Harold Letzow, vestindo o que se convencionou chamar de trajes típicos alemães¹⁹⁸ e com o rio Itajaí-Açu e a cidade de Blumenau ao fundo, demonstrando indignação diz: “os colonos alemães que aqui chegaram em 1850 foram perseguidos como quinta-coluna. O que é que nós tínhamos a ver com a política da Europa? O que é que nós tínhamos a ver com os inimigos do Hitler? Ou com os amigos do Hitler?” (*Sem Palavras*, 21’05”). Note-se que nesta última parte ele se corrige, como se tivesse incorrido em ato falho. Afinal ele não queria que sua comunidade fosse vista como inimiga ou como amiga de Hitler? Logo em seguida, o depoimento da senhora Brigitte Rosenbrock nos sugere que a relação criticada por Harold Letzow tinha as suas razões de ser:

Tinha muita gente que era entusiasmada pelo Hitler [...] [pelo] que ele fez antes de ficar maluco, antes de começar aquela história toda; ele deu um emprego pra muita gente. Nem todo governo é só ruim. Ele tem os seus lados positivos e os seus lados negativos. Então quando vira ditador fica doido né (*Sem palavras*, 22’19”).

Pensemos que, se em pleno 2009, fazia-se discursos relativizando o nazismo ou o atribuindo apenas a uma questão de sanidade mental de seu líder, como não pensar que nos anos 1930-1940, o apoio a seus ideais na região não fosse muito mais evidente? Certamente que olhamos pra essa questão de forma retrospectiva, com maior compreensão acerca dos estragos causados pelo nazismo, os quais à época ainda não eram plenamente conhecidos. Contudo, é problemático que o filme traga estes depoimentos sem apresentar um contraponto e sem problematizar o que é dito. O debate sobre este tema será retomado e aprofundado no Capítulo 5, ao abordar filmes que, por sua vez, trazem o contraponto crítico. Por ora, é válido notar que estas duas falas trazem lapsos que demonstram que o discurso de vitimização não é tão inocente como o filme tenta mostrar. Por outro lado, embora o filme se abstenha de criticar o apoio da população a movimentos fascistas, sua construção narrativa, a partir dos testemunhos, das imagens e da montagem, sugere a construção de dois grandes vilões: Getúlio Vargas (inclusive mostrado, em determinada cena, em uma fotografia na qual segurava uma arma na mão) e, sobretudo, Nereu Ramos, que era à época o interventor federal em Santa Catarina, responsável por implementar a nacionalização no estado.

¹⁹⁸ Harold Letzow (1925-2013) ficou conhecido em Blumenau como um grande promotor da cultura alemã, tendo sido um dos criadores e organizadores da Oktoberfest, o que ajuda a explicar os trajes com os quais foi filmado. Ver: <https://arquivodeblumenau.com.br/blumenau-se-despede-de-um-grande-nome/>. Acesso em 02 jun. 2025.

Nos créditos finais, é mostrado que duas importantes obras historiográficas sobre o período foram utilizadas como fontes de pesquisa: *Tempo de lembrar, tempo de esquecer*, da já citada Janine Gomes da Silva (2008) e *Memórias de uma (outra) guerra*, de Marlene de Fáveri (2002), ambas teses de doutorado em História defendidas na UFSC. Apesar disso, o filme não traz entrevistas com as historiadoras, o que poderia servir de contraponto e viés crítico aos relatos. Como analisa Zanella (2011, p. 14), “existe o cuidado de não mostrar no filme nada que possa comprometer a ideia de humilhação, desprezo e vitimização desses alemães”. Em sua análise, a autora cita vários exemplos de temas abordados em profundidade e problematizados na obra de Fáveri (2002), mas que são tratados com superficialidade no filme, como é o caso da presença do nazismo na região, ou que sequer aparecem no filme, como ações de resistência às perseguições e à proibição da língua e o sentimento de superioridade frente à cultura brasileira por parte da comunidade alemã. Embora a produção do filme reconheça ter utilizado bibliografia especializada sobre tais questões, optou-se por não as incorporar na narrativa fílmica, dando exclusividade ao testemunho. E, como aborda Tomaim (2016, p. 109), isto pode ser problemático, pois “o testemunho não pode ser interpretado como a matriz única para o ‘documentário de memória’, isto resultaria mais em um fetiche ao invés de explorarmos as potencialidades discursivas das narrativas da memória que se revestem de um teor testemunhal neste tipo de cinema”.

Não haveria assim certa fetichização com essa memória de vitimização? Ao escolher dar força apenas aos testemunhos que corroboram essa visão, o filme traz deste modo um viés de confirmação da memória hegemônica que vitimiza os alemães, mas que silencia o que não convém ser lembrado. Volto a dizer que não cabe questionamento com relação a memórias dolorosas de traumas vividos, pois quem viveu uma determinada violência as carrega de alguma forma para sempre. Porém, é preciso destacar que a comunidade alemã só foi perseguida enquanto grupo étnico naquele momento bastante específico da história brasileira, tendo poucas décadas depois reconstruído o seu prestígio, além de, como visto, serem alçados, no senso comum, a modelo nacional de desenvolvimento por sua “ética do trabalho”. E isso tudo não é discutido no filme. Além disso, mesmo tendo tido destruídos traços mais evidentes que os ligavam às suas raízes, como a língua e instituições culturais, conseguiram, posteriormente, impor a sua imagem à identidade de toda a região, transformando-a em espetáculo e produto turísticos. Ou seja, as violências promovidas durante a Campanha de Nacionalização, embora persistam como trauma na memória de quem as viveu (e há de se reconhecer o mérito de *Sem Palavras* em mostrar isso), foram superadas socialmente, já tendo havido uma reparação

histórica. Assim, relatos de algumas senhoras vistos no filme como “Foi horrível. A gente como tinha pele branca, cabelo branco, era chamada de galega, de quinta-coluna” (*Sem palavras*, 04’01”), ou “jogavam pedras em mim, cuspiam em mim, porque eu era loira, eu era branca” (*Sem palavras*, 27’00”), por mais que sejam dignos de empatia, sendo visível quando elas falam que aquilo é doloroso de ser lembrado, podem, por outro lado, parecer fora de propósito em um país onde o racismo é parte estruturante da cultura nacional, onde grupos racializados pela colonialidade são vítimas de várias formas de violência por uma vida inteira, e não somente em tempos de guerra e de turbulência política.

O filme foi, assim, provavelmente, feito sob medida para agradar a um determinado público que veria sua própria imagem e memórias refletidas no espelho, mas sem os temas espinhosos, ajudando a reproduzir uma narrativa romantizada que exime a comunidade teuto-brasileira de críticas. E isso não apenas em meio às comemorações dos 180 anos da imigração alemã, mas para além delas, visto que o filme continua em circulação na internet. E aqui podemos questionar: a quem interessaria silenciar sobre os movimentos fascistas e sobre o sentimento de supremacia de parte da população descendente de alemães?

Parece evidente que houve uma escolha deliberada pelo silenciamento destas questões na concepção do filme, mas levanto a hipótese de que tal silenciamento seja um sintoma do próprio contexto político da época em que foi realizado, podendo ter sido compreendido pela diretora como uma polemização ou provocação desnecessárias. Se fosse feito hoje, após termos acompanhado a ascensão da extrema direita, a escolha por silenciar estes temas ou por não abordá-los de forma crítica poderia sugerir fortemente um alinhamento da diretora a tais ideais¹⁹⁹, ainda mais em um momento em que se construiu um determinado imaginário no senso comum de vinculação imediata entre Santa Catarina e movimentos fascistas. Contudo, naquele ano de 2009 a permanência de ideologias autoritárias não parecia algo evidente, podendo então ser erroneamente compreendido como algo já superado. Entretanto, visto hoje, *Sem Palavras* pode até mesmo ser interpretado como um filme alinhado com narrativas negacionistas deste passado e presente autoritários. O silenciamento e a não problematização destas questões ao longo de décadas, o que é também reproduzido por *Sem Palavras*, podem ser vistos como algumas das causas que ajudam a explicar o crescimento recente da extrema direita, o que

¹⁹⁹ Toda sua filmografia posterior, no entanto, vai na contramão dessa ideia, tendo a cineasta realizado filmes com e sobre grupos marginalizados, como os documentários *Mbyá reko pyguá, a luz das palavras* (2012), filmado em uma aldeia guarani no município de Biguaçu, e *Quem precisa de identidade* (2021), que traz histórias de vida de mulheres, pessoas negras e pessoas LGBT. Ou ainda documentários voltados a questões ambientais e à agroecologia, como *Brasil orgânico* (2013).

mostra que, mesmo em períodos em que ameaças autoritárias não são evidentes, as memórias e as narrativas sobre o passado devem ser disputadas. Isto pode ser assim entendido como um exemplo do que Rouso (2009) aponta como “os passados que não passam”, pois a memória de tempos sombrios, mesmo quando silenciada, permanece viva assombrando a sociedade, podendo as violências voltarem a se repetir quando não há uma real confrontação com tal passado.

* * * * *

Dois anos depois do lançamento de *Sem palavras*, em 2011, um outro *documentário de memória* que também traz vozes “em uníssono” alinhadas a uma memória oficial seria lançado em Joinville: *1951*, de Ebner Gonçalves, cineasta gaúcho radicado na cidade. Por sua temática relacionada quase que exclusivamente à história de Joinville, sua circulação acabou por ser mais local, e com algumas poucas exposições públicas. Com sua estrutura narrativa também composta basicamente por entrevistas com pessoas idosas, 31 ao total, o filme, em seus 27 minutos de duração, tem como foco rememorar a Joinville de 1951, ano em que a cidade comemorou com grandes celebrações e desfiles o seu primeiro centenário de fundação, evento este que acabou por ganhar uma espécie de aura mítica, lembrado como um momento singular por quem o vivenciou, memória esta que ainda hoje reverbera. Os entrevistados relatam, então, na primeira metade do filme, diferentes aspectos a respeito de como era viver na Joinville daquela época e, em seguida, falam sobre as comemorações do centenário.

Como analisa a historiadora Janine Gomes da Silva (2008), na já citada obra *Tempo de lembrar, tempo de esquecer*, fazer do centenário de Joinville uma grande celebração popular estava relacionado a uma forma de amenizar as feridas e traumas causados durante a Campanha de Nacionalização, contribuindo para criar um silenciamento e recalque sobre o período. Como propõe a autora, se os acontecimentos das décadas de 1930 e 1940 eram o “tempo de esquecer”, as grandes comemorações do centenário se converteriam em um “tempo de lembrar”. No ano anterior, em 1950, dentro deste mesmo contexto, Blumenau também havia realizado grandes comemorações por seus cem anos de fundação. Em ambas as cidades, as memórias traumáticas eram ainda muito recentes, e, no clima de nacionalismo extremo incentivado pelo governo federal nos anos do pós-guerra, hostilidades contra as populações teuto-brasileiras ainda eram frequentes, de modo que as tradições germânicas estavam naquele momento silenciadas²⁰⁰.

²⁰⁰ Dentre outros exemplos, Frotscher (2003) cita texto escrito por Rachel de Queiroz, publicado na revista *O Cruzeiro*, em 1949, após visita da famosa escritora a Santa Catarina. No artigo, ainda reverberando o clima da guerra, Queiroz considerava o Vale do Itajaí como uma ameaça à segurança nacional: “a sensação que tem é de

Havia assim um grande ressentimento coletivo entre a população teuto-brasileira, o que pode ser percebido em vários relatos escritos, como, por exemplo, o da pesquisadora blumenauense Edith Kormann (1996), que cita que houveram prisões, torturas e humilhações, mas que “em 1950, refeitos das agressões, os teuto-brasileiros festejaram com pompa e orgulho o centenário da sua cidade, fundada por seus ancestrais” (Kormann, 1996, p. 213). Embora não fosse mais proibido, não era mais comum que se ouvisse a língua alemã publicamente, e tampouco os veículos de imprensa, escolas e instituições culturais em alemão voltaram a funcionar. Como celebrar então uma data tão significativa em um momento em que a cultura dominante por quase um século era agora motivo de vergonha?

Além de Janine Gomes da Silva (2008), que analisa o período pós-nacionalização em Joinville, outro trabalho relacionado, abordando este mesmo contexto em Blumenau, é a tese de doutorado de Méri Frotscher (2003), na qual são analisadas as mudanças nos discursos propagados pelas elites empresariais do Vale do Itajaí sobre a etnicidade teuto-brasileira: se nos anos 1930 costumavam exaltar com orgulho a germanidade, após a guerra passam a celebrar o sentimento de brasilidade e a defender a integração da região à cultura nacional. A autora explica que tal mudança se dá, principalmente, por questões econômicas e políticas, em que passam a incentivar o discurso nacionalista do governo federal para que mantivessem, sem maiores atritos, o poder político na região. E, como abordado por Silva, J.G. (2008), a mesma posição é adotada pelas elites joinvilenses, pois, naquele momento, “ser aceita como uma grande cidade industrial e *patriótica* era importante, principalmente para uma elite econômica local que não desejava ter seus interesses econômicos prejudicados” (Silva, J.G., 2008, p. 77). E, como abordado pelas autoras, seriam estas elites empresariais que organizariam e direcionariam o tom das comemorações do centenário, que foram assim utilizadas para ressignificar a história nas duas cidades após a perda forçada dos vínculos com a germanidade. E se o passado recente deveria ser esquecido, seria no passado mais longínquo que as cidades encontrariam seu grande motivo de celebração. Deste modo, “o ‘pioneiro’ continua a ser valorizado, mas os discursos carregados sobre a importância da cultura alemã são amenizados, pelo menos na esfera pública” (Silva, J.G., 2008, p. 75).

Todo este contexto político a respeito das comemorações do centenário de Joinville acaba por ficar de fora de 1951, ou aparecendo de forma sutil e sem problematizações, mesmo que o livro *Tempo de lembrar, tempo de esquecer* tenha também neste filme sido utilizado como

estar em país estrangeiro, e país estrangeiro inamistoso” (Queiroz, 1949). Frotscher (2003) analisa a repercussão bastante negativa que o texto obteve em Blumenau.

referência de pesquisa, conforme visto nos créditos finais. Tal como em *Sem Palavras*, em 1951 os relatos pessoais vão convergindo para a construção de uma memória única a respeito do período retratado. Porém, há uma diferença significativa entre os dois filmes quanto ao tipo de memórias que são trazidas pelos entrevistados. Enquanto *Sem Palavras* é totalmente focado nas memórias traumáticas e recalcadas (o tempo de esquecer), 1951 traz somente memórias boas e felizes (o tempo de lembrar), idealizando a Joinville tranquila e pacata de outrora.

Em entrevista concedida à época de seu lançamento a um programa de televisão local²⁰¹, Ebner Gonçalves, que até então atuava na cidade como fotógrafo, relatava que tinha tido a ideia para realizar 1951, que seria seu primeiro filme, no ano anterior, ao perceber que, em 2011, quando a cidade completaria 160 anos de fundação, as pessoas nascidas em 1951 estariam completando 60 anos de idade. O diretor conta que, a partir disso, buscou contatar pessoas nascidas em Joinville naquele ano, pois não seria a princípio um filme sobre o centenário, mas sobre as memórias de pessoas nascidas em 1951 a respeito da cidade. Esta relação entre os anos de 1951 e 2011 acabou ficando de fora do produto final, pois as pesquisas e entrevistas realizadas durante a produção acabaram por modificar a proposta inicial, fazendo com que direcionassem o foco do filme para as comemorações do centenário. Na mesma entrevista, o diretor conta que, para que o filme pudesse ser lançado no aniversário de Joinville, em março de 2011, toda a sua produção foi feita rapidamente, em apenas três meses. E tendo perdido o prazo para inscrições no Simdec, o filme acabou sendo realizado de forma independente, com patrocínio de algumas empresas que apoiaram o projeto.

1951 se inicia com uma imagem de arquivo mostrando um trecho do discurso de Getúlio Vargas nas comemorações de 1º de maio de 1951, pouco tempo após sua posse como presidente eleito²⁰². O filme não nos informa o contexto do discurso, e apenas vemos surgir na tela os dizeres “Getúlio Vargas assume seu 2º mandato como presidente do Brasil”. Surgem em seguida outras imagens de arquivo, todas em preto e branco, com curtos textos explicativos trazendo outros quatro acontecimentos sem conexão aparente²⁰³, ao que enfim vemos a imagem de uma mulher andando de bicicleta na rua, juntamente com o texto “Começa a preparação para o centenário de Joinville”, o qual demonstra uma imprecisão histórica, visto que os preparativos para a festa já teriam começado pelo menos dois anos antes, conforme demonstra Silva, J.G.

²⁰¹ Entrevista com Ebner Gonçalves no programa *Fabíola Bernardes*, realizada em maio de 2011. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=hsPqF22gTh0>. Acesso em 16 abr. 2024.

²⁰² O discurso pode ser visto na íntegra no link https://www.youtube.com/watch?v=MJKRx_oJs2w. Acesso em 16 abr. 2024.

²⁰³ “Filme ‘O dia em que a terra parou’”, “Rocky Marciano mantém título dos pesos pesados”, “Aprovada a lei Afonso Arinos que caracteriza o racismo como contravenção penal”, “Volkswagen lança comercial do fusca”.

(2008). Intercalados às imagens de cada um destes eventos mencionados, vemos a imagem, em cores, de mãos desenhando em uma folha de papel sobre a mesa o número 1951, que, ao estar finalizado, formará o logotipo com o título do filme. Esta introdução com imagens e eventos desconexos entre si serviria para contextualizar o ano sobre o qual o filme trata, partindo do macro (Brasil e mundo) para o foco específico na cidade de Joinville. A escolha por iniciar o filme com a imagem de Getúlio Vargas, embora em uma primeira interpretação pareça meramente ilustrativa a respeito do ano retratado, acaba indiretamente o colocando como um personagem fundamental do cenário político implícito na narrativa do filme, que, por sua vez, abdica de explorar tal contexto. E a imagem da mulher de bicicleta também não é aleatória, servindo para representar visualmente neste início o discurso saudoso sobre uma Joinville pacata que será visto ao longo de toda a obra. Abrindo o filme, após estas imagens introdutórias, alternam-se filmagens, fotografias antigas e manchetes de jornais joinvilenses de 1951, com o narrador, em voz ágil e dinâmica, contextualizando o espectador:

O ano de 1951 foi muito importante no contexto mundial. Mudanças profundas ocorreriam no decorrer da década. O fim da Segunda Guerra Mundial em 1945 trouxe um novo panorama no desenvolvimento econômico. O crescimento industrial, impulsionado por capitais estrangeiros no Brasil, daria um novo rumo ao país. Joinville, até então uma cidade pequena, neste momento estava no vácuo destas mudanças. Nova população se formaria a partir do desenvolvimento das indústrias que viriam a se tornar, em seguida, referência nos seus segmentos (1951, 1'33").

O texto introdutório já traz um tom de valoração com relação ao desenvolvimento e crescimento que a cidade experimentaria a partir dos anos 1950, reproduzindo a euforia da época com o nacional-desenvolvimentismo, que iria trazer grandes benefícios às indústrias da cidade, e por isso lembrado na memória coletiva como um período de grande progresso. A Segunda Guerra Mundial é ali representada como algo que teria sido superado, com feridas e traumas silenciados, não sendo sequer mencionados. Esta introdução é um dos poucos momentos do filme que contam com narração em voz *over*, sendo a sua maior parte composta pelas vozes das pessoas entrevistadas, cujas falas são fragmentadas e distribuídas em partes ao longo do filme, de acordo com a temática abordada, criando uma espécie de diálogo entre elas a partir da montagem. A primeira pessoa a aparecer é uma senhora que lê, em um folheto antigo com fotografias de Joinville, dados a respeito da cidade naquela época. Conforme vai lendo, a mulher vai expressando surpresa com os números: “Joinville tinha 385 automóveis comuns, [...], 8800 bicicletas”, ao que vemos mais imagens antigas de ciclistas em seus veículos, tiradas do filme sobre o centenário produzido em 1951, sobre o qual se falará mais adiante. Este foco

dado pela montagem à grande quantidade de bicicletas que havia em Joinville antigamente remete à imagem de cidade operária, uma vez que elas eram, àquela época, o principal meio de transporte da classe trabalhadora em vários lugares pelo mundo²⁰⁴.

Além disso, as imagens antigas acabam também servindo para reforçar a ideia da cidade tranquila, onde o número de bicicletas era consideravelmente superior ao de automóveis, materializando na imagem um dos epítetos da cidade ainda hoje amplamente repetido, o de “cidade das bicicletas”, mesmo que não mais seja condizente com a realidade presente²⁰⁵. Mas o filme parece fazer questão de reforçar esta imagem. E tendo como som de fundo músicas suaves e tranquilizantes dedilhadas no violão, elemento que vai se estender por quase todo o filme, vemos nos dois minutos seguintes os entrevistados descrevendo saudosamente a mesma cidade pacata e tranquila: “a vida era gostosa, não havia agitação, as ruas eram calmas” (1951, 3’14”), diz a senhora Jutta Hagemann²⁰⁶. E todos vão falando sobre como a vida era harmoniosa, conciliando a rotina de trabalho, entremeada por momentos de lazer: missas e bailes aos domingos, clubes de tiro e partidas de futebol ao fim do expediente, passeios no hoje poluído rio Cachoeira. Neste momento, o filme quebra a sucessão de relatos sobre o passado para fazer um apelo à Joinville do presente, mostrando na tela um mini manifesto sobre a necessidade de que a cidade volte a ter uma relação saudável com o rio que foi outrora uma importante via para o seu desenvolvimento, além de lugar de lazer para a sua população.

Os depoimentos vão também construindo e reforçando a ideia de Joinville como uma cidade ordeira e sem conflitos, marcada por uma constante harmonia entre diferentes classes sociais. Um dos homens entrevistados, Valter Bastos, reforça esta ideia utilizando a bicicleta como grande símbolo dessa harmonia: “era um veículo de todas as camadas sociais da cidade. [...] Ricos ou pobres, todos utilizavam a bicicleta, porque era um veículo acessível a todos, e democrático” (1951, 6’30”). Outros três entrevistados utilizam o futebol para simbolizar a

²⁰⁴ Esta relação entre trabalhadores/operários e bicicletas até meados do século XX foi, inclusive, explorada em diversos filmes do cinema mundial, podendo-se citar o clássico do neorealismo italiano *Ladrões de bicicleta* (1948) como o mais famoso exemplo.

²⁰⁵ Esta contradição entre o título frequentemente repetido em função de uma imagem que pode ter sido verdadeira no passado e a cidade do presente, na qual os automóveis ganharam o protagonismo das vias públicas, tornando-as inseguras para ciclistas, é tema do documentário de longa-metragem *As bicicletas & A cidade*, de 2017 e dirigido por Felipe Giesel. Embora o filme traga uma abordagem crítica a uma narrativa “oficial”, que enaltece o título de “cidade das bicicletas”, mas que pouco investe na construção e manutenção de ciclovias, por uma necessidade de recorte, acabei optando por deixar de fora uma análise mais aprofundada do filme.

²⁰⁶ Jutta Hagemann (1926-2018), descendente de imigrantes que se estabeleceram na cidade ainda na década de 1860, viveu e trabalhou quase toda a sua vida em Joinville. Como memorialista, era frequentemente requisitada por pesquisadores e jornalistas para falar sobre o passado da cidade. Por este papel, recebeu da mídia local o título de “guardiã da história” de Joinville. Ver: <https://www.nsctotal.com.br/noticias/guardia-da-historia-jutta-hagemann-viveu-joinville-intensamente>. Acesso em 02 abr. 2025.

mesma ideia de harmonia, apesar da rivalidade entre os dois times da cidade, na época. Um deles, Ozório Cândido Ferreira, relembra transparecendo um sentimento de nostalgia: “Tinha o Caxias e o América. Era o Fla-Flu de Joinville. O Caxias era organizado por alemães. O América era caboclo, brasileiro” (1951, 8’20”). Nas fotos antigas dos dois times que aparecem na montagem, é possível ver que alguns dos jogadores eram negros, o que demonstra a presença na cidade de outros grupos e etnias que foram ao longo de muito tempo invisibilizados pela narrativa que glorifica o imigrante europeu. Curioso notar que não há no filme nenhuma pessoa negra entre os entrevistados, sendo que certamente existem pessoas negras hoje idosas com lembranças da Joinville dos anos 1950. Mesmo que não tenha sido proposital, a ausência destas pessoas no filme, aparecendo unicamente como detalhes em fotos de times de futebol, ajuda a reforçar o silenciamento e a invisibilização de tal comunidade, reforçando a imagem de uma cidade branca e de descendentes de europeus. Será que ao compartilharem suas memórias teriam a mesma impressão de harmonia entre as classes? Fica a pergunta. No bloco seguinte, no qual os entrevistados falam sobre as escolas da cidade e a dificuldade de aprendizado da língua portuguesa, não vemos crianças negras nas fotografias e filmagens antigas, contrastando com a evidente presença de homens negros nos times de futebol.

Sobre a memória de uma cidade pacata onde todos viviam harmoniosamente, não deixa de ser legítimo que as pessoas entrevistadas tenham essa impressão, especialmente ao considerarmos que as dinâmicas da vida urbana na Joinville dos anos 1950 eram bem menos desaceleradas quando comparadas à cidade atual. No entanto, é importante retomar as análises de Costa (1996) e Gruner (2002), a respeito da construção dessa imagem de uma cidade harmoniosa como uma utopia que constantemente negava ou buscava expurgar os elementos que causavam arranhões nesta imagem de aparente harmonia. Deste modo, podemos entender que as memórias trazidas pelo filme não deixam de ser verdadeiras a respeito do modo como aquelas pessoas viam ou se lembram da Joinville de 1951, porém não servem para dar a dimensão a respeito de um cenário político e social mais amplo, além de não mostrar discursos contraditórios à imagem de cidade harmoniosa. O antropólogo Joël Candau (2012), em sua análise sobre como as comunidades se utilizam da memória para a construção de sua identidade, aponta que os esquecimentos podem talvez dizer mais do que aquilo que é constantemente lembrado, sendo “possível que se compreenda melhor uma sociedade considerando o que ela não comemora, mais do que aquilo que ela comemora” (Candau, 2012, p. 150).

Feita a contextualização sobre como era a Joinville de 1951 (ou melhor, sobre a memória coletivamente construída a respeito daquele período), a partir dos dezesseis minutos

do filme, ouvimos novamente a voz do narrador dizendo que “o ano de 1951 foi também o centenário de Joinville, algo que as pessoas que viveram jamais esquecerão. Toda a comunidade se envolveu na elaboração dos festejos. Foram momentos de muito orgulho para os joinvilenses” (1951, 16’25”). Neste momento aparecem fotografias e filmagens do desfile do centenário. E aqui é importante mencionar a existência de um documentário sobre o centenário da cidade produzido no ano de 1951, que é de onde foram tiradas várias das imagens de arquivo que compõem o filme 1951²⁰⁷. A realização de filmagens era algo bastante raro na Joinville daquele período, de modo que a própria existência do filme, feito por uma empresa de fora do estado contratada para este fim, demonstra a importância dada às comemorações.

Antes de os entrevistados começarem a relatar suas doces memórias sobre as comemorações do centenário, temos um dos únicos momentos do filme que traz a fala de alguém que não está compartilhando memórias pessoais: trata-se da historiadora Valdete Daufemback Niehues, que traz breve comentário sobre o contexto sócio-político daquele momento: “O centenário de Joinville, em 1951, representou [...] a retomada de uma autoestima da população que havia sofrido na década anterior a repressão e que foram proibidos de continuar cultivando ou cultuando a sua língua, a língua alemã, dentro de um processo de nacionalização” (1951, 16’47”). Esta discussão, no entanto, não é aprofundada, sendo sequer mencionada pelos entrevistados que falam a partir de então. Caso algum deles tenha comentado o assunto no momento das gravações, houve uma escolha no momento da edição em selecionar somente as lembranças boas a respeito, que é o que vemos até os momentos finais do filme.

Os entrevistados relatam então sobre a grandiosidade do evento, tendo comparecido pessoas de várias cidades vizinhas, além de enfatizarem a grande participação popular na organização da festa. Jutta Hagemann diz que “foi uma festa do povo realmente” (1951, 20’30”), podendo-se entender, conforme expõe Silva, J.G. (2008), que de fato teria envolvido várias classes sociais. No entanto, o tom das celebrações teria sido formulado a partir dos interesses da classe empresarial que organizou o evento. Além disso, como demonstra a autora,

²⁰⁷ Produzido pela produtora paulista Planalto Filmes e financiado pelo empresariado local, o filme *Centenário de Joinville*, de 1951, possui 80 minutos de duração. Silva, J.G. (2008) aponta que pouco se sabe a respeito de sua produção e de sua circulação na época. Ali foram retratados vários eventos durante os dias de comemoração, sendo o desfile apenas um deles. A autora dedica algumas páginas de seu livro à análise das cenas do desfile, mostrando como a história da cidade foi representada através dos carros alegóricos frente àquele contexto pós-Campanha de Nacionalização. Conforme sua análise, reforçava-se o mito fundador do imigrante empreendedor, mas vinculando-o a uma história nacional brasileira, ressignificando, por exemplo, o vínculo de Joinville com a família imperial através da princesa Dona Francisca e do Príncipe de Joinville. O filme completo pode ser visto no link: <https://www.youtube.com/watch?v=rbB-0M17Paw&t=1924s>. (Acesso em 17 abr. 2024).

moradores de regiões mais distantes e bairros periféricos estiveram bem menos envolvidos nas comemorações.

Há também um momento nesta segunda parte do filme em que se dá destaque à inauguração naquele ano do já mencionado Monumento ao Imigrante, feito pelo escultor Fritz Alt. Construído em movimentada praça no centro da cidade, o monumento pode ser considerado como o maior legado material das comemorações do centenário, sendo bastante representativo da memória que se queria construir sobre a imigração no contexto pós-nacionalização. São ali representados os imigrantes e pioneiros anônimos, porém desvinculados de sua pátria de origem, pois “a ideia do monumento era perpetuar uma história pautada na saga da imigração, abafando problemas recentes e estabelecendo ligação entre “nativos” e “imigrantes” (Silva, J.G., 2008, p. 127). No filme, a artista plástica Linda Poll, que era à época diretora do Museu Casa Fritz Alt, sentada em frente à maquete do monumento exposta no museu, estrategicamente colocada no enquadramento, destaca a monumentalidade e originalidade da obra.

Visualmente, algo que se destaca por todo o filme e que contribui também para a construção de uma determinada memória é o cenário que aparece atrás de muitos dos entrevistados: a casa de enxaimel localizada no terreno aos fundos do Museu Nacional de Imigração e Colonização²⁰⁸. Embora não haja qualquer relação direta entre o conteúdo das entrevistas e a casa em questão, ela aparece várias vezes. Mas, novamente, isso está relacionado à construção de uma memória que relaciona a cidade do presente com o passado da imigração. Como discutido por Flores (1997) e também em minha própria dissertação de mestrado (Veiga, 2013), a reprodução indiscriminada, muitas vezes como pastiche, da estética destas casas nas décadas de 1970 e 1980, acabou por reforçar um imaginário que relaciona as cidades do presente com um passado idílico, carregando consigo valores de superioridade cultural europeia e até mesmo de uma supremacia branca. Deste modo, a inclusão da casa de enxaimel no fundo de várias cenas em *1951* se apropria também deste imaginário que fetichiza e monumentaliza uma determinada estética arquitetônica para a valorização de uma narrativa, criando o vínculo entre a cidade do presente e os pioneiros eternamente homenageados.

²⁰⁸ Segundo o site da prefeitura de Joinville, a casa de enxaimel que se localiza no terreno do museu é datada de 1905, não sendo ali, contudo, sua localização original. Em 1979, ela foi desmontada e ali remontada, com propósitos museológicos. Ver: <https://www.joinville.sc.gov.br/noticias/casa-enxaimel-e-reaberta-ao-publico-no-museu-nacional-de-imigracao-e-colonizacao/>. Acesso em 02 jun. 2025.

Figuras 17 a 20 - Monumentalização do passado:
A casa de enxaimel do museu como cenário



Fonte: 1951

Até pouco antes de seus minutos finais, a montagem do filme vai continuamente alternando os entrevistados, tendo suas falas ilustradas por inúmeras imagens de arquivo. Apesar de as entrevistas serem gravadas no presente, tudo mostrado até então refere-se ao passado, ou a um determinado passado. Este padrão é rompido na última cena, quando é estabelecido um vínculo visual entre aquele passado e a Joinville de 2011. Contrastando com as melodias suaves tocadas no violão presentes no filme inteiro, ouve-se na cena final música criada eletronicamente enquanto vemos imagens contemporâneas de ruas da cidade gravadas de dentro de um carro em movimento. Iniciando pela imagem do pórtico de entrada, às margens da BR-101, a trajetória do carro pela rua XV de Novembro é mostrada em *time-lapse*²⁰⁹, sendo possível perceber, mesmo que passando rapidamente, a existência tanto de edificações modernas como de casarões antigos. Nos planos seguintes, gravados em outras ruas, a imagem acelerada entra repentinamente em câmera lenta para dar destaque a edificações históricas, numa perspectiva de *cinema-postal*, selecionando determinados lugares, mostrados em ângulos contemplativos, como que convidando o espectador a olhar para os resquícios daquele passado reverenciado durante todo o filme na cidade do presente. A monumentalização deste patrimônio arquitetônico vem finalizar o filme reforçando a memória, também monumentalizada, que foi construída através das entrevistas.

Antes destas imagens finais, ouve-se a voz do narrador dizendo que “a memória da cidade é o grande questionamento que fica na medida que observamos uma tendência à

²⁰⁹ Nome da técnica de montagem em que a velocidade da imagem é acelerada.

valorização do novo. As lembranças do que foi e o saudosismo das pessoas é o que fica, de fato, como memória a se preservar” (1951, 23’54”). Pode-se dizer que esse apego a uma memória saudosista que perpassa toda a obra é bastante característica na sociedade contemporânea. Frente à aceleração do tempo histórico e da desintegração de muitas normas sociais, há no mundo contemporâneo uma grande tendência, vista principalmente entre pessoas mais velhas, de tentar encontrar nas memórias do passado um refúgio para a perda dos vínculos com formas passadas de vivência, e que é por Zygmunt Bauman (2017) denominada como *retrotopia*. Para o autor, há, na contemporaneidade, uma inversão da temporalidade característica da modernidade, na qual era comum se perceber o futuro como uma “utopia” a ser concretizada. Com a descrença no futuro e no progresso, contudo, foi se tornando evidente uma tendência em se idealizar um passado utópico, mas que tende a apagar dissensos e contradições, apoiando-se somente nas boas memórias. Trazendo essa discussão ao filme, podemos pensar que relembrá-las de modo algum é um problema, sendo até mesmo importante que sejam trazidas ao presente, visto que as gerações mais jovens muitas vezes sequer têm ideia sobre como era antigamente a cidade onde moram, podendo-se assim causar reflexões acerca de outros modos de convivência e até no entendimento das mudanças no tempo histórico. Mas focar somente nas memórias boas e idealizar o passado, ao menos no caso de 1951, reforçam o discurso construído ao longo de décadas da cidade ordeira, higienizada e sem dissensos. E novamente perguntamos, o que significa construir e reforçar a imagem da “cidade da ordem” no século XXI?

* * * * *

Em março de 2012, ano seguinte ao lançamento de 1951, Ebner Gonçalves lançaria um segundo filme sobre a Joinville do passado: *Nossos compositores pioneiros*, documentário musical realizado em parceria com a dupla de violonistas Claudenor Fávero e Raimundo José Bernardes. Através de entrevistas, imagens de arquivo e números musicais, o filme apresenta ao público contemporâneo a história de compositores e musicistas que atuavam na cidade nas primeiras décadas do século XX, revelando um cenário musical bastante rico para aquela época. A proposta para o filme surgira a partir de outro projeto desenvolvido pela dupla de músicos dois anos antes: *A nova música antiga de Joinville*, também financiado através do Simdec na categoria “música erudita”, no qual realizaram uma série de concertos e gravaram um CD a partir de ampla pesquisa sobre a história da música em Joinville e coleta de partituras antigas encontradas no Arquivo Histórico Municipal. O filme surge como uma continuação deste projeto, pois, como anunciado na época de seu lançamento, Fávero e Bernardes “não se contentaram em produzir somente um CD que relembresse composições musicais do período

entre 1900 e 1940: buscaram no audiovisual uma forma de comunicar a mais pessoas os seus achados”²¹⁰, tendo assim convidado Ebner Gonçalves para dirigir a obra após terem assistido *1951*²¹¹. O diretor daria o seu toque autoral, sendo possível perceber elementos estilísticos em comum entre seus dois primeiros filmes.

Apesar de ser um documentário sobre música e estar mais ligado a uma perspectiva de divulgação de um legado artístico e cultural ofuscado pelo tempo, *Nossos compositores pioneiros* possui aproximações temáticas com *Sem palavras* e *1951*, pois os três rememoram diferentes aspectos do mesmo período histórico. Com quarenta minutos de duração, o filme apresenta ao espectador um pouco da obra musical de seis compositores que atuaram na cidade na primeira metade do século XX²¹². São artistas outrora reconhecidos localmente, mas que já não fazem mais parte da memória coletiva na cidade, tendo tanto seus nomes como sua obra sido esquecidos pelo público. Por trazer uma espécie de “resgate” destes nomes e de suas respectivas obras, considero a proposta do filme bastante válida para a divulgação e valorização da arte produzida em uma Joinville que não existe mais, aproximando o espectador deste passado já distante. Entretanto, tal como nos outros dois filmes mencionados, também acaba reproduzindo uma visão única e romantizada acerca deste passado.

As imagens, música e narração que abrem o filme já são um indicativo disso. Ao som de uma música tranquila e aconchegante tocada no violão, vemos imagens poéticas, como a de um chão coberto de folhas secas, árvores vistas em *contra-plongée*, um violão sendo delicadamente colocado sobre um banco de praça vazio, uma partitura, mãos tocando o violão. Em seguida, enquanto vemos os dois músicos manuseando papéis antigos no Arquivo Histórico de Joinville, conforme informado pela legenda, ouvimos a voz do narrador dizendo:

Quando estudamos a história de uma cidade, frequentemente ouvimos falar da sua história política, geográfica, econômica. Mas e quando o assunto é arte, mais precisamente, quando o assunto é música? Havia música em Joinville no passado, há cem anos? Ou aqui era uma pacata província em que o povo apenas trabalhava? Quanto aos imigrantes que vieram morar aqui, é importante salientar que eram na maioria luteranos. E os luteranos dão muito valor para a música. Naturalmente que vieram para cá o médico, o comerciante, o professor, o lavrador, o metalúrgico. Mas também veio o artista, o músico. Ou, no mínimo, o indivíduo que sabia tocar instrumentos musicais (*Nossos compositores pioneiros*, 2012, 01’27”).

²¹⁰ Ver: <https://www.nsctotal.com.br/noticias/documentario-sobre-compositores-pioneiros-de-joinville-sera-lancado-nesta-quinta-feira>. Acesso em 21 mai. 2024.

²¹¹ Cf. <https://www.nsctotal.com.br/noticias/musica-antiga-de-joinville-e-resgatada-no-documentario-nossos-compositores-pioneiros>. Acesso em 21 mai. 2024.

²¹² São eles: Rodolfo Kohlbach, Pepi Prantl, Ernani Lopes, Anita Kohlbach, João Graxa Gonçalves e Paulino Martins.

Já nos primeiros minutos do filme, somos então indiretamente informados de que o que veremos a seguir tem uma abordagem alinhada a uma história cultural, trazendo a Joinville do passado ao presente, propondo uma visão diferenciada da história da cidade a partir de práticas sociais para além do mundo político e do trabalho. Pode-se assim dizer que incorpora de alguma forma a ideia daquilo que Peter Burke (2004) denomina como uma *história cultural clássica*, que buscava pintar o retrato de uma época ou compreender o *Zeitgeist* a partir de obras artísticas de seu tempo. O autor, no entanto, aponta que tal abordagem traz algumas problemáticas, como não se levar em conta a base econômica e social da cultura, ou ainda apresentar uma tendência de “superestimar a homogeneidade cultural e ignorar os conflitos” (Burke, 2004, p. 36). Estas questões podem ser identificados ao longo do filme, e já no próprio texto introdutório, algumas delas se fazem evidentes, ao se utilizar, por exemplo, de determinadas representações como fatos naturais, reforçando imaginários e estereótipos, como o de que o imigrante luterano teria moldado à sua imagem o “povo” joinvilense, dedicado ao trabalho e ao mesmo tempo com um espírito elevado que, já naquela época, sabia apreciar boa música. Veremos no decorrer da narrativa fílmica que se valoriza um determinado tipo de música. E ao nos questionar se “o povo apenas trabalhava”, indiretamente também coloca o ideal do trabalho acima de qualquer outro valor, além de se referir ao “povo” como uma massa homogênea e uniforme. Assim, a introdução do filme nos diz que veremos a história de uma cidade que produzia arte (música), mas que não deixa de ser a conhecida “cidade do trabalho”.

Após esta introdução, o filme é dividido em seis blocos, cada um sobre um dos personagens históricos retratados, com cada bloco seguindo um mesmo padrão narrativo. Primeiramente, o narrador, em voz *over*, apresenta o compositor/compositora através de um texto com forte tom poético, mostrando-se fotografias antigas (dos próprios compositores, da cidade, de concertos) e imagens atuais da cidade. Em seguida, mostra-se trechos de entrevistas com descendentes e/ou pessoas que os conheceram compartilhando suas (boas) memórias a respeito da pessoa retratada, ou ainda Fávero e Bernardes compartilhando informações biográficas e musicais encontradas em suas pesquisas. E, por fim, um momento contemplativo e de apreciação musical, com a performance, pela dupla de violonistas, de uma obra selecionada de cada compositor, tendo como locações parques e edificações históricas conhecidos na cidade, como o Museu Nacional de Imigração e Colonização, a Rua das Palmeiras, o Cemitério do Imigrante, a Casa Krueger, o Colégio Bom Jesus²¹³, entre outros, seja em frente, destacando

²¹³ Chamado de *Deutsche Schule* até a Campanha de Nacionalização.

suas fachadas, ou mostrando espaços internos. Nada é dito a respeito destes locais, sendo apenas utilizados como cenários, representados em ângulos que valorizam seus contornos arquitetônicos, e geralmente de forma monumentalizada (“cinema-postal”), o que pode ser compreendido como uma característica autoral de Ebner Gonçalves, também vista em 1951.

Figuras 21 a 24 - Monumentalização do passado:
Edificações históricas como cenário



Fonte: *Nossos compositores pioneiros*

Sobre esta questão, Raimundo José Bernardes teria dito em entrevista, quando do lançamento do filme: “Além de contextualizar com imagens da época das músicas, conseguimos embelezar as histórias dos compositores usando como cenário os museus da cidade, que conferem o estilo germânico²¹⁴ com charme. A parceria com o Ebner não poderia ter sido mais feliz”²¹⁵. Certamente a escolha por apresentar as performances musicais em tais locais passa tanto por uma questão da estética do filme, como também pela incorporação dos debates relativos a uma maior valorização do patrimônio cultural presente nas políticas públicas da Fundação Cultural de Joinville na cidade naquele momento, como descrito por Machado (2018). Podemos dizer que a conexão feita pela montagem entre a sonoridade das peças musicais e a visualidade dos lugares históricos resulta num efeito estético que busca estabelecer uma ponte com o passado, reforçando, por vezes, um aspecto nostálgico e saudosista. Em

²¹⁴ É interessante destacar como há, no senso comum, uma naturalização do termo genérico e impreciso “estilo germânico” para se referir a edificações antigas nas cidades colonizadas por imigrantes alemães em Santa Catarina, sejam elas de enxaimel (ou que aparentam ser) ou ainda de casarões antigos de estilos diversos.

²¹⁵ Ver: <https://ndmais.com.br/diversao/documentario-resgata-compositores-pioneiros-de-joinville/>. Acesso em 01 jun. 2024.

determinados momentos, por exemplo, a cena é filmada com uma coloração sépia, como visto na figura 23, dando àquela composição uma conotação que remete a um tempo já passado.

Contudo, ao analisarmos as cenas retomando as discussões de Chartier (2002) a respeito da não neutralidade de qualquer representação, as imagens trazem em si, mesmo que de forma não proposital por seus autores, uma forte conotação ideológica que reproduz um imaginário alinhado à narrativa histórica hegemônica das elites joinvilenses. Primeiramente, porque, como discutido por Machado (2018), a própria seleção destes locais como patrimônio cultural e símbolos de uma identidade da cidade, foi feita, pelo menos em um primeiro momento, tendo a perspectiva sobre o que era representativo da história das elites e de descendentes dos imigrantes alemães, de modo que a inserção no filme das imagens destes locais reforça o discurso que supervaloriza um determinado grupo frente a outros grupos e etnias que formaram a cidade.

Ao estabelecer esta conexão entre a Joinville do presente e a do passado através das imagens de lugares antigos ainda hoje presentes no cotidiano do público contemporâneo, acaba-se também por criar relações entre as músicas e os compositores e os locais representados que não necessariamente existiam naquele momento, performando as peças em locais nos quais elas muito provavelmente não se faziam presentes. Pode-se citar como exemplo a utilização do Cemitério do Imigrante²¹⁶ como um destes cenários, sendo pouco provável que as pessoas naquela época estabelecessem com o mesmo uma relação que envolvesse sua utilização como local para a apreciação de concertos musicais. Visto pela historiografia tradicional como um local de culto à memória dos pioneiros ali enterrados, o cemitério seria tombado pelo IPHAN como patrimônio nacional em 1962, adquirindo a partir de então o status de bem cultural e, mais recentemente, servindo como local de atividades culturais e apresentações artísticas²¹⁷. Além disso, as representações destes locais acabam servindo como ilustração de uma memória oficial, apagando possíveis tensões e fissuras no discurso da cidade harmoniosa e ordeira do

²¹⁶ “O hoje denominado ‘Cemitério do Imigrante’ foi o primeiro lugar oficial destinado ao sepultamento dos mortos na antiga Colônia Dona Francisca, cuja localização, no alto de uma colina, foi demarcada pela Companhia Colonizadora de Hamburgo, possivelmente tendo em vista preocupações sanitárias. [...] o cemitério protestante funcionou até 30 de novembro de 1913, quando foi fechado [...]. Em 1962, o bem foi tombado pelo então Departamento do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, ato de proteção que lhe atribuiu valor histórico e paisagístico. Pela paisagem um tanto pitoresca, em que túmulos se misturam à vegetação da colina, o cemitério inspirou narrativas que destacaram sua peculiar beleza.” (Machado, 2018, p. 103).

²¹⁷ Desde 2001 acontece na hoje chamada Casa da Memória, que fica no terreno do cemitério, o projeto *Domingo Musical*, em que na manhã do primeiro domingo do mês, há um concerto musical no local. A escolha do cemitério como cenário para um dos números musicais em *Nossos compositores pioneiros* pode também ter relação com o projeto que já era consolidado quando da produção do filme. Ver: <https://ndmais.com.br/diversao/domingo-musical-da-sociedade-cultural-alema-de-joinville-chega-a-100a-apresentacao-neste-domingo/>. Acesso em 08 jun. 2025.

passado. Ainda com relação ao cemitério, por exemplo, se uma memória sacralizada foi construída em torno dele ao longo do tempo, por outro lado, como destaca Machado (2018) esta memória oficial também contém suas fissuras, sendo alvo de disputas por seus significados. O autor narra que seria somente em 2009 que ocorreria, pela primeira vez, um ato simbólico em memória de pessoas negras escravizadas ali enterradas sem lápide nos primeiros anos da colonização. Divergente da memória oficial, esta memória silenciada, que foi redescoberta e reverberou no debate público contemporaneamente à produção de *Nossos Compositores Pioneiros* está ausente no filme.

Outro exemplo é o uso do Parque Caieira como cenário para um dos números musicais, com os dois músicos tocando frente a antigos fornos industriais (ver figura 22). Criado em 2004, o parque se localiza em um bairro periférico de Joinville, às margens da Baía da Babitonga. Entre o final do século XIX e a década de 1940, funcionou ali uma fábrica de cal, que era produzido com conchas retiradas de sambaquis na região. Atualmente, são preservados no parque tanto o que restou dos sambaquis como o seu patrimônio industrial. Se a maioria dos locais retratados nas cenas de fruição musical eram frequentados pelas elites joinvilenses, ou então suas residências, o atual parque acaba por ser destoante dos demais, sendo àquela época frequentado por trabalhadores, os quais, muito provavelmente, não contavam com condições de trabalho adequadas. Utilizando o conceito de Ginzburg (2017) de *circularidade cultural*, podemos supor que, apesar de uma maior circulação em locais frequentados pelas elites, as músicas apresentadas no filme eram ouvidas e até mesmo reproduzidas também por trabalhadores das fábricas. Porém, será que o acesso à música se dava da mesma forma? Possivelmente também produziam sua própria música, mas terá sido registrada em partituras? Embora hoje o parque seja considerado um bem cultural aberto à comunidade, e talvez por isso tenha sido utilizado como locação, incluí-lo no filme sem a devida problematização acerca das diferenças entre as classes sociais no acesso ao consumo musical pode dar a impressão de que não haveria na Joinville daquela época tensões nas relações entre as diferentes classes.

Para além das imagens, a maior parte das entrevistas também estabelece com o passado uma relação isenta de conflitos e memórias divergentes. Alguns dos entrevistados, por exemplo, estão no filme mais por serem descendentes dos compositores do que por terem de fato vivido a época narrada, pois alguns nem eram nascidos, uma vez que o filme aborda um período ainda mais longínquo temporalmente do que nos filmes anteriores, trazendo memórias herdadas. E não é um filme que apresenta uma narrativa histórica abrangente para se conhecer o período retratado e tampouco que busca problematizar aquele momento histórico, preocupando-se

apenas em “resgatar” e divulgar a obra de artistas esquecidos, bem como proporcionar um encantamento no público contemporâneo através da apreciação musical e de planos bonitos com imagens da cidade. E isto, de forma alguma, é um demérito do filme. Porém, ao direcionarmos a ele um olhar mais crítico, para além do que é dito ou mostrado, vemos que na forma como aquele passado é rememorado, salientando um determinado cenário musical, há uma opção, consciente ou não, de silenciar sobre outros aspectos culturais e políticos que o envolviam, como, por exemplo, as já mencionadas relações entre as classes e grupos sociais, ou ainda o turbulento contexto político dos anos 1930 e 1940. Ou, quando abordado, segue a mesma tendência de o fazer de forma superficial e sem maiores contextualizações.

Não cabe aqui fazer uma descrição minuciosa a respeito de cada um dos blocos do filme, de modo que destaco algumas partes em específico, ou aponto características mais gerais. Primeiramente, algo que, como visto, pode ser notado já na introdução, é a ideia de que havia uma homogeneidade cultural, como se todos na cidade, o “povo”, consumissem ou tivessem acesso à música e aos bailes onde eram tocadas da mesma forma. Será que eram dirigidas igualmente a empresários e a trabalhadores? A descendentes de alemães e a luso-brasileiros? A homens e mulheres? Não há qualquer menção ou recorte no filme quanto a classe, etnia ou gênero. Além disso, cabe ressaltar que as músicas reproduzidas nos concertos, no CD e no filme foram selecionadas a partir de partituras que se encontravam armazenadas no Arquivo Histórico. Podemos questionar se não havia outras formas e locais de produção musical na Joinville de um século atrás que não encontravam, porém, o mesmo espaço ou as mesmas oportunidades para serem impressas e publicadas, e acabaram, assim, sendo perdidas.

Como o próprio filme nos mostra, muito do cenário musical apresentado fazia parte das atividades promovidas nas sociedades culturais e clubes recreativos, dando especial destaque ao teatro da tradicional Sociedade Harmonia Lyra, sem, no entanto, deixar claro que, até a década de 1930, havia na cidade uma hegemonia da cultura alemã, tendo estes espaços um significativo papel na sua construção²¹⁸. Bruhns (1997), que aborda como estas sociedades e clubes foram amplamente afetados pela Campanha de Nacionalização, aponta duas distintas e opostas perspectivas historiográficas a respeito deles. A primeira está relacionada à narrativa hegemônica que vê os descendentes de alemães somente como vítimas de uma grande injustiça, e que aponta a repressão do Estado Novo como responsável por provocar uma permanente ruptura e interrupção em um cenário cultural rico e ativo. Esta é a narrativa apresentada por

²¹⁸ Em 2023, foi lançado o documentário *Nos palcos da Lyra*, dirigido por Anderson Dresch e patrocinado pelo Simdec, e que narra a história da instituição. Este também é um filme que poderia ser analisado neste capítulo como alinhado a uma história “oficial”. No entanto, por escolhas de recorte, acabou ficando de fora.

Elly Herkenhoff²¹⁹ em uma série de livros publicados na década de 1980, nos quais expõe a trajetória destas sociedades, desde o seu início nos tempos da colônia até as bruscas intervenções do governo federal em 1938. A autora, contudo, como analisa Bruhns (1997), não propõe uma análise historiográfica que busque compreender um contexto mais amplo sobre tais sociedades. Esta perspectiva seria abordada pouco depois por outros historiadores, como Meurer (1993), que apontaria o papel das sociedades culturais como “suportes criados para a perpetuação do quadro social vigente na cidade, pois [...] eram seletivas - afinal se utilizavam da língua alemã para suas reuniões e apresentações e cobravam-se taxas dos sócios, [...] colaboravam para manter o imaginário criado em Joinville por uma elite cultural” (Bruhns, 1997, p. 15).

Em *Nossos compositores pioneiros* fica bastante claro a qual destas perspectivas historiográficas a narrativa se alinha, podendo a abordagem tradicional de Herkenhoff ser percebida na fala de alguns entrevistados, como na do Sr. Ivo Birckholz, que destaca que os anos 1930 foram um período muito pródigo para a cultura de Joinville: “teve tudo que hoje não tem. Joinville tinha ópera, tinha opereta” (*Nossos compositores pioneiros*, 08’52”). Ele destaca ainda que grandes companhias teatrais e de ópera, nacionais e internacionais, se apresentavam no teatro da Harmonia Lyra, lamentando em seguida que hoje tudo seja diferente. “Mas as coisas mudaram bastante hoje. Muito mesmo. Tá muito difícil de se fazer música” (*Nossos compositores pioneiros*, 36’05”). Seu relato sobre esta dificuldade na Joinville contemporânea carrega um caráter de elitismo cultural, que desconsidera a produção que não se enquadra em um determinado tipo de música. Haveria atualmente espaço e demanda para uma produção constante de óperas e operetas, por exemplo? Parece também não avaliar as significativas diferenças entre os dois períodos históricos, tanto no que diz respeito ao desenvolvimento do mercado musical ao longo do século, como também nas mudanças de costume e de consumo cultural vistas na sociedade, sem contar o próprio papel das políticas culturais para a construção de um cenário musical mais robusto.

A construção deste discurso nostálgico foi também abordado por autoras como Bruhns (1997) e Silva, J.G. (2008), as quais, através de relatos coletados oralmente, demonstram que muitos descendentes de alemães na cidade, para além de seus traumas pessoais com a Campanha de Nacionalização, lamentam que a vida cultural nunca mais foi a mesma, tendo,

²¹⁹ Mathyas (2007, p. 59) destaca que, além dos já citados Carlos Ficker e Apolinário Ternes, Elly Herkenhoff (1906-2002) foi outra “das grandes responsáveis pela visão germanista que se tem de Joinville atualmente. Ela nunca negou a história que conhecera de outras etnias [...]. Mas a construção de sua narrativa e os argumentos usados levam sempre às mesmas conclusões: a força dos pioneiros alemães”.

segundo eles, se estagnado. Para alguns, inclusive, “acabou a vida cultural de Joinville” (Cunha *apud* Bruhns, 1997, p. 80)²²⁰, ou ainda “a cidade perdeu a alma e não formou mais uma nova” (Schneider *apud* Silva, J.G., 2008, p. 260)²²¹. Tais relatos, no entanto, não devem ser vistos de forma acrítica, uma vez que a “vida cultural” e a “alma” perdidas a que se referem dizem respeito à perda da hegemonia da cultura alemã, a qual estava também envolta em um ideal de superioridade étnica²²². Além disso, esta é uma visão elitista sobre cultura, que ignora a produção cultural realizada na cidade contemporânea, pois mesmo que na atualidade Joinville tenha um grande potencial artístico não aproveitado, principalmente devido a políticas culturais insuficientes, ainda assim se tem atualmente uma produção cultural e musical muito mais numerosa e diversa do que havia nos anos 1930.

Também no que concerne ao contexto político, outro momento de silenciamento no filme diz respeito a um dos personagens que mais recebe homenagem e honrarias: Pepi Prantl, compositor austríaco que morou em Joinville entre 1929 e 1937, tendo neste período atuado como maestro na Sociedade Harmonia Lyra. O segundo bloco do filme, inteiramente dedicado a ele, inicia com a voz do narrador, já com elogios hiperbólicos:

Quando um cometa passa por nós, que marcas ele nos deixa? É possível ver em toda plenitude sua beleza fugaz? Nos anos de 1930, um cometa passou por Joinville e atingiu a todos com a força de um raio, com a força que só a música tem. Ninguém ficou imune. Todos foram seduzidos. Ainda agora reverberam ecos desse cometa chamado Pepi Prantl (*Nossos compositores pioneiros*, 2012, 08’20”).

Um fato importante sobre a obra de Pepi Prantl e que no filme é apenas rapidamente citado, é que, durante sua estadia em Joinville, ele compôs e estreou, com grande sucesso, em 1936, a primeira, e talvez a única, ópera joinvilense: *Yara*, que encenava, cantada em alemão, a trágica história de uma mulher indígena criada por imigrantes alemães no sul do Brasil²²³, sendo anunciada pelos jornais da época como a “primeira ópera alemã do Brasil” (Damaceno, 2022, p. 89). Embora tenha sido sua obra mais grandiosa, no filme não é dado a ela grande

²²⁰ Entrevista realizada em 1989.

²²¹ Entrevista realizada em 1996.

²²² Este lamento nostálgico sobre o encerramento das atividades culturais alemãs pode também ser percebido em vários relatos do filme *Sem palavras*.

²²³ Bruhns (1997, p. 34) apresenta um resumo de seu enredo: “conta a história de uma índia que, ainda criança, foi abandonada durante um ataque a uma colônia de imigrantes teutos e recolhida por um casal de alemães, recebendo o nome de Yara. Yara apaixona-se por seu irmão de criação, o qual, desesperado, suicida-se. Movida pelo remorso, foge de casa e, distante, às margens do rio Tibagi, encontra Rolf, garimpeiro alemão, por quem se apaixona, sendo correspondida. Este, por sua vez, é responsável pela morte de um rival que lhe roubara a noiva, de nome Maia, na Alemanha. E quando esta surge, também movida pelo sentimento de culpa, suicida-se. Seu pai, desejando vingar a filha, tenta eliminar Rolf, tendo sua tentativa frustrada, pois Yara se atira ao encontro do jovem, protegendo-o e recebendo a bala que a mata”.

destaque, sendo apresentadas ao público, no momento de performance musical, outras duas peças instrumentais, até por uma questão de ordem prática, visto que montar uma ópera para o filme se mostraria inviável, além de os músicos optarem na sua concepção por uma proposta musical mais intimista. *Yara*, no entanto, tem forte relação com o contexto político do período. Damaceno (2022) destaca que *Yara* foi, à época, amplamente aclamada como símbolo de uma *Brasildeutschum*, ou seja, exaltando o sentimento de ser teuto-brasileiro, ou de preservar a cultura alemã em terras brasileiras. O autor sugere ainda que a obra, que por várias razões nunca mais voltou a ser encenada, reproduz o olhar colonialista do explorador alemão que domina uma terra “selvagem”. Quando de sua estreia, Pepi Prantl foi homenageado pelo Consulado Alemão de Joinville, em reconhecimento à promoção da cultura alemã no Brasil (Damaceno, 2022), lembrando que, à época, a Alemanha estava sob domínio do Partido Nacional-Socialista dos Trabalhadores Alemães (NSDAP), mais conhecido como Partido Nazista. A ópera teria sido, inclusive, aclamada pela filial do partido ali estabelecida²²⁴. Todo este contexto político de exaltação de um nacionalismo germânico e de relações com a Alemanha nazista, presente naquele período, acaba assim por ser omitido. No filme, Raimundo José Bernardes narra um pouco da biografia do personagem:

Em [19]37, ele resolveu voltar pra Europa pra mostrar suas obras, mas a Segunda Guerra Mundial já estava estourando lá, e ele não conseguiu mostrar as suas obras como ele gostaria. Ele teve muitos problemas lá. [...]. mesmo quando acabou a Segunda Guerra Mundial, as coisas não voltaram ao normal, demorou muito pra estabilizar a situação lá na Europa. E ele pensava em voltar pra Joinville, que aqui era o local que ele mais teve sucesso artístico, teve muito apoio da elite local, e ele pensava em voltar. [...] Mas em 1951 ele acabou falecendo (*Nossos compositores pioneiros*, 13’25”).

A biografia do compositor publicada na Áustria²²⁵ narra que, ao ir para a Alemanha, em 1937, Pepi Prantl não teria conseguido emplacar sua carreira, pois não obteve espaço e aprovação para montar e apresentar *Yara* ao público alemão. Para seus biógrafos, esta proibição certamente não se dava pela qualidade artística da obra, mas pelo fato de a mesma ter uma indígena como protagonista, além de ela se envolver romanticamente com um alemão, o que não era visto com bons olhos por uma sociedade onde os ideais de pureza racial estavam não apenas disseminados culturalmente, como faziam parte também do sistema jurídico do país,

²²⁴ Esta informação nos é fornecida por uma equipe de pesquisadores na Áustria dedicados à biografia de Pepi Prantl. Ver: <https://www.pepi-prantl.at/biographie/nationalsozialismus/>. Acesso em 29 mai. 2024.

²²⁵ Escrita por equipe formada por descendentes de Pepi Prantl e pesquisadores acadêmicos, inclusive o professor brasileiro Marcos Holler. Ver: <https://www.pepi-prantl.at/projekt/team/>. Acesso em 29 mai. 2024.

desde a aprovação das Leis de Nuremberg, em 1935²²⁶. Podemos imaginar que a comunidade alemã estabelecida no Brasil, mesmo que simpáticos ao regime nazista na Alemanha, lidavam de uma forma mais flexível com a miscigenação, não tendo assim se incomodado com o libreto da ópera. Em 1938, o compositor se filiou ao NSDAP, possivelmente para tentar alavancar sua carreira como músico na Alemanha, o que não necessariamente quer dizer que ele fosse adepto aos ideais do regime, tendo possivelmente visto a filiação como uma necessidade para se inserir no meio cultural. Ele teria também tentado reescrever o libreto de *Yara*, adaptando-o para o público alemão, mas, ainda assim, não obteve sucesso. E mesmo depois da guerra, passando seus últimos anos em uma pequena cidade da Áustria, onde morreu em 1951, jamais teve lá ou na Alemanha o reconhecimento que havia tido em Joinville²²⁷. Mas se ali ele era tão reconhecido e prestigiado, o que o teria feito partir para a Alemanha justamente naquele momento?

É bastante provável que os produtores de *Nossos compositores pioneiros* tenham se deparado com tais informações ao pesquisar a biografia do compositor, e o modo desconcertado como Raimundo Bernardes fala no filme sobre esse período de sua vida, referindo-se apenas à Segunda Guerra Mundial, sem abordar o cenário político de forma mais ampla e sem qualquer menção ao nazismo, pode também ser um indicativo disso. Presume-se assim que a opção pelo silenciamento a respeito do contexto político teria se dado não apenas por não estar diretamente relacionado ao tema central do filme (a música), mas passando também por uma escolha de não manchar a imagem do “cometa” Pepi Prantl e, muito menos, da comunidade alemã da época, especialmente de suas elites, buscando com isso não desagradar as elites locais atuais e descendentes de imigrantes alemães, que constituem parte do público-alvo do filme. Além disso, como destacado anteriormente, até a ascensão da extrema direita no Brasil a partir de meados da década de 2010, estas questões poderiam parecer enterradas em um passado distante, não havendo, para muitos, a necessidade de polemizar e ressuscitar “fantasmas” do passado.

Alguns anos depois, em 2020, Ebner Gonçalves iria, como diretor convidado, dirigir um terceiro filme sobre o passado de Joinville: *Memórias invisíveis*, que é aqui abordado no Capítulo 4. Porém, diferente dos outros dois aqui analisados, este documentário, como veremos adiante, em vez da construção de uma história idealizada, busca reconstruir uma história que foi silenciada.

²²⁶ Leis que deram embasamento jurídico para se legalizar a perseguição e o aprisionamento dos judeus.

²²⁷ Informações retiradas da biografia austríaca do compositor. Ver: <https://www.pepi-prantl.at/biographie/nationalsozialismus/>. Acesso em 29 mai. 2024.

Ao nos determos nos filmes abordados neste capítulo, sendo estes uma seleção, tendo outros ficado de fora das análises, nota-se que há em considerável parte da produção contemporânea realizada em Joinville e em Blumenau uma tendência a rememorar o passado de forma idealizada, silenciando sobre os aspectos que causam fissuras nas narrativas tradicionais sobre as cidades do trabalho e dos imigrantes. Por outro lado, como veremos nos próximos três capítulos, nas últimas décadas, acompanhando as mudanças na historiografia da região, construiu-se também espaço para a produção de filmes e documentários que apresentam contranarrativas à história “oficial”, buscando tanto revelar aspectos silenciados como trazer interpretações divergentes a respeito da história da colonização e do desenvolvimento das “cidades do trabalho”. Com isso, temas como o genocídio dos povos indígenas, a cooptação ideológica e as dificuldades vividas pela classe trabalhadora ou o alinhamento de parte das elites empresariais e, por extensão de grande parte da população, aos ideais de regimes autoritários e fascistas ganham seu espaço nas telas. Se na ópera *Yara*, o encontro entre imigrantes e indígenas fora retratado de forma romantizada, a produção cinematográfica contemporânea nos traz a colonização vista pelo olhar do povo Laklãnõ-Xokleng, revelando as inúmeras formas de violência contra eles cometidas, desde o século XIX até a atualidade. Anteriormente privados de contar sua própria história, nas últimas décadas, a câmera e o cinema se tornaram algumas de suas novas armas na luta por seus direitos.

3 - CONTRAPONTO I - NARRATIVAS INDÍGENAS NO VALE DO ITAJAÍ

A cidade foi fundada pelo colonizador Dr. Hermann Bruno Otto Blumenau, que aqui chegou acompanhado pelos primeiros dezessete imigrantes, [...] deslumbrado diante de sua beleza e de suas possibilidades econômicas, deliberou conquistar para a civilização, com o auxílio de imigrantes alemães, este pedaço admirável da terra brasileira.
(Narração no curta publicitário *Carlos Koffke - Casa Comercial Blumenau*, 1950, 0'24").

Você sabe que o Vale do Itajaí é a maior área de colonização alemã do Brasil? [...] Quando os primeiros colonos alemães chegaram, isto era uma área vazia. Mataram as onças e os mosquitos, expulsaram os índios e tomaram conta da terra
(Trecho de diálogo no longa ficcional *Férias no Sul*, 1967, 3'35).

Hoje eles chamam [o Vale do Itajaí] de Vale Europeu. Mas só a gente que tá aqui dentro sabe todas as histórias. E sabe que esse vale não é europeu, que esse vale é do povo Laklãnõ, do povo Guarani, do povo Kaingang. E que nesse vale tem muito sangue escorrendo por aí nesses rios.
(Walderes Coctá Priprá, no documentário *Vãnh Gõ tõi Laklãnõ*, 2022, 6'22").

Durante muito tempo, houve uma generalizada naturalização do discurso de que o imigrante europeu, ao ocupar o Vale do Itajaí, teria levado a civilização e o progresso a uma área selvagem e desabitada, discurso este que sempre negou (e por vezes nega ainda hoje) que o projeto colonizador ali implantado se deu às custas do extermínio da população indígena que habitava a região: o povo Laklãnõ²²⁸. Apesar das diferenças quanto ao modelo de colonização, neste aspecto, a ocupação do Vale do Itajaí não seria muito diferente do que ocorreu no Brasil de modo geral. E sendo a narrativa do vencedor amplamente reproduzida por diversos meios, não é nada estranho que tal ideia esteja presente também em filmes sobre Blumenau produzidos nos anos 1950 e 1960, como os já comentados *Casa Carlos Koffke*, curta publicitário de 1950, e *Férias no Sul*, longa ficcional de 1967. Ambos, cada um à sua maneira, trazem uma brevíssima apresentação da história de Blumenau, que é justamente a narrativa consagrada na “história oficial”, como visto, já bastante disseminada naquele momento.

O primeiro dos dois filmes visava construir a imagem de uma cidade próspera e em desenvolvimento e que estava prestes a completar o seu primeiro centenário de fundação. Em

²²⁸ Conhecidos historicamente como *Xokleng* ou também como *Laklãnõ-Xokleng*. Nesta tese, tal como em outros trabalhos escritos por não-indígenas, mas que falam sobre este povo, como Rodrigo Wartha (2024), aqui também será utilizado, mesmo que de forma anacrônica, o termo *Laklãnõ*. Como afirma o pesquisador indígena Nanblá Gakran (2005, p. 13), pertencente ao referido grupo, o nome *Xokleng* é “demarcador do olhar do colonizador sobre a comunidade e não desta como povo”, enquanto *Laklãnõ*, que significa algo como “gente do sol” tem sido, desde as últimas duas décadas, o termo pelo qual a comunidade se autodenomina.

sua narrativa sobre a colonização, a presença dos povos originários não é sequer citada, estando apenas subentendida quando diz que Hermann Blumenau “deliberou conquistar para a civilização” aquela terra. Pois ali a própria ideia de “civilização” é construída de forma a se contrapor a um “Outro” selvagem e não civilizado²²⁹. Mas não é necessário citar que eles ali habitavam, uma vez que, sob este ponto de vista, eles pertenceriam a um passado já superado, bastando se orgulhar da cidade próspera e “civilizada” do presente. Como aponta Monteiro (1995), colocar os indígenas como parte de um passado extinto ou em vias de extinção foi uma constante na historiografia predominante no Brasil durante a maior parte do século XX.

Já a breve narrativa histórica apresentada no citado diálogo de *Férias no Sul* vai além do mero apagamento e invisibilização, negando a própria humanidade dos povos indígenas. Pois, se os imigrantes haviam expulsado os “índios”, como poderia ser a região uma “área vazia”?²³⁰ Do ponto de vista da narrativa do vencedor ali propagada, não há nenhuma contradição, pois nesta fala os indígenas sequer são vistos como pessoas, sendo colocados na mesma posição que onças e mosquitos como males que deveriam ser extirpados²³¹. Como aponta o antropólogo Silvio Coelho dos Santos (1973), durante o processo de colonização, para justificar a necessidade de eliminação dos “selvagens”, frases como “o índio não é gente” (Santos, 1973, p. 98) eram frequentemente repetidas, além do imaginário bastante presente durante o projeto de expansão colonial ao longo do século XIX de que na região sul havia um vazio demográfico, com amplas terras a ser ocupadas. Neste contexto, o “tomar conta da terra”, tal como se refere o personagem em *Férias no Sul*, implica também numa naturalização de discurso similar ao do *destino manifesto* por parte do colonizador europeu, sem o qual a região não teria progredido. Em nenhum outro momento do filme é trazido qualquer contraponto a esta ideia, sendo assim transmitida de forma naturalizada como um “fato histórico”.

²²⁹ Interessante notar que mesmo antropólogos comprometidos com os povos indígenas, como Darcy Ribeiro (2005) e Silvio Coelho dos Santos (1973), em seus livros traziam de forma naturalizada a dicotomia *índios* e *civilizados*, não sendo tais termos problematizados à sua época.

²³⁰ A fala está contida em um diálogo no qual dois amigos estão dentro de um carro indo em direção a Blumenau. O protagonista, um estudante paulista de férias em Santa Catarina, vai pela primeira vez à cidade, que é a ele apresentada desta forma pelo amigo que já a conhecia. Para análise mais detalhada das representações de Blumenau em *Férias no Sul*, bem como seus contextos de produção e recepção, ver Veiga (2024a).

²³¹ *Férias no Sul* é de 1967. De mera “nota de rodapé” no filme, a desumanização dos povos indígenas chega a extremos em outra obra do diretor, Reynaldo Paes de Barros, quase meio século depois. Em 2014, ele produziria, com recursos públicos do estado de Mato Grosso do Sul, um curta-metragem ficcional com discurso pró-ruralista, intitulado *Matem os outros*, no qual os personagens reproduziam falas com explícita incitação à violência a indígenas. Denunciado ao Ministério Público por racismo e incitação ao ódio, o diretor seria condenado à prisão em 2021. Mais informações, ver: <https://g1.globo.com/ms/mato-grosso-do-sul/noticia/2021/11/26/justica-federal-condena-cineasta-por-racismo-ao-incitar-odio-contra-indigenas-em-filme-gravado-em-ms.ghml>. Acesso em 22 jul. 2024.

Apesar de modificadas e adaptadas à realidade contemporânea, estas visões continuam presentes na sociedade brasileira, de modo que se continua a negar a humanidade e os direitos dos povos indígenas, incluindo-se os que habitam o Vale do Itajaí, sendo estes muitas vezes vistos como um entrave à “civilização” e ao “progresso”. Contudo, se a história da ocupação e colonização do Vale costumava ser contada unicamente pela perspectiva do imigrante europeu e de seus descendentes, nas últimas décadas os próprios indígenas, às custas de muita luta para conquistar este espaço, têm também contado e espalhado o seu ponto de vista sobre essa história, ainda que continuem a se fazer pouco ouvidos na sociedade. E é preciso notar que o cinema e a internet, especialmente a partir de meados da década de 2010, têm sido ferramentas fundamentais para difundir uma contranarrativa que apresente as inúmeras violências escondidas no discurso sobre o “bravo” imigrante europeu.

Ao longo deste capítulo, discute-se como filmes produzidos no Vale do Itajaí desde os anos 2000 têm buscado apresentar a história da região a partir da voz dos próprios indígenas Laklãnõ, tanto em filmes produzidos por eles próprios, como também por não indígenas conscientes de que podem também contribuir para a ampliação de suas vozes. Sobre isso, é importante destacar que, nesta análise, falo como um homem branco não-indígena consciente de que minha posição na sociedade foi favorecida pelas violências cometidas contra os povos originários no passado. Embora eu observe a história por eles contada nos filmes como alguém externo a sua cultura, busco fazê-lo com o máximo de respeito e empatia, consciente da necessidade de que este é um debate que deve atingir justamente a grande parcela da população que internalizou como “natural” a narrativa histórica do colonizador e o *mito fundador*, negando a possibilidade de existência de outros modos de ser e de estar no mundo para além daqueles herdados pela colonialidade²³² capitalista. Por outro lado, discordo de um olhar analítico que coloca a identidade como requisito fundamental para a obtenção de um respaldo epistemológico, considerando que o pertencimento a determinado grupo social ou identitário ou o fato de algum destes grupos ser vítima histórica de uma contínua opressão não implica em automático reconhecimento de sua fala como uma verdade histórica e, tampouco, na invalidação da fala do sujeito não pertencente àquele grupo. Ou seja, considero que tais grupos

²³² Aqui entendo “colonialidade” segundo definição apresentada por Maldonado-Torres (2007), que a diferencia do “colonialismo”. Como destaca o autor, enquanto “colonialismo” denota uma relação de poder de um povo sobre outro pautada sobretudo na política e na economia, e com controle mais direto, a “colonialidade”, como herança do colonialismo, está mais ligada à cultura, às formas de pensar e de produção do conhecimento, que tendem, assim, a favorecer a visão do colonizador, mesmo se extinta a dominação formal. Ou ainda, a colonialidade está presente nas formas como grupos sociais que foram subalternizados pelo colonialismo, como indígenas e negros, permanecem sendo marginalizados.

não são imunes a críticas, e também que dicotomias como opressores/oprimidos ou a inversão narrativa de se apresentar indígenas como heróis e colonizadores brancos como vilões devem ser evitadas.

Cabe ainda frisar que este capítulo, especificamente, acaba ultrapassando o escopo geográfico contido no título da tese, uma vez que a maioria dos filmes aqui abordados, embora produzidos no Vale do Itajaí, não têm uma relação direta com Blumenau, estando mais relacionados com os atuais municípios de Ibirama, José Boiteux e Vítor Meireles, na chamada região do Alto Vale do Itajaí, uma vez que é lá que está localizada a Terra Indígena Ibirama-Laklãnõ²³³. Contudo, a discussão e a análise sobre estes filmes foram aqui inseridas porque, mesmo que de forma indireta, eles falam sobre Blumenau. Primeiramente porque, antes da chegada dos imigrantes à região, os indígenas circulavam livremente por todo o território do Vale do Itajaí, de modo que os limites dos atuais municípios são demarcadores da colonialidade e alheios à sua cultura tradicional. Além disso, até 1934, toda a região do Vale do Itajaí fazia parte do grande município de Blumenau, que foi desmembrado em vários outros a partir daquele ano. Deste modo, quando o projeto de extermínio do povo Laklãnõ esteve em curso, na segunda metade do século XIX e nas primeiras décadas do XX, toda a região era abarcada político-administrativamente por Blumenau. Deste modo, a colonização da cidade e de seus, então, distritos, se deu juntamente com um projeto de eliminação dos indígenas de seu território, tendo o “Vale Europeu” se constituído a partir da negação do “Outro”. Logo, mesmo que os filmes aqui abordados não sejam “blumenauenses”, eles falam muito sobre a construção da cidade a partir daquilo que sua narrativa hegemônica silencia. Pois, se “não há documento de cultura que não seja também documento de barbárie” (Benjamin, 2012, p. 9), também a Blumenau “germânica” e o “Vale Europeu” não existem como tal sem este passado de violência e extermínio.

A escolha em se iniciar uma análise das contranarrativas fílmicas sobre as cidades catarinenses a partir do olhar do povo Laklãnõ em diferentes filmes indígenas passa por um entendimento de que este povo foi, certamente, o que vivenciou (e vivencia até hoje) de forma mais intensa e duradoura as violências da colonização e da colonialidade: desde o seu brutal extermínio físico durante a ocupação colonial das terras, passando pelas tentativas de

²³³ Durante muito tempo a Terra Indígena Ibirama-Laklãnõ, outrora chamada Posto Indígena Duque de Caxias, se localizava no município de Ibirama, fundado na última década do século XIX como Colônia Hansa-Hammonia e emancipado de Blumenau em 1934. Com a posterior emancipação de outros municípios, antes pertencentes a Ibirama, hoje não há mais neste município território indígena, o qual abarca parcelas dos municípios de José Boiteux, Doutor Pedrinho, Vítor Meireles e Itaiópolis (Wartha, 2024).

eliminação de sua cultura a partir da chamada “pacificação”, até a degradação ambiental e a divisão da aldeia causadas pela Barragem Norte, cuja construção, dentro de seu território, foi iniciada na década de 1970, ainda durante a ditadura militar, e concluída em 1992, sem que a comunidade indígena tivesse sido consultada ou que lhes dessem qualquer compensação pelos prejuízos provocados por frequentes alagamentos²³⁴. Mais recentemente, o povo Laklãnõ ganhou certa notoriedade nacional por ter sido a partir de suas reivindicações pela terra que surgiu o debate nacional sobre a tese jurídica do Marco Temporal²³⁵, que, se considerada válida pelo Supremo Tribunal Nacional, afetará a forma de demarcação de terras indígenas no país inteiro. Todos estes temas são abordados nos filmes analisados neste capítulo, que tem como principal objetivo compreender como a narrativa hegemônica das cidades dos imigrantes, da ordem e do trabalho é, no cinema contemporâneo produzido na região, subvertida e ressignificada por aqueles que sofreram e sofrem as violências, e como a ascensão destas contranarrativas se relacionam com o seu próprio tempo. Antes de se analisar os filmes, é necessário, primeiramente, compreender os contextos em que são produzidos.

²³⁴ A Barragem Norte é uma das três barragens de contenção de cheias construídas pelo governo federal em Santa Catarina naquele período, tida como a maior barragem do tipo no Brasil. Muitos dos filmes analisados neste capítulo abordam os impactos causados por ela. Além dos filmes, mais informações sobre o seu histórico podem ser vistas em Ndili (2015).

²³⁵ Conforme descrito na *Agência Câmara de Notícias*, o Marco temporal “é uma tese jurídica segundo a qual os povos indígenas têm direito de ocupar apenas as terras que ocupavam ou já disputavam em 5 de outubro de 1988, data de promulgação da Constituição. A tese surgiu em 2009, em parecer da Advocacia-Geral da União sobre a demarcação da reserva Raposa-Serra do Sol, em Roraima, quando esse critério foi usado. Em 2003, foi criada a Terra Indígena Ibirama-Laklãnõ, mas uma parte dela, ocupada pelos indígenas Xokleng e disputada por agricultores, está sendo requerida pelo governo de Santa Catarina no Supremo Tribunal Federal (STF). O argumento é que essa área, de aproximadamente 80 mil m², não estava ocupada em 5 de outubro de 1988. Os Xokleng, por sua vez, argumentam que a terra estava desocupada na ocasião porque eles haviam sido expulsos de lá”. Disponível em <https://www.camara.leg.br/noticias/966618-o-que-e-marco-temporal-e-quais-os-argumentos-favoraveis-e-contrarios/>. (Acesso em 20 mai. 2025). Se considerada constitucional, a tese do Marco Temporal, reivindicada por latifundiários e ruralistas, inviabilizará a demarcação de muitas reservas indígenas no país. Em 2023, o Ministério dos Povos Indígenas argumentava que sua aprovação seria um “genocídio legislado”. Ver: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2023-05/ministerio-dos-povos-indigenas-diz-que-marco-temporal-e-genocidio>. (Acesso em 20 mai. 2025). Com pressão popular e, principalmente, pela luta dos povos indígenas, o STF, em setembro de 2023, por 9 votos a 2, considerou o projeto inconstitucional. Ver: <https://www.camara.leg.br/noticias/1000636-DECISAO-DO-STF-QUE-DERRUBOU-MARCO-TEMPORAL-DAS-TERRAS-INDIGENAS-GERA-REPERCUSSAO-NA-CAMARA>. (Acesso em 20 mai. 2025). Entretanto, em clara afronta à decisão do STF, senadores ruralistas, apenas uma semana depois do julgamento, propuseram um projeto de lei para legalizar o Marco Temporal via legislativo. Ver: <https://cimi.org.br/2023/09/pl-2903-2023-aprovado-senadores/>. (Acesso em 20 mai. 2025). Com o embate entre os poderes, em 2025, a questão continua em aberto.

3.1 - Produção de cinema indígena no Vale do Itajaí

Quando se fala da existência de indígenas no sul do Brasil, muitas pessoas ficam surpresas. O Sul é sempre focalizado como uma das áreas mais desenvolvidas do país. [...] Na área predomina o elemento branco [...]. O Sul tem a imagem, às vezes de um Brasil particular: de um Brasil branco, rico e dominador. E se assim é, como se vai admitir a existência aí de indígenas? (Santos, 1973, p. 15-16).

Mal sabiam aquelas criaturas o que com elas estava acontecendo e que elas iriam aparecer, na tela iluminada, perante milhares e milhares de pessoas, perpetuando-se como um documento cultural, até mesmo para bem depois que o último botocudo tivesse desaparecido, e que suas cruentas correrias passassem definitivamente para o domínio das lendas como da história dos índios norte-americanos. Conta-se apenas por alguns anos o tempo em que ainda haverá botocudos vivos (Plüschow, 1997, p. 17).

Em 1928, o aviador e cineasta Gunther Plüschow e o seu assistente, o fotógrafo e cinegrafista Kurt Neubert, aventureiros e viajantes alemães, percorriam parte da América do Sul rumo à Terra do Fogo, no extremo sul do continente, em expedição financiada pela revista alemã *Berliner Illustrierte Zeitung*²³⁶. Passando pelo Brasil, tiveram o Vale do Itajaí como uma das paradas de sua jornada. Lá, segundo relato do próprio Plüschow (1997), ele ficou admirado com o trabalho de ocupação e colonização desenvolvido pelos imigrantes alemães. Ao passar pela região, além de filmarem a cidade de Blumenau e o trabalho dos colonos na derrubada das matas e na construção de assentamentos, produziram também, no então recém-criado Posto Indígena Duque de Caxias (1926), as primeiras imagens cinematográficas dos indígenas Laklãnõ, na época genericamente chamados pelos não indígenas de bugres ou de botocudos. Estas filmagens, tanto dos colonos como dos indígenas, foram inseridas em um trecho de sete minutos no seu documentário silencioso de longa-metragem *Silberkondor über Feuerland*, lançado na Alemanha em 1929²³⁷. O filme traz em sua concepção uma ideia bastante presente no Romantismo alemão, “de engrandecimento da natureza como espelho da alma humana” (Torres, 2020, p. 54), mas que ainda assim deve ser explorada e dominada pelo ser humano. Ou, mais especificamente, pelo homem branco provindo do norte da Europa. Há assim, no

²³⁶ Para mais informações biográficas sobre Gunther Plüschow, ver: <https://www.gunther-plueschow.de/biografie/>. Acesso em 22 jul. 2024.

²³⁷ Traduzido como “O condor de prata sobre a Terra do Fogo”, o filme mostra o percurso de Plüschow desde sua saída de barco, da Alemanha, passando pelo Brasil, até chegar à Terra do Fogo, tendo sido a primeira pessoa a sobrevoar a região. O filme não teve circulação no Brasil à época, tendo sido redescoberto nos anos 1970 (Schmidt-Gerlach *et al*, 2019). Pode ser visto completo em <https://www.youtube.com/watch?v=k3FYJBUSg>. (Acesso em 20 jul. 2024). Trecho filmado em Santa Catarina: <https://www.youtube.com/watch?v=LXJ3RdiDmeo&t=78s>. (Acesso em 20 jul. 2024).

filme, uma visão extremamente favorável e elogiosa à colonização de regiões da América do Sul pelos alemães, que conseguiam, com seu trabalho, domar aquela terra inóspita e selvagem. Nesse contexto, representar o “índio” como o “Outro selvagem” a ser domesticado, em oposição ao “bravo imigrante” que trazia o progresso, fazia parte da reprodução de um imaginário eugenista e de superioridade do homem branco (Veiga; Wartha, 2025).

Quando da realização do filme, completavam-se quatorze anos do primeiro contato pacífico entre os indígenas Laklãnõ e os brancos, através do trabalho de Eduardo de Lima e Silva Hoerhann, então funcionário do Serviço de Proteção aos Índios (SPI), criado em 1910. Depois de décadas de matança deliberada dos indígenas para que se deixasse o espaço livre para a colonização, a partir de 1914 eles seriam “pacificados”, sendo o termo “pacificação”, na época, compreendido como uma necessária domesticação de criaturas em estado selvagem. No entanto, hoje se entende como “as diversas tentativas de promover um controle sobre o indígena a partir do findar da sua livre mobilidade e o controle dos seus próprios corpos na tentativa de transformá-los em trabalhadores rurais” (Wartha, 2024, p. 104), visando com isso facilitar a expansão da colonização e da ocupação de territórios. Como “sobreviventes deste processo de extermínio orquestrado pelo Estado enquanto geopolítica de apropriação territorial” (Wartha, 2024, p. 106), eles passariam então a ser “protegidos” e “aculturados” pelo Estado brasileiro, sendo a eles imposto um radical processo de transformação cultural: de povos nômades caçadores e coletores para trabalhadores e agricultores sedentarizados, sob a tutela de Hoerhann. Embora a memória construída sobre o “pacificador” seja ambígua e controversa, a narrativa de que um homem branco “salvador” teria sido o responsável por acabar com os ataques dos temidos selvagens que ameaçavam os colonos, foi frequentemente repetida na historiografia do Vale do Itajaí, com várias publicações com esse teor na revista *Blumenau em Cadernos*, por exemplo, além da criação de museus e monumentos o homenageando²³⁸.

Também atraído pela narrativa do selvagem pacificado, Gunther Plüschow (1997) descreve, em relato sobre sua passagem pelo Vale do Itajaí, que, instigado pelo desejo de ver aqueles que considerava como “os últimos botocudos”, e também de exibir sua imagem como uma curiosidade exótica ao público do outro lado do Atlântico, ele teria convencido Hoerhann a levá-lo e guiá-lo no Posto Indígena. Embora o “pacificador” tenha tentado persuadi-lo da ideia, ele acabou ao final por concordar. As cenas lá filmadas e inseridas no filme incluem uma

²³⁸ Para uma análise mais aprofundada sobre as formas como a *Blumenau em cadernos* abordou em suas páginas a temática indígena, ver Silva, C. F. (2008) e Wartha (2024). Sobre o Museu Municipal Eduardo de Lima e Silva Hoerhann, em Ibirama, e monumentos relacionados a Hoerhann, ver Wartha (2024).

caçada a um boi, provavelmente encenada²³⁹, e o banquete subsequente, representando os indígenas ora como selvagens, ora como infantilizados²⁴⁰. Ou seja, vemos imbricadas no filme as duas representações mais comuns no imaginário colonial a respeito dos povos indígenas: o “índio bravo”, e o “bom selvagem”.

Figuras 25 a 28 - Caçadores “selvagens” e mulheres “infantilizadas”:
as primeiras imagens em movimento dos indígenas Laklãñõ, em 1928



Fonte: *Silberkondor über Feuerland*

Conforme podemos entender pelo seu relato, apresentado no início deste tópico, Plüschow acreditava que estava fazendo o registro imagético de um grupo de indivíduos que estava prestes a desaparecer para sempre, de acordo com uma visão evolucionista de que não haveria espaço para “selvagens” naquele novo mundo “civilizado” que vinha sendo construído pelos imigrantes. Como aponta Cuarterolo (2011), era comum em muitos filmes etnográficos daquele período a ideia de uma “etnografia de salvamento”, ou seja, o entendimento de que o seu registro imagético, fosse em fotografia ou filme, serviria para salvaguardar para a

²³⁹ Uma vez que o processo de sedentarização já estava em andamento, o uso de armas para a caça já era desincentivado, de modo que filmar uma caçada corresponderia melhor à imagem que se esperava de um “índio selvagem”. Além disso, como analisa Menezes (2005), era comum em filmes etnográficos da época que povos autóctones fossem representados de uma forma mais “primitiva” do que de fato seriam, sendo o mais famoso exemplo o documentário clássico *Nanook, o esquimó*, de Robert Flaherty, de 1922.

²⁴⁰ O próprio intertítulo do filme, em alemão, descreve as mulheres desta forma: “*Kindliche Frauen harren am Feuer*”. Em tradução livre: “mulheres infantis esperam perto do fogo”.

posteridade a imagem de povos ditos primitivos em vias de desaparecimento²⁴¹. Entretanto, passados quase cem anos da produção daquelas primeiras imagens em movimento dos “botocudos”, hoje os Laklãnõ não apenas continuam existindo, como também resistindo e lutando por seus direitos. Além disso, há na contemporaneidade, entre os Laklãnõ, aqueles que, através da câmera, contam e espalham para o mundo a sua própria visão sobre a sua cultura e a sua história.

Nos dois capítulos anteriores, abordei novos modos de se produzir cinema em meios urbanos, surgidos na Joinville e na Blumenau de meados dos anos 2000, possibilitados pelas tecnologias digitais de produção e distribuição de imagens e, sobretudo, pelas políticas culturais e editais públicos, criando as condições para uma maior democratização do acesso à produção cinematográfica. Contudo, é fundamental destacar que, ao longo deste mesmo período, no Brasil como um todo e também em Santa Catarina, grupos subalternizados pela colonialidade e historicamente privados de muitos direitos básicos dentro da divisão do trabalho capitalista, como indígenas, negros e moradores de favelas, por exemplo, têm reivindicado e conquistado o seu espaço nessa acessibilidade. Como aponta Felipe (2019), o documentário contemporâneo tem sido fortemente marcado pela mudança de uma perspectiva de se representar o “Outro” para uma de autorrepresentação, ou, ao menos, adotando-se “um modo colaborativo de fazer ‘com’, ‘a partir’ e ‘junto’ ao Outro, desenvolvendo novas formas de aprender” (Felipe, 2019, p. 3). Nesse sentido, é notável o surgimento de um *cinema indígena* ou, dito no plural, de *cinemas indígenas*, como defendem Duarte *et al.* (2021), uma vez que eles são bastante plurais e diversos, não devendo “ser compreendidos como mera incorporação de uma novidade tecnológica nessas culturas originárias, mas como a continuidade de uma relação imemorial com as imagens” (Duarte *et al.*, 2021, p. 12). Através da apropriação de ferramentas outrora exclusivas do colonizador, ou daquele que detinha os meios materiais necessários, os cinemas indígenas “desafiam por meio de filmes que surgem – e se insurgem – como afirmação de outras perspectivas, outros modos de existência e relação com os demais seres no cosmos” (Duarte *et al.*, 2021, p. 13).

Também com relação aos cinemas indígenas, Felipe (2022) aponta como eles não seriam apenas o registro de imagens feito por povos indígenas, mas, fundamentalmente, “a configuração de uma política das imagens, impulsionadora de outros modos de retomada, ocupação e problemáticas e, portanto, reinscrição da agência indígena na história” (Felipe,

²⁴¹ Para análise mais abrangente sobre o filme *Silberkondor über Feuerland* e seu contexto de produção, ver Cuarterolo (2011), e para análise detalhada sobre este trecho específico, ver Veiga; Wartha, 2025.

2022, p. 4). Deste modo, como analisa o autor, com os cinemas indígenas há a construção de novos *regimes imagéticos* a respeito dos povos originários na história, ou seja, novas formas de representação, que buscam romper com as imagens criadas pelo colonizador. Neste sentido, um filme que traz uma certa denúncia e proposta de reflexão a respeito das várias formas estereotipadas como os povos indígenas foram historicamente retratados pelo cinema brasileiro é o documentário *Yndio do Brasil*, de 1995, de Sylvio Back, que consiste num *filme colagem*²⁴² com fragmentos de vários filmes, ficcionais e documentários, realizados ao longo do século XX. Com este filme, ao reunir uma grande quantidade de imagens sobre os indígenas a partir da visão do colonizador, o cineasta buscou “mostrar os significados da não isenção de tais produções” (Kaminski, 2012, p. 194) e, assim, denunciar “formas abusivas da exploração do branco em relação ao índio” (Kaminski, 2012, p. 194). E esta denúncia é feita a partir da reprodução dos diversos *regimes imagéticos* coloniais. Pois, de fato, quando da produção de *Yndio do Brasil*, havia pouquíssimas imagens que representavam os povos indígenas brasileiros que não reproduziam sobre eles o olhar colonial. Desta forma, são justamente com os cinemas indígenas que os povos indígenas vêm propondo os seus próprios *regimes imagéticos* sobre si mesmos e o mundo.

Sobre esta apropriação do fazer cinematográfico pelos povos originários na contemporaneidade, Ailton Krenak (2021) sugere que os cinemas indígenas sejam vistos para muito além de uma forma de entretenimento, mas como um *cinema de ação*, no sentido de que são produzidos e utilizados como ferramenta de luta e de resistência, apontando ainda, em sentido metafórico, uma necessidade não apenas da demarcação de terras, mas também de uma *demarcação da tela*. Para o autor, a utilização do termo “cinema” para designar os filmes realizados por indígenas pode também ser problemática, uma vez que a própria palavra reproduz um imaginário colonialista que a associa a uma produção comercial e industrial, notadamente nos moldes hollywoodianos, sendo uma prática marcada historicamente por ser, predominantemente, um privilégio de classe e de raça. Deste modo, apropriar-se do termo, incluindo nele outras formas de se narrar histórias a partir da visão dos grupos e povos outrora colonizados, passa também por um confronto da colonialidade e do poder hegemônico, “que instituiu o corpo branco como modelo” (Krenak, 2021, p. 19).

A partir desta constatação do autor, podemos perceber, ao olharmos para as produções audiovisuais realizadas em Joinville e Blumenau a partir de seus respectivos sistemas de

²⁴² *Filme colagem* ou *collage film* é um tipo de filme, geralmente categorizado como documentário, cuja matéria prima são unicamente imagens retiradas de outros filmes e imagens de arquivo, remontadas para criar uma nova narrativa.

financiamento, que, de fato, há uma baixa representatividade de corpos e narrativas “não brancas”. E, menos ainda, que trazem uma narrativa contra-hegemônica dos grupos subalternizados e problematizadora da colonialidade²⁴³. Cabe também destacar que na região de Joinville, nos municípios vizinhos de Garuva, Araquari, Balneário Barra do Sul e São Francisco do Sul, há, somadas, mais de uma dezena de aldeias indígenas do povo Guarani. Contudo, não se vê uma produção audiovisual sistemática feita por eles ou sobre eles, tal como se vê do povo Laklãnõ no Vale do Itajaí. Uma das prováveis razões é que as comunidades Guarani são pequenas, todas com menos de cem habitantes, enquanto na TI Ibirama-Laklãnõ residem mais de 2000 indivíduos (Brighenti, 2012), o que favorece a criação de um cenário de maior diversidade profissional.

Pode-se dizer que, no Brasil, a base para a construção e a proliferação de *cinemas indígenas* no século XXI está ligada ao Projeto Vídeo nas Aldeias (VNA), iniciado em 1986, pelo indigenista franco-brasileiro Vincent Carelli, a partir do Centro de Trabalho Indigenista (CTI), organização fundada em 1979. Carelli (2004) narra que a criação da instituição visava fundamentalmente se opor à forma paternalista e autoritária pela qual o governo militar tutelava os povos indígenas através da Fundação Nacional do Índio (Funai), que não seria muito diferente dos métodos adotados por seu antecessor, o SPI. O VNA, alinhado a uma concepção oposta à Funai, teria então um papel fundador no país em filmar os povos indígenas não mais apenas como objetos ou como o “Outro” exótico e estranho, mas como sujeitos que narram e mostram o seu mundo a partir de seu próprio ponto de vista, visando assim, conforme Felipe (2019, p. 5), uma “(re)escrita do/das versões oficiais do mundo histórico dos povos originários”.

Segundo o autor, a criação do projeto foi inspirada no conceito de *antropologia compartilhada*, do documentarista e antropólogo francês Jean Rouch²⁴⁴, tendo sido possibilitada, também, pelo barateamento das tecnologias de gravação em vídeo nos anos 1980. Com o desenvolvimento e ampliação do projeto ao longo dos anos, e sua transformação em ONG em 2000, ocorreriam em aldeias de mais de cinquenta comunidades indígenas pelo país oficinas de formação de cineastas indígenas, para que fossem capacitados a fazer os seus próprios filmes. O autor reforça ainda o importante caráter político das oficinas, o que vai ao

²⁴³ Uma notável exceção é o já mencionado documentário *Cultura negra - Identidade e diferença em Blumenau*, de 2009.

²⁴⁴ Jean Rouch (1917-2004), durante as décadas de 1940 e 1970, realizou em países africanos diversos documentários etnológicos e antropológicos, porém não apenas retratando as comunidades, mas incluindo-as no processo de produção. Ou ainda, muitas vezes, já com o filme realizado, o mesmo era assistido juntamente com a comunidade ali retratada, de modo que suas reações e comentários também fossem incorporadas ao próprio filme. Este processo foi pelo próprio diretor nomeado de *antropologia compartilhada*. Ver: Rouch, 1973.

encontro também da ideia de Krenak (2021), de se perceber os cinemas indígenas como um *cinema de ação*.

[as] oficinas audiovisuais desenvolvidas nas aldeias [...] têm uma dimensão técnica e política, pois, antes de tudo, formam sujeitos históricos que interferem nas comunidades com seus filmes – seja como documentação das manifestações culturais e das tradições ou como registro da condição histórica dos povos originários. Consequentemente, essas dimensões apontam para um viés emancipatório que, para além do tecnicismo que possa ser aludido, coaduna uma práxis fílmica que apoia as lutas das populações indígenas visando a garantir seus direitos culturais e territoriais (Felipe, 2019, p. 15).

Para além das dezenas de filmes realizados pelo próprio VNA, sejam eles produzidos por cineastas indígenas, não indígenas ou na união entre ambos, as práticas iniciadas pelo projeto iriam influenciar a criação de outros coletivos e oficinas de formação em várias outras comunidades indígenas no Brasil. No catálogo de produções do VNA pode-se ver todas as aldeias e etnias nas e com as quais o projeto já atuou ao longo de toda a sua existência²⁴⁵, não tendo sido produzidas imagens e filmes sobre o povo Laklãnõ-Xokleng, em Santa Catarina. Contudo, um projeto similar de formação audiovisual, nitidamente com grande influência do VNA, seria realizado na comunidade em 2014, promovido pelo Museu do Índio²⁴⁶/FUNAI, resultando no documentário *Ũ Tõ Dén Txi Kabel - Aqueles que Contam Histórias*. Como será abordado mais adiante, o mesmo traz o registro imagético e reflexões acerca das comemorações do centenário da chamada “Pacificação”, buscando, no entanto, questionar e subverter este conceito, modificando o seu *regime imagético*.

Como visto, na historiografia tradicional do Vale do Itajaí, a presença indígena foi constantemente invisibilizada ou, quando mencionada, era geralmente para apresentar os indígenas na posição de empecilho à colonização, o qual teria sido vencido e superado pelo gesto heroico do “pacificador” Eduardo de Lima e Silva Hoerhann. Pouco importava a visão dos próprios indígenas a respeito deste processo. O primeiro trabalho significativo sobre a história das relações entre os colonizadores e o povo Laklãnõ seria publicado somente em 1973. Trata-se do livro *Índios e Brancos no Sul do Brasil - A dramática experiência dos Xokleng*, do antropólogo catarinense Silvio Coelho dos Santos. Trazendo uma perspectiva de *história a contrapelo*, crítica às narrativas heroicas do colonizador, Santos (1973) denunciaria o processo de extermínio realizado ao longo da ocupação do território pelos imigrantes europeus. Como

²⁴⁵ Catálogo de filmes produzidos pelo Vídeo nas Aldeias disponível em <http://videonasaldeias.org.br/2009/video.php>. Acesso em 23 jul 2024.

²⁴⁶ Em 2023, foi anunciada mudança de nome para Museu dos Povos Indígenas. Ver: <https://www.gov.br/funai/pt-br/assuntos/noticias/2023/museu-do-indio-ira-reabrir-com-novo-nome-e-receber-de-volta-colecao-emprestada-a-franca-ha-duas-decadas>. Acesso em 20 jun. 2025.

aponta Wittmann (2007), nas décadas que se seguiram à obra de Santos, devido a uma escassez de fontes e até mesmo a um desinteresse pelo tema, poucos pesquisadores se dedicaram a estudar a história dos indígenas na região. Ou, como salienta Wolff (*apud* Wittmann, 2007, p. 150), “esta história do extermínio tem sido feita há bastante tempo. Falta ainda fazer a história das táticas de sobrevivência destas pessoas”.

Contudo, a partir da primeira década do século XXI, uma grande variedade de trabalhos, em diversas áreas do conhecimento, viria a dar continuidade e mais profundidade aos estudos sobre a história e a cultura do povo Laklãnõ, como o de Wittmann (2007), que se dedicou a narrar a história do contato durante a ocupação colonial do Vale do Itajaí e, mais, recentemente, o de Wartha (2024), que analisou o desenvolvimento das narrativas sobre a história indígena na região ao longo de mais de um século. Além disso, é fundamental destacar que, neste período, os próprios indígenas iriam também começar a frequentar a universidade e produzir conhecimento acadêmico sobre si mesmos, como o linguista Nanblá Gakran (2005), que promoveria um amplo trabalho linguístico de resgate do idioma Laklãnõ, ou a historiadora e arqueóloga Walderes Coctá Priprá (2021), que faz um levantamento a respeito de lugares importantes e sagrados para o seu povo antes e depois da “Pacificação” e do consequente processo de sedentarização. Diz a autora que “hoje somos protagonistas da nossa própria história e para desmascarar o estado e o país que continua a dizer que aqui no sul do Brasil não há povos indígenas, nós estamos ocupando os espaços como as universidades e as cidades” (Priprá, 2021, p. 27). Nas últimas décadas, a inclusão dos povos indígenas nas universidades brasileiras, ampliada fundamentalmente pelo sistema de cotas, tem contribuído para mudar o olhar de parte da sociedade a respeito do conhecimento ancestral dos povos indígenas. E embora o ambiente acadêmico tenha proporcionado um maior respaldo a um conhecimento anteriormente marginalizado, é preciso destacar que tais povos já produziam conhecimento e contavam sua própria história há muito tempo. Mas não encontravam espaços de reconhecimento.

Já com relação à produção de imagens do povo Laklãnõ, existe vasto acervo fotográfico, realizado sob os olhos do colonizador, que cobre todo o século XX. As primeiras fotografias até mesmo antecedem o contato feito em 1914, havendo inúmeros registros, por exemplo, das caçadas realizadas pelos bugreiros, como eram chamados os mercenários e assassinos contratados pelo governo e por colonos europeus para realizar o serviço de “limpeza” do território. Em muitas destas imagens, os bugreiros posam exibindo mulheres e crianças indígenas por eles capturadas, raramente havendo homens indígenas junto a eles, uma vez que

estes eram frequentemente mortos²⁴⁷. Se na sua época de produção poderiam ser vistas como uma espécie de troféu ou o registro de um grande feito, hoje estas fotografias servem de monumento e lembrete da barbárie e do massacre que foram cometidos contra todo um povo durante o processo de colonização e construção do chamado “Vale Europeu”. Com a “Pacificação”, o processo de sedentarização contaria também com amplo registro fotográfico ao longo das décadas. Muito desse material foi coletado e organizado por Silvio Coelho dos Santos, resultando no livro de fotografias *Os índios Xokleng - memória visual* (1997), o qual contém muitas imagens que revelam o olhar colonial sobre o “Outro”. É interessante citar o impacto desta coletânea visual na produção cinematográfica Laklãnõ contemporânea, pois vários dos filmes realizados a partir de 2014 contém em sua montagem imagens retiradas do livro, visando ressignificá-las ou, ao menos, ilustrar e divulgar o passado de violências.

Entre as mais emblemáticas imagens utilizadas em grande parte destes filmes, encontra-se uma série de fotografias produzidas em estúdio, provavelmente entre 1914 e 1918, pouco tempo após a “Pacificação”. Nestas fotografias, dois homens indígenas seminus posam ou encenam com armas tradicionais nas mãos, em cenário composto por um painel ao fundo com imagens de árvores pintadas e por plantas alocadas no chão em primeiro plano²⁴⁸. Tal representação servia para alimentar o imaginário colonial do índio selvagem. Entretanto, como analisa Silva, C. F. (2008, p. 71), eles se encontravam “em um cenário domesticado que, ao invés de representar o perigo, mostra a força do homem branco em seu empreendimento civilizador, ou seja, o exótico pode ser admirado em segurança, entre as paredes do estúdio fotográfico”. Como antítese a estas imagens, consta também nesta série de fotografias uma outra, na qual os mesmos dois homens indígenas posam naquele estúdio trajando camisas, calças e sapatos, ao lado do “pacificador” Eduardo. Este tipo de fotografias foi, conforme Freire (2011), comum na trajetória do SPI, visando cumprir os seguintes objetivos:

1. demonstrar e propagandear o sucesso do “processo civilizatório”, ou seja, mostrar que os índios poderiam se tornar “civilizados” por meios pacíficos e adquirir habilidades específicas que os tornassem trabalhadores nacionais; 2.

²⁴⁷ Cf. Santos (1973). Mais informações sobre os bugreiros, ver Santos (1973) e Wittmann (2007).

²⁴⁸ Atribuídas ao fotógrafo J. Ruhland, sobre o qual não foram encontradas mais informações. A série de fotografias pode ser vista em Santos (1997, p. 68-69). Embora conte com um riquíssimo acervo imagético sobre o povo Laklãnõ ao longo de um século, o livro *Os índios Xokleng - memória visual* deixa a desejar quanto à análise e ao contexto de produção das imagens. Uma falha vista no livro é a falta de informações básicas sobre muitas dessas imagens, como quem as produziu e o ano, ou ao menos a década, em que foram produzidas, havendo apenas uma brevíssima descrição sobre seu conteúdo. Para citar um exemplo, a foto em que um grupo de homens indígenas posam ao lado de Gunther Plüschow e Kurt Neubert apenas traz a descrição “índios ladeados por visitantes alemães” (Santos, 1997, p. 75), sem dizer quem são os ditos visitantes ou mesmo o seu ano de produção. Tais informações só se tornam acessíveis cruzando a fotografia com outras fontes além do livro. O mesmo padrão se repete em várias outras imagens contidas na obra.

a prestação de contas das ações do SPI, legitimando-o como órgão formulador e executor da política indigenista brasileira. [...]; 3. sensibilizar os cidadãos brasileiros dos grandes centros urbanos sobre a necessidade de intervenção da “proteção fraternal”, direcionada aos índios em geral (Freire, 2011, p. 17).

Se há uma grande abundância de fotografias do povo Laklãnõ produzidas no século XX, o mesmo não se pode dizer de uma produção cinematográfica ou, ao menos, de registros em vídeo do mesmo período. A não ser pelo filme pioneiro de Gunther Plüschow, não foram encontradas no decorrer desta pesquisa registros sobre outras imagens fílmicas ou mesmo vídeos e reportagens jornalísticas realizados antes de 2000 na terra indígena Ibirama-Laklãnõ, exceto pela referência a dois documentários sobre a manufatura de cerâmica e de cestaria por mulheres indígenas, produzidos entre 1966 e 1967, por Vladimir Kozák, fotógrafo e cineasta tcheco naturalizado brasileiro e radicado em Curitiba, quando em visita ao então chamado Posto Indígena Duque de Caxias²⁴⁹. Não obtive acesso a tais filmes, mas tal como em registros fílmicos de outros povos indígenas realizados pelo mesmo autor, estas imagens possivelmente teriam mais um caráter de registro antropológico para ser visto por não indígenas do que qualquer preocupação em se trazer alguma narrativa histórica especificamente²⁵⁰.

Conforme os dados levantados durante a pesquisa, seria somente a partir do despertar do novo século que as contranarrativas indígenas sobre o chamado Vale Europeu e de subversões ao imaginário colonial estabelecido iriam ganhar algum espaço no audiovisual catarinense. A partir dos anos 2000 e, mais especificamente, após 2014, surgiria uma grande leva de documentários produzidos na ou sobre a Terra Indígena Ibirama-Laklãnõ, a maioria das vezes realizados de forma independente e com baixo orçamento. A tabela a seguir lista e traz informações a respeito das obras encontradas, tendo a maioria delas sido descobertas a partir de pesquisas virtuais. A grande maioria destes filmes se encontra atualmente disponibilizada gratuitamente na internet. É importante, no entanto, ressaltar que não foi propósito desta tese realizar uma catalogação completa a respeito de todas as produções sobre o povo Laklãnõ já realizadas, sendo bastante provável que haja, de modo disperso, outros materiais não digitalizados ou não disponibilizados virtualmente ainda por ser descobertos e acrescentados à lista. O objetivo foi melhor compreender os contextos de produção de cinema indígena no Vale

²⁴⁹ Cf. website do Museu Paranaense: <https://www.tourvirtual360.com.br/kozak/xokleng.html>. Acesso em 16 jul. 2024.

²⁵⁰ Entre as décadas de 1940 e 1970, Vladimir Kozák (1897-1979) produziu imagens de vários povos indígenas pelo Brasil, sendo mais conhecido pelos registros imagéticos, em 1956, dos Xetá, povo que ainda vivia isolado e de caça e coleta no oeste do Paraná até os anos 1950, e que haviam sido recém contatados. Pouco tempo depois da produção do filme, os Xetá seriam praticamente dizimados com a ocupação de seu território tradicional. Para mais informações sobre Vladimir Kozák e sua forma de retratar os povos indígenas, ver Reis (2014).

do Itajaí, para, em seguida, analisar mais detalhadamente algumas obras com narrativas críticas à história oficial da colonização.

Tabela 8 - Documentários indígenas do Vale do Itajaí produzidos entre 2000 e 2023

Ano	Título e acesso	Direção	Produção	Duração
2001	Laklanon (Povo do Sol) sobrevive ²⁵¹ https://www.youtube.com/watch?v=cuBuowBZrq0	Nanblá Gakran (indígena) e Sergio Sandullo (não indígena)	Studio Real, COMIN - Conselho de Missões entre Índios	51 min
2007	Gente do sol https://www.youtube.com/watch?v=3nspNjGqKrA (primeira parte, de sete)	Renan Xavier (não indígena)	Independente - TCC em Jornalismo, pela UFSC	60 min.
2008	Índios Xokleng - Onde foram parar seus costumes? https://www.youtube.com/watch?v=sL03FPSUN8&t=333s https://www.youtube.com/watch?v=u0tYH5qs4OQ	Caio Marçani (não indígena)	Independente - TCC em Jornalismo, pela Unidavi ²⁵²	15 min.
2008	Pequena história do extermínio da grande nação Xokleng https://www.youtube.com/watch?v=7RsU2FkXUO8	Nassau de Souza (não indígena)	Independente	6 min.
2014	Ũ Tõ Dén Txi Kabel - Aqueles que contam histórias https://www.youtube.com/watch?v=VCM5yu56Gzk	Eleonora Casali e Marcelo Dias (não indígenas) (Produção coletiva)	Museu do Índio/FUNAI - Resultado da 1ª Oficina de Audiovisual Lakânô/ Xokleng	32 min
2015	Resistir: vários povos, uma só luta https://www.youtube.com/watch?v=byKjjCX8tv4	Ítalo Mongconãnn (indígena)	Independente	19 min.
2017	Enchente - O outro lado da Barragem Norte https://www.youtube.com/watch?v=kTKNmogdQAY&t=1s	Humberto Capucci (não- indígena)	Café Cuxa Filmes / Conselho Indigenista Missionário (Cimi)	32 min.

²⁵¹ A grafia *Laklanon* se dá, provavelmente, porque na época ainda não haviam se consolidado as normas a respeito da escrita e fonética da língua Laklânô, que estavam sendo desenvolvidas por Nanblá Gakran.

²⁵² Universidade para o Desenvolvimento do Alto Vale do Itajaí.

2017	Povos originários catarinenses https://www.youtube.com/watch?v=aDsNVMKOaeQ	Ítalo Mongconãnn (indígena)	Independente, TCC em Cinema, pela UFSC - Premiado pelo Edital Curta Universitários, do Canal Futura	15 min.
2018	Laklãnô/Xokleng: Os órfãos do Vale https://www.youtube.com/watch?v=_awC-Ri1aa0&t=83s	Andressa Santa Cruz e Clara Comandolli (não indígenas)	Independente - TCC em Jornalismo, pela UFSC	31
2018	Nossa Terra https://www.youtube.com/watch?v=Q7da-JTR_LY	Alves Deolli e Samuel Moreira (não indígenas)	Independente, TCC em Produção Audiovisual, pela Univali	19 min.
2020	Caminhantes do sol https://www.youtube.com/watch?v=sv8UN5h4sfk	Maria Elis Nunc-Nfôonro, (indígena)	Tribo Ayun, Verbalize	17 min.
2021	Pân Vanh - Rastros https://www.youtube.com/watch?v=I2IYVMFBdt0	Ítalo Mongconãnn (indígena)	Independente	20 min.
2022	Vãnh gô tũ Laklãnô https://play.pupilo.tv.br/	Bárbara Pettres (não indígena), Flávia Person (não-indígena) e Walderes Coctá Priprá (indígena)	Calendula Filmes - Prêmio Catarinense de Cinema (FCC)	25 min.
2023	Aqui onde tudo acaba Não disponível	Cláudia Cárdenas (não indígena) e Jucelino de Almeida Filho (indígena)	Prêmio Catarinense de Cinema (FCC)	20 min.
2023	Maloca nossa luta https://www.youtube.com/watch?v=TJzc9MateJs&t=9s	Coletivo de estudantes indígenas e não indígenas	Portal de Saberes Laklãnô-Xokleng	13 min.

		da UFSC ²⁵³		

Fonte: Elaboração própria, a partir de informações contidas nos créditos iniciais/finais de cada filme e nas respectivas páginas da internet onde se encontram disponibilizados

Pode-se ver que, dentre as obras encontradas, a mais antiga é o vídeo-documentário *Laklanon (Povo do Sol) sobrevive*, de 2001, produzido pelo professor indígena Nanblá Gakran e por Sergio Sandullo, em parceria com o COMIN - Conselho de Missões entre Índios²⁵⁴, sendo, provavelmente, o primeiro documentário realizado por um indígena Laklãnõ sobre a história de seu próprio povo. Nanblá Gakran (1963 - 2021) foi uma liderança indígena bastante respeitada, tanto na sua própria comunidade como fora dela, tendo sido o primeiro Laklãnõ a se graduar em um curso universitário, em 2000, em momento no qual ainda não existiam políticas públicas de acessibilidade a grupos minoritários nas universidades brasileiras. Posteriormente, ainda concluiria os cursos de mestrado, em 2005, e de doutorado, em 2015, ambos na área de Linguística, tornando-se o primeiro linguista indígena no Brasil a desenvolver uma tese sobre sua própria língua materna²⁵⁵. Além disso, como salienta Conceição (2015), a partir dos anos 1990, mesmo antes de sua graduação, como professor na sua comunidade seria um dos principais responsáveis pela valorização e resgate da língua e da cultura Laklãnõ, por tanto tempo reprimidas, havendo ali uma clara percepção de que a língua desapareceria em alguns anos caso não houvesse um projeto efetivo de reavivá-la e transmiti-la aos mais jovens.

O filme em questão seria por ele produzido pouco tempo depois da conclusão de sua graduação. Podemos especular que a sua posição como universitário indígena tenha contribuído para uma maior tomada de consciência a respeito de seu papel como liderança na comunidade, além de lhe ter aberto portas e possibilitado uma maior rede de contatos, desencadeando a produção do filme, visto que as tecnologias de produção de cinema e vídeo eram pouco acessíveis naquele momento. Em formato de reportagem, o filme traz dois temas principais: uma denúncia da destruição ambiental causada pela barragem e os projetos de revalorização e resgate da língua e da cultura Laklãnõ. Não tendo encontrado durante a pesquisa nenhum texto que se refira a este filme, imagino que o mesmo tenha tido pouco impacto nos anos que se seguiram a sua realização, visto que o compartilhamento de vídeos na internet só se tornaria

²⁵³ Cairê Antunes Dantas, Ederson Crendo, Fernando Xokleng, João Voia de Lima, Jucelino de Almeida Filho, Rodrigo Barbosa, William Canan.

²⁵⁴ Instituição indigenista criada em 1982, vinculada à Igreja Evangélica de Confissão Luterana no Brasil (IECLB). Atualmente denominada COMIN - Conselho de Missões entre Povos Indígenas.

²⁵⁵ Para mais dados biográficos de Nanblá Gakran, escritos pelo próprio autor, ver: https://www.academia.edu/33248857/biografia_do_nanbl%C3%A1_gakran. Acesso em 19 jul. 2024.

prática disseminada a partir da segunda metade da década de 2000²⁵⁶. Deste modo, embora o documentário do professor Nanblá Gakran possa ser considerado um pontapé inicial para a produção de um cinema documental indígena Laklãnõ, ele não teria contribuído para a implantação desta prática na comunidade. Voltaremos o olhar para esta obra mais adiante.

Seria a partir de 2014 que começaria a surgir uma maior safra de produções realizadas pela própria comunidade, após a realização do projeto *1ª Oficina Audiovisual Laklãnõ/Xokleng*. Conceição (2015), antropóloga que realizava pesquisas na Terra Indígena na época da realização do projeto, relata que a ideia de se realizar um filme sobre o primeiro contato pacífico entre os indígenas e o homem branco, visto que o evento estava prestes a completar cem anos, partiu dos próprios indígenas, ou, mais especificamente, de Vanhecan Divas Camlem, presidente de uma associação na comunidade. Conforme a autora, após Camlen participar de eventos em que conheceu pessoas indígenas de outras etnias que produziam filmes sobre si mesmos, ele teria também decidido realizar um sobre sua comunidade, entrando em contato com a arqueóloga Juliana Salles Machado²⁵⁷, que se encarregou de escrever o projeto, em conjunto com a comunidade, para que eles decidissem o que deveria constar no filme, que teria a “Pacificação” como tema central. Foram então convidados os produtores audiovisuais Marcelo Dias e Eleonora Casali para ministrar uma oficina de formação audiovisual, com a participação de jovens da comunidade.

Embora Conceição (2015), em sua descrição da oficina e da realização do filme, não faça qualquer referência ao projeto Vídeo na Aldeias, é possível notar que o mesmo teve, pelo menos, alguma influência indireta, especialmente no que tange à proposta de capacitar membros da comunidade a lidar com os equipamentos, além de dar liberdade aos participantes da oficina para que filmassem o que eles considerassem relevante para contar a sua história. Como aponta Felipe (2019), é da própria concepção do VNA que a captação de imagens seja feita de forma livre, intuitiva e empírica, aberta “ao imprevisto, ao espontâneo, à livre expressão e criação dos seus personagens” (Carelli *apud* Felipe, 2019, p. 13). Além disso, ainda segundo Conceição

²⁵⁶ Uma vez que Nanblá Gakran já é falecido, entrei em contato com seu filho, para buscar mais informações sobre a produção. No entanto, não obtive nenhuma resposta. A única referência sobre o documentário *Laklanon (Povo do Sol)* sobrevive encontrada é uma cartilha educativa intitulada *Laklãnõ-Xokleng, o povo do sol em tempos de resistência*, publicada pela Comin, em 2005. A cartilha o traz como recomendação de filme, ao lado de filmes hollywoodianos com temáticas indígenas, como *Dança com lobos* (1990) e *A missão* (1986). Como consta na cartilha, o filme podia, à época, ser emprestado na sede da Comin, na cidade gaúcha de São Leopoldo. Isso já nos fornece pistas de que o filme, apesar da sua relevância, não tenha tido grande circulação para além de círculos indigenistas. A cartilha completa pode ser vista em https://issuu.com/portalluteranos/docs/spi_2005. Acesso em 23 jul. 2024.

²⁵⁷ Professora no curso de Licenciatura Indígena, na UFSC, com várias pesquisas junto ao povo Laklãnõ (Conceição, 2015).

(2015), osicineiros teriam participado de todas as etapas da produção do filme, desde o roteiro até a edição. Assim, mesmo que Marcelo Dias e Eleonora Casali constem como diretores do filme resultante, *Û Tõ Dén Txi Kabel - Aqueles que contam histórias*, são creditados na obra os nomes de todos os participantes do projeto, alguns dos quais iriam posteriormente trilhar seu próprio caminho como cineastas indígenas, como Jucelino de Almeida Filho e João Voia. Como será analisado posteriormente, o filme subverte a narrativa dominante a respeito da colonização e da “Pacificação”.

Para além da oficina e da formação de cineastas indígenas na comunidade, uma tendência que pode ser percebida na última década, e com precedentes já em 2007 e 2008, é a produção de documentários sobre o povo Laklãnõ realizados como trabalhos de conclusão em cursos de graduação, geralmente em Jornalismo e, mais recentemente, nos cursos de Produção Audiovisual e Cinema, notadamente na Universidade do Vale do Itajaí (Univali) e na Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). De modo geral, estes primeiros trabalhos jornalísticos universitários, apesar de buscarem dar atenção a uma comunidade marginalizada, realizando entrevistas com os indígenas, ainda trazem uma abordagem com um olhar externo bastante marcante. Feitas de forma independente por estudantes universitários, estas produções, por vezes, podem não ser vistas ou entendidas como cinema, especialmente aquelas produzidas com uma abordagem mais jornalística. Penso, porém, que podem se enquadrar como um “cinema de garagem”, categoria proposta por Ikeda e Lima (2012) para nomear a grande quantidade de produções independentes e amadoras surgidas a partir dos anos 2000. Neste caso, seriam produções documentais e jornalísticas realizadas de forma independente.

Algumas destas obras universitárias, como *Índios Xokleng - Onde foram parar seus costumes?* (2008) e *Laklãnõ/Xokleng: Os órfãos do Vale* (2018), foram realizados por estudantes não indígenas, podendo-se, no entanto, entender, a partir dos relatos de seus autores, que não apenas se mostravam solidários para com as dificuldades sofridas pela comunidade Laklãnõ, como também abertos a ouvi-los e a aprender com eles, além de conscientes de que detinham ferramentas para ampliar a sua voz e contribuir com o debate público acerca das lutas e dos direitos dos povos indígenas. Caio Marçani (2009), por exemplo, diretor do primeiro, mostra em seu relato a consciência de que era um forasteiro que estava na terra indígena para aprender, afirmando que “era um ‘branco’ com uma câmera circulando pela aldeia” (Marçani, 2009, p. 9), justificando a escolha pelo tema “por considerar que o material poderá estimular uma reflexão mais ampla do problema, principalmente a respeito do preconceito contra os povos nativos de nosso país” (Marçani, 2009, p. 9). Já Andressa Santa Cruz e Clara Comandolli

Souza (2018), autoras do segundo filme, relatam que um dos fatores que as fizeram escolher o tema para seu trabalho de conclusão teria sido o contato que tiveram com colegas indígenas da etnia Laklãnõ na universidade. Segundo as autoras, ao se depararem com a história do genocídio perpetrado durante o processo de colonização do Vale do Itajaí, seu “primeiro questionamento e que deu origem a todo o trabalho foi: às custas de que o Vale do Itajaí se tornou Vale Europeu?” (Santa Cruz; Souza, 2018, p. 13). A partir disso, elas justificam sua escolha: “sabemos que o preconceito é, entre outras razões, movido pela falta de conhecimento. [...] Esperamos que trabalhos como o que realizamos provoquem aqueles que desconhecem as questões e dificuldades enfrentadas por esse povo” (Santa Cruz; Souza, 2018, p. 13).

Este interesse de jovens universitários não indígenas em servirem de intermediários entre as comunidades indígenas e a sociedade não indígena, através do audiovisual, pode ser compreendido como parte de um processo de conscientização de pessoas não racializadas a respeito de sua posição na sociedade. Além disso, pode também ser visto como um desdobramento das políticas de inclusão e de acessibilidade nas universidades brasileiras nas últimas décadas, de modo que grupos minoritários, frequentemente percebidos pela sociedade como o “Outro”, deixam de ser meramente objetos de estudo, para se tornarem produtores de conhecimento científico. Entende-se que este “novo” contato entre indígenas e não indígenas e a sua integração nas universidades são importantes passos para uma reparação histórica e para a ampliação de direitos a grupos marginalizados.

Além disso, esta inclusão de estudantes indígenas nas universidades vem resultando também, como pode ser visto na tabela 8, no crescimento do número de cineastas ou produtores audiovisuais indígenas com formação universitária em cinema ou jornalismo, como é o caso de Ítalo Mongconãnn e Jucelino de Almeida Filho, graduados na Universidade Federal de Santa Catarina. Outra consequência e tendência vista nos últimos anos é o surgimento de coletivos universitários, como o *Valorizando o Audiovisual Indígena na UFSC*, projeto de extensão criado, em 2019, na graduação em Cinema desta instituição, com a participação de estudantes indígenas e não indígenas atuando conjuntamente, produzindo documentários e organizando novas oficinas de formação em outras aldeias pelo estado²⁵⁸. Deste modo, todo este cenário nos mostra tendências quanto a um crescimento ainda maior do número de cineastas e produções indígenas ao longo da próxima década.

²⁵⁸ Mais informações sobre o projeto, ver: <https://cinema.ufsc.br/2020/07/13/projeto-de-extensao-valorizando-o-audiovisual-indigena-na-ufsc/>. Acesso em 22 jul. 2024.

Entretanto, existem, por enquanto, poucas obras produzidas ou dirigidas exclusivamente por pessoas indígenas, sendo bastante comum a parceria entre indígenas e não indígenas na direção ou na equipe de produção. Ou também de indígenas em parceria com instituições e ONGs indigenistas, como o já citado COMIN e a CIMI²⁵⁹. Porém, isto não deve ser visto como um problema. Pelo contrário, pois acredito que um importante objetivo dos cinemas indígenas seja a utilização da tecnologia para a promoção de uma integração entre diferentes formas de ser e de estar no mundo, servindo como uma ferramenta para contribuir para a superação de um imaginário historicamente construído de uma oposição entre uma sociedade “branca” cultural e tecnologicamente mais evoluída, e do “Outro”, visto como um ser imutável e, frequentemente, desumanizado. Além disso, conforme podemos ver por relatos de alguns destes cineastas não indígenas, costuma haver o entendimento de que estão participando na produção de modo a aprender “com” eles, e não mais com uma perspectiva de falar “sobre” eles. É o que sugere, por exemplo, a fala de Bárbara Pettres, uma das diretoras do documentário *Vãnh gô tō Laklãnō*, lançado em 2022 e codirigido por duas mulheres brancas e uma mulher indígena, sobre respeitar a voz da comunidade na produção do filme: “Por sermos brancas, eu e a Flávia [Person] sempre tivemos essa preocupação. A cada decisão queríamos ter o aval e o olhar da Walderes [Coctá Priprá]. Quisemos ouvir ao invés de impor”²⁶⁰.

Por fim, outra tendência vista em anos recentes em Santa Catarina é o financiamento de filmes indígenas através de editais públicos, ou, mais especificamente, pelo Prêmio Catarinense de Cinema, vinculado à Fundação Catarinense de Cultura (FCC). Na tabela 8, vemos que houve dois projetos contemplados pelo edital: o já citado *Vãnh gô tō Laklãnō* (2022) e *Aqui onde tudo acaba* (2023), filme experimental rodado em película 16mm, destoando dos documentários gravados em vídeo ou com câmeras digitais majoritariamente produzidos, levando a produção de cinema indígena no estado para outros caminhos e possibilidades. E aqui podemos ver um cruzamento entre cinemas indígenas e a discussão realizada no primeiro capítulo desta tese, a respeito da importância das políticas culturais e editais públicos para a concretização e uma maior democratização do acesso à produção cinematográfica. Uma tendência vista em editais de cultura contemporâneos é a concessão de pontuação extra a projetos que incluam em sua equipe pessoas pertencentes a grupos historicamente

²⁵⁹ Conselho Indigenista Missionário, instituição ligada à CNBB (Conferência Nacional dos Bispos do Brasil), criada em 1972, em oposição às políticas de integração dos povos indígenas adotadas pela FUNAI durante a Ditadura Militar. Disponível em: <https://cimi.org.br/o-cimi/>. Acesso em 15 jul. 2024.

²⁶⁰ Esta fala consta em reportagem intitulada “Povos indígenas conquistam espaço no audiovisual catarinense”, publicada em janeiro de 2024. Disponível em: <https://cotidiano.sites.ufsc.br/povos-indigenas-conquistam-espaco-no-audiovisual-catarinense>. Acesso em 22 jul. 2024.

subalternizados, ou que tratem de temas relativos a estes grupos, numa perspectiva de reparação histórica e de ampliação da acessibilidade²⁶¹.

Esse aumento do número de filmes indígenas no estado acaba se refletindo também na participação de vários deles nos circuitos de mostras de cinema e em festivais competitivos, e não apenas no próprio estado, como também nacionais e internacionais²⁶². Com relação a isso, é possível notar um imbricamento entre os cinemas indígenas e os ativismos indígenas na contemporaneidade, de modo que a pressão social exercida por tais grupos acaba, de certa forma, por forçar a abertura de novos espaços. Se batalhas no campo jurídico e na luta por território são constantemente perdidas Brasil afora, essas pequenas vitórias no campo cultural entrariam para o campo de vitórias simbólicas, ainda que com pouco alcance e repercussão na sociedade. Deste modo, é possível questionar se as premiações em festivais se dão por uma real qualidade técnica e estética dos filmes (e aqui não há crítica específica a qualquer obra), ou como resultado da influência de grupos ativistas que clamam por mais representatividade identitária como forma de reparação histórica.

Este conjunto de filmes se insere no contexto histórico, visto nas últimas décadas, de maior ascensão e visibilidade das lutas dos povos indígenas por autodeterminação na sociedade brasileira, além de um crescimento, embora restrito a determinados círculos sociais, do interesse e envolvimento de pessoas não indígenas na cultura e nas lutas dos povos originários. Isto pode ser compreendido tanto como o resultado, apesar de muito distante do ideal, de mais de um século de lutas e de resistência, como um sintoma do imenso mal-estar coletivo em um mundo em que o capitalismo predatório se encontra em crise, e sem perspectivas de transformações sociais revolucionárias. Neste contexto, a cultura de preservação e de respeito à natureza que

²⁶¹ Para citar alguns exemplos, no edital estadual do Prêmio Catarinense de Cinema de 2022, no que se refere à seleção dos projetos, consta que “nas categorias [...] nas quais o(a) diretor(a) e/ou os membros da equipe principal, [...] se autodeclararem pessoas negras (pretas ou pardas, conforme classificação do IBGE), ou indígenas, ou pessoas com deficiência, ou pessoas trans, os projetos terão 5% por cada membro autodeclarado acrescidos às pontuações finais, limitados a 10%” (Governo do Estado de Santa Catarina, 2022, p. 22). Já no edital do Prêmio Herbert Holetz, do município de Blumenau, de 2021, consta que “os projetos culturais poderão receber pontos extras, como pontuação bonificadora, caso seja proposto no seu plano de trabalho, conforme critérios e pontuação abaixo: [...]; c) Temáticas: indígena, quilombola, negritude, pessoa com deficiência, vulnerabilidade, idosos e diversidade de gênero” (Município de Blumenau, 2021, p. 24-25). Por outro lado, em Joinville, conforme se vê nos editais do Simdec dos últimos anos, não há qualquer menção a políticas afirmativas ou de inclusão. O que explicaria esta ausência nas políticas culturais do município?

²⁶² Alguns exemplos: *Laklãnô/Xokleng: Os Órfãos do Vale* foi premiado como melhor filme na 8ª Mostra Ecofalante de Cinema Socioambiental, em São Paulo, em 2019. Ver: <https://santacruzandressa.wordpress.com/2019/08/02/documentario-premiado-na-ecofalante/> (Acesso em 22 jul. 2024). *Vãnh gô tô Laklãnô* recebeu o Troféu Canal Brasil, no Festival É Tudo Verdade, em 2023. Ver: <https://noticias.ufsc.br/tags/e-tudo-verdade/>. (Acesso em 22 jul. 2024). E *Aqui onde tudo acaba* ganhou como melhor curta no Festival de Cine Independente de Salto, no Uruguai, em 2023. Ver: <https://cotidiano.sites.ufsc.br/povos-indigenas-conquistam-espaco-no-audiovisual-catarinense>. (Acesso em 22 jul. 2024).

os povos originários souberam manter através de muita resistência vai sendo, a passos muito lentos, mais bem compreendida por alguns (poucos) setores da sociedade.

Ainda sobre os filmes elencados na tabela 8, com relação ao seu formato narrativo, podemos perceber que a maioria deles, com poucas exceções, se utiliza de entrevistas, podendo ser considerados *documentários de memória*, não havendo nenhum caso de *documentário expositivo*, sendo predominante o uso da voz dos próprios entrevistados para compor a narrativa. Já com relação às suas temáticas, a maior parte destes filmes são focados nos relatos sobre a violência colonial, desde os massacres cometidos no processo de ocupação das terras por imigrantes europeus, passando pelas violências nos tempos do SPI, com os processos de “pacificação” e sedentarização, até chegar na contemporaneidade, quando continuam a lutar por uma nova demarcação após a destruição de suas terras com a construção da Barragem Norte. Alguns dos filmes, como *Laklãnõ/Xokleng - Os órfãos do vale* (2018), trazem uma apresentação mais panorâmica, destacando todos estes subtemas, enquanto outros são mais focados em algum deles em específico, como, por exemplo, *Û Tõ Dén Txi Kabel - Aqueles que contam histórias* (2014), que tem a “pacificação” como tema central, ou *Enchente - O outro lado da Barragem Norte* (2017), sobre os impactos ambientais e culturais causados pela barragem e na luta contemporânea por novas terras. Contudo, há também filmes que tratam de aspectos culturais da contemporaneidade, como a educação escolar nas aldeias como forma de resistência e o resgate da língua e das tradições, como visto nos documentários *Nossa Terra* (2018) e *Caminhantes do Sol* (2020). Pode-se ver ainda que alguns filmes mais recentes estão fortemente ligados a um ativismo político e a movimentos sociais, como em *Vãnh gô tō Laklãnõ* (2023) e *Maloca Nossa Luta* (2023), que abordam, respectivamente, a luta contra o Marco Temporal e a reivindicação de moradias estudantis para estudantes indígenas na UFSC.

Todas estas obras, por meio de suas temáticas e narrativas contra-hegemônicas, trazem em seu cerne uma perspectiva questionadora da colonialidade, sendo esta uma das principais características dos *cinemas indígenas*. Todas estas temáticas e a forma como são abordadas, que serão discutidas com maior profundidade mais adiante, se relacionam também com os temas mais comuns presentes nos filmes produzidos através do Vídeo nas Aldeias, conforme listados por Felipe (2019):

- (1) as instituições coloniais que, histórica e contemporaneamente, atravessam o tecido sócio-histórico-cultural dos povos originários e, por extensão, a problemática do colonialismo/colonialidade;
- (2) a presença indígena na história: versão oficial X contranarrativas [...];
- (3) formas de resistência dos povos originários nas imagens e narrativas – em diversas dimensões e níveis;
- (4) incorporação e afastamento das comunidades indígenas da sociedade

nacional e, com isso, a problemática da situação de contato e da alteridade; e (5) o arcabouço temático [...]: a vida na aldeia, as manifestações culturais e a questão política indígena (Felipe, 2019, p. 15).

Para a seleção dos filmes que serão analisados retoma-se alguns conceitos centrais desta tese: o de *filme histórico* e de *escrita fílmica da história*, especialmente relacionados a documentários que buscam narrar o passado. Certamente que todos os filmes citados, ao mostrarem o momento presente da comunidade, se referem também ao passado. Contudo, a escolha dos filmes passa fundamentalmente pelo critério dos que trazem uma contranarrativa à história da colonização europeia e que apontam as violências sofridas no processo de construção do chamado “Vale Europeu”. Assim, são aqui olhadas com maior destaque as obras *Laklanon (Povo do sol) sobrevive*, *Ũ Tõ Dén Txi Kabel - Aqueles que contam histórias*, *Vãnh gõ tõ Laklãnõ*, *Enchente - O outro lado da Barragem Norte* e *Laklãnõ-Xokleng - Os órfãos do Vale*. E, além de analisar a forma como a história é narrada e rememorada nestes documentários, busco analisá-la juntamente com seus elementos estéticos. Enfim, aos filmes.

3.2 - O indígena por ele mesmo - Autorrepresentação e ressignificação da história

*Eu acho assim que “pacificação” não seria a palavra certa, né?
Que é uma palavra assim muito forte [...].
Dá uma impressão assim que a gente foi amansado igual bicho, né?*
(Depoimento de **Nandjá da Rocha**, jovem “oficinanda” e entrevistada
no filme *Ũ Tõ Dén Txi Kabel*, 2014, 12’05”)

*Em 1914 é que a pacificação aconteceu.
No dia 22 de setembro é que o[s] índio[s] Kamen e Kovi se renderam,
trazendo todos os índios, e a pacificação aconteceu,
não querendo mais ver sangue de seus patrícios a correr,
cansado de tantas lutas para a terra defender.
Pois vinha sendo invadida numa batalha infernal.
Morria índio todos os dias como se fossem animais.
Na praça de Blumenau, era um cenário de horror,
onde eram contadas orelhas dos índios mortos sem temor
pelos bugreiros malditos, homens maus e sem amor.
Lembrando das mulheres grávidas, dilaceradas com facão,
entre gritos de agonias, clamando por compaixão.
O corpo delas tombava e o feto caía no chão.
Na história “Catarina” tu terás a confirmação.
Hoje o sangue inocente clama por uma retratação.*

*Se é que existe justiça, vamos usá-la, por que não?
A Bela e Santa Catarina que muitos persistem em falar
está regada de sangue dos índios deste lugar.
Assim surgiu a história que ouvindo hoje tu está”*
(Poema de autoria do ancião João Adão Nunc-Nfoônro de Almeida,
recitado pelo próprio autor no filme *Vãnh Gõ tã Laklãnõ*, 3’54’’) ²⁶³

2014 foi um ano significativo e simbólico na história recente do povo Laklãnõ. Em setembro daquele ano, completava-se um século do acontecimento inaugural do chamado processo de “pacificação”: o primeiro contato pacífico, lembrado como um momento de ruptura que marcaria o início de um irreversível processo de transformação do seu modo de vida. A data não seria ignorada na comunidade, ocorrendo a Festa dos Cem Anos de Pacificação (Conceição, 2015). Poucos meses antes, em junho, fortes chuvas atingiram Santa Catarina, e, para atenuar o impacto da enchente na região do Baixo Vale (que tem Blumenau como principal cidade), as comportas da Barragem Norte, dentro da Terra Indígena, foram fechadas, evitando cheias mais sérias no Baixo Vale, mas, por outro lado, causando grandes alagamentos na TI, deixando aldeias isoladas durante semanas²⁶⁴. Em resposta à situação, cerca de 300 indígenas das aldeias afetadas, em protesto, ocuparam a barragem, desligando as máquinas e montando um acampamento com barracas improvisadas, com o objetivo de pressionar o governo a demarcar novas terras, uma vez que a construção arbitrária da barragem trouxe graves prejuízos a toda a comunidade²⁶⁵. A data “comemorativa” seria então ambigualmente marcada por desfiles e celebrações em meio a protestos e reivindicações.

Foi precisamente neste cenário que ocorreu a 1ª Oficina de Audiovisual Laklãnõ/Xokleng, de modo que as rememorações do centenário e a “greve”²⁶⁶ na barragem são temas centrais do filme resultante, *Û Tõ Dén Txi Kabel - Aqueles que contam histórias*, estabelecendo assim uma ponte temporal entre os eventos de 1914 e os de 2014, mostrando como a memória sobre eles continua bastante viva e é ressignificada pela comunidade no presente. Como narra Conceição (2015), já na concepção do projeto para a oficina havia sido estabelecido, em discussão com a comunidade, que o filme teria a chamada “Pacificação” como

²⁶³ O texto faz parte de um livro de poemas publicado por João Adão Nunc Nfoônro de Almeida em 2017. Em reportagem da época, o autor afirmava que teve a ideia de escrever seus poemas após ter lido as obras de Silvio Coelho dos Santos sobre o seu povo. Ver: <https://estado.sc.gov.br/noticias/indigena-lanca-livro-sobre-vivencias-e-sentimentos-do-povo-laklano-xokleng-nesta-quarta-feira-dia-6/>. Acesso em 18 mai. 2025.

²⁶⁴ Ver: <https://cimi.org.br/2014/06/36178/>. Acesso em 01 ago. 2025.

²⁶⁵ Como descreve Ndili (2015), esta não seria, contudo, a primeira vez que a barragem seria ocupada em protesto pelos indígenas, tendo o mesmo acontecido outras vezes desde a década de 1990.

²⁶⁶ “Greve” é o termo utilizado pela comunidade para se referir à “manifestação que realizam para reivindicar seus direitos”, cf. Conceição (2015, p. 28).

tema. A autora narra que houve, inclusive, a proposta de que o contato entre o “pacificador”, Eduardo de Lima e Silva Hoerhann, e os indígenas fosse encenada, mas acabou-se optando por contá-la através de um documentário.

Antes de adentrar em uma análise mais detalhada sobre o filme, é preciso destacar que a narrativa sobre o encontro ocorrido em 1914, bem como o próprio termo “Pacificação”, são bastante controversos e alvos de disputa, havendo, pelo menos, duas versões: a do “pacificador” e a dos “pacificados”. O termo foi frequentemente utilizado em todo o Brasil ao longo da trajetória do SPI, visto que, segundo Santos (1973), a livre circulação de “índios” era vista como um entrave à colonização e à ocupação de terras. Wittmann (2007), que faz uma detalhada análise sobre as narrativas a respeito daquele primeiro contato com os Laklãnõ, então chamados de Botocudos, destaca que, na versão oficial, contada sob o ponto de vista do colonizador e amplamente reproduzida na região de Blumenau, especialmente na cidade de Ibirama, Hoerhann é saudado como um herói, pois, de acordo com esta perspectiva, “agora os alemães finalmente estariam seguros. Os índios, aldeados, não representariam mais perigo” (Wittmann, 2007, p. 155). Assim, acabou por predominar a visão de que havia sido um homem branco, através de um ato heroico e de seu esforço individual, o responsável por “amansar” os “selvagens”, sem levar em conta a visão dos indígenas sobre o episódio, como se não houvesse neles o desejo de também estabelecerem uma relação pacífica. Considerando que toda narrativa está ligada a um determinado ponto de vista, Wittmann (2013, p. 38) questiona: “quem pacificou quem?”. Pois, para os indígenas, o processo teria sido inverso. Diz a autora:

na visão indígena da época, foram eles que ditaram as regras da aproximação. Portanto, pacificaram os brancos que atacavam e roubavam suas terras. [...] Assim que perceberam a presença de estranhos, os Xokleng conversaram e decidiram não atacar. Logo depois, aproximaram-se e impuseram suas condições, tais como o desarmamento dos brancos e a obtenção de materiais. (Wittmann, 2007, p. 162).

Darcy Ribeiro (2005) destaca que a interpretação dos indígenas de que eles é quem teriam pacificado o branco foi recorrente em vários outros povos indígenas em todo o Brasil, pois muitas etnias, mesmo antes do contato, já almejavam a paz, “ou pelo menos desejavam estabelecer relações com os brancos. Só não sabiam como aproximar-se, pois em suas várias tentativas neste sentido haviam sido recebidas a bala” (Ribeiro, 2005, p. 204). Inspirados então pelo lema do Marechal Cândido Rondon: “morrer se preciso for, matar nunca”, funcionários do SPI, entre eles Eduardo Hoerhann, incluíam a não agressão e uma reação mais passiva às abordagens dos indígenas como partes de uma estratégia de aproximação. Embora hoje

conheçamos o resultado deste contato e o entendamos como parte de um projeto nacional de ocupação de territórios, de subjugação dos povos indígenas e de destruição de sua cultura, por outro lado, considerando o contexto da época, essa visão poderia ser compreendida como de vanguarda e até mesmo progressista com relação ao tratamento recorrentemente dado aos indígenas até então, passando eles a ter, ao menos, o direito à vida. Deste modo, considerando que a aproximação pacífica fazia parte de um projeto de estado, em um primeiro momento, pode parecer ingênua a ideia de que os indígenas é quem teriam pacificado o branco, pois ali, “pela primeira vez, tiveram ocasião de proceder segundo as prescrições de sua própria etiqueta, sem sofrer revide” (Ribeiro, 2005, p. 204)²⁶⁷. Contudo, mesmo havendo o desconhecimento dos indígenas acerca das intenções de Hoerhann e do projeto do Estado brasileiro, esta percepção não deixa de ser verdadeira, sendo compreensível que tenham interpretado como uma pacificação do branco, se até então eram constantemente agredidos ou mortos por eles²⁶⁸.

No entanto, até que ponto é possível “inverter” a narrativa “heroica” da “pacificação”, dando protagonismo aos indígenas, sem distorcer a história? Penso que, embora possa parecer profundamente reconfortante sob o viés de uma política de reparação histórica, esta “inversão” pode também passar por um discurso que busca minimizar a posição dos indígenas como vítimas e dar mais ênfase no seu papel ativo de resistência. Certamente que a condição de vítimas não anula terem também sido resistentes. Contudo, não há como negar que eles estavam em considerável desvantagem, além de que, em 1914, houve uma intenção mútua de pacificação de ambos os lados. Logo, independentemente de quem tenha pacificado quem, o povo Laklãnõ permaneceu em uma posição subalterna, subjugado pela colonialidade e marginalizado dentro da divisão capitalista do trabalho. A “pacificação”, apesar de marcar o fim de uma era em que havia um explícito projeto de genocídio, marca também o início de um longo período de outras formas de violência que, de alguma forma, permanecem até hoje. Enfim, mais do que o acontecimento em si, o que mais nos interessa é como a memória sobre ele é construída e

²⁶⁷ Conforme pode-se ver em texto de José Deeke (testemunha da “Pacificação”), publicado em 1917, e republicado na *Blumenau em Cadernos* em 1967, a percepção indígena sobre o encontro já era conhecida contemporaneamente aos eventos, sendo, porém, ridicularizada e satirizada, sobressaindo o olhar colonizador que os colocava numa posição inferiorizada. Diz o autor: “Se ele [Hoerhann], entretanto, pensou em realizar uma completa e pronta pacificação dos índios, errou redondamente. [...] debaixo dessa confiança, uma forte dose de fantasia e atrevimento. Fantasia por imaginarem que não eles, mas os brancos é que estavam sendo amansados e julgavam-se acima destes; atrevimento porque eles não admitiam armas nas mãos dos brancos do posto, enquanto eles mesmos, seguidamente, apareciam com suas armas” (Deeke, 1967, p. 128).

²⁶⁸ Wittmann (2007) nos mostra que o próprio Hoerhann, no final de sua vida, teria também mudado sua percepção. Diz ele, em entrevista realizada em 1975: “os índios imaginavam que os brancos é que estavam sendo amansados, e hoje concluo que eles tinham razão, pois as terras eram deles” (Hoerhann *apud* Wittmann, 2007, p. 161-162)

reproduzida na contemporaneidade através dos filmes, e como elementos textuais e estéticos dos mesmos são mobilizados para construir esta memória.

Laklanon (povo do sol) sobrevive, de 2001, é, provavelmente, o primeiro filme a trazer o olhar do próprio povo Laklãnõ sobre sua história, narrada pelo professor Nanblá Gakran, que, como uma liderança cultural e política da comunidade, acaba ali por assumir o protagonismo da narrativa, colocando-se como porta-voz da coletividade. Em formato similar a uma reportagem televisiva, com Gakran posicionado de forma frontal à câmera, em primeiro plano, e segurando um microfone, o filme, com 51 minutos de duração, pode ser dividido em duas partes: na primeira, o professor nos leva a uma espécie de “passeio” pela Terra Indígena, percorrendo alguns pontos simbólicos e narrando de forma espontânea a sua visão sobre a história de seu povo, passando também por locais que sofreram degradação ambiental após a construção da barragem. Na segunda parte, Gakran entrevista algumas pessoas da comunidade, tendo como foco os projetos de revalorização e resgate da língua e da cultura Laklãnõ, que ainda estavam em seu início²⁶⁹. Naquele contexto, o filme pode ser compreendido como uma espécie de denúncia da situação vivida pela comunidade, visto que, ao longo de toda a década de 1990, eles já vinham sofrendo com constantes alagamentos, o que acabou ocasionando também a sua separação em diferentes aldeias, o que é relatado no filme²⁷⁰. Por outro lado, Gakran mostra também a resistência de seu povo e a luta pela preservação de sua cultura.

A proposta do filme de contar a visão indígena sobre a história e mostrar ações de resistência dialoga também com debates promovidos nacionalmente naquele período. Lembremos que, na virada do século/milênio, o Brasil comemorava os 500 anos do “Descobrimento”, em campanha incentivada por grandes veículos de mídia e pelo governo federal do presidente Fernando Henrique Cardoso. Em oposição a esta narrativa “oficial”, coletivos liderados por povos indígenas, negros e trabalhadores sem-terra fundaram o *Movimento Brasil Outros 500*, que pode ser considerado “a mais importante expressão social de contestação à versão oficial, propondo uma releitura da chegada dos portugueses e da história

²⁶⁹ Além de um dos anciões, a parte das entrevistas traz também alguns personagens interessantes quanto às contradições que, à primeira vista, carregam em si, como um pastor evangélico indígena, e uma mulher branca casada com um homem indígena que atuava como professora da língua Laklãnõ. Uma análise mais detalhada sobre tais presenças fica por ser realizada em outro momento, mas vale destacá-las aqui por nos mostrarem o quanto a cultura dos povos indígenas na contemporaneidade é muito mais fluida e sujeita a interações com outras culturas do que o compreendido pelo senso comum.

²⁷⁰ Sobre a divisão da comunidade, Gakran fala no filme: “a barragem foi construída sem consultar os índios [...] quando foi represado, quando os índios foram ver, o rio já tava enchendo, e que os índios se dividiram. Antes eles viviam na parte mais baixa. Eles não desmatavam, não tinha essa destruição da natureza, agora com a construção dessa barragem eles foram pra partes mais altas” (*Laklanon*, 19’10”). Mais informações sobre o histórico da separação da comunidade em várias aldeias devido à barragem, ver Ndili (2015).

nacional” (Batistella, 2020, p. 75). Localmente, também no ano 2000, Blumenau completava o seu sesquicentenário de fundação. É bastante provável que a comemoração “redonda” destes dois eventos tenha tido influência na concepção do filme.

Como cena introdutória, mostra-se, com a câmera fechada em seu rosto, uma menina indígena, que aparenta ter algo entre 5 e 7 anos de idade, com o rosto pintado com alguns traços pretos. Ela segura um microfone e, com sua voz infantil, canta uma música cuja letra fala sobre louvor a Deus²⁷¹. Ao som de sua voz, a montagem nos mostra o rosto de várias outras crianças da mesma faixa etária e com a mesma pintura no rosto. Penso que a escolha por se iniciar o filme com esta cena traz certo tom de lamento a respeito da destruição da cultura tradicional daquele povo, mas que, ao mesmo tempo, vê naquelas crianças, com os rostos pintados, uma esperança em seu poder de resistência e de preservação da cultura no futuro. Em dado momento da cena, a imagem da criança cantando é alterada, em enquadramento bastante similar, pela de uma mulher indígena que, também com microfone na mão, diz: “se preciso for mais 500 anos, nós estaremos lutando nessa batalha (*Laklanon*, 02’15”)). Um pouco antes, sobre as imagens das crianças, o texto a seguir sobe na tela:

Já fomos guerreiros, falávamos com os deuses, curávamos os doentes, dançávamos na chuva, corríamos livres. Já tivemos o corpo pintado, lanças afiadas, mata virgem, rios correntes, uma terra nossa. Hoje somos inspiração de poesia, tema de filmes, discursos inflamados, páginas de livros. Somos poucos sobreviventes da história (*Laklanon*, 01’05”).

Finda a introdução com as crianças, surge na tela Nanblá Gakran, em uma área verde cercada de morros e cortada por uma estrada de terra batida. Falando diretamente para a câmera, ele informa estar na Aldeia Figueira. Aponta para o lado e a câmera vai virando à esquerda, nos revelando ser aquele um local elevado, de onde se tem uma vista panorâmica de parte da TI: um vale com um rio de águas marrons e morros verdes em suas margens. Conforme a câmera percorre aquele espaço, por vezes ampliando o *zoom* para destacar determinado elemento da paisagem, ouvimos a voz do professor narrando, de modo bastante coloquial, que foi na margem daquele rio o local onde teria ocorrido o fatídico encontro em 1914.

Aqui é o primeiro lugar onde [...] ²⁷² em 1914 eles [os indígenas] tiveram contato [...] ali ficava um pedaço de pau, que chamava de toco, um cepo de madeira. Ali atrás eles ficaram, que o primeiro chefe ficava nessa barra do rio

²⁷¹ Trata-se da canção gospel intitulada *Com muito louvor*, da cantora Cassiane, lançada em 1999.

²⁷² Objetivando uma maior fluidez na leitura, uma vez que as entrevistas nos filmes são marcadas por uma fala bastante coloquial, optei por suprimir trechos que trazem palavras repetidas ou com marcas da oralidade que não contêm informações relevantes. Isto vale para vários trechos de entrevistas abordados neste capítulo. Em muitas transcrições, optei por manter marcas da oralidade.

ali. Um pouquinho mais pra cima eles tinham acampamento ali. E de lá de cima, **eles** [com forte ênfase nessa palavra] mesmos tomaram essa decisão de ter esse contato com o homem branco, porque eles estavam vendo que a colonização, os colonizadores, estavam vindo e já estava exterminando com eles. Então eles fizeram questão de ter contato pra poder criar os filhos deles aqui fora, porque quando em 1914 eles tiveram contato, eles eram em torno de 400 pessoas. E com a mudança dos costumes, da alimentação, tava em torno de 106 pessoas em 1930, uns quinze anos depois (*Laklanon*, 5'20").

Figuras 29 e 30 - Nanblá Gakran mostra o local do primeiro encontro “pacífico”



Fonte: *Laklanon (povo do sol) sobrevive*

Ao enfatizar a palavra “eles”, em “eles mesmos tomaram essa decisão”, Gakran concede aos próprios indígenas o protagonismo no encontro inicial com Eduardo Hoerhann. Além disso, a fala nos mostra também o quanto aquela localidade específica do território ficaria marcada para a comunidade como um símbolo que demarca o ponto inicial de toda uma trajetória de mudanças, de dores e de lutas. O seu significado simbólico estaria assim atrelado à cultura da oralidade e dos vínculos com os seus ancestrais.

Se num primeiro momento a paisagem vista na imagem panorâmica parece estar bem preservada, apesar do rio de águas barrentas em contraste com todo o verde ao redor, Gakran, nas cenas seguintes, juntamente com o cinegrafista, percorre o rio dentro de uma canoa. De microfone na mão, vai narrando o quanto aquele rio foi transformado após a construção da barragem: o assoreamento de suas margens, a lama que se acumula, a morte dos peixes. Algumas dessas imagens são mostradas pela câmera, que vai percorrendo os espaços e por vezes dando zoom em alguns elementos.

Apesar de em vários momentos Gakran se referir ao encontro em 1914 e à construção da barragem como marcadores temporais, havendo claramente um antes e um depois dos mesmos, sua narração ao longo do filme é bastante não linear. Com sua fala baseada nas memórias herdadas através da oralidade, vai demonstrando o quanto aquele passado rememorado se encontra ali presente. É possível também perceber que ele fala de maneira improvisada e informal, sem a utilização de textos preparados previamente. Por sua postura de

microfone na mão, a provável intenção é que sua performance parecesse ou soasse como a de um repórter televisivo.

Em seu relato, Gakran tece comentários com uma visão bastante negativa acerca de dois importantes personagens históricos do Vale do Itajaí, aos quais são trazidas severas críticas, demolindo seus *status* de “heróis” do Vale: o “pacificador” Eduardo Hoerhann e Hermann Blumenau. Sobre o primeiro, Gakran denuncia que ele teria agido em benefício próprio enquanto funcionário do SPI. Em suas palavras, “pelo fato de ele ter contato com os índios, e fez com que os índios tivessem contato com a sociedade não índia, então eles deram essa parte pra ele, mas, ele, como foi esperto, registrou no nome dele” (*Laklanon*, 33’45”), ao que informa que havia, no momento presente, uma briga na justiça para a incorporação de tais terras à TI.

Na segunda parte do documentário, Hoerhann é novamente evocado, desta vez por um dos entrevistados, o ancião ex-cacique da Aldeia Bugio, que conta um histórico da luta pela terra desde a época do SPI. Contudo, a forma não linear como ele narra pode soar confusa ao espectador sem familiaridade com a história dos Laklãnõ, além da sua dicção por vezes de difícil compreensão. Com o plano fechado em seu rosto, e quase sempre com o olhar para baixo, o que pode ser um sinal de desconforto por estar relembando memórias dolorosas, o ancião conta ter conhecido pessoalmente Eduardo Hoerhann, e se recorda que, nos anos 1950, o mesmo vinha vendendo terras do Posto Indígena a colonos e empresas. Cita então a história de Basílio Priprá, líder indígena da comunidade que, em 1954, saiu clandestinamente da TI e foi até o Rio de Janeiro, então capital federal, onde se localizava a sede do SPI, para denunciar a venda das terras e os maus tratos por parte do “pacificador”. O ancião, contudo, aponta o erro de ele ter denunciado as ações do SPI para o próprio SPI. Ao retornar, diz ele, “resolveram matar ele pra parar. O pensamento do SPI era ‘vamos matar ele pra parar’, e então parou. E em 1954 ninguém mais falou sobre demarcação da terra” (*Laklanon*, 40’30”). Como narra Santos (1973), foi o próprio Eduardo Hoerhann quem assassinou Basílio Priprá. Este episódio, também abordado em outros documentários aqui analisados, acabou por promover o seu afastamento do cargo, sendo preso posteriormente.

Já Hermann Blumenau é citado por Gakran quando este se refere ao projeto de extermínio empreendido durante o processo de ocupação colonial do território, sendo apontado como um personagem ativamente envolvido na contratação dos “caçadores de índios”, como ele se refere aos bugreiros.

hoje se fala muito que Blumenau é uma cidade bem conhecida, cidade alemã, cidade turística. O Dr. Blumenau, que, [...] hoje ele é um homem muito conhecido, muito respeitado, homenageado, pela população de Blumenau. Ele contratou esses homens pra poder matar esses índios. Então tem uma história muito negra atrás dessa imagem boa que ele tem (*Laklanon*, 23’20”).

Uma vez que a imagem de Hermann Blumenau acabou por se converter em um dos mais poderosos símbolos do projeto de colonização no Vale do Itajaí, sendo sua face e nome principais, é plenamente compreensível que seja lembrado pela comunidade indígena de forma negativa, de modo que a destruição do seu modo tradicional de vida trazida pela colonização poderia até mesmo ser personificada em sua figura. Ele é certamente um personagem histórico passível de várias críticas. Muito longe de querer defendê-lo, mas quais são os limites entre a memória construída pelos indígenas e eventos históricos verificáveis ou comprovados? Como destaca Wartha (2024), o fato de haver indígenas na região era plenamente conhecido pelo desbravador quando do início da colonização do Vale em 1850, além, de ele, tendo sua própria residência atacada, ter várias vezes solicitado ajuda do governo provincial de Santa Catarina para a proteção contra os ataques indígenas na região, com a presença de “batedores do mato” nas colônias.

Santos (1973), no entanto, defende que o projeto de extermínio propriamente dito teria se desenvolvido posteriormente. Segundo o autor, na década de 1870, Hermann Blumenau havia contratado expedições que buscavam uma aproximação com os indígenas através de intérpretes, ou seja, outros indígenas já “pacificados”. Podemos imaginar que em tais expedições, os indígenas também eram tratados com algum grau de violência, mas, segundo o autor, tinham mais o intuito de afugentá-los do que exterminá-los. Até porque não haveria necessidade de intérpretes se o único intuito fosse matá-los. Como sugere o autor, o projeto de extermínio não teria sido a primeira opção de medida a ser tomada para se resolver o “problema”. Seria somente a partir de 1879, e sob medida do governo provincial de Santa Catarina, e não exatamente do diretor da colônia, que se iniciariam as expedições comandadas pelos chamados bugreiros, de modo que “o facão, a pistola, a espingarda e o rifle passam a ser os agentes definitivos da pacificação dos indígenas” (Santos, 1973, p. 76).

Como visto, a historiografia tradicional de Blumenau construiu “uma narrativa voltada para o engrandecimento da figura do ‘Dr. Blumenau’” (Wartha, 2024, p. 54) e que justificava como necessárias as ações contra os indígenas “incivilizados”. Nos anos 1990, contudo, possivelmente em resposta a acusações de que Hermann Blumenau teria sido responsável pelo massacre dos indígenas, ocorria uma espécie de reconhecimento “oficial” de sua culpa. O

historiador Theobaldo Costa Jamundá²⁷³ (1999), em evento comemorativo ao centenário de falecimento de Hermann Blumenau, “apesar de trazer a lógica binária de civilizado e incivilizado para descrever o imigrante europeu e o indígena” (Wartha, 2024, p. 55), reconhecia que cabia à colonização a responsabilidade pelos massacres: “A criatura da selva era secular quando o imigrado chegou. Quem dispunha da linguagem civilizadora era o civilizado. E o porquê não usou tal linguagem, revelou-se numa fragilidade humana e por incompetência de relacionamento” (Jamundá, 1999, p. 74). No entanto, o autor se recusava a atribuir esta culpa apenas ao indivíduo: “E porque Herr Doktor Blumenau era o líder, sobre ele de modo virtual cai a culpa. Convenhamos com bom senso e de cabeça fria: o peso-carga de toda culpa deve ser distribuído” (Jamundá, 1999, p. 74). E, de fato, podemos entender que as atrocidades cometidas na história dificilmente são responsabilidade de um único indivíduo.

De todo modo, mesmo que a personificação da violência seja centrada na figura de Hermann Blumenau na fala de Gakran, o que interessa chamar a atenção é que, numa perspectiva benjaminiana de história a contrapelo, os “grandes homens” são ali destituídos de sua posição monumentalizada, apontando barbáries realizadas em nome do chamado progresso. Por outro lado, Gakran apresenta uma clara compreensão a respeito de uma distinção a ser feita entre colonos/imigrantes e as ações do governo, este representado pelos “grandes homens”. Diz ele: “o governo vendeu essas terras para os colonos. Eu penso assim comigo, como um cientista social [...]: os colonos não têm culpa. Quem são os culpados são o governo. Por que que o governo vendeu as terras? Porque para ele as terras eram devolutas” (*Laklanon*, 21’34”). Numa perspectiva similar à de movimentos sociais que ganharam maior força nos anos 1980, e defendida por figuras como Chico Mendes ou o cacique Raoni, que compreendiam como aliadas a luta pela terra dos povos indígenas e dos trabalhadores sem-terra, ambos grupos vítimas da contínua expansão e acumulação capitalista, Gakran isenta o colono trabalhador pobre de uma dívida histórica para com os povos indígenas. Contudo, podemos também adotar uma posição crítica a respeito de como os chamados colonos e seus descendentes foram e são, ainda hoje, beneficiados pelo projeto colonizador, que acabou por impor à população não indígena do Vale a ideologia da classe dominante, de valorização do trabalho disciplinado aliada a um desprezo pelos povos indígenas, por serem eles, sob este viés, improdutivos e avessos ao trabalho. É pouco provável que Gakran não tivesse o entendimento a respeito disso.

²⁷³ Segundo Frotscher (2003), Theobaldo Costa Jamundá (1914-2004), nascido em Pernambuco, foi um historiador que migrou à região de Blumenau em 1939, como funcionário do exército durante a Campanha de Nacionalização. Neste contexto, procurou escrever a história local numa perspectiva nacionalista, minimizando a influência cultural alemã e valorizando elementos luso-brasileiros.

Podemos assim especular que ele teria buscado amenizar o discurso e direcionar suas críticas aos poderosos, evitando desavenças com a população em geral.

Em suas críticas às ações do governo no passado, Gakran as relaciona também ao governo de seu momento presente, apontando a existência de uma continuidade das ações e de certa mentalidade. Ele, inclusive, cita nomes de políticos famosos, como o ex-governador de Santa Catarina e então senador da República Jorge Bornhausen, que havia, conforme diz Gakran, recentemente encaminhado um documento ao Ministério da Justiça solicitando-o que tomasse providências contra os indígenas que vinham, alegadamente, tomando terras dos colonos na região. Quase um quarto de século depois, esta inversão de narrativa se mostra como um passado que não apenas custa a passar, como também se agravou ao longo da última década.

Sem me alongar sobre *Laklanon (povo do sol) sobrevive*, o que mais importa aqui é perceber como a forma como o passado da colonização do Vale do Itajaí é evocado e rememorado pelo filme nos fornece um vislumbre sobre como estas questões estavam colocadas pelos indígenas no alvorecer do século XXI. Ou, pelo menos, como elas eram expostas publicamente, uma vez que, para o povo Laklãnõ, tal compreensão sobre a história já vinha sendo construída desde muito tempo. E, além do conteúdo trazido pelo filme, cabe também destacar alguns de seus elementos estéticos e como eles dialogam com a proposta do documentário. Como já apontado, o formato similar ao de uma reportagem televisiva traz a perspectiva de aproximar o espectador de uma realidade distante da sua. Porém, diferentemente da formalidade apresentada pelo jornalismo, Gakran o faz de um modo informal, o que pode ser percebido tanto por sua fala coloquial, como pela forma como ele se veste, de camisa semiaberta, calça jeans e óculos escuros, diferenciando-se dos trajes geralmente utilizados por repórteres. Apesar de informal, ainda assim está muito distante da imagem “clássica” de um “índio”, recusando associar-se a ela e criticando a ideia presente no senso comum de que eles deixam de ser “índios” por não corresponderem a tal imagem. Nota-se que o próprio Gakran utiliza muito a palavra “índio”, uma vez que esta ainda costumava ser mais utilizada frente à expressão “indígena”.

Como destacado por ele, “há uma crise de identidade, mas ao longo do tempo, a comunidade tá voltando a recuperar [sua cultura]. Há 10 anos para cá, eles estão se conscientizando de que a cultura, a língua, os costumes estão se acabando. Então hoje eles estão voltando” (*Laklanon*, 29’57”). No entanto, mesmo que o filme aborde também os projetos de “resgate” da cultura e da língua Laklãnõ, pouquíssimo dessa cultura acaba de fato aparecendo em sua concepção estética. Pode-se citar como exemplo a trilha sonora escolhida como fundo

musical para algumas das cenas: canções instrumentais do compositor e instrumentista japonês Kitaro, classificadas como do gênero *New Age*, misturando sons eletrônicos e sintéticos com instrumentos tradicionais, especialmente flautas²⁷⁴. Sua sonoridade, que sugere uma mistura do tradicional com o contemporâneo, por um lado, dialoga com a imagem de um indígena da atualidade, mas, por outro, nada tem a ver com a ideia de um “resgate” da cultura ali debatido. Frente a isso, nota-se que não parece ter havido grande preocupação com a linguagem cinematográfica e com elementos estéticos do filme, tendo os produtores se focado mais na mensagem falada. Será que naquele período, não se produzia música tradicional nas aldeias que pudesse ser incluída na trilha sonora como parte da valorização de sua cultura? Teriam as músicas sido escolhidas sem muito critério apenas para preencher os momentos de silêncio?

Embora o filme contenha algumas entrevistas, em sua maior parte ele traz a voz de um único indivíduo que fala em nome da comunidade, possivelmente por seu papel de liderança intelectual. Desse modo, o filme acaba sendo uma espécie de “palestra ilustrada”, podendo-se entender que é ali incorporada uma ideia de maior valorização e de “autorização” de fala ao indivíduo que se destaca através do estudo, já que, como visto, Gakran era naquele momento o único indígena Laklãnõ a ter curso universitário. Cabe lembrar que, anteriormente às políticas nacionais de ampliação da acessibilidade ao ensino universitário durante a década de 2000, que era antes bastante restrito, pessoas com graduação costumavam ser vistas com certo prestígio na sociedade brasileira, o que parece ter se refletido na produção do documentário. Assim, os Laklãnõ, na forma como são representados neste primeiro filme, demonstram pouco engajamento político enquanto coletividade, além de não haver uma representação da juventude da época, a não ser das crianças com vestes tradicionais indígenas e rostos pintados e cantando música gospel.

* * * * *

Na década seguinte, nos documentários realizados a partir de 2014, já é possível, entretanto, notar o predomínio de produções coletivas e feitas de forma desierarquizada, sem a presença de uma figura de liderança, podendo-se também perceber, em comparação com o filme de treze anos antes, um cenário em que há maior participação política e ativismo dentro da comunidade, especialmente dos jovens. E a oficina audiovisual ocorrida naquele ano teve grande impacto para a construção deste cenário. Em *Ũ Tõ Dén Txi Kabel - Aqueles que contam histórias*, a juventude Laklãnõ, ou seja, uma geração que já teve contato com os projetos de “resgate” da cultura e da língua apresentados no documentário do professor Nanblá Gakran,

²⁷⁴ Como, por exemplo, as canções intituladas *Orochi* e *Nageki*, compostas na década de 1990.

assume o protagonismo. Walderes Priprá (2021), que também atuou como professora na comunidade, comenta sobre o impacto que a educação escolar indígena causou em alunos participantes de projetos de recuperação da cultura tradicional: “passaram a dar mais importância aos aspectos tradicionais e culturais, o que acabou por também mudar a visão do ‘ser índio’ entre eles, antes visto como algo vergonhoso, hoje como orgulho de ser quem é” (Priprá, 2021, p. 17). São jovens já com este orgulho em ser indígenas os protagonistas de *Ũ Tõ Dén Txí Kabel*.

Como visto anteriormente, o filme buscar trazer uma explícita relação temporal entre passado e presente, contando a narrativa da colonização e da “pacificação” a partir do olhar dos indígenas Laklãnõ sobre a história, e vinculando-a com a sua situação no presente: os problemas causados pela barragem e as lutas e movimentos de resistência. Deste modo, esta apropriação da história, com uma subversão da narrativa hegemônica, pode ser vista como uma ferramenta política, no sentido de confrontar a colonialidade imposta ao longo de mais de um século, contribuindo assim para um fortalecimento identitário da comunidade. Como destaca Linda Smith (2018), apropriar-se da narrativa histórica tem sido cada vez mais recorrente em povos indígenas pelo mundo. Diz a autora:

Os povos indígenas também têm elaborado a sua própria crítica a respeito da maneira como a história tem sido contada sob a perspectiva do colonizador. Ao mesmo tempo, entretanto, os grupos indígenas afirmam que a história é importante para entender o presente e que, portanto, reivindicá-la é um aspecto crítico e essencial no processo de descolonização (Smith, p. 43-44).

Vemos então no filme a juventude Laklãnõ se apropriando da história de seu povo. Com 32 minutos de duração, toda a sua narrativa verbal é composta unicamente pela voz dos indígenas entrevistados, não havendo qualquer narração *over* ou interferência direta dos diretores naquilo que é narrado. Embora a montagem se dê por todo o filme de uma forma contínua e orgânica e não haja uma nítida separação em partes, é possível diferenciar quatro diferentes blocos temáticos: o projeto de extermínio e a “pacificação”; as relações da comunidade com Eduardo Hoerhann; as comemorações do centenário e a ocupação da barragem; e a revalorização da cultura tradicional como forma de resistência no presente. Como algo muito característico das sociedades indígenas, os idosos (anciões) têm uma importante participação como narradores do passado, o qual é ali rememorado através da voz de quatro personagens que aparecem de forma recorrente: a anciã Kojeco Gakran e os anciões Alfredo Paté, Voie Camlen e Edu Priprá. Walderes Priprá, em sua dissertação de mestrado, aponta o papel basilar dos anciões para a cultura do povo Laklãnõ:

são nas memórias transmitidas por eles que encontramos estratégias para preservar nosso modo de vida e nossos valores culturais, podendo assim reescrever nossa história ligando o passado com o presente. Muitas vezes, as memórias trazidas pelos anciões são fortes e chocantes, mas servem para nos alertar e nos encorajar a seguir em frente, pois, somente seguindo de cabeça erguida podemos ajudar nosso povo (Priprá, 2021, p. 20).

No filme, em vários momentos, os jovens também falam sobre o passado, mas a partir daquilo que aprenderam e ouviram com os mais velhos, de modo que é concedida grande autoridade aos anciões. Enquanto estes possuem a memória do vivido, sendo muito mais marcados por memórias traumáticas, os jovens falam de memórias e traumas herdados coletivamente. Na montagem do filme, por vezes a imagem dos anciões aparece na tela, geralmente em primeiro plano, e com voz sincronizada, enquanto em outros momentos suas vozes são sobrepostas a outras imagens, de modo a complementar ou ilustrar o que está sendo dito por eles. Pois, uma vez que a concepção da obra abdica de uma narração externa explicativa, é a partir das junções entre imagens e entrevistas que muitos dos sentidos sobre a história são construídos. E os depoimentos orais cumprem uma importante função nesta construção, a qual se afasta de qualquer comprometimento com um didatismo ou uma linearidade temporal na transmissão das informações. Contudo, este predomínio da oralidade, por vezes, resulta em informações imprecisas, especialmente com relação a datas.

Sendo o filme o resultado de uma oficina de formação audiovisual, a própria oficina acaba por se tornar um de seus temas. Deste modo, *Ũ Tõ Dén Taxi Kabel* possui características que podem enquadrá-lo como um *metafilme*, ou seja, “o filme dentro do filme, a obra em processo, a ruptura do antecampo²⁷⁵, o ‘comentário’ das imagens” (Felipe, 2019, p. 17), técnicas de representação que se tornaram recorrentes na linguagem do documentário moderno, e que são utilizadas, por exemplo, em grande parte dos filmes realizados pelo projeto Vídeo nas Aldeias. Isso é explicitado já na cena introdutória da obra, cuja montagem traz uma seleção de cortes cujo propósito é mostrar a quem o assiste que o seu processo de feitura é tão importante quanto os outros temas ali apresentados, podendo ser entendido como um ato político para a formação dos jovens participantes.

²⁷⁵ Conforme André Brasil (2013), antecampo é o nome dado a tudo o que está atrás da câmera na produção de um filme, cuja aparição em cena é rejeitada em uma linguagem clássica que prioriza o ilusionismo. Ou seja, equipamentos (câmeras, iluminação, microfones, claquetes, etc.) ou pessoas, como os diretores, cinegrafistas e demais membros da equipe de produção. Enfim, tudo aquilo que “denuncia” a produção do filme. Uma das primeiras e mais aclamadas obras na história do cinema a evidenciar o seu próprio processo de produção, como a captura das imagens e a montagem, foi o clássico soviético *Um homem com uma câmera*, de 1928.

No plano que abre o filme, vemos três jovens sentados em cadeiras na posição de espectadores frente a um dos anciões, Voie Camlen. Um deles, sentado à frente, manipula uma câmera estática, utilizada para filmar o entrevistado em primeiro plano, havendo também próximo a ele um equipamento de iluminação. A câmera que filma a cena, como em uma *mise-en-abyme*²⁷⁶, percorre aquele espaço, revelando todos estes elementos. Neste momento, uma das jovens sentadas à frente fala ao ancião: “quem sabe até teus netos, bisnetos vão tá olhando o que tu contou né? Vai estar registrado ali” (*Ũ Tõ Dén Txi Kabel*, 0’20”). Isso assinala que este é um filme cuja produção, de forma consciente, tem como um de seus propósitos criar um documento histórico sobre a comunidade para ser visto no futuro, registrando tanto o momento presente imediatamente retratado, como também o passado presentificado através das imagens e dos relatos.

Figura 31 - Jovens entrevistam Voie Camlen.
A produção do filme como parte do filme



Fonte: *Ũ Tõ Dén Txi Kabel*

Outros planos da introdução mostram alguns dos jovens falando frente à câmera, podendo-se ouvir a voz da diretora dando instruções sobre o que fazer. A cena inclui também erros de gravação, como o jovem que se atrapalha na hora de falar o texto ou o outro que dá risadas fora de hora. Como uma obra de *cinema-verdade*²⁷⁷, a própria equipe que produz o filme também atua nele, de modo que aquilo que normalmente é escondido ou excluído em uma obra

²⁷⁶ *Mise-en-abyme*, do francês, “colocar em abismo”, trata-se de uma forma de representação onde o conteúdo de expressão é o próprio meio, como uma peça teatral dentro de uma peça teatral, ou um filme dentro de um filme. Neste caso, a câmera que filma é também colocada na cena. Ver: <https://www.oxfordreference.com/display/10.1093/oi/authority.20110803100201557>. Acesso em 22 abr. 2025.

²⁷⁷ *Cinema-verdade e cinema direto* são duas vertentes do documentário moderno surgidas na década de 1960, que buscavam construir uma narrativa documental mais próxima da realidade, priorizando o registro imediato da ação e sem o uso de narração em *off*, como forma de oposição aos documentários meramente expositivos comuns até então. Apesar de próximos, apresentam diferenças conceituais. Conforme explica Teixeira (2008), enquanto no *cinema-direto* a equipe de produção busca registrar as cenas com o mínimo de interferência possível, no *cinema-verdade* os realizadores, muitas vezes, participam e interferem na ação.

pretensamente “acabada” é aqui exposto para afirmar que o processo é tão importante quanto o resultado. E essa intenção é explicitada já na cena introdutória: enquanto vemos uma montagem com sucessivos planos que mostram os jovens manuseando câmeras ou caminhando pelo espaço e sendo filmados, ouvimos a diretora, em um dos poucos momentos do filme em que sua voz se faz presente, dizendo: “é um longo caminho, um longo aprendizado, onde a gente erra muito, nós vamos errar muito. O filme é o resultado desse esforço. E é isso que importa. [...] Se ele sair honesto e sincero, ele tá bom” (*Ũ Tõ Dén Txi Kabel*, 1’29”). A partir dessas estratégias, vemos como a produção abdica de uma perfeição técnica em prol de sua mensagem, bem como de seu potencial como um objeto de construção identitária ou, até mesmo de conscientização política, o que pode também remeter aos movimentos cinematográficos terceiromundistas e decoloniais surgidos a partir dos anos 1960, que se utilizavam da própria precariedade de suas produções como forma de denúncia das condições materiais precárias do então chamado “terceiro mundo”.

Após esta cena introdutória, o filme inicia trazendo as dolorosas memórias acerca dos massacres cometidos antes da “pacificação”. Vemos Kojeco Gakran, uma anciã que aparenta idade bastante avançada, com expressão facial demonstrando grande tristeza, dizer: “eu não gosto de contar esse, porque esse acabou nós, nossos bisavô (*sic*)” (*Ũ Tõ Dén Txi Kabel*, 2’10”). A montagem então revela a quem exatamente ela se refere, colocando na tela uma fotografia de Martin Bugreiro, o mais célebre e temido dos “caçadores de índios”²⁷⁸. Seguem-se na montagem outras fotografias mostrando expedições dos bugreiros com mulheres e crianças indígenas caçadas e acuadas entre eles, ficando assim compreensível, mesmo que não haja uma explicação em palavras, o quanto as cenas registradas naquelas fotografias impactam e assombram a anciã, apesar de ela própria não ter ainda nascido naquela época. Sua dor com relação a este passado fica ainda mais evidente quando ela diz: “E aquele livro que o dr. Sílvio [Coelho Santos] deu pra nós [...], eu peguei e queimei, pra não ver aquilo” (*Ũ Tõ Dén Txi Kabel*, 2’25”), referindo-se, provavelmente, ao já citado livro de fotografias *Índios Xokleng: Memória visual*. Possivelmente, para ela, ver as imagens não apenas ativavam memórias dolorosas, podendo o ato de queimar estar também ligado a um sentimento de respeito aos seus ancestrais, que estariam ali “aprisionados” naquelas imagens de sofrimento. Ela comenta ainda que Martin

²⁷⁸ Conforme Wittmann (2007), Martin Bugreiro (também referido como Martinho Bugreiro) (1869-1937), que já atuava no estado como “caçador de bugres” foi, no início do século XX, contratado pelo governo de Blumenau para promover suas expedições no território do Vale do Itajaí, tendo sido responsável pelo assassinato de uma grande quantidade de indígenas. Em *Ũ Tõ Dén Txi Kabel*, o ancião Alfredo Paté afirma que teriam sido em torno de 1000.

Bugreiro possuía amplo conhecimento sobre a floresta e os hábitos dos indígenas, utilizando-se disso para promover emboscadas. Logo em seguida, vemos na tela a imagem de outro ancião, Alfredo Paté, que diz que “se não fosse o Eduardo [Hoerhann], o Martin Bugreiro [...] ia acabar com tudo” (*Ũ Tõ Dén Txi Kabel*, 3’46”), passagem esta ilustrada com a já referida fotografia em que Hoerhann posa em estúdio ao lado de dois homens indígenas com vestes brancas.

O momento do encontro pacífico em 1914 é então narrado pelo ancião Voie Camlen, sem fazer qualquer referência ao termo “pacificação”. Seu relato, a princípio, não difere muito da narrativa comumente vista, de que Hoerhann teria chegado oferecendo presentes, e então se despido para mostrar que estava desarmado. Em alguns momentos, fala, na língua *Laklãnõ*, as frases que teriam sido ditas naquele encontro, uma vez que Hoerhann havia aprendido um pouco da língua para realizar o contato (Wittmann, 2007). O mais interessante do relato de Camlen é o quanto ele está embasado não em uma visão construída pela historiografia, mas que lhe foi transmitida através da oralidade, obtida em primeira mão de Kovi, indígena que estava presente naquele momento e havia testemunhado o ocorrido:

Kovi contou pra mim. Pra mim, quando eu era novo, quando eu vim da aula. Aí eu entrei lá na casa dele. [...] aí ele acabou de contar pra mim e eu fiquei escutando [...]. quando ele acabou de contar ele diz assim: ‘assim depois você mais tarde conta pra tua família’. Esse eu aprendi, eu escutei na boca dele. (*Ũ Tõ Dén Txi Kabel*, 6’21”)

Wartha (2024), que realizou entrevistas com alguns membros da comunidade, buscando compreender a percepção deles a respeito de sua própria história, frisa que é fundamentalmente através da oralidade que eles costumam aprender sobre o seu passado, tendo sido unânime entre os entrevistados que são os relatos dos anciões a sua principal fonte de conhecimento. Segundo os depoimentos coletados pelo autor, na educação escolar por eles obtida (em escolas não indígenas), a história contada era a versão do colonizador, ignorando a presença de alunos indígenas em sala de aula. É interessante destacar como o autor, como descendente de alemães da região do Alto Vale do Itajaí e que sempre morou na região, narra como a história do massacre dos indígenas durante a ocupação das terras foi apagada da memória coletiva, nunca lhe tendo sido contada, e que somente a conheceu através de suas pesquisas como historiador. Duas concepções totalmente opostas de se lidar com o passado: uma que mantém a memória viva e constantemente a renova e outra que a relega a instituições arquivísticas e “especialistas” no tema, e lembrando apenas aquilo que convém.

Em seguida, no filme, surgem na tela alguns cortes do documentário de 1928, de Gunther Plüschow. Como dito anteriormente, vários dos filmes recentes citados neste capítulo

evocam este passado não apenas pelos relatos orais, mas também através dos registros imagéticos, especialmente em três conjuntos principais: fotografias dos bugreiros posando com suas vítimas, as fotografias em estúdio dos indígenas “pacificados” e o filme de Plüschow. Elas são mobilizadas em tantos destes filmes, que chega a parecer até mesmo repetitivo para quem assistiu todos eles tantas vezes em um curto espaço de tempo. Contudo, sua inserção nos filmes é importante dentro de uma perspectiva em que as imagens adquirem um estatuto de prova documental do acontecido, entendendo-se que todas estas imagens têm um profundo poder de servir como testemunhos das várias formas de violência colonial. Apesar de terem sido, em suas respectivas épocas, produzidas como registros da vitória do projeto colonizador para serem guardadas ou exibidas com certo orgulho, ao mesmo tempo, contraditoriamente, é graças a esta imposição da colonialidade que existem registros imagéticos daquele tempo. É como se os colonizadores tivessem ali produzido provas contra si mesmos, e, possivelmente por isso, os produtores dos filmes optaram por escancarar em suas obras este passado de violência, apesar das dores que tais imagens causam ainda hoje na comunidade. Há, assim, uma apropriação do legado do colonizador para subvertê-lo, passando as imagens a ser lidas como documentos que registram a barbárie por trás das narrativas de progresso.

Toda esta parte inicial de *Û Tõ Dén Taxi Kabel*, com o passado contado pelos anciões, pode, a princípio, construir no espectador uma ideia inicial de que eles estariam concordando com a imagem de Hoerhann como uma figura heroica que os salvou do genocídio, tal como ele é comumente retratado sob o viés do colonizador²⁷⁹. Esta imagem, contudo, é demolida pelos próprios anciões logo depois. Perguntado sobre que lembranças guarda sobre ele, Voie Camlen afirma: “a lembrança que eu tenho é [...] do nosso sofrimento. A tristeza que me dá, [...] o sofrimento dos meus pais” (*Û Tõ Dén Taxi Kabel*, 7’44”). Na imagem seguinte, vemos Kojeco Gakran enxugando lágrimas, também relatando sobre a tristeza que sente ao lembrar de Hoerhann. E juntamente com as imagens que vemos logo depois, de dois dos jovens “oficinandos” explorando as ruínas da casa que pertenceu a ele, ouvimos a voz da anciã,

²⁷⁹ A representação heroica de Hoerhann pode ser vista em outros materiais audiovisuais contemporâneos, como, por exemplo, em vídeo da *Vale Agrícola*, produtora sediada no município catarinense de Aurora, cuja produção tem como um de seus temas principais o trabalho de produtores rurais descendentes de europeus no Vale do Itajaí. Em vídeo intitulado *A história do pacificador de índios!*, de 2020, é dito, por exemplo, que Eduardo Hoerhann “sozinho, evitou a continuidade de um massacre na comunidade indígena”. Apesar de seu discurso elogioso ao chamado “pacificador”, a produção, talvez para se mostrar mais imparcial e equilibrada, também abre espaço para controvérsia: “Alguns registros mostram inclusive um Eduardo violento, que estaria por trás da morte de um índio: Basílio Priprá, em 1954. O ancião da aldeia conta que o indígena teria denunciado trabalho escravo no Rio de Janeiro”. Interessante aqui notar a diferença na linguagem: primeiramente se diz afirmativamente que Hoerhann “evitou”, mas ao mostrar o outro lado, a linguagem põe a narrativa em dúvida, como em “estaria por trás” ou “teria denunciado”. Ver: <https://www.youtube.com/watch?v=0M75w1Waq08>. Acesso em 08 ago. 2024.

perceptivelmente abalada pelas lembranças: “aproveitava os índios. Trabalhava[m] assim de graça pra ele. Faz[iam] tudo pra ele, depois fica roubando e ele fica matando os índios [...]. Mas ele já pagou bem. Foi na cadeia, ficou tempo” (*Ũ Tõ Dén Txi Kabel*, 08’45”). Os dois jovens, Drielle Teiê e João Voia, em frente à casa em ruínas, são questionados, possivelmente pelo diretor, Marcelo Dias, sobre as histórias que já ouviram sobre aquele local. O rapaz, com um indecifrável sorriso malicioso no rosto, conta uma que ouviu de seu avô, sobre certa vez em que Hoerhann teria dado um tiro em uma moça indígena que estava colhendo frutos próximo à casa. Questionado sobre o motivo, ele apenas diz: “talvez por maldade. [...] ninguém sabe, talvez seria um homem psicopata. Ninguém sabe explicar o sentimento daquele homem” (*Ũ Tõ Dén Txi Kabel*, 09’50”).

Figuras 32 a 35 - Ruínas da casa de Eduardo Hoerhann



Fonte: *Ũ Tõ Dén Txi Kabel*

É interessante notar como a imagem das ruínas da casa onde Eduardo Hoerhann morou é, em vários dos filmes aqui analisados, evocada com certa reverência, no sentido de que o que ali restou serve também como testemunho do sofrimento por eles vivido enquanto povo. Localizada às margens de um dos rios que cortam a TI, a casa e a estrada que passava ao seu lado acabaram por ser destruídas em consequência dos alagamentos causados pela barragem (Santos, 1997). E, apesar de seu valor patrimonial, por estar em área sujeita a inundações, inviabiliza-se a sua reconstrução ou transformação em um centro de memória, o que é lamentado pela comunidade, como visto na fala de Ndili (2015, p. 34): “Apesar das atrocidades cometidas pelo velho Eduardo esse é um lugar de memória de nossa comunidade que não poderia receber esse tipo de tratamento”. Em *Ũ Tõ Dén Txi Kabel*, a casa é mostrada em vários

planos, enfatizando a sua imagem como monumento histórico, e revelando detalhes arquitetônicos, como a data da “Pacificação” esculpida em sua fachada, ali colocada para rememorar a vitória do colonizador. Por outro lado, aquele local antes visto como o símbolo da opressão do homem branco, é também apropriado pelos jovens que narram a sua história.

Em outro momento do documentário, há o depoimento do ancião Edu Priprá, que também narra episódios de abuso e violência cometidos pelo “pacificador”, inclusive o assassinato de Basílio Priprá, mencionado anteriormente. Podemos notar que o filme nos traz uma memória exclusivamente negativa a respeito de Hoerhann e da “pacificação”, especialmente por parte dos idosos que tiveram contato com ele em sua juventude. Alguns autores, como Santos (1997), buscam relativizar e mostrar os “dois lados” da história e do personagem: “apesar das posições ambíguas que em muitos momentos assumiu, não há dúvidas, porém, de sua dedicação à causa indígena e aos Xokleng” (Santos, 1997, p. 59). Para os indígenas entrevistados em *Ũ Tõ Dén Txi Kabel*, no entanto, não há um lado positivo a ser relembrado e mostrado. Mesmo que Hoerhann possa, eventualmente, ter contribuído para a proteção dos indígenas do Vale contra o extermínio, prevaleceu na comunidade a imagem dele como um “vilão”, que lhes causou muito mal. Vemos assim que o herói de um povo é, na maioria das vezes, o algoz de outro.

A ideia de terem sido pacificados é questionada pela jovem oficinanda Nandjá da Rocha, com a fala que abre este subcapítulo, sobre o porquê de não concordar com a utilização do termo “pacificação”. Logo em seguida, outra jovem, Maiuli da Silva, destaca: “muitos naquela época não achavam que ia existir nós, né. Eu me sinto orgulhosa disso, que hoje nós tamo aqui pra contar a história deles” (*Ũ Tõ Dén Txi Kabel*, 12’22). É possível perceber, através do filme, que as memórias dolorosas sobre o passado da comunidade Laklãnõ acabam por ser herdadas pelas novas gerações, as quais, no entanto, assumem uma nova atitude, muito mais ativa, quando em comparação com os idosos, que transparecem em seus gestos e vozes o quanto as memórias traumáticas os afetam. Tendo eles sofrido de forma mais direta as violências da “pacificação” e de sua integração à sociedade dita civilizada, e por tanto tempo reprimidos e desincentivados a manterem viva a sua cultura, é compreensível que tenham uma postura mais passiva e resignada. Nos jovens oficinandos, por outro lado, ao serem entrevistados, podemos perceber neles um orgulho em serem indígenas e de pertencerem àquela comunidade.

Para além das diferenças sobre como os anciões e os jovens lidam com a memória, o filme nos mostra que há fissuras na própria comunidade a respeito de como a “pacificação” deve ser lembrada. Como anteriormente descrito, o momento presente, com as comemorações

do centenário e a ocupação da barragem, é também tema central do documentário. Nas cenas que retratam o evento, algumas imagens podem nos revelar práticas e rituais impostos pela colonialidade que se fazem ali presentes. O desfile nos mostra, por exemplo, crianças organizadas em fileiras marchando ao som de fanfarra, desvelando um imaginário militarista de ordem e hierarquia por tanto tempo incentivado na sociedade brasileira. Em alguns dos blocos vemos crianças com uniformes escolares, que são, possivelmente, os trajes que vestem em seu dia a dia. Em outro bloco do desfile, as crianças marcham vestindo tangas de palha e cocares, e com pintura corporal. Algumas delas seguram bastões que simulam antigas armas.

Esta imagem de crianças vestidas de “índios”, marchando ao som da percussão, parece incorporar a imagem do “índio genérico” legada pelo olhar colonial, uma vez que tais trajes provavelmente não faziam parte do vestuário dos antigos Laklânõ anteriormente ao contato. Ou, pelo menos, nada parecido pode ser visto no acervo fotográfico coletado por Santos (1997)²⁸⁰. O autor, inclusive, insere em sua coletânea visual, duas fotografias de um grupo de homens indígenas trajando tangas e cocares em um desfile comemorativo à colonização, afirmando que em momentos festivos, “os índios eram ‘convocados’ para desfilar e, às vezes, a vergonha não podia ser escondida” (Santos, 1997, p. 108). Embora Santos (1997) não indique data e local de produção da imagem, Wartha (2024) descreve que as duas fotografias foram tiradas na cidade de Ibirama, em 1968, nas comemorações dos seus 70 anos de fundação. Para o autor, embora naquele evento a presença indígena na história de Ibirama não tenha sido invisibilizada, era ali colocada a imagem do indígena preso ao passado, que não possuía de fato um território de pertencimento naquela sociedade, apresentando-o “alocado dentro da narrativa do colonizador, como um indígena vencido, superado e submisso ao Estado” (Wartha, 2024, p. 138). Se naquele contexto a imagem do “índio genérico” foi motivo de vergonha, o que significa a reprodução de imagem similar no desfile organizado pelos próprios indígenas em 2014?

Uma imagem mostrada logo depois das cenas do desfile, como se nos apresentasse seus bastidores, nos mostra as crianças ainda vestidas de “índio”, mas já dispersas da formação marcial. Um olhar mais atento revela um menino bebendo uma Coca-Cola e outro segurando um par de tênis. É como se, naquele momento, já pudessem sair de seu “personagem” e voltar

²⁸⁰ Fotografias coletadas no livro e também as filmagens de Gunther Plüschow revelam que a nudez era algo visto com naturalidade pelos Laklânõ à época da “Pacificação”. As imagens mostram que a única peça utilizada pelos homens, além dos botoques presos embaixo do lábio inferior, era uma cinta na qual seus pênis eram amarrados para cima, deixando exposta parte da genitália. Já as mulheres andavam com os seios à mostra. Não há ali qualquer imagem que os mostre trajando tangas de palha ou cocares. “Resgatar” suas vestes tradicionais, mesmo em momentos de celebração, certamente é algo fora de cogitação para os povos indígenas atuais, restando-lhes a imagem genérica e moralista quanto à nudez construída pelo olhar colonial.

a ser eles mesmos. Algumas incongruências são também explicitadas através dos relatos. Imagens da festa são sobrepostas à voz de Nandjá da Rocha, dizendo o quanto aquele momento é percebido de forma diferente por jovens e idosos, além de ajudar a explicar tais imagens vista no desfile:

pra nós, essa nova geração, talvez o dia importante pra tá todo mundo unido, todo mundo conversando [...] pra tá comemorando esse dia. Mas pras pessoas que são mais antigas que talvez até viveram uma história triste, é [um dia] muito triste. Porque essa pacificação tirou um pouco a identidade do povo, né. Se perdeu muita coisa. A língua, a cultura. E a cultura do homem branco é que prevaleceu (*Ũ Tõ Dén Txi Kabel*, 14'55").

Sua percepção, enquanto jovem, a respeito de como se sentem os idosos, acaba por ser confirmada no relato do ancião Edu Priprá, quando, também com a voz embargada ao final do relato, diz: “é claro que essas pessoas novas sente[m] diferença. Sente[m] que é uma festa, uma festa de aniversário. Pra mim a pacificação é um dia de reflexão, um dia de tristeza, um dia sangrento, é um dia de dor. Aqui ficaram nossos avós, nossos pais. Aqui correu o sangue do nosso povo” (*Ũ Tõ Dén Txi Kabel*, 20'15").

Uma cena bastante significativa a ser destacada é a visita dos jovens oficinados a duas instituições guardiãs da memória na cidade de Ibirama: o Arquivo Público Municipal de Ibirama e o Museu Municipal Eduardo de Lima e Silva Hoerhann, locais onde há grande acervo documental e fotográfico relativo aos indígenas na região. Como bem destaca Chagas (1999), toda instituição museal apresenta um determinado discurso acerca da realidade, “e compõe-se de som e de silêncio, de cheio e de vazio, de presença e de ausência, de lembrança e de esquecimento” (Chagas, 1999, p. 19). Para o autor, é possível reconhecer que “há uma gota de sangue em cada museu [...] [o que] significa também aceitá-lo como arena, como espaço de conflito, como campo de tradição e contradição” (Chagas, 1999, p. 19). Partindo desta discussão, Wartha (2024) analisa como o museu de Ibirama, fundado em 1968, a partir do acervo exposto, em sua maioria objetos outrora pertencentes a famílias abastadas da região, constrói uma narrativa que destaca a engenhosidade e a capacidade de adaptação dos imigrantes europeus. Ou seja, estes são mostrados como sujeitos que fazem a história. Apenas uma sala do referido museu contém objetos relacionados ao povo Laklãnõ: a sala que homenageia o “pacificador”. Com a exposição de objetos que constroem a imagem de um “índio” preso no passado, “esse roteiro cria um indígena genérico, sem rosto, sem identificação própria. Seus objetos, transformados em acervo no museu do pacificador, ganham sentido como o ‘pacificado’. [...], o indígena foi convertido no outro” (Wartha, 2024, p. 130). Em *Ũ Tõ Dén Txi Kabel*, a ocupação destes locais pelos jovens Laklãnõ constitui um importante passo para a

sua apropriação da narrativa histórica, trazendo o seu ponto de vista sobre os objetos e documentos ali preservados. No filme, os jovens, que, até então, possuíam pouco ou nenhum contato com os documentos históricos do colonizador a respeito de seu povo, se deparam com fotografias e documentos “oficiais” nos acervos, e vão ali identificando aspectos já conhecidos de sua história, e descobrindo outros. Tornam-se, deste modo, agentes da história e produtores de conhecimento histórico, através, também, de uma *escrita fílmica da história*.

Uma parte considerável do filme é também dedicada a falar sobre a destruição das terras causada pela barragem e a “greve” em protesto. O ancião Edu Priprá se refere à construção da barragem como uma grande discriminação por parte do governo federal, denunciando a sua falta de atitude em resolver a situação das terras. Como o próximo tópico do capítulo aborda um filme que trata exclusivamente da questão da barragem, tendo sido filmado na mesma época, deixaremos esta discussão para ser tratada depois. Por ora, é interessante destacar as cenas finais do filme, que tratam justamente de uma maior conscientização política dos jovens na comunidade Laklãnõ.

Na cena final, vemos os jovens reunidos sentados em uma sala. A conversa que ali se desenrola foi, ao que se entende, realizada após o processo de gravação do filme. Numa perspectiva que dialoga com a ideia de *antropologia compartilhada*, de Jean Rouch, os jovens falam sobre o que aprenderam com aquele processo. Tendo sido instigados e provocados a redescobrirem sua própria história e a contarem sob o seu ponto de vista, eles ali demonstram o seu desejo em se aprofundar naquilo. Com a câmera em primeiro plano em seu rosto, o jovem João Voia diz: “é uma oportunidade pra nós todos aqui, aprender a mexer nessa oficina e desvendar. [...] investigar a história e contar ela declarada, e deixar num documentário gravado pra mostrar pro mundo, e conhecer a nossa cultura” (*Ũ Tõ Dén Txi Kabel*, 29’05”). Imediatamente, Jucelino de Almeida Filho começa a falar e a câmera rapidamente se move para ele, que se encontrava sentado no lado oposto da sala: “eu penso que é uma forma de a gente contra-atacar as críticas contra nós. Enquanto eles vêm com palavras, nós voltamos com vídeo, com algo mais profundo, mais pesquisado [...] ninguém melhor que nós pra saber de nossa história, pra contar a nossa história”. Pode-se ver que, neste quesito, a oficina acabou por cumprir muito bem o seu papel, pois como dito por Jucelino de Almeida Filho, a partir dali eles teriam compreendido estarem agora dotados de uma poderosa ferramenta à qual antes não tinham acesso. Em contraste com o documentário *Laklanon (povo do sol) sobrevive*, que mostrava o líder intelectual falando pela coletividade e projetos ainda tímidos de valorização

da cultura tradicional indígena, em *Ũ Tõ Dén Txi Kabel*, vemos uma comunidade muito mais ativa politicamente.

* * * * *

Nesse sentido, comparando os dois filmes e, avançando alguns anos para frente, incluindo também o documentário *Vãnh gõ tõ Laklãnõ*, lançado em 2022, podemos traçar uma espécie de “linha evolutiva”, tanto no que diz respeito ao processo de conscientização política e de formação identitária dos Laklãnõ, como também ao uso do audiovisual como ferramenta de luta e ação política. Isso é expressado, inclusive pelos títulos das três obras: enquanto no primeiro, de 2001, o povo Laklãnõ apenas “sobrevive”, ou seja, remetendo à ideia de que sua existência como povo estava seriamente ameaçada, o terceiro é intitulado, na língua nativa, “Resistência Laklãnõ”²⁸¹, e passando entre os dois por “aqueles que contam histórias”, demarcando um ponto chave de mudança ao longo deste processo. Juntamente com as produtoras não indígenas Bárbara Pettres e Flávia Person, assinaria também a direção do filme a arqueóloga Laklãnõ Walderes Coctá Priprá. E tanto ela como Jucelino de Almeida Filho, que atuou como produtor, haviam participado da oficina de formação audiovisual em 2014, de modo que há uma relação direta entre *Ũ Tõ Dén Txi Kabel* e *Vãnh gõ tõ Laklãnõ*.

Dentre todos os filmes abordados neste capítulo, este é, possivelmente, o que conquistou maior visibilidade nacional, tendo participado em 2023 do *É tudo verdade*, um dos maiores festivais de documentários da América Latina, além de constar no acervo do *Globoplay*, uma das maiores plataformas de *streaming* do Brasil. Sua sinopse oficial o descreve da seguinte maneira: “Uma arqueóloga, um poeta, um pastor e *kujá*²⁸², uma professora e um rapper remontam a história do seu povo, os Laklãnõ/Xokleng, habitantes do sul do Brasil: o tempo do mato, a quase extinção, a retomada da língua e o protagonismo político contra o Marco Temporal”²⁸³. Sem se focar especificamente em qualquer um dos temas ali descritos, o documentário, ao longo de seus 25 minutos de duração, apresenta um panorama geral sobre a história e a cultura do povo Laklãnõ, como que de forma introdutória para quem pouco conhece a respeito. Apesar de a sinopse dar a entender que os cinco personagens citados dividem a condução da narrativa, a aparição deles em tela é bastante desigual, podendo-se perceber que Walderes acaba tendo maior protagonismo, servindo de narradora e intermediária entre a sua cultura e o espectador.

²⁸¹ Cf. <https://www.cinemaemmovimento.com.br/vanh-go-to-laklano>. Acesso em 20 mai. 2025.

²⁸² Segundo Priprá (2021, p. 24), o *kujá* ou *kujã* (cuja pronúncia é *kuyã*) é o “líder espiritual que tinha o conhecimento natural e sobrenatural”.

²⁸³ Ver: <https://play.pupilo.tv.br/titles/50/vanh-go-to-laklano>. Acesso em 22 mai. 2025.

Em sua estrutura narrativa, *Vãnh gô tō Laklãnō* vai apresentando aspectos históricos, alguns dos quais já citados aqui na análise dos outros dois filmes, até chegar ao clímax da cena final, que, como discutido mais adiante, é praticamente um chamado à luta, ficando evidente a associação entre o filme e o ativismo indígena nacional que tomou maior corpo ao longo da última década. Cabe lembrar que, quando produzido, em 2022, o Brasil ainda estava sob a presidência de Jair Bolsonaro, cujo governo foi marcado por uma série de retrocessos e ataques às políticas de proteção ambiental e de demarcação de terras indígenas²⁸⁴. Não que em governos anteriores os direitos dos povos indígenas no país estivessem assegurados, algo que, diga-se de passagem, nunca ocorreu. Entretanto, sob um governo de orientação neofascista, estes direitos estiveram sob ameaça ainda maior. Embora este contexto político não seja diretamente referenciado no filme, sua influência é perceptível em alguns momentos. Se, nos outros filmes, podemos perceber, principalmente nos relatos dos anciões, uma dor resignada ao rememorem as violências do passado, em *Vãnh gô tō Laklãnō* pode-se notar um sentimento de indignação nos jovens, especialmente pelas falas de Walderes.

O filme inicia com uma atmosfera de tranquilidade: imagens da natureza (rios, floresta, morros verdes) com sons de água e pássaros. A voz *over* de um homem fala sobre a crença ancestral do povo Laklãnō em um pássaro que teria dois tipos de canto: um quando ele está contente e outro para avisar que algo ruim vai acontecer. O homem reproduz os dois assobios, finalizando com o “ruim”, o que, colocado pela montagem na introdução do filme, acaba funcionando como um prenúncio ao espectador sobre a história que será contada a seguir. Uma sucessão de fotografias antigas mostrando grupos de indígenas é então colocada na tela, incluindo as que retratam as “mulheres infantilizadas” de Gunther Plüschow. Com a voz *over* sobrepondo-se às imagens, o ancião João Adão Nunc-Nfoônro de Almeida declama um de seus poemas: “você que estão me olhando, também me ouvindo falar, tirem o lenço do bolso, porque vocês podem chorar. Conhecerão a realidade que aqui vou registrar. Saberão que a história completa, ela não está” (*Vãnh gô tō Laklãnō*, 02’12”). Abre-se o filme já com um tom trágico.

²⁸⁴ Os discursos e políticas antiambientais e anti-indígenas de Jair Bolsonaro são largamente documentados. Um dossiê realizado pelo INESC (Instituto de Estudos Socioeconômicos), em 2022, mostra, baseado em ampla documentação, como a Funai (tal como diversos outros órgãos governamentais) foi utilizada “contra a própria razão de sua existência – proteger e promover os direitos indígenas” (INESC, 2022, p. 6), em detrimento de um projeto de destruição das políticas indigenistas e de demarcação de terras, em prol de ruralistas e do agronegócio. Um caso em que ficou evidente o projeto de extermínio de populações indígenas, tendo sido à época bastante noticiado, foi o caso do genocídio dos Yanomami, em Roraima, vítimas de constantes massacres perpetrados por ruralistas e garimpeiros e privados de alimentos e água potável.

Ainda nesta introdução, dentre as fotografias antigas dos indígenas, incluem-se também outras três que destoam do conjunto, mostrando a sociedade não indígena, em cidades não especificadas do Vale do Itajaí. Em duas delas chama a atenção a presença de uma bandeira com a suástica nazista pendurada na fachada de alguma edificação, enquanto a terceira mostra uma manifestação com a presença de vários homens enfileirados trajando camisa escura e gravata, todos com o braço direito levantado. Trata-se de um evento integralista. Colocadas ali, parecem aleatórias, e talvez sejam, uma vez que os dois movimentos fascistas não têm uma relação direta com o histórico de violências cometidas contra o povo Laklãnõ. A escolha por tê-las ali inserido, possivelmente, foi influenciada pelo cenário político de então, visto que nenhum filme sobre os Laklãnõ dos anos anteriores traz qualquer menção verbal ou imagética ao tema. Estaria ali como uma crítica e denúncia ao neofascismo da atualidade, para relembrar que, décadas atrás, movimentos fascistas também haviam obtido grande apoio popular em Santa Catarina? A crítica aos fascismos de antigamente, no entanto, fica sutil, limitando-se a estas imagens, sem que se volte a tratar do tema posteriormente.

Após a introdução, o filme pode ser dividido em duas partes: uma primeira sobre as violências do passado e outra sobre os movimentos de resistência no presente. A história é então evocada, primeiramente, pela voz de Walderes, que fala sobre o processo de colonização, que foi restringindo a mobilidade de seu povo: se antes andavam livremente por todo o território que se entendia do Paraná até o Rio Grande do Sul, acabaram ficando restritos ao Vale do Itajaí. A montagem alterna fotografias antigas com a própria Walderes falando frente à câmera, sentada em meio à mata e usando um cocar em sua cabeça. O projeto de extermínio realizado durante a colonização é apresentado ao espectador através do poema de João Adão, colocado no início deste subcapítulo, sendo ilustrado por fotografias das “caçadas” dos bugreiros e pelas cenas do filme de Plüschow. Suas palavras evocam um cenário de horror, com orelhas cortadas expostas em Blumenau e ventres de mulheres grávidas dilacerados.

É interessante perceber a diferença na postura dos dois personagens ao rememorar aquele passado: enquanto o ancião fala com a voz tranquila, apesar de uma dor silenciosa, o sentimento de revolta se faz evidente na jovem. Além disso, se o poema naturaliza termos como “pacificação” e “índio” e coloca que eles “se renderam” frente ao colonizador, Walderes fala com certo orgulho que os Laklãnõ eram “um povo arredio, era um povo bravo, que flechava mesmo” (*Vãnh gõ tõ Laklãnõ*, 02’38”), enfatizando a imagem de resistência frente à colonização, em vez da de vítimas. Ou seja, tanto as palavras como a gestualidade e a maneira de falar expressam diferenças na forma de se apropriar da história. Isto pode ser entendido tanto

pelo fato de Walderes ter formação acadêmica, resultando numa percepção mais aprofundada da história, como por uma diferença geracional, notando-se dois tempos distintos ali presentes: um no qual era “proibido” ser “índio” e outro no qual ser “indígena” se tornou motivo de orgulho. Isto é expresso também no bloco seguinte: enquanto Walderes condena o uso do termo “Vale Europeu” por esconder a violência da colonização²⁸⁵, o ancião, já falando sobre a barragem, apresenta outro poema, o qual, apesar de crítico, traz uma visão mais conciliatória com o colonizador:

Estou parado na barragem, bem no meio a contemplar.
Os dois lados da história, pude eu analisar.
Como é linda esta barragem, é pra ser um cartão postal,
De uma utilidade imensa, mas também prejudicial.
No lado de baixo da mesma, milhares de beneficiados estão,
Enquanto que no lado de cima, alguns morrendo estão.
No lado de cima ainda vive um povo tradicional,
Dono de toda a terra por um período milenar.
No lado de baixo, imigrantes do tempo colonial.
Trabalhando honestamente num esforço sem igual.
No lado de cima, alagado, nas margens nem dá para andar,
No lado de baixo o progresso, feliz o povo a trabalhar.
(*Vãnh gô tō Laklãnō*, 08’02”).

Apesar de as falas de Walderes no filme transparecerem um tom de enfrentamento, de “nós contra eles”, possivelmente por uma escolha das produtoras durante a montagem, em entrevista concedida a Wartha (2024), suas palavras demonstram grande consciência com relação à generalização. Como professora em escola indígena, ela diz a seus alunos sobre os colonos que ocuparam as terras próximas às aldeias:

esse povo, eles não têm culpa de estarem ali, porque eles também foram enganados. Foram enganados. Agora outros já estão de má fé, sabendo que é errado, vão lá e compram, na atualidade, compram titulação de terra. Então, a gente mostra pra eles [aos alunos], que eles [os colonos] têm o direito deles e nós também temos os nossos direitos, só que a gente tem que respeitar eles, porque eles também construíram, eles têm propriedades ali, eles têm plantações ali, então a gente não pode generalizar como eles nos generalizaram na história (Priprá *apud* Wartha, 2024, p. 238).

Outro tema do passado trazido em *Vãnh gô tō Laklãnō* é a figura histórica de Eduardo de Lima e Silva Hoerhann, sendo informado por uma legenda que ele foi o responsável por mediar o contato com os indígenas, tendo permanecido no território por 42 anos. Contudo, diferentemente dos dois filmes anteriores, nos quais, como visto, são enfatizadas as violências

²⁸⁵ Ver epígrafe com sua fala completa no início do capítulo.

cometidas pelo “pacificador”, criando sobre ele uma imagem bastante negativa, neste filme ele acaba sendo “poupado” de maiores críticas, possivelmente mais em função da necessidade de cortes do que por um improvável desejo de redimir sua figura. Tal como em outros filmes, as ruínas da casa também são mostradas com certa reverência, em ângulos bastante similares aos vistos, por exemplo, em *Ũ Tõ Dén Txi Kabel*. Como último plano em que a casa é mostrada, a câmera vai se afastando dela, ao que se ouve o som de um tiro, provavelmente remetendo à história do assassinato de Basílio Priprá, que, apesar de não ser narrada, é evocada pelo detalhe sonoro, ficando apenas subentendida.

Sem que haja uma separação nítida entre as duas partes, todo o restante do filme é dedicado aos temas do reavivamento das tradições culturais e da língua Laklãnõ e dos movimentos de resistência. Vemos ali imagens de crianças e adolescentes dançando e entoando cânticos na língua tradicional, seguidas pelo depoimento da professora Miriam Priprá, que ensina a língua Laklãnõ. Ela narra o quanto foi sofrido para conseguirem trazer o idioma de volta, pois houve muita resistência dentro da própria comunidade, havendo pais e mães que não queriam seus filhos falando em “índio”, por considerarem a língua sem utilidade prática. E como que demarcando o resgate da língua como um ato político, algumas dos textos informativos trazidos ao longo do filme são bilíngues, em português e em Laklãnõ. Já Walderes fala sobre a redescoberta de uma cultura ancestral de conexão e de “conversa” com a natureza. E além destas formas de “resgate” de aspectos culturais que haviam sido perdidos, mostra-se também a luta pelo reconhecimento fora da aldeia, ali representada pelo acesso à universidade, incluindo-se cenas de jovens indígenas recebendo colação de grau no auditório da UFSC. Todas estas formas de resistência são ali abordadas, mas de forma rápida, como que para apresentar um panorama geral a respeito do povo Laklãnõ na contemporaneidade.

Em meio a esta exposição sobre a revalorização da cultura tradicional, eis que aparece na tela uma sucessão de imagens de várias pequenas igrejas evangélicas neopentecostais, filmadas a partir de um automóvel em movimento que passa em frente a elas, ao som de música gospel cantada amadoristicamente por uma voz feminina. Colocadas em oposição ao que vinha sendo apresentado até este momento, a presença das igrejas no filme imediatamente desmonta a ideia de que a reconexão com a cultura tradicional citada por Walderes seria algo disseminado na comunidade, mostrando assim como a colonialidade criou raízes na aldeia através da religião. Entretanto, se, num primeiro momento, mostrar a presença das igrejas pode denotar um tom “condenatório” quanto ao seu papel de “destruidora” da cultura tradicional, a ideia dualista de oposição e incompatibilidade quanto às duas visões de mundo é desmontada logo

em seguida, quando nos é apresentado um dos personagens mais emblemáticos do filme: o pastor evangélico indígena Cabechuim lo-Camlen. Antes que ele apareça na tela, também usando um cocar e segurando um chocalho feito de cabaça, ouvimos sua voz em momento de pregação, primeiramente na língua Laklãnõ, e depois em português: “Ninguém vai tirar de mim essa ousadia de pregar no meu idioma. Aleluia, porque eu sou índio, lavrado e erguido no sangue do poder de Deus” (*Vãnh gô tō Laklãnõ*, 18’45”). Desta forma, ao demonstrar como a cultura é algo muito mais fluido e flexível do que pode parecer a princípio, o filme ajuda a desconstruir uma visão presente na atualidade que projeta no indígena um ideal de pureza cultural e identitária, a respeito de como deveria ser um indígena que valoriza a sua cultura.

Por fim, os minutos finais do filme são dedicados a mostrar a luta contra o Marco Temporal, que, à época, ainda não havia sido julgado pelo Supremo Tribunal Federal (STF), estando o debate nacionalmente em evidência naquele momento. Várias imagens, tanto fotografias como filmagens, de manifestações em Brasília seguem-se uma após a outra. Vemos ali indígenas de várias etnias protestando, e de várias idades, incluindo idosos e crianças, mostrando como são bastante engajados quando decidem ir à luta por seus direitos. Nota-se que a maioria deles usa máscaras de proteção, demarcando temporalmente a produção do filme durante a pandemia do Covid-19. Intercalando-se às imagens, são colocadas algumas falas do pastor Cabechuim e de Walderes, ambos se manifestando enfaticamente sobre a inconstitucionalidade e a violência do Marco Temporal.

Como última fala do filme, Walderes, demonstrando tristeza e indignação na voz, é incisiva, arrancando o cocar de sua cabeça: “Eu poderia muito bem aqui hoje tá sem esse cocar aqui. Não preciso desse cocar pra dizer que eu sou indígena. Os tempos mudaram, e nós como indígenas também temos que mudar, porque se nós não mudar, a sociedade acaba com a gente” (*Vãnh gô tō Laklãnõ*, 22’13”). Com música de batida intensa e agitada, finaliza-se o filme com mais fotografias das manifestações em Brasília, tendo como última imagem a foto escolhida como cartaz oficial do filme: uma anciã indígena de máscara, levantando um chocalho e olhando altivamente para a câmera, frente ao edifício do STF com vários policiais frente a ele. Terminar o filme desta forma, mostrando o forte engajamento dos indígenas, potencializa a ideia de se perceber os cinemas indígenas como um “cinema de ação”.

Possivelmente em virtude da repercussão obtida por *Vãnh gô tō Laklãnõ*, ainda em 2023, a *Deutsche Welle*, empresa de grande mídia da Alemanha, teria procurado a comunidade Laklãnõ para incluir a sua visão sobre a história da colonização do Vale do Itajaí, em documentário jornalístico lançado em 2024, com uma versão em português e outra em alemão,

sobre o bicentenário da imigração alemã ao Brasil: *Neue Heimat Brasilien - 200 Jahre deutsche Einwanderung*²⁸⁶. Neste documentário, além do esperado tom de homenagem ao legado dos imigrantes alemães, vemos também cenas em que Walderes Priprá é entrevistada, representando o povo Laklãnõ e expondo sua perspectiva sobre a colonização. Até não muito tempo atrás, seria improvabilíssimo que a temática indígena, ainda mais mostrando o ponto de vista dos indígenas, fosse considerada relevante para constar em um documentário internacional com este tema, demonstrando assim o potencial de alcance dos filmes abordados neste capítulo, especialmente no que diz respeito a uma maior sensibilização da sociedade não indígena.

3.3 - Falando junto ao Outro para educação dos “brancos” e a barragem

É notório que os povos indígenas encaram cotidianamente as consequências de uma história colonial que não findou. O período histórico da colonização se encerrou, mas não a perspectiva colonial da história [...]. Afinal, o passado que não quer passar insiste em assombrar o presente dos injustiçados da história [...]: o passado traumático que habita o presente e que precisa ser discutido dentro de um projeto de futuro.
(Wittmann, 2023, p. 6)

Eles criaram uma coisa [a Barragem Norte] pra trazer um conflito, querendo defender, é claro. E defende mesmo, mais de milhão de habitantes aqui pra baixo na região. Mas não sabendo que aqui pra cima [es]tão prejudicando duas mil famílias, que são os indígenas, que são os verdadeiros donos dessa terra.
(Edu Priprá, em *Enchente - O outro lado da Barragem Norte*,)

Outubro de 2023. Em meio a fortes chuvas que caíam sobre Santa Catarina, um “novo” episódio de violência contra o povo Laklãnõ dentro de um mais que centenário ciclo de violências e subjugação colonial. Com suas terras já alagadas, um grupo de indígenas voltava a ocupar a Barragem Norte, alegando que o governo estadual não havia cumprido as contrapartidas compensatórias para o fechamento de suas comportas²⁸⁷. Ignorando o protesto,

²⁸⁶ Versão em alemão disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=heX_zSW_-GM. Versão em português disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=m2u4zd1x4qc>. Acesso em 25 mai. 2025.

²⁸⁷ O jornal *Brasil de Fato*, em 8 de outubro de 2023, relatava: “a Justiça Federal autorizou o fechamento das comportas, desde que o governador Jorginho Mello (PL) cumprisse as sete exigências das lideranças Xokleng, que são: desobstrução e melhorias da estrada que serve de rota de fuga para os indígenas, em caso de alagamento da aldeia; equipe de Saúde 24 horas dentro da área Xokleng; três barcos para a comunidade; fornecimento de água potável; fornecimento de cestas básicas; e construção de novas casas para os desabrigados da enchente no local”.

sob ordem do governo do Estado, a polícia militar, de forma autoritária, entrou na TI e, por meio de tiros e bombardeio, a barragem teve suas comportas fechadas à força, mesmo que relatórios técnicos apontassem que ela poderia não ser segura, uma vez que já estava há quase uma década sem ser utilizada e sem manutenção adequada²⁸⁸. Como resultado de seu fechamento, mais uma vez, várias das aldeias ficaram ilhadas, passando por grandes necessidades durante dias. Alguns telejornais locais, como o *Balanço Geral Blumenau*, vinculado à Rede Record, apresentaram uma narrativa inversa. Sem entrevistar qualquer liderança da comunidade, a reportagem culpabilizava os indígenas por não cumprirem as determinações do Estado sobre o fechamento das comportas, sendo assim inevitável que houvesse “confrontos” entre indígenas e policiais, os quais são ali representados como uma espécie de heróis que fizeram cumprir a lei²⁸⁹. Passados mais de cem anos do contato, o discurso hegemônico na região continua a reproduzir na mídia uma imagem dos indígenas como selvagens e “vilões” que ameaçam a “civilização”, desta vez por, supostamente, se oporem às medidas de proteção contra as inundações nas cidades do baixo vale, sem, no entanto, escutar suas justas reivindicações. Ao menos desde os anos 1990, tem sido frequente que a mídia empresarial regional aborde a questão construindo uma visão negativa sobre os indígenas²⁹⁰.

Neste contexto, como visto, já há mais de duas décadas, a comunidade Laklãnõ vinha denunciando a destruição de suas terras causada pela construção da barragem, utilizando também o audiovisual como ferramenta para se fazerem ouvidos. Para além dos filmes já analisados, outros dois documentários produzidos por não indígenas na segunda metade dos anos 2010 deram mais atenção a esta questão: *Enchente: O outro lado da Barragem Norte* (2017) e *Laklãnõ-Xokleng: Os órfãos do Vale* (2018)²⁹¹. Apesar de não serem produzidos pela comunidade Laklãnõ, ambos podem ser compreendidos como filmes que trazem uma perspectiva não de representação “do” Outro, mas “com” o Outro, construindo suas narrativas a partir da voz dos próprios indígenas. Podem ser vistos como exemplos de produções contra-hegemônicas produzidas por não indígenas, mostrando que, para uma maior efetivação dos direitos de grupos subalternizados, é preciso que haja também uma maior conscientização da

Disponível em <https://www.brasildefato.com.br/2023/10/08/jorginho-mello-descumpre-acordo-para-fechamento-de-barragem-e-pm-ataca-area-indigena-no-centro-do-debate-do-marco-temporal-em-sc>. Acesso em 13 ago. 2024.

²⁸⁸ Cf. <https://cimi.org.br/2023/10/laudo-graves-problemas-seguranca-barragem-norte-jose-boiteux/>. Acesso em 15 ago. 2024.

²⁸⁹ Reportagem veiculada no telejornal *Balanço Geral Blumenau*, em 9 de outubro de 2023. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=PEXZY83qe4w>. Acesso em 13 ago. 2024.

²⁹⁰ Cf. levantamento realizado pela reportagem disponível em <https://www.informeblumenau.com/opiniao-tres-lados-sobre-a-barragem-e-os-xokleng/>. Acesso em 20 ago. 2024.

²⁹¹ Uma análise introdutória sobre estes dois filmes em diálogo com autores do campo decolonial, escrita por mim, pode ser vista em Veiga (2022).

sociedade em geral, a partir de uma perspectiva de desconstrução do olhar colonial. Especialmente em uma sociedade que continua a reproduzir às crianças nas escolas uma visão estereotipada de um “índio” descolado do mundo contemporâneo e que, em sua maioria, constrói sua visão a partir de uma mídia hegemônica que retrata aqueles que legitimamente lutam por suas terras como “invasores”. Deste modo, é fundamental que haja também “brancos” como aliados na luta destes povos, colocando-se em pé de igualdade, ouvindo suas demandas e contribuindo para ampliar o alcance de suas vozes, podendo servir de intermediários entres as comunidades e o público em geral.

Conforme destacam autores do campo decolonial, como Ramón Grosfoguel (2016) ou Linda Smith (2018), na expansão colonial capitalista e imperialista das potências europeias, a partir dos séculos XV e XVI, grupos humanos não brancos, tais como os povos originários dos demais continentes, foram sendo racializados e subalternizados pela colonialidade. Ou seja, foram colocados, a partir de uma concepção evolutiva linear, como seres inferiores, de modo a justificar a sua subjugação, escravização e extermínio pelo homem branco europeu. A ideia de “modernidade”, na qual foi baseado o processo de colonização do Brasil, foi construída com base nessa hierarquização de seres humanos. Como analisa Smith (2018, p. 46),

a racialização dos seres humanos e da ordem social gerou comparações construídas entre ‘nós’, o Ocidente, e ‘eles’, o Outro. A história foi a narrativa das pessoas que foram reconhecidas como completamente humanos. Os outros que não foram reconhecidos como humanos (isto é, capazes de autoatualização) eram pré-históricos.

Deste modo, autores como Schucman (2012) apontam que, para a superação do racismo na sociedade contemporânea, não basta apenas o autorreconhecimento destes grupos como pessoas racializadas, passando também, inevitavelmente, por uma ideia de *letramento racial* das pessoas brancas, que, em sua grande maioria, não percebem que direitos básicos são, muitas vezes, negados a grupos subalternizados, ignorando, ou fingindo ignorar, terem sido beneficiadas por uma estrutura colonial de séculos atrás. A partir desta discussão, busco aqui mostrar como os dois filmes em questão constroem o seu olhar a respeito da situação vivida pelo povo Laklãnõ, e como podem servir como um contraponto educativo para uma maior sensibilização do público não-indígena na região.

O primeiro dos dois documentários, *Enchente: O outro lado da Barragem Norte*, teve suas imagens filmadas em 2015, no contexto da “greve” na barragem, e foi lançado em 2017²⁹². Com direção de Humberto Capucci, o filme consiste em uma obra independente produzida conjuntamente pelo Conselho Indigenista Missionário (CIMI), pelo Conselho de Missões entre Índios (COMIN) e pela Universidade Regional de Blumenau (FURB), e realizada pela produtora paulista Café Cuxá Filmes, que se define como “comprometida com Povos Indígenas, Quilombolas, Ribeirinhos, Movimentos Sociais e demais comunidades tradicionais, [e que] tem como missão utilizar a linguagem audiovisual para sensibilizar a opinião pública e atrair aliados para essas causas”²⁹³. Podemos notar que esta descrição sobre os objetivos da produtora em se atingir um público fora das ditas comunidades tradicionais acaba por se refletir no próprio título do filme, uma vez que, ao incluir a palavra “outro”, o mesmo já sugere ao possível espectador que a obra em questão apresenta um lado desconhecido sobre algo que ele já conheceria, no caso, a barragem.

Embora não seja um filme blumenauense e nem especificamente sobre Blumenau, as suas primeiras imagens nos sugerem que a obra teria como um de seus principais objetivos dialogar com o público desta cidade, que, por ser a maior e mais rica do Vale do Itajaí, além de uma espécie de “mãe” de todas as outras, acaba por se sobrepujar às demais. O filme se inicia com uma sequência de fotografias antigas das ruas centrais de Blumenau alagadas, desde o início do século XX até as grandes enchentes de 1983 e 1984, mostrando como este consiste em um problema histórico e recorrente na cidade, uma vez que a mesma foi construída a partir das terras baixas que margeiam o rio Itajaí-Açu. No capítulo anterior, vimos como, segundo Frotscher (1998), o poder público, tanto na esfera municipal como estadual, se utilizou da catástrofe nos anos 1980 para reforçar o velho mito de superioridade do povo trabalhador descendente de imigrantes alemães, além de servir para estimular, ainda mais do que já vinha sendo feito, a promoção de um turismo étnico, focado em vender a imagem de Blumenau como uma cidade alemã no sul do Brasil. *Enchente: O outro lado da Barragem Norte*, mesmo sem usar palavras, acaba por incorporar todo este contexto histórico em sua montagem na cena inicial. Após as fotografias com as imagens trágicas do passado, uma imagem em movimento da Blumenau do presente: uma rua higienizada e com arquitetura europeizada em um dia reluzente e ensolarado, em 2015. Trata-se da conhecida e tradicional rua XV de Novembro, com suas edificações “enxaimelizadas”, construídas ou reformuladas entre as décadas de 1970

²⁹² Cf. <https://noticias.ufsc.br/2017/03/licenciatura-intercultural-indigena-promove-lancamento-do-documentario-enchente-o-outro-lado-da-barragem-norte/>. Acesso em 23 ago. 2024.

²⁹³ Cf. website da produtora: <https://cafe-cuxa-filmes.blogspot.com/>. Acesso em 15 ago. 2024.

e 1980, para reforçar visualmente, especialmente para turistas e visitantes, a narrativa do imigrante alemão (Flores, 1997; Veiga, 2013). A câmera, situada em um plano baixo e alocada no meio da rua, dá certo ar de imponência àquela arquitetura.

Figura 36 - Rua XV de Novembro, em Blumenau, com ênfase em sua arquitetura neoenxaimel/pseudoenxaimel²⁹⁴



Fonte: *Enchente: O outro lado da Barragem Norte*

A escolha desta imagem de cartão-postal para contextualizar a cidade do presente, em vez de uma vista panorâmica, mostrando mais edificações, os morros e o rio, por exemplo, certamente não foi aleatória. Colocá-la em sequência após as imagens do passado acaba por resumir o discurso histórico que impôs, a partir de um projeto das elites, a imagem de Blumenau como uma cidade alemã. Podemos, inclusive, notar nas fotografias do século XX ali mostradas, que não havia naquela época nada parecido com tal arquitetura.

Após a contextualização do local - o centro de Blumenau -, duas pessoas (brancas), cidadãos comuns, são entrevistadas: uma mulher idosa e um homem taxista. Em sua fala, a mulher, com o sotaque “alemão” característico de pessoas idosas na região, relembra o sofrimento que a população da cidade passou nas épocas de intensas chuvas, tanto nas enchentes da década de 1980, como também pelos grandes deslizamentos ocorridos em 2008: “Foi muito triste pra muita gente. [...] teve gente que morreu, teve gente que ficou aterrado, teve gente que perdeu tudo que tinha na vida, construíram uma vida inteira e depois não tinha mais nada” (*Enchente*, 0’32”). Em seguida, a entrevistadora, de quem apenas ouvimos a voz, pergunta ao

²⁹⁴ Cabe destacar que a edificação que se vê na parte esquerda da imagem foi quase inteiramente destruída por um grande incêndio em janeiro de 2025. Até o fechamento desta tese, estava ainda sendo reconstruída. O projeto de reconstrução divulgado abdica do neoenxaimel/pseudoenxaimel, prezando por uma estética mais próxima a uma arquitetura moderna. Ver: <https://www.nsctotal.com.br/colunistas/pedro-machado/como-ficara-predio-destruido-por-incendio-na-rua-xv-em-blumenau-apos-reconstrucao>. Acesso em 25 jun. 2025.

taxista o que ele sabe a respeito das barragens, ao que afirma: “[...] hoje em dia até que tem enchente, mas é pouca [...] em Blumenau já não tem mais tanto problema com enchente por causa das barragens que eles aumentaram [...] agora eu acho que provavelmente não vai mais ter enchente grande que nem teve” (*Enchente*, 0’58”). E assim, ambos atribuem às barragens uma grande melhoria na cidade, visto que as enchentes de fato, embora não tenham sido extintas, passaram a ser menos frequentes e menos intensas desde sua construção. A mulher fala: “se a gente não tivesse a barragem ali em cima, a gente [es]taria todo ano debaixo d’água. [...] então acho que foi vantajoso, uma coisa boa que eles fizeram” (*Enchente*, 1’44”). Por fim, o homem é questionado sobre as pessoas que moram na região da barragem. E ele responde: “Lá o que tem é os índios, mas a terra é deles, eles que cuidam, eles plantam, não tem nada a ver. Tanto que pra ir lá tem que pedir ordem pra eles, senão não passa lá por eles. Mas é tudo tranquilo” (*Enchente*, 2’02”).

Apesar de começar mostrando Blumenau, *Enchente* não é um filme sobre Blumenau. A fala dos dois entrevistados, mostrando desconhecerem a real situação barragem acima, nos revela uma naturalização do discurso hegemônico de hierarquização de seres humanos legado pela colonialidade no Vale do Itajaí. Mas é interessante como, a partir de uma história e de uma imagem conhecidas pelo grande público, o filme parte para mostrar o que é silenciado e invisibilizado nesta narrativa, sendo os demais trinta e cinco minutos dedicados a mostrar como, para os indígenas, ela não foi “vantajosa”, e tampouco sua situação é “tranquila”. Não se trata de negar a importância que a construção das barragens teve para a melhoria da cidade de Blumenau e outras na região, com a diminuição das enchentes. O grande problema foi a forma autoritária como a Barragem Norte, especificamente, foi construída durante a Ditadura Militar, sem que a comunidade indígena fosse consultada ou que tivesse novas terras demarcadas, condenando-os a viver em uma terra degradada e propensa a constantes alagamentos. É sobre esta situação que o filme busca sensibilizar o espectador.

Após fechar a cena introdutória com a imagem da rua XV de Novembro, um corte nos direciona para um plano que mostra algumas crianças indígenas subindo um pequeno morro e carregando uma grande bacia. A legenda nos informa que a cena foi filmada em José Boiteux, também em 2015. Um contraplano filmado do alto de um morro nos sugere que aquela seria a visão das crianças, nos revelando estarem elas na região da barragem, podendo-se ver grandes paredões de concreto. As crianças então se acomodam dentro da bacia e escorregam morro abaixo, notando-se em seus sorrisos o quanto estão se divertindo com uma brincadeira tão simples e feita de forma improvisada. A montagem corta para uma imagem mostrando em

primeiro plano o rosto de uma mulher indígena dentro de um barraco de lona, e que é questionada sobre o que as crianças pensam a respeito de estarem naquele local. Até esse momento nada foi dito sobre a “greve” na barragem, e também não foi ainda apresentada a situação de precariedade vivida por aquelas pessoas, embora o cenário ao fundo, com paredes improvisadas com lona e ripas de madeira, já nos dê uma indicação disso. Começar mostrando as crianças que habitam o local pode ter a intenção de se trazer uma maior aproximação do espectador com aquela comunidade, humanizando-os, como se fosse preciso deixar evidente que as crianças de lá são iguais a qualquer outra criança, que fazem travessuras, que sorriem, que gostam de se divertir. A mulher, com perceptíveis olhar e voz tristes, responde à pergunta, dizendo, a princípio, que as crianças não pensam nada sobre aquilo, pois, para elas, estar ali é também uma brincadeira. Contudo, logo em seguida, ela descreve que “eles querem comer e às vezes não tem, e tem falta de água, falta de alimento, a lona tudo rasgada” (*Enchente*, 3’15”), entendendo-se assim que, mesmo que possam não ter uma real compreensão acerca da situação, as crianças também sentem as dificuldades. Um plano detalhe, em preto e branco, foca na triste expressão dos olhos da mulher, ao som de música tensa e grave, muito característica de reportagens jornalísticas que trazem denúncias. Podemos supor que o objetivo do filme, nesse momento, através do plano detalhe no olhar triste, seria chamar a atenção para o sofrimento daquelas pessoas. Contudo, tal escolha estética não estaria, ao mesmo tempo, incorporando uma abordagem sentimentalista de se explorar a imagem do sofrimento? O foco no olhar triste não poderia ser interpretado como uma representação vitimista daquela comunidade?

Se esta primeira cena em que os indígenas aparecem pode ser lida desta forma, pouco depois, e ao longo de todo o filme, no entanto, vai-se quebrando esta impressão, mostrando uma comunidade que luta e resiste. Logo em seguida, enquanto a câmera percorre o interior do barraco, mostrando a situação precária, a voz *over* de um ancião comenta o descaso por eles vivido: “agora, alguns da nossa gente, índios, [es]tão em barracas na cabeceira da ponte. Já indo pra um ano, ninguém não veio olhar. Ninguém não veio nem dar uma passada pra ver se é mentira do índio ou se é verdade. E os índios [es]tão acampado[s] embaixo da lona” (*Enchente*, 4’00”). Agora com sua imagem na tela, o ancião Veitcha Uvanhecü Teie, que aparenta idade avançada, destaca que também estava acampado, mas que se retirou por condições de saúde, porém, se fazendo presente sempre que pode. Outros anciões, o casal Willy Ndilli e Maria Ndilli, que estão acampados, são em seguida entrevistados, e sorrindo, apesar das dificuldades. Isso mostra a resistência e a força da comunidade, especialmente dos idosos, que, como destacado anteriormente, passaram por uma série de violências e dificuldades ao longo da vida,

e acabam por não ter o direito a uma velhice digna. Mas, ainda assim, lá estão reivindicando seus direitos. Em outros momentos do filme são mostradas novamente imagens das instalações improvisadas nas barracas, com um provável intuito de se fazer compreender que se a comunidade se sujeita a estar naquelas condições é porque uma vida digna tem sido impossibilitada em suas próprias terras.

Diferentemente dos outros filmes anteriormente analisados, que, buscam também reinterpretar o passado da comunidade Laklãnõ, *Enchente - O outro lado da Barragem Norte* tem seu foco na construção de um retrato do momento presente, especialmente no que diz respeito às consequências da barragem e à decorrente luta por novas terras. Não há ao longo do filme nenhuma vinculação explícita com o passado da colonização e do genocídio, ou ainda da “pacificação” e de Eduardo Hoerhann, que não são sequer citados. Tampouco são incluídas as fotografias e filmagens antigas amplamente exploradas nas outras obras. O passado ali rememorado está mais relacionado a uma época imediatamente anterior à construção da barragem, quando era possível cultivar plantações ou pescar nos rios. Ou seja, um passado mais recente, que corresponde a um período em que a comunidade já havia sido sedentarizada e tido sua cultura totalmente transformada. No entanto, este passado, citado pelos anciões entrevistados, não é lembrado como um tempo de dor e sofrimento. Pelo contrário, eles demonstram um saudosismo com relação a essa época, uma vez que as condições materiais eram melhores em vários aspectos, tanto por facilitar os laços comunitários, como também por suas terras serem produtivas, ou seja, duas coisas que foram destruídas pela barragem.

No alto de um dos morros, para onde parte da comunidade se mudou após as margens do rio se tornarem áreas de alagamento, um dos anciões, Voie Camlén, que é também um dos entrevistados em *Ũ Tõ Dén Txi Kabel*, com pesar e tristeza fala sobre as dificuldades de se construir novas casas, pois as partes baixas se tornaram extremamente vulneráveis a alagamentos, enquanto os morros são áreas propensas a erosão e deslizamentos. Outro ancião, Antonio Caxias Popó, ao ser questionado como era a vida ali antes da barragem, responde: “[era] muito bom, o lugar que nós fazia nossas plantaçozinha. As terras melhor [sic] ficou tudo pra lá, na baixada, nas várzeas. Hoje pode observar que não tem lavoura nenhuma, porque não tem condições de plantio mais. Por isso que nós estamos perecendo” (*Enchente*, 9’16”). Enquanto ouvimos sua voz, a câmera percorre a parede da casa de alvenaria, cheia de rachaduras, e com o solo erodido embaixo dela²⁹⁵. Através destas imagens e depoimentos,

²⁹⁵ Nos créditos finais, somos informados que esta casa de fato acabou por desabar alguns meses após a gravação do filme.

podemos notar que a mesma colonialidade que os obrigou a viver restritos àquele espaço após 1914, posteriormente tirou deles o direito de viverem ali dignamente. Deste modo, um passado que fora marcado por diversas formas de violência acaba, ironicamente, por ser rememorado pelos anciões como um tempo melhor do que a atualidade.

Além das cenas filmadas na Terra Indígena, um trecho de aproximadamente cinco minutos do filme mostra trechos de palestras realizadas em um seminário intitulado *O outro lado da Barragem Norte*, ocorrido na Universidade Regional de Blumenau (FURB), em novembro de 2014²⁹⁶. A cena se inicia com imagens do auditório da universidade, onde um grupo de indígenas, incluindo homens, mulheres e crianças, trajando tangas de palha, tiaras e cocares, dançam em círculo, balançando chocalhos, ao som de cântico tradicional cantado na língua Laklãnõ. Algumas das crianças, provavelmente vendo aquilo como algo divertido, esboçam sorrisos. Nas cadeiras do auditório, o público assiste passivamente à dança, como se estivessem assistindo a um espetáculo ou peça de teatro. É possível notar pessoas com celulares na mão filmando a performance. Sendo aquele um evento direcionado a um público não indígena e de classe média, moradores de Blumenau possivelmente com pouco contato com a comunidade indígena, como podemos entender esta apresentação no evento e sua inserção no filme? Estaria ali porque realmente faria sentido para a comunidade entoar aquele cântico e dançar naquele local, ou seria mera encenação para atender a uma satisfação de um olhar colonial na universidade, a qual, mesmo que receba o indígena e busque discutir seus problemas, ainda assim precisa dessa imagem para que as pessoas ali presentes possam vê-los como indígenas?

A cena mostra ainda trechos de algumas das palestras proferidas no evento. Entre os trechos selecionados pela montagem, um palestrante, representante do COMIN, chama a atenção para como o problema da barragem não diz respeito somente à comunidade indígena, apelando-se para uma solução coletiva, enquanto outra palestrante conecta o problema atual com o longo histórico de violações de direitos humanos, relacionando-o com os tempos da colonização. Por fim, o cacique João Patté, após descrever o sofrimento vivido por sua comunidade, especialmente a necessidade de separação da aldeia em várias outras e o impacto disso na manutenção dos laços comunitários, deixa claro, por fim, que os indígenas não são contra a barragem, mas que querem ter seus direitos respeitados.

²⁹⁶ Divulgação do evento pode ser vista no link: <https://www.furb.br/web/2683/eventos/arquivo/2014/11/seminario-o-outro-lado-da-barragem-norte-impactos-e-desafios-na-terra-indigena-laklano-xokleng/1824>. Acesso em 27 ago. 2024.

O filme finaliza abordando o futuro incerto da comunidade, enquanto, ao mesmo tempo, deposita esperança nas gerações mais jovens, especialmente nas crianças. Dois dos anciões entrevistados falam sobre suas expectativas de futuro, destacando que sabem que a conquista de seus direitos demanda muita luta, podendo ainda levar muito tempo para serem de fato concretizados. Um deles, Veitcha Uvanhecü Teie, traz as seguintes palavras: “nós morremos, mas os filhos vão começar a brigar igual” ((*Enchente*, 33’07”). Ao som de música lenta e melancólica, a cena seguinte ilustra em imagem a fala da do ancião. Um plano fechado mostra o rosto de uma menina, de perfil, sendo pintado pela mão de uma pessoa adulta. Após um corte, ela aparece de frente, ainda em plano fechado, com três círculos pretos pintados na testa e um círculo em cada uma das faces, ao que ela esboça um tímido sorriso. A câmera vai afastando o *zoom* de seu rosto, mostrando que ela veste também uma tanga de palha por cima da roupa, e que ao seu lado há uma senhora idosa sentada, provavelmente sua avó, com semblante triste, e um olhar perdido como se estivesse absorta em seus pensamentos. A menina parece ficar desconcertada, sem saber se deveria sorrir ou ficar séria, ou para onde deveria olhar. A imagem poderia assim representar a anciã resignada, cansada por ter lutado muito ao longo da vida sem que pudesse colher os frutos de luta, com a consciência de que já não tem mais tanto tempo. Ao seu lado, a criança, ainda com uma vida inteira pela frente e sem muito discernimento a respeito da situação de seu povo, e que ainda não tem a consciência de que na sua geração está sendo depositada a esperança para que a comunidade continue resistindo e existindo no futuro. Nos créditos finais, há uma dedicatória a esta senhora, informando que ela falecera alguns meses depois, devido a um agravamento em sua saúde já debilitada, causado pelas más condições do acampamento.

Figura 37 - A expectativa da luta futura depositada nas crianças?



Fonte: *Enchente: O outro lado da Barragem Norte*

A fala do ancião, dita primeiramente com sua imagem sincronizada na tela, é repetida, em voz over, no plano que fecha o filme. A câmera, depositada no chão, focaliza um barraco de madeira ao entardecer, havendo pouca luminosidade. À frente dele, mas afastados da câmera, vemos dois meninos que jogam bola, enquanto uma menina corta um pedaço de lenha com um machado. Deste modo, sobrepondo a fala de esperança do ancião à imagem das crianças, mais uma vez a montagem parece querer reforçar o discurso de que o futuro da comunidade vai depender da luta daquelas crianças. Mas a música que toca ao fundo confere à cena um ar pesado, sugerindo que a luta será árdua, e que os problemas ali mostrados estão ainda longe de serem resolvidos. Como visto, a primeira aparição dos indígenas no filme foca o olhar nas crianças, finalizando também com elas. Essa cena final parece corroborar um discurso de representação dos indígenas com certo vitimismo. É uma representação dúbia, que mostra a resistência, mas ao mesmo tempo traz um olhar conformado, como se a situação dificilmente fosse de fato mudar, o que é reforçado na legenda final.

Ao Povo Xokleng que há mais de 150 anos vem enfrentando processos de discriminação e violência continuada. A Barragem Norte pode ser considerada uma violência a mais contra esse povo. Todavia, ela é uma demonstração final e explícita das tentativas de eliminá-los enquanto cultura e sociedade diferenciada. Porém, esse povo vem demonstrando que deseja continuar vivendo a seu modo e, para isso, vem buscando todos os meios para enfrentar essa realidade adversa (*Enchente*, 34'50").

* * * * *

No ano seguinte a *Enchente - O outro lado da Barragem Norte*, seria lançado o documentário *Laklãno-Xokleng - Os órfãos do Vale*, também realizado por pessoas de fora da comunidade, desenvolvido como trabalho de conclusão de curso da dupla de jornalistas Andressa Santa Cruz e Clara Comandolli.

Em alguns aspectos, este filme se assemelha com *Û Tõ Dén Txi Kabel*, especialmente por trazer, pela voz dos indígenas, uma contranarrativa a respeito do processo de colonização no Vale do Itajaí, também compreendendo que esta apropriação da narrativa histórica faz parte de um processo de luta contra a colonialidade, como analisa Smith (2018). Deste modo, os relatos sobre a colonização e ocupação das terras, a matança perpetrada pelos bugreiros ou ainda as violências realizadas pelo “pacificador” Eduardo Hoerhann são também ali colocadas, seguindo o mesmo viés. Uma vez que o filme não traz muitas informações diferentes do que já foi aqui apresentado e analisado, não vou me ater em fazer uma descrição mais detalhada, priorizando algumas cenas e imagens mais específicas.

Como estrutura narrativa, o filme, com trinta minutos de duração, se divide em três blocos bem delimitados, com um título diferente para cada um deles, como se fossem capítulos apresentando, em ordem cronológica, três fases de uma mesma história, facilitando a compreensão de uma “linha do tempo” que liga a colonização com a atual luta pela terra. Os três títulos são, respectivamente: *A Colonização*, *A Barragem* e *Os Direitos*. Dispostos dessa maneira, os blocos do filme apresentam uma perspectiva que vê as violências da colonialidade como um fenômeno de longa duração, embora se manifestem de diferentes formas em cada período histórico. Além disso, a montagem se utiliza das mesmas imagens antigas vistas nos outros filmes, tanto fotografias como o filme de 1928, bem como mostra com destaque as ruínas da casa de Hoerhann. A presença destes elementos na maior parte dos filmes acaba assim por reforçar o quanto tanto aquelas imagens como as ruínas são apropriadas pela comunidade como uma espécie de monumento para rememorar as violências da colonização.

Uma das principais diferenças de *Laklãno-Xokleng - Os órfãos do Vale* com relação aos anteriores é que, por seu caráter mais jornalístico, ele se propõe a contar aquela história de forma mais didática. Se em *Ũ Tõ Dén Txi Kabel*, como visto, a história é narrada basicamente através da voz dos indígenas, por vezes faltando ao espectador uma maior contextualização sobre nomes ou eventos por eles citados, em *Os órfãos do Vale*, em vários momentos há legendas explicativas que trazem informações sobre nomes ou conceitos, como “bugreiros” ou “Eduardo Hoerhann”. A utilização de tais recursos didáticos nos sugere sobre como este filme visava primordialmente dialogar com um público não indígena, que, eventualmente, pouco sabe sobre aquela comunidade, ou que conhece apenas a versão frequentemente propagada pelos veículos midiáticos.

Outra questão reforçada pelo documentário é o quanto é importante para a luta dos povos indígenas que a sociedade não indígena (especialmente os brancos) seja também aliada na sua causa, sendo necessário que se percebam como detentores de direitos que são frequentemente negados aos grupos racializados. Neste sentido, o filme se alinha a uma ideia de *letramento racial* (Schucman, 2012), especialmente através da fala de uma mulher branca entrevistada: Salimar dos Santos, que atua como enfermeira na Terra Indígena desde 1987. Ela destaca: “parece que os brancos são tudo, podem tudo. E a comunidade indígena nunca pode nada. [...] Vai pedir emprego, não tem. [...] [os brancos], de um modo geral, que se dizem tão inteligentes, tão cultos, eles deveriam agir ao inverso” (*Laklãno-Xokleng - Órfãos do Vale*, 22’32”). Um pouco mais a frente, ela complementa: “eu acho que se o branco aprendesse e convivesse mais com a comunidade indígena, [...] nós não teríamos um Brasil tão violento, um

Brasil de tanta maldade, de tanta crueldade” (*Laklãnõ-Xokleng - Órfãos do Vale*, 25’06”). Mas estaria a sociedade em geral de fato aberta a ouvir os povos indígenas e aprender com eles? Como destruir uma ideologia que os inferioriza e os desumaniza e que foi naturalizada na sociedade ao longo de séculos?

O filme também chama a atenção para a reivindicação do povo Laklãnõ ao STF de que fosse a eles concedido o território integral que havia sido demarcado quando criada a Terra Indígena Ibirama-Laklanõ, em 2003, o qual por sua vez já havia sido proposto nos anos 1920, quando da criação do Posto Indígena Duque de Caxias. No entanto, apesar de considerado terra indígena, parte do território foi, ao longo do século XX, ocupado por colonos e empresas madeireiras, que até hoje o utilizam para a plantação de tabaco e de eucalipto, o que, como denunciado no filme, além de estar situado em território em litígio, traz também graves problemas ambientais e de saúde à comunidade, por conta do uso indiscriminado de agrotóxicos, em uma área já degradada em função da barragem. Embora não seja citada a discussão sobre o Marco Temporal, alguns dos líderes indígenas ali entrevistados falam sobre a expectativa do julgamento que iria decidir se a comunidade teria ou não assegurado o direito à terra ilegalmente ocupada, o que obrigaria colonos, ruralistas e madeireiras a se retirarem caso o julgamento fosse aprovado em favor dos indígenas. Até o fechamento da escrita desta tese, em julho de 2025, embora o Marco Temporal tenha sido refutado pelo STF, o julgamento para decidir sobre a ampliação do território segue sendo aguardado²⁹⁷. Mas será que é possível ser tão otimista de que a justiça prevalecerá nesse caso?

Quando apresentado este tema, o documentário insere imagens destas terras ilegalmente ocupadas, mostrando grandes plantações de tabaco e de eucalipto dispostas lado a lado, além de caminhões madeireiros carregando pilhas de troncos de árvore. Nesse ponto, embora o filme não levante a discussão, ele acaba tocando em uma questão fundamental para se compreender as lutas dos povos indígenas no Brasil: a de que, como destaca Nildo Viana (2021, p. 6), “a questão indígena está intimamente vinculada à questão agrária”, entendendo-se que a preservação dos modos de vida tradicionais em áreas de preservação ambiental entram em conflito direto com os interesses de acumulação e expansão contínua do capital. Nesse choque entre interesses antagônicos, “alguns lutam pela terra para aumentar suas riquezas e outros lutam para conquistar um ‘meio de sobrevivência’” (Viana, 2021, p. 6). E, ainda conforme o autor, “considerar o estado capitalista como ‘neutro’ e como um possível agente da

²⁹⁷ Tendo iniciado em junho de 2023, o julgamento, no entanto, foi adiado e segue em aberto. Ver: <https://cimi.org.br/2023/06/aco-1-100-julgamento-de-acao-que-envolve-o-povo-xokleng-e-adiado-apos-pedido-de-vista-no-stf/?swcfpc=1>. Acesso em 26 mai. 2025.

resolução do problema é mera ilusão” (Viana, 2021, p. 3). Deste modo, por mais que, como visto ao longo do capítulo, haja vitórias pontuais, ou por vezes apenas simbólicas, para os povos indígenas, é bastante improvável, senão impossível, que seus direitos como povos originários sejam plenamente assegurados em uma sociedade capitalista, visto que já há mais de quinhentos anos eles continuam resistindo e lutando pela posse legítima da terra em todo o território brasileiro e latino-americano.

4 - CONTRAPONTO II - “DESORDEIROS” E TRABALHADORES NA “CIDADE DA ORDEM E DO TRABALHO”

A destreza do operário é uma expressiva demonstração do elevado grau de especialização da mão de obra empregada pela Fundação Tupy.
(Trecho narrado no filme *Joinville na Vanguarda do progresso*, 1963, 4'00")

Em Joinville, Santa Catarina, o presidente Ernesto Geisel participa das comemorações oficiais do 1º de maio na Fundação Tupy. [...] O presidente Geisel saúda os dez mil operários presentes, afirmando que embora trabalhando em setores diferentes, todos nós somos trabalhadores.
(Trecho narrado no filme *Brasil Hoje - Edição 100*, 1975, 1'20")

Com uma população próxima aos 200.000 habitantes, conta com 30.000 operários, dos quais 3000 fabricam aí 1700 geladeiras e condicionadores de ar por dia e que são exportados para 60 países.
(Trecho narrado no filme *Cidade das flores*, 1975, 1'43")

A industrialização acelera o crescimento urbano, e a partir da década de 60, Joinville experimenta uma verdadeira explosão demográfica. A criação de novos empregos e a crescente necessidade de mão de obra atraem novas levas de migrantes de outras regiões do país.
(Trecho narrado no documentário/reportagem *Da fornalha à informática*, 1991, 17'48")

Para que o povo esteja presente nas telas, não basta que ele exista: é necessário que alguém faça os filmes.
(Bernardet, 2003, p. 9).

O que se desenha aí é a construção de uma utopia: a da cidade ideal e idealizada, a um só tempo moderna e progressista, mas também harmônica e moralmente “higienizada”. Uma utopia que [...] sustenta-se a um só tempo pelas práticas de exclusão e inclusão, num jogo de tensões permanentes: é preciso “excluir” o que é anormal, para “incluir-lo” a uma ordem que se julga necessária (disciplinar, produtiva etc.). Mas, a condição para “incluir-lo” a esta ordem é “excluir-lo” do convívio social, ainda que em um universo simbólico e discursivo. No caso de Joinville [...] são mercedores de integrar uma cidade virtuosamente constituída aqueles que “trabalham e ajudam o próximo a trabalhar”, já que é o trabalho a base moral dessa sociedade. A ociosidade, “mãe de todos os vícios”, está à margem, porque sua negação absoluta.
(Gruner, 2002, p. 82)

Como discutido no capítulo 2, a historiografia sobre Joinville, ao longo do século XX, construiu, pelas mãos de autores como Ficker (2008), Herkenhoff (1987) e Ternes (1981), a imagem de uma cidade ordeira e vocacionada para o trabalho industrial, atribuindo o desenvolvimento do presente a um espírito empreendedor legado pelo imigrante europeu. Por outro lado, outros historiadores, como Meurer (1993), Costa (1996), Souza (1998), Niehues

(2000) e Gruner (2002), analisam como esse discurso, longe de ser natural, foi forjado pelas classes dominantes, construindo uma “utopia” de como a moderna “cidade do trabalho” deveria ser. Neste processo, elementos que causassem fissuras nesta imagem eram colocados à margem, sendo, muitas vezes, invisibilizados e silenciados. Como veremos ao longo do capítulo, a construção da “ordem” se deu, também, através da precarização do trabalho, da exclusão e da marginalização de sujeitos que não se adequavam às normas sociais estabelecidas, e com o uso de distintas formas de violência contra aqueles considerados “desordeiros”.

Na história tradicional frequentemente contada e ainda hoje reproduzida, prevalece uma abordagem historiográfica que coloca os “grandes homens” (ou, em outras palavras, sujeitos pertencentes às elites políticas e econômicas) como os maiores responsáveis pelo chamado “progresso”, ou como aqueles que fazem a história acontecer. No entanto, a classe trabalhadora, que, a partir de uma interpretação materialista da contemporaneidade, é a real força transformadora da realidade, e quem realmente modificou a paisagem e construiu a cidade fazendo dela o que é, foi, quase sempre, relegada a um segundo plano nessa narrativa, frequentemente retratados como uma massa uniforme, sem rosto, sem uma história própria, mas como peças, números ou estatísticas da indústria. Esta visão transparece em algumas das raras produções fílmicas realizadas em ou sobre Joinville durante o século XX, como exemplificado nos recortes dos quatro cinejornais e documentários que abrem este capítulo.

Nos dois primeiros cinejornais citados, um de 1963 e outro de 1975, são enaltecidos não apenas o perfil e o crescimento industrial da cidade, como também as próprias empresas e seus empresários, além de revelarem o alinhamento da classe empresarial joinvilense com políticos nacionais representantes de projetos conservadores ou autoritários²⁹⁸. Já o documentário institucional *Da fornalha à informática*, produzido para ser exibido na televisão, em 1991, traça um histórico da Associação Empresarial de Joinville (ACIJ), em comemoração ao seu 80º aniversário, defendendo que “a história da ACIJ se confunde com a história do progresso de Joinville” (*Da fornalha à informática*, 1’27”). Em formato de reportagem

²⁹⁸ Autores como Michels (1998) e Niehues (2000) apontam como, desde finais da década de 1950, as grandes indústrias em Santa Catarina vinham sendo beneficiadas com diversos incentivos do governo federal para aumentar seu parque fabril e, conseqüentemente, seu patrimônio, relação esta que se tornou ainda mais estreita durante a ditadura militar. Michels (1998, p. 210) destaca, por exemplo, que “a Tupy foi uma das empresas catarinenses que mais fez uso da intervenção estatal para o seu enriquecimento”. Este alinhamento é mostrado em um dos cinejornais da Agência Nacional produzido em 1975, quando da visita do presidente ditador Ernesto Geisel a Joinville. E ainda antes do golpe civil-militar de 1964, a relação próxima entre a classe empresarial e políticos que atuavam na ruptura com a ordem democrática era explicitada no cinejornal *Joinville na vanguarda do progresso* (1963), filme financiado pela Fundação Tupy, que reporta a inauguração de um novo complexo fabril da empresa. Podemos ver no filme o então governador do extinto Estado da Guanabara, Carlos Lacerda, da União Democrática Nacional (UDN), sendo recebido com honrarias por empresários e políticos locais.

televisiva, são ali entrevistadas conhecidas personalidades do ramo empresarial da cidade, como o mais tarde prefeito Udo Döhler, além dos historiadores Elly Herkenhoff e Apolinário Ternes, conferindo uma aura de respaldo histórico à narrativa empresarial. Todos estes filmes, embora produzidos em momentos diferentes e nos quais os contextos políticos locais e nacionais eram consideravelmente distintos, têm em comum o mesmo padrão de enaltecimento e monumentalização dos empresários da cidade.

Ao assistir tais produções, fica a pergunta: se Joinville é a “cidade do trabalho”, onde estão os trabalhadores nos filmes? Como eles são ali representados? Para buscar responder a esta pergunta, segue-se, primeiramente, definição marxista de *classe trabalhadora*, sintetizada, *grosso modo*, por Antunes (2008), como uma classe de sujeitos que são desprovidos de *meios de produção* e que, por isso, “vende sua força de trabalho como mercadoria, em troca de salário” (Antunes, 2008, p. 9), englobando desde o campesinato e o operariado clássicos, em processo de retração, até as crescentes funções terceirizadas e precarizadas, sem deixar de incluir “o enorme contingente sobran-te de força de trabalho que não encontra emprego, mas que se reconhece enquanto parte da classe trabalhadora desempregada” (Antunes, 2008, p. 9).

Nos citados filmes, o único momento em que trabalhadores aparecem nas imagens ou são referidos através do texto é quando são filmados as fábricas e o seu maquinário. Os operários que trabalham na linha de produção são também, inevitavelmente, filmados, mas de forma quase naturalizada de que seriam parte daquele ambiente, como se fossem meras peças que compõem o aparato industrial, em uma tentativa de representação “neutra”. Em todos estes filmes, conduzidos por uma narração externa que traz, pretensamente, um discurso verdadeiro, os narradores apenas confirmam a sua existência através de números e estatísticas, como destacado nos trechos selecionados. Um olhar atento a eles pode nos revelar algumas das contradições entre o discurso da cidade do trabalho e a ausência de representatividade dos trabalhadores e de questões ligadas ao trabalho no cinema local.

Todos estes filmes trazem tendências vistas em grande parte dos cinejornais produzidos no Brasil durante o século XX, apontadas por teóricos como Sales Gomes (2016) e Bernardet (2003). O primeiro dos dois destaca como características frequentes o que ele chama de *berço esplêndido*, ou seja, o culto “patriótico” às belezas naturais e o fascínio com a exuberância da natureza, e o *ritual do poder*, que tem nas elites políticas e econômicas o seu foco predominante, sendo geralmente apresentadas como as grandes lideranças que guiam a

nação rumo ao progresso²⁹⁹. Já Bernardet (2003) aponta como, até a década de 1950, o cinema brasileiro, de modo geral, não era um cinema crítico, e seria somente com o Cinema Novo, influenciado pelo *cinema-verdade*, que problemas sociais e o olhar da classe trabalhadora passariam a fazer parte de produções cinematográficas, tanto no campo ficcional como documental. Importantes obras daquele período, como *Maioria absoluta* (1964), de Leon Hirszmann, e *Viramundo* (1965), de Geraldo Sarno, seriam pioneiros neste sentido, embora ainda trouxessem muito marcadamente o olhar dos próprios cineastas sobre os trabalhadores.

Com o processo de abertura política, nos anos finais da Ditadura Militar e no período de redemocratização, outras obras aprofundariam o olhar para as lutas da classe trabalhadora, trazendo uma maior subjetividade dos próprios retratados, com menor interferência daqueles que o retrataram. Tem-se como exemplos os documentários *Braços cruzados, máquinas paradas* (1979), de Roberto Gervitz e Sérgio Toledo, *Linha de montagem* (1982), de Renato Tapajós e *Cabra marcado para morrer* (1984), de Eduardo Coutinho, ou ainda o ficcional *Eles não usam black-tie* (1981), de Leon Hirszmann. Todos estes filmes foram produzidos por cineastas atuantes no eixo Rio-São Paulo, tendo sido elegidos os trabalhadores destes estados ou do sertão nordestino como personagens, sem darem nenhuma atenção aos trabalhadores do sul do Brasil. Neste sentido, tem-se como notáveis exceções os documentários da cineasta carioca Tetê Moraes: *Lages, a força do povo* (1982), retratando o então governo municipal que envolvia participação popular na maior cidade da serra catarinense, e *Terra para Rose* (1987), sobre a luta do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST) no Rio Grande do Sul. Embora os filmes citados em sua maioria tragam o olhar de trabalhadores mobilizados e organizados como classe e lutando por seus direitos, é preciso também destacar que, muitas vezes, memórias e narrativas de trabalhadores não necessariamente serão contranarrativas ou contrapontos a uma narrativa hegemônica ou à história oficial, pois, devido à influência da ideologia da classe dominante, podem ser bastante conservadoras. No caso de Joinville isso fica bem evidente, como já discutido no Capítulo 2.

Como será visto ao longo deste capítulo, filmes cuja narrativa é construída a partir do olhar de trabalhadores ou que têm como temática questões relativas ao mundo do trabalho em Joinville e que foram produzidos por pessoas da cidade só surgiriam, de fato, após o surgimento do Sistema Municipal de Apoio à Cultura, em 2005. E, ainda assim, considerando a quantidade

²⁹⁹ Em seu clássico texto *A expressão social dos filmes documentais no cinema mudo brasileiro (1898-1930)*, escrito em 1974, Paulo Emílio Sales Gomes atribui estas categorias ao cinema produzido no período silencioso. Contudo, podem ser percebidas na produção de cinejornais até a sua extinção, nos anos 1980, e para além deles, como em reportagens televisivas.

de produções realizadas em duas décadas, pode-se dizer que trabalho e trabalhadores são temas que continuam com baixíssima representatividade, apesar do histórico perfil industrial da cidade. A categoria “operários”, por exemplo, não é temática principal em nenhum dos filmes ali produzidos. Podemos especular que tal ausência se deva a fatores como a não proximidade entre artistas e produtores culturais com os ambientes industriais, além do esvaziamento ideológico de organizações trabalhistas e movimentos sindicais e de desmobilização social no país como um todo nas últimas décadas, causados pelo avanço do neoliberalismo no Brasil, a partir dos anos 1990. Se, como dito, importantes obras que abordavam a luta de trabalhadores foram produzidas nos anos 1980, uma tendência vista posteriormente seria a diminuição de tais representações no cinema brasileiro. A respeito disso, Figueiredo *et al* (2019, p. 3) apontam:

no período entre meados dos anos 1980 e final da década de 1990, sintomaticamente, assiste-se ao declínio do tema do trabalho: em documentários de entrevista de viés mais antropológico, são destacados outros aspectos da vida cotidiana dos personagens, sem que o trabalho assuma a função de pedra-de-toque da identidade pessoal e social, enquanto, na ficção, privilegia-se a encenação da violência de grupos marginalizados.

Se, por um lado, temáticas relativas a identidades e grupos minoritários proliferaram, por outro, o mundo do trabalho foi, de modo geral, sendo deixado de lado, considerando que no capitalismo tardio, a reivindicação de identidades, ao mesmo tempo que busca reparação histórica, traz o efeito adverso de servir como forma de divisão, desagregação e desmobilização da classe trabalhadora. Como visto no capítulo anterior, o crescimento dos chamados *cinemas indígenas* no Brasil, e em Santa Catarina, não pode ser compreendido desvinculado do crescimento do ativismo indígena e da incorporação de estudantes indígenas nos ambientes universitários. Nada semelhante se vê com relação ao mundo do trabalho, havendo assim obras dispersas que se debruçam sobre alguma temática relacionada.

Neste capítulo são então analisados filmes produzidos em Joinville e que apresentam perspectivas que se contrapõem à imagem idealizada da “cidade da ordem e do trabalho”. Na primeira parte são destacados dois documentários que trazem como protagonistas trabalhadores marginalizados e precarizados nas periferias de Joinville. Em seguida, analisa-se como uma *sinfonia urbana* constrói um olhar poético e problematizador sobre a “cidade do trabalho”. E, por fim, trago dois documentários que abordam memórias silenciadas relativas a violências cometidas em nome da ordem e do controle dos trabalhadores contra “desordeiros” e “alienados”: a perseguição a militantes comunistas durante a Ditadura Militar e o tratamento dado aos “loucos” na Joinville do início do século XX.

4.1 - Periferias e trabalhadores marginalizados: *O mar de rosas de Joinville não existe mais* (1992) e *Burguesa* (2008)

Muita gente está deixando nossas terra paranaense, nossas terra onde nascemo, se criemo, terra boa, por ilusões [sic]. Não venham. Quem tiver modos de vida de viver lá, não se iludam com a ilusão de cidades grandes. Porque aqui não é como o povo pensa. Aqui, se o cara trabalhar e ganhar duzentos mil cruzeiros, precisa gastar trezentos. Toda vida ele 'tá na pior. [...] Se ele não trabalhar, vai passar na pior. [...] Aqui não é essa ilusão. Tem muita gente vindo do Paraná. [...] Não se engane que aqui é chegar e achar fartura. (Depoimento de um vigilante bancário migrado para Joinville, no filme *O mar de rosas de Joinville não existe mais*, 1992, 1'45").

Antes de focar nas produções realizadas propriamente no século XXI, é importante dar atenção a um raríssimo registro audiovisual que documenta de maneira frontal e realista a situação de extrema pobreza e precariedade na qual viviam, no início da década de 1990, muitos trabalhadores migrantes vindos a Joinville seduzidos pela imagem da “cidade do trabalho”, a “ilusão” a qual se referia o vigilante entrevistado. Trata-se de um documentário independente e amador intitulado *O mar de rosas de Joinville não existe mais*, média-metragem com 38 minutos de duração, filmado em câmera de vídeo e produzido em 1992. Apesar de se situar fora do recorte temporal aqui proposto, considero a obra um relevante documento histórico, uma vez que se constitui em raro registro imagético das favelas que se formavam nos bairros periféricos, além de entrevistas com algumas pessoas que migraram para Joinville e acabaram se deparando com uma realidade bastante difícil. Possivelmente, é o único filme sobre Joinville produzido no século XX (ou pelo menos, nenhum outro foi encontrado no decorrer da pesquisa) a trazer uma contranarrativa com claro viés de esquerda sobre a cidade e dando protagonismo a trabalhadores marginalizados. Se o documentário televisivo sobre a ACIJ, *Da fornalha à informática*, produzido e exibido no ano anterior, propagandeava o sucesso e o progresso da cidade, alegadamente trazidos pela indústria e pelos empresários, *O mar de rosas de Joinville não existe mais* nos apresenta um lado de Joinville totalmente destoante da imagem mostrada na propaganda oficial.

O filme foi dirigido e produzido pelo professor e educador popular Vanderlei Dambros, que atuou por três décadas na ASSESOAR (Associação de Estudos, Orientação e Assistência Rural), uma ONG fundada em 1966, na cidade paranaense de Francisco Beltrão. Ainda existente, a entidade vem, desde sua fundação, desenvolvendo e apoiando projetos voltados ao fortalecimento da agricultura familiar em vários municípios da região sudoeste do

Paraná³⁰⁰. Como visto no acervo audiovisual disponibilizado na página de Dambros no YouTube, intitulada *Memórias de um educador popular*³⁰¹, o mesmo, com sua câmera, realizou, nos anos 1980 e 1990, vários registros e pequenos filmes sobre ações coletivas e projetos desenvolvidos pela ASSESOAR, incluindo um documentário contando a história da instituição, em comemoração ao seu trigésimo aniversário³⁰². Dentre as produções vistas na página, pode-se notar que *O mar de rosas de Joinville não existe mais* destoa das demais, tanto pela sua temática e abordagem, como também por retratar um lugar distante da região onde atua a ONG. Seus filmes podem ser compreendidos mais como registros memoriais e institucionais do que como obras cinematográficas para serem exibidas e distribuídas fora daquele contexto. Ressalto que as informações sobre produção e circulação do filme aqui apresentadas são suposições formuladas com base no material disponível na página *Memórias de um educador popular* e em outros materiais sobre a ASSESOAR, uma vez que não foram encontradas quaisquer outras fontes ou referências diretamente relacionadas ao filme em si, além do próprio filme³⁰³. Ao me deparar pela primeira vez com a obra, imediatamente percebi a importância de trazê-la para esta tese, por ser bastante representativa de uma contranarrativa frente à imagem idealizada da “cidade do trabalho”. Além disso é um poderoso documento audiovisual que retrata um importante contexto na história recente da cidade: o grande fluxo de migrantes que ali se estabeleceram nas últimas décadas do século XX, resultando em notável crescimento populacional e em expansão de sua malha urbana.

A historiadora Valdete Daufemback Niehues (2000) descreve o cenário com que se deparavam grande parte dos migrantes que, entre as décadas de 1970 e 1990, chegavam a Joinville provindos de zonas rurais, sendo muitos do interior de Santa Catarina, além de uma grande quantidade de paranaenses, especialmente do sudoeste do Paraná. Esta região, conforme Savoldi e Cunha (2010), passou durante a Ditadura Militar por um intenso processo de modernização tecnológica da agricultura, promovendo a expansão de latifúndios e do agronegócio. Como resultado, viria a diminuição de ofertas de trabalho, gerando uma generalizada precarização das condições de trabalho e de moradia no campo para pequenos agricultores. Este processo provocaria um grande êxodo rural desta população em direção a grandes centros urbanos, sendo Joinville o destino escolhido por muitos deles. Conforme

³⁰⁰ Ver: <https://assesoar.org.br/>. Acesso em 18 set. 2024.

³⁰¹ Ver: <https://www.youtube.com/@vanderleidambros7147/featured>. Acesso em 18 set. 2024.

³⁰² Documentário ASSESOAR 30 anos, produzido em 1996. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=baj8cJ9HQrA>. Acesso em 18 set. 2024.

³⁰³ Tanto o diretor Vanderlei Dambros como a ASSESOAR foram por mim contatados, tendo sido solicitadas mais informações sobre o filme. Nenhum dos dois, entretanto, respondeu as mensagens.

Niehues (2000), além da ampla divulgação de Joinville na mídia, havia neste período equipes de recrutamento vinculadas à Fundação Tupy que viajavam pelo interior de Santa Catarina e do Paraná divulgando ofertas de emprego, “criando uma expectativa sobre a cidade, uma espécie de ‘eldorado’ moderno” (Niehues, 2000, p. 77). E, ainda segundo a autora, havia também ampla divulgação boca a boca, pois muitas pessoas se dirigiam à cidade em função de terem algum parente ou amigo que já tinha ido antes. Deste modo, “a propaganda sobre a prosperidade de quem morava em Joinville foi responsável pelo surto migratório de milhares de agricultores” (Niehues, 2000, p. 80).

No entanto, muitos dos camponeses, ao chegarem à cidade, especialmente a partir de meados dos anos 1980, não conseguiam vagas nas fábricas, visto que elas já não mais absorviam todos aqueles que procuravam trabalho, muitas vezes exigindo mão de obra qualificada. Ou, quando absorvidos, passavam por um difícil processo de adaptação para uma vida de operário, uma vez que, no campo, as relações de trabalho e o cotidiano ainda eram, muitas vezes, marcadas pelo ritmo da natureza e não do relógio. Com poucas ofertas de emprego, empresas pagando baixos salários e sem um planejamento urbano e assistência social adequados por parte do governo municipal, favelas e bolsões de miséria iam surgindo nas periferias joinvilenses, com a ocupação irregular e desordenada de morros e de manguezais aterrados. Assim, “excluídos da roça, seduzidos pela cidade e excluídos da fábrica, esses migrantes perderam toda e qualquer referência e noções de direitos, restando a conformidade de acreditar que se tratava de um fracasso pessoal por força de ‘destino’” (Niehues, 2000, p. 122).

Se havia inicialmente o incentivo das empresas à migração, com o passar dos anos, estes migrantes passam a ser indesejados, em prol de um migrante “qualificado”, havendo o abandono das políticas de atração promovidas pelas empresas, que, convenientemente, são esquecidas. Como descreve Freire (2024), o poder público e as elites locais joinvilenses viam com maus olhos a crescente presença de populações migrantes nas periferias da cidade. O autor narra que, em 1985, a imprensa de oposição repercutiu uma fala do então prefeito Wittich Freitag (1922-1998), um influente empresário industrial e presidente da Embraco: “Estamos criando uma sub-raça que dificilmente poderá ser útil a sociedade” (Freitag *apud* Freire, 2024, p. 206). E, conforme analisado por Coelho (2011), no final daquela década, matérias jornalísticas e textos opinativos com visões contrárias à maciça presença de “forasteiros” que estariam “enfeando Joinville”³⁰⁴, e que por vezes os culpabilizavam pelo déficit habitacional, frequentemente encontravam espaço na imprensa local. Já Mondardo (2009), que entrevistou

³⁰⁴ Enfeando Joinville. **A Notícia**, Joinville, p. 2, 2 abr. 1989.

peessoas que migraram do sudoeste paranaense para Joinville naquela época, salienta que embora muitas vezes os paranaenses, de modo geral, fossem percebidos pelos trabalhadores locais também como “sujeitos trabalhadores”, ou seja, com uma característica similar à que percebiam em si mesmos, em muitas ocasiões sofriam preconceito por sua origem, especialmente a população vinda de zonas rurais, considerada “grossa” e “sem cultura”.

Foi precisamente neste cenário que *O mar de rosas de Joinville não existe mais* seria produzido, trazendo um contraponto crítico às propagandas empresariais e à narrativa hegemônica a respeito de uma cidade onde se prosperava através do trabalho, podendo o filme ser considerado uma peça de contrapropaganda. Pelo seu teor, especulo que o mesmo tenha sido concebido com o propósito utilitário e imediato de alertar a população rural que ainda residia em municípios do sudoeste do Paraná, para que não deixassem suas terras para migrarem para Joinville, pois ali passariam por muitas dificuldades e necessidades. Além disso, estaria também relacionado a um contexto específico daquele momento: se a situação descrita por Niehues (2000) e Coelho (2011) já vinha se configurando desde a década anterior, no início dos anos 1990 ela seria agravada pela crise econômica e pela recessão geradas pelo recém-implementado Plano Collor, sendo a recessão citada por alguns dos entrevistados ao longo do filme. Apesar de retratar um momento de crise e de revelar características específicas daquele momento histórico, ao mesmo tempo o filme escancara fenômenos de longa duração típicos do capitalismo, como as ilusões de prosperidade por meio do trabalho disseminadas através de ideologia, a precarização do trabalho e o arrocho salarial em momentos de crise e de redução do crescimento do capital, além da criação artificial de uma massa de desempregados (ou, em termos marxistas, de um *exército industrial de reserva*), todos utilizados pela burguesia como métodos para o disciplinamento da classe trabalhadora.

O título do documentário, chamativo por seu tom de alerta e de denúncia, foi retirado da fala de um dos homens entrevistados, Paulo Ademir Siebert, que, ao descrever as dificuldades por que vinha passando, dizia com perceptível expressão de decepção: “O mar de rosas de Joinville não existe mais. Aqui o desemprego é grande” (*O mar de rosas de Joinville não existe mais*, 01’27”), uma vez que, como para tantos outros, não foram atendidas suas expectativas quanto ao “eldorado” ou ao “mar de rosas” prometidos. A própria referência de Joinville como um “mar de rosas” revela o quanto as promessas de trabalho e de prosperidade, envoltas pela ideologia dominante, estavam disseminadas entre esta classe de trabalhadores.

Por seu propósito, podemos até mesmo ver alguma semelhança entre o filme e a já citada obra escrita por Theodor Rodowicz-Oswiecimsky e publicada na Alemanha na década

de 1850, na qual o autor buscava alertar pessoas que pretendiam imigrar ao Brasil sobre as dificuldades que seriam encontradas por aqueles que se dirigissem à então Colônia Dona Francisca. Dadas as significativas diferenças quanto ao seu contexto histórico, tanto o escritor prussiano como Vanderlei Dambros produziram suas obras trazendo um testemunho a partir daquilo que presenciaram, visando atingir um público distante de Joinville. Contudo, se o primeiro apresentava o seu próprio relato, Dambros, por sua vez, não apenas mostra imagens capturadas da cidade real, já que a tecnologia agora lhe permitia isso, como também traz a voz das pessoas marginalizadas e excluídas que ali viviam.

Outra aproximação possível com *O mar de rosas de Joinville não existe mais* são filmes do Cinema Novo que retratavam os grandes fluxos de migrantes nordestinos para São Paulo e as dificuldades por eles lá encontradas, como em *Viramundo* (1965), de Geraldo Sarno. Bernardet (2003) propõe que, em tal obra, o diretor buscou lançar um olhar sociológico para compreender aquele fenômeno, ouvindo diversos trabalhadores e desvelando suas perspectivas com relação à mudança para a cidade grande. No entanto, para o autor, apesar de trazer os depoimentos dos trabalhadores, o diretor os teria utilizado para reforçar o seu próprio ponto de vista, através de um narrador que seria a “voz do saber”, apresentando dados e estatísticas a respeito daquele cenário, em contraste com a voz do trabalhador, que nada mais saberia além de sua própria experiência. E como Vanderlei Dambros, ao trazer uma imagem bastante não convencional da “cidade da ordem” e “do trabalho”, retratou os trabalhadores migrantes na Joinville de 1992? Como o diretor construiu seu olhar acerca da situação ali retratada? Que visão sobre Joinville é construída no filme?

Em sua estrutura narrativa, o documentário possui uma montagem bastante simples, porém funcional perante o seu objetivo, dando grande espaço aos depoimentos das pessoas entrevistadas. Como cena introdutória, inicia-se com uma apresentação da cidade através de imagens “oficiais”. Vemos, primeiramente, uma imagem capturada dentro de um automóvel em movimento, o qual se locomove atrás de um ônibus em uma estrada asfaltada, de modo que temos a visão frontal do motorista. A legenda informa: “Vamos a Joinville”, já nos indicando que o que será visto tem base no olhar de alguém que não é dali. A chegada na cidade é enfatizada pela câmera, mostrando um letreiro com os dizeres “Bem-vindo a Joinville”. Logo em seguida, temos uma breve sucessão de imagens de alguns marcos icônicos e pontos turísticos, filmados em composições semelhantes a cartões-postais: o Hotel Tannenhof, a Rua das Palmeiras, uma vista panorâmica do centro da cidade mostrando uma cidade já notavelmente verticalizada, uma panorâmica em 360° do alto da torre do mirante no morro do

Boa Vista, revelando a ampla extensão territorial urbana. Não há qualquer texto explicativo sobre o que se vê ou será visto, entendendo-se que tais imagens já faziam parte de um imaginário construído acerca da cidade através das propagandas: o “mar de rosas”.

A pujante cidade dos príncipes e das flores, entretanto, aparece na tela somente por pouco mais de um minuto, dando então lugar à cidade escondida nas periferias. Surge na tela a imagem, também capturada de dentro de um carro, de uma rua onde há valas de esgoto a céu aberto. E em seguida vemos um recorte da entrevista na qual Paulo Ademir Siebert profere a icônica fala que dá o título ao filme. A frase é novamente repetida enquanto aparece mais uma imagem de barracos construídos em um terreno enlameado e insalubre, e com o título escrito na tela. Mostrar o contraste entre a cidade conhecida dos cartões postais e a outra cidade na qual se esconde a miséria é um recurso narrativo utilizado em várias produções ao longo da história do cinema, geralmente como forma de denúncia das desigualdades sociais. Estas imagens iniciais serviriam tanto para contextualizar o espectador sobre o cenário retratado como também para deixar evidente a existência de realidades distintas dentro de uma mesma cidade.

Figuras 38 e 39 - A outra Joinville, no início dos anos 1990



Fonte: *O mar de rosas de Joinville não existe mais*

Nesta cena introdutória é inserida, na montagem, a canção *Homem rural*, do cantor argentino naturalizado brasileiro Dante Ramon Ledesma, cuja letra aborda a difícil vida do homem do campo, que trabalha a vida inteira sendo explorado, e não é recompensado: “Trabalhando, trabalhando não viu a vida passar/ O suor que regou a terra nem sementes viu brotar/ Trabalhando, esperando enfrentando chuva e sol/ Enxada na terra alheia nunca traz dia melhor”. Tanto por seu estilo musical regionalista como por seu caráter crítico à exploração do trabalhador, a canção parece desconectada das imagens consagradas da Joinville “dos príncipes” que aparecem na cena, estando ali para comunicar ao espectador algo a respeito do modo como o filme busca representar os trabalhadores migrantes que darão seus depoimentos,

afinal, quase todos eles são trabalhadores que migraram do campo para a cidade buscando uma vida melhor, e sem colher o fruto de seu trabalho.

Todo o restante do filme é focado nos relatos, havendo dezenove pessoas entrevistadas, as quais, com a exceção do homem que se refere ao “mar de rosas” na introdução, aparecem uma única vez, com suas falas geralmente sem cortes. A montagem constantemente intercala os trechos selecionados de cada entrevista com novas imagens da Joinville periférica, mostrando ruas enlameadas e sem infraestrutura pública, barracões de madeira e morros ocupados por favelas, sendo possível ver em algumas imagens a existência das antigas latrinas construídas do lado externo da casa, que ainda eram bastante presentes nos bairros periféricos e ocupações clandestinas da Joinville dos anos 1990. Abdicando de qualquer narração e legendas explicativas, a montagem, através das imagens e depoimentos, dá conta de transmitir a mensagem, sem que o diretor tenha colocado ali sua própria voz e direcionado a interpretação a respeito do que se vê. Os únicos textos a aparecerem na tela são os nomes dos bairros e comunidades onde as cenas foram filmadas, como Parque Joinville, Fátima e Petrópolis, estando os mesmos irreconhecíveis para o espectador atual que porventura conheça tais localidades. Ao visitar as periferias da Joinville contemporânea, é notável o quanto, passadas mais de três décadas, houve ali um significativo processo de desenvolvimento urbano e de melhoria das condições materiais, especialmente quando comparado ao que se apresentava no momento do filme.

Os entrevistados podem ser divididos da seguinte forma: dezesseis trabalhadores migrantes, dois secretários municipais (Odir Nunes e Carlos Roberto Caetano) e um representante do sindicato dos mecânicos. Catorze dos dezesseis trabalhadores são homens, havendo a presença de apenas duas mulheres no filme todo. A maior parte das pessoas que migravam buscando emprego como operários eram homens (Niehues, 2000). Em função disso, o filme acaba trazendo um olhar predominante do trabalhador migrante masculino. A faixa etária dos entrevistados é variada, abrangendo desde algumas pessoas bastante jovens até outras provavelmente já sexagenárias ou próximas disso. E sobre suas características fenotípicas, a maioria deles possui a pele parda, embora haja também outros que são brancos, alguns dos quais com sobrenome alemão. Entende-se que alguns deles, por sua maneira de falar, possuíam baixo grau de instrução formal, o que ajuda a explicar a situação de exclusão. Quase todos começam o seu depoimento informando o seu nome e a sua origem, sendo a grande maioria de regiões rurais. Doze deles dizem serem provenientes de municípios do sudoeste paranaense, como Santa Isabel d'Oeste, Realeza e Marechal Cândido Rondon, além de cinco deles

declararem terem vindo da pequena Nova Prata do Iguaçu. Com base nisso, podemos supor que os migrantes, frente a sua origem em comum e a estarem vivenciando situações parecidas, manteriam de alguma forma os laços comunitários, ou, pelo menos, se conheciam entre si. Assim, a equipe de produção do filme possivelmente não teria tido tanta dificuldade para selecionar os entrevistados, uma vez que, contatadas as primeiras pessoas, estas podem ter indicado outros conhecidos para também concederem o seu depoimento.

Alguns padrões podem ser percebidos nas entrevistas, tanto na forma como no conteúdo, os quais confluem para transmitir a mensagem almejada. Com exceção do primeiro trabalhador entrevistado, o vigilante, que se encontra na Rua do Príncipe, no centro da cidade, todos os outros quinze concedem sua entrevista nas periferias, provavelmente em frente aos locais onde residiam. Nenhum deles fala em um ambiente interno, estando todos na rua, ou então bem em frente a uma casa, sendo algumas delas barracos improvisados e umas poucas construídas com melhor estrutura, porém todas de madeira, o que era comumente visto como um material construtivo que denotava precariedade e pobreza. A partir dos enquadramentos nos quais a maioria dos entrevistados foram colocados, dando destaque às habitações e às favelas ao fundo, fica perceptível que houve por parte da produção uma intenção em se explorar ao máximo a imagem dos lugares precários onde os migrantes acabavam por se instalar, como se quisesse implodir a imagem da cidade bonita vendida pela propaganda. Sua presença na cena introdutória acaba servindo para comprovar ao público alvo do filme que ela de fato existia, mas que era algo pouco acessível aos trabalhadores migrantes. Repetidas à exaustão, as imagens das periferias teriam assim o propósito de reforçar visualmente o que é dito em falas marcantes, como a do próprio título ou a fala do vigilante no início, de que “Aqui não é essa ilusão”.

Contudo, apesar de desmascarar a ilusão do “mar de rosas” e de representar as pessoas que foram iludidas como uma espécie de vítimas de falsas promessas, pode-se notar, por outro lado, que, na forma como foram filmadas, não há uma vitimização ou a representação delas meramente como sujeitos passivos. Pelo contrário, vemos ali certo enaltecimento de suas histórias de vida, numa tentativa de desmentir o discurso ideológico da pobreza como falta de esforço pessoal, mas como um problema estrutural de um sistema político e econômico que privilegia os interesses de uma determinada classe social. Se nos citados documentários que trazem a visão empresarial os trabalhadores são apenas números e estatísticas, aqui cada um deles possui um nome, um rosto, uma origem, uma voz. Com o microfone nas próprias mãos, e não com alguém o segurando por eles, aos entrevistados é concedido um breve momento de empoderamento, no qual podem expor suas críticas, angústias e decepções, algo que certamente

lhês era negado na maioria dos espaços onde circulavam. Além disso, outros recursos técnicos e estilísticos servem para valorizar sua imagem e seu depoimento, como o uso de pouquíssimos cortes nas falas e o *close-up* nos seus rostos, destacando suas expressões faciais.

Figuras 40 a 47 - Padrão na forma de filmar os trabalhadores migrantes:
microfone na mão e a “outra” Joinville ao fundo



Fonte: *O mar de rosas de Joinville não existe mais*

A primeira metade dos anos 1990 foi um momento em que o uso do testemunho e da história oral, numa perspectiva de se “dar voz” aos oprimidos e excluídos da sociedade, vinha conquistando diferentes espaços no Brasil, como alguns ambientes acadêmicos e também na produção documental brasileira. Isto pode ser verificado, por exemplo, nas produções do já citado projeto Vídeo nas Aldeias, que trazia a perspectiva dos indígenas a respeito de seu próprio mundo. Ou ainda nos documentários de cineastas como Eduardo Coutinho, Renato Tapajós e Tetê Moraes, com a valorização das narrativas orais de trabalhadores e pessoas comuns. Tal maneira de se filmar, dando destaque às subjetividades de grupos historicamente marginalizados, pode ter tido alguma influência no modo como *O mar de rosas de Joinville não existe mais* foi concebido e filmado por Vanderlei Dambros.

Se as imagens já trazem uma mensagem que seria impactante aos que pretendessem migrar para Joinville, é principalmente através do conteúdo verbal que se torna ainda mais evidente o propósito da produção em alertar e mostrar ao seu público alvo a Joinville real com a qual se deparariam, devendo as entrevistas terem sido conduzidas de modo que os entrevistados explicassem porque o referido “mar de rosas” já não mais existiria, se é que algum dia teria existido. Muitos deles, além da situação vivida no momento presente, descrevem as razões que os fizeram migrar. E nada menos que sete dos trabalhadores trazem em sua fala uma explícita advertência direcionada aos seus conterrâneos paranaenses, sendo alguns bastante enfáticos, como, por exemplo, no primeiro depoimento do filme, o do vigilante, mostrado na epígrafe deste capítulo, quando diz “não venham”. O apelo é feito também por um entrevistado que afirma ter atuado no Movimento Sem Terra (MST) antes de chegar a Joinville: “situação não tá muito fácil. Também emprego tá meio difícil. A gente queria conscientizar o pessoal de lá, Nova Prata, e outros lugares vizinhos, que pensassem bastante antes de chegar até aqui” (*O mar de rosas de Joinville não existe mais*, 10’05”). E outro entrevistado diz: “o que a gente queria dizer é que aqui não é paraíso. O pessoal pensa que Joinville é um paraíso. Mas verdadeiramente é o contrário de paraíso, é um inferno. Aqui a vida é muito agitada, é correria. Você ‘tá olhando pro relógio na hora da refeição” (*O mar de rosas de Joinville não existe mais*, 12’05”). Além das advertências aos conterrâneos, o desejo de voltarem para suas terras de origem é manifestado por mais de um entrevistado, não apenas em função do desemprego, da precariedade e do alto custo de vida, mas também pela dificuldade de adaptação com a rotina e os costumes da cidade grande.

Frente a tantos depoimentos parecidos, podemos nos questionar se as recorrentes recomendações contrárias à migração teriam sido todas realmente espontâneas ou se poderia ter ocorrido previamente alguma solicitação por parte da equipe de produção para que fizessem tal apelo, para que assim se deixasse nítido o propósito do filme. Em pouquíssimos momentos se ouve a voz do entrevistador, de modo que não podemos saber o que exatamente era perguntado aos entrevistados, que, na maioria dos casos, falam livremente. Dentre os depoimentos dos trabalhadores, ávidos em descrever as agruras por eles vividas, há um que é, a princípio, destoante dos demais. Uma das duas mulheres entrevistadas, em frente a uma favela (figura 43), após afirmar já estar vivendo em Joinville por dez anos, diz: “eu gosto muito de ‘tá aqui. Emprego ‘tá bom, tudo aqui. E a gente veio aqui, lutemo. [...] estamos lutando até agora, esperando nós conseguir [sic]” (*O mar de rosas de Joinville não existe mais*, 31’40”). Não sendo, provavelmente, a resposta que o entrevistador esperava ouvir, ele pergunta a ela por que

foi morar ali. Sem mencionar as condições que a levaram a migrar, ela apenas descreve, com um sorriso no rosto, que, quando chegou naquela área, ali havia apenas mato, e ela e outras famílias foram ocupando o local. Ainda não satisfeito, o entrevistador pergunta: “com o trabalho, tem condições de pagar aluguel?”. Ela enfim dá uma resposta negativa, balançando a cabeça para os lados, e diz que seu salário como faxineira, de 75000 cruzeiros, era o mesmo valor de um aluguel.

Compreende-se que a mulher entrevistada tinha uma postura resignada com relação às dificuldades da vida; possivelmente tendo vivido situações ainda mais precárias no passado, via como grande conquista pessoal as poucas melhorias obtidas. Fica a pergunta se o depoimento dela teria sido mantido na obra final caso o entrevistador não tivesse conseguido tirar dela um depoimento menos conformista quanto à precariedade vivida. Com exceção desta mulher, nenhum outro dos trabalhadores entrevistados demonstra contentamento com a vida então levada na cidade. Podemos, contudo, pensar que havia vários outros trabalhadores migrantes que, provavelmente influenciados por crenças religiosas e pela ideologia da classe dominante, acreditavam com sinceridade no ideal do trabalho resignado como meio de prosperidade, apesar da precariedade. Possivelmente, houve uma seleção das pessoas que seriam entrevistadas, priorizando-se as que já tivessem um posicionamento confluyente para a tese defendida no filme. Deste modo, *O mar de rosas de Joinville não existe mais* certamente não representa o pensamento da totalidade dos trabalhadores migrantes que, naquela época, habitavam as periferias ali retratadas.

Além dos trabalhadores, os dois secretários municipais reforçam o discurso de desestímulo à migração para Joinville, destacando que já não mais havia vagas de trabalho para tanta gente. Contudo, há diferenças na forma como falam, além de concederem as entrevistas em locais distintos: um em seu escritório no centro da cidade e outro em uma favela periférica, o que pode demonstrar também um posicionamento do diretor quanto às perspectivas por ele defendidas. Além disso, tais diferenças podem nos revelar fissuras na forma como distintos braços do poder público municipal lidavam com a situação de crise habitacional e de alta taxa de desemprego. Como segunda pessoa a ser entrevistada, ao então secretário de desenvolvimento comunitário, Odir Nunes, é concedido o maior tempo em tela em todo o filme, em um trecho sem cortes de aproximadamente seis minutos de duração. Antes que ele apareça, vemos o casarão histórico no centro da cidade onde se localizava, à época, a secretaria por ele comandada. Como um burocrata e representante oficial do poder estatal, o secretário apresenta dados estatísticos acerca da migração recente em Joinville, afirmando que, naquela época, a

cidade recebia, por dia, em torno de quinze famílias providas de outros municípios, a maioria delas de regiões rurais do Paraná, havendo na cidade cerca de 25000 pessoas desempregadas³⁰⁵, de um total populacional que já beirava o meio milhão de habitantes. Apresentado o desafio com o qual o governo municipal teria que lidar nos anos vindouros, Odir Nunes apela ao seu ouvinte paranaense: “eu gostaria de deixar um conselho àquelas pessoas que trabalham na agricultura: que fiquem lá, porque lá ele pode plantar o seu aipim, a sua batata, o seu feijão, criar o seu porquinho, a sua galinha” (*O mar de rosas de Joinville não existe mais*, 6’30”). Embora se possa compreender que solucionar o problema estava aquém das pretensões imediatas dos gestores do poder público municipal, uma vez que o país como um todo enfrentava uma grave crise econômica, ao mesmo tempo, sua fala demonstra um viés elitista e idealizado da vida no campo, contrastado nos depoimentos de alguns dos trabalhadores, que apontam que foi justamente a falta de recursos e de perspectivas de melhorias que os fez migrarem para a cidade.

Inserir o discurso oficial anti-migração da prefeitura, ainda mais ao conceder tanto tempo de tela ao secretário burocrata, pode nos sugerir que, de certo modo, o filme acaba se alinhando ao discurso que se opunha à presença de “forasteiros” na cidade. E os próprios trabalhadores entrevistados reforçam constantemente a visão de que não eram bem-vindos. Deste modo, o filme tinha um público alvo bem específico. Embora não tenha sido encontrada qualquer fonte que indique ter havido alguma exibição na cidade à época, é possível pensar que, ao ser visto pelos opositores da migração, o documentário poderia ser interpretado como uma “prova” de que o “enfeimento” de Joinville era realmente culpa daquelas pessoas “sem instrução” e que seriam “mal-agradecidas” ou que estivessem naquela situação por não saberem aproveitar as oportunidades. Ou seja, sem considerar a questão estrutural e de luta de classes ali envolvida.

A fala do secretário de direitos humanos, Carlos Roberto Caetano, também nos indica que *O mar de rosas de Joinville não existe mais* não era um filme para ser visto pelo público joinvilense. Contudo, seu discurso é mais realista, além de propositivo, e sem uma idealização da vida no campo. Em frente a um morro ocupado por vários barracos, o secretário não apenas adverte a respeito da migração, mas também propõe ações aos trabalhadores rurais para melhorarem sua vida no campo e não precisarem migrar:

³⁰⁵ Esse número é contestado em outro depoimento do filme, o do sindicalista, que denuncia que o governo municipal estaria escondendo os números reais, afirmando que haveria, pelo menos, 30000 desempregados. Dada a ausência de fontes que possam nos fornecer dados mais precisos, cabe, ao menos, destacar que havia divergências entre os números oficiais e aqueles levantados por movimentos sindicais.

A grande cidade é uma tentação pra quem mora no campo. Lá no campo [...] tem dificuldade, [...], mas aqui é muito pior. [...] Então, o que a gente aconselha pro pequeno agricultor, que hoje está lá no Sudoeste, está na sua pequena terra, lá plantando, suando: que não desistam, que se organizem através do seu sindicato. [...] Que se organizem através das suas associações, pra que só através da união de todos que a gente vai mudar essa política agrícola. Vai mudar essa política que existe hoje no país (*O mar de rosas de Joinville não existe mais*, 32'37").

A escolha por alocar, através da montagem, o olhar burocrático sobre a crise no início do filme e a crítica propositiva no final nos ajuda a revelar as intenções dos produtores com o filme: de não apenas buscar desconstruir no imaginário do trabalhador rural do sudoeste do Paraná a ilusão a respeito de Joinville, mas também mobilizar as massas de trabalhadores, tanto rurais como urbanos, para atuarem em movimentos sindicais e de lutas coletivas. Isto vai ficando mais evidente nos minutos finais, quando, após a fala do secretário, entra em cena o sindicalista, cujo nome não nos é informado. Sendo o único entrevistado a falar frente a uma casa de alvenaria, porém sem reboco, o que pode no indicar um poder aquisitivo um pouco maior do que o dos trabalhadores vistos ao longo do filme, o sindicalista traz pesadas críticas às grandes empresas da cidade, inclusive citando nomes como Embraco, Cônsul e Fundação Tupy. Afirma ele que, frente à recessão que o país atravessava naquele ano, as referidas empresas haviam promovido demissões em massa, e que os sindicatos lutavam naquele momento para que as mesmas pagassem salários há meses atrasados. Ele ainda denuncia que “tem empresários de Joinville que fugiram, levando máquinas e tudo, deixando trabalhadores sem nenhum centavo, sem seguro-desemprego” (*O mar de rosas de Joinville não existe mais*, 34'39"). Se, como visto, mesmo em um contexto de crise econômica nacional, a mídia hegemônica louvava o papel dos empresários na economia da cidade, tal como no seu contemporâneo documentário sobre a ACIJ, *Da fornalha à informática*, a situação vivida pelos trabalhadores nas periferias da cidade do trabalho era muito diferente do retrato ali pintado. Além disso, não há como isentar as empresas de culpa pela situação, pois, afinal, foram as grandes responsáveis por vender a ilusão do “mar de rosas de Joinville”, mas jogaram para condições degradantes os migrantes quando estes não mais lhes interessavam. O sindicalista termina seu depoimento chamando os trabalhadores à luta coletiva: “Vivemos uma situação terrível para os trabalhadores. Ou a gente encaminha um plano de luta a nível nacional, contra o governo, contra esta situação econômica que passa o país, com sua economia voltada a um punhado de gente, ou seremos assim sempre massacrados” (*O mar de rosas de Joinville não existe mais*, 35'15").

Por fim, o filme termina repetindo a fala do trabalhador Paulo Ademir Siebert, cuja imagem já havia aparecido outras duas vezes: no pequeno recorte na cena introdutória, e em sua entrevista, de forma integral, sincronizada com sua imagem. Neste encerramento, ele aparece brevemente, mas sua voz continua sendo ouvida enquanto se vê as imagens de uma estrada filmadas de dentro de um carro em movimento, como se a equipe estivesse agora retornando ao Paraná após ter cumprido sua missão em Joinville. A repetição de sua fala visa, assim, reforçar ao público alvo do filme o seu propósito.

Eu queria dar um recado pra todos os migrante, todos os paranaense [sic], que ainda tão lá na terrinha, na roça: que não façam a loucura de vender, de botar fora o que têm, e vim pra cidade, ou vim pra Joinville, que é só ilusão. O mar de rosas de Joinville não existe mais. Aqui o desemprego é grande. E que lute lá por uma reforma agrária justa, que abrace o sindicalismo. Os campo de luta [sic] que a gente tem pra ver se muda essa situação no país, com uma reforma agrária, uma política agrícola adequada, que esse colono fique lá. E que lá se produza, pra esses que já fizeram essa trajetória enganosa tenham o que comer aqui na cidade (*O mar de rosas de Joinville não existe mais*, 36'45").

Sobre exibições e a recepção do filme, fica aqui uma lacuna a ser preenchida por pesquisas futuras. Mas é bem possível que tenha sido exibido nas localidades paranaenses onde atuava a ASSESOAR, podendo-se imaginar que as imagens, os depoimentos e o discurso mobilizador clamando por reforma agrária tenham impactado, mesmo que momentaneamente, o público de camponeses e trabalhadores rurais que tenham assistido ao filme. Outra questão a ser investigada futuramente é se a obra serviu, de algum modo, para cumprir o seu objetivo imediato, ou seja, se contribuiu para promover uma diminuição do número de pessoas na região que optavam pela migração a Joinville. Por enquanto, ficam as perguntas.

Guardada e desconhecida por muitos anos, a obra foi digitalizada e divulgada no YouTube pelo próprio diretor em 2019. Apesar de pouco conhecida e divulgada, *O mar de rosas de Joinville não existe mais* acaba por ser uma obra documental de grande relevância histórica para a cidade, sendo o único filme que se conhece a retratar as dificuldades da classe trabalhadora em Joinville a ser produzido no século XX e, provavelmente, o único já feito na cidade como um instrumento de conscientização e mobilização popular à esquerda. Realizado por alguém de fora da cidade e com um olhar externo a ela, pode-se supor que dificilmente algum produtor local pudesse, à época, encontrar espaço e apoio para realizar ou exibir um filme com o propósito de denúncia e com uma visão tão crítica à narrativa hegemônica empresarial.

Se, no campo cultural e artístico em Joinville, obras de caráter contra-hegemônico seriam bastante tímidas naqueles anos pós-redemocratização, por outro lado, como já visto, seria principalmente no campo da historiografia que surgiriam as primeiras obras críticas à história hegemônica de Joinville, que trariam a perspectiva de uma “história vista de baixo”, com uma narrativa focada nos trabalhadores e não nos empresários, como Meurer (1993), Costa (1996), Souza (1998) e Niehues (2000). Ilanil Coelho (2011) destaca que este contexto de migrações teria tido um considerável peso na reformulação historiográfica da cidade, de modo que não seria uma coincidência de que todas estas obras tenham sido escritas “no momento em que a questão migratória passa a ganhar importância para as explicações sobre as mudanças urbanas de Joinville. Mesmo que a migração não seja a preocupação central, a questão tangencia a análise do passado e do presente da cidade” (Coelho, 2011, p. 163).

Seguindo essa onda de renovação historiográfica podemos incluir a historiadora Giane Maria de Souza, que, a partir de uma abordagem marxista, faria em sua dissertação, publicada em 2006, uma análise do processo de domesticação dos sindicatos em Joinville durante o Estado Novo. Contudo, para além de seu trabalho como historiadora, ela teve também o seu breve momento como documentarista. Assim, se até o início do novo século, não havia nenhuma outra produção audiovisual a retratar trabalhadores marginalizados na cidade, a não ser pelo, naquele momento, desconhecido documentário do “forasteiro” Vanderlei Dambros, seria então Giane Maria de Souza, ligada ao Sindicato dos Servidores Públicos do Município de Joinville (Sinsej) e à Central Única de Trabalhadores (CUT), quem realizaria outro filme a trazer esta temática: o documentário de curta-metragem *Burguesa - Histórias de gente e de lixo*, financiado pelo Simdec e lançado em 2008.

Sem qualquer relação ou influência entre as duas obras, sendo separadas por dezesseis anos e por cenários sócio-políticos brasileiros bastante distintos, o aspecto em comum que aproxima *O mar de rosas de Joinville não existe mais* e *Burguesa - Histórias de gente e de lixo*, além de terem sido realizados por não cineastas engajados em organizações de trabalhadores e produzidos como um “cinema de garagem”, é o protagonismo dado a trabalhadores que se encontravam à margem do discurso oficial sobre uma cidade próspera e desenvolvida, subvertendo tal narrativa. Além disso, ambas trazem uma representação das periferias da cidade e das pessoas que nelas habitavam. Se no filme de Vanderlei Dambros, como visto, constrói-se um retrato dos migrantes vindos do campo vivendo em situação de desemprego e precariedade, em *Burguesa*, Giane Maria de Souza voltaria o seu olhar para pessoas que trabalhavam como catadores de lixo e de material reciclável em uma comunidade periférica, trazendo ao público

as histórias de pessoas pertencentes a uma categoria de trabalhadores que costuma ser invisibilizada e tratada com desdém pela sociedade.

Em reportagem dedicada a divulgar a obra de Giane Maria de Souza, publicada no jornal *Notícias do Dia* em junho de 2012³⁰⁶, é narrado como surgiu a ideia para a realização do filme. Antes de se formar e consolidar sua carreira como historiadora, Giane atuou também como agente pública de saúde na prefeitura de Joinville, paralelamente à profissão de professora de história. Em 2004, ainda trabalhando na área da saúde, teria participado de um projeto que visava apurar as condições sanitárias e de trabalho de pessoas que atuavam como catadores de papelão, em uma associação informal da categoria, situada em ocupação irregular na comunidade Rio do Ferro, no bairro Aventureiro. Diz a reportagem:

um dos catadores fez uma proposta, que não pôde seguir adiante na época, mas que chamou sua atenção: “a gente quer que vocês venham aqui com uma filmadora para acompanhar qualquer um no trabalho, para ver como tratam a gente”. Uma vez que o objetivo da equipe fora concluído, as ações de saúde para os membros da associação estavam garantidas. “Confesso que a proposta daquele catador ficou martelando na minha cabeça”, relembra Giane. [...] “Demorou um pouco, mas voltei com a filmadora e logo começamos a captar imagens³⁰⁷.

Em um vídeo que mostra o *making-off* do documentário³⁰⁸, a própria diretora narra com mais detalhes como foi se configurando a ideia da produção do filme. Diz ela que, quatro anos depois daquele primeiro contato, juntamente com um cinegrafista, ela voltaria à comunidade, que agora já havia sido regularizada e as pessoas alocadas em habitações melhores. A ideia inicial para o roteiro seguiria a sugestão do catador, que era de filmar o seu trajeto desde a periferia até o centro. No entanto, a concepção do projeto foi mudando ao conversarem com as pessoas, principalmente ao se depararem com uma senhora, chamada Wilma Schmidt, que possuía uma carroça e uma égua utilizada para puxá-la. Perguntada sobre o nome da égua, a senhora teria respondido “Burguesa”, explicando que havia lhe dado esse nome por achá-la gorda e bonita. Giane explica que tendo, a princípio, achado graça do nome, posteriormente, viu naquela personagem a possibilidade de se fazer uma obra muito mais complexa, com um viés sociológico e antropológico, e que retratasse “as representações sociais que essas pessoas que vivem dentro de uma comunidade, que, de certa forma, estão numa outra realidade de vida, entendem da situação, da onde elas vivem, da sociedade, como a sociedade

³⁰⁶ Ver: Do lixo para as telas. **Notícias do Dia**, Joinville, 07 jun. 2012. Disponível em <https://ndmais.com.br/noticias/do-lixo-para-as-telas/>. Acesso em 30 set. 2024.

³⁰⁷ *Op. cit.*

³⁰⁸ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=XPop1ZNU-Z0>. Acesso em 30 set. 2024.

se forja”³⁰⁹. Com algumas imagens já captadas, o projeto seria então submetido e aprovado no edital do Simdec, em 2008.

Feita com um orçamento limitado³¹⁰, a obra reproduz, conscientemente ou não, o lema do Cinema Novo da “câmera na mão e uma ideia na cabeça”, visando “dar voz” aos excluídos da sociedade. Além disso, a produção com poucos recursos, evidenciada pela qualidade técnica do filme, poderia também ser relacionada à ideia de *estética da fome*, de Glauber Rocha. A diretora comenta no *making-off* que, ao começar a conversar com as pessoas, a equipe de produção sentiu que elas se mostravam reticentes. Vivendo em situação de marginalidade social, os catadores não tinham compreensão exata sobre o que seria participar de um documentário, chegando a achar que a equipe pudesse ser de fiscais da prefeitura, e que estariam ali para denunciá-los ou então, de forma oposta, para ajudá-los trazendo melhorias para a comunidade. Somente depois de algumas investidas, e ganhando a confiança deles, é que os fizeram compreender que a intenção seria , como afirma a diretora no *making of*, “mostrar o trabalho deles de uma outra forma, dentro da perspectiva deles, dentro daquilo que eles entendem pelo trabalho deles, pela vida deles, utilizando a linguagem deles para mostrar a realidade que eles vivem”. Em um artigo publicado quase dez anos depois de seu lançamento, a diretora expressa sua visão pessoal sobre seu filme, bem como sobre o olhar proposto a respeito da cidade a partir da obra:

Com uma fotografia que privilegia o olhar do catador sobre o espaço onde vive e trabalha, protagoniza o olhar marginalizado e invisibilizado desses trabalhadores sobre a cidade. O filme desenrola o tema da sustentabilidade e do meio ambiente a partir da venda da força de trabalho do catador e a sua organização social e cultural. O indivíduo apresentado por esse filme torna-se parte constitutiva do ambiente como um todo, pois não se separa o meio ambiente do trabalho e do aspecto humano. Tudo faz parte do espaço citadino. (Souza, 2017, p. 17).

Assim, a partir de sua construção fílmica, o que a obra nos diz sobre trabalhadores marginalizados na “cidade do trabalho” da primeira década do século XXI? E será que o olhar e a “voz” ali trazidos são realmente “deles”? São sujeitos de suas ações ou acabam por ser meros “objetos” sendo observados e representados por outros e para uma fruição de outras pessoas pertencentes a outras classes sociais?

³⁰⁹ Cf. Giane Maria de Souza, no vídeo descrito no link acima.

³¹⁰ Analisando as portarias municipais da Fundação Cultural de Joinville, pode-se ver que *Burguesa* foi a obra audiovisual com o menor orçamento já financiada pelo Simdec, sendo de apenas R\$ 6500,00. A lista completa com os orçamentos de cada filme pode ser vista no Apêndice B. No edital de 2009, *Burguesa* seria contemplado novamente, recebendo recursos para a produção de cópias em DVD.

Com quinze minutos de duração, *Burguesa* coloca como condutores de sua narrativa os depoimentos de sete trabalhadores, todos catadores de material reciclável, que atuavam na comunidade Rio do Ferro, sendo cinco homens e duas mulheres, de diferentes faixas etárias. Os nomes de cada um deles são mostrados na tela no momento de sua primeira aparição, demarcando-os assim como indivíduos que possuem sua própria história: Marina, Nelson, Paulo, Jovair, José Luís, Agrinaldo e Wilma. Pessoas comuns, anônimas, invisíveis para a sociedade, mas que são ali, por aquele brevíssimo momento, alçadas a protagonistas. As entrevistas giram em torno de temas como sua árdua rotina de trabalho, as precárias condições materiais em que vivem, problemas pessoais e de saúde, os preconceitos da sociedade para com eles, suas visões de mundo e expectativas com relação ao seu trabalho e à vida. Na montagem, o filme concede a cada um destes personagens um momento de exclusividade, sem que suas aparições sejam intercaladas. Seguindo-se a proposta de conduzir o filme a partir da perspectiva dos trabalhadores entrevistados, as únicas vozes ouvidas são as deles. Abdicando-se de uma ideia de falar por aquelas pessoas, e visando apenas servir de meio para repercutir suas vozes, não há qualquer narração, voz *over*, ou interferência ou pergunta da diretora, encontrando-se ela oculta, ouvindo-se apenas os próprios trabalhadores.

Figuras 48 a 54 - Catadores



Fonte: *Burguesa*

Entretanto, através de alguns dos títulos que são colocados no início de cada um dos cinco blocos nos quais o filme se divide³¹¹, há a construção de alguns modelos ou estereótipos, que constituem muito mais o modo como a autora do filme percebe aquelas pessoas, ou uma tentativa de se criar categorias antropológicas, do que uma percepção das próprias pessoas retratadas. Os depoimentos de Nelson, Paulo e Jovair, por exemplo, são agrupados num bloco intitulado “os homens-cavalo”, possivelmente numa metáfora por trabalharem puxando a própria carroça. E, além disso, o tema sobressalente em seus relatos são as grandes dificuldades na sua rotina: Nelson, com certo pesar, diz que trabalha como catador por não ter tido a oportunidade de estudo, saindo de casa às 3 da manhã para o trabalho; Paulo também relata rotinas de trabalho bastante pesadas, mesmo estando com problemas de saúde, como uma úlcera e “problemas de cachaça”; enquanto Jovair, recebendo menos de um salário mínimo, cria e sustenta sozinho dois filhos, tendo as crianças sido abandonadas pela mãe. Tal como animais de carga, na categoria construída pela autora, esses trabalhadores não teriam outra opção, a não ser seguir em frente resignadamente. Outro título a construir um estereótipo é “o comprador”, apresentando José Luís. Diferentemente dos outros entrevistados, que trabalham catando material do lixo, ele apenas compra o material recolhido pelos outros nas ruas da cidade, revendendo a empresas que realizam a reciclagem, servindo de intermediário. Ele concede a entrevista ao lado de um pequeno caminhão do qual é proprietário. Assim, tanto a posse do veículo como pelo fato de ser um comprador e não um catador, dentro daquele sistema, ele é colocado numa espécie de posição mais elevada dentro de uma determinada hierarquia social, na qual é nítida a prevalência de uma ideologia que valoriza o trabalho individual e uma pequena ascensão social através dele.

Nesse contexto, a posse de uma égua para puxar a carroça também coloca a sua detentora numa posição mais favorável ou superior à dos “homens-cavalo”. Como personagem do último bloco, “A burguesia puxa o proletariado”, temos dona Wilma Schmidt, uma senhora então com 52 anos, que aparece ao lado de sua égua Burguesa, animal que “tem prazer em trabalhar”, conforme diz sua proprietária (*Burguesa*, 10’52”). Ou seja, vemos que dona Wilma projeta em um ser totalmente inconsciente de que tem sua força explorada a sua própria percepção sobre o mundo do trabalho, entendendo-se que, apesar da vida difícil que leva, ela mesma teria a percepção do trabalho como um prazer. Ela então explica o porquê da escolha

³¹¹ Os títulos dos blocos, na ordem em que aparecem, são: “A história do cachorro e da salsicha”, “Os homens-cavalo”, “O comprador”, “O lixo de cada um” e “A burguesia puxa o proletariado”. Não irei aqui abordar cada um detalhadamente, nem realizar uma análise profunda sobre os significados que cada título pode carregar, sendo aqui meramente citados para uma melhor contextualização.

do nome: “Acho ela muito linda [...] ela é gorda, é bonita. Quando eu olhei ela, que eu comprei, eu falei: é muito burguesa essa égua e vou ponhá [sic] o nome dela de Burguesa” (*Burguesa*, 12’20”). Um corte na sua fala nos indica que a pessoa que filmava possivelmente fez alguma pergunta, ainda sobre o nome inusitado, ao que dona Wilma complementa: “Burguesa é uma pessoa que anda bem arrumado, [...] se veste muito bem, usa joias [...] é uma pessoa burguesa pra mim. [...] a pessoa muito gorda diz que é feio né, mas um animal gordo já é burguês né. [...] Eu acho ela linda, não sei se os outros acham, mas eu acho” (*Burguesa*, 12’48”). Apesar de ter uma percepção distorcida sobre o conceito histórico ou sociológico de “burguesia”, unicamente a partir de características estéticas, podemos notar que dona Wilma tem plena consciência de que não pertence àquele grupo social, mas que é visto por ela com admiração e como algo digno de ser homenageado. Deste modo, haveria ali também a construção de um determinado estereótipo sobre a classe trabalhadora, representando um perfil de trabalhador resignado que vê apenas no seu próprio trabalho, de forma individual, o meio para se conquistar melhorias de vida, espelhando-se na “burguesia”, sem a clara compreensão da exploração de uma classe sobre a outra, o que faz com que muitos admirem seus próprios exploradores e algozes.

A partir do que se vê no filme, os entrevistados aparentam estar distantes de comporem uma classe organizada de trabalhadores, estando cada um deles atuando de forma autônoma, e recebendo seu dinheiro apenas da venda do material que coletam. Fica assim evidente a situação de trabalho informal e, por vezes, degradante na qual vivem. E se em *O mar de rosas de Joinville não existe mais* vemos um grande número de trabalhadores insatisfeitos com as condições e perspectivas de trabalho e alguns até mesmo conscientes da necessidade de organização política, os trabalhadores entrevistados em *Burguesa*, por outro lado, revelam um perfil muito mais resignado e absorvido pela ideologia da classe dominante, como nos sugere a homenagem à égua. Pouquíssimo nos é contado sobre a história de vida dessas pessoas, mas pelo pouco que dizem nos minutos a eles reservados, alguns demonstram um sentimento de conformismo com a vida que levam, como se aceitassem que não poderiam ter sido outra coisa na vida, mostrando ainda uma grande gratidão por pequenas conquistas que deveriam lhes ser direitos básicos, do ponto de vista material e simbólico, como o respeito da sociedade. Dona Wilma, por exemplo, em certo momento, numa espécie de apelo resignado, pede ao espectador: “não põe no lixo a reciclagem, porque pra gente é muito importante. É uma felicidade quando a pessoa chama: ‘quer um plástico? Quer um papel? Um ferro? Uma coisa assim?’ pra gente é muito bom, muito gratificante. Pessoal ‘tá ajudando a gente a pagar aluguel, a comer’” (*Burguesa*, 11’12”). Ou ainda o depoimento de Paulo, que, apesar de seus problemas de saúde,

mostra contentamento com a profissão, que lhe permitiu equipar sua casa com eletrodomésticos encontrados no lixo, e que assim vai “levando a vida como Deus quer” (*Burguesa*, 2’58”).

O único personagem que demonstra alguma consciência de sua classe e, de alguma forma, traz uma crítica à sociedade é Agrinaldo, cuja fala é inteiramente dedicada à questão do preconceito sofrido pelos catadores. Diz ele: “eu só queria que o pessoal tivesse mais consciência de que isso é um trabalho [...] acham que a gente é doente, é isso ou aquilo, mas isso é muito errado. O pessoal sobrevive muito bem, é um serviço limpo” (*Burguesa*, 07’35”). Continuando sua fala, ele faz uma defesa “humanista” de sua classe enquanto trabalhadores como quaisquer outros, num apelo à sensibilização da sociedade: “a pessoa tem que pensar o que fala pra um catador. Sabe por quê? Porque ele também tem sentimento. Talvez ele pode não ‘tá vestido igual você, mas ele também tem um sentimento igual. É isso, acabar com esse preconceito” (*Burguesa*, 09’54”). Mas ao assumir um orgulho em ser catador, por mais que demonstre certa consciência de classe, não haveria também uma percepção resignada sobre o trabalho? Ao detectar como maior problema o olhar preconceituoso da sociedade, não haveria um certo conformismo com as condições materiais de trabalho?

Agrinaldo é também o único dos personagens que aborda explicitamente uma relação com a cidade, trazendo uma percepção acerca da desigualdade social e das diferenças entre o centro e a periferia onde habita: “sempre quando vem a riqueza, vem sempre alguma coisa atrás. Não existe a cidade limpa se não tem pra onde levar o lixo em algum lugar” (*Burguesa*, 08’25”). No entanto, o catador recusa uma dicotomia entre um centro “limpo” e uma periferia “suja”, alegando que, apesar de haver muito lixo (reciclável) no bairro, vindo de outras partes da cidade, os esgotos do centro teriam mais ratos que a sua região. O que podemos entender de sua fala é que novamente ele demonstra um sentimento de orgulho em pertencer à categoria dos catadores e em ser morador da periferia, entendendo o seu papel como fundamental para o bem-estar coletivo.

Durante a sua fala, são inseridas na montagem imagens do bairro, algumas das quais nos mostram ruas com grandes quantidades de material reciclável acumulado, em frente às casas ou sobre as calçadas. No entanto, quando comparadas às localidades retratadas em *O mar de rosas de Joinville não existe mais*, é notável o quanto houve, no período de uma década e meia, uma significativa evolução na infraestrutura urbana das periferias, podendo-se ver ali ruas asfaltadas e com sinalização, calçadas, iluminação pública e casas de alvenaria construídas em lotes bem demarcados, bastante diferente das ruas desordenadas e insalubres e habitações precárias que predominavam na década anterior. Embora o Rio do Ferro não tenha sido

retratado no filme de 1992, os bairros que lá apareciam também já se encontravam urbanizados em 2008. Vistas lado a lado, as imagens da periferia nos dois filmes podem nos mostrar que parte dos problemas relatados pelos trabalhadores no primeiro já pareciam ter sido solucionados, pelo menos no seu aspecto estrutural e estético. Cabe ainda destacar que dois dos “homens-cavalo” relatam terem migrado da cidade de Campo Mourão, no oeste do Paraná, relativamente próxima da região sudoeste. Essa pequena amostra pode nos revelar que o fluxo migratório dos interiores e regiões rurais daquele estado tenha seguido como tendência durante os anos 1990 e 2000.

Figuras 55 e 56 - Periferia urbanizada



Fonte: *Burguesa*

Ainda sobre uma representação da cidade, nota-se que, ao colocar o foco quase que exclusivamente nos catadores e nas suas percepções sobre o seu trabalho, não há uma preocupação em se fazer uma contextualização acerca da cidade. Não é ali utilizada a estratégia frequente em filmes que trazem uma denúncia da desigualdade social de se mostrar, primeiramente, imagens da cidade próspera ou de seus “cartões-postais” para depois revelar os seus excluídos, como visto, por exemplo, em *Enchente, o outro lado da Barragem Norte* e *O mar de rosas de Joinville não existe mais*. Talvez porque o que se pretendia construir seria justamente uma visão positiva da periferia, retratada como uma parte que compõe a dinâmica da cidade, e não como um “outro” lugar onde vivem os “excluídos”. Deste modo, os trabalhadores são ali retratados como pessoas que, apesar de terem uma profissão marginalizada, estariam também inseridos na sociedade e trabalhando de forma digna. E, embora o nome da cidade, bem como de alguns bairros, seja citado por alguns dos entrevistados, não há qualquer imagem reconhecível de Joinville, podendo aquele cenário, a princípio, ser visto como o retrato de qualquer outra cidade brasileira ou do sul do Brasil.

Bem no início do filme, no entanto, há o anúncio de que o mesmo fora patrocinado pela prefeitura de Joinville por meio do Simdec. E nestes créditos iniciais, antes que apareça

qualquer imagem, há um elemento sonoro que, de certo modo, nos fornece um indicador que faz alusão a uma das características enaltecidas pela história hegemônica de Joinville: a sua formação por descendentes de imigrantes alemães, que é, porém, subvertida de algum modo. O documentário se inicia com a voz de uma mulher que afirma: “eu ainda falo alguma [sic] coisa em alemão né, mas eu mais entendo em alemão” (*Burguesa*, 0’05”), dizendo também que ainda se recorda de cantigas (ou “umas moda” como ela se refere) em alemão ensinadas por sua mãe e, então, canta um trecho de uma delas. Somente nos minutos finais é que será revelado ao espectador que aquela voz é de dona Wilma, a proprietária da égua *Burguesa*. Não sabemos sua história de vida e tampouco seu lugar de origem, mas pelo seu modo de falar, ela possivelmente seja provinda de alguma região rural de colonização alemã. É interessante, no entanto, ressaltar que esta personagem, como uma descendente de imigrantes alemães e que é catadora de lixo, contraria a representação costumeira atribuída a tal grupo, sobre a prosperidade decorrente de razões étnicas, devido a uma suposta aptidão natural para o trabalho. Embora todos os outros trabalhadores entrevistados sejam pardos ou negros, ou seja, pessoas “racializadas” por um olhar colonial, o filme nos lembra, através de dona Wilma, que, no sul do país, uma grande parte da classe trabalhadora pobre é composta também por pessoas brancas descendentes de imigrantes europeus. Dada a sua condição material, seria correto dizer que ela é uma pessoa “privilegiada” por ser “branca”? Quando ela, em sua fala, dá a entender que é satisfeita com o seu trabalho (marginalizado pela sociedade), dificilmente alguém irá interpretar que ela não tenha se esforçado o bastante para obter uma posição social melhor.

Podemos entender que um dos propósitos do filme seria o de sensibilizar o público a respeito da importância destes trabalhadores para a cidade e a sociedade que nela habita, buscando conquistar um olhar de empatia com relação aos mesmos. E não apenas os relatos verbais, mas também seus elementos estéticos buscam construir uma visão mais humanizada sobre aqueles personagens. A cada entrevista, as falas são mostradas com poucos cortes no som. Porém, a montagem vai intercalando planos com duas formas distintas de filmagem da mesma pessoa: imagens a cores com a câmera parada e som sincronizado, e imagens em preto e branco filmadas de formas mais expressivas, como, por exemplo, com movimentação da câmera, com planos detalhe, ou ainda com a utilização de câmera lenta e ângulos diferenciados. Pode-se dizer que uso do preto e branco nestas imagens remete à estética de filmes do *cinema-verdade*, que, desde seu surgimento nos anos 1960, tem como uma de suas características a busca por construir um retrato de pessoas comuns ou marginalizadas. Mesmo havendo cortes para

intercalar tais imagens, continua-se a ouvir a voz da pessoa, de modo que o som fica dessincronizado nas imagens em preto e branco.

Figuras 57 a 63 - Um convite a um outro olhar para os catadores



Fonte: *Burguesa*

Acredito que a escolha por essa estética não teria se dado apenas para se trazer algum preciosismo técnico ou uma maior variedade de planos, carregando também distintos significados e interpretações possíveis. Enquanto as imagens coloridas se apresentam “neutras”, tal como se as pessoas estivessem sendo entrevistadas para uma reportagem jornalística (apesar de não haver um microfone aparente), os planos expressivos em preto e branco podem ser compreendidos como uma crítica a essa suposta neutralidade na forma de representação televisiva, que oculta detalhes e sutilezas em sua visão homogeneizante. Nesta chave interpretativa, focar a câmera em planos detalhe ou em outros ângulos e perspectivas seria como um convite ao espectador a olhar para aquelas pessoas de uma outra forma, sugerindo-nos que a vida levada por elas é, provavelmente, muito mais árdua do que os relatos aparentemente neutros nos mostram, além de que carregam seus sonhos, paixões, medos, dores e traumas, como qualquer outro ser humano.

Na última cena, cada um dos sete personagens reaparece, como se estivessem dando suas palavras finais, sendo inseridos na montagem na mesma ordem em que apareceram ao

longo do filme. Sobre este momento, destaco a fala de Agrinaldo, na qual ele apresenta uma projeção de futuro: “Se continuar assim, daqui mais uns 10 anos vai ‘tá tipo um emprego fixo, ou uma coisa bem legalizada, e o nosso mundo vai ‘tá bem melhor” (*Burguesa*, 14’15”). Esta sua percepção a respeito de uma tendência evolutiva vindoura estaria, provavelmente, baseada nas melhorias percebidas nos anos anteriores, representando nos “horizontes de expectativa” (Koselleck, 2006) de parte da classe trabalhadora brasileira um cenário otimista sobre as condições de trabalho, com uma percepção de que o Brasil como um todo vinha tomando um caminho progressista. Aquele era um período em que o Partido dos Trabalhadores já se encontrava em seu segundo mandato na presidência e com altos índices de aprovação popular³¹², devido, principalmente, às políticas de valorização do salário mínimo e do incentivo ao consumo, o que se refletiria também nas eleições municipais daquele ano, quando Joinville iria eleger, pela primeira e única vez, até hoje, um prefeito do PT.

Deste modo, a própria concepção de *Burguesa* traz um olhar de positividade acerca de seu momento presente e otimista quanto ao futuro próximo, apesar de, como destacava Antunes (2008), no mesmo ano de produção do filme, podia-se “constatar uma nítida ampliação de modalidades de trabalho mais desregulamentadas, distantes da legislação trabalhista, gerando uma massa de trabalhadores que passam da condição de assalariados com carteira para trabalhadores sem carteira assinada” (Antunes, 2008, p. 5). Mas, ainda assim, havia uma perspectiva social de melhorias. Visto em retrospecto, após a ofensiva neoliberal e os ataques aos direitos trabalhistas e a ascensão da extrema direita no Brasil ao longo da última década, faz parecer um passado distante. Há ali, não somente na fala de Agrinaldo, mas no filme como um todo, uma perspectiva confiante a respeito de uma ampliação dos direitos trabalhistas e da democracia no país. Diferentemente do desemprego em massa e da crise migratória e habitacional nos difíceis anos da Era Collor, fazendo alguns dos trabalhadores em *O mar de rosas de Joinville não existe mais* clamarem por reforma agrária, não se vê nos trabalhadores em *Burguesa* qualquer ímpeto revolucionário ou mesmo de organização coletiva. Frente às melhorias na estrutura urbana e ao aquecimento da economia que facilitou o acesso ao consumo pelas classes populares, o próprio filme, mesmo que sob um viés de esquerda, parece abraçar a visão institucional e paternalista de conciliação do Partido dos Trabalhadores, então na

³¹² Em 19 de dezembro de 2010, a *Revista Veja* anunciava que Lula terminava seu segundo mandato com índice de aprovação de 83% (ver: <https://veja.abril.com.br/politica/lula-encerra-mandato-com-aprovacao-de-83-afirma-ibope>. Acesso em 12 dez. 2024). Três dias antes, *O Globo* apontava uma porcentagem ainda maior, de 87% (ver: <https://g1.globo.com/politica/noticia/2010/12/popularidade-de-lula-bate-recorde-e-chega-87-diz-ibope.html>. Acesso em 12 dez. 2024).

presidência, convidando o espectador a olhar de uma forma mais humanizada para os catadores, mas sem uma crítica contundente aos sistemas de exploração dos trabalhadores³¹³. Nos anos posteriores ao seu lançamento, *Burguesa* circulou por diferentes espaços, tanto em festivais e mostras de vídeo como também em projetos educacionais em escolas e universidades, indo para além da cidade onde foi produzido³¹⁴.

* * * * *

Além de *Burguesa*, há um outro documentário, lançado em 2016, importante de ser mencionado por também trazer trabalhadores da reciclagem em um bairro periférico de Joinville como protagonistas. Trata-se do curta-metragem, também financiado pelo Simdec, *De mãos limpas*, dirigido pela dupla de cineastas Cristiano Cardoso e Rafael Uber, proprietários da Câmera 1 Comunicação Audiovisual, uma produtora especializada em filmes corporativos e institucionais³¹⁵. Tal como *Burguesa*, *De mãos limpas* busca construir uma visão humanizada sobre esta categoria de trabalhadores e sensibilizar o espectador a olhar para eles de uma outra forma, porém com uma perspectiva distinta com relação ao trabalho. Não se trata, propriamente de uma contranarrativa histórica ou de uma crítica a uma visão hegemônica sobre a cidade. Pelo contrário, traz uma visão bastante institucionalizada. Porém, por ser uma das poucas obras financiadas pelo Simdec a representar o mundo do trabalhador na periferia da cidade contemporânea, é interessante vê-lo em comparação com os outros dois documentários aqui analisados, sobre distintas formas de representação destas pessoas e destes espaços.

Tendo sido produzido por dois profissionais com formação técnica e universitária em produção audiovisual, é possível notar, em comparação com os outros dois filmes, uma maior qualidade e refinamento técnicos, tanto na captura das imagens como no roteiro e na montagem, sendo esta muito mais dinâmica e com uma maior variedade de planos. Inteiramente em preto

³¹³ Poucos anos depois, em 2012, Giane Maria de Souza realizaria um segundo documentário que voltaria a colocar trabalhadores marginalizados de Joinville como protagonistas: *A cidade que me pertence*, surgido a partir de um projeto de intervenção urbana de um coletivo de artistas e financiado por doações de voluntários, pelo sistema de *crowdfunding* (Souza, G. M., 2015). Diferentemente de *Burguesa*, que retrata uma categoria específica de trabalhadores em um bairro periférico, este filme retrata trabalhadores informais, como vendedores ambulantes, que atuam na região central da cidade, tendo “cartões-postais”, como o Monumento ao Imigrante e a Rua das Palmeiras como cenários. Frente a esses lugares, as pessoas, que não são artistas, são convidadas a pintar uma tela, e em seguida são entrevistadas, falando sobre como percebem o seu trabalho e a sua relação com o local onde atuam. Embora seja uma interessante fonte a respeito da percepção destas pessoas sobre a cidade, *A cidade que me pertence* não será analisada neste trabalho, sendo pelo menos aqui citada e comentada. Para mais informações sobre o filme, ver Souza, G. M. (2015), texto no qual a diretora narra todo o seu processo de criação e produção.

³¹⁴ Como exemplo de exibição fora da cidade, tem-se uma mostra na cidade de Balneário Camboriú, em 2011 (Ver: <https://diarinho.net/materia/422325/videos-catarinas-passam-hoje-no-arquivo-historico>. Acesso em 09 out. 2024). Foi também exibido em programa televisivo ligado à Fiocruz, no Rio de Janeiro, em 2014, o que demonstra que o filme tem o potencial de proporcionar discussões para muito além de sua esfera local (Ver: <https://agencia.fiocruz.br/videoaude-distribuidora-divulga-programacao-de-maio>. Acesso em 09 out. 2024).

³¹⁵ Ver: <https://www.k1filmes.com.br/>. Acesso em 10 out. 2024.

e branco, *De mãos limpas* traz quatro trabalhadores da reciclagem como personagens, sendo eles não apenas catadores, mas também trabalhadores da separação dos materiais. Dando mais dinamismo às cenas, os entrevistados aparecem não apenas falando parados frente à câmera, que, por vezes, os segue enquanto trabalham ou se locomovem, seja caminhando, puxando uma carroça, ou até mesmo em veículos motorizados como motocicleta e ônibus. Assim, a forma do filme remete tanto às propostas do *cinema-verdade*, atuando para a construção daquela realidade imediata, como do *cinema direto*, com cenas filmadas no ambiente de trabalho como se a câmera não estivesse ali presente. Nos deslocamentos dos personagens, há também registros imagéticos das ruas da periferia, notando-se nestes ambientes o mesmo padrão de urbanização já visto em *Burguesa*, ou seja, com uma infraestrutura urbana mais ordenada.

O filme nos mostra também que os trabalhadores, embora sejam autônomos, aparentam ser mais organizados coletivamente, trabalhando em uma cooperativa, a ASSECREJO³¹⁶, cujo diretor é também uma das pessoas entrevistadas. *De mãos limpas* busca mostrar que, apesar das dificuldades, do preconceito da sociedade e da baixa remuneração, os trabalhadores sentem-se felizes e recompensados com o trabalho, atribuindo ao seu próprio esforço uma melhoria na sua condição de vida, podendo esta perspectiva ser percebida na fala dos quatro catadores entrevistados. Iraidi Costa, por exemplo, aponta que o trabalho com a separação dos resíduos sólidos do lixo comum tem gerado sustentabilidade para várias famílias, que “não ‘tão precisando mais ir pra fila da cesta básica. Já tem o seu próprio dinheiro, que chega no dia, recebe, vai lá e faz a sua própria compra, vai dentro do mercado e escolhe o que vai comprar. [...] isso é muito importante. Eu me sinto feliz de ver isso” (*De mãos limpas*, 10’55). Para além do maior acesso ao consumo que as classes populares obtiveram no Brasil durante as duas primeiras décadas deste século, também, através desta personagem, está representada a influência ideológica exercida pelas religiões cristãs neopentecostais em grande parte dos trabalhadores no Brasil contemporâneo.

Tanto na fala desta personagem, como de outros entrevistados, está bastante presente o discurso sobre como a reciclagem ajudaria a promover a sustentabilidade. O conceito, no entanto, é ali entendido como algo já dado *a priori*, ou como algo consolidado e certo de sua existência, e não como conceito extremamente ideológico. Sobre esta questão, considero o conceito de *sustentabilidade* como um eufemismo para suavizar o gravíssimo problema da crise ambiental gerada pelo capitalismo, como se fosse possível sustentar um modo de produção que

³¹⁶ Cooperativa de trabalho ecológica dos catadores e recicladores de Joinville, fundada em 2001. Ver: <https://www.nsctotal.com.br/noticias/uma-associacao-de-reciclagem-que-gera-renda-para-moradores-do-aventureiro-em-joinville>. Acesso em 10 out. 2024.

prioriza a exploração infinita dos recursos naturais (que são finitos) em busca de lucros crescentes para uma camada muito minoritária da população mundial. Vejo que, em função desta contradição, no modo de produção capitalista não há sustentabilidade possível. Contudo, o filme parece corroborar com a perspectiva educativa, porém, a meu ver, ingênua, de que bastaria que a sociedade aprendesse a separar corretamente o lixo para a reciclagem para promover tal sustentabilidade, além de que também através dessa atitude, todos estariam contribuindo para promover dignidade a esta classe de trabalhadores. Com isso, reproduz-se o discurso hegemônico do trabalho braçal disciplinado como edificante, e, assim, mesmo os trabalhadores invisibilizados ou marginalizados encontram o seu espaço na “cidade do trabalho” e são recompensados através de seus próprios méritos. Não se está aqui negando que a forma como o trabalho é apresentado no filme possa ter, de fato, proporcionado mais dignidade e melhores condições de vida àquelas pessoas. No entanto, evidencia como o ideal neoliberal do esforço individual e do empreendedorismo se encontra ali fortemente disseminado.

Deste modo, *De mãos limpas* acaba por reproduzir um viés institucional, e não apenas da cooperativa ali retratada, mas também da prefeitura, sendo entrevistados o secretário municipal de assistência social e uma professora pesquisadora sobre meio ambiente e reciclagem. Ambos falam sobre a importância de que cada cidadão, em seus próprios lares, separe o lixo descartável dos materiais recicláveis, uma vez que tal prática geraria sustentabilidade, o que também corrobora com a perspectiva de se responsabilizar somente os indivíduos, sem questionar ou problematizar o modelo econômico que gera tanto lixo e desigualdade. Como sugerem os dois entrevistados, seria esta conscientização ambiental da sociedade a responsável por proporcionar também mais oportunidades de trabalho aos catadores e recicladores. Parecem assim propor que, se cada cidadão separar o seu lixo doméstico, os catadores/recicladores sempre terão trabalho a ser feito, como se isso bastasse para lhes dar dignidade.

Colocados os três filmes aqui analisados em perspectiva, pode-se perceber várias mudanças, tanto com relação à questão estrutural das periferias de Joinville e das condições materiais de moradia e trabalho, como também quanto à percepção dos trabalhadores em posições marginalizadas a respeito do seu trabalho perante a sociedade e sua relação com a cidade. Obviamente que estes são três recortes temporais e sociais e que estão muito longe de representar qualquer totalidade do pensamento da classe trabalhadora periférica, mas nos apontam tendências majoritárias de pensamento das pessoas naquelas localidades, além da

forma e do conteúdo que cada um dos diretores priorizou destacar em sua respectiva obra. Em oposição ao cenário de insatisfação e desilusão com a cidade do trabalho onde não havia trabalho e com péssimas condições de moradia, em 1992, os filmes de 2008 e 2016 nos revelam trabalhadores relativamente satisfeitos com as melhorias estruturais, mas, por outro lado, com um conformismo muito maior quanto à possibilidade de mudança social. Este sentimento de conformismo com a realidade do momento presente da classe trabalhadora seria também captado e representado por outra obra lançada no mesmo ano de *Burguesa*, mas com uma proposta estética e narrativa completamente diferente das outras produções documentais: a sinfonia urbana *Sob o céu de Joinville*.

4.2 - *Sob o céu de Joinville* (2008): uma desmonumentalização da “cidade do trabalho”?

Ao olharmos para as obras audiovisuais produzidas e financiadas pelo Simdec, enquanto conjunto, conforme abordado no primeiro capítulo, notamos certo equilíbrio entre obras puramente ficcionais e documentários, havendo, nos filmes desta segunda categoria, uma predominância de temáticas relativas à própria cidade. Embora Joinville seja um importante elemento para a narrativa de muitas destas obras, tanto em ficções como em documentários, ao abordar a cidade em si, nenhuma delas o faz de forma tão enfática e direta como o curta-metragem experimental e documental *Sob o céu de Joinville*, lançado em 2008, e dirigido por Rodrigo Falk Brum³¹⁷. Colocando a cidade como protagonista, o filme se enquadra no gênero fílmico *sinfonia urbana* ou *sinfonia da cidade*, sendo, possivelmente, o único representante dessa categoria entre as produções já realizadas na cidade. Com uma narrativa que tem como tema a representação de um dia qualquer em Joinville, explorando imagetivamente a dinâmica urbana cotidiana, a obra acaba, também, por trazer uma visão acerca da imagem de “cidade do trabalho”, propondo uma interpretação sobre como a mesma poderia ser entendida naquela década inicial do século XXI. Embora várias abordagens interpretativas possam ser realizadas, busco conduzir a análise nas formas como o filme se apropria de uma história “oficial” de Joinville, e também nas representações de questões relativas ao trabalho e a trabalhadores. Mas antes de focar no filme em si, é importante uma melhor conceituação sobre seu gênero fílmico.

³¹⁷ Com formação técnica em cinema e radicado em Joinville, Rodrigo Falk Brum teve *Sob o céu de Joinville* como sua primeira produção cinematográfica. Posteriormente, dirigiu o curta produzido em película 35mm *Cinemaíêutica*, tendo ambas as obras sido financiadas pelo Simdec. O autor não produziu outros filmes, tendo seguido outra área profissional.

Como descrevem Jacobs, Kinik & Hielscher (2019), as sinfonias urbanas constituíram-se em um significativo e influente fenômeno na produção cinematográfica mundial (especialmente europeia) durante a década de 1920, estando ligado a movimentos artísticos de vanguarda da época. As sinfonias consistem, assim, em obras de caráter experimental que fizeram amplo uso de técnicas de montagem para construir uma visão poética sobre uma determinada cidade, sendo os mais famosos e aclamados exemplos o alemão *Berlim, sinfonia de metrópole* (1927), de Walter Ruttmann, e o soviético *Um homem com uma câmera* (1929), de Dziga Vertov. Entretanto, conforme levantamento apresentado pelos autores, durante as décadas de 1920 e 1930 mais de oitenta produções do tipo, entre longas e curtas, foram realizadas em diversos países, inclusive no Brasil, com São Paulo, sinfonia da metrópole, de 1929, dirigido por Rodolfo Lustig e Adalberto Kemeny. Jacobs *et al* (2019) destacam ainda que o termo *sinfonia urbana* (ou, mais precisamente, o seu correspondente na língua inglesa: *city symphony*) surgiu contemporaneamente às obras assim designadas, a partir do filme de Ruttmann. E embora vários autores, ao longo de quase um século, tenham analisado e teorizado sobre tais filmes, não havia sido comum categorizá-los como um *gênero* cinematográfico, o que é defendido pelo trio de autores, devido aos vários aspectos semelhantes apresentados em grande quantidade de obras.

Apesar de cada *sinfonia urbana* daquele período ter suas particularidades, algumas características são bastante recorrentes em várias delas, como, por exemplo, a representação positiva da agitação do ambiente urbano, de modo que a dinâmica da cidade é costumeiramente alçada como o emblema da modernidade, prevalecendo uma perspectiva otimista quanto ao progresso trazido pela indústria e pela tecnologia. É comum também a construção de um retrato “caleidoscópico” e em movimento do cotidiano da cidade, “organizado através de montagem rítmica e associativa, de modo a evocar estruturas musicais”³¹⁸ (Jacobs *et al*, 2019, p. 5), tendo como arco narrativo a representação de um tempo cíclico, geralmente de um dia. E, por fim, outra importante característica é a representação metafórica da cidade como uma espécie de máquina viva (Álvarez, 2015), na qual as pessoas, e mais especificamente os trabalhadores, são geralmente retratados de forma impessoal e sem individualidade, como se fossem as peças responsáveis pelo funcionamento do grande mecanismo “cidade”, apesar de alguns filmes, como *Um homem com uma câmera* apresentar algumas cenas com pequenas narrativas destacando as ações de algum personagem específico.

³¹⁸ Tradução minha. Original em inglês: “oftentimes kaleidoscopic sense of modern life that they present is organized through rhythmic and associative montage in such a way as to evoke musical structures”.

Como destacam Jacobs *et al* (2019), mesmo que não fosse o tema principal, alguns dos filmes traziam algum momento de denúncia ou crítica à desigualdade social, por vezes retratando as partes pobres ou menos desenvolvidas das cidades, em contraste com os ambientes marcados pela presença das tecnologias da modernidade. No entanto, embora aquele fosse um período no qual, em virtude do triunfo da Revolução Russa, revoluções socialistas apareciam no horizonte como uma possibilidade real de emancipação das classes trabalhadoras (ou como uma perigosa ameaça, dependendo do ponto de vista), as representações dos trabalhadores nas sinfonias urbanas não costumavam evidenciar elementos que se propusessem como ferramentas de agitação política ou de conscientização de classe. Apesar da presença fundamental dos trabalhadores nestes filmes, a perspectiva sobre eles apresentada tende a ser mais conservadora, sem uma valorização da classe para além do uso de sua força de trabalho e de cumprir o seu papel na sociedade de manter a “máquina” funcionando³¹⁹.

De modo geral, as sinfonias urbanas estão mais relacionadas ao cinema do período entreguerras, tendo, após a consolidação do cinema sonoro, praticamente desaparecido enquanto gênero cinematográfico por várias décadas. Contudo, na contemporaneidade, há uma grande quantidade de produções, em diversas partes do mundo, que são diretamente nelas inspiradas. Diante disso, Vasconcelos (2022) defende que se o gênero, muitas vezes, costuma ser associado somente àquele momento histórico específico, por outro lado, sua influência reverbera, de modo que muitas produções contemporâneas podem ser associadas às sinfonias urbanas, “seja por suas estruturas semânticas (como a temática da cidade e seu ritmo), seja por estruturas sintáticas (como a estrutura narrativa do passar do dia)” (Vasconcelos, 2022, p. 18). Como sugere a autora, tais obras podem ser denominadas de *reverberações sinfônicas*, tendo ela, a partir de catálogos de mostras e de festivais de cinema pelo Brasil, realizado um levantamento de filmes do tipo produzidos no país desde os anos 1990, tendo identificado e analisado mais de vinte produções, entre elas, *Sob o céu de Joinville*, que é assumidamente inspirado nas duas mais conhecidas sinfonias urbanas dos anos 1920, de modo que a sua influência estética e narrativa é bastante evidente. A referência a estas obras fica nítida também na sinopse oficial do filme, que diz que o mesmo “mostra o passar de um dia através de momentos peculiares e triviais do cotidiano da cidade. Em linguagem que não segue os moldes tradicionais do documentarismo, a narrativa se estabelece na relação da trilha sonora (original)

³¹⁹ Uma notável exceção é, certamente, *Um homem com uma câmera*, realizado durante o processo revolucionário de construção e consolidação do socialismo na União Soviética.

e a montagem, sem diálogos”³²⁰. Sobre a inspiração para a concepção do filme, o diretor, Rodrigo Falk Brum, em entrevista a mim concedida, assim descreve:

A ideia surgiu quando eu cursava a pós em cinema, durante as aulas sobre documentário. Fiquei fascinado por esse subgênero do documentário que buscava estabelecer uma narrativa guiada pela música, que sempre foi muito presente também em minha vida. A partir daí um amigo me indicou a possibilidade de produzir filmes através de uma lei de incentivo à cultura local, na qual eu inscrevi o projeto (Brum, 2021, s/p).

É interessante notar o poder das imagens de perdurarem no tempo e continuarem a influenciar a criação de outras imagens e de obras similares aplicadas a outros objetos, em contextos muito distantes do original. Vertov e Ruttmann dificilmente teriam imaginado que seus respectivos filmes continuariam a reverberar por tantos anos e que inspirariam a criação de vários outros mais de oito décadas depois, em lugares do outro lado do mundo, dos quais, à sua época, possivelmente jamais sequer haviam ouvido falar.

Além de *Berlim, sinfonia da metrópole* e de *Um homem com uma câmera*, a sinopse de *Sob o céu de Joinville* ainda aponta como inspiração os filmes da trilogia *Qatsi*³²¹, do cineasta estado-unidense Godfrey Reggio, também compostos pela junção de imagens e sem diálogos. Com a trilha sonora composta pelo influente compositor Phillip Glass, a música é, nestes três filmes, um importante elemento para a sua composição rítmica, o que é também realizado no filme de Falk Brum. Jacobs *et al* (2019) ressaltam que o primeiro filme da série, *Koyaanisqatsi*, lançado em 1982, pode ser considerado um reavivamento das sinfonias urbanas do período entreguerras, ou, ainda, “do sonho utópico de uma linguagem do cinema primariamente visual, não textual e universal” (Jacobs *et al*, 2019, p. 36)³²², incorporando diversos de seus elementos estéticos e narrativos, porém com as tecnologias e perspectivas de seu próprio tempo histórico. Além das diferenças bastante óbvias relacionadas às tecnologias de captação de imagens e sons, *Koyaanisqatsi* e seus sucessores se diferem das antigas sinfonias urbanas, fundamentalmente, pelo discurso apresentado com relação à modernidade. Se, naqueles filmes antigos, como abordado, o urbanismo e a industrialização eram representados como símbolos do progresso e com otimismo quanto ao futuro, em *Koyaanisqatsi*, como uma crítica à sociedade de hiperconsumo dos Estados Unidos, os mesmos elementos são vistos com desconfiança, sendo

³²⁰ Disponível em https://portacurtas.org.br/filme/?name=sob_o_celu_de_joinville. Acesso em 29 out. 2024.

³²¹ Trilogia composta pelos filmes *Koyaanisqatsi* (1982), *Powaqqatsi* (1988) e *Naqoyqatsi* (2002).

³²² Tradução minha. Original em inglês: “the utopian dream of a primarily visual, non-textual, universal language of cinema”.

entendidos como partes de uma cultura autodestrutiva e de uma “vida fora de equilíbrio”, tal como sugere o subtítulo do filme.

Jacobs *et al* (2019) sugerem que o primeiro filme da trilogia de Reggio, ao mesmo tempo em que provava que o gênero *sinfonia urbana* permanecia vivo, também mostrava que “as condições e os sonhos que haviam trazido este gênero fílmico à existência estavam agora em ruínas”³²³ (Jacobs *et al*, 2019, p. 36). Com interpretação similar, Álvarez (2015) aponta que, tendo sido concebido e produzido em um momento no qual vigorava uma grande crise urbana nas cidades americanas diante do esgotamento do fordismo/keynesianismo como modelo econômico, *Koyaanisqatsi* seria assim uma reação “pós-moderna” a este contexto, ou ainda uma *sinfonia urbana* antimodernista. Já para Barrios (*apud* Álvarez, 2015), o filme, por sua perspectiva diametralmente oposta, poderia até mesmo ser considerado uma “pós-sinfonia”, pois, em vez de celebrar o progresso, ele denunciaria a irracionalidade deste discurso. Passadas quatro décadas da realização de *Koyaanisqatsi*, e com a imposição do neoliberalismo como resposta àquela crise e o seu alastramento pelo mundo, os problemas ambientais e sociais ali representados foram consideravelmente agravados e disseminados globalmente.

Diante destas duas formas tão distintas de se interpretar a industrialização e a relação das pessoas com o ambiente urbano, que visão e interpretação sobre estes temas são trazidas em *Sob o céu de Joinville*? Como o filme se apropria da linguagem das sinfonias urbanas? Ainda sobre o seu processo criativo, Rodrigo Falk Brum explica:

lembro de não ter havido a influência de um filme em questão, mas sim a inspiração do conjunto dessas obras, e a influência desse subgênero de uma forma geral. Do filme de Walter Ruttmann [...], por exemplo, posso citar o olhar sobre o cotidiano das pessoas que viviam em uma sociedade industrial, que me lembrava muito o cenário e a rotina de Joinville. Dos filmes [com a música] de Phillip Glass, a relação entre as forças da natureza e a vida urbana. [...] E de uma forma geral os filmes me influenciaram com as técnicas utilizadas na narrativa. Desde as técnicas de captação, como o *time-lapse*, à montagem (Brum, 2021, s/p).

De forma dialética, *Sob o céu de Joinville* incorpora dois discursos opostos para criar uma interpretação a respeito da Joinville do seu próprio momento presente. E, além de cruzar as duas visões, ainda o faz inserindo elementos muito particulares da cidade de Joinville, apropriando-se da narrativa histórica oficial da cidade, por meio de imagens. Como veremos, se em alguns momentos o filme busca subverter e “desmonumentalizar” (Napolitano, 2011)

³²³ Tradução minha. Original em inglês: “the conditions and the dreams that had brought this genre of filmmaking into existence were now in ruins”.

esta narrativa, em outros, contraditoriamente, ela é novamente reforçada e monumentalizada. Como podemos então relacionar a obra com a imagem da “cidade do trabalho”? Que contradições ela carrega acerca deste discurso?

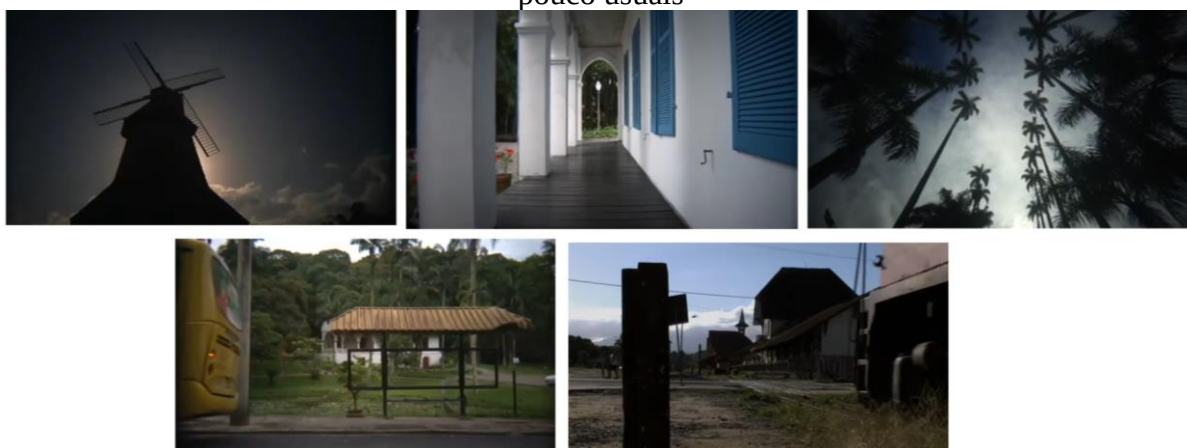
Com quinze minutos de duração, *Sob o céu de Joinville* se divide em quatro diferentes atos, cada um com uma temática própria: o dia começando e a ida das pessoas ao trabalho, o movimento frenético ao longo do dia, a desigualdade social e, por fim, uma visão poética sobre a chuva. Algo constante ao longo de todo o filme é a utilização de montagem rítmica, através da qual, em sincronia com a composição musical, uma grande quantidade de imagens é mostrada seguidamente, tal como nas visões “caleidoscópicas” das sinfonias urbanas originais. Cada imagem vai apresentando e revelando, de forma fragmentada, um novo elemento da cidade, construindo, pela junção delas, uma *cidade cinematográfica* (Vasconcelos, 2022). Uma vez que os elementos ali filmados, na cidade real, não são conectados de forma contígua, o espectador pode ir conectando mentalmente essas peças e criando sentidos a partir delas, como em um quebra-cabeças, sendo a conexão estabelecida entre imagens e música que vai conduzindo a experiência sensorial. Olhemos de forma mais atenta para cada uma das partes e como elas compõem o todo.

No primeiro ato, como imagem que abre o filme, tem-se uma vista filmada do alto do morro do Boa Vista, mostrando parte da cidade (mais especificamente, alguns dos bairros periféricos da zona leste), emoldurada pela natureza ao seu redor: a mata, os manguezais, a baía da Babitonga e morros ao fundo. Como em *Koyaanisqatsi*, a paisagem natural e a intervenção humana aparecem no espaço como elementos opostos, sugerindo, porém, uma convivência harmônica entre elas. Seguem-se outras imagens que reúnem os dois elementos, e também de edificações filmadas contra o céu, aparecendo como silhuetas. A câmera voltada para o céu é um elemento que se repete em diversos momentos no filme. Imagens panorâmicas filmadas do alto de edifícios, enfim, nos mostram a região central, dando ênfase à verticalização e à alta densidade urbana. Intercaladas a estas, vemos paisagens rurais, colocando em choque duas formas distintas de ocupação do espaço que coexistem e se complementam.

Já dentre estas primeiras imagens, incluem-se as de alguns marcos arquitetônicos e paisagísticos de Joinville: o moinho decorativo na entrada turística da cidade, chaminés de fábricas, alguns casarões antigos da Rua do Príncipe, a rua das Palmeiras, o Palácio dos Príncipes. Ou seja, símbolos que fazem alusão ao discurso oficial sobre a cidade e que promovem ali uma ideia de valorização de um passado tradicional por meio de seu patrimônio arquitetônico. Entretanto, apesar de sua presença, a forma como alguns deles são filmados acaba

fugindo das representações idealizadas e monumentalizadas dos cartões-postais, mostrados como silhuetas, sob ângulos pouco usuais, de forma fragmentada (porém reconhecível), ou, ainda, inseridos de forma camuflada ou aleatória na paisagem. Todavia, não chegam a ser “desmonumentalizados”, sendo perceptível que houve ali uma preocupação em valorizar a sua beleza e o seu significado como patrimônio, mesmo que sem a idealização da imagem.

Figuras 64 a 68 - Marcos arquitetônicos e paisagísticos de Joinville retratados de formas pouco usuais



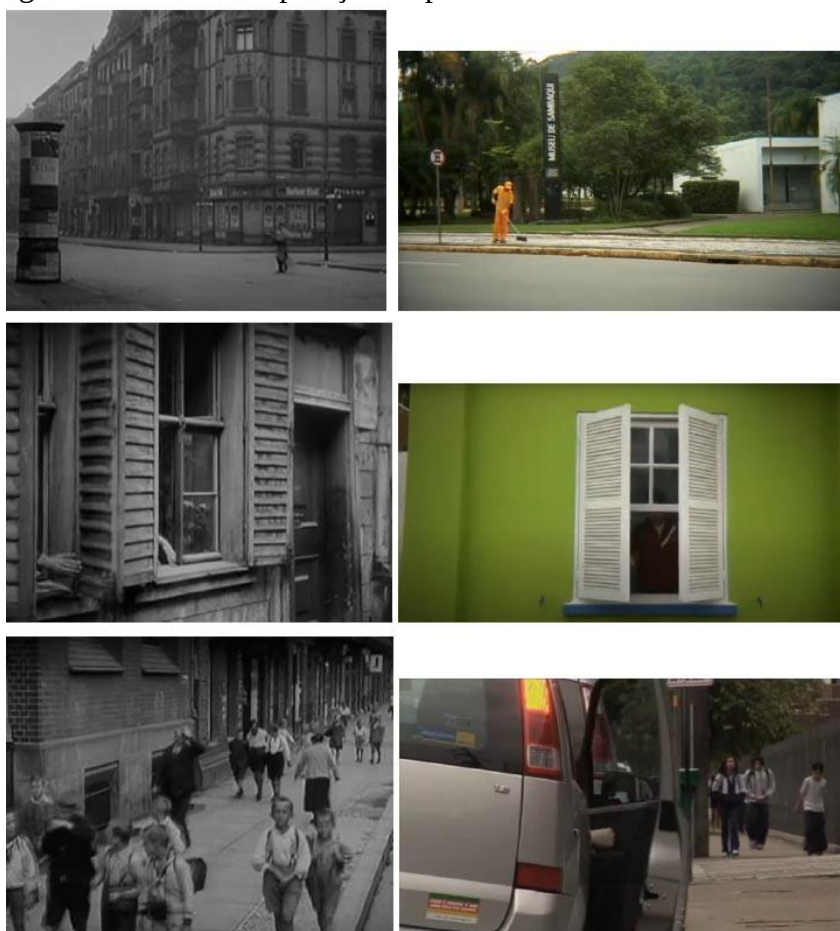
Fonte: *sob o céu de Joinville*

Estas formas pouco usuais de representação de monumentos e símbolos arquitetônicos, desvinculando-os da ideia de um “cinema-postal”, remetem aos movimentos modernistas de vanguarda nos quais se inseria a produção de algumas das sinfonias urbanas, tal como o construtivismo, no caso de *Um homem com uma câmera*, que propunha um olhar fragmentado sobre a realidade para que esta fosse remontada de uma outra forma (Comolli, 2008). Mas, além de incorporar um elemento formal e estético, estas formas de representação podem também ser lidas como um convite a uma desconstrução do olhar acerca destes monumentos. Pois, se eles representam um passado e uma história tradicional, olhá-los sob outros ângulos ou com foco em detalhes nos sugere que há também outras formas possíveis de se olhar e interpretar o passado e a história por eles representados. O filme não nos dá um direcionamento a respeito de como este passado deve ser olhado, havendo apenas a sugestão ou o convite ao espectador para possíveis novas formas de olhar. É no segundo e, principalmente, no terceiro atos que a desconstrução do discurso tradicional é colocada em tela de forma mais explícita, como abordado adiante.

Ainda no primeiro ato, fazendo referência a *Berlim, sinfonia da metrópole* e a *Um homem com uma câmera*, há a representação do despertar de um novo dia. Mostrado o contexto

espacial onde a cidade está inserida, seguem-se imagens de ruas vazias ou então com uma ou outra pessoa, representando os trabalhadores que iniciam sua jornada diária bastante cedo, já nas primeiras horas do amanhecer. Remetendo a essa ideia do despertar, aparecem algumas imagens de mãos preparando um café da manhã. E três planos nos mostram ciclistas solitários se movendo pelo espaço, tanto em ambiente urbano como rural, evocando a tradicional imagem da “cidade das bicicletas”. Aos poucos, mais veículos e pessoas vão aparecendo nas imagens, podendo-se notar que várias delas foram inspiradas nos filmes alemão e soviético, como, por exemplo, o trabalhador ainda solitário na rua vazia, crianças caminhando para a escola, um ônibus saindo da garagem, janelas se abrindo para um novo dia.

Figuras 69 a 74 - Comparação de planos com temáticas semelhantes



Fontes: *Berlim, sinfonia da metrópole* (à esquerda) e *Sob o céu de Joinville* (à direita)

Cada plano permanece alguns segundos na tela. Em alguns deles, a câmera se move suavemente pelos espaços, enquanto em outros, embora a câmera esteja parada, há elementos que se movem na imagem, como a água, nuvens, o vento nas folhas ou algumas poucas pessoas caminhando. Combinados com a música lenta e de intensidade e instrumentação suave, passa-se uma ideia de tranquilidade. Contudo, conforme vão aparecendo mais pessoas e a agitação

urbana vai aumentando, a música também vai intensificando o seu ritmo, até o momento em que há uma sucessão de doze imagens, dispostas rapidamente na montagem e ao ritmo da música, de janelas (algumas delas de casarões antigos) que se abrem, simbolizando o começo de um novo dia. Com um corte brusco, tanto na imagem como no som, finaliza-se o primeiro ato. Até este momento, passados quatro minutos e meio, o filme pode criar no espectador a expectativa de que se trata de uma peça institucional ou promocional sobre a cidade, ou até mesmo de incentivo a algum sentimento cívico na população de Joinville, dada a presença de símbolos e elementos arquitetônicos e paisagísticos que remetem à história “oficial”. No entanto, as imagens que se seguem conduzem a narrativa para outros caminhos.

Em contraste com o clima de tranquilidade de até então, o segundo ato será todo acelerado, seja através de montagem rítmica com planos de menor duração ou com o uso quase excessivo de imagens em *time-lapse*, remetendo à ideia da cidade frenética e moderna dos anos 1920, adaptada à cidade contemporânea. Vemos, primeiramente, uma imagem do céu na qual nuvens se movem aceleradamente, seguida pela de uma sinaleira que muda de vermelho para verde, chaminés de fábrica, e então uma sucessão de imagens de rodas de diferentes veículos (carro, moto, bicicleta, ônibus e trator), de máquinas industriais e linhas de montagem, de mais sinaleiras e chaminés. Todos estes elementos podem aqui ser associados a uma visão de mundo característica da modernidade, na qual a ideia de progresso é simbolizada pela tecnologia, com uma valorização positiva, tal como nas sinfonias urbanas dos anos 1920. Neste primeiro momento, a pulsação da música, e consequentemente a montagem, vai se tornando cada vez mais acelerada, remetendo ao som de um trem que vai ganhando velocidade.

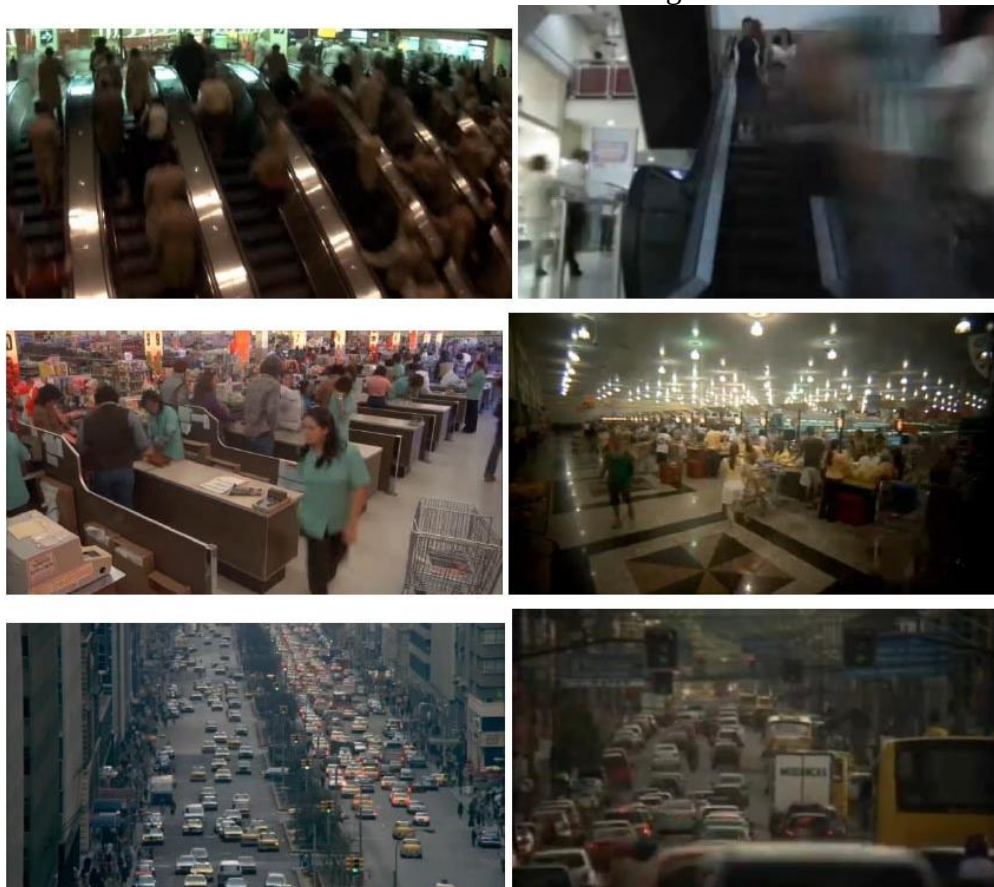
Nos próximos três minutos e meio, quase todos os planos mostram o movimento e a agitação da cidade, com uma grande variedade de imagens com temas diversos, mas que convergem para a temática ali apresentada. A partir deste momento, para se transmitir a ideia de velocidade e agitação, substitui-se a montagem com vários planos curtos sucessivos para planos de maior duração, porém que se utilizam de *time-lapse*. Um tipo de imagem predominante neste bloco é a vista de ruas do centro da cidade, pelas quais uma grande quantidade de veículos e de pedestres passam aceleradamente, sejam elas filmadas de cima ou no nível do chão, geralmente com a câmera fixa. Diferente da figura do *flâneur*, descrita por Benjamin (2012), que contemplava a cidade em seus passeios, aqui as pessoas apenas passam pelas ruas, que parecem ter perdido a sua função como local de convivência e espaço de contemplação e se transformado somente em local de passagem. Uma vivência alienada e desvinculada daquele espaço. Também em velocidade acelerada, há imagens de pessoas

trabalhando em fábricas e em linhas de montagem industriais, pessoas entrando no terminal urbano e embarcando em ônibus, pessoas caminhando agitada e rapidamente em supermercados e shopping centers. Intercaladas desta maneira, as imagens constroem um modelo do que seria a rotina do trabalhador na “cidade do trabalho”, sendo ali os trabalhadores também alçados a meras peças que colocam a “máquina” cidade em funcionamento.

Embora esta representação possa ser interpretada como uma espécie de enaltecimento ao discurso institucional do trabalhador ordeiro e disciplinado, a forma como tais imagens são apresentadas se parece muito mais com aquilo que se vê em *Koyaanisqatsi*: engarrafamentos, hiperconsumo, o trabalho e o consumo como um ciclo repetitivo, trabalhar para consumir e consumir para trabalhar. É uma rotina de trabalho mecanizada, robotizada, na qual as pessoas nem sequer questionam por que vivem desta maneira, como se tudo isso fosse natural e não houvesse outra forma possível de se viver. Ao subverter o discurso positivo acerca do trabalho, o filme pode nos propor a reflexão: é para isso que vivemos? Para trabalhar e consumir de forma acelerada, num eterno ciclo, sem tempo para desfrutar dos prazeres da vida e fazer o que gostamos? Neste ponto, a representação desta rotina e este questionamento vão muito além de um discurso que diga respeito a Joinville, podendo ser vista como uma crítica ao sistema econômico que nos empurra a viver desta forma, seja em qualquer lugar no mundo contemporâneo do capitalismo tardio.

Além das imagens, a música inserida na cena também corrobora para transmitir esta crítica a um cotidiano alienado. A composição traz, em *ostinato*, um conjunto de seis notas de igual duração tocadas ao som de piano: cinco notas descendentes seguidas por uma nota mais aguda que a primeira. Ao longo de três minutos e meio, esta mesma frase melódica, sem qualquer variação, se repete seguidamente mais de cento e sessenta vezes, havendo no seu decorrer alguns ruídos e outras frases musicais ao fundo que vão variando. A ida do agudo para o grave, saltando, repentinamente, para o mais agudo do que a nota inicial da frase, pode simbolizar a rotina do trabalhador, na qual se vai, ao final de cada dia, relaxando e diminuindo a energia, devendo-se, no entanto, estar rapidamente desperto novamente para recomeçar mais um dia que será igual ao anterior, e assim sucessivamente, enquanto os ruídos aleatórios ali inseridos poderiam representar as pequenas variações ocorridas na rotina, mas sem uma mudança significativa. Esta repetição da música, aliada às imagens aceleradas, podem depois de algum tempo, se tornar irritantes ou soar de modo perturbador ao espectador. E, possivelmente, causar um sentimento de desconforto tenha sido, de fato, a intenção do diretor, propondo um questionamento sobre esse modo de vida.

Figuras 75 a 80 - Comparação de planos com temáticas semelhantes:
Ciclo eterno de trabalho e consumo como auge da modernidade.



Fontes: *Koyaanisqatsi* (à esquerda) e *Sob o céu de Joinville*. (à direita)

Em meio a essas imagens aceleradas da vida urbana, quase que deslocada entre elas, vemos, em um único plano, a imagem de uma mulher apontando uma câmera para o espectador, o que pode servir como um lembrete de que tudo que estamos ali vendo são representações do mundo real captadas pela câmera. Como também notado por Vasconcelos (2022), a inserção desta imagem, que destoa das demais, pode ser uma explícita e intencional referência ao filme de Dziga Vertov, incluindo ali o fazer cinematográfico como parte do próprio filme. Nesta vida acelerada e alienada, o mundo ao nosso redor passa despercebido aos nossos olhos, mas é registrado pelo olho mecânico da câmera. Nas imagens das ruas em *time-lapse*, a arquitetura e a natureza ali presentes ficam nítidas, imóveis, mas possivelmente não são notadas por aqueles que passam tão rapidamente frente a elas.

E, fechando o segundo ato, quase que numa espécie de clamor para que olhemos mais para o mundo e para os outros a nossa volta, e reflitamos sobre nosso próprio cotidiano, um *zoom in* nos confronta com uma placa de trânsito na qual se lê “PARE”. Todo este trecho acaba assim trazendo certa subversão do discurso popular de que “o trabalho enobrece o homem”. O

que ali nos sugere é que o trabalho estruturado dessa maneira nos retira algumas das coisas que temos de mais precioso, como o tempo, apontando também para a irracionalidade deste modelo social e econômico. Podemos até mesmo transpor, para *Sob o céu de Joinville*, a provocação trazida pelo diretor Godfrey Reggio a respeito das reflexões que ele quis provocar com *Koyaanisqatsi*: “nós vemos a aceleração e a densidade como qualidades de um modo de vida que não é visto e não é questionado. Uma vida não questionada é uma vida vivida em um estado religioso”³²⁴. Se esta é a forma predominante de trabalho no mundo contemporâneo, vivida de forma dogmática e sem um questionamento sobre suas razões de ser, seria realmente um orgulho ser a “cidade do trabalho”?

Iniciando-se o terceiro ato, vemos a imagem de um trem vindo em direção à câmera, num terreno coberto de mato e árvores. Este é o único momento do filme em que, em vez da composição musical, ouvimos o som pertencente àquele espaço diegético³²⁵, ou seja, a buzina do trem e o ruído do mesmo se movendo nos trilhos. Logo depois, ainda com o som ambiente, vemos ao longe a silhueta da antiga estação ferroviária. Um trem passa então ao lado da câmera, indo em direção à estação e encobrindo a visão dela. Este é mais um momento em que vemos um marco arquitetônico de Joinville ser apresentado sem a idealização dos cartões-postais (ver Figura 68). Sobre esta cena especificamente, Vasconcelos (2019, p. 136) sugere que “diferente da imagem do trem comum nas sinfonias do entreguerras – em que [...] é associado ao movimento, à modernidade e à industrialização – em *Sob o Céu de Joinville*, a imagem não remete tanto ao movimento, mas sim à desaceleração”. Sobre isso, vale destacar que os trilhos que cortam alguns bairros da cidade, outrora considerados símbolo do progresso e da modernidade, são hoje vistos pela população como um transtorno, devido aos trens de cargas que por ali passam diariamente, causando engarrafamentos e poluição sonora. Esta percepção coletiva pode assim ter sido incorporada nessa cena do filme.

Se, como visto, no segundo ato, o retrato da “vida fora de equilíbrio” subvertera o discurso positivo acerca da “cidade do trabalho”, o terceiro ato intensifica o desmonte das expectativas criadas no primeiro ato quanto à construção de uma imagem idealizada da cidade, buscando agora evidenciar as contradições do discurso de progresso. Pelo seu foco na

³²⁴ Tradução minha. Original em inglês: “We look at acceleration and density as qualities of a way of life that is not seen and goes unquestioned. Life unquestioned is life lived in a religious state”. Entrevista sem data, concedida pelo diretor Godfrey Reggio. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=Xj0XL-5S-Ew>. Acesso em 04 nov. 2024.

³²⁵ Em um filme, a diegese corresponde a todos os elementos constantes na narrativa que constituem o seu universo interno, ou seja, que são parte das ações dos personagens ou são por eles percebidos, como sons e músicas que estão dentro de determinada cena. Em contraponto, há os elementos não-diegéticos, ou seja, que se comunicam apenas com o espectador, como narração, trilha sonora ou legendas.

desigualdade social e nos excluídos, é possível dizer que este terceiro ato se aproxima das representações vistas no movimento realista nas artes dos séculos XIX e XX, que, em oposição ao idealismo do romantismo, buscara, em tom de denúncia, retratar a exploração e as condições degradantes de parte da classe trabalhadora. O filme então chama a atenção para problemas sociais e pessoas invisibilizadas pelo discurso hegemônico, buscando explicitar o aspecto excludente e segregador da modernidade e do capitalismo, trazendo como amostra seus efeitos em Joinville. Este é um momento em que *Sob o céu de Joinville* faz maior referência ao segundo filme da trilogia *Qatsi: Powaqqatsi*, que tem como uma de suas propostas centrais mostrar o outro lado do modo de vida acelerado e de hiperconsumo visto no primeiro filme, de que o mesmo é sustentado pela miséria, pelo trabalho degradante e pela depredação da natureza nos países do chamado sul global, evidenciando como as promessas de progresso da modernidade deixaram uma grande massa de excluídos.

Por alguns momentos, *Sob o céu de Joinville* direciona o olhar do espectador para estas realidades invisibilizadas, enfocando algumas pessoas que estão à margem do mundo do trabalho, seja na informalidade ou em condições degradantes. Uma destas pessoas é um artista de rua, um jovem rapaz vestido de palhaço mostrando suas habilidades como malabarista em um cruzamento de trânsito, “que aparece como um respiro, um toque de arte na cidade” (Vasconcelos, 2022, p. 136). Aqui é interessante notar que ele é a única pessoa no filme todo que é representado como um personagem dotado de uma micronarrativa, aparecendo em cinco planos consecutivos. Nos dois primeiros, ele aparece atuando frente aos carros parados na sinaleira. Outros dois planos mostram-no caminhando ao lado dos carros e segurando uma pequena bolsa na qual solicita que coloquem algum dinheiro, o que não é feito por ninguém. Neste momento, em que a câmera se encontra no meio da pista e o jovem vai se aproximando dela, a velocidade da imagem diminui, como se nos forçasse a olhar para aquela pessoa por mais tempo. Por fim, no último plano, o rapaz, no mesmo local, aparece sorrindo para a câmera e levantando a mão na qual segura uma moeda, mostrando que conseguiu ganhar, pelo menos, algum trocado. Como um dos poucos momentos do filme em que há um personagem humano interagindo com a câmera, criando uma realidade que não existiria sem o filme, é possível que esta pequena narrativa tenha sido previamente combinada e encenada. Ou, de fato, o jovem quisesse orgulhosamente exibir ao cinegrafista o pouco que havia obtido através de seu tão desvalorizado trabalho, tendo o momento sido incluído na obra final.

A utilização de *slow motion*³²⁶ focando e chamando a atenção para determinada pessoa é também empregada com o mesmo objetivo em uma cena do quarto ato, quando um catador de lixo reciclável, que puxa uma carroça, passa em frente à câmera ao atravessar uma rua. Assim, artista de rua e catador, trabalhadores que a sociedade finge não notar, naquele brevíssimo momento, recebem o direcionamento do olhar. E além da câmera lenta, outra técnica utilizada para destacar a existência de pessoas comumente invisibilizadas é o *time-lapse*, ao filmar uma mulher indígena sentada na calçada com uma criança de colo, em frente a uma vitrine com produtos expostos. Com as dificuldades de se viver nas aldeias, a presença de indígenas como moradores de rua, ou dependendo de esmolas, doações e dos poucos recursos obtidos com a venda de seu artesanato, é uma cena bastante comum nas grandes cidades brasileiras, o que não é diferente em Joinville. Na cena, vemos a mulher parada no mesmo lugar enquanto várias pessoas cruzam frente a ela, passando aceleradamente. Em suma, duas técnicas distintas e opostas, *slow motion* e *time-lapse* são utilizadas com o mesmo objetivo de evidenciar a presença dos excluídos, como um apelo para que tenham sua existência minimamente notada.

Figuras 81 e 82 - Time-lapse e slow motion forçam o espectador a notar as pessoas invisibilizadas e marginalizadas no cotidiano



Fonte: *Sob o céu de Joinville*

Uma terceira técnica utilizada com um propósito similar de “denúncia” de uma situação é a *montagem paralela*, colocando em oposição duas realidades distintas que fazem parte da mesma cidade. Vemos primeiramente um bairro pobre e periférico, bastante similar ao que aparece no seu contemporâneo *Burguesa*, com casas de alvenaria e mínima infraestrutura urbana, porém com mais sujeira e precariedade. Possivelmente, tais imagens foram captadas no mesmo bairro, a comunidade Rio do Ferro, visto que há, em frente a algumas das casas, pilhas de entulho e de lixo, além de carroças de catadores. Alternadamente, aparecem imagens de um bairro de elite, com casas enormes, com portões altos e calçadas e jardins bem cuidados. A

³²⁶ Técnica popularmente conhecida como “câmera lenta”.

forma como as duas ruas foram filmadas é idêntica: dentro de um carro que se move em baixa velocidade e na mesma direção, com a câmera voltada para as casas. Assim, alternam-se as imagens das duas localidades, em cortes que as fazem se sobrepor uma à outra.

Figuras 83 e 84 - Realidades distintas que habitam a mesma cidade mostradas com montagem paralela



Fonte: *Sob o céu de Joinville*

O mesmo recurso da *montagem paralela* é utilizado logo em seguida para contrapor outras imagens que retratam realidades distintas: uma na qual a câmera percorre os corredores de um supermercado, e outra de um bairro com estrutura muito mais precária do que o visto na cena anterior, com ruas enlameadas e casas de madeira, similares ao que é visto em *O mar de rosas de Joinville não existe mais*. O filme acaba por demonstrar que, mesmo que tenha havido grandes melhorias materiais nas periferias de Joinville entre as décadas de 1990 e de 2000, ainda existiam, em 2008, localidades sem infraestrutura básica. Embora a ênfase nesta parte da cidade só se dê neste terceiro ato, já no primeiro ato aparece, entre as imagens anteriormente descritas, um único plano filmado em um bairro similar a este, passando ali quase que despercebidamente. Um descuido na montagem, já que destoa das imagens bonitas e quase institucionais do primeiro bloco? Ou uma escolha consciente para antecipar o que seria enfatizado posteriormente?

O quarto e último ato abre com sons de sinos. A cada badalada, sincronicamente, surge a imagem de alguma igreja da cidade, tanto protestantes como católicas, seja mostrando-a em plano geral ou somente detalhes, como a torre. Filmadas em *contra-plongée*, contra o céu, marcam assim sua posição de grandeza frente ao espectador, incorporando uma visão religiosa de sacralidade e elevação espiritual destes espaços. Depois de mostrar a cidade desigual e com problemas sociais, as imagens das igrejas seriam para reconfortar? Poderiam também simbolizar o poder ideológico exercido por tais instituições na manutenção destas mesmas desigualdades? Cabe aqui ainda questionar a ausência da representação de outras culturas e religiões, como as de matriz africana, por exemplo, que também têm uma forte presença na

cidade, embora pouco evidentes³²⁷. Pois, mesmo que em 2008 as questões sobre representatividade não estivessem presentes no debate público de forma tão acalorada como hoje, elas certamente já estavam lá, de modo que podemos também questionar estas ausências no filme. Não teriam sido incluídas por escolha do diretor, por não serem imagens geralmente associadas à cidade de Joinville? Ou talvez por desconhecer ou minimizar tais práticas justamente pela sua frequente invisibilização? Embora em alguns momentos o filme chame a atenção para os excluídos e marginalizados, em muitos outros, acaba por reforçar o discurso hegemônico, e não necessariamente de forma intencional e consciente, mas pela sua predominância naturalizada na sociedade, como já discutido anteriormente.

E nos minutos finais, como “protagonista” deste último ato, surge a chuva, reconhecida praticamente como uma espécie de símbolo não oficial da cidade, uma companheira frequente dos joinvilenses, que, carinhosamente, popularizaram o apelido “Chuville”³²⁸. Sua primeira aparição, ainda tímida, se dá quando um único pingo cai em uma poça d’água, ao som de batidas no xilofone, remetendo a pingos que caem. Um homem sentado num banco de praça lendo jornal sente os pingos caindo sobre si, numa ação provavelmente também encenada. A partir deste momento, segue uma série de imagens nas quais se vê a chuva caindo sobre a cidade, sendo notável que, neste ato final, predomina o olhar para a região central, especialmente na rua do Príncipe e arredores. A temática da periferia é praticamente abandonada, exceto por um único plano que destaca um precário barraco de madeira construído ao lado de um córrego poluído. Outra temática que se repete é o trânsito de veículos, porém, agora também sob chuva. E predominam imagens de pessoas que caminham ou pedalam sob a chuva, desprotegidas ou com guarda-chuvas. A imagem de um ciclista com guarda-chuva remete a pinturas do renomado artista joinvilense Juarez Machado³²⁹. Há ainda algumas imagens do céu, reforçando a metáfora que se fez presente ao longo de todo o filme. E quando o céu “envia” a chuva, é como se estivesse limpando a cidade de seus males. Mas, ainda assim, o trabalho alienado do cotidiano e as exclusões sociais permanecem, como sintomas de toda uma estrutura sobre a qual está

³²⁷ Algumas pesquisas sobre a presença de religiões de matriz africana em Joinville são as teses de Gerson Machado (2012), inteiramente sobre o tema, e Diego Finder Machado (2018), que as aborda em meios às discussões sobre patrimônio cultural.

³²⁸ Ver reportagem sobre o alto índice pluviométrico registrado na cidade: <https://ndmais.com.br/tempo/chuville-saiba-por-que-joinville-e-uma-das-cidades-em-que-mais-chove-no-planeta/>. Acesso em 06 nov. 2024.

³²⁹ O pintor costuma contar a seguinte história, a respeito do início de sua carreira, quando foi estudar em Curitiba no início dos anos 1960: “Minha primeira tela em uma exposição foi classificada como surrealista pelos curadores. Diziam ‘veja só, ele pintou pessoas andando de bicicletas e segurando guarda-chuvas, o que é impossível!’ - recorda ele, aos risos, já que a tela mostrava uma cena comum para Joinville”. Ver reportagem: Juarez Machado: uma força criativa (06 mai. 2016). Disponível em <https://www.nsctotal.com.br/noticias/juarez-machado-uma-forca-criativa>. Acesso em 06 nov. 2024.

fundada nossa sociedade. Tal como sugerem as imagens, esta rotina, mesmo sob chuva, é um eterno ciclo que se repete dia após dia, nos enclausurando em um conformismo como se esta fosse a única realidade possível, de modo que não restaria ao trabalhador desta cidade outra opção a não ser viver resignadamente cada dia desta forma.

Em contraste com a tensão e a agitação provocadas pela música no segundo e no terceiro atos, segue-se agora uma melodia mais suave e acolhedora. Com o som predominante de violino, acompanhado por piano e um coro, pode até mesmo soar esperançosa, talvez com o intuito de emocionar o espectador e suavizar as imagens mostradas anteriormente. Toda esta passagem final acaba por fazer referência a outra sinfonia urbana menos conhecida, possivelmente uma inspiração não declarada: *Chuva*, de 1929, do diretor holandês Joris Ivens, que tem como tema a chuva que caía sobre Amsterdam em um dia comum, criando uma visão poética sobre a relação entre a chuva e a cidade.

Como imagens finais, fechando o filme, vemos planos detalhe, de duração um pouco maior, mostrando partes do Monumento ao Imigrante: um machado, uma mão, um rosto de perfil, todos molhados pela chuva. Um plano fechado no rosto da mulher imigrante. Um pingo de água pendurado em seu queixo cai. No plano seguinte, dando a ideia de continuidade da trajetória do pingo, o vemos caindo e se diluindo em uma poça d'água no chão. É provável que esta cena final seja uma intencional referência a um trecho específico do hino oficial da cidade, bem conhecido pelos joinvilenses, e que traz várias menções aos imigrantes e ao mito fundador: “com sangue, suor e com lágrimas, do seu próprio corpo teu solo irrigou”³³⁰. Finaliza-se o filme com uma imagem que pode parecer bastante neutra, mas que traz consigo toda uma reverência a um passado mítico presentificado na Joinville contemporânea.

Como destaca Janine Gomes Silva (2008), na reinvenção do passado da cidade na celebração de seu primeiro centenário, em 1951, a figura do imigrante que prosperou seria ressignificada e colocada, inclusive na forma do referido monumento em bronze, como modelo a ser espelhado para os trabalhadores da cidade a partir daquele momento. E é este mesmo modelo e esta narrativa que são corroborados e reforçados no fim do filme, quase que explicitamente. Deste modo, por mais que ao longo da obra tenha havido o questionamento de uma narrativa hegemônica, inclusive trazendo uma crítica e uma pequena subversão à ideia da

³³⁰ “Com uma letra repleta de referências à colonização germânica e aos títulos que a cidade cultivou ao longo de décadas, ele [o Hino de Joinville] foi criado em 1976, por meio de uma iniciativa da Rádio Cultura, [...] a canção ‘Joinville, Cidade das Flores’, composta por Cláudio Alvin Barbosa (o Zininho), logo se popularizou e em julho de 1977, por meio da lei municipal 1527/77, se tornou oficialmente o Hino de Joinville”. Ver: <https://academiajoinvilense.com.br/hino-de-joinville-retrata-a-cidade-do-passado-cristina/>. Acesso em 26 abr. 2025.

“cidade do trabalho”, acaba, ao final, por se voltar e reforçar um discurso tradicional. *Sob o céu de Joinville* não se trata de um filme disruptivo, e nem se propõe a ser. Ele até ensaia uma contranarrativa, mas é como se não assumisse este caminho e optasse, no final, por voltar a um lugar “confortável”, (re)monumentalizando o passado.

Figuras 85 a 88 - Detalhes do Monumento do Imigrante



Fonte: *Sob o céu de Joinville*

Fecha-se o filme com a frase: “Todos vivemos sob o mesmo céu, mas ninguém tem o mesmo horizonte”, atribuída a Konrad Adenauer, chanceler da antiga Alemanha Ocidental, entre 1949 e 1963³³¹. Trazida ao contexto do filme, ela representaria uma mera menção às desigualdades sociais ali retratadas ou ainda às distintas culturas que coabitam a mesma cidade? Ou podemos também entendê-la como um diagnóstico conformista sobre a realidade que nos cerca, e de que não há perspectivas de grandes mudanças estruturais na sociedade? Se Joinville foi construída como a “cidade do trabalho” ela assim permanecerá, reforçando-se sempre a memória do mito fundador. Deste modo, *Sob o céu de Joinville* cria uma percepção sobre o tempo distinta das obras que lhe serviram de inspiração: nem a crença otimista com relação ao futuro de *Um homem com uma câmera*, e nem a perda de confiança no futuro, como em *Koyaanisqatsi*, mas um presente e futuro que têm o passado como modelo inspirador que sempre pode ser revisitado.

E para além da memória romantizada do mito fundador e de outras que se relacionam a ele, que outras memórias, ainda que silenciadas, se escondem “sob o céu de Joinville”?

³³¹ Uma citação repetida com frequência na internet, mas com origem bastante difícil de ser traçada. Não consegui encontrar nenhuma referência confiável sobre o contexto em que o chanceler teria dito tal frase.

4.3 - Violências em nome da ordem: *Ditadura reservada* (2011) e *Memórias invisíveis* (2021)

Trabalhar com resistência em uma época de forte repressão, onde quase tudo desapareceu que registrasse possíveis acontecimentos nesta área, exige persistência. Inúmeras vezes, ouvi que não encontraria nenhuma resistência, “pois durante o regime militar não houve repressão na cidade”
(Souza, 1998, p. 11).

A juventude, os estudantes estão muito parados, eles estão muito acomodados. Não é como na nossa época, que a gente era unidos numa batalha pra conseguir o que a gente queria. Hoje a gente não vê isso. É o que eu sinto falta, da união. Há luta entre eles, não posso negar, [...] mas não é com aquele idealismo que a gente tinha na época
(Lúcia Schatzmann, em *Ditadura Reservada*, 2011, 1:17’25”).

Uma característica comum entre os filmes descritos até aqui neste capítulo é que todos, de diferentes formas, buscaram criar uma espécie de “retrato” das classes trabalhadoras (ou mais especificamente de alguma determinada categoria de trabalhadores) a partir de um viés crítico à desigualdade social na cidade quando do seu momento de produção, de modo que nenhum deles busca retratar ou rememorar algum acontecimento do passado da cidade e, tampouco, criar uma interpretação acerca do mesmo. Como visto no capítulo 2, filmes de temática histórica como *Uma carta para Ferdinand*, *Sem palavras, 1951* e *Nossos compositores pioneiros* rememoram o passado e constroem uma narrativa fílmica alinhada a uma história hegemônica construída pelas classes dominantes. Alguns deles, de alguma forma, perpassam questões relativas ao mundo dos trabalhadores na Joinville do passado. Contudo, desconheço qualquer obra, dentre as produções levantadas no decorrer da pesquisa, que tenha como foco uma contranarrativa histórica a respeito do trabalho e de trabalhadores.

Podemos dizer que o mais próximo que se tem disso são dois documentários que trazem à memória acontecimentos históricos “esquecidos” pela memória coletiva, os quais abordam fissuras e contradições que atravessam a construção histórica da imagem e do discurso sobre a “cidade da ordem e do trabalho”. São eles o longa-metragem *Ditadura reservada*, lançado em 2011, e o curta *Memórias invisíveis*, de 2021. O primeiro, dirigido por Fabrício Porto, aborda a perseguição a militantes de esquerda em Joinville durante a Ditadura Militar, enquanto o segundo “resgata” a história de uma instituição psiquiátrica com práticas segregacionistas e eugenistas, que existiu na cidade na primeira metade do século XX. Embora suas temáticas não representem diretamente questões relativas ao mundo do trabalho e a

trabalhadores, elas abordam violências cometidas contra grupos ou indivíduos que desviavam daquilo que se entendia como um trabalhador modelo, “ordeiro” e “disciplinado”, de modo que optei por incluir a análise sobre os dois filmes neste capítulo.

Walter Benjamin (2012), nos anos 1930, apontava e criticava como a história é escrita pelos vencedores, de modo que as classes dominantes de hoje são descendentes dos vencedores de ontem, impondo a sua narrativa e formando a ideologia dominante que acaba por se configurar numa mentalidade aceita pelas massas como uma ideia “natural”. Como já amplamente aqui descrito, seria somente a partir dos anos 1990 que a historiografia sobre Joinville começaria a propor uma narrativa questionadora acerca dos discursos sobre a cidade da ordem e do trabalho. Em nível nacional, aquela foi também uma década marcada pela redemocratização pós-ditadura militar, o que ecoaria na produção historiográfica do país, que começava a trazer esse passado recente como objeto de estudo e análise. Buscava-se assim atender a demandas sociais, tanto por uma política de memória, de não se deixar que aquele período sombrio caísse no esquecimento, como também por uma busca por explicações a respeito de muitos dos problemas sociais do Brasil de então, compreendendo-os como consequências diretas do período ditatorial.

Todo este contexto de fim da ditadura e de transição para a redemocratização, que incluía a chamada “abertura lenta, gradual e segura” e a anistia “ampla, geral e irrestrita”, isentando de punição os militares golpistas e os agentes da repressão, acabou por gerar uma disputa pela memória acerca da ditadura, passando por negacionismos até à exaltação dos militares e de torturadores. É certo que isso se tornou mais explícito somente a partir de meados da década de 2010, mas discursos de extrema direita que defendiam o suposto legado da ditadura nunca deixaram de buscar o seu espaço no debate público, mesmo sendo geralmente desmoralizados e marginalizados. Pois, conforme Napolitano (2015), com a redemocratização, foi sendo construída uma memória hegemônica de reprovação à ditadura, mas sob um viés liberal-conservador que, embora tenha incorporado a perspectiva das esquerdas sobre terem sido resistência e vítimas, ao mesmo tempo “conseguiu, arditamente, apagar o papel dos liberais na construção da ordem autoritária” (Napolitano, 2015, p. 20).

Em Joinville, especificamente, com a redemocratização, pairava no senso comum, construído a partir da perspectiva de suas elites empresariais, a ideia de que ali não teria havido repressão durante a ditadura, dado o caráter “ordeiro” da cidade. Neste contexto, o trabalho pioneiro da historiadora Sirlei de Souza, defendido em 1998, teve como principal propósito investigar os focos de resistência à ditadura militar em Joinville, realizando um, até então,

inédito mapeamento e análise destas ações. Ali a autora buscava desmistificar a ideia de Joinville como uma cidade pacata e sem oposição ao regime, mostrando como houve focos de resistência, além de divulgar o papel do empresariado e de outras instituições civis no apoio ao golpe civil-militar de 1964 e na manutenção do regime autoritário.

Um dos temas abordados por Souza (1998) foi a chamada Operação Barriga Verde (OBV), que foi uma intervenção militar realizada em 1975 em várias cidades catarinenses, incluindo Joinville, com o objetivo de dismantelar os focos que ali restavam do Partido Comunista (PCB), o qual atuava clandestinamente na cidade desde meados da década de 1950. Ou seja, se houve uma operação militar é porque houve resistência. Deste modo, das 42 pessoas que foram presas na OBV, oito delas eram de Joinville³³². Apoiando-se na história oral, Sirlei de Souza realizou entrevistas com alguns destes militantes, bem como com as esposas de alguns deles, que, como destacado pela autora, tiveram também papel de resistência e enfrentamento à ditadura, ao se unirem e se mobilizarem no apoio mútuo e na busca por seus maridos presos arbitrariamente. Sobre estas pessoas, a autora, nitidamente respaldando a visão de enaltecimento aos movimentos de resistência e de luta armada, diz:

Muitos desses nomes não fazem parte da memória de Joinville. A eles não foram e possivelmente não serão dedicados: praças, ruas, monumentos. Apenas surgirão nas histórias daqueles que se debruçarem sobre o movimento popular, operário, sindical. No “silêncio” da cidade, aparecerá a voz dos que não se calaram diante da repressão e da injustiça social. São personagens que não assimilaram o imaginário da ordem e construíram seu próprio imaginário, o da resistência (Souza, 1998, p. 116).

Como militantes do Partido Comunista e pertencentes à classe trabalhadora, e tendo seguido uma vida como cidadãos comuns no pós-ditadura, não é nada surpreendente que as memórias dos presos políticos e da resistência em Joinville tenham sido silenciadas no debate público, uma vez que trazem uma “mancha” no imaginário oficial da cidade. Contudo, se não foi construído nenhum monumento àqueles que se opuseram à ditadura, podemos dizer que seria o documentário *Ditadura reservada* que viria, de certa forma, a cumprir esta função “monumentalizadora” da resistência à ditadura em Joinville. Pouco mais de uma década após o primeiro trabalho historiográfico sobre o tema, surgiria então o primeiro filme, trazendo estas memórias a um público mais amplo, dando rostos e vozes a personagens até então pouco

³³² Souza (1998) apresenta os nomes dos presos políticos de Joinville, com as respectivas idades que tinham quando de suas prisões, em 1975, e suas profissões: Antônio Justino (32 anos, eletricitista), Edgar Schatzmann (35, industrial), Irineu Ceschin (32, contador), João Jorge Machado de Souza (28, advogado), Júlio Adelaido Serpa (26, mecânico), Osni Rocha (27, mecânico), Rosemarie Cardoso Bittencourt (28, assistente social), Waldemar João Domingos (37, mecânico).

conhecidos³³³. Pode-se até mesmo dizer que o filme constrói uma visão monumentalizada dos presos políticos. No entanto, como veremos, se abstém de críticas mais diretas e contundentes ao empresariado e demais apoiadores da ditadura, alinhando-se à memória hegemônica liberal-conservadora descrita por Napolitano (2015).

Com 79 minutos de duração, *Ditadura reservada* tem sua narrativa construída a partir de entrevistas com personagens diversos, incluindo quatro dos oito ex-presos políticos de Joinville: Edgar Schatzmann, Júlio Adelaido Serpa, Osni Rocha e Rosemarie Cardoso Bittencourt³³⁴, além do escritor Celso Martins³³⁵, da historiadora Sirlei de Souza e do ex-prefeito Nilson Bender, entre outros. Entretanto, Edgar Schatzmann é alçado como um dos protagonistas, juntamente com sua esposa, Lúcia Schatzmann, que, na visão do diretor, Fabrício Porto (2024), seria a “espinha dorsal” do filme³³⁶. De fato, na maior parte do documentário a narrativa é conduzida através dos depoimentos do casal, especialmente das falas dela, de modo que os outros personagens vão servindo como complemento ou contraponto aos dois protagonistas. O filme pode assim ser considerado um *documentário de memória*, cuja “matéria-prima” são, segundo Tomaim (2016, p. 112), “as histórias de vida de seus personagens, ou aquilo que os liga a certa imagem do passado”, de modo que o que ali se vê são recordações narradas e reinterpretadas no seu momento presente de gravação. Assim, em um *documentário de memória*, “as lembranças acessadas voluntariamente pelos sujeitos convidados a narrá-las são produtos simbólicos de um passado atualizado, re-significado pelo tempo. Antes de serem ou não uma verdade histórica, primeiro autenticam o ato de recordar” (Tomaim, 2016, p. 112).

³³³ Embora seja o primeiro filme a tratar especificamente sobre a ditadura em Joinville, em 2009 foi produzido o documentário de média-metragem *Audácia*, de Chico Pereira e Zuca Campagna, sobre a Operação Barriga Verde e a Colônia penal Urbano Salles, em Florianópolis, trazendo entrevistas com presos políticos, incluindo alguns dos personagens joinvilenses citados.

³³⁴ Dos oito, três já eram falecidos em 2011, e um deles, Antônio Justino, apesar de ainda vivo, é apenas citado pelos outros, não sendo informado porque o mesmo não foi entrevistado.

³³⁵ Celso Martins é autor do livro *Os quatro cantos do sol - Operação Barriga Verde*, publicado em 2006. Como ex-militante do Partido Comunista, Celso Martins, ao longo de três décadas, coletou documentos e depoimentos sobre a OBV, resultando na principal obra sobre o tema. Seu texto, embora com abordagem mais jornalística do que historiográfica, é considerado uma “inquestionável contribuição à história política catarinense e dos movimentos contestatórios do regime militar” (Fáveri, 2006, p. 12).

³³⁶ Esta escolha em colocar o casal Schatzmann como protagonistas não foi por acaso, visto que, conforme narra Eliton Felipe de Souza (2018, p. 108), Edgar Schatzmann é, “provavelmente, o comunista joinvilense [...] mais conhecido. Nascido em 1940, [...] foi militante do Partidão de 1955 a 1992, foi operário e bancário. Aos 22 anos, foi convidado pelo partido para estudar na URSS e viajou para a Rússia acompanhado de outros 34 militantes comunistas e deu início aos estudos no Cazaquistão, mas, com o golpe civil-militar no Brasil, retornou ao país em 1965, já na clandestinidade. Em 1967, foi preso pela primeira vez, passando por tortura psicológica. Em 1968, teve a prisão preventiva decretada, voltando ao cárcere em 1971, onde permaneceu por dois anos, fugiu e mudou-se para o Rio Grande do Sul, depois interior de Santa Catarina, [...] voltando a Joinville em janeiro de 1971, após casar [com Lúcia Schatzmann], de forma clandestina, em Itajaí, em 06/01/1970. Em 1975, com 35 anos, voltou a ser preso, agora pela OBV e foi condenado pelo Tribunal Militar em Curitiba a dois anos de prisão”.

Baptista e Gomes (2018), que propuseram um olhar analítico para o filme a partir de seus elementos estéticos, sugerem que sua construção narrativa iria contra uma forma recorrente de produção de memórias acerca da ditadura, sustentando que, em vez de dar destaque a situações ou a personagens emblemáticos, “o diretor olha por trás das cortinas, ou por baixo do tapete, e direciona seu olhar para aquilo que não ganhou destaque, isto é, as experiências individuais com este período” (Baptista e Gomes, 2018, p. 11-12). Deste modo, “permite a exploração de sentidos e sentimentos únicos com uma enorme capacidade de afetação ao acompanharmos a história de alguém e sentir como ele sentiu, ou tentar aproximar-se disto” (Baptista e Gomes, 2018, p. 12). A dupla de autores propõe ainda uma interpretação sobre o porquê do título do filme, uma vez que em momento algum da obra é dito pelos entrevistados a palavra “reservada”, podendo-se assim “pensar esta reserva como as intimidades e particularidades que ainda não foram contadas sobre este período, principalmente por aqueles que a vivenciaram, como os entrevistados do documentário” (Baptista e Gomes, 2018, p. 7).

A ideia para *Ditadura reservada*, conforme o diretor, começou a surgir entre 2007 e 2008, quando ele, atuando como jornalista, participou de uma reportagem cujo tema era o dia das mães, sendo Lúcia Schatzmann uma das entrevistadas. Sobre este encontro, ele diz:

Eu não conhecia a Dona Lúcia, não sabia nada da história dela. E na conversa, ela começou a contar sobre o processo que ela sofreu junto ao Seu Edgar. E essa relação dos dois me chamou muito a atenção. Eu falei [...] que a gente tinha que fazer algum registro, um curta, alguma coisa que contasse a história dos dois. Só dos dois, do Seu Edgar e da Dona Lúcia. A matéria sobre o dia das mães foi publicada. Mas aí mesmo depois nós continuamos a dialogar com eles. E perguntei se eles teriam interesse em fazer essa produção audiovisual, de participar de um filme. Eles disseram: “vamos lá, vamos fazer, é interessante”. Porque a história dos dois é surpreendente. A persistência deles, principalmente da Dona Lúcia (Porto, 2024, s/p)³³⁷.

Ainda segundo Fabrício Porto (2024), tendo inicialmente pensado o projeto como um curta-metragem sobre o casal Schatzmann, ele e sua equipe, que incluía dois historiadores³³⁸, ao entrarem em contato com outras pessoas que faziam parte daquela história, teriam visto que havia ali o potencial para algo muito maior: “percebemos que a história era muito grande, e que ia envolver muita gente. Então aí que vimos que tinha que ser um longa-metragem. Pois não

³³⁷ Entrevista especialmente concedida para esta tese.

³³⁸ Bruno da Silva e Maikon Duarte, cujo trabalho de pesquisa histórica o diretor considera ter sido essencial no projeto. Por seu trabalho na produção do documentário, Maikon Duarte foi, inclusive, convidado a depor em audiência pública na Comissão Estadual da Verdade, criada em março de 2013 com o objetivo de investigar violações aos direitos humanos cometidas em Santa Catarina durante a ditadura militar. Em seu depoimento, o historiador fornece documentação a respeito dos vínculos do empresariado joinvilense com a ditadura (ver: Estado de Santa Catarina, 2014).

iam caber todas aquelas histórias em um curta” (Porto, 2024, s/p). Com projeto submetido e aprovado pelo Simdec em 2009, o filme seria lançado dois anos depois. O jornal local *ND Mais*, em outubro de 2011, anunciava a estreia de *Ditadura reservada* com certa expectativa:

Os últimos minutos de “Ditadura reservada” pressupõem um final feliz, no qual os joinvilenses Edgar e Lúcia Schatzmann retomam suas vidas e o convívio familiar após anos de perseguição durante a ditadura militar. Mas o fim positivista [sic] é apenas uma impressão: o documentário [...] na verdade, desvenda uma parte controversa da história da cidade, até então desconhecida (ou ignorada) por muitos. A impressão deixada [...] é, assim, de resgate. [...] causa incômodo por expor a trajetória de gente como Edgar e Lúcia - e por mais que alguns considerem a ditadura militar no Brasil como branda, [...] os relatos de quem passou por este momento numa pacata cidade catarinense tratam de desmistificar qualquer suavização³³⁹.

Apesar de dizer que causa incômodo, a reportagem não especifica ou sugere quem se sentiria incomodado com o filme, embora, como veremos, o documentário nos mostre, através da fala do ex-prefeito Nilson Bender³⁴⁰, que seria, principalmente, a elite empresarial e política da cidade. No entanto, a reportagem deixa a entender que o filme entra no campo das disputas pela memória acerca da ditadura, e não apenas na cidade, mas no Brasil como um todo³⁴¹.

Como qualquer outra obra, *Ditadura reservada* captura e enquadra visões e ideias características de seu momento histórico, no qual ainda prevalecia no debate público nacional a memória da ditadura como um período a ser repudiado. A década de 2000 e o início da de 2010 seriam marcadas por uma percepção coletiva no imaginário nacional (mas longe de ser homogênea) de que as sucessivas eleições, em 2002, 2006 e 2010, de candidatos do Partido dos Trabalhadores para a presidência seria representativa de uma consolidação da democracia no país, uma vez que um ex-operário/ex-líder sindical e uma ex-guerrilheira contra a ditadura haviam chegado ao cargo político máximo do país através do voto popular. O otimismo com o crescimento econômico e o aumento do poder de compra da classe trabalhadora, bem como a popularidade do então presidente Lula, apesar dos constantes ataques dos grandes veículos

³³⁹ “Será lançado sábado em Joinville o documentário ‘Ditadura Reservada’”. *ND Mais*, Joinville, 21 out. 2011. Disponível em <https://ndmais.com.br/cinema/sera-lancado-sabado-em-joinville-o-documentario-ltdquo-ditadura-reservada-rdquo/>. Acesso em 21 nov. 2024.

³⁴⁰ “Nilson Wilson Bender [1928-2013] foi diretor financeiro, de planejamento e de organização da empresa Fundação Tupy por 34 anos. Entrou para a UDN em 1955 e foi prefeito de Joinville entre 1966 e 1970” (Souza, 2015, p. 112). Souza (2015) destaca ainda, com base em documento arquivado no Consulado dos Estados Unidos em Curitiba, que Bender seria o preferido do referido consulado para disputar o cargo de governador de Santa Catarina, o que acabou não se concretizando.

³⁴¹ Dois anos antes do lançamento de *Ditadura Reservada*, o jornal Folha de S. Paulo havia, em seu editorial, popularizado o termo “ditabranda” para se referir ao período ditatorial, numa tentativa de minimizar as violências cometidas pelo regime militar. Tendo repercutido no debate público da época, é a este texto especificamente que a reportagem no jornal *ND Mais* se refere. Ver: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/opiniaao/fz1702200901.htm>. Acesso em 25 nov. 2024.

empresariais de mídia, teriam influenciado a eleição de Carlito Meross, também do PT, a prefeito de Joinville, em 2008. Além disso, os debates nacionais sobre a memória da ditadura que atravessaram toda aquela década levariam, em 2011, ao estabelecimento da Comissão Nacional da Verdade (CNV), pela presidenta Dilma Rousseff. Frente a este contexto, o documentário parece corroborar e celebrar a visão de uma democracia consolidada, em que as eleições são vistas como uma explícita manifestação deste ambiente democrático, conforme visto na cena que abre o filme, descrita e analisada mais adiante.

Antes de adentrar na descrição e análise do filme, é importante ressaltar que aqui não entendo o conceito de “democracia” da forma abstrata como é geralmente colocado, ou como uma mera oposição ao conceito de “ditadura”. Como enfatizado por Tonet (2018), na sociedade contemporânea, “a óbvia constatação [...] é que a democracia constitui a forma política mais aperfeiçoada criada, até hoje, pela humanidade. E que, apesar de todos os seus defeitos, também é a forma mais elevada possível da liberdade humana” (Tonet, 2018, p. 6). Contudo, como defende o autor, a partir de uma abordagem marxista, o dilema “democracia ou ditadura” é falso, uma vez que os dois conceitos se referem a duas faces possíveis dentro do sistema capitalista, que, por sua essência, pressupõe a dominação de uma classe sobre outra. Com base nisso, o que entendemos como “democracia” seria, na verdade, uma “democracia burguesa”, uma vez que, havendo eleições ou não, havendo ampliação de direitos e de programas sociais ou não, neste sistema, de todo modo, quanto aos aspectos econômicos, sempre tendem a prevalecer os interesses das classes dominantes. Deste modo, entendo que no capitalismo, a “democracia”, como uma forma de governo na qual prevalecem os interesses da maioria, jamais estará assegurada, pois ela entra em conflito direto com os interesses do capital, bastando uma crise econômica, para que direitos conquistados sejam invalidados ou questionados de uma hora para outra, e que é exatamente o que tem acontecido no Brasil e no mundo desde a década de 2010, frente à crise do capitalismo ainda vigente. Como destaca Tonet (2018, p. 14),

a reprodução desta forma de sociabilidade regida pelo capital se caracteriza por dois momentos: o momento da normalidade e o momento da crise. Quando o capital pode reproduzir-se sem acirrar demais as contradições, a democracia se expande. Quando, porém, a reprodução do capital entra em crise, o que acontece periodicamente, pois isso é da natureza dele, ele não tem o menor escrúpulo em desfazer-se, com maior ou menor amplitude, do conjunto dos institutos jurídico-políticos, chegando à ditadura mais brutal.

Porém, acredito que, apesar disso tudo, isso não quer dizer que não devamos defender a “democracia burguesa” quando a outra opção que se mostra é a “ditadura burguesa”, dilema que se manifestou, por exemplo, nas eleições presidenciais do Brasil em 2022. Embora não

tenhamos um modelo concreto de como seria uma democracia plena ou de como poderíamos atingi-la, uma vez que as experiências socialistas no mundo ruíram ou as que se mantiveram são desacreditadas e marginalizadas, entendo que ela não pode ser de fato concretizada em um sistema econômico que, para existir, depende da hierarquização e da exploração de seres humanos e da exploração infinita de recursos naturais.

Dito isso, nota-se que *Ditadura reservada*, além de se alinhar à perspectiva hegemônica sobre o conceito de “democracia”, traz também uma tentativa de monumentalização do papel de resistência dos presos políticos e seus familiares, como uma luta que teria sido fundamental para a construção do ambiente dito democrático da atualidade. Se, nos momentos em que rememoram as perseguições, prisões e torturas sofridas, os entrevistados deixam transparecer em suas expressões faciais, gestos e vozes embargadas a permanência do trauma, por outro lado, no final do filme muitos deles afirmam não se arrependem do que fizeram naquela época, apesar de tudo. Como exemplo, cito as falas de Osni Rocha, que diz: “se voltasse a ditadura militar, eu faria tudo de novo. [...] Pra não acontecer o que acontecia” (*Ditadura reservada*, 1:16’20”), ou de Lúcia Schatzmann: “Meu Deus do céu, e como valeu a pena o que eu passei, e passaria tudo de novo, pra conseguir o que a gente conseguiu. Não em termos de riqueza [...], mas em termos de amor, bondade, amor ao próximo” (*Ditadura reservada*, 1:16’36”). Pode-se entender que terminar o filme com essas frases demonstraria um sentimento otimista com relação ao futuro político do país, considerando-se que, naquele momento, havia uma percepção coletiva da ditadura militar como um período encerrado e que, apesar das feridas ainda a ser superadas no presente, a única batalha necessária seria pela memória a respeito do período. Todavia, apesar do otimismo, o filme parece de alguma forma antecipar os caminhos políticos do Brasil nos anos seguintes, ao evidenciar, através de alguns depoimentos, que a memória sobre a ditadura não era um consenso, havendo a existência de tensões naquela memória hegemônica, com discursos negacionistas e relativismo.

Com base nesta discussão, busco, pela análise fílmica, compreender como o filme constrói a memória sobre a ditadura em Joinville propondo uma contranarrativa histórica a partir do ponto de vista dos movimentos de resistência, que tendiam a dizer que agiam em prol da classe trabalhadora. Dado ser um longa-metragem, e que traz muitas informações, trago alguns momentos e questões mais específicos como recorte de análise, priorizando elementos que se alinham a uma contranarrativa e disputa de memórias sobre a cidade.

Antes de qualquer imagem, nos é apresentado na tela o seguinte texto: “As opiniões cedidas para esse documentário foram colhidas de forma livre e democrática” (*Ditadura*

reservada, 0’20”), sugerindo que os seus autores não se comprometem em relação ao que é ali exposto pelos entrevistados. De fato, uma característica da narrativa do filme é que o diretor se abstém de colocar ali sua própria voz, sem o uso de qualquer narração, de modo que caberia ao espectador tirar suas próprias conclusões acerca do que é ali mostrado e narrado. Como o próprio Fabrício Porto (2024) aponta, sua formação e atuação como jornalista o colocariam em uma posição cuja função seria a de informar o espectador, mesmo que os entrevistados tenham dito algo contrário às suas opiniões pessoais. Mas nesta tentativa de se mostrar diferentes lados, priorizando uma pluralidade de pensamentos, que estratégias são utilizadas no filme para que não se deixe prevalecer a visão dos que se manifestam favoráveis à ditadura?

A cena introdutória de *Ditadura reservada*, inserida antes da apresentação do casal Schatzmann e das histórias sobre a ditadura na cidade, é significativa no que diz respeito à representação da ideia da eleição como uma manifestação e celebração democrática, buscando ali apresentar o conceito de “democracia” como uma oposição a uma ideia de “ditadura”. Como primeira imagem, vemos um chão repleto de pequenos pedaços de papel retangulares e coloridos, não sendo possível identificar o que são. Sem ter seu rosto mostrado, uma pessoa, aparentemente uma mulher, surge caminhando. Ela se abaixa, pega um dos pedaços de papel do chão e segue seu caminho. As imagens seguintes deixam explícito que se trata de um dia de eleições, mostrando filas de pessoas em uma escola com a legenda informando: “3 de outubro de 2010 - Eleições para presidente do Brasil - Colégio Estadual Governador Celso Ramos - Joinville” (*Ditadura reservada*, 0’49’’) ³⁴². Fica subentendido que os papéis no chão eram de “santinhos” de candidatos e folhetos de campanha política. Baptista e Gomes (2018) destacam que o ato de espalhar este material no chão era prática impensável na ditadura, sendo passível de punição. Deste modo, iniciar o filme com esta imagem poderia representar um aspecto visto como positivo da “democracia” contemporânea? ³⁴³

A dicotomia Democracia X Ditadura é então estabelecida a partir de entrevistas curtas com sete pessoas, cidadãos comuns que se encontravam naquele local de votação no dia da

³⁴² Após uma década de eleições extremamente polarizadas no Brasil, chega a ser curioso notar que as pessoas que ali aparecem nas filas de votação vestem roupas de cores diversas, uma vez que a adoção de cores específicas como um modo de marcar determinada preferência política só começaria a se tornar prática comum na eleição presidencial seguinte, em 2014, e intensificado nas que vieram posteriormente, após o golpe parlamentar que depôs Dilma Rousseff em 2016.

³⁴³ Tendo a ver a cena como um apontamento de falhas neste sistema democrático, como a prática de manipulação de eleitores indecisos (e sem qualquer noção da importância de um voto consciente), que acabam por escolher seus candidatos aleatoriamente através destes pequenos panfletos catados no chão. Ou uma possível crítica ao próprio sistema político que favorece candidatos com maior financiamento para propaganda, o que sempre acaba favorecendo as elites econômicas. Ou, até mesmo, uma crítica aos problemas ambientais decorrentes desta prática. Enfim, o filme apenas mostra a situação, tenha ela sido encenada ou capturada como um flagrante de um momento de fato acontecido, abstendo-se de comentários e críticas mais diretas, ficando aberto a diferentes interpretações.

eleição, tanto idosos como jovens, sendo seis homens e uma mulher. A eles são feitas perguntas como: “O senhor lembra da época que tinha o regime militar aqui em Joinville?” ou “Como era a diferença daquela época pra hoje?”. Considerando que estas pessoas foram possivelmente surpreendidas com a pergunta, vemos que cinco deles, sem titubear, dão suas respostas manifestando reprovação à ditadura. Um deles fala sobre como as liberdades individuais e a liberdade de expressão haviam sido tolhidas pela ditadura, e que, no momento de produção do filme, seríamos mais livres politicamente. Outros dois reforçam a importância de termos a liberdade de votar e escolher nossos representantes. Um senhor de idade enfatiza que era “pior do que hoje. Se hoje não tá bom, naquele tempo era pior”, sem, no entanto, apresentar as razões que explicam sua afirmação. Embora alguns destes depoimentos tragam argumentos abstratos ou generalistas sobre a ideia de “democracia”, abrir o filme com eles, em conjunto com as imagens da eleição, reproduz o cenário descrito por Napolitano (2015) sobre a construção de uma memória hegemônica de reprovação à ditadura, o que vai servir para reforçar o papel heroico dos personagens apresentados pouco depois.

A mesma cena mostra, entretanto, que, já em 2010, havia fissuras naquela memória hegemônica. Em meio àqueles que rechaçam a ditadura, o depoimento que provavelmente mais chama a atenção é o de um cidadão que, ao ser questionado se ele se recordava da ditadura em Joinville, afirma que gostaria que ela voltasse, e, com a voz calma, complementa: “Acho que o militarismo deveria voltar realmente, pra gente botar um pouco de educação, de honestidade na cabeça do povo brasileiro, [...] [que] não tá preparado pra democracia. [...] Porque os nossos dirigentes hoje fazem de tudo pra esconder a verdade, e vende[m] falsas verdades” (*Ditadura reservada*, 01’24”). Podendo ter chocado ou incomodado alguns espectadores quando de seu lançamento, este é um discurso que passou a ser praticamente naturalizado na última década, sendo reproduzido por políticos que ocupam importantes cargos em todo o Brasil. Contudo, naquele momento poderia ainda ser vista por grande parte do público como uma fala absurda e deslocada no tempo, e seu interlocutor considerado um reacionário e lunático, dado o tom conspiratório com que se refere ao governo da “democracia” e à glorificação aos militares, ali colocados como símbolos de honestidade e competência. Sobre a escolha em inserir esta fala no filme, Fabrício Porto (2024) explica:

Eu fiz questão de deixar a fala inteira desse cidadão. [...] deixar ali exatamente o que ele falou, [...] é minha obrigação como jornalista e documentarista colocar isso no filme. Mas se alguém ver o filme e dizer “nossa, que absurdo”, é uma interpretação. Assim como vai ter outro que vai dizer que concorda. Mas o meu papel, como diretor, é colocar ali, e não julgar. Lógico que a nossa concepção democrática depois julga esse tipo de depoimento. Mas não durante

o processo. E isso é muito louco, porque tanto eu como eles estamos utilizando da liberdade democrática pra falar. E eles usam desse direito pra falar contra a liberdade democrática. [...] E isso também faz parte da própria narrativa do documentário (Porto, 2024, s/p).

Entre os contrários e o favorável à ditadura, há ali também uma senhora que demonstra não ter conhecimento acerca do tema. Ao ser questionada se vivia na cidade na época da ditadura, ela, com nítida expressão que aparenta não saber responder à pergunta, rebate: “em que ano foi?” (*Ditadura reservada*, 02’22”). Pouco depois, ela declara: “Hoje, eu acho que a gente tá mais atento na política, do que no passado, ‘tá entendendo? Já passei por muita coisa de política no passado, mas acho que pior ‘tá agora” (*Ditadura reservada*, 02’52”). Seu relato, com perceptível teor apolítico, pode ser compreendido como um retrato de uma grande parcela da população brasileira com relação a que tipo de memória carregam a respeito da ditadura militar: simplesmente não possuem qualquer opinião, sendo uma memória com a qual não se importam e que não lhes faz nenhuma diferença, seja por desinteresse ou desconhecimento. Ou até mesmo, dependendo do recorte social, pela percepção de que, independentemente da forma de governo ou do partido que está no poder, acredita apenas no seu próprio esforço pessoal como meio de sobrevivência e prosperidade. E assim, no filme, a representação destas três distintas percepções sociais acerca da ditadura contribui para evidenciar o quanto, mesmo em períodos em que há uma alegada hegemonia de uma determinada memória, visão ou interpretação histórica, ela nunca é consenso. Ver estes depoimentos em retrospecto nos mostra o quanto desta batalha foi perdida ao longo da última década, demonstrando que não existe linearidade na construção da memória e da narrativa histórica.

Feita esta contextualização sobre o espaço e o momento histórico no qual se localiza, o filme enfim nos apresenta o casal Schatzmann. A estrutura narrativa centrada neles permanece até o final do filme, embora haja uma quebra por volta dos 26 minutos, quando a montagem retira o foco dos dois personagens e traz um trecho com cerca de dez minutos com outros relatos acerca de um contexto maior sobre a ditadura na cidade, evidenciando a existência de disputa pela sua memória. Como observado por Baptista e Gomes (2018), em pouquíssimos momentos do filme Edgard e Lúcia Schatzmann aparecem juntos na tela. Os autores sugerem que a escolha do diretor em mostrá-los separadamente poderia remeter à própria história deles durante o regime militar, quando “o casal sofreu várias separações devido às prisões de Edgar” (Baptista e Gomes, 2018, p. 16).

Como apresentação inicial do personagem, um texto em uma tela preta contextualiza: “Golpe de Estado em 1964 - Edgar Schatzmann volta da União Soviética (URSS) para o Brasil”

(*Ditadura reservada*, 04'06"). Sua primeira aparição se dá de forma distanciada da câmera, a qual se localiza do lado de fora de uma casa, podendo-se ver uma parede de madeira que ocupa a maior parte da tela e uma porta aberta, através da qual se vê o espaço interior. Edgar, então, ao fundo da imagem, aparece ali dentro e se senta em uma cadeira. Mostram-se outras imagens do personagem dentro da casa, mas também com certo distanciamento (ou reserva), enquanto, com a voz em *off*, ele fala sobre o seu retorno ao Brasil após o golpe civil-militar, descrevendo sua percepção, à época, sobre o seu papel enquanto militante revolucionário, de que deveria voltar ao Brasil para fazer aqui uma revolução socialista. Pouco depois, como o único momento do documentário em que a equipe de produção se faz presente, é mostrada a chegada deles à casa do protagonista, que abre o portão para entrarem, simbolizando que aquele espaço reservado da casa e das suas memórias é aberto ao público espectador.

O uso de ambientes domésticos como cenário para as entrevistas, como destacado por Baptista e Gomes (2018), é uma característica que prevalece no filme. Embora a relação dos personagens com a cidade seja fundamental nos relatos, sua imagem é pouquíssimo evocada. Assim, os entrevistados se encontram em um cenário familiar a eles, rodeados por objetos de seu próprio cotidiano. Lúcia Schatzmann, por exemplo, foi filmada sentada em uma cadeira de balanço e, por vezes, segurando uma cuia de chimarrão, em um ambiente cercado de plantas. Como sugerem os autores, uma vez que os entrevistados estão rememorando memórias traumáticas ou dolorosas, estes espaços os colocam em uma posição de segurança e liberdade, o que contrasta com as histórias por eles descritas sobre a ditadura, período no qual nem mesmo suas casas representavam esta proteção, tendo sido arbitrariamente invadidas por militares.

E mesmo que o casal esteja relatando experiências individuais, sua narrativa é também tecida em diálogo com uma história maior, trazendo percepções e memórias que fazem parte de um imaginário coletivo. Lúcia Schatzmann, por exemplo, em sua primeira aparição, narra sobre sua vida anterior ao encontro com Edgar, quando havia entrado para um convento. E naqueles primeiros anos da década de 1960, o temor a respeito do comunismo era constantemente, e acriticamente, reforçado pelas freiras. Ela, com bom humor, descreve também momentos de rebeldia e contestação naquele cenário, como, por exemplo, uma ocasião em que teria gritado “Viva, Brizola!”, recebendo por isso uma punição. Com este depoimento, Lúcia Schatzmann acaba evocando parte do cenário que antecedeu o golpe civil-militar de 1964, no qual foi sendo construído no Brasil, por grupos empresariais, midiáticos e associações religiosas, um clima de medo de uma suposta ameaça comunista, que acabaria assim por justificar a “necessidade” de uma intervenção militar. Sobre Joinville, especificamente, Sirlei

de Souza (1998) considera o apoio popular ao golpe como uma fabricação das elites locais, através de empresas, da mídia, e de associações civis e religiosas, de modo que a “Revolução” acabou por ser, para muitas pessoas, “entendida como redentora, vitoriosa, apagando outras prováveis propostas para a sociedade” (Souza, 1998, p. 12). De fato, ao se folhear exemplares do jornal *A Notícia* do início dos anos 1960, naquele contexto de Guerra Fria, é perceptível como notícias contrárias aos países do bloco socialista, como a União Soviética e Cuba, ou artigos de opinião anticomunistas eram frequentes³⁴⁴. A análise sobre o cenário político e social pré-golpe em Joinville foi posteriormente ampliada e aprofundada pelo trabalho de outros historiadores como Eliton Felipe de Souza (2015), Izaías de Souza Freire (2015; 2024) e Vinícius José Mira (2024).

Outro tema trazido pelas memórias dos entrevistados é a organização do PCB em Joinville nos anos iniciais da ditadura, quando agiam na clandestinidade. Porém, como o filme enfoca na trajetória de Edgar Schatzmann, pouco é dito sobre a atuação do partido, que, como narra Martins (2006), começou a ser estruturado na cidade, de forma clandestina, em 1957. Apesar de já consolidada como uma cidade industrial, havia pouca movimentação do PCB, como destacado por Edgar. Ele a compara com a Blumenau da mesma época, afirmando que lá “os comunistas faziam provocação pra padre, pra industrial, participavam de debate. Sabe? Provocavam. Então, em Joinville não tinha nada disso. Ninguém conhecia os comunistas. Sabiam que talvez existisse, mas, assim, uns gatos pingados” (*Ditadura reservada*, 19’06”).

Algo narrado pelos entrevistados, e que também consta no livro de Celso Martins (2006), são as formas como os militantes encontravam para poderem se reunir, não apenas fechados em suas casas como também disfarçadamente em lugares à vista do público. Celso Martins narra no filme que eventos sociais e familiares costumavam encobrir reuniões. E tanto Edgar Schatzmann como Júlio Serpa destacam o fato de que muitas vezes partidas de futebol e os clubes recreativos das empresas eram utilizados como ponto de encontro, e assim passavam muitas vezes despercebidos, pois as pessoas não imaginariam que estivessem discutindo sobre política. Cabe aqui relacionar esta discussão com as memórias trazidas sobre o futebol e tais clubes recreativos no documentário *1951*, de Ebner Gonçalves, também de 2011, abordado no

³⁴⁴ Trago como exemplo um artigo publicado na edição de 26 de abril de 1963, intitulado “Quem conhece o comunismo, rejeita-o”, que relatava, em tom de celebração, a derrota dos comunistas nas eleições recém-realizadas na então Berlim Ocidental. O artigo, assinado por Constancio Nogara, relatava: “Os berlinenses rejeitaram o comunismo porque diante de seus olhos se estende o mais criminoso campo de concentração que se conhece: a Alemanha Oriental”. Apesar de ser válida a crítica às políticas da então República Democrática Alemã, seria cabível considerar a cidade então recém separada pela construção do infame muro como algo mais grave do que havia sido Auschwitz? Ausência de memória histórica ou convivência?

capítulo 2. Em 1951, estes espaços são lembrados como símbolos de uma harmonia social na Joinville da metade do século, o que, de certo modo, é reforçado em *Ditadura reservada*, mostrando que eles acabavam também sendo utilizados para práticas consideradas dissidentes e “subversivas”, ainda que clandestinamente. Como Júlio Serpa (*apud* Martins, 2006) explica, este cenário que permitia, mesmo já sob ditadura, reuniões ao ar livre disfarçadas de atividades públicas se justificaria pela própria percepção do regime militar com relação a Joinville, que a consideraria “uma cidade muito acomodada” (Serpa *apud* Martins, 2006, p. 178) no que diz respeito aos movimentos de trabalhadores, de modo que, conseqüentemente, a repressão também acabava não sendo muito intensa. Ou seja, a ideologia do trabalho disciplinado estaria tão internalizada na classe trabalhadora, dominada por sindicatos “pelegos” (Souza, 2008), que sequer haveria necessidade de maior repressão.

Apesar de narrar tais reuniões, o filme omite algumas informações sobre as atividades exercidas pelos militantes comunistas em Joinville durante a ditadura. Nos depoimentos cedidos para o livro de Celso Martins (2006), Júlio Serpa aborda também as divergências entre os militantes do PCB a respeito das estratégias que deveriam ser por eles adotadas, reproduzindo-se localmente a divisão existente naquele momento no PCB em nível nacional, sobre aderir à resistência democrática ou partir para a luta armada. Serpa (*apud* Martins, 2006) narra que, frente a este dilema, alguns dos militantes se aproximaram da segunda vertente, chegando a organizar clandestinamente treinamentos de guerrilha em uma ilha desabitada na Baía da Babitonga, entre 1964 e 1965. Nenhum deles teria seguido de fato o caminho da guerrilha e da luta armada “devido à ausência na cidade de dirigentes que apoiassem a resistência pelas armas” (Martins, 2006, p. 174). Ou seja, não chegou a haver guerrilheiros vindos de Joinville compondo tais movimentos, mas isto é algo que poderia ter acontecido se dependesse da vontade de alguns dos militantes. Toda esta parte sobre guerrilha e luta armada não é citada no filme, enquanto no livro, Celso Martins dá grande destaque a este acontecimento, que havia sido revelado ao autor por Júlio Serpa. Como entrevistado tanto para o livro como para o filme, é possível que Serpa tenha também abordado o tema na entrevista para o documentário. Mas, caso tenha falado, o tema acabou não sendo inserido no seu corte final. Fica a pergunta: se no livro ele parece relatar tal fato com orgulho, o que justificaria a ausência no filme?

A memória sobre os movimentos de esquerda que optaram pela luta armada durante a ditadura, como discutido por Joffily (2018), é, desde o período de redemocratização, alvo de acirrada disputa no Brasil: enquanto alguns consideram os guerrilheiros como heróis da

resistência, outros os veem como terroristas que queriam implantar uma ditadura socialista no país. Conforme destaca a autora, alguns setores da sociedade alinhados a um viés liberal foram construindo uma imagem negativa de tais movimentos, buscando igualá-los, em termos de violência, aos agentes repressores do Estado. Nessa vertente, embora se reconheça que a tortura não seria justificada, ainda assim, não se reconhece nos grupos armados qualquer papel no processo de criação do ambiente democrático pós-ditadura, visto que se propunham a implantar uma “ditadura socialista”. Como se a própria democracia “burguesa” liberal não fosse ela mesma antidemocrática. E, ainda segundo Joffily (2018), ao mesmo tempo, movimentos e partidos de esquerda, frente à derrocada do bloco socialista no início dos anos 1990, também deixavam de reivindicar movimentos e ações revolucionários como estratégia de mudança social, optando por uma política conciliatória com a democracia burguesa, construindo-se uma memória positiva da guerrilha, mas sem uma identificação direta com seus ideais. Assim, nunca houve uma memória hegemônica sobre a luta armada, tendo sempre sido um tema sensível.

Contemporaneamente à produção de *Ditadura reservada*, o Brasil elegeu uma ex-guerrilheira como a sua primeira presidente mulher, o que, apesar de servir como um elemento de valorização de sua trajetória por alguns setores, nunca deixou de ser alvo de controvérsia³⁴⁵. Deste modo, podemos pensar que a ausência, no filme, da possibilidade de luta armada em Joinville poderia se dar para evitar controvérsias. Pois, mesmo que os ex-presos políticos só tenham pegado em armas em treinamentos clandestinos, e optado, ao final, por integrar a chamada resistência democrática, filiando-se ao MDB, o que é citado pelo filme, o fato de terem cogitado partir para a luta armada poderia não atrair a simpatia de parte do público joinvilense, causando um efeito contrário à proposta de monumentalização de seu papel como resistência, optando-se assim pelo silenciamento sobre este evento. E se o filme foge de abordar este tema que poderia ser controverso, algo similar ocorre quando se propõe a ouvir o “outro” lado.

Buscando priorizar uma ideia de neutralidade jornalística, o filme acaba também abrindo mais espaço para o negacionismo acerca da ditadura, que já havia sido visto na fala do cidadão comum no começo do filme, e que é em determinada parte vista sob uma perspectiva “oficial”. Aos vinte e seis minutos, há então uma quebra da estrutura narrativa que fora construída até o momento, focada no casal Schatzmann. Em um dos poucos momentos em que

³⁴⁵ Para citar um exemplo, durante a campanha eleitoral de 2010, Michel Temer, que compunha a chapa como vice-presidente e que seria empossado como presidente após o golpe parlamentar de 2016, como que para atenuar o papel da luta armada frente a eleitores conservadores, dizia que “Dilma nunca foi uma guerrilheira. Ela foi uma guerreira da democracia”. Ver: <https://www.gazetadopovo.com.br/vida-publica/eleicoes/2010/dilma-nunca-foi-guerrilheira-ela-foi-guerreira-da-democracia-diz-temer-0vy59h5ddcz7cot4cmhvhuo9a/>. Acesso em 10 dez. 2024.

o filme mostra a cidade, abre-se este bloco com uma sucessão de imagens do desfile militar em comemoração à independência, realizado na Avenida Beira-Rio, no dia 7 de setembro de 2010. Vemos ali imagens de um grupo de militares marchando na avenida e tocando instrumentos musicais e também de um grupo de soldados que carregam fuzis, sem que seus rostos sejam enquadrados pela câmera, dando destaque às armas. É possível ver que, nos dois lados da avenida, várias pessoas, incluindo muitas crianças, se aglomeram atrás das grades de proteção para assistir ao cortejo. Sem utilizar o som ambiente, a montagem sobrepõe a estas imagens a voz em *off* do radialista Ramiro Gregório³⁴⁶, que destaca que havia na época da ditadura uma relação bastante harmoniosa entre o Batalhão do Exército e a sociedade civil na cidade, citando que nos festejos militares havia ampla participação popular. As imagens do desfile de independência de 2010, com a união entre militares e civis, criam uma espécie de ponte entre dois diferentes tempos, mostrando que na dita democracia, os militares, apesar de todos os crimes cometidos durante o regime de exceção, nunca deixaram realmente de ter popularidade e admiração da população.

E eis que surge na tela o ex-prefeito de Joinville Nilson Wilson Bender, em um dos momentos mais controversos do filme, e que melhor demonstra as tensões que já envolviam a memória da ditadura na cidade mesmo antes das reviravoltas políticas nacionais ocorridas ao longo da década de 2010. Sem que saibamos o que havia lhe sido perguntado, ele já inicia sua aparição dizendo:

Em primeiro lugar, eu quero dizer que existe uma grande deturpação em torno do que foi o regime militar. O Brasil não teve, em toda a sua história, um acontecimento melhor do que a tomada do poder pelos militares. Porque eles eram competentes, eles eram a única instituição organizada, e não eram corruptos. E, com isso, puderam desenvolver um governo que proporcionou ao país, o grande progresso de que hoje o governo Lula auferiu. E os futuros governantes vão auferir daquilo que o regime militar fez em obras, em desenvolvimento e em educação (*Ditadura reservada*, 27'28").

Falando lentamente e com semblante amigável, Bender não demonstra nenhum pudor em exaltar a ditadura militar em frente à câmera. Pelo contrário, sua fala transparece orgulho e convicção do que está dizendo. Quando o ex-prefeito se refere com saudosismo aos militares

³⁴⁶ Segundo Mustafa (2009), Ramiro Gregório (1936-2017) foi um radialista de carreira longa em Joinville, tendo atuado em várias rádios até ser contratado pela Fundação Tupy, em 1961, para ser gerente de vendas em São Paulo. Em 1964, a família Schmidt, proprietária da empresa, compraria a Rádio Cultura, nomeando Gregório como seu sócio e gerente. A rádio seria então porta-voz da Tupy (e, indiretamente, da ditadura) na cidade. “Quando perguntado sobre como foi trabalhar no período do regime militar (1964-1984), Ramiro é categórico: ‘Não tive nenhum problema na revolução [...] O meu trânsito pelo período revolucionário foi tranquilo e sem obstáculos, eu não sofri nada. Não tive censura’” (Mustafa, 2009, p. 172). Somente pelo vocabulário utilizado pelo radialista, já não é difícil deduzir porque ele não teria sofrido censura.

como competentes e isentos de corrupção, mitos estes bastante difundidos na sociedade justamente porque vigorava no país uma forte censura que impedia que os muitos casos de má administração e corrupção fossem investigados ou divulgados, podemos supor que ele, indiretamente, estivesse dizendo que governos posteriores ao regime militar, especialmente o governo daquele momento, seriam o seu oposto: incompetentes e corruptos. Sua interpretação de que o então presidente Lula apenas colhia frutos plantados pelos militares é facilmente desmentida, uma vez que, devido à concentração de renda, problemas como a desigualdade social, a precarização do trabalho, o déficit habitacional e a violência urbana eram muito mais acentuados no país no final da ditadura do que antes do golpe de 1964. E, mesmo com a redemocratização, a implantação de políticas neoliberais durante a década de 1990, geraria crise e recessão, ampliando estes problemas. Analisando os dados sobre a pobreza no Brasil em 2002, o economista Celso Furtado (2002), questionava se de fato ocorrera desenvolvimento no país nas últimas décadas, ao que ele respondia: “Não. O Brasil não se desenvolveu; modernizou-se. O desenvolvimento verdadeiro só existe quando a população em seu conjunto é beneficiada” (Furtado, 2002, p. 21). Embora muito distante de ser um real projeto de desenvolvimento nacional, os programas sociais e políticas de incentivo ao consumo e valorização do salário mínimo promovidos durante os dois governos Lula (2003-2010), sem, contudo, romper com a política econômica neoliberal, mitigariam por algum tempo a desigualdade, algo que jamais foi aceito por determinados setores da burguesia nacional. Como ex-diretor da Fundação Tupy, desde sua fundação ligada a grupos políticos conservadores da cidade, a fala de Nilson Bender acaba trazendo de forma implícita o incômodo do empresariado joinvilense quanto ao comando do Partido dos Trabalhadores naquele momento, não apenas na presidência da República como também na prefeitura de Joinville.

Um pouco mais à frente na montagem, Bender é colocado novamente na tela. Não sabemos o que exatamente foi a ele perguntado, mas por sua resposta, podemos inferir que havia sido questionado a respeito dos presos políticos na cidade:

eu vivi os antecedentes da implantação do regime militar, quando agitadores demagogos preparavam o país para impor uma ditadura comunista aqui. Eu vivi os 21 anos do regime militar, e acompanhei tudo que aconteceu nesse país. E vivi o regime posterior ao regime militar. E eu concluo que aqueles que antes agitavam o povo etc. não queriam o bem do país. Eles buscavam os interesses deles, para implantar uma ditadura [...]. Evidentemente, naquele tempo, ninguém tinha simpatia por esses elementos que foram presos. Então, ninguém ficou com pena. Também ninguém disse “bem-feito”. Isso também não houve. A cidade ficou indiferente a esses acontecimentos. E eu acho que a cidade estava certa (*Ditadura reservada*, 30’20”).

Além do tom conspiratório sobre a ameaça comunista, ficam ali perceptíveis os interesses de classe a respeito da ditadura, uma vez que o golpe de 1964 foi construído com a ampla participação e apoio de grupos empresariais no país (inclusive a Fundação Tupy, da qual ele fazia parte), visando frear a expansão e a concretização de direitos sociais e das Reformas de Base propostas pelo então presidente João Goulart. Pois o golpe acontece em um momento histórico “em que tudo indicava que as forças de esquerda caminhariam para a conquista gradual da maioria política parlamentar [...] [que] colocava em xeque o *status quo* e os privilégios de uma elite acostumada às suas prerrogativas sociais e econômicas garantidas nas relações de dominação” (Jardim; Aron, 2016, p. 46). Se, para Bender, os “agitadores” queriam apenas “impor uma ditadura” e “não queriam o bem do país”, subentende-se que, na sua visão, os militares e o empresariado têm, novamente, a sua honestidade e o seu ímpeto em melhorar a vida do povo brasileiro colocados acima de qualquer suspeita, como se não tivessem agido em prol de seus próprios interesses. E, como o ex-prefeito deixa transparecer, esta manipulação ideológica reverberava na cidade, quando ele menciona a indiferença da população para com os presos políticos.

Em sua terceira aparição no documentário, Bender, aparentando grande satisfação, recorda da visita dos presidentes Humberto Castelo Branco, Arthur da Costa e Silva e Ernesto Geisel a Joinville. Durante as falas, a montagem insere fotografias dos eventos, nas quais se vê o jovem Nilson Bender ao lado dos ditadores. Pode-se notar ainda que o ex-prefeito demonstra em seu semblante certo orgulho ao se referir à presença de Geisel em Joinville em meio às comemorações do 1º de maio, em 1975. Podemos pensar que a presença no filme de um longo depoimento saudosista e exaltador da ditadura, ainda mais vindo de uma figura popular na história de Joinville³⁴⁷, por mais incômoda que pudesse soar para algumas pessoas, ao mesmo tempo, encontraria receptividade e aprovação por tantas outras. Mas, considerando que no momento de produção do filme havia certo predomínio do já citado imaginário social sobre uma aparente consolidação da democracia no país, suas palavras não poderiam ser percebidas por parte do público como um discurso proferido por um homem velho e com posições arcaicas e ultrapassadas? A própria aparência de Bender no filme, trajando suspensórios, e o seu modo

³⁴⁷ Ainda nessa época da produção do filme, Bender costumava ser saudado pelas pessoas em suas aparições em eventos públicos, uma vez que ele havia sido responsável por várias obras importantes na cidade durante seu mandato, além de todo o capital político adquirido como diretor da Fundação Tupy. Falecido dois anos após o lançamento de *Ditadura Reservada*, era então lembrado pela mídia local como “um político conhecido pela honestidade”. Seria “honesto” tal qual os militares e empresários golpistas que ele defendia? (Ver: <https://ndmais.com.br/noticias/joinville-se-despede-do-ex-prefeito-nilson-bender-um-politico-conhecido-pela-honestidade/>. Acesso em 12 dez. 2024).

arrastado de falar poderiam remeter à ideia de uma pessoa que teria “parado no tempo”, mantendo vestuário, gestos e ideias deslocadas temporalmente. Os anos que se seguiram à *Ditadura reservada* nos mostraram que esta interpretação não poderia estar mais equivocada.

Esta parte do filme, contudo, não concede o monopólio da narrativa ao discurso negacionista de Bender, de modo que a montagem estabelece um pequeno diálogo entre a sua visão exaltadora do regime e um discurso historiográfico crítico à ditadura, através da voz de Sirlei de Souza. Em contraponto às afirmações de Bender sobre a ameaça de uma ditadura comunista que justificaria o golpe militar, a historiadora é colocada na tela falando sobre o clima de medo e tensão construído na cidade: “o que os ideólogos do golpe militar e da ditadura fazem bem é construir um inimigo. Esse inimigo é muito forte, é muito temeroso aos jovens, é muito temeroso às famílias. Então Joinville se articula na preparação do golpe” (*Ditadura reservada*, 31’32”). Citando sua própria dissertação de mestrado, então ainda um dos poucos trabalhos historiográficos sobre o tema mesmo depois de mais de uma década, Sirlei de Souza enfatiza em sua fala o papel de instituições civis como pilares de sustentação ao golpe: a União Cívica Feminina, a Associação Comercial e Industrial de Joinville (ACIJ) e a Igreja Católica. Em uma segunda aparição, ela fala sobre os estreitos laços entre poder econômico e poder político da cidade nos anos 1960, dizendo serem estas forças conservadoras. No entanto, isto tudo é apenas citado, sem um maior aprofundamento, e sem dizer explicitamente o papel crucial das grandes empresas da cidade no apoio ideológico e logístico da repressão. Embora no momento de produção e lançamento do filme não tivesse ainda sido oficialmente divulgado, não era desconhecido por militantes e historiadores que estudavam a ditadura na cidade um fato publicado em 2014 no relatório final da Comissão Nacional da Verdade:

No estado catarinense ocorreu um caso extraordinário de intervenção direta do Exército no interior da empresa, quando esse acampou em uma sala especial dentro da Fundação Tupy, em Joinville, mediante acordo com a empresa, e ficou usando suas instalações por 20 anos. [...] a direção da empresa possuía uma clara postura de apoio à repressão política na região. Quem era demitido por participação política ou reivindicação salarial tinha a carteira de trabalho assinada com caneta vermelha e nunca mais conseguia emprego na cidade, pois esse era o código utilizado entre as empresas (BRASIL, 2014, p. 74).

Mesmo que o filme tivesse o propósito de destacar o papel dos personagens que foram resistência à ditadura na cidade, dada esta relação tão intrínseca entre empresariado e repressão/perseguição aos trabalhadores, como podemos compreender a concessão de tão grande espaço ao discurso negacionista de Nilson Bender? Mesmo com o contraponto de Sirlei de Souza, ainda assim não teria faltado uma maior ousadia do diretor em explicitar as ligações

do empresariado, ali representado pelo ex-prefeito e ex-diretor da Fundação Tupy, com a ditadura? Pode-se pensar que, ao escolher colocar o depoimento quase que na íntegra, frente aos outros depoimentos, o próprio espectador sem uma opinião clara sobre a história que estava ali conhecendo seria capaz de concluir por si só. Por mais que Bender, ao negar a ditadura, indiretamente acabe por denunciar a si mesmo, não há na forma como seu relato e sua imagem foram inseridos no filme nenhuma proposta clara de desmoralização de seu discurso ou de uma “desmonumentalização” de sua imagem de político honesto e competente. Tal discurso pareceria realmente tão inofensivo em 2011?

Apesar do grande espaço concedido a um dos principais políticos alinhados à Ditadura Militar na cidade, a parte seguinte do documentário ressalta o papel de outras figuras públicas locais que colocaram suas vozes e ações contra o regime autoritário. Nos depoimentos dos antigos militantes entrevistados é construída uma memória positiva a respeito de Pedro Ivo Campos, que foi prefeito da cidade entre 1973 e 1977, eleito pelo Movimento Democrático Brasileiro (MDB)³⁴⁸, o partido de oposição consentida ao regime militar. Freire (2024) destaca como sua eleição, em 1972, foi vista com surpresa à época, pois ele havia derrotado a ARENA, partido oficial da Ditadura, e com forte apoio do empresariado local, sendo Joinville “uma das primeiras cidades do Brasil a ter um prefeito do MDB” (Freire, 2024, p. 200). Pedro Ivo Campos ainda fez seu sucessor pelo mesmo partido na eleição seguinte, em 1977: Luiz Henrique da Silveira³⁴⁹. Apesar de nenhum dos dois políticos serem propriamente de esquerda, naquele momento em que vigorava uma estrutura autoritária de poder, eles defendiam uma forma mais democrática de governar, com maior participação popular e voltada a solucionar os problemas estruturais da periferia (Souza, 1998), sem, no entanto, romper com a classe empresarial (Freire, 2024). Curioso notar como uma cidade com uma longa fama de conservadora elegeu, durante a Ditadura, dois prefeitos do partido de oposição a ela. Souza (1998) aponta que uma das razões para isso teria sido o crescimento da população migrante nas periferias, que demandavam maior atenção do poder público frente ao crescimento desordenado. Com base nisso, para Freire (2024), a eleição do MDB naqueles anos não teria assim se dado em virtude de uma contestação ideológica ao regime, estando mais ligada a um debate sobre problemas locais. Sobre os dois

³⁴⁸ Natural de Florianópolis e tendo se mudado para Joinville nos anos 1950, Pedro Ivo Campos (1930-1990), mesmo antes do golpe de 1964 não era ligado ao empresariado joinvilense, sendo filiado ao Partido Trabalhista Brasileiro (PTB). Em 1965, perdeu a eleição para Nilson Bender, tendo sido eleito, posteriormente, em 1972 (Freire, 2024). Em 1987, seria eleito para governador de Santa Catarina, permanecendo no cargo até sua morte.

³⁴⁹ Luiz Henrique da Silveira (1940-2015) ocupou vários cargos políticos ao longo de sua vida. Por três vezes foi eleito prefeito de Joinville (1977, 1996 e 2000), e duas vezes governador de Santa Catarina (2002 e 2006). Em 2010 foi eleito senador da República, cargo que ocupou até sua morte.

prefeitos, em *Ditadura reservada*, é destacado nos depoimentos que eles haviam acolhido militantes do PCB e auxiliado as esposas dos presos políticos na descoberta de seus paradeiros e na sua soltura.

O documentário dá destaque também ao papel da igreja católica local, ou, mais especificamente, de um determinado setor progressista dentro dela, no enfrentamento ao autoritarismo na cidade. Tanto Lucia como Edgar Schatzmann se emocionam ao rememorar o acolhimento que receberam do Padre Luiz Facchini (1943-2018), que foi “protagonista da organização de setores progressistas do clero em Joinville” (Mira, 2024, p. 111), tendo ocupado “uma posição que nenhum outro padre da cidade havia alcançado, a de um líder de movimento social” (Mira, 2024, p. 234), sendo perseguido por isso. Ligado à Teologia da Libertação, Luiz Facchini criou em sua paróquia, durante a década de 1970, uma Comunidade Eclesial de Base (CEB), com foco na justiça social, no acolhimento às classes mais baixas e no apoio ao movimento operário, num claro enfrentamento à organização central da igreja católica em Joinville, que, historicamente, era “organizada hierarquicamente e identificada com as classes dominantes” (Freire, 2024, p.210). No filme, Lucia Schatzmann fala sobre o batismo de sua filha, nascida em 1979, contemporaneamente à aprovação da Lei da Anistia. Ela narra que o casal achava que não seriam acolhidos na igreja, em função das prisões de Edgar. Contudo, num gesto simbólico, o padre Facchini se prontificou a realizar a cerimônia, cuja fotografia que o mostra levantando o bebê é colocada na tela, como em tom de vitória. Vemos então o próprio Luiz Facchini, com uma expressão alegre, falando sobre aquele momento:

Infelizmente, voltamos de novo a uma igreja muito legalista, mas pouco humana. [...] Não importa se Edgar e Lucia eram do Partido Comunista. Pra mim não importa. Eles vieram pedir uma coisa sagrada, que era o batismo. Como podia eu negar? [...] Nesse período, havia pessoas dentro da Igreja Católica que achavam que o padre tem que ser “rato de sacristia”, e não pai e mãe da vida de seu povo. Que devia apenas ficar envolvido com a oração, com a missa, com os sacramentos, e nada de mexer na vida comum, que é a *pólis*, a vida da cidade, a vida do povo [...] tinha gente que tinha cultura, mas pra pôr o povo contra o padre, então diziam que ele era comunista, que ele era vermelho (*Ditadura reservada*, 1:07’13”).

Como narra Fabrício Porto (2024), nos anos que se seguiram ao seu lançamento, o filme teve alguma circulação para além da própria cidade, tendo sido exibido em mostras e festivais em diferentes cidades, tanto de Santa Catarina como de outros estados. Mas seria principalmente nas escolas do município que o filme teria tido o maior número de exibições, sendo utilizado como material didático por vários professores de história (Porto, 2024). Aprofundando sua abordagem crítica à ditadura militar, desde 2022, os irmãos Fábio e Fabrício

Porto vem produzindo uma websérie ficcional intitulada *Apesar de Vocês*³⁵⁰, na qual, além de abordar temas relativos à memória da ditadura no Brasil, também se posiciona criticamente aos movimentos de extrema direita da atualidade.

Por outro lado, em 2024, produziu o documentário institucional *Um passado presente: memórias da Escola Técnica Tupy*³⁵¹, sobre a instituição citada no título (ETT), fundada em 1958 com o intuito de prover formação técnica para capacitar jovens para o trabalho nas fábricas, visto que a demanda por mão de obra qualificada vinha crescendo naquele contexto de fortalecimento da indústria em Joinville. Embora não fizesse parte da Fundação Tupy, ela era ligada ao mesmo grupo empresarial. Tendo sido encomendado e patrocinado pela empresa, neste documentário, através de entrevistas com ex-professores e ex-funcionários, é construída uma visão saudosista sobre o passado da ETT, lembrada pelos entrevistados como uma instituição-referência no ensino técnico e que muito contribuiu para o desenvolvimento da cidade. Como um filme institucional, as memórias ali contidas não apresentam dissidências, fissuras, ou contranarrativas, prevalecendo a visão a respeito de um local alegre e harmonioso, fruto do olhar empreendedor e visionário dos então gestores da Fundação Tupy.

Apesar de nenhuma discussão neste sentido ser trazida no documentário sobre a ETT, podemos entender que, naquele contexto de consolidação da indústria catarinense e do crescente poder político da classe empresarial joinvilense nos anos que antecederam o golpe civil-militar, o ensino ali oferecido, para além de seu caráter tecnicista e preparatório ao mercado de trabalho, algo de fato necessário naquele cenário, inseria-se também em uma perspectiva de disciplinamento e domesticação da classe trabalhadora. Ou, em uma perspectiva foucaultiana, de adestramento de corpos e mentes, através do *poder disciplinar* (Foucault, 1999). Como defende o autor, o controle sobre os indivíduos na sociedade se dá através de instituições que os moldam para se tornarem corpos dóceis e produtivos para o trabalho, como a escola, o exército e a fábrica. Aos corpos e mentes que não podem ser adestrados, são então reservados espaços de exclusão, também sob a égide do controle e da vigilância, como presídios e “hospícios”, tal como costumavam ser chamadas as instituições psiquiátricas. Obviamente que esta é uma simplificação de toda a teoria de Foucault, não sendo aqui objetivo esmiuçá-la. Mas faço aqui sua menção e brevíssima síntese devido a esta discussão estar presente, ainda que não de forma explícita, no documentário *Memórias invisíveis*, dirigido por Ebner Gonçalves e lançado em Joinville em 2021. Como em *Ditadura reservada*, este filme também trata de

³⁵⁰ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=88l7RbgCvqg>. Acesso em 16 dez. 2024.

³⁵¹ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=59K-RNiWyt0>. Acesso em 16 dez. 2024.

violências silenciadas na construção da imagem da “cidade do trabalho”. Contudo, aborda um passado mais distante, do qual não existem mais vítimas vivas para narrarem suas memórias.

* * * * *

Memórias invisíveis rememora a história de uma obscura instituição psiquiátrica que existiu em Joinville entre 1923 e 1942, denominada Abrigo Municipal de Alienados Oscar Schneider, cuja existência foi, com o passar do tempo, apagada na memória da cidade. A proposta de se trazer esta história às telas partiu da psicóloga joinvilense Mariana Zobot Pasqualotto, que dedicou tanto o seu mestrado como o seu doutorado à pesquisa sobre a referida instituição³⁵². O documentário, como uma espécie de versão cinematográfica de sua dissertação, teria assim o propósito de divulgar a sua história a um público mais amplo, trazendo a discussão sobre o seu apagamento. Como a autora descreve, seu interesse pelo tema teria iniciado durante sua graduação, quando tomou conhecimento do antigo abrigo, do qual só existiam registros esparsos. Movida por pesquisar “as memórias da loucura na cidade” (Pasqualotto, 2016, p. 19), em 2013, ela submeteu um projeto ao Simdec, na categoria de Patrimônio Cultural, intitulado “Inventário e Catálogo de Memórias do Abrigo Municipal de Alienados Oscar Schneider”, iniciando a pesquisa em arquivos, juntando e catalogando fragmentos sobre a história da instituição, sendo por ela remontada em sua dissertação, publicada em livro em 2015³⁵³. Em 2018, um novo projeto, agora para a produção de um documentário, seria aprovado pelo Simdec, tendo Ebner Gonçalves como diretor convidado, enquanto a concepção e o roteiro foram de autoria de Mariana Z. Pasqualotto.

Conforme levantado pela autora, o casarão onde funcionou o abrigo de alienados foi construído em 1922, especificamente para este fim. Levava o nome de Oscar Schneider, prefeito da cidade entre 1907 e 1910, porque havia sido por ele idealizado, embora falecido antes de sua abertura. O terreno onde se situava o abrigo, que havia sido doado em ação filantrópica pela esposa do ex-prefeito, Francisca Schneider, ficava em um terreno atrás do Cemitério Municipal, que, à época, era distante das áreas urbanizadas, seguindo os preceitos higienistas então vigentes. Com denúncias de maus tratos e de más condições sanitárias, o abrigo acabou por funcionar apenas por 19 anos, quando, em 1942, os internados foram transferidos para outra instituição psiquiátrica próxima à capital. Após seu fechamento, naqueles anos de guerra e de

³⁵² Enquanto em sua dissertação (Pasqualotto, 2016) a autora busca reconstruir a história do Abrigo de Alienados, em sua tese (Pasqualotto, 2020), ela aprofunda a pesquisa e também narra a própria produção do documentário.

³⁵³ Intitulado *Memórias da loucura em Joinville*, realizado em coautoria com seu professor orientador na graduação, Allan Henrique Gomes. Ver: <https://gauchazh.clicrbs.com.br/geral/noticia/2015/09/livro-resgata-a-historia-do-primeiro-hospital-psiquiatrico-de-joinville-4843861.html#:~:text=O%20livro%20Mem%C3%B3rias%20da%20Loucura,%2C%20490%2C%20Anita%20Garibaldi>. Acesso em 08 mai. 2025.

Campanha de Nacionalização, o prédio foi transformado em presídio e campo de concentração, onde foram encarcerados alemães ou descendentes que se opunham às políticas de nacionalização ou que eram suspeitos de atividades vinculadas ao nazismo. Finda a guerra, o prédio serviu como moradia de famílias de policiais militares, tendo sido demolido nos anos 1970 para a expansão do cemitério. Contudo, como destacado pela autora, não há qualquer registro a respeito da demolição. E com o terreno hoje coberto por túmulos, é como se a própria memória do lugar tivesse sido ali também enterrada. Em sua dissertação, a autora questiona: “Como a memória de uma instituição da loucura se torna esquecida numa cidade? O que esse silêncio diz sobre sua existência? O que nos contam os vestígios dessa história?” (Pasqualotto, 2016, p. 23). Certamente que a existência de um “hospício”, onde pacientes abandonados e enclausurados longe dos olhos da sociedade eram vítimas de maus tratos, está muito longe de ser algo restrito à Joinville do início do século XX e à sua visão de cidade higienizada, uma vez que esta situação era padrão em instituições do tipo, sendo uma temática amplamente abordada no cinema, tanto em filmes ficcionais como documentais³⁵⁴. Contudo, o que o apagamento de sua história pode nos dizer a respeito da imagem construída sobre a cidade?

Toda esta trajetória histórica do Abrigo de Alienados, aqui resumida, é apresentada em *Memórias invisíveis*, ao longo de seus 34 minutos de duração, trazendo entrevistas e também momentos de encenação, com atores performando cenas de pacientes em sofrimento em meio aos corredores do cemitério, de modo que o filme assume características de um docudrama. Como a história retratada remete a um período mais distanciado temporalmente, para construir a narrativa recorre-se bastante a vestígios documentais, como fotografias, artigos de jornal e documentos produzidos pela própria instituição psiquiátrica, além de entrevistas com pessoas que possuem alguma relação com o prédio e a sua história, seja a senhora idosa que foi vizinha do abrigo quando criança, ou as pessoas que moraram na casa, também quando crianças, na época em que serviu de residência a famílias de policiais militares.

Embora a autoria do projeto, neste caso, seja muito mais da roteirista do que do diretor, é possível perceber marcas autorais de Ebner Gonçalves na produção das imagens e da montagem, como, por exemplo, a composição mesclando entrevistas, imagens de arquivos e textos escritos. Note-se, no entanto, que há uma mudança quanto à abordagem histórica quando comparado aos seus outros dois filmes sobre Joinville, *1951* e *Nossos compositores pioneiros*, os quais trazem uma perspectiva romantizada e alinhada a uma narrativa mais conservadora,

³⁵⁴ Um exemplo da última década é o documentário *Holocausto Brasileiro* (2016), de Armando Mendz e Daniela Arbex, que aborda um caso notável de instituição psiquiátrica onde os pacientes eram vítimas de maus tratos e torturas: O Hospital Colônia de Barbacena, em Minas Gerais.

enquanto *Memórias invisíveis* trata de um passado que foi apagado, justamente por ser uma mancha na imagem idealizada da cidade.

O filme inicia com uma imagem do Cemitério Municipal, tendo sobre ela os seguintes dizeres: “Aos fundos do território desse cemitério, em 1923, foi construído o primeiro abrigo de alienados de Joinville”. É recorrente ao longo de todo o filme que informações sobre locais, datas, eventos e nomes envolvidos com a história sejam apresentadas ao espectador por meio de legendas explicativas na tela, concedendo um didatismo na forma como a história vai sendo desvelada, de modo que, embora se abdique de uma narração que conduz a narrativa, as legendas acabam assumindo essa função. Ainda sobre a cena introdutória, aparecem ali, durante a apresentação dos créditos iniciais, várias imagens aéreas do enorme cemitério, que foi construído ocupando toda a área de um morro. Este início traz a metáfora sobre ser aquele um espaço onde incontáveis histórias e memórias jazem enterradas para sempre. Ou seja, que em cada um daqueles túmulos, para além dos nomes registrados nas lápides, estariam também tantas memórias que jamais poderão ser recuperadas, estando ali invisíveis. O próprio título do filme remete a esta metáfora, o que será reforçado pelas performances dos atores, como aprofundado mais adiante.

A discussão sobre o apagamento daquela história já é evocada na conversa com o primeiro personagem entrevistado: Ivo Koentopp, um senhor de 84 anos que trabalha no cemitério desde 1950. Com a sua entrevista realizada no próprio cemitério, ouvimos a voz da produtora lhe perguntando se sabia sobre a existência naquele local do antigo Abrigo de Alienados, o que ele responde afirmativamente. Sendo questionado se achava que a história é conhecida na cidade, ele diz: “Muito pouco. A gente não ouve falar, a não ser uma reportagem ou outra. Mas não fazia parte da sociedade. Era meio íntimo aqui para o cemitério, meio escondido” (*Memórias invisíveis*, 02’49”). Apesar de ter idade suficiente para possuir lembranças, ainda que muito remotas, dos tempos em que ali funcionava o chamado “hospício”, ele nada menciona sobre isso, sendo informado apenas o ano em que começou a trabalhar no cemitério, tendo assim provavelmente apenas ouvido falar sobre aquela história, sem tê-la testemunhado. Neste sentido, a única pessoa a aparecer no filme que foi testemunha da existência do abrigo é a entrevistada seguinte, a senhora Nelsina Bachtold, de 86 anos, sendo-nos informado que ela é vizinha do cemitério desde 1941. Dentro de sua casa, com uma fala bastante tranquila e com sotaque alemão, ela narra suas lembranças sobre o local.

Eu me lembro que meu pai, ele plantava aipim, tinha roça de aipim lá em cima.
E ali quando era muito quente, sempre tinha aqueles, eram considerados

loucos, e tinha um que chamava sempre: “calor, senhor! calor senhor!”. Era muito triste ver aquilo. E o dono era um senhor alemão. E nós tínhamos um medo quando fugia um louco daqueles. A gente fechava porta, janela, e se escondia dentro de casa. Tinha medo (*Memórias invisíveis*, 05’02”).

Com um sorriso no rosto, ela fala sobre como estas são lembranças longínquas, entendendo-se que, apesar de tristes, é prazeroso naquele momento rememorar aspectos de sua infância. Este saudosismo com relação a um tempo remoto é também percebido quando são entrevistados os ex-moradores do casarão, filhos de policiais militares, sendo quatro mulheres e um homem, todos com, pelo menos, 60 anos de idade. Tendo residido ali entre as décadas de 1950 e 1970, elas e ele, sentados ao redor de uma mesa e olhando fotografias e documentos antigos, vão relembando memórias da infância, quando brincavam pelo cemitério, dizendo o quanto foram felizes naquela casa. No entanto, eles afirmam que, enquanto moraram ali, nunca haviam ouvido falar que no local anteriormente havia funcionado um “hospício”, sabendo apenas que havia sido “cadeia”, podendo-se entender, com base em seus depoimentos, que já desde aquela época havia o apagamento da existência do Abrigo de Alienados. “Talvez os pais das testemunhas que viveram durante a infância nesse lugar não tenham transmitido tais informações. Uma história não contada. Talvez, diante da condição precária da moradia, saber sobre sua origem como manicômio era ‘mais pesado ainda’” (Pasqualotto, 2021, p. 18).

Além de se usar a memória como suporte para o conhecimento do passado, é também enfatizado no filme o quanto a pesquisa histórica foi fundamental para trazer à tona aquele passado silenciado, com a constante inserção na montagem de imagens de documentos antigos. Há uma cena, inclusive, que mostra as mãos de alguém, usando luvas brancas, manuseando documentos, como fotografias e um grande livro de registro, o qual contém informações sobre os antigos pacientes. Esta importância dada à pesquisa documental é representada, inclusive, pela utilização do Arquivo Histórico de Joinville como cenário de algumas cenas, uma vez que a instituição guarda muito da documentação existente sobre o abrigo. Há uma cena, por exemplo, em que quatro pesquisadores, que haviam participado do grupo de pesquisas sobre o Abrigo de Alienados, estão sentados ao redor de uma mesa no saguão do Arquivo Histórico, conversando sobre o conteúdo dos livros de registros. Em um diálogo provavelmente roteirizado, mas encenado de forma que parecesse natural, como se a câmera não estivesse ali presente, eles comentam sobre as causas de morte descritas no documento, como “esquizofrenia” ou “idiotia”. Como enfatiza uma das pesquisadoras, “é simbólico um diagnóstico ser a causa da morte. Da morte social dessa pessoa” (*Memórias invisíveis*, 12’01”), o que pode indicar um certo descaso ou negligência na forma como os dados sobre aquelas

peessoas eram registrados. Todos estes documentos, no entanto, pouco ou nada dizem sobre as reais condições em que viviam os pacientes ali internados, permanecendo silenciadas. Sobre esse aspecto, são notícias de jornais da época que nos dão pistas a respeito do sofrimento que aquelas pessoas ali vivenciavam, como, por exemplo, a denúncia apresentada a seguir.

Em recente reportagem, o nosso confrade Jornal de Joinville, revela as tristes condições em que foi encontrar os alienados do Hospício Oscar Schneider, daquela cidade. Os infelizes dementes acumulam-se em estreitas cellas, e, nestas noites de frio, sem agasalho algum, dormem, encolhidos, a gemer, sôbre rústicas esteiras estendidas no chão de cimento (*Memórias invisíveis*, 12'48'')³⁵⁵.

Sendo aquele considerado um lugar para se depositar os indesejados e marginalizados, as pessoas eram provavelmente esquecidas naquele local, que era propositadamente escondido distante dos olhos da cidade que se almejava limpa e organizada. E, assim, muitas pessoas, afastadas do convívio social, tiveram, possivelmente ainda enquanto eram vivas, a sua memória apagada e silenciada por suas próprias famílias, uma vez que era considerado vergonhoso ter um familiar “louco” ou “doente mental”. O filme aborda o “resgate”, tanto quanto a documentação existente permite, de fragmentos da história de uma dessas pessoas, uma mulher chamada Hedwig Mandbach, que foi paciente do abrigo na década de 1930. Pasqualotto (2020) narra que, durante sua pesquisa, teve contato com alguns descendentes de antigos pacientes, cujo paradeiro lhes era desconhecido. Estas pessoas trouxeram a ela “histórias que envolviam algum murmúrio que circulava discretamente entre a família sobre algum ‘traço de loucura’ ligado aos seus antecedentes. Em todos os casos, os resquícios das existências dessas vidas eram mínimas” (Pasqualotto, 2020, p. 80).

Dentre estas pessoas que buscavam conhecer a história de algum antepassado, estava um jovem rapaz que é trineto de Hedwig, chamado Lucas Muenster, que aceitou participar do documentário. Sua entrevista também foi gravada no Arquivo Histórico de Joinville, tendo o local sido escolhido por estarem ali os vestígios sobre a passagem de sua trisavó pelo abrigo (Pasqualotto, 2020). Como destaca a autora, é “interessante pensar na necessidade de recorrer a esses órgãos de salvaguarda de documentos para se ter acesso aos rastros sobre uma vida. [...] Registros sobre suas passagens na instituição que são silenciados na esfera particular das famílias” (Pasqualotto, 2020, p. 83). Além do significado simbólico atribuído ao local, a autora descreve que sua escolha como cenário seria também para que fosse documentado o encontro de Lucas Muenster com os vestígios de sua antepassada, uma vez que aquela era a primeira vez

³⁵⁵ Embora o filme não traga a referência, em sua tese, Pasqualotto (2020) cita que a reportagem é do jornal *O Estado*, e foi publicada em 1936.

que ele visitava o arquivo e que teria acesso aos documentos. Ele é então mostrado sentado à mesa manuseando o pesado livro com o “Registro de Alienados”, em cuja página com os dados de Hedwig consta que ela teve uma breve passagem pelo abrigo em 1933, tendo sido novamente internada em 1935, e lá falecido em 1937. Mesmo que nunca a tenha conhecido, o jovem se emociona ao entrar em contato com os vestígios do paradeiro de sua trisavó, que contradiziam o que se contava em sua família, de que ela teria falecido em 1935, ou seja, no ano em que ela foi internada no abrigo pela segunda vez, entendendo-se assim que ali teria sido decretada sua morte simbólica por seus familiares³⁵⁶. Quantas outras pessoas não tiveram ali destino similar? Para a autora, esta cena do filme representaria o ato de “‘dar as devidas lápides’ a uma história silenciada” (Pasqualotto, 2020, p. 84). Na cena seguinte, Lucas Muenster é mostrado andando pelo Cemitério Municipal, criando-se a expectativa de que ele irá ali encontrar o túmulo de sua trisavó, o que, provavelmente, não aconteceu, uma vez que não é mostrado no filme, permanecendo sua existência apenas como uma memória invisível.

Como uma forma poética de “materializar” a memória das pessoas que foram enclausuradas por serem consideradas loucas, tornando visível o invisível, são inseridas as cenas com performances no cemitério, sendo, ao longo de todo o filme, intercaladas com as cenas documentais. Performadas por atores da companhia joinvilense de teatro Dionisos, estas atuações, como se fossem lampejos do passado, “representariam a memória dos corpos que foram apagados pela segregação e pelo esquecimento, inspiradas nas fichas de registros das pessoas internadas e nas suas fotos” (Pasqualotto, 2020, p. 59). Nestas cenas, filmadas em preto e branco, os atores, trajando figurinos inspirados nas roupas vestidas pelos pacientes nas suas fotos contidas no livro de registros, vagueiam desorientados pelo cemitério, por vezes com um semblante de confusão mental e outras com expressões de desespero, sendo inserida na montagem uma música com sonoridade melancólica dedilhada em um violão³⁵⁷. Para a autora, a proposta na construção das imagens foi de que elas adquirissem um “tom espectral”, representando a “angústia, o grito, o choro, o vagar incansável de um corpo aprisionado” (Pasqualotto, 2020, p. 64). Contudo, apesar do foco na representação do sofrimento, as atuações

³⁵⁶ Embora não seja mencionado no filme, Pasqualotto (2020) cita em sua tese que Lucas Muenster tinha uma relação muito próxima com sua bisavó, filha de Hedwig, e que ela não falava sobre sua mãe. Após o falecimento de sua bisavó é que a família teria buscado investigar a história. Desse modo, a dor que ele demonstra sentir em seu depoimento pelo “reencontro” com a trisavó teria sido intensificada pela relação afetiva que tinha com sua bisavó.

³⁵⁷ Como continuação da parceria estabelecida entre Ebner Gonçalves e os músicos Claudenor Fávero e Raimundo José Bernardes em *Nossos compositores pioneiros*, a trilha sonora de *Memórias invisíveis* também é assinada e executada pela dupla.

mostram momentos de liberdade, ainda que momentânea, em que os pacientes brincam e dançam despreocupados e, talvez, inconscientes de sua real situação de marginalizados.

Apesar da relevância das cenas para conceder um tom mais poético ao documentário, é válido destacar uma atitude um tanto questionável de toda a equipe de produção do filme e que não é mencionada nos créditos e, tampouco, na tese de Pasqualotto, que aborda os seus bastidores. Como descrito, estas cenas foram gravadas no Cemitério Municipal no dia 19 de setembro de 2020, ou seja, em meio a um dos momentos mais críticos da pandemia do coronavírus. Em notícia publicada três dias antes, era informado que o nordeste de Santa Catarina, onde se situa Joinville, era considerado região de risco gravíssimo para Covid-19, conforme monitoramento do governo estadual³⁵⁸. Ainda segundo a reportagem, até aquele momento mais de 300 pessoas já haviam morrido pela doença na cidade. Em algumas cenas, no entanto, os atores interagem próximos uns aos outros e sem o uso de máscaras de proteção, o que, certamente, nada teria a ver com a proposta conceitual e estética do filme. Contudo, aquele momento teria sido o mais adequado para as filmagens? A autora não informa a data de gravação das entrevistas, mas, em virtude de ninguém aparecer usando máscara e de as pessoas se cumprimentarem com apertos de mão, entende-se que foram gravadas antes de março de 2020. Porém, tendo parte do filme sido produzida em meio ao cenário de pandemia, me chamou atenção o fato de isso não ser sequer mencionado por Pasqualotto (2020). Por que o silenciamento a respeito do contexto em que as cenas foram realizadas?

Se a discussão sobre o apagamento e o silenciamento a respeito da existência do Abrigo de Alienados perpassa todo o filme, é através da fala de um historiador que é apresentado um cenário mais amplo relacionado ao tratamento dos considerados loucos na primeira metade do século XX. Dilney Cunha, coordenador do Arquivo Histórico de Joinville naquele momento, tem duas aparições. Na primeira, nos primeiros minutos do filme, ele menciona como a construção do abrigo estava relacionada às concepções de higienismo adotadas pelas elites brasileiras da época, que marcaram o desenvolvimento urbano da modernidade. Em sua segunda aparição, ele destaca como ele próprio, mesmo sendo pesquisador da história da cidade há mais de vinte anos, só tomou conhecimento da existência do abrigo muito tempo depois, sendo um tema pouquíssimo explorado na historiografia local. E mesmo o uso do local como presídio e campo de concentração para teuto-brasileiros durante

³⁵⁸ Ver: <https://g1.globo.com/sc/santa-catarina/noticia/2020/09/16/regiao-de-joinville-no-nordeste-de-sc-e-a-unica-em-risco-gravissimo-para-covid-19-diz-monitoramento-do-governo.ghml>. Acesso em 08 mai. 2025.

a guerra é pouco conhecido. Ele então aponta algumas das possíveis razões pela quais pouco se ouve falar sobre a história daquele local:

Há uma certa resistência nesse falar sobre o tema, década de 30, 40. Nazismo em Joinville. Muito espinhoso, e mexe com essas memórias, memórias tristes, pela perseguição que essas pessoas sofreram, muitas vezes sem ter nada a ver com o nazismo. Mas, por outro lado, houve sim atividade nazista. Houve [...] e há ainda esse estigma do racismo na cidade, da discriminação. E não foi diferente naquela época. Então essas ideias, que o nazismo depois condensou, elas realmente tiveram muita influência aqui nesse período. Então são temas assim meio que tabu ainda na cidade. A questão do tratamento dos alienados, dos loucos, enfim, a mesma coisa (*Memórias invisíveis*, 26'08").

Percebe-se em sua fala que ele se refere ao nazismo mais com relação ao uso do local como presídio do que como “hospício”. Mas, ao mesmo tempo, embora o higienismo e a exclusão das pessoas “defeituosas” ou “degeneradas” não sejam características exclusivas do nazismo, estão fortemente associadas a ele no imaginário coletivo. Deste modo, a partir da fala de Dilney Cunha seria possível pensar que o silenciamento sobre o Abrigo de Alienados estaria relacionado sobretudo ao seu uso como presídio para alemães? Ou, ao menos, que teria sido crucial para o apagamento da história do “hospício”? Para Marlene de Fáveri (2002), embora relatórios oficiais da época da guerra informassem que os detentos do presídio eram bem tratados, dada a ausência de outras fontes, esta afirmação deve ser colocada em dúvida, pois “se fossem tão ‘bem tratados’ não ficaria tanto rancor nas memórias, nem medo e pavor daquele lugar” (Fáveri, 2002, p. 175). Como metáfora do apagamento de toda esta história, uma das últimas imagens apresentadas em *Memórias invisíveis* é a do próprio cemitério, no local onde se situava o abrigo, com os seguintes dizeres projetados nos túmulos: “Aqui jaz um abrigo de alienados” (*Memórias invisíveis*, 31'39").

Figura 89 - Projeção no Cemitério Municipal de Joinville



Fonte: *Memórias invisíveis*

Embora *Ditadura reservada* e *Memórias invisíveis* não tratem exatamente de questões relacionadas ao trabalho e a trabalhadores, que, diga-se de passagem, continuam sub-representadas no cinema produzido em Joinville (e mais ainda em Blumenau), eles trazem memórias silenciadas e que contradizem a ideia da cidade tranquila e harmoniosa, mostrando como esta imagem foi construída, também, com base em violências que foram invisibilizadas e silenciadas na memória coletiva. Como únicos representantes de contranarrativas históricas entre as produções audiovisuais realizadas com recursos do Simdec, os dois filmes colaboram assim para que estas histórias não caiam no esquecimento, mostrando “que nem tudo no passado de Joinville foi ‘príncipe, princesa e flores’, e que a resistência existiu” (Souza, 1998, p. 140). Além disso, *Memórias invisíveis*, através da fala do historiador Dilney Cunha, toca, ainda que sem profundidade, em um dos temas mais controversos e cercados de tabu existentes na região como um todo, e que ganharam destaque na última década frente ao crescimento do neofascismo brasileiro: o apoio popular a movimentos nazifascistas nas regiões de colonização alemã durante a década de 1930. Outros filmes, no entanto, abordam o tema com mais profundidade. É sobre eles que falaremos agora.

5 - CONTRAPONTO III - AS CIDADES E OS FASCISMOS

*Realizou-se no dia 7 de outubro de 1935, em comemoração
a data do 3º aniversário da Acção Integralista Brasileira,
o primeiro Congresso das Províncias do sul do Brasil.
O local escolhido pelo Chefe Nacional para a realização dessa grande
demonstração da força integralista, foi a maravilhosa e pittoresca Cidade
Integralista de Blumenau, na província de Santa-Catharina.
(Intertítulos constantes no cinejornal silencioso
Primeiro Congresso Meridional Integralista, 1935)*

*Uma paisagem alemã no Brasil e uma cidade alemã chamada Blumenau,
que foi fundada em 1850 por Herman Bruno Otto Blumenau.
Nos dias de hoje moram 20.000 alemães aqui.
O líder do grupo local da NSDAP cumprimenta o comandante da Karlsruhe.
Com a pureza ariana daqueles que lutaram pela Alemanha
(na 1ª Guerra Mundial)³⁵⁹.
(Texto narrado no cinejornal alemão *Auf großer Fahrt*³⁶⁰, 1936,
apud Blank, 2010, p. 98).*

Comentários de usuários da internet em fóruns, chats e redes sociais, embora muitas vezes decepcionantes de serem lidos por deixarem explícito o alto grau de desinformação e ignorância (e muitas vezes a falta de humanidade e civilidade) de parte da sociedade, são, por outro lado, e talvez justamente por isso, uma interessante fonte para o estudo das mentalidades e sobre como memórias e narrativas são campo de intenso debate e disputa na sociedade contemporânea. Comentários sobre filmes e vídeos disponibilizados *online* podem servir, por exemplo, para nos dar ideia a respeito da sua recepção pelo público e como se apropriam das ideias ali contidas. Retomando, por exemplo, o filme turístico *Conhecendo Blumenau*, abordado no capítulo 2, em contraste com a grande quantidade de comentários elogiosos anteriormente mencionados, chama a atenção na mesma página no *YouTube*, um determinado comentário, mostrado a seguir, e, mais ainda, as respostas dadas ao mesmo.

³⁵⁹ Tradução apresentada por Blank (2010). Original em alemão, também apresentado pela autora: “*Eine Deutschelandschaft in Brasilien und eine deutsche Stadt Blumenau, 1850 von Herman Bruno Otto Blumenau gegründet. Heute wohnen 20.000 Deutsche hier. Der Leiter der dortigen Ortsgruppe der NSDAP begrüsst den Komandanten der Karlsruhe. Mit der Arier des Weltkrieges die für Deutschland gekriegt haben*” (*Auf großer Fahrt* apud Blank, 2010). A última frase apresentada no trecho aqui selecionado apresenta problemas na tradução trazida pela autora. O mais próximo do texto original seria: “Com os arianos da Guerra Mundial que lutaram pela Alemanha”.

³⁶⁰ Como provável erro de digitação, na dissertação de Blank (2010), o título do filme é grafado como *Auf grober Fahrt*, em vez de *Auf großer Fahrt*, considerando que a letra “ß”, na língua alemã, corresponde ao dígrafo “ss”, e que a tradução apresentada pela autora é “Uma longa viagem”.

Figura 90 - Comentários na página do YouTube do filme *Conhecendo Blumenau*



Fonte: YouTube

Note-se que o comentário que inicia a discussão, sugerindo que o filme traz uma visão romantizada e idealizada da cidade enquanto esconde violências presentes na construção desta imagem, foi postado em 2014, período em que a extrema direita ainda começava a reconquistar território e representatividade no Brasil, depois de décadas como discurso minoritário. Já as respostas são, respectivamente, de 2020 e 2022, momento em que a extrema direita ocupava a presidência da República. Nos dois comentários, embora seus autores tentem negar as acusações de xenofobia e racismo, acabam, pelo contrário, por evidenciar a sua presença, revelando desconhecerem (ou que fingem que desconhecem) a história e o passado, além de demonstrar um descolamento da realidade contemporânea.

Um tema bastante controverso e, por muito tempo, silenciado na historiografia catarinense, foi o grande apoio popular, durante a década de 1930, a movimentos fascistas, como o nazismo e, principalmente, o integralismo, especialmente nas regiões de colonização alemã do estado, onde, nas eleições municipais de 1936, a Ação Integralista Brasileira (AIB) obteve expressiva votação, elegendo 8 prefeitos e 72 vereadores (Falcão, 2000). Em razão da grande popularidade do movimento, Joinville, Blumenau, Brusque e outras cidades da região receberam do próprio Plínio Salgado, em 1934, a alcunha de *cidades integralistas* (Falcão, 2000). Isto faria com que, em 1935, Blumenau fosse escolhida pela AIB como cidade sede do Primeiro Congresso Meridional Integralista, atraindo mais de quinze mil pessoas de várias regiões do país³⁶¹. Dada a grandiosidade do evento, pelo menos dois cinejornais o reportando foram produzidos: um por Alfredo Baumgarten, considerado um dos pioneiros do cinema

³⁶¹ Os números variam de acordo com as fontes. Pires (2000) cita 15000 pessoas, enquanto Falcão (2004) fala em 30000, de acordo com um jornal da época.

catarinense (Pires, 2000), e outro por João Baptista Groff, um dos chamados pioneiros do cinema paranaense. Como relata Giceli Warmling Nascimento (2016), que realizou um mapeamento do cinema integralista produzido no país naquele período, somente um destes filmes sobreviveu, sendo comumente atribuído a Baumgarten³⁶². Embora não se vejam as cores, ali são retratadas massas de pessoas trajando a camisa verde típica do movimento, desfilando pelas ruas da cidade.

No mesmo período, o Partido Nazista (NSDAP), em sua extensão no Brasil, também conquistou adeptos na região³⁶³, embora não tenha de fato se tornado um movimento de massas, tendo o Integralismo sido muito mais abrangente. Entretanto, apesar do baixo número de filiados, a presença da ideologia e dos ideais nazistas não era vista com estranheza, como será abordado posteriormente. Conforme visto, na década anterior, mais precisamente em 1928, a colonização alemã em Blumenau seria exibida de forma bastante elogiosa no documentário alemão *Silberkondor über Feuerland*, de Gunther Plüschow, construindo uma nítida oposição entre colonos alemães e os nativos indígenas. Mesmo que não explicitamente, tal representação estaria relacionada ao *Deutschtum* - o sentimento de germanidade - que, como aponta Giralda Seyferth (1981) foi se desenvolvendo na região desde o século XIX. Além disso, até mesmo os ideais de pangermanismo e de “superioridade ariana” já poderiam estar de algum modo presente nas imagens produzidas por Plüschow, ainda que de forma indireta.

Entretanto, com a ascensão do regime nazista na Alemanha, em 1933, esta associação entre as regiões de colonização alemã em Santa Catarina e os ideais de pangermanismo e de superioridade étnica seria retratada no cinema de forma muito mais explícita, quando Blumenau voltaria a ser tema e cenário de filmes alemães, e agora também Joinville. Em sua dissertação de mestrado, Thais Continentino Blank (2010) analisa quatro cinejornais sobre o Brasil produzidos pela UFA³⁶⁴, entre 1934 e 1940, sendo dois deles sobre as colônias alemãs catarinenses, com cenas gravadas em Joinville e em Blumenau. São eles *Deutsche Ansiedler in*

³⁶² Existe preservado na Cinemateca Brasileira um filme chamado *Primeiro Congresso Meridional Integralista*, filmado inteiramente no evento em Blumenau, em 1935. Pires (2000) o analisa como sendo o filme de Baumgarten, mencionando ser esta uma cópia que não havia sido destruída pela polícia após o desmantelamento da AIB em 1938, encontrada posteriormente em outro local. Entretanto, Nascimento (2016) menciona haver uma incerteza sobre a sua autoria, podendo ter sido erroneamente atribuída a Baumgarten. Como não há no filme uma indicação sobre quem o produziu, existe a hipótese de que seja o filme de Groff, enquanto que o de Baumgarten teria sido destruído. A Cinemateca de Curitiba, como instituição detentora e pesquisadora dos filmes de Groff, acredita que o filme não seja dele, embora não descarte a possibilidade (Nascimento, 2016). Não pretendo aqui solucionar este mistério sobre o real autor do filme, mas considero válido mencionar a existência deste debate.

³⁶³ Segundo Gertz (1987) o número de filiados ao NSDAP no Brasil inteiro não teria sido mais do que 5000 pessoas, sendo algo entre 400 e 500 em Santa Catarina.

³⁶⁴ *Universum Film Aktien Gesellschaft*, grande empresa cinematográfica da Alemanha, ativa entre 1917 e 1945.

Sudbrasilien (1934) e *Auf Großer Fahrt* (1936)³⁶⁵. Todos os filmes foram feitos para serem exibidos na Alemanha, e não para o público brasileiro, nem mesmo para as comunidades teuto-brasileiras. Como descreve a autora, os filmes contêm cenas e uma estética comumente associadas aos ideais nazistas, mostrando imagens de desfiles e de pessoas realizando a saudação nazista nas ruas de Blumenau e Joinville³⁶⁶. O objetivo do regime nazista com a produção destes filmes seria criar para os espectadores alemães uma imagem que associasse a eles os colonos alemães no Brasil, apresentando as semelhanças com uma comunidade que, apesar de estar vivendo em um país distante e em meio a um povo composto por “raças degeneradas”, preservaria intacta a cultura germânica, bem como a “pureza da raça ariana”. Estavam assim explicitamente ligados ao pangermanismo, mostrando as colônias como uma mimese da Alemanha, reforçando assim “o mito de uma unidade baseada no sangue que se estende para além do continente europeu” (Blank, 2010, p. 18). Tais ideias certamente encontravam respaldo nas cidades retratadas nos cinejornais.

Todos estes filmes, integralistas e nazistas, revelam um passado que foi por muito tempo silenciado e que, até hoje, continua a ser, muitas vezes, negado ou relativizado, revelando uma face frequentemente ocultada no discurso e na historiografia tradicional a respeito do bravo colonizador e das “cidades da ordem e do trabalho”. René Gertz (1987) aponta que, no Brasil como um todo, o Integralismo só passou a ser estudado de forma mais consistente nos anos 1970. Na década seguinte, seu livro, *O fascismo no sul do Brasil*, seria um dos primeiros trabalhos a analisar o desenvolvimento do integralismo e do nazismo em Santa Catarina, tema que só passaria a ser mais explorado em pesquisas historiográficas a partir dos anos 1990, apesar das dificuldades de se pesquisá-lo com profundidade, havendo, como aponta Falcão (2000), um espesso silêncio sobre aquele período. Diz o autor que “escavar este silêncio é uma tarefa muito difícil, uma vez que ele está ancorado ou no que restou da ampla documentação produzida pelo integralismo [...] ou na memória quase sempre recalcada dos participantes ainda vivos” (Falcão, 2000, p. 124).

Como um passado que não foi devidamente enfrentado e que volta a assombrar o presente, ao longo da última década, Santa Catarina se torna nacionalmente célebre como o

³⁶⁵ *Colonos alemães no sul do Brasil e Uma longa viagem* (Tradução de Blank, 2010). Uma vez que os filmes fazem parte do acervo da filmoteca do Bundesarchiv (Arquivo Nacional da Alemanha) e não se encontram disponibilizados na internet, não obtive acesso a eles, sendo a análise da autora a única referência a respeito. Embora haja no site da instituição uma grande quantidade de filmes digitalizados, os filmes produzidos no período da Alemanha nazista têm acesso restrito, não estando ali disponibilizados. Ver: <https://www.filmothek.bundesarchiv.de/> (Acesso em 08 jan. 2024). Algumas das imagens destes cinejornais, entretanto, foram utilizadas no documentário *Imagens do Estado Novo: 1937-45*, de Eduardo Escorel, de 2016.

³⁶⁶ Uma vez que são filmes de difícil acesso, a autora descreve detalhadamente as cenas contidas em cada um.

estado, alegadamente, com o maior número de organizações neonazistas clandestinas, conforme dados levantados pela antropóloga Adriana Dias, e divulgados em vários veículos midiáticos, como, por exemplo, em reportagem publicada pela *Deutsche Welle*, em 2020³⁶⁷. A partir de dados levantados pela pesquisadora, a reportagem apontava que, naquele momento, Santa Catarina era o estado brasileiro com o maior número de células neonazistas em números proporcionais à população, perdendo em números absolutos apenas para São Paulo. Gertz (2021), no entanto, tece severas críticas à autora, a quem chama de “uma antropóloga, endeusada pela mídia como a maior conhecedora do assunto”³⁶⁸, colocando em dúvida a seriedade de suas pesquisas, alegando que os dados por ela divulgados não condizem com a realidade, enquadrando-se no que ele categoriza como “*fake news* ‘do bem’”³⁶⁹. Esta importante discussão será retomada posteriormente.

Um fato plenamente verificável e com o qual se pode traçar paralelos com os acontecimentos dos anos 1930/1940 é que Santa Catarina foi um dos estados da federação onde Jair Bolsonaro obteve votação mais expressiva nas eleições presidenciais de 2018 e 2022. Neste contexto, aliando-se os resultados das eleições com a ampla divulgação midiática sobre grupos neonazistas, um fenômeno que tem sido frequentemente visto na internet e em redes sociais é a criação de um imaginário que representa o sul do país, e, mais especificamente, Santa Catarina, como um lugar cuja população seria majoritariamente nazista. Fotografias da região nos anos 1930 mostrando grupos organizados trajando uniformes nazistas ou integralistas frente a bandeiras com suásticas, por exemplo, têm circulado nacionalmente nas redes sociais, mas sem o necessário debate crítico. E a cada situação de violência, seja física ou simbólica, ocorrida no estado e divulgada nacionalmente, ou a cada vez que alguma pessoa do estado alinhada à extrema direita (e, infelizmente, não são poucas) manifesta publicamente suas ideias, expressões como “Santa CataReich” e “Fascismo se escreve com SC”, ou ainda comentários que sugerem alguma forma de boicote ao estado são comumente vistos nas redes sociais. Como se estas muitas formas de violência não estivessem, de uma forma ou outra, presentes no Brasil inteiro. Na maior parte das vezes, isto parte, principalmente, de pessoas e movimentos que se declaram de esquerda ou progressistas, que, não raramente, também reproduzem generalizações acríticas e “*fake news* do bem”, seduzidos pelo engajamento virtual e pela superficialidade dos

³⁶⁷ Por que há tantos grupos neonazistas em Santa Catarina? (20 nov. 2020). Disponível em: <https://www.dw.com/pt-br/por-que-h%C3%A1-tantos-grupos-neonazistas-em-santa-catarina/a-55471079>. Acesso em 06 jan. 2025.

³⁶⁸ As lamentáveis *fake news* “do bem”. (08 set. 2021). Disponível em: <https://renegertz.com/noticias/9-notas/169-fake-news-do-bem>. Acesso em 25 fev. 2025.

³⁶⁹ *Op. cit.*

debates estimulados nestes meios, que visam muito mais a uma perseguição e condenação (ou um “cancelamento”, como tais práticas são referidas na linguagem contemporânea da internet), do que na promoção de debates sérios e propositivos sobre temas delicados.

Para Gertz (2023b), que estuda movimentos fascistas no sul do Brasil há quase cinquenta anos, ocorre atualmente uma “intensa campanha de satanização da população catarinense, por causa da presença dos ‘alemães’” (Gertz, 2023b, p. 21). Além disso, essa atribuição de uma imagem generalizante a toda uma população como “fascistas” ou “nazistas”, desconsiderando a historicidade dos fatos, a respeito do papel das elites econômicas dominantes na manipulação ideológica da classe trabalhadora catarinense, pouco ou nada contribui para a superação de um real cenário de violências simbólicas cometidas por políticas alinhadas a ideais da extrema direita. E desconsidera também que, mesmo dentro do estado, existem inúmeras vozes críticas e combativas à proliferação da extrema direita, inclusive com obras cinematográficas que se propõem a estimular o debate público sobre o assunto, tema do qual trata este capítulo.

Porém, antes de começar a abordar propriamente os filmes, é importante destacar que, em diálogo com a abordagem trazida por autores como Boito Jr. (2020), fascismo é aqui entendido como um tipo de projeto político reacionário “das camadas intermediárias da sociedade capitalista e um tipo específico de ditadura burguesa” (Boito Jr., 2020, p. 113). Embora possamos falar em distintos movimentos fascistas (fascismo italiano, nazismo, falangismo, integralismo etc.), todos têm em comum serem alinhados com os interesses do capital e que rompem com as normas democráticas da chamada “democracia burguesa”. Na primeira metade do século XX, os fascismos foram movimentos predominantemente antiliberais, anticomunistas, nacionalistas, e imperialistas, tendo operado politicamente por meio da mobilização organizada e continuada das massas. Neste sentido, diferem-se, de outras formas de regimes ditatoriais capitalistas, tal como foi a ditadura instaurada no Brasil com o golpe de 1964. Como explica Boito Jr. (2020), movimentos fascistas (que podem ou não se tornarem ditaduras fascistas, dependendo das disputas de poder em cada caso) tomam corpo em momentos de crise, sendo apoiados pelas classes dominantes no intuito de afastar as massas de projetos de esquerda, que, em tese, lutam pelos interesses da classe trabalhadora. Como aponta Mazower (2001), a ameaça da revolução bolchevique em 1917, seguida pelo sucesso econômico da recém-criada União Soviética nos anos 1920 e 1930, frente a uma Europa capitalista em crise, é um fator determinante para se entender a ascensão dos movimentos fascistas naquele período.

Esta perspectiva a respeito dos fascismos já estava presente no momento de concepção dos movimentos fascistas clássicos na Europa dos anos 1920, discutido por autores marxistas como Antonio Gramsci, que, já em 1921, entendia o movimento fascista como uma reação da pequena burguesia, que se mostrava “definitivamente na sua verdadeira natureza de servo do capitalismo e de propriedade de terras, de agente da contra-revolução” (Gramsci, 1977, p. 239). Ou também conforme destacado em resolução da Terceira Internacional Socialista (*apud* Paxton, 2007, p. 22), em 1924, que definia o fascismo como “o instrumento da grande burguesia em sua luta contra o proletariado, sempre que os meios legais disponíveis ao Estado mostrassem-se insuficientes para contê-lo”. Passado um século destas análises e visto o desdobramento dos acontecimentos mundiais, desde a Segunda Guerra até a contemporaneidade, penso que elas continuam válidas, uma vez que continuamos vivendo sob o domínio do capitalismo. Vale ainda frisar que, em cada país, os movimentos fascistas adquiriram características próprias, como, por exemplo, o ideal de superioridade racial presente no nazismo, algo que não constava em outros movimentos fascistas a ele contemporâneos, como o integralismo brasileiro, que, por sua vez, era favorável à miscigenação. Todos, no entanto, tinham em comum sua aparência de movimentos revolucionários, apesar de reacionários.

No mundo atual, frente à crise prolongada do capitalismo internacional, iniciada em 2008, temos presenciado o surgimento de movimentos neofascistas em diversos países, inclusive no Brasil. Em um momento em que a “democracia burguesa” se mostra insuficiente para solucionar a crise, mais uma vez, para se evitar que as massas apoiem projetos e movimentos de esquerda (que, por sua vez, têm se mostrado incapazes de mobilizar as massas), as classes dominantes não hesitam em apoiar movimentos neofascistas, como foi o caso do bolsonarismo (Boito Jr, 2020). Sintetizando esta discussão, Martins-Fontes (2021) destaca:

O fascismo é uma forma política do regime capitalista, surgida em sua fase imperialista, posta em prática em tempos nos quais as classes dominantes perdem o controle que de praxe detêm sobre o processo político-eleitoral. Ao perceber em risco seus propósitos de acumulação de capital, os setores mais reacionários das elites, apoiados por significativas parcelas conservadoras das classes médias, abandonam o discurso liberalista-formal com que em tempos de “estabilidade” do capitalismo adornam com tons “democráticos” seu sistema autoritário. Em uma época como a nossa, na qual a crise estrutural do sistema capitalista se evidencia já há décadas, resultando em crises econômicas, sociais e ambientais cada vez mais graves e frequentes (como sobretudo a de 2008 e a de agora), uma retirada mais brutal de direitos sociais torna-se ponto chave para a manutenção dos lucros do capital. Os capitalistas apelam, pois, ao fascismo (Martins-Fontes, 2021, p. 174).

5.1 - O passado encenado: *Aleluia, Gretchen* (1976) e *Outra Memória* (2006)

- [...] sei da tua família. Sei que no banheiro da tua casa tinha azulejos com a bandeira nazista por exemplo. [...] Sei como algumas pessoas ricas se aproveitaram da guerra, assim como os urubus se aproveitam da carniça, como a tua família rica.
 - Que importância tem a guerra agora? [...] Ninguém precisa mais ter medo de nada. Todos os nazistas já morreram. Talvez nem haja mais culpa.
 - Até a próxima guerra. Por que que a gente passou tanto tempo sem tocar nesse assunto? [...] Meu avô foi do Partido Nazista. Mas era um colono ignorante que não sabia de nada. Achas que os ricos não sabiam o que se passava com os judeus? Eu acho que 'tá na hora de discutir isso. Eis a imperfeição da tua história. Os ricos salvaram a pele fazendo acordo com o governo brasileiro. Enquanto os colonos, patriotas, porém pobres, foram presos e perderam as propriedades.
- (Trecho de diálogo de *Outra memória*, 2004, 39'30").

Autores que investigaram a presença de movimentos e ideologias autoritários de extrema direita em Santa Catarina nos anos 1930 e 1940, como Luiz Felipe Falcão (2000) ou Aluizio Batista de Amorim (2000), se referem à dificuldade de se romper o silêncio que paira na sociedade a respeito deste tema. Tal como na cidade retratada no longa-metragem ficcional alemão *Uma cidade sem passado*³⁷⁰, de 1990, na qual os moradores mais velhos se recusam a falar sobre o período do III Reich para uma jovem estudante interessada no tema, pode-se dizer que existe também na região de Blumenau uma espécie de pacto de interdição sobre um determinado passado, visando que certas histórias permaneçam no esquecimento. Abordados na fala dos pesquisadores citados, cujas obras foram publicadas no ano 2000, o silenciamento e a interdição deste passado foram também explorados como a principal temática em um longa ficcional produzido em Blumenau e lançado em 2006: *Outra memória*, primeiro filme de longa-metragem dirigido pelo cineasta catarinense Chico Faganello³⁷¹.

Sendo, provavelmente, o primeiro filme produzido no século XXI a romper com este silenciamento e abordar os movimentos fascistas em Santa Catarina, não foi, contudo, a primeira obra cinematográfica que “ousaria”, através da ficção, trazer ao presente uma representação deste passado visto como tabu. Quase três décadas antes, em 1976, ou seja, ainda durante a ditadura militar, seria lançado nacionalmente o polêmico *Aleluia, Gretchen*, longa-

³⁷⁰ Dirigido por Michael Verhoeven. Título original em alemão: *Das Schreckliche Mädchen*.

³⁷¹ Éverson José Faganello, mais conhecido como Chico Faganello. Natural da cidade de Seara, atua como cineasta e produtor cinematográfico em Florianópolis desde a década de 1990. Sobre sua filmografia, ver: <https://www.filmeb.com.br/quem-e-quem/diretor/chico-faganello>. Acesso em 15 fev. 2025.

metragem dirigido pelo cineasta blumenauense Sylvio Back³⁷², que escandalizou parte do público ao retratar no filme, entre outras imagens, crianças e adolescentes trajando uniformes nazistas, representando a presença da Juventude Hitlerista no sul do Brasil nos anos 1930³⁷³. Assim, antes de direcionarmos o olhar para *Outra memória*, é válido dar algum destaque a esta importante obra do cinema brasileiro, sem, no entanto, propor uma análise mais minuciosa, em virtude, principalmente, de seu grande afastamento do recorte temporal aqui proposto. Além disso, *Aleluia Gretchen*, assim como outros filmes de Sylvio Back, já foram objetos de ampla e detalhada análise na obra da historiadora Rosane Kaminski (2008; 2011).

Conforme destacado pela autora, o filme apresenta a história dos Krantz, uma fictícia família de imigrantes alemães estabelecidos no sul do Brasil, abarcando um período de aproximadamente quarenta anos, entre as décadas de 1930 e 1970, momento de produção do filme. Através da saga da família, a narrativa vai, de forma alegórica, representando acontecimentos históricos, que incluem o nazismo, o integralismo e a campanha de nacionalização durante a Era Vargas, além do pós-guerra e do posterior silenciamento sobre aquele período. No entanto, a história da família acaba servindo “como pano de fundo para a apresentação da ideia central do filme, que é a permanência das ideias totalitárias em detrimento das transformações históricas” (Kaminski, 2011, p. 278). Em sua análise, Kaminski (2008) apresenta diversos elementos narrativos e estéticos do filme que convergem para esta ideia de permanência. Diz a autora:

Ao longo do filme, ninguém rompe sua condição de classe ou de poder, ninguém “progride” e ninguém promove modificações sociais, apesar da passagem do tempo, das mudanças conjunturais, e de alguns personagens expressarem verbalmente suas convicções revolucionárias. Estas, no entanto, só existem nas palavras. Na prática, o que reina é a acomodação. (Kaminski, 2008, p. 296).

Sugerindo a permanência de ideologias autoritárias demarcando geograficamente a região sul do Brasil como cenário, podemos, contudo, entender que a crítica não seria direcionada apenas à história local, mas seria uma forma de denúncia, através das alegorias, de

³⁷² Embora nascido em Blumenau, Sylvio Back residiu na cidade por pouquíssimo tempo, tendo se estabelecido e criado sua carreira como jornalista e depois como cineasta em Curitiba (Kaminski, 2008).

³⁷³ Para mais informações a respeito da recepção e da circulação de *Aleluia, Gretchen* nos anos 1970, ver Kaminski (2008). Como narra a autora, o filme deixou parte do público, à época, confuso se o filme era a favor ou contra o nazismo, e teria despertado a fúria do renomado cineasta brasileiro Alberto Cavalcanti, durante o 9º Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, realizado em 1976. A autora descreve que, como presidente do júri, Cavalcanti teria proibido os demais membros de dar qualquer premiação ao filme, uma vez que ele “teria detestado a abordagem que foi dada ao tema no filme, classificando-a de ‘nostalgia nazi-fascista’” (Kaminski, 2008, p. 142).

que o autoritarismo que, nos anos 1930, havia se manifestado sob as roupagens do nazismo, do integralismo e do Estado Novo, permanecia no Brasil dos anos 1970, porém agora sob a forma da Ditadura Militar. Assim, como em todo filme histórico, as representações contidas em *Aleluia, Gretchen* estariam mais ligadas ao seu próprio momento presente do que diretamente ao passado que era recriado na tela. No entanto, “a crítica velada ao governo militar não representava ameaça à estabilidade do regime em vigor, dada a forma alegórica da crítica. *Aleluia* era visto como um filme histórico, simplesmente” (Kaminski, 2008, p. 144), de modo que acabou, à época, sendo aprovado pela censura³⁷⁴, pois, possivelmente, o regime autoritário e ditatorial de então não se via refletido nos autoritarismos do passado.

Dada a sua forma de contar a história trazendo uma interpretação do passado distinta da história oficial, bem como pelo uso de alegorias, *Aleluia, Gretchen* pode ser considerado um exemplo do que Rosenstone (2010) denomina *filme histórico inovador ou de oposição*. Para o autor, filmes desta categoria, em contraste com filmes que representam a história de forma mais tradicional, costumam trazer “um esforço para tornar a história [...] mais complexa, interrogativa e autoconsciente, tratando de perguntas difíceis, até mesmo irrespondíveis, mais do que enredos agradáveis” (Rosenstone, 2010, p. 36). E, como aponta Kaminski (2008), um traço estilístico marcante nas obras de Sylvio Back é que, de forma avessa à estrutura narrativa clássica hollywoodiana, o diretor lança em cena vários elementos que ficam em aberto ao espectador, como perguntas não respondidas.

Apesar de ter sido filmado em Blumenau e em Curitiba, não há no filme, como dito, uma clara delimitação geográfica sobre onde a história se passa. O próprio Sylvio Back, em entrevista concedida à TV Brasil, em 2012³⁷⁵, afirma não ter havido a intenção de se representar uma cidade específica. Em 1975, durante o processo de produção do filme, ele já havia relatado que “a escolha de Blumenau como local de grande parte das filmagens [...] prende-se ao fato de que é a única cidade, dentre as muitas que eu visitei e virei em Santa Catarina, onde ainda existe um ar e uma sobrevivência arquitetônica que nos servem” (Back, 1975, p. 9)³⁷⁶. No entanto, apesar de afirmar não pretender trazer uma representação direta de Blumenau, cujo nome sequer é citado no filme, há determinadas cenas em que a cidade se torna plenamente reconhecível para quem a conhece, como no plano em que é mostrada a ponte de ferro sobre o

³⁷⁴ Exceto pela cena em que jovens da Juventude Hitlerista aparecem correndo, jogando bola e nadando nus, que chegou a ser cortada, “evidentemente por questões antes morais do que políticas” (Kaminski, 2008, p. 308). Contudo, a cena foi posteriormente reinserida no filme pelo cineasta.

³⁷⁵ Entrevista completa em <https://www.youtube.com/watch?v=t8hXyKBOUKg>. Acesso em 14 jan. 2025.

³⁷⁶ “*Aleluia Gretchen*” inicia em Vila Itoupava. **O Estado**, Florianópolis, 14 ago. 1975.

rio Itajaí-Açu, um dos principais ícones de Blumenau antes da recriação de sua imagem germanizada a partir de final dos anos 1970, como abordado por Flores (1997) e na minha própria dissertação de mestrado (Veiga, 2013). Ou, pelo menos, sugere-se que a história possa se passar em Blumenau, como na cena em que dois personagens conversam à janela de uma casa de enxaimel com paredes de tijolos, dando grande destaque no enquadramento à edificação. Este modelo arquitetônico foi característico nas regiões de Blumenau e Joinville durante o processo de colonização, sendo uma peculiaridade local.

Figuras 91 e 92 - Referências visuais alusivas a Blumenau:
Casa de enxaimel e ponte de ferro



Fonte: *Aleluia, Gretchen*

A escolha de inserir imagens de lugares que permitem identificar a cidade pode não ter sido aleatória. Ainda na entrevista de 2012, Back pontua que, sendo ele filho de judeu húngaro e de mãe alemã imigrados ao Brasil fugindo da Alemanha devido à ascensão do nazismo, realizar *Aleluia, Gretchen* teria sido “uma espécie de acerto de contas” (Back, 2012) com suas origens étnicas. Para além da crítica à ditadura militar, tais representações não poderiam também ser vistas como uma sutil forma de escancarar aquele passado silenciado que vigorava na cidade, em meio àquele momento em que, cada vez mais, Blumenau vinha nacionalmente reforçando sua imagem turística de cidade alemã e forjando como tradicional a recriação de uma identidade?

Aleluia, Gretchen teve à época grande repercussão na mídia impressa, podendo ser vistas notícias sobre o filme em jornais de vários estados do país, muito por conta da novidade de se retratar o tema. Sobre a recepção na região de Blumenau, Back (1977) relatou: “A colônia alemã se dividiu, desencadeando uma polêmica em torno do filme. Os mais idosos ficaram irritados, pois não queriam lembrar determinados episódios. Eu sei que mexi num vespeiro [...], o romance entre integralistas e nazistas. Mas o público jovem gostou”³⁷⁷. Conforme noticiado

³⁷⁷ *Aleluia Gretchen*”, um filme sobre os nazistas. **A luta democrática**, Rio de Janeiro, 25 fev. 1977.

em alguns jornais da época, dada a repercussão do filme, o cineasta cogitava realizar outros filmes em Santa Catarina, o que acabou não acontecendo naquele momento.

Anos mais tarde, em 1993, conforme publicado no *Jornal de Santa Catarina*³⁷⁸, Sylvio Back estava bastante engajado na elaboração daquele que afirmava ser o mais ambicioso projeto de sua vida: a produção de um novo filme que abordaria a imigração alemã no estado e a fundação de Blumenau, tendo como protagonistas Hermann Blumenau e o botânico Fritz Müller. Com o título provisório de *Ahoy Blumenau*, que seria filmado na cidade, cogitava-se até mesmo que os dois personagens seriam interpretados pelos atores estrangeiros Jeremy Irons e Klaus Maria Brandauer, além da presença da atriz blumenauense Vera Fischer no elenco. Com o orçamento previsto de três milhões de dólares a ser levantados na iniciativa privada, e tendo em vista a crise pela qual passava o cinema brasileiro no início dos anos 1990, a quantia não foi obtida, e *Ahoy Blumenau* acabou não passando do projeto. Na mesma matéria, Back afirmava que pretendia no filme mostrar “o lado invisível da cidade”³⁷⁹. Assim, considerando que a maioria de seus filmes tendem a mostrar uma contranarrativa avessa à história oficial e, por vezes, iconoclasta, como havia sido, por exemplo, com o documentário *Rádio Auriverde*, lançado em 1991³⁸⁰, muito provavelmente, o filme não teria trazido a tradicional narrativa heroica sobre os colonizadores, opondo-se ao que ele chama de cinema “hagiográfico”, ou seja, “biografias de líderes e protagonistas da história” (*apud* Kaminski, 2012, p. 191). Eis, possivelmente, uma das principais razões pela qual não tenha conseguido suporte financeiro do empresariado local para a realização do projeto. Não podemos analisar um filme que não chegou a existir. Porém, é interessante pensar que houve, em algum momento, a proposta de se encenar em um longa-metragem de ficção de circulação nacional, e até mesmo internacional, a história da colonização alemã em Blumenau, e que, possivelmente, teria sido uma versão desmonumentalizada e iconoclasta.

* * * * *

Embora sem qualquer relação com as propostas de Back, na década seguinte seria então Chico Faganello quem faria um filme com uma abordagem crítica à história da colonização, com o longa-metragem *Outra memória*, projeto autoral produzido com recursos

³⁷⁸ História da Colonização. *Jornal de Santa Catarina*, Blumenau, 28 out. 1993.

³⁷⁹ *Op. cit.*

³⁸⁰ Também causador de muita polêmica, em *Rádio Auriverde* Sylvio Back, com grande sarcasmo, destrói a visão hegemônica a respeito do papel heroico desempenhado pela Força Expedicionária Brasileira (FEB) na Segunda Guerra Mundial, sugerindo que o exército estava extremamente despreparado e que sua participação teria sido irrelevante para a vitória contra o Eixo, além de que teria se dado apenas para que o país mantivesse uma relação de subserviência aos Estados Unidos. Para uma análise do filme e sobre sua repercussão, ver Tomaim, 2003.

obtidos através de leis de incentivo do Ministério da Cultura e da Fundação Catarinense de Cultura, e com o patrocínio de empresas privadas³⁸¹. Em junho de 2005, o jornal *Diário Catarinense*, anunciava que um filme sobre a história de Blumenau seria lançado nos meses seguintes. Contudo, já no título da matéria era destacado que ele trazia “memórias que ainda incomodam”, sendo ilustrada por uma fotografia antiga de um desfile com uma bandeira nazista realizado em Blumenau. Entrevistado pela reportagem, o diretor destacava que “não é a história de sempre sobre a cultura catarinense, a corriqueira exaltação do código genético branco que desbravou estas terras. É uma leitura crítica da história, atualizada para as novas gerações, tanto na forma como no conteúdo”³⁸². Propondo esta abordagem, o filme acabaria, indiretamente, por reproduzir na ficção o ambiente de renovação historiográfica que vinha ocorrendo em Santa Catarina desde a década de 1990.

Em sua sinopse oficial, o filme é descrito da seguinte maneira:

Para celebrar o aniversário da sua cidade, um diretor de teatro precisa montar uma peça sobre uma atriz do passado que lembre a força da colonização alemã. Decidido a conquistar o papel de protagonista, um dos atores subverte o roteiro do diretor, trazendo para a peça cenas sobre o extermínio de índios e o nazismo, temas ainda considerados tabu. O ensaio para a peça sobre a atriz misteriosa inspira a reflexão sobre o passado europeu no sul do Brasil. Surpreendentes fotografias e filmes antigos, revelados pelos conflitos de um grupo de atores, mostram que muitos episódios da colonização alemã podem ser vistos com outros olhos³⁸³.

A “atriz do passado” referida na sinopse é Edith Gaertner, que era sobrinha-neta de Hermann Blumenau. Nascida na colônia, em 1882, ela é uma figura bastante cultuada na perspectiva de uma história “oficial” de Blumenau, frequentemente referida como “uma mulher à frente de seu tempo” e “muito independente para os padrões da época”, ou, ainda, como “uma importante defensora dos animais”³⁸⁴. Pertencente à elite blumenauense de sua época, aos 20 anos Edith Gaertner partiu para a Argentina e depois para a Alemanha, tornando-se atriz de teatro. Na Europa, viajou por vários países atuando em companhias teatrais diversas, tanto em

³⁸¹ O orçamento total do filme teria sido de R\$ 300.000,00, quantia significativa para a época, tendo envolvido cerca de cem pessoas, incluindo todas as fases de produção (Faganello, 2007).

³⁸² As memórias que ainda incomodam. *Diário Catarinense*, Florianópolis, 08 jun. 2005.

³⁸³ Sinopse disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=QUefacxS-Es>. Acesso em 15 jan. 2025.

³⁸⁴ Conforme descrito em minibiografia de Edith Gaertner publicada no site da prefeitura de Blumenau. (Ver: <https://www.blumenau.sc.gov.br/secretarias/fundacao-cultural/fcblu/memoria-digital-dia-mundial-do-gato22>. Acesso em 17 jan. 2025). Sobre sua atuação como defensora dos animais, o jornal *Nd+*, em matéria publicada em março de 2023, destaca que Edith Gaertner é lembrada por “uma vida dedicada ao amor pelos animais”. Atualmente, um ponto turístico conhecido na cidade, é o jardim de sua antiga residência, onde ela construiu um cemitério para os seus gatos. (Ver: <https://ndmais.com.br/cidadania/conheca-a-historia-de-duas-blumenauenses-que-transformaram-suas-vidas-para-proteger-os-animais/>. Acesso em 17 jan. 2025).

peças clássicas como de vanguarda. Após vários anos de agitada carreira nos palcos europeus, em 1924 ela retornou a Blumenau, abandonando a carreira de atriz e vivendo reclusa até a sua morte em 1967, “acusada de insana pelos parentes” (Faganello, 2007, p. 97). Entretanto, embora o filme tenha a biografia de Edith Gaertner como condutora de sua narrativa, uma vez que a peça de teatro que está sendo montada na ficção seria sobre a atriz, sua história pessoal é utilizada para mostrar “uma parte oculta da história social e artística de Santa Catarina” (Faganello, 2007, p. 26).

Apesar de abordar a história, *Outra memória* não se propõe a criar visualmente o passado ou a encenar eventos históricos. Passando-se no momento presente, seu enredo traz o próprio debate sobre como a história é narrada para a centralidade de sua narrativa. Assim, a história que se desenvolve ao longo do filme é, como visto na sinopse, a de um grupo de teatro que está montando uma peça sobre a história de Blumenau, com a trama girando em torno das discussões e debates entre os integrantes do grupo a respeito de como a história da cidade deve ser narrada na peça e quais aspectos dela devem constar no seu enredo. Vemos assim, de forma encenada, uma representação prática e coletiva daquilo que Hayden White (1994), ao se referir à construção textual e literária da narrativa historiográfica, denomina de *urdidura do enredo*, ou seja, a construção de uma narrativa, ou de uma *estória*, como ele se refere, a partir da reunião de fatos e dados concretos dispersos, que só adquirem sentido histórico ao serem entrelaçados. E o que vemos ali são os embates para a seleção de quais “fios” devem ser incluídos ao se tecer a narrativa histórica sobre Edith Gaertner e a cidade de Blumenau.

Em sua tese de doutorado em literatura, publicada em 2007, o diretor Chico Faganello descreve o processo de construção do roteiro para o seu filme, abordando o processo de pesquisa histórica e a busca por fontes. Conforme por ele narrado, há um vasto material a respeito da carreira artística de Edith Gaertner, e teria sido ela mesma “quem conservou esse material, ao longo dos anos editado várias vezes, tornando-se impreciso e fragmentário, mas que, ainda assim, conta uma história. Uma história aos pedaços” (Faganello, 2007, p. 23). Para além de uma história romantizada sobre a atriz e o desenvolvimento de Blumenau, o diretor optara por abordar as controvérsias que cercam sua vida e o ambiente em que ela vivia, como a relação dela e da cidade com o nazismo, além de abordar o genocídio do povo Laklãnõ-Xokleng. Contudo, segundo o diretor, uma vez que estas questões costumam ser omitidas na biografia de Edith Gaertner, “a solução foi a de adotar as fontes antes marginais como referências principais,

subvertendo a hierarquia da documentação” (Faganello, 2007, p. 36)³⁸⁵. A partir de uma perspectiva benjaminiana de “história a contrapelo”, o diretor afirma ter priorizado “uma necessidade de se olhar para os atalhos, para aquilo que as narrativas – da história e literárias – deixaram em seu rastro” (Faganello, 2007, p. 36). Estas fontes marginais, como veremos, são incluídas na narrativa ficcional do filme, sendo coletadas dentro de uma caixa à qual é dado o nome de “caixa das imperfeições”. Deste modo, a subversão de uma memória oficial socialmente reconhecida, revelando suas camadas ocultas, é expressa no próprio título do filme.

Em quase sua totalidade, exceto pela cena introdutória e pela cena final, que foram filmadas em ambientes externos, o enredo de *Outra memória* se passa dentro de um teatro, com a maioria das cenas filmadas no próprio palco, embora algumas ações também se desenrolem em outros espaços, como as coxias e a plateia. No entanto, apesar de sua ambientação, de forma alguma se trata de uma peça de teatro filmada. É possível perceber que houve uma preocupação do diretor e da equipe de produção em apenas utilizar o teatro como cenário para o filme, havendo uma grande variação dos planos cinematográficos, com diversos *close-ups*, por exemplo, enfatizando as expressões dos personagens durante os diálogos, além de uma montagem dinâmica e sem a utilização de planos sequência, o que se aproximaria mais da linguagem teatral. Além disso, somente em um único momento há um plano geral mostrando todo o palco, tal como veria um espectador sentado na plateia. Na maior parte do tempo, a câmera nos coloca junto aos personagens no palco.

Quatro são os personagens principais: o diretor da peça, uma atriz e dois atores, sendo que nenhum deles possui um nome próprio, nem mesmo no roteiro escrito pelo diretor³⁸⁶. Tanto no roteiro como no filme, eles são apenas referidos como o Diretor, a Atriz, o Colonizador, que seria uma personificação de Hermann Blumenau e o Caboclo³⁸⁷, fazendo referência a Ângelo Dias, homem que teria servido de guia ao colonizador nas primeiras missões exploratórias na região, antes da chegada dos imigrantes. Há ainda três outros personagens com menos aparições e falas, que são referidos como o Jornalista, o Mensageiro e o Naturalista. A escolha em não dar nome aos personagens poderia ser devido ao fato de que a história representada não é sobre eles, mas sobre o passado que eles se propõem a encenar na peça. A encenação no filme não

³⁸⁵ Faganello se refere a fontes marginais como aqueles reunidos em “uma caixa de documentos com textos em alemão, não traduzidos, outros não catalogados e certamente pouco lidos, uma caixa onde estavam textos pouco visitados justamente pela sua dificuldade: careciam de clareza sobre origem e identidade” (Faganello, 2007, p. 36).

³⁸⁶ O roteiro completo de *Outra memória* pode ser visto como um apêndice na tese de Faganello (2007).

³⁸⁷ Para evitar confusões na leitura do texto, como, por exemplo, entre o real diretor do filme e o ficcional diretor de teatro, ou entre a personagem atriz e a atriz Edith Gaertner, toda vez que eu me referir aos personagens seus nomes estarão grafados com a primeira letra em maiúsculo.

corresponderia à peça em si, mas, supostamente, aos seus bastidores, mostrando o grupo discutindo sobre o seu roteiro, uma vez que a proposta apresentada pelo Diretor é de se contar uma história romantizada, sendo várias vezes questionado quanto às “imperfeições” da história. Os personagens de *Outra memória* são atores que deveriam interpretar personagens históricos. Entretanto, no desenvolvimento da narrativa, atores e seus respectivos personagens por vezes se confundem. Ou seja, a Atriz, que representaria o papel de Edith Gaertner, ou o Colonizador, começam a referir a si próprios como se fossem os personagens que representam.

Em sua análise sobre *Aleluia, Gretchen*, Kaminski (2008) aponta como cada personagem da trama pode ser compreendido como a personificação de uma determinada postura política, listando, por exemplo, os nazistas, o integralista, o liberal acomodado frente à ascensão dos fascismos, o individualista supostamente sem ideologia e o colonizado que assimila a ideologia dominante. Nenhum personagem alinhado a alguma ideologia dentro do campo da esquerda é por ela citado. Para a autora, ao serem expostas estas diferenças, “fica a sugestão de que esses esquemas políticos coexistem, ora em conformismo, ora se atritando, mas nunca abertos a modificações” (Kaminski, 2008, p. 297). Podemos perceber algo similar na construção dos quatro personagens principais de *Outra memória*, em que cada um deles assume uma postura política quanto à forma como a história deve ser narrada. O Diretor representa a narrativa dominante e romantizada e que, quando confrontado sobre as “imperfeições” da história, sempre busca negá-las ou encontrar argumentos que as justifiquem; a Atriz assume uma postura individualista e de acomodação, indiferente quanto às “imperfeições” e que visa apenas atingir seus objetivos pessoais; o Colonizador é aquele que confronta a narrativa dominante, mas que, ironicamente, se dispõe a aderir a ela caso seja beneficiado (uma possível crítica a uma esquerda combativa quando oposição mas que abdicaria de seus valores ao chegar ao poder?); e o Caboclo representaria o povo que, passivamente, assiste a toda essa discussão, e que, por vezes, demonstra consciência de classe, mas que não se mobiliza para confrontar a ideologia dominante. Estas diferentes posturas são expostas e confrontadas nos diálogos, que ocupam um papel central na narrativa fílmica, como veremos a partir de um olhar mais atento para algumas das cenas.

Sobre aspectos da concepção formal de *Outra memória*, cabe destacar que, além das cenas filmadas (em câmera digital) e criadas para o filme, a montagem também insere ao longo da narrativa uma grande quantidade de imagens de arquivo, tanto fotografias como filmes. Em vários momentos, há uma espécie de quebra da diegese, de modo que as imagens antigas são colocadas na tela, com a voz de algum dos personagens ali sobreposta narrando eventos

históricos, sejam relacionados à vida pessoal de Edith Gaertner ou à cidade e ao mundo no qual ela viveu. Sua função seria assim contextualizar o espectador e “evocar um passado realista” (Faganello, 2007, p. 23), tornando este passado ao qual se referem mais palpável e menos abstrato. O diretor afirma que já desde o início do projeto havia a proposta de se utilizar múltiplas linguagens e, assim, “misturar ficção e documentário, e misturar filme em movimento, fotografias fixas e vídeo digital em nome de uma experiência estética contemporânea” (Faganello, 2007, p. 30). Deste modo, nestes momentos, o filme acaba assumindo um caráter mais documental do que ficcional.

Quanto ao elenco, Faganello (2007) destaca que, já na concepção do projeto, priorizava-se a participação somente de atores locais para representar os papéis, em uma “postura contra o *star system* brasileiro e afirmativa de um cinema possível, entre tantos cinemas” (Faganello, p. 96). Assim, o elenco principal, embora não seja formado por atores nacionalmente conhecidos, conta com artistas atuantes e reconhecidos no cenário teatral catarinense, alguns dos quais participaram de produções nacionais posteriormente. O Diretor é interpretado pelo veterano do teatro joinvilense Borges de Garuva³⁸⁸; a Atriz, pela atriz blumenauense Paula Braun³⁸⁹; o Colonizador, pelo ator florianopolitano Ivo Müller³⁹⁰; e o Caboclo, pelo também blumenauense Pepe Sedrez³⁹¹. Os quatro nomes são mostrados nos créditos iniciais, juntamente com o de Arno Alcântara Jr., que interpreta o Mensageiro, que, como informado em determinada cena, seria um assistente de produção, responsável por trazer ao grupo material de pesquisa e elementos cênicos.

O filme inicia com a tela totalmente preenchida por uma imagem das águas do mar em momento de calma, com o sol sendo nelas refletido, ao som de uma canção festiva em ritmo de valsa tocada em violino e acordeom, remetendo à música folclórica do sul do país. Após o término dos créditos iniciais, a câmera se move e nos revela uma mulher, a Atriz, de costas em

³⁸⁸ Sílvio Arlindo Borges (1952-), mais conhecido como Borges de Garuva, é ator e diretor bastante atuante no cenário teatral de Joinville desde a década de 1980. Já em 1985, ficou conhecido ao se tornar alvo de polêmica quando dirigiu uma peça com cenas de nudez, acabando por se tornar alvo de censura (Petry, 2015). Nas últimas décadas, atuou em várias produções audiovisuais em Joinville, e por sua atuação em *Outra memória*, foi convidado para participar de uma minissérie da TV Globo, em 2011. Fonte: <https://www.nsctotal.com.br/noticias/o-brado-retumbante-tera-a-participacao-do-ator-de-joinville-borges-de-garuva>. Acesso em 15 fev. 2025.

³⁸⁹ Nascida em Blumenau, Paula Braun (1979-) iniciou sua carreira como atriz de teatro em Santa Catarina. Depois de *Outra memória*, atuou em filmes de repercussão nacional, como *O cheiro do ralo*, de 2006, e desde então tem atuado também na televisão.

³⁹⁰ Natural de Florianópolis, Ivo Müller (1977-) é ator de teatro e cinema. Após *Outra memória* atuou no longa-metragem catarinense *Oração do amor selvagem*, também de Chico Faganello, bem como em outras produções nacionais e internacionais.

³⁹¹ Romualdo Luciano Sedrez, conhecido como Pepe Sedrez, é ator e diretor conhecido no cenário teatral blumenauense, sendo um dos fundadores da Cia. Carona, grupo em atividade na cidade desde 1995. Ver: <https://ciacarona.com.br/quem-somos/>. Acesso em 15 fev. 2025.

um barco e chegando a um porto (provavelmente filmado em Itajaí). Um *close-up* em *contra-plongée* no seu rosto, com o olhar altivo direcionado ao horizonte, já nos revela a personalidade determinada da personagem, o que é também demonstrado pela sua fala em *off*: “Não sei por que decidi chegar de navio. Talvez pra ver de longe a minha pequena cidade. Ou pra sentir o vento. Imaginar o passar do tempo na vida de uma atriz imigrante há muitos anos. Era a personagem que eu deveria interpretar, e eu queria muito fazer esse papel” (*Outra memória*, 03’02’’) ³⁹². Esta introdução nos sugere que a história que veremos a partir de então será contada sob o ponto de vista da Atriz, a qual, no campo ficcional, interpretaria a outra atriz, Edith Gaertner, que havia vivido na mesma cidade em um tempo diferente, de modo que o passado e o presente são representados como temporalidades distintas que coabitam um mesmo tempo.

A cena seguinte já se passa dentro do teatro, onde a Atriz acabara de chegar, sendo calorosamente saudada pelo Diretor, que se encontra no palco sentado junto a uma mesa cheia de papéis espalhados, estando também ali presentes o Jornalista, em pé, e o Caboclo, sentado no chão. Cabe destacar que, em algumas das cenas dentro do teatro, este último personagem se encontra descamisado e descalço, utilizando apenas uma calça preta e colares artesanais, em contraste com todos os outros personagens, que vestem trajes formais. Uma possível crítica a uma representação do “outro” como o selvagem ou não civilizado? Feita a recepção da Atriz, o Jornalista se aproxima do Diretor e lhe pergunta sobre o que é a peça. Entendemos que a presença do personagem secundário no palco naquele momento tem a função narrativa de criar uma situação dentro da ficção para que a narrativa oficial e romantizada da colonização seja apresentada de forma didática ao espectador, evitando assim o uso direto de uma narração meramente documental. De forma entusiasmada, o Diretor narra:

uma peça pra comemorar o aniversário da cidade. Escolhemos lembrar uma atriz nascida aqui nos tempos da colônia que atuou muitos anos na Europa, e depois voltou pra cá, e deixou marcas profundas na história da cidade. É também uma peça sobre o próprio teatro: uma atriz nascida aqui volta à cidade para interpretar o papel daquela atriz pioneira. [...]. Sobre o passar do tempo, sobre os vestígios dessa mulher, das peças que representou em vários países, das imagens, das ideias dos seu tempo, do que ela disse e fez (*Outra memória*, 03’55’’).

Como único momento do filme em que há uma quebra da quarta parede, o Diretor se volta para a câmera e continua, de forma apaixonada, a falar sobre a peça, revelando que a biografia da atriz seria pretexto para mostrar o ambiente no qual ela viveu:

³⁹² Embora o filme aborde Blumenau como uma cidade real e não fictícia, a chegada da atriz de navio acaba destoando de uma representação da cidade real, dada a sua localização distante do litoral.

é também a história gloriosa de homens vencedores, [que] com grande sofrimento e determinação, construíram essa linda cidade. Além do mais, no fundo, o nosso tema é civilização. O progresso econômico, o desenvolvimento material, só tem sentido quando há evolução espiritual. Nossos antepassados plantaram cultura num ambiente de barbárie no meio da floresta. Esses atores terão a honra de representar esta grandiosa história (*Outra memória*, 04'32").

No momento desta segunda parte do discurso, é colocada na tela uma sucessão de imagens retiradas de filmes antigos, em preto e branco, que retratam a Blumenau dos anos 1920³⁹³. Embaladas por uma alegre composição orquestral de Franz Schubert, estas imagens mostram cachoeiras e imagens típicas da colonização e da ocupação do território, como homens e mulheres trabalhando frente a casas rústicas e uma carroça que passa por uma rua que já apresentava alguma preocupação com um projeto de ordenação urbana. Instantes depois, o Diretor se refere ao “colonizador”, Hermann Blumenau, como um “homem de ideias claras e bom coração, com a intenção de ajudar os imigrantes que sofriam” (*Outra memória*, 07'37") e como “exemplo de fé no futuro, de sonho, de trabalho, de luta contra as forças desconhecidas” (*Outra memória*, 09'58"). Uma nova sequência de imagens é mostrada, com cenas de árvores sendo cortadas e matas já derrubadas e cenas de caçada, com homens empunhando armas e animais silvestres mortos no chão. Ilustrando a narrativa romântica do Diretor, e colocadas em sequência, estas imagens apontam para uma perspectiva dialética entre dois opostos: a natureza selvagem a ser dominada e o árduo trabalho desenvolvido pelos desbravadores com aquele propósito. Sobre a inserção destas imagens, Faganello (2007, p. 60) explica que elas seriam “pequenos documentos da vida social e econômica”, mas que não fariam sentido no filme se não fossem vistas como vestígios de uma outra memória, a memória de um tempo passado já distante de nós, no qual a natureza era vista como um obstáculo a ser vencido.

Sobre as cenas que assumem esta perspectiva documental, ao evocar visualmente o passado e não apenas através da narrativa oral presente, a grande maioria delas utiliza música erudita europeia em sua trilha sonora, de forma a se representar o passado também sonoramente. Esta escolha da montagem acaba por conceder um peso simbólico à estética das cenas. Se aqueles fragmentos do passado podem ser, em uma perspectiva de se romantizar a história, interpretados como provas do esforço e da bravura do imigrante europeu (reforçando assim um discurso presente sobre uma suposta superioridade étnica ou cultural), também a música,

³⁹³ Tanto nos créditos finais como na tese de Faganello (2007), os filmes constantes em *Outra memória* são citados como sendo de José Julianelli. Entretanto, de acordo com o catálogo e as descrições dos filmes de José Julianelli e de Alfredo Baumgarten, realizados por Pires (2000), as cenas correspondem aos filmes do segundo deles, tendo sido erroneamente atribuídos ao primeiro.

contribui para se evocar uma ideia de maior elevação espiritual, considerando que, em uma concepção elitista e hierarquizante sobre arte, a música erudita tende a ser colocada como o “suprassumo” da composição musical. Estaria a inserção destas músicas na montagem criticando esta visão ou, inconscientemente, corroborando com ela?

Figuras 93 a 96 - Imagens da colonização em filmes dos anos 1920



Fonte: *Outra memória*

Seguindo o enredo, o Colonizador, que chega atrasado ao ensaio, se junta ao grupo. Ao ouvir o discurso do Diretor, ele, já em sua primeira fala, manifesta sua oposição ao roteiro apresentado, inicialmente alegando que “essa história de uma mulher na floresta selvagem [...] é fraca” (*Outra memória*, 10’20). Mostrando-se ofendido, o Diretor retruca: “Você precisa interpretar o que está no texto. Uma história verdadeira. Tudo que é verdadeiro é forte”. Em seguida, o Colonizador, com certo sarcasmo, questiona a forma depreciativa como o Caboclo é citado no texto, sendo ali referido como um “pinguço”. Embora, em alguns momentos, o filme traga contextualizações históricas de uma forma quase didática, em outros, algumas informações são apenas inseridas nos diálogos sem muita explicação, como é o caso da história do caboclo Ângelo Dias, figura que foi alvo de debates historiográficos relativos à própria identidade da cidade. Frotscher (2003) narra que, na história de Blumenau escrita por José Ferreira da Silva, em 1933, o personagem fora descrito de uma forma desqualificada, tanto por ser mestiço e habitante do litoral (ou seja, de índole preguiçosa, segundo sua visão), como também porque só teria aceitado trabalhar para o “Dr.” Blumenau em troca de cachaça. Já nos anos 1940, em função da Campanha de Nacionalização e do projeto de integração nacional do

Estado Novo, historiadores como Theobaldo Costa Jamundá, acusando Ferreira da Silva de racista, ressignificaram a figura de Ângelo Dias, como o “eminente patricio” cuja “lealdade peculiar mereceu a confiança do colonizador” (Jamundá, *apud* Frotscher, 2003, p. 222), deste modo enaltecendo a mestiçagem e a sua origem lusitana. Isto chega a ser citado neste diálogo do filme pelo Diretor, quando diz que “os nacionalistas getulistas já reabilitaram o caboclo” (*Outra memória*, 11’06”). A informação, contudo, fica solta ali.

No diálogo entre os personagens, por fim, o Colonizador, de forma debochada, critica: “além do mais, essa história de retratar o colonizador com trabalho, trabalho, trabalho... é muito trabalho”. Buscando pôr fim à discussão, o Diretor, já demonstrando irritação, tenta impor o seu poder de controle sobre a narrativa: “Você vai interpretar como eu marcar. Temos um contrato” (*Outra memória*, 11’55”). A discussão evolui com a ameaça do Colonizador de se retirar da peça. O Caboclo, que todo este tempo estava ali de forma passiva, tenta apaziguar a situação. O enquadramento mostra os três homens em primeiro plano, e a Atriz observando a discussão ao fundo. Vendo que os ânimos estavam exaltados, ela começa a tossir violentamente, ao que os três vão acudi-la. Ela, então, para de tossir, e com um sorriso diz estar ótima. Possivelmente não tendo de fato se sentido mal, esta teria sido uma estratégia por ela encontrada para se encerrar uma discussão que lhe era indiferente e poder dar prosseguimento ao trabalho. Já neste primeiro diálogo, que apresenta um confronto direto entre os personagens, podemos perceber nuances das posturas políticas de cada um deles, como referido anteriormente.

Na cena que vem em seguida, mais uma vez o enquadramento coloca duas ações distintas ocorrendo em planos diferentes, com um grupo posicionado em primeiro plano e outro ao fundo. Este é um recurso estético que se repete em vários momentos no filme. Desta vez, contudo, não há um confronto direto entre as narrativas, mas os elementos estéticos da cena, como o enquadramento, a iluminação e a montagem, estabelecem uma oposição entre elas. À frente, se encontram o Caboclo e o Colonizador conversando em uma das coxias e com baixa luminosidade, enquanto ao fundo vemos o palco bem iluminado, onde se encontra o Diretor, sentado à sua mesa, conversando com o Mensageiro. Com o uso de montagem paralela, os dois diálogos vão sendo intercalados, estabelecendo uma oposição entre eles. Nos momentos em que aparecem os dois que se encontram no palco, o enquadramento é similar ao de quando vemos os quatro personagens no mesmo plano, em vez do uso de contraplano. Ou seja, quando vemos o palco, os dois que estão na coxia não aparecem no quadro.

Figuras 97 e 98 - Coxias e palco
(história obscura e escondida X história romantizada em evidência)



Fonte: *Outra memória*

Os dois personagens no palco conversam sobre quais elementos devem aparecer em cena. O Mensageiro pergunta se a peça não vai falar de Oktoberfest ou de comida típica, ou se haverá “um alemãozinho de suspensório” para que o público se reconheça. Todas estas sugestões são negadas pelo Diretor, podendo-se entender que, apesar de defender a narrativa histórica tradicional e romantizada, ele discorda do uso das imagens estereotipadas criadas ou exploradas pela propaganda turística. Já o Caboclo e o Colonizador, nos bastidores e às escuras, travam uma conversa crítica à proposta do Diretor, levantando, pela primeira vez no filme, o lado obscuro da biografia de Edith Gaertner. É durante esta conversa que acontece uma maior tomada de consciência sobre o passado por parte do Colonizador. Se na cena anterior ele já havia mostrado certo incômodo com a narrativa oficial, lhe faltava, no entanto, o conhecimento a respeito do outro lado da história, sendo justamente o Caboclo quem o apresenta:

- Historinha violenta essa, hem?
- Pesadinha, eu diria pesadinha. Mas acho que ele vai suavizar tudo. Aposto como vamos acabar no meio das flores.
- Mas por que suavizar? Tem alguma coisa que ele não pode falar?
- Ô! Se bem que não sei pra que esconder. Todo mundo já sabe. Ele tem medo. (*Outra memória*, 14’15”).

Interessante notar como o personagem do Caboclo se refere a este passado obscuro como algo que é de conhecimento público, porém, convenientemente, silenciado. É neste diálogo entre os dois que surge pela primeira vez no filme o tema “nazismo”, estando depois presente em várias outras cenas. Ali é colocado em dúvida se Edith Gaertner teria sido apenas uma simpatizante do nazismo ou se teria de fato trabalhado em prol do partido, assumindo-se já como um fato concreto que ela teria se envolvido ideologicamente, seja de uma forma ou de outra. O Caboclo então sintetiza o pensamento dominante: “pra ficar bem com a cidade, ele vai absolvê-la de tudo” (*Outra memória*, 16’19”). Ou seja, que esta continue a ser uma conversa restrita aos bastidores sombrios, ficando de fora do palco iluminado. E não seria exatamente

isso que fazem as reportagens memorialísticas que rememoram sua figura como uma “mulher à frente de seu tempo” ou como “defensora dos animais”?

Na cena seguinte, o filme novamente assume sua perspectiva documental, ao trazer uma sequência de fotografias de Edith Gaertner e mais filmes antigos da região, desta vez focados na representação do trabalho feminino. O texto, recitado pela Atriz, narra passagens da biografia “autorizada” da antiga atriz. Mas, além disso, utiliza a sua vida pessoal para destacar também o papel da mulher na colonização, frequentemente vista nas narrativas oficiais à sombra dos homens. Pois, como destaca Silva, C.F. (2008, p. 63), “o mito fundador de Blumenau é em sua essência masculino”, havendo poucos trabalhos que abordam a história da colonização alemã na região sob uma perspectiva das mulheres colonizadoras, que, embora estivessem numa posição social mais “confortável” quanto a sua etnia e, em alguns casos, a sua classe social, estavam vulneráveis quanto às opressões de gênero. Deste modo, o filme também acaba trazendo, mesmo que transversalmente, esta “outra memória”, a das mulheres. Contudo, esta é uma contranarrativa praticamente inexplorada no cinema regional³⁹⁴.

Já com relação a uma “outra memória” sobre os povos indígenas, sem contar os documentários produzidos pelos ou com os Laklãnõ-Xokleng, vistos no capítulo 3, *Outra memória* é, provavelmente, o único filme a abordar os massacres cometidos contra eles durante o processo de colonização. E, mais do que isso, faz uma aproximação histórica entre o genocídio indígena e o apoio ao nazismo na região, representando-os como dois acontecimentos intrinsecamente relacionados, ambos com uma ideologia de superioridade étnica e cultural como um de seus pilares. Olhemos mais atentamente sobre como esta contra-história é, em duas longas cenas, trazida e abordada pelo filme.

Retomando o ensaio da peça, o Diretor entra no palco, juntando-se à Atriz, que se encontrava ali sozinha. Ele, apaixonadamente, lhe fala sobre a representação da mulher na paisagem e começa a declamar um texto poético. Ao som de uma lírica cantata de Johann Sebastian Bach na voz de uma soprano, um *close-up* no rosto fortemente iluminado da Atriz destaca o seu rosto branco em um fundo branco, construindo uma imagem idealizada da beleza feminina, como algo puro e delicado. Logo em seguida, mais uma imagem de um filme antigo em preto e branco retratando uma grande cachoeira, predominando na tela a cor branca da água e sua espuma³⁹⁵. Toda essa sequência evoca valores estéticos do romantismo alemão

³⁹⁴ Uma das poucas obras a trazer uma perspectiva feminina sobre a história de Blumenau é a série documental *Força: Substantivo feminino*, de 2024, citada no Capítulo 1. Contudo, seus episódios são mais um compilado de nomes de mulheres que se destacaram, sem de fato se aprofundar na história de qualquer uma delas.

³⁹⁵ Nos créditos finais consta que o filme é de Willy Sievert, sem informar a data.

novecentista, tanto em relação à representação de uma pureza e fragilidade feminina como de uma visão monumentalizada e contemplativa da natureza. Este clima lírico e romântico é, então, subitamente quebrado pelo som de violentas batidas de martelo. O Colonizador entra no palco, e, novamente, com um sorriso sarcástico, propõe mostrar algo diferente, para “acabar com esse sossego dourado na floresta” (*Outra memória*, 20’07’). Após pregar um papel na parede, ele e o Caboclo, pomposamente, recitam um documento do século XIX que alertava os colonos sobre ataques de “bugres” e recomendava que andassem constantemente armados. Como aponta Wittmann (2007), a administração da colônia até mesmo incentivava que atirassem contra os indígenas. O Colonizador, então, questiona o Diretor: “Essas orientações eram pregadas nas portas. Como é que você quer que uma loirinha fosse olhar bichinhos na floresta?” (*Outra memória*, 20’47’).

Com grande descontentamento, o Diretor afirma que o Colonizador não contracenava com índios, complementando: “A gente vai colocar duas ou três cenas de fuga e só. Isso aqui não é filme americano” (*Outra memória*, 21’22’’). Propõe deste modo falar sobre a colonização reforçando uma visão dos indígenas como uma ameaça a ser afugentada, além de isentar Hermann Blumenau de qualquer responsabilidade relativa às violências contra eles cometidas. O Colonizador retruca dizendo que um dos primeiros tiros dados em indígenas na colônia teria sido na casa do próprio fundador. Embora sua intenção de se trazer esta imagem de um colonizador que teria incentivado a violência contra o povo nativo da região possa parecer uma atitude nobre por parte do personagem, por trás deste gesto se esconde o que ele realmente almeja: tomar o lugar de protagonista da peça, representando uma outra face do “Dr.” Blumenau. Se, num primeiro momento, o Diretor buscava silenciar a respeito da relação dos colonos com os indígenas, ao continuar a ser confrontado e não podendo negar este outro lado da história, começa então a relativizar, dizendo que “a relação dos imigrantes com os índios foi a mesma dos portugueses, dos ingleses, dos franceses, dos espanhóis: eliminação, não há nenhuma novidade nisso. É a colonização como sempre foi feita em todo o mundo” (*Outra memória*, 22’04’’). Seguindo sua perspectiva de que em todo o mundo teria sido igual, não haveria então a necessidade em se abordar como a violência se manifestou localmente, sendo assim conveniente silenciar a respeito. Com o Colonizador exigindo que a peça seja sobre ele, a discussão é subitamente encerrada com a chegada do Mensageiro, trazendo uma caixa com documentos sobre Edith Gaertner. Por ora, corta-se a discussão sobre os indígenas.

A questão é retomada posteriormente, quando surge a proposta do Diretor de falar na peça sobre *O rapto das sabinas*, uma peça de teatro que teria sido encenada no aniversário de

cinquenta anos da cidade, em 1900. Falando entusiasmadamente para o trio de atores, seu argumento é de que a peça que estavam montando não seria apenas sobre Edith Gaertner ou sobre a colonização, mas também sobre a história do teatro na cidade e, indo mais além, sobre “a cultura deste país” (*Outra memória*, 31’15”). O Colonizador, que até então o observava com um olhar de desconfiança, mais uma vez, confronta o seu entusiasmo com a história romantizada: “E que tal a história da barbárie? *O rapto das sabinas* é só alegoria. Vamos falar do rapto de Korikrã” (*Outra memória*, 31’18”). Novamente com olhar de frustração por ter sido questionado pelo ator, o Diretor diz não saber quem foi Korikã.

Como narrado por Wittmann (2007), Korikrã foi uma indígena Laklãnõ sobrevivente de um ataque de bugreiros quando criança. Em 1905, junto com outras crianças poupadas do massacre, ela foi levada para Blumenau, sendo adotada pelo médico Hugo Gensch, que era um grande defensor do projeto de “civilizar” os indígenas, frente à postura dominante de que eles deveriam ser exterminados, pois, “influenciado pelos referenciais teóricos do evolucionismo social, Gensch acreditava na possibilidade de civilizar os índios, que superariam estágios através da educação” (Wittmann, 2007, p. 127), devendo ser afastados do convívio com a natureza. Tendo sido rebatizada como Maria Gensch, Korikrã aprendeu a língua alemã e acabou sendo integrada à sociedade blumenauense da época. Seu pai adotivo, em 1908, publicou um livro intitulado *A educação de uma menina indígena: colaboração para a solução do problema dos índios*, no qual narra o sucesso de sua empreitada em “civilizá-la”. Embora ela seja uma relevante personagem na história do contato entre colonos e indígenas no Vale do Itajaí, curiosamente, nenhum dos filmes indígenas Laklãnõ abordados nesta tese falam sobre ela.

Em *Outra memória*, reivindica-se a memória de Korikrã como um símbolo das grandes atrocidades cometidas contra o seu povo durante o processo de expansão colonial. Fazendo jus ao título do filme, o Colonizador sugere ao Diretor: “E aí a gente usa mais o caboclo, que agora será um caçador de índios a serviço dos brancos, que matavam os últimos grandes grupos de índios enquanto a gente comemorava o aniversário da cidade” (*Outra memória*, 31’28”). E o Diretor, como de costume, apela para o silenciamento e relativização: “Índios de novo? Precisamos de uma temática mais ampla, menos revanchista”. Acusar de revanchismo costuma ser uma postura frequente de grupos dominantes quando grupos subalternizados exigem políticas de memória ou de reparação.

Com as antigas fotografias de indígenas e bugreiros expostas na tela, agora é a vez do Caboclo ser o narrador de um novo momento documental: “Diziam que tinham que matar os índios. Eles atacavam os brancos, e ninguém sabia o que fazer com eles. O melhor mesmo era

matar, porque senão eles matavam os brancos. Foram organizados grupos armados pra defender a cidade e pacificar os índios” (*Outra memória*, 31’58”). Entretanto, analisando seu discurso, mesmo que pareça apenas a denúncia da violência, por outro lado, a forma como foram colocadas as palavras ainda assim incorpora uma narrativa colonizadora, colocando os indígenas meramente como uma ameaça, e não como um grupo que lutava pela sua própria sobrevivência e defesa de sua terra, sem contar o questionável uso, já discutido anteriormente, da ideia de “pacificação”. Mesmo que tenha havido uma preocupação em se trazer no roteiro uma “outra memória” sobre os indígenas, ela acaba sendo, por fim, uma outra memória que, embora condene o projeto de extermínio, também pertence à sociedade não-indígena (memória, por exemplo, de pessoas como Hugo Gensch e Eduardo Hoerhann), de modo que o filme não traz realmente a visão do povo indígena sobre a história da colonização. E esta pode ser vista como uma falha conceitual no filme, considerando que a luta local e nacional dos povos indígenas já era algo evidenciado à época. Inclusive, como visto no capítulo 3, um documentário com a visão do povo Laklãnõ sobre a história havia sido produzido e protagonizado pelo professor Nanblá Gakran poucos anos antes de *Outra memória*.

Além disso, a memória trazida sobre Korikrã e o povo indígena no filme acaba por se reduzir à memória das violências por eles sofridas e presenciadas. Em seu livro, Hugo Gensch (*apud* Wittmann, 2007) descrevera como Korikrã narrava com detalhes a forma como sua família havia sido morta, e que ela, inclusive, dado o pesado trauma que carregava, sabia imitar o som de corpos sendo degolados ou destripados. No filme, com uma faca na mão, o Colonizador narra esta passagem da história, ao que os outros três personagens o olham com expressões de espanto ou pesar. No entanto, em dado momento, sua expressão facial e até mesmo seus gestos com a faca demonstram certo sadismo. Ele então diz ao Diretor: “eis sua cultura no aniversário da cidade” (*Outra memória*, 34’46”). Percebamos que, na narrativa apresentada pelo Colonizador, ao que se dá mais destaque é o relato sobre a violência cometida no processo de colonização, o que, certamente, é algo que deve ser sempre lembrado e referenciado. Mas, por outro lado, com o foco apenas no extermínio, a representação dos indígenas acaba sendo como sujeitos passivos, o que é reforçado na fala final sobre Korikrã, dita pelo Colonizador: “a tragédia que ela representou estimulou a criação de uma reserva para os índios nômades, que aos poucos foram aculturados” (*Outra memória*, 35’46”). Acabam assim sendo representados como um grupo pertencente ao passado, como se sua história tivesse simplesmente acabado ao terem sido “aculturados” após a criação da reserva, e como se as violências contra eles tivessem cessado. Vale destacar que o próprio termo “aculturação”, dito

de forma naturalizada no filme, é bastante controverso, pois desconsidera a cultura como algo múltiplo e em constante movimento, como se os povos indígenas deixassem de ser indígenas ao adotar elementos externos à sua cultura original, ou como se sua cultura fosse totalmente substituída pela do colonizador. Mesmo que o filme traga uma perspectiva crítica à colonização, ainda assim ela acaba por não ser de fato descolonizada ao se olhar para o povo indígena.

O Diretor, então, bastante desconcertado e de forma ríspida, pergunta ao Colonizador de onde ele havia tirado esta história, ao que ele aponta para uma caixa preta que estava jogada em um canto: “É a caixa dos textos não lidos, não traduzidos, não publicados. É a caixa das imperfeições da história que tu quer contar” (*Outra memória*, 37’14”). Ele revela que aquela era uma caixa que estava em posse do Mensageiro, mas que não faria parte dos documentos utilizados para compor a narrativa da peça, remetendo assim a uma prática comum de censura e de destruição intencional de documentos por parte de quem quer apagar determinados acontecimentos históricos. E é neste momento que se desenrola o diálogo apresentado na epígrafe deste capítulo, quando o Colonizador confronta o Diretor, revelando que sabia da ligação da família dele com o Partido Nazista, insinuando que seria esta a razão pela qual ele não queria abordar o tema na peça. O Colonizador então tira da caixa um azulejo com uma suástica pintada. Neste ponto, há na fala do Colonizador uma crítica direta às elites econômicas da Blumenau da época, mas, por outro lado, isentando de culpa o colono pobre que possa ter se alinhado ao nazismo. Buscando se defender, o Diretor relativiza, dizendo que todos os nazistas já morreram. Mas e quanto às ideias, estariam mortas? Se em 2006, quando o filme foi produzido, elas poderiam parecer algo pertencente a um passado distante, a década seguinte nos mostrou que as raízes das ideologias de extrema direita nunca foram de fato arrancadas, bastando ser regadas para que crescessem novamente.

Além de uma direta crítica a parte da elite da cidade, que teria buscado apagar da memória sua vinculação com a ideologia nazista e que até hoje relativiza a sua presença na história, outro aspecto desta cena que vale ser destacado é como o Colonizador aceita silenciar sobre todas as “imperfeições” da história levantadas caso seja dado a ele o protagonismo da peça. Se, até então, almejava ser o protagonista para que pudesse expor uma contranarrativa à história oficial, o personagem demonstra agora somente uma ambição pessoal: “se eu for protagonista, o que é uma justiça histórica com o colonizador, eu faço a peça que tu quiser. Um drama heroico, sem racismo, sem nazismo, sem nada. Limpo, branquíssimo” (*Outra memória*, 41’04”). De todo modo, o Diretor não aceita sua chantagem e decide manter a Atriz como protagonista.

Apesar de levantar críticas à história da colonização do Vale do Itajaí, bem como à forma como esta história tem sido tradicionalmente contada, *Outra memória* não se deixa levar pela “tentação” de criar uma imagem de Hermann Blumenau, de Edith Gaertner ou da própria colonização em si como “vilões”. Pode-se dizer que o filme traz aquilo que Christian Delacroix (2018, p. 54) denomina como “o questionamento dos ‘romances nacionais’”, sendo, neste caso em específico, do “romance regional”. Como destaca o autor, na segunda metade do século XX esta forma de se narrar a história foi, frente ao reconhecimento e à valorização do estatuto da vítima ao longo da construção dos estados nacionais, perdendo o seu “monopólio de dizer a verdade do passado” (Delacroix, 2018, p. 54). O autor, no entanto, alerta que, nesta reabertura do passado em que se questiona o “herói nacional” como figura central e se valoriza a vítima, corre-se o risco de “criminalizar a história ao projetar sobre o passado as categorias (jurídicas, sobretudo) que são as nossas e assim ceder a uma reflexão de ‘moralização retrospectiva’ do passado, que é uma forma de anacronismo” (Delacroix, 2018, p. 55). Ou seja, *Outra memória* evita o que o autor chama de *judicialização da história*. Mesmo que haja ali uma notável proposta de desmonumentalização da narrativa tradicional, busca-se, por outro lado, mostrar a história como construída por pessoas imperfeitas, vulneráveis a cometerem erros ou injustiças, mostrando como as escolhas pessoais e coletivas são determinadas pelas condições de seu momento histórico.

A representação de Edith Gaertner em *Outra memória* não deixa de prestar homenagens à sua carreira de atriz e de “mulher à frente de seu tempo”, valorizando seu papel enquanto uma mulher que soube se impor frente a um mundo cujas regras eram determinadas a partir de uma visão essencialmente masculina. E, ao mesmo tempo, não deixa de destacar a grande mancha em sua biografia que foi o seu apoio à ideologia nazista na região. Mais para o final do filme, o Diretor, com voz e expressão facial que demonstram um pesar em ter que admitir isso, acaba por reconhecer essa contradição: “E [ela] acabou sentindo aquilo que milhões de alemães estavam sentindo naquele momento: uma profunda crença nos ideais do nacional-socialismo” (*Outra memória*, 58’11’’) ³⁹⁶. E aqui está, talvez, uma das mais importantes discussões que o filme se propõe a levar ao público: a existência destas “outras memórias” invalidariam a biografia de uma determinada personagem ou de uma cidade? Como

³⁹⁶ Faganello (2006) narra que, nos documentos sobre a vida de Edith Gaertner contidos no Arquivo Histórico, nada consta sobre sua adesão ao nazismo, tendo ela sido bastante discreta a respeito disso. O que ele diz é que há muitos relatos orais que afirmam a ideia. A suspeita é baseada nas relações pessoais mantidas pela ex-atriz, como, por exemplo, sua amiga mais próxima, que era filha do cônsul da Alemanha nazista, ou ainda que ela costumava trocar livros com um grande industrial do Partido Nazista.

lidar com estas memórias quando expostas ao se quebrar o silenciamento? Conforme sugerido e criticado pela cena final, descrita mais adiante, a escolha mais frequente acaba por ser a de manter o silenciamento.

Se o Diretor, ao longo da maior parte do filme, se mostrara irredutível quanto às mudanças no roteiro da peça, após ser tantas vezes confrontado, ele passa a considerar abordar os temas polêmicos. Ele, agora demonstrando indecisão, pergunta à Atriz se deveriam falar sobre nazismo na peça. E fazendo jus a sua personalidade, de ser indiferente quanto ao que é narrado, ela apenas responde: “Acho que sim. Você vai se sentir mais leve” (*Outra memória*, 1:00’42”). Na cena seguinte, vemos então os cinco personagens sentados ao redor da mesa no palco, agora falando abertamente, sobre as ideologias autoritárias presentes na história da cidade, o que, anteriormente, parecia não haver qualquer espaço para que acontecesse. Dispostos desta maneira, não há mais confrontações entre os personagens, como se estivessem agora consumindo de forma celebrativa uma mesma narrativa histórica. Neste diálogo, o Diretor, de maneira serena, fala sobre este passado que vinha silenciando até então. Ele cita, por exemplo, que filmes de propaganda nazista eram exibidos na cidade. E, abrindo-se mais um momento de documentário, vemos na tela trechos destes filmes, produzidos pela UFA e com legendas em português, mostrando, por exemplo, imagens de soldados da marinha alemã manuseando canhões em navios. Conforme Faganello (2007), havia documentos da época que comprovavam a exibição de tais filmes em Blumenau. No entanto, o acesso aos filmes teria sido bastante difícil, pois como consta nos créditos finais, eles teriam sido apreendidos pela polícia no porto de Itajaí na década de 1940. Já em sua tese, o autor afirma que, para que tivesse acesso aos filmes e pudesse incluí-los na obra, assumiu o compromisso de não revelar quem detinha a custódia do acervo, uma vez que seus detentores temiam receber alguma discriminação. Teriam sido guardados por seu valor histórico ou por alinhamento ideológico?

O diálogo ao redor da mesa é também o único momento em *Outra memória* no qual é citado o integralismo, tema ao qual é dada pouquíssima atenção na obra, apesar de o Sigma ter tido muito mais repercussão e impacto em Blumenau do que a suástica, como veremos mais adiante na análise do documentário *Anauê! O nazismo e o integralismo na região de Blumenau*. Referindo-se aos dois como “ideias autoritárias”, o Diretor destaca que “os nazistas não gostavam dos integralistas, talvez porque os integralistas admitissem negros, caboclos. Ou porque disputavam espaço político, claro” (*Outra memória*, 1:04’42”). É interessante notar esta mudança no comportamento do Diretor, que antes possivelmente fingia não conhecer as “imperfeições” da história do Vale do Itajaí. Além do integralismo, ele fala também sobre a

Campanha de Nacionalização, apontando que “o exército brasileiro foi bem cruel com os imigrantes alemães por esses anos” (*Outra memória*, 1:06’15”). Este é um momento em que é também mencionado o famoso boato da região de que o teatro onde os personagens estavam ensaiando a peça, o Teatro Carlos Gomes, teria sido construído para que a cidade recebesse Adolf Hitler após o término da guerra³⁹⁷, o que é negado pelo Diretor: “Alguns membros do partido nazista podem até ter pensado nisso, por causa do projeto de expansão do Terceiro Reich. Tinha gente que esperava que Hitler viesse pra cá. Mas isso acho que é delírio” (*Outra memória*, 1:06’25”).

Outro boato frequentemente ouvido e que é desmentido pelo Diretor é de que o sul do Brasil fazia parte dos planos de Hitler para uma expansão territorial da Alemanha. Como destaca Gertz (1987), esta discussão sobre uma possível ameaça de invasão nazista ao sul do Brasil já estava colocada, pelo menos, desde a década de 1930, e não apenas pelo governo brasileiro, como também em nível internacional, sendo mencionado por autores europeus e estadunidenses. Contudo, compreende-se que levantar tais hipóteses naquele momento estaria mais ligado à propaganda de guerra, sendo algo que nunca chegou a ser comprovado. No entanto, acabou por permanecer na memória coletiva. Em *Outra memória*, mesmo que defenda que se fale abertamente sobre o passado, o filme, através da fala do Diretor, propõe uma separação crítica entre fatos históricos comprováveis e boatos, lendas urbanas e teorias conspiratórias, mas também admitindo que a sua existência faz parte da história e que contribuem para moldar imaginários. Ao final, no entanto, embora tenha aceitado discutir estes temas, o personagem decide que não devem ficar “ressuscitando fantasmas sobre o nazismo” (*Outra memória*, 1:06’35”) e que farão a peça tal como havia sido planejada. Essa postura sobre não “ressuscitar fantasmas” é bastante presente na fala de pessoas reais, como veremos adiante na análise dos documentários.

Momentos antes desta cena, outra decisão tomada exclusivamente pelo Diretor, mesmo sendo questionado pelos atores, é a de que a peça seria apresentada ao ar livre, no jardim da antiga casa de Edith Gaertner, em “comunhão do homem com a natureza” (*Outra memória*, 1:01’41”). Em um plano geral dando uma visão de todo o palco, vemos cada um dos personagens se levantando da mesa e se retirando do espaço. E, assim, destoando da maior parte

³⁹⁷ Além deste boato, há várias outras lendas urbanas que circulam na cidade referentes ao Teatro Carlos Gomes, como, por exemplo, que sua fachada teria o formato inspirado no quepe de Hitler, ou que haveria uma rede de túneis para que Hitler pudesse fugir dali em caso de ataque. Nenhuma relação direta entre o teatro e nazismo foi jamais comprovada. Ver: <https://adalbertoday.blogspot.com/2008/03/os-vrios-mitos-que-cercam-o-teatro.html>. Acesso em 31 jan. 2025.

do filme, sua cena final foi filmada no referido jardim, toda com luz natural. Quando vemos o jardim, podemos notar que, dada a grande quantidade de árvores, o que impediria a visibilidade do público, aquele não seria um local muito apropriado para se apresentar uma peça de teatro, pelo menos não uma que seguisse um modelo de encenação do teatro clássico de palco italiano, tal como parecia ser a proposta da peça. A licença poética de usar o jardim como local de encenação de uma peça de teatro convencional poderia representar a ideia de ampliar a representação da história, para além das paredes do teatro, levando-a para o debate público, além de se apropriar do próprio espaço no qual a personagem retratada na peça vivera. Esta cena final contém vários elementos metafóricos a respeito da ideia de existência de memórias escondidas e silenciadas.

Em um primeiro momento, no jardim, o novo cenário para a peça parece empolgar a equipe. A montagem mostra uma sucessão de acontecimentos, não diretamente interligados entre si. Vemos ali os personagens caminhando pelo espaço, ou experimentando roupas e adereços. O Diretor mostra ao Colonizador como este deverá, em dada cena da peça, estando em um ponto mais alto que o público, fazer a pose de um monumento ao colonizador, o que nos sugere que, apesar de toda a discussão vista ao longo do filme, ele teria se mantido irredutível quanto a trazer “outras memórias” para o roteiro da peça. E, ao mesmo tempo, entendemos que o Colonizador teria aceitado ou se conformado com a recusa de seu desejo de ser protagonista. Isto acaba por não ser esclarecido.

Figura 99 - O Colonizador em pose e ângulo de monumento (contra-plongée)



Fonte: *Outra memória*

Na cena no jardim há também a presença de um novo personagem, que, ao fim, acaba por não ter qualquer relevância para o filme: trata-se do Naturalista, um senhor de barba branca que seria uma representação de Fritz Müller. Em alguns momentos ao longo do filme, o Mensageiro se referia a trazer animais para o teatro, como adereços cênicos utilizados pelo Naturalista, para que a peça parecesse mais realista. E, então, no jardim, o Diretor, juntamente

com os dois personagens, estão ao redor de uma pilha de caixas, nas quais estariam os animais. Não vemos seu conteúdo, mas o Mensageiro se refere a borboletas azuis e a tartarugas, sem dizer o que estaria na terceira caixa, a maior das três. Quando aberta, momentos depois, revela-se que ali havia duas cobras entrelaçadas, para grande espanto do Diretor. O Mensageiro, buscando se justificar, diz “isso aí é cobra que o caçador encontrou com os índios. O colonizador que mandou. Ele falou que ‘tava tudo certo” (*Outra memória*, 1:12’37”) ³⁹⁸. A câmera mostra as cobras de perto, mexendo suas línguas, preenchendo-se toda a tela com sua imagem, estando elas ali sugerindo a existência de algo maléfico. Mas o que se pode entender a partir da justificativa dada pelo personagem estabelecendo uma relação entre as cobras e “índios”? Uma tentativa de culpabilização da vítima? Colocá-las ali teria sido a vingança do Colonizador por não ter conseguido o papel que queria? As interpretações sobre esta cena ficam em aberto. Mas sugiro que possa ter sido uma tentativa do autor de remeter à expressão “o ovo da serpente” ³⁹⁹, podendo-se interpretar as cobras como a presença do nazismo na história da cidade e a permanência de suas ideias na atualidade.

Na cena anterior à abertura da caixa, o Diretor caminha pelo jardim, enquanto o Mensageiro, caminhando logo atrás, vai falando uma série de informações banais sobre Edith Gaertner, como, por exemplo, o que ela gostava de fazer ou de comer, ao passo que o Diretor demonstra grande desinteresse em suas palavras. O Mensageiro, então, de modo desconcertado, se refere a algo que ouvira dizer: de que após a morte de Edith, uma pessoa que entrara em seu quarto teria visto lá dentro um retrato na parede. Questionado pelo Diretor sobre que retrato seria, quando ele iria dizer, a conversa é interrompida pelo Naturalista, alertando sobre a chuva prestes a cair. E, logo em seguida, abre-se a caixa com as cobras. Fica assim subentendido de que o retrato ao qual o personagem se referia seria de Adolf Hitler. Faganello (2007) afirma que Edith tinha tal quadro em casa, porém não cita referência ou qualquer documentação sobre a informação. No filme, contudo, embora não seja dito claramente pelo Mensageiro, isto é apresentado como um fato, mesmo que não haja documentos que possam comprovar. Pois como destaca o diretor em sua tese, as informações sobre a relação de Edith com o nazismo são baseadas somente em relatos orais. Deste modo, seria possível que não passassem de boatos

³⁹⁸ No roteiro do filme, a frase seria outra, e seria dita pelo Caboclo: “São as cobras que Martinho Bugreiro encontrou com os índios” (Faganello, 2007, p. 159).

³⁹⁹ Expressão utilizada inicialmente na peça *Julius Caesar*, de William Shakespeare. No século XX passaria a ser utilizada para se referir ao período de ascensão dos movimentos fascistas, período em que ainda não eram vistos como uma ameaça, ou pelo menos não por liberais e capitalistas. *O ovo da serpente* foi utilizado como título de um filme do cineasta sueco Ingmar Bergman, de 1977, que se passa na Berlim dos anos 1920. Passado um século do período retratado no filme, estaríamos nos anos 2020 vendo um novo ovo sendo chocado no mundo?

jamais comprovados, tais como aqueles que apontam ligações entre o nazismo e o teatro em Blumenau? Ou teria a documentação que comprovasse sido destruída? No caso de serem apenas boatos, não seria problemático o filme abordar esta história como fato?

Como cena final do filme, após o mal-estar causado pela presença das cobras, de repente, começa a cair um temporal. Em alguns momentos, podemos notar que se trata de chuva artificial, pois vemos o sol refletindo sobre o elenco e o jardim. Todos molhados, os personagens se entreolham desapontados e começam a se retirar. A Atriz implora para que fiquem, pois estava determinada a realizar a peça. Aparecem então na tela imagens antigas, filmadas em cores, de uma enchente na cidade⁴⁰⁰: casas cobertas pela água, bairros totalmente alagados, pessoas andando em canoas em ruas alagadas, finalizando-se a sequência com uma imagem do monumento a Fritz Müller cercado pelas águas barrentas da enchente. A estas imagens, sobrepõe-se a voz *over* da Atriz, dizendo: “Foi então que percebi que tudo estava arruinado. Aquelas pessoas, que passaram o tempo inteiro brigando pela história, brigariam por algo mais importante: um barco” (*Outra memória*, 1:14’00”).

Quebrando a forma mais realista como a encenação vinha seguindo até então, a cena que se segue acaba partindo para o *nonsense*, podendo remeter ao *teatro do absurdo*⁴⁰¹ ou ainda a alegorias carnavalescas, recurso bastante presente na história do cinema ficcional brasileiro: com o local já alagado, o Diretor e o Colonizador, com a água na altura da cintura, se estapeiam para disputar uma canoa, sem ser mostrado de onde ela teria surgido. Mesmo cabendo mais de uma pessoa, eles lutam para tomá-la, empurrando um ao outro para a água. Ao final, devido à briga, os dois acabam afundando na água, e quem leva a canoa é o Caboclo, que sai remando sozinho. E ele não apenas não ajuda os outros a subirem na canoa como também os impede, batendo neles com o remo. Durante o filme inteiro, ele mais observara a discussão sobre a história, com pouquíssimos momentos de participação ativa, simbolizando assim o cidadão comum racializado, que sempre estivera ali, mas que não é incluído na história oficial romantizada da colonização da cidade, ou então apenas representado como o “pinguço”, o “bugreiro”, o “índio”. Sua atitude de tomar sozinho a canoa e impedir os outros de entrarem nela poderia representar a ideia de que nenhum daqueles dois discursos históricos de fato o

⁴⁰⁰ Nos créditos finais, informa-se que as imagens retratam a enchente ocorrida em Blumenau em 1961, tendo sido filmada por Willy Sievert.

⁴⁰¹ Expressão criada em 1961, na Inglaterra, pelo crítico húngaro Martin Esslin para nomear uma tendência vista em muitas peças teatrais da época, as quais traziam a encenação de situações ridículas e absurdas em que as normas de convivência social eram quebradas, numa espécie de crítica existencialista sobre a condição humana e a hipocrisia social do mundo contemporâneo. Ver: <https://www.britannica.com/art/Theatre-of-the-Absurd>. Acesso em 05 fev. 2025.

incluía: certamente não se via na história oficial do colonizador imigrante, contada pelo Diretor, mas também não no discurso que apontava as violências e, supostamente, falava pelos marginalizados, mas visando interesses próprios. E vale ainda notar que, apesar de narrado pela Atriz, os verdadeiros protagonistas do filme são os dois homens brancos, que tentam, durante todo o tempo, controlar e disputar a narrativa. A mulher e o homem “racializado” acabam relegados a um papel minoritário, praticamente irrelevante, nesta construção da narrativa histórica. Uma crítica intencional ao modo como esses grupos costumam ser representados com um papel menor? Ou, talvez, na própria concepção do filme acabou-se por, inconscientemente, reproduzir o mesmo padrão?

Como últimas imagens de arquivo, aparecem na tela cenas de um filme retratando uma enchente na Blumenau dos anos 1920, mostrando como este é um problema antigo na cidade⁴⁰². Novamente, sobrepõe-se a voz da Atriz, que não havia participado da cena na canoa, revelando em seu relato ter escapado da enchente. Ou seja, para ela, toda a disputa em torno da narrativa sobre a história da cidade, simbolizada pela briga na canoa, seria irrelevante. Por fim, as últimas imagens são bastante simbólicas. Vemos, primeiramente, a “caixa das imperfeições” boiando solitária em águas barrentas, criando uma metáfora visual para um apagamento da história, através do descarte ou da destruição de documentos que revelariam um passado inconveniente. Faganello (2007) aponta, com base em relatos orais, que, ao término da Segunda Guerra, boa parte do material nazista existente em Blumenau teria sido jogada nas águas do rio Itajaí-Açu. E, finalmente, encerrando o filme, vemos a Atriz, novamente de dentro de um barco olhando a cidade ao longe, jogando ao vento uma pilha de papéis ao mar, provavelmente o texto da peça, que caem na água. Com este final, *Outra memória* sugere que, mesmo que a história seja debatida trazendo-se outras memórias que descontroem a visão romantizada e monumentalizada do passado da colonização, o silenciamento sobre elas e a negação ou relativização das violências passadas continuam prevalecendo. Os comentários negacionistas vistos na página do *YouTube* no início deste capítulo nos servem como um indício disso.

É importante destacar que, quando lançado, *Outra memória* acabou por ter relativa boa circulação para um filme regional, sendo exibido em salas de cinema não apenas em Santa Catarina como também em outros estados. Quando em cartaz em São Paulo, a *Folha de São*

⁴⁰² É interessante comparar estas imagens com as imagens da enchente de 1961, mostradas momentos antes no filme. Não apenas a maneira de filmar dos cinegrafistas é bastante distinta, como também retratam duas cidades muito diferentes, separadas por pouco mais de três décadas. É possível notar, pelas imagens, por exemplo, que a enchente de 1961 foi muito maior do que a dos anos 1920, tendo a água atingido uma altura mais elevada. Nos dois momentos se vê pessoas andando em canoas em ruas alagadas, sendo notável a enorme diferença nos vestuários de cada época.

Paulo destacava que o filme seria exibido em várias capitais do país⁴⁰³. E, conforme Faganello (2007), a produção do filme foi pensada também para que pudesse circular em outros suportes além do cinema. Milhares de cópias em DVD foram distribuídas em escolas catarinenses para ser utilizadas em sala de aula, além de ter também sido exibido, em capítulos, na televisão, na antiga RBS (atual NSC), chegando assim a centenas de milhares de espectadores no estado. Além disso, conta com mais de 265 mil visualizações no *YouTube*, uma quantia considerável para um filme de baixo orçamento e com temática regional. Pois, embora aborde especificamente a história de Blumenau, *Outra memória* tem o potencial de provocar o espectador de que na história de qualquer lugar existem memórias silenciadas ou apagadas. E, como já discutido há décadas por autores como Ferro (2010) ou Rosenstone (2010), é justamente através do cinema, muito mais do que de historiadores, que as memórias e representações do passado chegam ao grande público. Pouco mais de dez anos depois de *Outra memória*, seria então um documentário de longa-metragem que se proporia a ir mais longe na tentativa de se escavar o passado obscuro do Vale do Itajaí.

⁴⁰³ Ver: <https://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u61213.shtml>. Acesso em 31 jan. 2025.

5.2 - Reabrindo um passado não tão passado: Documentários *Anauê! O Integralismo e o Nazismo na região de Blumenau* (2017) e *Uma história de silêncios* (2023)

O meu pai, a minha mãe também [eram integralistas] [...] Todos. Aqui [em Blumenau] era 99.9% integralistas. Eu não cheguei a participar, eu tinha 8 anos. Mas eu tinha camisa verde, tinha aquele emblema no braço.
(Helmuth Danker⁴⁰⁴, no documentário *Anauê! O integralismo e o nazismo na região de Blumenau*, 2017, 17'18")

O integralismo 'tá sempre presente entre nós. 'Tá sempre. Em boa parte da população, tanto do jovem, como de nós [...] 'Tá dentro de mim, dentro de vocês, porque o integralismo é uma coisa que promove mudanças na sociedade.
(Adalberto Day⁴⁰⁵, no documentário *Anauê! O integralismo e o nazismo na região de Blumenau*, 2017, 1:09'51")

Quanto mais você mexe, mais você traz à tona questões passadas. [...] Tivemos aqui núcleos [nazistas]? Tivemos, não podemos negar. Mas passou. Muitos foram embora, outros já não estão mais na nossa dimensão, e é um novo tempo.
(Sueli Petry⁴⁰⁶, no documentário *Uma história de silêncios*, 2023, 10'10")

Em 1999, o cineasta e historiador florianopolitano José Henrique Nunes Pires, mais conhecido como Zeca Pires e então já reconhecido no estado por sua obra⁴⁰⁷, defendia sua dissertação de mestrado em história, a qual trazia inéditas catalogação e análise dos filmes produzidos nos anos 1920 e 1930 por José Julianelli e Alfredo Baumgarten, sendo os dois por ele denominados de “pioneiros do cinema catarinense”. Como narrado pelo autor (2000), o interesse em “resgatar” a obra dos dois cineastas viera com a constatação, quando da realização da pesquisa que geraria o livro *O cinema em Santa Catarina* (1987), de que havia pouquíssimo material sobre eles, e de que sequer se sabia onde estavam seus filmes, ou mesmo se ainda existiam. Ao avançar na pesquisa durante o mestrado, com a realização de entrevistas com

⁴⁰⁴ Helmuth Danker (1925-2022) tornou-se conhecido como líder comunitário no distrito de Vila Itoupava, em Blumenau. Ver: <https://omunicipioblumenau.com.br/helmuth-danker-historia-homem-que-transformou-vila-itoupava-e-segue-frente-hospital-misericordia-aos-95-anos/>. Acesso em 06 fev. 2025.

⁴⁰⁵ Adalberto Day (1953-2023) foi um memorialista e pesquisador da história de Blumenau, que, durante anos, se dedicou a um blog no qual compartilhava histórias e documentos históricos sobre a cidade. Ver: <https://adalbertoday.blogspot.com/>. Acesso em 06 fev. 2025.

⁴⁰⁶ Sueli Petry (1949-) é historiadora e professora de história, com mais de cinco décadas de atuação em Blumenau, reconhecida como uma das maiores especialistas na história local. Foi durante muitos anos diretora de instituições como o Arquivo Histórico José Ferreira da Silva e o departamento municipal de Patrimônio Histórico e Museológico, e em 1997, assumiu a coordenação da revista *Blumenau em Cadernos*. Por seu papel de “autoridade” na história da cidade, ao longo das últimas décadas, tem recebido diversos convites para entrevistas em documentários e reportagens. Ver: <https://ndmais.com.br/cultura/historiadora-sueli-petry-completa-50-anos-de-atividades-em-blumenau/>. Acesso em 06 fev. 2025.

⁴⁰⁷ Como visto no Capítulo 1, Zeca Pires foi um dos autores do livro *O cinema em Santa Catarina*, publicado em 1987. Como cineasta, realizou alguns curtas-metragens de ficção e documentários durante a década de 1990.

peessoas ligadas aos dois personagens, fizera outra constatação: ninguém queria falar a respeito do envolvimento de Baumgarten com o movimento integralista⁴⁰⁸, tendo ele sido um ativo membro da AIB, eleito vereador de Blumenau pelo partido em 1936 e preso em 1938, por cooperação com a tentativa de golpe contra Getúlio Vargas pelos integralistas (Hackenhaar, 2019). Seria este silenciamento que instigaria Zeca Pires a ir mais a fundo na pesquisa.

Era então anunciado, em janeiro de 2000, que o cineasta realizaria um documentário intitulado *Anauê!*, cujo tema seria o integralismo em Blumenau⁴⁰⁹. A reportagem informava que o projeto, então estimado em R\$150.000,00, havia sido aprovado pela Lei Rouanet, e iria passar pela captação de recursos junto ao setor privado. Dizia-se ali que a proposta do filme era trazer “entrevistas com pessoas que participaram dos movimentos de extrema direita em Santa Catarina”⁴¹⁰, ilustrando com imagens do filme *Primeiro Congresso Meridional Integralista*, de 1935, que havia sido recém-encontrado por Pires. Em uma das versões do projeto, escrita em 2001 e enviada para editais estaduais de apoio, era descrita a seguinte proposta:

O filme, longe de procurar abordar o tema de uma forma sensacionalista e vulgar, procura colocar, através de imagens e depoimentos, uma visão ampla, séria e plural que possa permitir uma reflexão do público em geral sobre um assunto diante do qual a sociedade de Blumenau sempre procurou silenciar⁴¹¹.

No entanto, o projeto acabaria por não ir à frente naquele momento, sendo o filme produzido somente na década seguinte. Tendo sido patrocinado pelo Prêmio Catarinense de Cinema, *Anauê! O integralismo e o nazismo na região de Blumenau* seria lançado em 2017, no festival Florianópolis Audiovisual Mercosul (FAM), sendo aplaudido de pé após a exibição⁴¹². Conforme noticiado à época, a demora de quase duas décadas para a concretização do projeto se devia não apenas à falta de financiamento, mas também pelas dificuldades “em convencer as testemunhas daquele momento a falar”⁴¹³ ou a fornecer documentos.

Bertonha (2016) descreve como, após a derrota do integralismo, em 1938, foi sendo construída, ainda durante o Estado Novo, uma memória oficial negativa, na qual “o movimento é algo patético e Salgado um chefe covarde, enquanto o Estado Novo é apresentado como racional e defensor do progresso” (Bertonha, 2016, p. 20). A construção desta memória incluía ainda ressaltar a sua vinculação ideológica com o fascismo e o nazismo europeus,

⁴⁰⁸ Cf. reportagem: Blumenau dos anos 30. **Diário Catarinense** (Florianópolis), 02 fev. 2000.

⁴⁰⁹ Integralismo em Blumenau é tema de filme de Zeca Pires. **Gazeta Mercantil** (Florianópolis), 27 jan. 2000.

⁴¹⁰ *Op. cit.*

⁴¹¹ O projeto do filme se encontra arquivado no Arquivo Histórico José Ferreira da Silva, em Blumenau.

⁴¹² Cf. reportagem publicada no portal de notícias *Ndmais*, em 24 jun. 2017. Ver: <https://ndmais.com.br/cinema/filme-anaue-fala-de-perseguido-e-resistencia-em-regioes-de-colonizacao-alema-em-sc/>. Acesso em 04 fev. 2025.

⁴¹³ *Op. cit.*

desmoralizados após a Segunda Guerra. Com o passar do tempo, frente a esta memória hegemônica que colocava o integralismo na “lata de lixo da história”, como popularmente se diz, o passado integralista de Blumenau e região poderia ser visto como algo vergonhoso de ser lembrado. Tratado como irrelevante, apesar de ter se configurado como um fenômeno de massas, o integralismo acabou também por ser um tema praticamente ausente na filmografia brasileira em todo o século XX, provavelmente não havendo, exceto pelas produções documentais contemporâneas ao movimento, nenhuma outra obra posterior de maior relevância a abordá-lo em profundidade além de *Aleluia, Gretchen*. E seria também somente a partir dos anos 1970, como destaca Gertz (1987), que o Integralismo passaria a ser estudado de forma mais séria e consistente, sendo tratado como um movimento de massas de extrema direita organizado nacionalmente e que poderia de fato ter chegado ao poder no país. Na década seguinte, seu livro, *O fascismo no sul do Brasil*, seria um dos primeiros trabalhos a analisar com maior abrangência o desenvolvimento do integralismo e do nazismo, e as relações entre ambos, em Santa Catarina, tema que seria aprofundado por Falcão (2000).

Mas, apesar da memória negativa hegemônica acerca do integralismo, memórias que reivindicavam um suposto legado positivo do mesmo nunca deixaram de ser alimentadas por determinados grupos e atores políticos, ainda que como memórias silenciadas. Inclusive, a partir da década de 1990, movimentos neointegralistas ou que reivindicavam uma memória positiva sobre o integralismo surgiam na clandestinidade em diferentes locais no Brasil (Gonçalves e Caldeira Neto, 2020). Embora sem qualquer relevância política, a organização de tais grupos na época da chamada redemocratização se mostrava como um dos sinais da permanência do apego a ideologias autoritárias na sociedade brasileira. Como já discutido anteriormente, aquele foi um período em que discursos e memórias simpáticos à ditadura militar tendiam a ser rechaçados e criticados publicamente, prevalecendo o imaginário a respeito de uma democracia em vias de consolidação e uma oposição a qualquer ditadura e autoritarismo.

Na pesquisa histórica, não é comum trabalharmos com o “e se...”. Porém, chega a ser óbvio dizer, se *Anauê!* tivesse sido produzido no início dos anos 2000, como havia sido planejado a princípio, a obra final carregaria consigo questões e imaginários próprios daquele momento histórico. Podemos assim especular, até mesmo com base em outros filmes do mesmo período aqui analisados, que *Anauê!* poderia ter trazido uma abordagem que tenderia a olhar para os movimentos de extrema direita dos anos 1930 como um passado distante e encerrado. Entretanto, a impossibilidade de realização do projeto naquele momento e a sua concretização tardia acabou por conferir à obra uma forma distinta de se referir ao passado e de se interpretar

o presente, quando comparado, por exemplo, aos documentários *Sem Palavras*, *Burguesa* ou *Ditadura Reservada*. Com a ascensão dos conservadorismos e de movimentos de extrema direita no Brasil a partir de 2013, *Anauê!* reproduz um certo mal-estar com relação àquele passado, sugerindo implicitamente que ele poderia não ser tão distante do que vinha ocorrendo no cenário político nacional contemporâneo. Nos anos de 2015 e 2016, quando o filme estava sendo produzido, ocorriam no país gigantescas manifestações golpistas pró-impeachment e pró-“intervenção militar”, financiadas pela grande mídia e por grandes grupos empresariais, levando às ruas de cidades de todo o país milhares de pessoas desfilando de verde e amarelo. No mesmo período, vimos também a ascensão de movimentos negacionistas e de grupos que incentivavam a intimidação e a perseguição a professores e a intelectuais, como o Movimento Brasil Livre (MBL) e o Escola Sem Partido. Deste modo, mesmo que tais acontecimentos não estejam diretamente representados no filme, todo este cenário contribuiu para influenciá-lo, moldando tanto a sua mensagem como o seu formato.

Ao longo de seus 105 minutos de duração, *Anauê!* vai construindo uma visão daquele passado como algo que, apesar da distância temporal e da percepção social sobre ser um passado superado, continua de algum modo profundamente arraigado na sociedade contemporânea, estando vivo não apenas na memória dos idosos (que constituem uma grande parte dos entrevistados), mas também tendo deixado marcas culturais e consequências políticas no presente. Em seu formato fílmico, as entrevistas são o principal recurso narrativo, sendo entremeadas por uma grande quantidade de registros documentais, como recortes de jornal, fotografias e filmes, incluindo imagens filmadas por Julianelli e Baumgarten, cenas de *Aleluia*, *Gretchen*, além de filmes de propaganda da Alemanha nazista, como os de Leni Riefenstahl. A obra final acabou por tomar um rumo bastante distinto da proposta inicial, como visto, de se entrevistar pessoas que haviam integrado movimentos de extrema direita nos anos 1930. Imaginamos que isso tenha se tornado algo improvável de ser realizado, não apenas pela dificuldade de encontrar quem quisesse falar, mas até mesmo de encontrar pessoas vivas que tenham de fato participado dos eventos ou, ao menos, os testemunhado, de modo que os idosos que falam no filme eram crianças ou nem mesmo eram nascidos no período ali narrado. Contudo, como veremos, eles trazem uma memória viva daquela época, tendo sido herdada coletivamente. Vemos assim que, apesar de silenciadas, são memórias que nunca deixaram de estar presentes.

Apesar de *Anauê!* poder, em alguns aspectos, ser considerado um *documentário de memória*, ele acaba indo muito além dessa categorização, de modo que a memória é confrontada

com a história. Se em outros filmes aqui analisados, como *Sem palavras, 1951* e *Ditadura reservada*, os depoimentos e memórias sobre o vivido são apresentados na narrativa como a própria história, ou como se dessem conta de explicar a história, em *Anauê!* a memória é constantemente colocada em xeque pelo contraponto histórico. Não que seja negada a veracidade dos depoimentos que evocam memórias pessoais, mas, ao serem colocados em diálogo com historiadores e pesquisadores especialistas no tema, acaba-se revelando a insuficiência da utilização apenas da memória como fonte de conhecimento sobre o passado. Embora óbvio para o historiador, no senso comum história e memória geralmente se confundem, especialmente com a maior valorização da subjetividade e do relato traumático. Assim, mais do que um documentário de memória, *Anauê!* poderia ser considerado um *documentário de história*, ou até mesmo um *documentário historiográfico*, uma vez que toda a discussão sobre o tema é apresentada na montagem dando-se grande protagonismo aos historiadores, considerando ser aquele um momento político no qual a produção científica da história já vinha sofrendo ataques de autores revisionistas (ou “distorcionistas”) e negacionistas⁴¹⁴. Nesse sentido, o filme, além de meramente rememorar e narrar o passado, acaba também por trazer uma afirmação do caráter científico da pesquisa histórica. E considerando que o próprio Zeca Pires, além de cineasta, tem também a formação acadêmica de historiador, neste filme ele assume o papel de historiador-cineasta, como teorizado por Rosenstone (2010).

Nesta escrita fílmica da história, *Anauê!* vai narrando desde as origens e do crescimento do integralismo e do nazismo na região, passando pelo seu desmantelamento, pela Campanha de Nacionalização e Segunda Guerra Mundial, e terminando com a permanência das ideias dos dois movimentos no seu momento presente. Seu formato narrativo apresenta certo didatismo, como, por exemplo, na ordem em que as informações vão sendo dispostas na montagem para se conduzir a narrativa ou nas várias imagens e textos que são inseridos para ilustrar o conteúdo das entrevistas. Para dar uma visão abrangente sobre o tema, o filme traz

⁴¹⁴ Para Beatriz C. Silva (2024), o revisionismo e o negacionismo históricos são duas categorias distintas de falsificação da história, tendo em comum o ataque aos consensos historiográficos. Enquanto o primeiro costuma distorcer os fatos para propor uma nova interpretação sobre o passado, o segundo simplesmente nega o próprio fato. A autora cita Leandro Narloch como exemplo de autor revisionista e Olavo de Carvalho como negacionista, tendo ambos os autores publicado livros que se tornaram sucessos editoriais nos anos 2010, apesar de trazerem o que a autora denomina como “fraude da história”. Já para Joffily e Ramalho (2024), dada a ambiguidade do termo “revisionismo”, que pode tanto ser usado no sentido acima descrito como também para pesquisas historiográficas baseadas em procedimentos teórico-metodológicos reconhecidos pelo campo, o termo deveria ser utilizado exclusivamente para se referir a este segundo caso, propondo o termo “distorcionismo” para nomear “operações que deturpem, distorçam e falsifiquem documentos, interpretações ou narrativas sobre o passado, em vista de interesses mercadológicos, políticos e/ou ideológicos” (Joffily; Ramalho, 2024, p. 8).

múltiplas vozes, constando entrevistas com nada menos que 28 pessoas, cujas falas são recortadas e remontadas em diálogo umas com as outras, de modo que a narrativa histórica é, na medida do possível, apresentada de forma cronológica. A obra segue inteira neste formato, alternando-se os vários entrevistados, mas sem que se torne enfadonho, uma vez que a montagem segue um ritmo bastante dinâmico e, constantemente, vão sendo inseridas novas informações, como que ampliando cada vez mais o quadro apresentado.

É possível perceber duas grandes categorias de pessoas entrevistadas: aquelas cujos depoimentos são baseados na “memória”, seja por terem vivenciado aquele período ou por terem “herdado” memórias, e aquelas que relatam com base no conhecimento histórico e científico sobre o tema. Esta divisão, porém, não é algo estanque, de modo que as fronteiras entre memória e história podem ser bastante tênues. Nota-se que nem todos os entrevistados possuem o mesmo espaço na narrativa fílmica: enquanto alguns aparecem de forma recorrente, outros falam apenas em momentos específicos sobre determinado tema. Por uma questão de recorte de análise, não cabe aqui listar todos os entrevistados. Penso que alguns deles são mais relevantes de serem mencionados, tanto por terem uma relação mais direta com a história narrada, como também por trazerem em sua fala informações significativas para a mensagem do filme, como veremos mais detalhadamente.

Muitos dos entrevistados são figuras conhecidas localmente, reconhecidas por sua atividade profissional, como os três personagens atuantes em Blumenau e que abrem o capítulo: o líder comunitário Helmuth Danker, o memorialista Adalberto Day e a historiadora Sueli Petry, ou ainda o jornalista Carlos Braga Muller⁴¹⁵. Das pessoas que trazem memórias pessoais, duas senhoras ganham destaque no filme: a professora Elisabeth Germer⁴¹⁶ e a radioamadora Alda Niemeyer⁴¹⁷, a cuja história pessoal, como veremos, é dada certa ênfase. Já entre os historiadores, foram convidados especialistas nos movimentos fascistas dos anos 1930, como René Gertz, Odilon Caldeira Neto, Giovanny Noceti Viana e Giceli Warmling do Nascimento, ou então especialistas na história política e cultural catarinense ou do Vale do Itajaí, como Sueli

⁴¹⁵ Carlos Braga Muller (1939-) teve uma longa carreira como radialista e jornalista, tendo se tornado, em 1969, o primeiro apresentador de telejornal em Santa Catarina, na TV Coligadas, primeiro canal televisivo catarinense, com sede em Blumenau. Foi também vereador do município entre 1972 e 1982. Ver: <https://www.nsctotal.com.br/noticias/braga-mueller-apaixonado-por-cinema-politica-e-jornalismo>. Acesso em 06 fev. 2025.

⁴¹⁶ Elisabeth Germer (1940-2021) foi referência no setor educacional no município de Timbó. Ver: https://jornaldomediiovale.com.br/geral/muito_alem_de_uma_historiadora-104938/. Acesso em 06 fev. 2025.

⁴¹⁷ Para além de sua experiência vivendo na Alemanha nazista durante a Segunda Guerra Mundial, o que é narrado no filme, Alda Niemeyer (1920-) ficou conhecida em Blumenau durante as enchentes de 1983 e 1984, ao divulgar ao país, pelo rádio, a drástica situação pela qual a cidade passava, utilizando o veículo para pedir por ajuda. Ver: <https://omunicipioblumenau.com.br/registro-para-historia-quem-e-alda-niemeyer-catarinense-que-sem-querer-foi-parar-na-alemanha-durante-segunda-guerra-mundial/>. Acesso em 06 fev. 2025.

Petry, Luiz Felipe Falcão, Marlene de Fáveri, Méri Frotscher e Darlan Schmitt. A maioria destes autores são citados ao longo desta tese⁴¹⁸. Pode-se ver que foram convidados historiadores de diferentes gerações, tanto mais velhos, como Gertz, Petry, Falcão e Fáveri, como também mais jovens, com teses ou dissertações defendidas depois de 2010, como Schmitt, Caldeira Neto e Nascimento. No projeto inicial de *Anauê!*, de 2001, constava que o cineasta Sylvio Back seria também entrevistado para o filme, uma vez que ele “vivenciou o silêncio e as dificuldades da sociedade de Blumenau ao tratar sobre o assunto” (Pires, 2001, p. 4). No entanto, por razão desconhecida, ele acabou ficando de fora do projeto, constando apenas algumas imagens de *Aleluia*, *Gretchen*, além de seu nome nos agradecimentos nos créditos finais.

Com relação a uma estética das entrevistas, nota-se que foram seguidas algumas características comuns na filmagem. Todos os entrevistados se encontram sentados em ambientes bem iluminados, como a sala ou o jardim de suas próprias casas, ou locais de trabalho, como bibliotecas e escritórios. No enquadramento, todos estão localizados em um dos lados da tela, seja à direita ou à esquerda, destacando na outra metade os cenários ao fundo, alguns dos quais incluem livros ou outros objetos que podem remeter a particularidades do entrevistado, possivelmente não tendo sido escolhidos aleatoriamente. Um exemplo notável é a antiga roda d’água atrás do senhor Helmuth Danker, remetendo à imagem do colonizador pioneiro e empreendedor⁴¹⁹. E cada entrevistado é filmado com uma única câmera fixa no mesmo plano, sem movimentações ou variações de ângulo e enquadramento, ou, no máximo, com a câmera mais próxima de seus rostos. Embora este seja um padrão que se repete no filme inteiro, a inserção das imagens de arquivo, e com a câmera se movendo sobre elas, por vezes capturando detalhes das mesmas, confere um maior dinamismo à montagem. Além disso, tais imagens são ali inseridas como documentos visuais que remetem diretamente àquele passado, tornando-o mais próximo do espectador, mesmo recurso utilizado em *Outra memória*. Em

⁴¹⁸ Destes historiadores, Luiz Felipe Falcão (falecido em 2020) e Marlene de Fáveri foram professores no programa de pós-graduação em História da Udesc, o mesmo onde esta tese foi desenvolvida, embora não tenham sido meus professores. Para além de sua obra como historiadora, Marlene de Fáveri, na mesma época do lançamento do filme, recebeu certa notoriedade nacional ao ser vítima da campanha de perseguição a professores, recebendo um processo de uma ex-aluna do programa, Ana Carolina Campagnolo, que a acusou de perseguição religiosa, após a professora declinar da orientação. Com a repercussão midiática do caso, a ex-aluna foi acolhida pelo MBL e pelo Escola Sem Partido, tendo sido eleita deputada estadual em 2018 e 2022, pelo Partido Liberal. Acho válido mencionar o ocorrido, uma vez que ele se deu contemporaneamente ao lançamento do filme que reafirmava o papel do historiador na produção de conhecimento, tendo justamente uma das historiadoras ali entrevistadas sido vítima de perseguição. Para mais informações sobre o caso, ver: <https://catarinas.info/nao-posso-orientar-quem-nao-acredita-naquilo-que-estuda-afirma-marlene-de-faveri/>. Acesso em 23 fev. 2025.

⁴¹⁹ Em um período anterior à chegada da energia elétrica, máquinas e moinhos movidos pela força da água foram comuns na região. Na propriedade da família Danker, em Blumenau, se encontra aquela que é considerada a última roda d’água ainda em atividade no Vale do Itajaí. O jornal *O município de Blumenau* produziu um vídeo mostrando o seu funcionamento. Ver: <https://www.youtube.com/watch?v=4Ko7MLuH3Pg>. Acesso em 10 fev. 2025.

Anauê!, a inserção das imagens antigas assume também uma função de exposição das fontes históricas como “provas”, frente à ascensão de discursos negacionistas.

Figuras 100 a 103 - Alguns entrevistados por suas memórias



Fonte: *Anauê! O integralismo e o nazismo na região de Blumenau*

Figuras 104 a 107 - Alguns dos historiadores entrevistados



Fonte: *Anauê! O integralismo e o nazismo na região de Blumenau*

Sendo *Anauê!* muito longo para se fazer uma análise descritiva cena a cena, tal como realizado com outros filmes em capítulos anteriores, me atendo aqui a uma descrição de algumas cenas específicas, e refletindo sobre algumas abordagens mais gerais propostas pelo filme. Como imagem inicial, vemos o rosto, preenchendo toda a tela, de uma senhora idosa, de

pele muito branca e olhos azuis, que aparenta idade bastante avançada. Ela canta uma canção em alemão e, ao final, rindo, se impressiona por ainda lembrá-la. Segue-se uma filmagem aérea mostrando a cidade de Berlim em ruínas, em 1945, ao som de música fúnebre, evocando um dos resultados mais visíveis de uma das ideologias de extrema direita que será abordada pelo filme. A montagem insere a seguir, como que introduzindo o tema, pequenos trechos de algumas das entrevistas, nos quais as pessoas falam sobre a saudação integralista: *Anauê!*, tendo ela sido inspirada no *Heil, Hitler!*, inclusive no gesto com o braço levantado. E então, ao som do hino integralista *Avante!*, fotografias em preto e branco surgem na tela: desfiles integralistas, Plínio Salgado liderando a marcha, e, enfim, diversas pessoas (incluindo crianças) fazendo a saudação nazista frente a uma casa de enxaimel, na frente da qual tremula uma bandeira com a suástica. Deste modo, na própria montagem de abertura do filme é enfatizada a relação próxima entre os dois movimentos, além de mostrar uma grande aproximação entre a guerra na Alemanha e os eventos a ela contemporâneos ocorridos no Brasil.

Feita a introdução, surge uma imagem do mar em movimento, sobrepondo-se uma voz que vai narrando como surgiu a proposta para a realização do filme, muito similar ao que foi aqui descrito no início do capítulo. Embora esta não seja a voz física de Zeca Pires⁴²⁰, ouvimos ali a sua voz como autor. Ao falar sobre sua motivação em entender porque havia um silenciamento sobre o período, diz então que essa busca se iniciara com a entrevista de uma professora que havia se dedicado a ensinar crianças que viviam na região de colonização alemã. E eis que surge novamente a imagem da senhora idosa que abre o filme. A legenda nos informa que esta entrevista havia sido gravada em 2005 e que o nome daquela mulher é Eugênia Nunes Pires, que, embora não seja ali informado, é a mãe do diretor. Atuando como professora na capital, na época da Campanha de Nacionalização ela foi convocada para ir ensinar português em uma escola de Timbó, onde, segundo seu relato no filme, as crianças nada sabiam de português, tendo aquilo sido para ela um grande desafio, uma vez que ela não falava alemão. Deste modo, o autor do filme acaba, sutilmente, por expor as relações de sua própria história familiar e pessoal com uma história maior.

Neste movimento de se colocar a narrativa historiográfica como condutora da narrativa fílmica, o documentário busca refutar, através da contextualização histórica, informações que circulam no senso comum, como, por exemplo, uma associação imediata entre a imigração alemã e o nazismo. Vai sendo assim explicado pelos historiadores entrevistados que aquele cenário visto na década de 1930, de alta popularidade dos movimentos de extrema direita na

⁴²⁰ Conforme consta nos créditos finais, sua voz foi gravada por outra pessoa.

região, especialmente do integralismo, estava relacionado a uma série de fatores que teriam contribuído para a sua criação. Tanto Gertz (1987) como Falcão (2004), em suas respectivas obras, argumentam como não há uma resposta simples para compreender o fenômeno, pois, “não se tratava, [...] de uma inclinação e de uma disposição naturais, mas sim o produto de uma evolução histórica determinada que não encontraria obrigatoriamente paralelo em outras regiões do país” (Falcão, 2004, p. 180). Gertz (1987) compara a adesão ao Integralismo nas colônias alemãs de Santa Catarina com as do Rio Grande do Sul, tendo sido neste segundo estado bem menos expressiva. Para o autor, tal fenômeno em Santa Catarina não pode ser compreendido sem levar em conta as disputas políticas entre as oligarquias locais da época, uma vez que o governo estadual de Nereu Ramos, alinhado com o governo federal de Vargas, se mostrava abertamente hostil às comunidades teuto-brasileiras, de modo que o Integralismo acabou por ser visto como a principal força de oposição aos dois governos⁴²¹. O movimento assim conquistou principalmente jovens “em processo de ascensão social” (Gertz, 1987, p. 197), de modo que o sentimento de estar prosperando economicamente, sem, supostamente, a ajuda do Estado, pode ser apontado como outra razão, além também do já bastante presente medo de uma suposta ameaça comunista. Todo este cenário é descrito em *Anauê!* já no início do filme, justamente pelos dois historiadores.

Outro argumento reforçado pelo filme é o de que o nazismo, enquanto movimento organizado e de massas, teve uma repercussão e popularidade quase inexpressivas, especialmente quando comparado ao integralismo. E isto é dito não apenas nas explicações dos historiadores, sendo também algo que se faz presente na memória dos idosos, chegando, inclusive, a imprecisões e exageros numéricos, como na fala de Helmuth Danker, de que 99.9% da população blumenauense teria aderido ao movimento. Interessante destacar que tanto ele como outros entrevistados, como Adalberto Day e Elisabeth Germer, demonstram orgulho ou saudosismo ao falar sobre o integralismo, enquanto na fala de Alda Niemeyer pode ser notada uma evidente admiração aos ideais do nazismo, como detalhado adiante. Assim, se duas décadas antes poucas pessoas queriam falar a respeito daquele período, prevalecendo o

⁴²¹ Na chamada Primeira República, a política catarinense foi dominada por dois principais grupos: a oligarquia luso-brasileira dos Ramos, proveniente de Lages e representante das velhas elites do estado, e a oligarquia dos Konder, do Vale do Itajaí, representante dos interesses das novas elites teuto-brasileiras. Esta rivalidade, alimentada também pela maior relevância econômica das regiões de colonização alemã adquirida devido à sua industrialização, promove reações hostis dos Ramos, que, já desde anos antes da Campanha de Nacionalização, eram grandes defensores de uma integração forçada destas populações à cultura nacional. Em 1934, quando colocados no governo por intervenção de Vargas, os Ramos, para enfraquecer Blumenau politicamente, decretam o desmembramento do município em vários outros, o que acaba por gerar protestos e violência em Blumenau, e um maior ressentimento da população germânica. Gertz (1987) aponta este contexto de oposição a Vargas e aos Ramos como um fator fundamental para a grande adesão popular ao Integralismo.

silenciamento, o que teria mudado em 2017? O cenário político brasileiro pós-2013, com o surgimento de manifestações pró-ditadura militar, poderia ter contribuído para esta perda de pudor em se assumir publicamente uma memória positiva também sobre movimentos autoritários anteriores à ditadura?

Ainda sobre a maior adesão popular ao integralismo do que ao nazismo, Gertz (1987) narra que isto era algo que desapontava autoridades da Alemanha em visita à região, por esperarem que, dada a grande quantidade de imigrantes alemães ou de descendentes que ali habitavam, fosse considerado natural que houvesse uma maior adesão ao nazismo. Contudo, apesar do baixo número de filiados ao NSDAP, é possível dizer que grande parte da comunidade germânica via com simpatia a política nazista. Vários dos entrevistados no filme destacam que muitas pessoas admiravam o nazismo, como dito por Elisabeth Germer: “eu creio que não tinha uma pessoa descendente de alemão que não gostava do Hitler. [...] Eles idolatravam o Hitler” (*Anauê!*, 33’13). Isto se daria, principalmente, pelo sentimento de que ele estaria reconstruindo a terra de seus ancestrais, abalada pela Primeira Guerra e por sucessivas crises econômicas, o que não quer dizer que necessariamente apoiassem uma ingerência do nazismo no Brasil. Deste modo, o integralismo teria sido muito mais popular porque as comunidades alemãs “em grande parte não tinham mais qualquer contato com a Alemanha” (Gertz, 1987, p. 194), pois já se sentiam brasileiros de certo modo, embora quisessem também preservar sua cultura de origem. Como Falcão diz no filme, “era possível ser um bom brasileiro integralista e amar a Alemanha nazista” (*Anauê!*, 42’45”). Sugere-se assim em *Anauê!* que uma das razões da grande adesão popular ao integralismo seria pelo fato de Plínio Salgado ser visto como aquele que faria no Brasil o mesmo que Hitler vinha concretizando na Alemanha. Esta associação é discutida por outros autores, como Dietrich (2007), que diz:

O integralismo pode ser identificado como importante característica do nazismo tropical por ser visto como algo extraordinário que não estava nos planos originais da organização do partido nazista no Exterior. O *Anauê* que muitos teuto-brasileiros declamavam nas ruas de Blumenau, Hammonia e Rio do Sul, em Santa Catarina, é aqui considerado uma reação “tropical” ao nazismo exportado e segregado que não admitia os miscigenados em suas fileiras (Dietrich, 2007, p. 206).

Também se reforça no filme, levando em conta uma abordagem historiográfica, que todo aquele cenário envolvia disputas políticas e ideológicas, evitando uma construção fictícia ou maniqueísta em que há heróis e vilões. Como visto no capítulo 2, o documentário *Sem Palavras* (2009), de Kátia Klock, além de não trazer o discurso histórico contextualizando as memórias narradas, também evita aprofundar ou tocar em temas que pudessem corromper a

imagem dos alemães como vítimas injustificadas da Campanha de Nacionalização. Neste sentido, *Anauê!*, mesmo que não tenha sido intencional, pode ser visto como um contraponto a *Sem palavras*. Se neste filme a obra de Marlene de Fáveri (2002) é apenas citada como fonte de pesquisa, em *Anauê!* vemos a própria autora, e também outros entrevistados, apontando como as tensões entre alemães e outros grupos étnicos se faziam evidentes, com a hegemonia cultural dos primeiros e muitos casos de preconceito racial e de discriminação por parte da comunidade alemã. Contudo, ao mesmo tempo, não deixam de destacar o quanto a Campanha de Nacionalização foi violenta com esta população.

Ainda em comparação com *Sem palavras*, vimos que ali se constrói uma imagem do interventor Nereu Ramos como um grande vilão para a comunidade teuto-brasileira. Já em *Anauê!*, embora em alguns depoimentos se possa notar um grande desprezo por sua figura, como, por exemplo, quando o jornalista Braga Müller menciona que “Nereu havia sido sim um carrasco em termos de relação com os alemães e seus descendentes durante a guerra” (*Anauê!*, 45’46”), o contraponto histórico vem pouco depois na fala de Méri Frotscher, quando enfatiza que a memória que ficou sobre ele foi negativa, enquanto o mesmo não aconteceu com a figura de Getúlio Vargas. Ou seja, em sua fala está implícita a ideia de que a vilanização de Nereu Ramos na memória coletiva é fruto de uma construção histórica baseada num determinado ponto de vista. Tanto Vargas como o então prefeito de Blumenau, José Ferreira da Silva, apesar do papel que desempenharam na Campanha de Nacionalização, posteriormente tiveram sua memória ressignificada e redimida pela mesma população, muito em virtude de sua atuação no pós-guerra, seja como o presidente nacionalista e “pai dos pobres”, eleito democraticamente ou como o criador da revista *Blumenau em Cadernos*.

Este recurso de se relativizar ou de contextualizar, através do conhecimento histórico, as “verdades” trazidas pelas memórias é recorrentemente utilizado na montagem, trazendo um contraponto crítico ao estatuto da memória como depositário da “verdade”. Um outro momento em que esta proposta de ser um “filme historiográfico” se torna nítida é quando, ainda ao abordar a Campanha de Nacionalização, é citado por um dos entrevistados (o coronel da reserva da Polícia Militar de Santa Catarina Edmundo José de Bastos Júnior) o livro *O punhal nazista no coração do Brasil*, publicado em 1943, e escrito pelo coronel Antônio de Lara Ribas, que havia à época sido incumbido de comandar o Departamento de Ordem Política e Social (DOPS) em Santa Catarina, tendo sido um dos principais agentes da repressão aos alemães no estado. No livro, o coronel narra a Campanha a partir do ponto de vista da Polícia Militar. É então inserido na cena o trecho de uma entrevista com o próprio coronel realizada em 1986, na qual

ele, manifestando certa indignação, fala sobre desfiles que ocorriam em Blumenau, nos quais a bandeira do Brasil era hasteada ao lado da bandeira nazista. Podemos pensar que o problema nisso, para ele, era, possivelmente, muito mais o conflito entre o nacionalismo brasileiro e o nacionalismo alemão do que de fato os ideais reacionários que aquela bandeira representava. Seu depoimento é então concluído na cena quando, com orgulho, ele afirma que “o nosso trabalho foi tão bem feito que eles nunca mais puderam levantar a cabeça” (*Anauê!*, 1:19’43”).

O livro é descrito pelo coronel Bastos Júnior como um “impressionante documentário a respeito da ação nazista em Santa Catarina” (*Anauê!*, 1:18’17”). Sendo ele também da polícia militar, podemos considerar que sua fala carrega um corporativismo, defendendo a sua própria categoria. Imediatamente após a sua fala, vemos na tela René Gertz dizendo que “um historiador sempre deve desconfiar de qualquer fonte. E [d]as fontes policiais, [...] a gente tem que desconfiar talvez um pouco mais” (*Anauê!*, 1:18’23”). A montagem vai alternando falas dele e de Luiz Felipe Falcão tecendo diversas críticas ao livro de Lara Ribas, apontando algumas de suas muitas incongruências, como a associação entre gostar de beber cerveja e ser um nazista ou ainda a categorização de que o nazismo e o integralismo seriam, em Santa Catarina, uma coisa só, sem qualquer embasamento para tais afirmações. Falcão então aponta que o livro “se trata muito mais de um material de propaganda política [...] do que um material que valha a pena a gente tomar como expressão da verdade” (*Anauê!*, 1:19’19”), tendo sido produzido em um contexto no qual o Brasil havia declarado guerra à Alemanha, fazendo parte dos esforços do governo brasileiro de dismantelar qualquer movimento que pudesse ser considerado um inimigo interno. Foi neste mesmo cenário que, em 1942, a Polícia Militar de Santa Catarina organizou uma exposição com material nazista que havia sido apreendido durante a operação, com o “objetivo de mostrar à população o trabalho da força policial na repressão aos simpatizantes do nazismo; reforçar a eficácia da repressão, bem como provocar o medo de uma possível invasão da Alemanha, produzindo, assim, imaginários de guerra iminente” (Fáveri, 2020, p. 151).

Além de buscar contextualizar os acontecimentos, o filme também lança perguntas que não necessariamente são respondidas, demonstrando uma posição de que a escrita da história é sempre motivada pela ausência de certezas. Nesse sentido, um interessante questionamento é apresentado, ainda no começo, por Luiz Felipe Falcão: “Por que que certos movimentos sociais, políticos, conseguiram atrair um número tão grande de pessoas? [...] Por que uma população se sente atraída, se sente envolvida por isso?” (*Anauê!*, 14’21”). Refletir sobre isso e buscar compreender as razões do fascínio exercido pelos fascismos na sociedade é algo que já tem sido

feito desde, pelo menos, a década de 1920, como nas reflexões de Gramsci (1977) e Walter Benjamin (2017), sendo essa uma discussão que atravessou todas as gerações que vieram após a Segunda Guerra. Contemporaneamente à ascensão do nazismo na Alemanha, Benjamin (2017) havia sugerido que, para além do apelo aos ideais nacionalistas, ali havia sobretudo um encantamento a partir dos elementos estéticos através dos quais a ideologia nazista se apresentava, apelando para uma ideia de unidade, reproduzida em imagens que, supostamente, representavam os interesses das massas de trabalhadores. Era o que foi por ele denominado de *estetização da política*. Podendo-se remeter às reflexões do autor, em *Anauê!*, segue-se ao questionamento do professor Falcão a imagem de um desfile nazista retirada do filme *O triunfo da vontade*, de 1935, de Leni Riefenstahl, mostrando homens uniformizados marchando de maneira sincronizada em um grande estádio.

Como uma forma de ilustrar esta discussão sobre o apelo estético do nazismo, é trazida a história pessoal de uma das personagens mais emblemáticas de *Anauê!*: a senhora Alda Niemeyer, sendo contada aos poucos durante o decorrer do filme. Já em sua primeira aparição, nos primeiros minutos do documentário, com seu sotaque alemão típico entre idosos na região, ela narra suas idas à Alemanha quando criança e adolescente na década de 1930. Sendo filha de um banqueiro e, àquela época, atleta, ela teria sido convidada pelo consulado alemão a participar do que ela descreve como uma “estadia de propaganda [...] pra mostrar a Alemanha para jovens” (*Anauê!*, 06’47”), tendo neste período assistido às Olimpíadas de Berlim de 1936 e os imensos desfiles em Nuremberg, sobre os quais ela fala que “quando marcharam, você podia por uma régua ou um fio: não tinha nenhum sapato fora da linha. As mãos, quando vieram [*sic*] pro lado, eram uma linha só” (*Anauê!*, 07’17”). Mais adiante, ela conta que, em um desfile em um grande estádio, no qual o próprio Hitler desfilava em carro aberto, ela correu para que pudesse vê-lo mais de perto, tendo conseguido fotografá-lo. E então, sorrindo, ela diz que “muitos, muitos, hoje em dia me invejam com essa fotografia” (*Anauê!*, 15’48”), a qual, em seguida, é apresentada na tela. É curioso notar como em sua expressão ela demonstra contrariedade em admitir que tudo que se via era propaganda, e pouco depois se vangloria por ter obtido o registro fotográfico. Percebemos assim uma contradição entre o desencantamento vindo depois da guerra e a permanência de uma memória positiva com o encantamento vivido naquela época.

Mais para o final do filme, a narrativa busca evidenciar justamente esta permanência no tempo presente, além de propor uma crítica a movimentos negacionistas que já se encontravam disseminados em 2017. Logo após abordar a violência sofrida pela comunidade

alemã durante a campanha de nacionalização, surgem fotografias das tristemente célebres pilhas de cadáveres nos campos de concentração e extermínio nazistas. Estas imagens, que chocaram o mundo em 1945, são ali expostas como evidência das últimas consequências a que o sentimento de superioridade étnica ou cultural pode levar. Tendo, provavelmente, sido confrontados com esses fatos, algumas das respostas dadas nas entrevistas demonstram o quanto é, para algumas pessoas, difícil lidar com a realidade. Para Elisabeth Germer, por exemplo, “o Hitler teve ideias boas. Não foi ruim, no início. Depois acho que ele pirou” (*Anauê!*, 1:28’13”). Contudo, mesmo que pudessem ter sido boas para os alemães étnicos e apoiadores da ideologia nazista, a desumanização de outros grupos nunca foi algo secreto no programa do partido.

Um discurso ainda mais negacionista e perigoso é ouvido na voz de Alda Niemeyer, embalado por seu semblante de “vovó simpática”: “o que a gente ouve a respeito de campos de concentração e perseguição, foram alguns do partido. [...] Não foi ao comando de Hitler, não. Eu tenho a impressão de que não foi ele quem comandou. Foram os outros: foram o Eichmann, os generais” (*Anauê!*, 1:27’40”). Momentos depois, ela se refere a *Mein Kampf* (Minha luta), famoso livro escrito por Hitler em 1925, dizendo que “ali ele explica direitinho as intenções dele. Você vê, antes da guerra não tinha mais desempregados na Alemanha” (*Anauê!*, 1:28’52”). Podemos deduzir que, se ela realmente leu o livro, ou ela não teria compreendido as propostas de subjugação de povos de “raça inferior” pelos chamados “arianos”, algo que pode ser visto em várias passagens do livro, ou, convenientemente, ignora aquilo que contradiz sua própria crença. Isto é explicitado na montagem do filme, sendo imediatamente colocado após a sua fala o depoimento de Braga Müller sobre o livro: “eu não acredito que Hitler não tivesse participado ativamente disso, porque se você ler o *Mein Kampf* [...] você vai ver o ódio que ele nutria contra os judeus” (*Anauê!*, 1:29’06”). Vale assim destacar esta recorrência na montagem de *Anauê!* em não deixar que visões parciais e enviesadas, memórias muito subjetivas ou discursos negacionistas sobre determinado tema fiquem como palavra final, sempre havendo um contraponto embasado em fontes.

Este recurso aparece ainda após a última fala de Alda Niemeyer, quando ela menciona o quanto achou humilhante quando judeus foram obrigados a andar com a estrela amarela costurada nas roupas. Esta talvez seja uma memória construída posteriormente, não havendo como saber se de fato ela havia pensado isso à época dos acontecimentos. Pois ela menciona também que não tinha conhecimento do Holocausto, mesmo tendo vivido na Alemanha durante todo o período da guerra. Já Helmuth Danker narra que foi somente depois da guerra que

notícias sobre os campos de concentração e mortes de judeus chegaram ao Vale do Itajaí. E, logo em seguida, o contraponto vem, novamente, pelas vozes dos professores René Gertz e Luiz Felipe Falcão, que colocam em dúvida a ideia de que as pessoas não desconfiassem do extermínio sistematizado dos judeus, pelo menos na Alemanha. O primeiro deles diz que, embora seja crível que as pessoas de fato não tivessem conhecimento sobre o que acontecia, ao mesmo tempo, “na Alemanha, todo mundo sabia que aquilo era uma ditadura, quem tivesse uma concepção do que é uma democracia” (*Anauê!*, 1:30’40”). Já Falcão é ainda mais enfático em sua desconfiança:

muito difícil acreditar que as pessoas desconhecem inteiramente a existência do extermínio, porque pessoas sumiam, pessoas da sua convivência desapareciam e nunca mais apareciam. E você, evidentemente, vai se perguntar. Quando você não se faz essa pergunta, é porque te convém, vamos dizer assim. É mais interessante, mais útil não fazer pergunta (*Anauê!*, 1:30’55”).

Momentos depois, numa fala que remete não apenas à Alemanha nazista, mas a ditaduras e regimes autoritários em geral, ele conclui:

Em regimes autoritários, [...] crimes em larga escala podem acontecer sem o conhecimento efetivo da população ou com o conhecimento efetivo da população. Eu acho que, no final das contas, pouco importa se a população tem pleno conhecimento ou não. Porque na verdade [...] ela tem pleno conhecimento de que vive num regime autoritário de força, e ela está convencida de que isso é positivo. Então, num regime autoritário de força, ele pode fazer qualquer coisa. Se você é solidário com esse tipo de situação, pouco importa se você sabe que existe extermínio ou não (*Anauê!*, 1:33’42”).

Como uma de suas últimas cenas, o filme coloca em debate a existência de grupos neonazistas na região. Ao som de *A cavalcada das Valquírias*, de Richard Wagner, expõem-se na tela as imagens aéreas, registradas a partir de um helicóptero da polícia civil, de uma casa, em região cercada de floresta, com uma piscina com o desenho de uma grande suástica no fundo. Situado no município de Pomerode, o local foi encontrado por acaso durante uma missão da polícia, quando sobrevoava a região em busca de criminosos fugitivos, em dezembro de 2014⁴²². As imagens da piscina circularam nacionalmente na internet, sendo publicadas em vários veículos de mídia, e, assim, reacendendo no país o debate sobre o neonazismo em Santa Catarina⁴²³. Revelou-se à época que a casa pertencia a um professor de história, conhecido na

⁴²² No dia seguinte à descoberta, as imagens foram divulgadas na mídia local. Ver: <https://g1.globo.com/sc/santa-catarina/noticia/2014/12/em-voo-policia-registra-imagem-de-suastica-em-piscina-no-vale-do-itajai.html>. Acesso em 14 fev. 2025.

⁴²³ Quatro anos depois da descoberta, a Revista SuperInteressante publicaria uma ampla reportagem sobre o caso: <https://super.abril.com.br/historia/meu-professor-e-nazista>. Acesso em 14 fev. 2025.

região por proferir discursos negacionistas sobre o Holocausto, inclusive em sala de aula. E embora o episódio tenha servido para se fortalecer no senso comum o imaginário que relaciona Santa Catarina ao nazismo, mostrou-se, posteriormente, que o proprietário da piscina era um cidadão paulista migrado para o estado (Gertz, 2023b).

Apesar de vários casos de apologia ao nazismo terem ocorrido no país ao longo daquela década, o pesquisador Odilon Caldeira Neto afirma, no filme, não acreditar que pudesse haver qualquer ameaça neonazista no Brasil, uma vez que tais grupos seriam pequenos, desarticulados e sem relevância política, mas que o grande problema é a persistência de seus referenciais, algo que o documentário deixara bastante explícito. Ironicamente, no ano seguinte ao lançamento do filme, em 2018, sob o lema integralista “Deus, Pátria e Família”, o Brasil elegeu um presidente neofascista, que nunca escondeu ser apoiador da ditadura militar e dos crimes contra a humanidade cometidos por agentes do Estado, como a tortura. Assim, embora *Anauê!* não sugira isso diretamente, finaliza-se o filme com a mensagem implícita de que não é necessário repetir a estética do nazismo ou do integralismo, que representavam valores próprios da sociedade dos anos 1930, para que regimes fascistas e autoritários e que pregam discurso de ódio contra determinados grupos tornem-se populares no presente. Pois “é possível eliminar de um regime fascista um ou mais aspectos, e ele continuará sempre a ser reconhecido como fascista” (Eco, 2018, p. 34). O cenário contemporâneo ao filme, das manifestações pró-ditadura ou pedindo “intervenção militar” que varreram o Brasil na época de sua produção, é diretamente referenciado somente em uma das últimas falas, pela voz do advogado Fernando Henrique Becker Silva, que traz uma das principais mensagens transmitidas pelo filme: “esse é o problema de não se estudar história, de não se enfrentar a história” (*Anauê!*, 1:38’48”).

Toda esta discussão sobre o passado nazista e integralista é trazida ao presente num sentido de alerta. Penso, contudo, que uma possível fragilidade do filme é que, apesar de seu grande mérito em olhar para o tema dos fascismos em Santa Catarina de forma analítica e em diálogo com historiadores especialistas, a discussão, em momento nenhum se aprofunda, ou sequer toca, na raiz do problema que permite o surgimento e o crescimento de movimentos fascistas: o seu papel de protetor dos interesses do capital em tempos de crise, conforme discutido na introdução deste capítulo. Esta ausência pode acabar por reforçar a falha conceitual, presente no senso comum e frequentemente vista em diversos meios, de se considerar o nazismo “apenas” como um grande desvio moral ocorrido no coração do mundo civilizado, como se o próprio mundo dito “civilizado” não tivesse se erguido com base na exploração colonial e no extermínio de povos considerados inferiores. Neste ponto, há de se

destacar a perspectiva apresentada, já em 1950, por Aimé Césaire (1978), em seu *Discurso sobre o colonialismo*, de que “o que não [se] perdoa a Hitler não é o crime em si, [...], não é a humilhação do homem em si, é o crime contra o homem branco e o ter aplicado à Europa processos colonialistas a que até aqui só os árabes da Argélia, os *coolies* da Índia e os negros de África estavam subordinados” (Cesaire, 1978, p. 18). Argumento também reforçado por Mazower (2001, p. 184): “No tocante à violência e ao racismo, o imperialismo nazista assemelha-se mais à atuação europeia na Ásia, na África e - sobretudo - nas Américas”, entendendo-se que os judeus foram apenas um dos muitos povos vítimas de massacres coloniais.

Apesar de não tocar nas relações entre capitalismo e fascismos, *Anauê*, entretanto, traz uma importante discussão que se aproxima da perspectiva de se pensar o nazismo como mais uma face da violência colonial, sendo trazida pela fala do geógrafo Carlos Walter Porto-Gonçalves: “a memória do massacre aos judeus tem que ser sempre lembrada como condição de defesa dos palestinos, como condição de defesa dos negros, como condição de defesa dos índios, que também sofreram toda essa violência colonial, de dominar suas terras, expropriar seus recursos” (*Anauê*, 1:26’10”). Esta é uma fala bastante importante de ser aqui destacada, considerando que, contemporaneamente à produção desta tese, o mundo assiste impotente (ou alguns apoiando e celebrando) ao brutal genocídio do povo palestino, que tem como algoz justamente o país cuja fundação, em 1948, teve como um de seus fundamentos a busca por reparação por todo o mal causado ao povo judeu no Holocausto⁴²⁴. Nos minutos finais do filme, como última fala, a importância deste debate é novamente reivindicada por Porto-Gonçalves:

A luta dos judeus contra a discriminação e a denúncia que os judeus foram capazes de trazer a todos nós da violência que significou o nazismo, abriram um debate [...] extremamente importante: era necessário proteger as minorias étnicas no interior dos Estados, pra nunca acontecer o que aconteceu com os judeus. O que talvez não se esperasse é que os índios fossem se meter nessa conversa, [...] que as minorias negras [...] fossem se meter nessa conversa (*Anauê*, 1: 40’22”).

* * * * *

Seis anos depois do lançamento de *Anauê*!, em 2023, a discussão sobre a presença histórica do nazismo e de movimentos neonazistas em Santa Catarina seria abordada por outro documentário: o curta-metragem *Uma história de silêncios*, que apresenta como subtítulo A

⁴²⁴ Cabe destacar, no entanto, que os planos de criação do Estado de Israel já podem ser traçados desde o século XIX, com o surgimento do Sionismo (aqui entendido como uma ideologia racista e colonialista), sendo reforçado pelas potências ocidentais na época da Primeira Guerra Mundial, com a Declaração de Balfour, no qual a Inglaterra se mostrava favorável a um lar nacional para os judeus na Palestina. Além disso, antes mesmo da Segunda Guerra, grande quantidade de judeus já vinha se estabelecendo no território.

banalização do nazismo em cidades do interior de Santa Catarina, tendo sido produzido e dirigido por um trio de estudantes de jornalismo da UFSC, Ísis Leites Regina, Clara Spessatto e Júlia Santos da Rosa Matos, em projeto orientado pela professora Stefanie Carlan da Silveira. Se *Anauê!*, lançado um ano antes da eleição de Jair Bolsonaro, propõe, a partir do olhar para o passado, uma problematização a respeito da ascensão de movimentos de extrema direita no Brasil de 2017, em *Uma história de silêncios* esta relação entre aquele passado e o presente se torna muito mais evidente, uma vez que o país havia acabado de atravessar quatro anos com um governo neofascista na presidência, com um programa político marcado por todo tipo de retrocessos, além da explícita negligência no combate à maior pandemia do último século, resultando em centenas de milhares de mortes que poderiam ter sido evitadas. E no dia 8 de janeiro de 2023, após a derrota eleitoral de Jair Bolsonaro nas eleições de 2022, a tentativa de golpe de Estado, com os ataques de manifestantes trajados de verde e amarelo aos edifícios da Praça dos Três Poderes, em Brasília, mostrava o quanto a extrema direita havia crescido e se fortalecido no país entre o lançamento de um filme e do outro. *Uma história de silêncios*, produzido frente a este cenário, propõe uma relação direta entre os acontecimentos políticos nacionais contemporâneos com a permanência de ideais nazistas em Santa Catarina.

A ideia de se produzir o documentário teria surgido após a divulgação na mídia, em maio de 2023, de uma exposição de fotografias antigas no prédio da Secretaria de Educação de Dona Emma, pequeno município situado na região do Alto Vale do Itajaí. Expostas para ilustrar a história da cidade e sem qualquer forma de contextualização, incluíam-se ali algumas fotografias da década de 1930 mostrando grupos, inclusive crianças, ostentando ou saudando a bandeira nazista⁴²⁵. Tendo também ganhado repercussão nacional, divulgado em diferentes veículos midiáticos, o caso teria motivado as estudantes a investigá-lo mais a fundo após perceberem o modo naturalizado com que as fotografias eram tratadas por parte de alguns moradores da cidade⁴²⁶. A proposta foi então contemplada com o Prêmio Jovem Jornalista Fernando Pacheco Jordão, concurso realizado anualmente pelo Instituto Vladimir Herzog⁴²⁷.

Com quinze minutos de duração, *Uma história de silêncios*, tal como *Anauê!*, constrói sua narrativa a partir da montagem com trechos recortados de entrevistas entremeados por

⁴²⁵ Pelas datas das reportagens encontradas, o primeiro a divulgar a exposição teria sido o veículo de mídia independente *Agência Pública*, em 11 de maio de 2023. Ver: <https://apublica.org/2023/05/secretaria-de-educacao-em-cidade-de-santa-catarina-exibe-simbolos-nazistas/>. Acesso em 18 fev. 2025.

⁴²⁶ Cf. noticiado em <https://cotidiano.sites.ufsc.br/documentario-produzido-por-reporteres-do-cotidiano-ufsc-vence-o-15o-premio-jovem-jornalista/>. Acesso em 18 fev. 2025.

⁴²⁷ Com o financiamento da Petrobras, através da Lei Rouanet, o concurso, realizado desde 2009, tem “o propósito de mobilizar estudantes de Jornalismo de todo o território nacional para a produção de pautas focadas nos Direitos Humanos”. Ver: <https://vladimirherzog.org/jovem-jornalista/sobre-o-premio/>. Acesso em 18 fev. 2025.

imagens de arquivo. Onze diferentes pessoas aparecem como entrevistados: três historiadores, três jornalistas, dois moradores anônimos de Dona Emma, um ex-prefeito do município, um delegado e uma liderança do movimento negro atuante na cidade de Timbó. Alguns deles possuem mais aparições do que outros, especialmente os três historiadores: Carlos Bartel, João Klug e a já citada Sueli Petry, que, como visto, é uma figura presente em vários documentários e reportagens sobre a história de Blumenau e do Vale do Itajaí, sendo amplamente reconhecida localmente após décadas à frente do Arquivo Histórico José Ferreira da Silva, em Blumenau. Em sua montagem, o documentário está dividido em dois blocos temáticos: o primeiro deles traz uma tentativa de contextualização histórica acerca do nazismo na região, enquanto o segundo é mais focado na cobertura jornalística contemporânea sobre os grupos neonazistas ali existentes. Entende-se que esta segunda abordagem se deva principalmente pela área de formação das três produtoras, além de a obra ter sido patrocinada por um prêmio jornalístico.

Nas duas partes do filme, a discussão é permeada pela tese de que há no Vale um antigo tabu e um grande silenciamento sobre a presença histórica do nazismo na região, mas que, por outro lado, nos últimos anos, frente a uma maior exposição midiática deste passado e da proliferação de grupos neonazistas na atualidade, tem havido uma banalização do tema, sendo tratado por parte da sociedade como algo sem relevância, ou até mesmo com certo orgulho. Partindo assim do caso das fotografias expostas em Dona Emma, o documentário busca construir a ideia de que há uma relação direta e de continuidade entre o nazismo dos anos 1930 e o forte apoio a movimentos de extrema direita e neonazistas contemporâneos. Entretanto, apesar da importante iniciativa de se expor e de se escancarar este passado (nem tão passado) e trazê-lo ao debate público, considero que, embora o filme atinja plenamente esse objetivo, a forma como a discussão é exposta é bastante superficial, além de parecer bem menos responsável com uma contextualização histórica mais ampla quando comparado, por exemplo, ao longa-metragem de Zeca Pires. Certamente que não há como fazer uma equivalência justa entre as duas obras, primeiramente devido à considerável diferença na duração, o que permite um maior aprofundamento em *Anauê*. E devemos considerar também que enquanto uma foi realizada por um cineasta experiente e com formação em história (o que transparece no filme) e planejada durante um longo tempo, a outra é a primeira obra de um trio de estudantes, além de ter uma abordagem mais voltada à história pública, com foco mais jornalístico do que historiográfico, visando trazer ao espectador uma análise sobre um fenômeno do presente.

Além disso, a forma como a história é abordada incorpora o clima de polarização política e de “nós contra eles” acentuado no Brasil pós-2018, criando uma narrativa que pode

favorecer a imagem estereotipada de Santa Catarina como “Santa CataReich”, vista nas redes sociais, ou ainda uma peça daquilo que Gertz (2023b) considera como uma “campanha de satanização da população catarinense”. Ou seja, o filme pode passar ao espectador a ideia de que ideais nazistas e movimentos neonazistas seriam altamente disseminados na região. Isso não é dito explicitamente no filme. E em algumas falas dos historiadores, eles até mesmo procuram desconstruir esta associação imediata entre Santa Catarina e nazismo. Porém, a sua recepção pelo público de fora do estado nos indica que esta interpretação acaba sendo recorrente, podendo-se ver em uma página do *YouTube* onde o mesmo fora postado, uma grande quantidade de comentários repudiando o estado como um todo (e até mesmo toda a região Sul), em vez de uma compreensão acerca de uma situação que, apesar de séria, é fruto de uma construção histórica, como já amplamente debatido ao longo deste trabalho⁴²⁸. Vejamos a narrativa e a estética do filme mais detalhadamente.

Todo o primeiro bloco é composto por trechos das entrevistas com os três historiadores, alternando-se suas aparições. Antes que seus rostos sejam mostrados na tela, já ouvimos as suas vozes sobrepostas às imagens introdutórias. Primeiramente, abrindo o filme, vemos uma imagem aérea feita com um drone sobrevoando uma rua e passando por debaixo de um pórtico turístico, no qual se lê: “Dona Emma - a menina do Vale”, dando uma contextualização geográfica ao espectador. Logo em seguida, a câmera percorre uma parede com fotografias antigas, até se fixar em uma na qual um grupo de homens posa segurando uma bandeira com a suástica nazista. E, finalmente, uma imagem aérea da região central da cidade de Ibirama, destacando-se a curva do rio à frente e os morros ao fundo. Os trechos das falas dos entrevistados sobrepostos às três imagens acabam sendo complementares, e já trazem um resumo do argumento principal do filme. Primeiramente, se ouve na voz de Carlos Bartel: “se vocês andarem pelas ruas aí, vocês vão ver que há muito silêncio sobre a história do nazismo aqui na região, do integralismo...” (*Uma história de silêncios*, 0’23”). Segue-se então a voz de Sueli Petry: “mas a nossa população não tem essas preocupações de estarmos perdendo nosso tempo com essa história de nazismo na nossa região” (*Uma história de silêncios*, 0’34”). Por

⁴²⁸ Alguns exemplos de comentários de usuários: “Só maluco pra ir morar pra um lugar nojento desse, tá doido”. “A cada dia que passa, mais horrorizada fico com o Sul do Brasil. Eu jamais moraria em lugares onde o nazismo é cultuado”; “Adorava Santa Catarina, hoje passo longe. Descobrir as belezas do nordeste brasileiro. Santa catarinazi”; “A natureza tá castigando esse povinho ruim, estão todos com as casas alagadas”, este último, provavelmente, em referência às grandes enchentes que devastaram o Rio Grande do Sul em abril e maio de 2024, ou seja, algo que não tem qualquer relação com os locais retratados no filme além de estarem na região Sul. Além destes, vários outros comentários no mesmo teor podem ser lidos na página. Teriam sido escritos por pessoas que se declaram “de esquerda” ou “progressistas”? Ver: <https://www.youtube.com/watch?v=e4iJpampY64>. Acesso em 19 fev. 2025.

fim, a voz de João Klug: “O silenciamento evidencia um tabu, coisas que não foram trabalhadas” (*Uma história de silêncios*, 0’52”).

A partir de então, as falas dos três historiadores, cortadas em pequenos trechos, são intercaladas na montagem, narrando que a presença do Partido Nazista na região nos anos 1930 estava vinculada à imigração alemã, e que esta população teria se alinhado a seus ideais a partir de uma percepção de que tal projeto estava tirando a Alemanha do caos econômico e social. E também que algumas ideias teriam permanecido ao longo do tempo. Contudo, tanto nos recortes das falas de Carlos Bartel como nas de João Klug, eles buscam esclarecer que a adesão ao partido ou aos ideais nazistas não era e não é generalizada. O primeiro deles, por exemplo, aponta que havia alemães que combatiam o movimento, enquanto o segundo enfatiza que “o grande problema é a associação automática com a imigração alemã. Isso tem um fundo de verdade, mas só isso não se sustenta de forma alguma” (*Uma história de silêncios*, 02’22”). Ambos destacam ainda que a proliferação de movimentos neonazistas na atualidade se vincula com a ascensão nacional da extrema direita desde a última década. Ou, como dito por Klug, “uma direita que saiu do armário” (*Uma história de silêncios*, 04’03”), sendo inseridas neste momento fotografias dos ataques terroristas verde-amarelos em Brasília, em 8 de janeiro de 2023. É importante que o documentário faça esta relação entre uma situação local e um movimento mais amplo, podendo-se entender que são fenômenos que têm uma ligação entre um e outro, evitando-se assim uma visão essencialista sobre o povo catarinense, em especial os descendentes de alemães.

No entanto, embora possamos dizer que a narrativa apresentada está correta historicamente, ao mesmo tempo, falta a ela um maior aprofundamento histórico, além de selecionar somente dados históricos que reforçam o argumento do filme. Conforme divulgado⁴²⁹, durante a produção foram gravadas sete horas de entrevistas, mas entende-se que, sendo um curta-metragem, a edição obrigatoriamente passou por várias escolhas a respeito do que deveria ser cortado e do que deveria ser inserido na obra final. Por exemplo, apesar da fala que abre o filme citar o integralismo, nada mais é mencionado sobre o movimento em todo o restante da obra. E, como já discutido, não há como compreender o cenário político dos anos 1930 na região sem considerar o impacto do integralismo. Além disso, nada é citado sobre a Campanha de Nacionalização, que é um fator fundamental para se compreender a permanência de um orgulho da germanidade na contemporaneidade, como consequência de um

⁴²⁹ Em <https://cotidiano.sites.ufsc.br/documentario-produzido-por-reporteres-do-cotidiano-ufsc-vence-o-15o-premio-jovem-jornalista/>. Acesso em 18 fev. 2025.

ressentimento coletivo causado pelas perseguições. É possível que os historiadores, quando entrevistados, tenham falado a respeito destes temas, mas, se o fizeram, foram cortados na montagem final.

Não se pode dizer que seja necessariamente algo mais brando que grande parte da população daquela época tenha aderido de forma mais profunda ao integralismo do que ao nazismo, pois, como visto, o integralismo era percebido como a versão brasileira do nazismo. Entretanto, a escolha em abordar um sem falar do outro tende a, mesmo que possa não ter sido a intenção, provocar uma reação imediata de repulsa por parte do público, visto que no Brasil contemporâneo as pessoas, em geral, conhecem pouco ou nada a respeito do integralismo, mas todo mundo sabe que o nazismo foi algo muito ruim, mesmo que não compreenda exatamente o que foi. Deste modo, ao expor somente esta faceta da história, o filme cai na tentação da *judicialização da história* (Delacroix, 2018), parecendo incentivar o público a olhar para os locais retratados de uma maneira condenatória, ou para que sejam “cancelados”. E umas poucas frases de contextualização ditas pelos professores não bastam para desconstruir essa visão, quando praticamente todos os outros elementos do filme sugerem a imagem de que os ideias do nazismo, mesmo que silenciados, se mantêm bastante fortes na região.

E uma das personagens que mais contribui para se reforçar esta ideia, em virtude dos trechos de sua entrevista selecionados para o filme, é a professora Sueli Petry, que aparenta não estar muito confortável em falar sobre o assunto, diferindo de suas participações em outros documentários que trazem uma abordagem mais tradicional sobre a história de Blumenau. Em quase todos os momentos em que ela aparece, sua fala parece minimizar a importância do debate, chegando até mesmo a soar negacionista, como já podemos notar na primeira inserção de sua voz, quando diz que a população não perde tempo “com essa história de nazismo”. Pode-se dizer que, de fato, esta não é uma preocupação presente no dia a dia das pessoas que moram no Vale do Itajaí, que levam, em geral, uma rotina comum de trabalho, como em qualquer outro lugar. E, possivelmente, foi justamente neste sentido que ela teria dito tais palavras na entrevista. Porém, ao abrir a discussão do filme com esta fala, colocada juntamente com outras duas falando sobre silenciamento e tabu, acaba-se, já neste início, construindo, pela montagem, a imagem de Sueli Petry como uma pessoa que contribui para silenciar o debate.

Esta imagem construída sobre Petry é posteriormente reforçada por suas outras falas, algumas das quais podem, realmente, ser interpretadas como problemáticas e, até mesmo, irresponsáveis. Em certo momento, ao se referir à repercussão na mídia sobre o caso da piscina encontrada em Pomerode, ela comenta: “existe muita ignorância em relação se aquele é um

simpatizante do nazi, tão fanático que vai botar na sua piscina a suástica. É o momento dele” (*Uma história de silêncios*, 04’38”), enfatizando esta última frase. É possível que, nesta afirmação, houvesse por parte da historiadora uma tentativa de esclarecer que é necessário separar iniciativas individuais de algo que, supostamente, seria coletivo. Entretanto, como há um corte após essa fala, pode soar ao espectador como se ela estivesse normalizando o acontecimento. Um pouco mais à frente, Petry se refere que não há mais nazistas na região, e que aquilo passou e é um novo tempo, como pode ser visto em uma das epígrafes que abrem este subcapítulo. Este discurso, no entanto, acaba soando negacionista a respeito de uma permanência de ideias nazistas no presente. E, apesar das palavras diferentes, é muito semelhante ao do personagem Diretor, de *Outra memória*. A arte imita a vida ou a vida imita a arte? Frente ao cenário político nacional de cada época, negar em 2023 soa de forma consideravelmente distinta do que soaria em 2006.

E, novamente, os comentários de espectadores no *YouTube* nos dão pistas sobre a recepção popular da obra. Pode-se notar ali que, além das críticas à situação como um todo, há uma grande quantidade de comentários repudiando as falas de Sueli Petry, sendo apontada como “passadora de pano” pra nazista, como popularmente se diz⁴³⁰. Não está aqui em questão o que ela de fato pensa sobre o assunto, sendo possível que, na entrevista, ela tivesse almejado enfatizar a importância de se evitar criar uma vinculação automática entre o Vale do Itajaí e movimentos neonazistas. Porém, a imagem construída pelo filme é a de que, ao minimizar ou negar o debate, ela poderia ser vista como conivente. E, pelo que se vê nos comentários, esta é uma percepção coletiva. Deste modo, na escolha em dar destaque especificamente a estas falas na montagem, já não poderia estar ali o objetivo de causar esta impressão no público?

Além de Petry, os comentários de outros entrevistados também podem sugerir esta ideia de conivência, como, por exemplo, o de um morador não identificado de Dona Emma. Com o rosto na contraluz e com a voz distorcida, ouvimos o homem dizendo que, quando a exposição na Secretaria de Educação do município foi divulgada pela mídia, as fotos ali expostas teriam sido tiradas de contexto: “Era uma foto de época, da imigração alemã, e aí por causa de uma bandeira de um partido que existia na Alemanha na época que os imigrantes vieram pra cá e fundaram o partido que existiu aqui, e aí foi tudo descontextualizado, usado como argumento político” (*Uma história de silêncios*, 05’24”). Certamente, uma forma anacrônica bastante comum de se lidar com estas fotografias é considerar o evento ali retratado intrinsecamente como uma manifestação nazista ou tachar todas as pessoas que ali se

⁴³⁰ Ver: <https://www.youtube.com/watch?v=e4iJpampY64>. Acesso em 19 fev. 2025.

encontravam como “nazistas”, pois, uma vez que a bandeira com a suástica foi adotada como bandeira oficial da Alemanha entre 1935 e 1945, em qualquer lugar do mundo onde se hasteasse uma bandeira do país, seria essa. Entende-se, deste modo, que, por vezes, o hasteamento da bandeira nazista no Vale do Itajaí naquela época estava muito mais ligado a um sentimento de orgulho da germanidade, o *Deutschtum*, do que necessariamente a uma movimentação partidária ou a um automático alinhamento aos ideais de Hitler. Ademais, até 1938, quando diversos partidos foram fechados pelo Estado Novo, incluindo o NSDAP, “o governo brasileiro não só tolerava, mas fomentou, por exemplo, manifestações de nacionalismo alemão que mais tarde [...] foram tachadas de nazistas” (Gertz, 1987, p. 87). Esta visão contemporânea das redes sociais, a respeito de uma associação automática entre nazismo e imigração alemã acaba assim por reproduzir, como algo que vai se repetindo e se reinventando, sem que sua origem seja conhecida, a propaganda contra a comunidade teuto-brasileira criada durante a Campanha de Nacionalização, exposta no livro *O punhal nazista no coração do Brasil*, ou à ideia ainda mais longínqua do “perigo alemão”, presente no Brasil já desde o século XIX, tendo tido seu auge na Primeira Guerra Mundial (Falcão, 2004).

Então, é fato que existe todo um contexto histórico por trás das fotos, tendo ele sido distorcido na divulgação midiática. Porém, dado tudo o que foi revelado sobre o nazismo no pós-guerra e o significado que a suástica adquiriu em nível mundial, seria adequado que as imagens fossem penduradas na parede de um prédio público? A memória ali contida seria realmente algo de que a população de Dona Emma devesse se orgulhar? Se esconder este passado também seria inadequado, qual seria a melhor forma de expor as fotografias? Aqui não nos importa tanto a discussão sobre qual era a proposta da exposição, ou sobre qual teria sido a melhor maneira de construí-la, mas compreender o que *Uma história de silêncios* quer nos dizer a respeito.

Além de não se aprofundar e não explicar melhor o contexto histórico, pela forma como os relatos e temas são inseridos na montagem, o filme acaba tratando como se fossem a mesma coisa dois fenômenos da atualidade que são distintos e que, embora tenham uma aproximação, não têm, necessariamente, uma relação direta entre um e outro. Uma coisa é a construção/reapropriação da memória do nazismo dos anos 1930 em ambientes e debates públicos, seja tratando-a como algo desnecessário de se falar, optando-se pelo silenciamento (como representado na fala de Sueli Petry), seja no seu oposto: a perda de um pudor em se mostrar este passado (como representado pela exposição e pela fala do morador anônimo de Dona Emma). E outra coisa completamente distinta é a proliferação de grupos neonazistas

clandestinos, formados geralmente por jovens em contato com grupos extremistas na internet, e que atuam não apenas em vários estados do Brasil, como internacionalmente, em um cenário de crescimento mundial da extrema direita na última década⁴³¹. Estes grupos não costumam se apropriar da memória das colônias alemãs dos anos 1930, mas sim de símbolos neonazistas que são comuns ao movimento internacional. Contudo, nota-se que não há no filme nenhum esforço em se separar estas duas coisas. Por exemplo, a fala de um delegado sobre operações policiais de prisão de participantes de movimentos neonazistas e imagens de objetos nazistas apreendidos em operações policiais são colocadas na montagem logo após abordar o caso da exposição de Dona Emma, sugerindo, implicitamente, uma relação direta entre os dois casos.

E há ainda um terceiro fenômeno que é abordado no documentário de forma interligada a este mesmo cenário: o racismo. A discussão é trazida, primeiramente, pela voz de uma moradora anônima de Dona Emma que aponta: “as pessoas têm algumas atitudes dessa doutrina, mas eles não se identificam como nazistas. [...] ‘Não, eu não sou nazista’, mas daí fazem coisas assim, preconceito, não gosta de tal raça, que é quase, vamos dizer, nazista” (*Uma história de silêncios*, 06’04”). Não pretendo aqui entrar em qualquer discussão profunda sobre racismo, pois não é o foco deste trabalho. Mas parto do princípio de que este é um problema histórico de longa duração, sendo uma herança nefasta da escravidão e do colonialismo e, por conseguinte, parte estrutural na cultura brasileira e ocidental como um todo. Assim como é um dado concreto que o nazismo é uma ideologia de extrema direita pautada, entre outros ideais, na superioridade de uma raça sobre outras, logo racista. E, frente ao imaginário disseminado na sociedade contemporânea de que o nazismo estaria amplamente presente em Santa Catarina, costuma também ser reproduzida a ideia de que este seria um estado mais racista do que outros. Mas seria possível, com base em avaliações meramente subjetivas, mensurar quais seriam os estados brasileiros mais racistas? Por outro lado, não se trata de negar que exista um disseminado preconceito e até mesmo um sentimento de superioridade étnica e cultural por parte de muitos catarinenses descendentes de europeus, sendo este um problema que deve ser enfrentado.

⁴³¹ Gertz (2023b) denuncia como casos de manifestações neonazistas ou de desbaratamento pela polícia de tais grupos, tanto em Santa Catarina como no Rio Grande do Sul, costumam ser tratados com grande alarde pela mídia, enquanto o mesmo dificilmente ocorre quando são casos acontecidos em outros estados. Diz ele ainda que, além disso, costuma-se deixar implícita a associação entre tais grupos e os “alemães” dos dois estados. Analisando alguns casos noticiados ao longo da última década, o autor comprova como não há uma checagem séria das informações. Como um dos exemplos, ele cita que o proprietário da piscina em Pomerode é originário de São Paulo, e não tem ligação familiar na região.

Em *Uma história de silêncios*, contudo, para reforçar a imagem de Santa Catarina como um estado racista, é trazido o depoimento de Yasmin Mendes, uma jovem preta que atua como coordenadora do movimento negro em Timbó. Inclusive, quando a cidade é apresentada, é colocada na tela a informação de que ali foi criada a primeira célula do Partido Nazista no Brasil. A jovem então aponta que, embora haja racismo em todo o país, em Timbó, especificamente, ele seria explícito, sendo normalizado pela população. No entanto, não é especificado o que seria o racismo explícito a que ela se refere ou quais práticas o exemplificariam, ficando a interpretação do conceito por conta do espectador. Ela então afirma: “nós, que somos de outros lugares, que viemos pra cá em busca de trabalho, e uma melhoria de vida, eles acham que a gente é pra isso, sabe? Pra gente ficar nesse nosso lugar de subserviência deles, das empresas deles” (*Uma história de silêncios*, 08’43”). É compreensível que, como migrante em uma região onde a presença histórica da população negra é bem menor quando comparado a outros estados, e pertencente a uma minoria étnica historicamente marginalizada, ela tenha passado e passe por situações, no mínimo, desconfortáveis. Mas, como dito, é possível mensurar o racismo e fazer um comparativo com outros lugares, a não ser de forma subjetiva? E há como estabelecer uma relação direta entre a imigração alemã e o racismo contemporâneo? Intrigado com essa associação frequente entre racismo e as comunidades descendentes de alemães, tanto com relação a Santa Catarina como com o Rio Grande do Sul, Gertz (2023b), questiona:

obviamente, existem registros de racismo incisivo entre a população de origem alemã. Negar este fato é impossível, e constitui atitude abjeta. A questão, a pergunta que aqui interessa, porém, não é esta, é outra: o racismo na “colônia alemã”, de fato, é astronomicamente superior ao do conjunto da população gaúcha? (Gertz, 2023b, p. 4).

O autor aponta que existem indícios que permitem colocar em dúvida esta afirmação. O filme, entretanto, conduz o espectador a esta interpretação, uma vez que esta é uma “verdade” estabelecida no senso comum. Contudo, sem colocar em dúvida o depoimento de Yasmin Mendes, tomando-se o que ela diz como uma verdade subjetiva, ou, pelo menos, uma verdade para uma determinada coletividade, uma vez que ela é líder de um movimento social e falaria em seu nome, podemos, por outro lado, considerar sua percepção como uma verdade absoluta e totalizante sobre a região? A montagem do filme parece nos propor que sim, pois com os trechos das falas dos historiadores que vêm logo a seguir, é reforçado e respaldado o argumento da ativista sobre a existência de um racismo generalizado. Nas palavras de João Klug, “muitos deles entendem que ali é um local de brancos, e, portanto, se tolera aquele outro indivíduo, mas ele não deve ter uma ascensão social” (*Uma história de silêncios*, 09’06”). E na voz de Carlos

Bartel, “essas ideias permanecem até os dias de hoje. Há uma relação de continuidade entre esse passado nazista e essas ideias preconceituosas, racistas e autoritárias que a gente viu no Brasil nos últimos anos” (*Uma história de silêncios*, 09’25”). E aqui, novamente, convém lembrar que este crescimento da extrema direita tem se dado internacionalmente, manifestando-se de diferentes formas em diferentes lugares. Se em Santa Catarina se vê um reavivamento de um orgulho da germanidade e do ideal do trabalho e uma “banalização” da memória do nazismo, como coloca o filme, em estados como São Paulo e Rio de Janeiro, por outro lado, tem-se visto um crescimento vertiginoso da violência policial em favelas e comunidades periféricas, especialmente contra jovens negros. Além disso, o bolsonarismo, o neofascismo brasileiro, embora tenha encontrado terreno fértil no sul do país, tem suas raízes em setores reacionários das forças armadas nacionais e nas milícias do Rio de Janeiro. Podemos assim questionar: um estado seria realmente mais “fascista” e racista do que os outros por haver uma relação histórica de quase um século atrás com um partido abertamente fascista, enquanto em outros a violência é bem mais explícita e disseminada?

Gertz (2023a) tece severas críticas a *Uma história de silêncios*, colocando-o como um produto alinhado ao que ele se refere como a campanha midiática de satanização da população descendente de alemães em Santa Catarina. Em suas críticas à antropóloga Adriana Dias, ele questiona o porquê de ela ter se tornado a grande referência na mídia quando o assunto é neonazismo no Brasil, uma vez que, como ele aponta, suas pesquisas não trariam números verificáveis. Nos últimos anos, René Gertz tem se dedicado a pesquisar como o tema nazismo/neonazismo tem sido reproduzido na mídia contemporânea, trazendo exemplos de vários casos em que se pode notar que é a própria mídia quem banaliza o tema, ao reproduzir notícias com informações incompletas, erradas, não comprovadas ou até mesmo que já foram desmentidas. Para ele,

o conceito de *fake news* deveria ser ampliado. [...] vou deslocar-me para Santa Catarina, pois o povo deste estado está sendo massacrado como nazista/neonazista. Aqui o problema das *fake news* “do bem” clama aos céus. São *fake news* “do bem”, pois, com certeza, as pessoas responsáveis por elas - caso inquiridas - as justificariam como parte de uma abnegada e heroica luta do bem contra o mal. Quem pode ser contra a denúncia de manifestações e atos nazistas/neonazistas? (Gertz, 2021, s/p).

Já em 2011, Gertz citava como um dos exemplos desta banalização midiática um episódio ocorrido em uma pequena cidade no interior do Rio Grande do Sul, onde foi divulgado por um veículo de mídia que um pequeno grupo local havia cometido um ato neonazista, o que foi desmentido pelo próprio veículo na mesma semana. Contudo, uma professora de uma

faculdade de jornalismo na região, em um trabalho com seus alunos divulgado na internet, teria reproduzido a informação como verdadeira⁴³². Anos depois, como ele descreve, seria esta mesma professora quem orientaria, na UFSC, o trio de estudantes que produziu *Uma história de silêncios*. Sobre o documentário, além de criticá-lo categorizando-o como um “vídeo de arrepiar”, devido ao mesmo trazer uma visão distorcida sobre o tema, ele aponta graves falhas na checagem de informações, como, por exemplo, sobre uma fotografia que tem circulado na mídia e nas redes sociais nos últimos anos, na qual se vê uma bandeira com a suástica à frente de um prédio em cuja fachada se lê “Santa Catharina”. O filme traz a imagem com uma informação comprovadamente falsa, e que poderia facilmente ter sido checada pela equipe.

Sobre a imagem está escrito “sede do governo distrital de Santa Catarina, 1934”. Ora, “sede distrital do governo”? Que é isso? Na verdade, trata-se do prédio em que o estado de Santa Catarina se fez presente na Exposição Farroupilha, em Porto Alegre, no ano de 1935, ao lado do qual, por acaso, aparece uma bandeira com suástica, mas que não tem nada a ver com aquele prédio (Gertz, 2023a, s/p).

Figuras 108 e 109 - Foto original e trecho do filme, no qual a câmera percorre a foto verticalmente



Fonte: Internet e *Uma história de silêncios*

Como destacado pelo autor, a bandeira nazista ali se encontrava porque havia bandeiras de várias nações tremulando no parque onde se realizava a Exposição Farroupilha, e aquela, como visto, era a bandeira oficial da Alemanha naquele momento. Uma outra fotografia do parque nos mostra que a bandeira e o pavilhão de Santa Catarina não tinham qualquer ligação, de modo que a relação entre os dois foi construída através do enquadramento da foto. Contudo, a imagem acaba por ser conveniente a uma narrativa construída quase oito décadas depois. Teria a informação sobre “sede do governo distrital de Santa Catarina” sido tirada de algum lugar sem uma checagem da fonte ou deliberadamente inventada para constar no filme?

⁴³² Ver: <https://renegertz.com/noticias/9-notas/96-unisc>. Acesso em 28 fev. 2025.

Figura 110 - Exposição Farroupilha de 1935.
Pavilhão de Santa Catarina à esquerda



Fonte: Jornal Zero Hora⁴³³

Assim, finalizando, para Gertz (2023a),

O objetivo declarado do vídeo é denunciar a banalização e o silêncio sobre o fato de que, nos anos 1930/1940, houve algo em torno de 500 nazistas espalhados por Santa Catarina, exigindo das poucas famílias que tiveram um antepassado como filiado que fizessem penitência pública pelas supostas barbáries – que ninguém sabe quais são, de forma concreta – que seus antepassados teriam praticado. Como este meu site pretende ser didático, sugiro à professora-doutora que, no próximo semestre, “paute” o tema “nacionalização” em Santa Catarina. Se é difícil apontar danos concretos, datáveis cometidos contra o Brasil por nazistas, é possível apontar barbáries muito concretas, contra milhares de pessoas, cometidas por agentes da política oficial de “nacionalização”, com extorsões, roubos, prisões, torturas, assassinatos. Estas barbáries são banalizadas e silenciadas por completo! (Gertz, 2023a, s/p)

Como abordado no capítulo 2, se o documentário *Sem Palavras* acabava enfatizando somente a narrativa dos alemães como vítimas, *Uma história de silêncios* acaba por criar uma imagem vilanizada de todo um grupo social, ou até mesmo de todo um Estado, conforme as interpretações vistas nos comentários de espectadores. E, nesse sentido, apesar de se mostrar como uma narrativa progressista, preocupada em denunciar o racismo e se colocando contra o pensamento da extrema direita, acaba, em alguns aspectos, reproduzindo a mesma lógica por eles adotada da guerra cultural⁴³⁴, trazendo uma visão distorcida da história, omitindo dados

⁴³³ Disponível em https://gauchazh.clicrbs.com.br/porto-alegre/noticia/2022/01/o-nascimento-do-parque-farroupilha-como-uma-exposicao-internacional-moldou-a-identidade-de-porto-alegre-ckym2azlx007y015p6azsd_r8i.html. Acesso em 28 fev. 2025.

⁴³⁴ *Guerra cultural* é aqui entendida como a estratégia utilizada pelo bolsonarismo de permanente mobilização de sua base de apoio através de ataques a consensos (científicos, culturais, historiográficos etc.), ressignificando-os

históricos ou incluindo informações falsas, para atender a uma determinada narrativa direcionada a quem já se alinha a ela ou tem inclinações a se alinhar. Deste modo, se existem diversas contranarrativas, e o discurso oficial das cidades de progresso e do trabalho tem de fato muitos silenciamentos a ser questionados, como trazer ao público, através do cinema, estes temas espinhosos de forma historicamente responsável e propositiva sobre o presente? Nem somente vítimas, e tampouco vilanizações generalizadas. *Anauê!*, com seu diálogo crítico entre memória e história pode nos apontar um caminho.

Contemporaneamente a *Uma história de silêncios*, um filme ficcional, produzido em Joinville, traria, através da linguagem do terror, uma abordagem temática similar de associação entre a região sul e neonazismo, e que também incorpora o clima de guerra cultural. Visto como um ataque por grupos conservadores e de extrema direita, teria como consequência uma contraofensiva reacionária à classe artística da cidade como um todo, como discutido no Capítulo 1. Trata-se do curta-metragem *Gritos do Sul*.

5.3 - Bolsonarismo e neonazismo como terror contemporâneo: *Gritos do Sul* (2023)

Taxar o cidadão joinvilense branco, loiro, descendente de cidadãos alemães que todos eles são nazistas. Então isso me chocou porque a prefeitura aprovou isso previamente. [...] Nós não podemos utilizar dinheiro público para difamar a população joinvilense.
(Willian Tonezi, vereador de Joinville, em vídeo publicado no Facebook em 23 de agosto de 2023)⁴³⁵

Em vídeo publicado nas redes sociais em agosto de 2023, os vereadores de Joinville Willian Tonezi e Cleiton Profeta, ambos do Partido Liberal, denunciavam o uso de recursos públicos municipais para a produção do curta-metragem *Gritos do Sul*, por eles considerado como “um projeto abominável e lamentável” e feito por “militantes de esquerda trabalhando, produzindo um folhetim comunista”⁴³⁶. Com uma estética que se assemelha à linguagem utilizada em vídeos alarmistas produzidos por movimentos de direita e extrema direita na última década, como os do Movimento Brasil Livre ou da produtora Brasil Paralelo, o vídeo mostra os vereadores, alternadamente, em primeiro plano sobre um fundo preto e escuro, com suas falas sobrepostas a uma trilha sonora carregada de tensão, transmitindo ao espectador a ideia de que

de forma distorcida, tendo como um de seus principais intuitos a desmoralização da esquerda perante a sociedade, visando sua aniquilação. Como analisa Rocha (2021), não há como compreender a ascensão do bolsonarismo sem compreender sua relação com a guerra cultural.

⁴³⁵ Disponível em <https://www.facebook.com/watch/?v=3401271483444654>. Acesso em 05 mar. 2025.

⁴³⁶ *Op. Cit.*

ali está sendo trazida, em primeira mão, a denúncia de algo bastante grave. A legenda do vídeo informa que “a guerra cultural continua e nossos valores estão sob ataque! Há décadas a esquerda avança sorrateiramente, como uma tartaruga persistente, influenciando gerações e tomando espaço na cultura”⁴³⁷. Como visto no Capítulo 1, os vereadores que levaram a denúncia adiante, naquele momento, se utilizaram do filme para atacar a gestão do prefeito Adriano Silva, do Partido Novo, pelo fato de o projeto ter sido aprovado para produção através de edital público. Em outro vídeo de denúncia, publicado por Willian Tonezi alguns dias antes, o vereador chegara a provocar o prefeito: “o governo do Novo, que se diz de direita. Pra mim isso é uma direita trans, que não consegue cuidar do próprio governo”⁴³⁸.

Não é o foco aqui adentrar no campo das disputas partidárias que envolveram a denúncia, e, tampouco, nas distorções da realidade contidas no discurso dos vereadores (sejam elas intencionais ou não), como, por exemplo, sobre ser o filme um “folhetim comunista” ou a respeito de uma “direita trans”. Mas, como visto, com base nas suas propostas de mudança na lei do Sistema Municipal de Desenvolvimento pela Cultura, podemos entender que, mais do que atacar o filme em si ou o Poder Executivo do município, a polêmica levantada por *Gritos do Sul* acabou por servir de pretexto para um ataque direto às políticas culturais municipais, alinhando-se assim ao discurso prevalecente na extrema direita nacional sobre o corte de investimentos públicos no setor cultural, vistos como um gasto supérfluo. Para se convencer a opinião pública disso, utiliza-se do argumento de que é inadmissível o uso de recursos públicos para a produção de obras artísticas que ferem a imagem de algum determinado grupo social. E aqui há de se reconhecer que, nesse ponto em específico, eles não deixam de ter alguma razão. Apenas cabe perguntar se eles teriam tido o mesmo rigor em denunciar determinada obra caso ela, em vez de relacionar descendentes de imigrantes alemães a atitudes violentas e grupos extremistas, tivesse “atacado” ou feito representações pouco simpáticas de grupos sociais minoritários e marginalizados. Nesse sentido, sua denúncia, embora tenha sido levada adiante visando objetivos políticos específicos e imediatos, acaba tendo alguma proximidade, mesmo que com um viés totalmente oposto, com as críticas realizadas pelo historiador René Gertz, anteriormente apresentadas. Poderíamos também considerar *Gritos do Sul* como parte daquilo que Gertz (2023b) chama de “campanha de satanização da população catarinense”?

Produzido em 2022, *Gritos do Sul* não pode ser compreendido de forma deslocada do contexto político pelo qual o Brasil passava naquele momento. Desde a vitória de Jair Bolsonaro

⁴³⁷ *Op. Cit.*

⁴³⁸ Ver: <https://www.facebook.com/wtonezi/videos/966550837937777/>. Acesso em 05 mar. 2025.

na eleição presidencial de 2018, com seus frequentes discursos que rompiam com normas de civilidade e que instigavam violência contra opositores políticos e minorias sociais, além de seu programa ultraliberal de total desmonte do Estado e de direitos sociais duramente conquistados ao longo de décadas, os sentimentos de angústia e de desesperança quanto ao futuro do país foram, durante todo o seu mandato, uma constante para a maior parte dos brasileiros minimamente alinhados ideologicamente à esquerda política. Tal sentimento coletivo era acompanhado também por um clima de medo, frente ao crescimento de atos de perseguição e de violência política pelo país, o que vinha sendo tratado com normalidade por grandes veículos midiáticos, além do maciço apoio popular obtido pelo então presidente, especialmente na região sul. Todo este cenário seria ainda mais agravado com a crise sanitária gerada pela pandemia do Covid-19 em 2020 e 2021, na qual o governo federal boicotou medidas de prevenção e segurança, além de pregar o negacionismo quanto à gravidade da pandemia⁴³⁹. Em 2022, o medo prevalecente em pessoas que se consideravam de esquerda ou, ao menos, defensores do Estado Democrático de Direito era de que o então presidente fosse reeleito com o aval da população, apesar da destruição de políticas públicas e dos inúmeros crimes cometidos por ele e sua equipe durante sua gestão.

Em entrevista concedida a um canal do YouTube, em setembro de 2023⁴⁴⁰, justamente na época em que a denúncia sobre *Gritos do Sul* repercutia publicamente, a diretora do filme, Fahya Kury Cassins, descreve suas motivações e inspirações para a sua criação. Conforme narrado, em sua vivência como professora em Joinville, ela vinha, desde 2018, percebendo ou passando diretamente pela interdição de alguns temas em sala de aula, como debates sobre questões raciais ou identitárias. Como descrito anteriormente, movimentos como o MBL e o Escola Sem Partido vinham incentivando a intimidação de professores, além de que, devido ao clima de medo instaurado pela ascensão de movimentos conservadores e reacionários, muitos professores ou comunicadores acabam, muitas vezes, optando pela autocensura, pelo receio de sofrer represálias. Cassins (2023) aponta ainda que, naquela época, ela ficava bastante impressionada com a grande quantidade de notícias divulgadas na mídia sobre grupos neonazistas em Santa Catarina. E aqui cabe ressaltar que, sendo exageradas ou não, como

⁴³⁹ Os crimes cometidos pelo governo federal na gestão da pandemia foram alvo de investigação em Comissão Parlamentar de Inquérito realizada pelo Senado Federal em 2021. No relatório final, os resultados da investigação são apresentados detalhadamente, elencando uma série de crimes comprovados, pelos quais, até hoje, ninguém foi punido, e dificilmente serão. Ver: <https://www12.senado.leg.br/noticias/materias/2021/10/20/cpi-da-pandemia-principais-pontos-do-relatorio>. Acesso em 11 mar. 2025.

⁴⁴⁰ Ao canal produtor de podcasts *Papo no Auge*. Entrevista completa disponível em https://www.youtube.com/watch?v=Vb5YyQ4Bmvk&t=9s&ab_channel=PaponoAuge%21. Acesso em 11 mar. 2025.

alegam, sob diferentes vieses, os professores René Gertz e Sueli Petry, não há como negar que a divulgação destas notícias ao longo dos últimos anos tem tido uma contribuição significativa para a construção de um clima de medo entre determinados grupos sociais que se percebem como potenciais vítimas. Frente a este contexto, e ainda em meio à pandemia, a inspiração para o filme teria surgido, como a diretora alega, ao ver a foto de um chalé em uma região rural onde um conhecido seu passaria o fim de semana, tendo imaginado aquele local como cenário de um filme de terror, representando ali todo o contexto acima mencionado. Assim, para a diretora,

[*Gritos do Sul*] tinha que ser feito em Santa Catarina. Porque é o catarinense que ‘tá vivendo com essas notícias de ter célula neonazista pelo estado. É a gente não saber que numa casa ali perto, numa região que a gente acha bonita, que viaja a turismo, tem isso. E como demorou pra essas investigações, pra polícia começar a deter essas pessoas. [...] como que outra região vai falar sobre isso? Tem que ser aqui, porque aqui que a gente ‘tá vivendo esse pesadelo (Cassins, 2023, 14’14”).

Embora o medo sobre uma ameaça neonazista pairando no ar possa, para alguns, parecer, no mínimo, exagerado, esta não deixa de ser uma percepção coletiva entre determinados grupos sociais pelo país. Pode-se assim dizer que, através de um trabalho autoral e quase como um desabafo pessoal, Fahya Kury Cassins teria expressado um sentimento de decepção e de medo que eram (e ainda são) coletivos entre habitantes de Santa Catarina que repudiavam Jair Bolsonaro, considerando ser ali um estado onde o mesmo, como já dito, havia obtido expressiva votação em 2018, inclusive em Joinville, onde fora eleito com nada menos que 83,18% dos votos⁴⁴¹. Deste modo, o filme constrói um retrato deste sentimento de medo partilhado por uma minoria política em uma cidade onde um candidato com ideias de extrema direita contava (e ainda conta) com altos índices de popularidade.

Anteriormente, Fahya Kury Cassins já havia realizado dois outros curtas ficcionais patrocinados pelo Simdec: *O panaca* e *Fim de tarde*, ambos lançados em 2021, e que têm uma abordagem feminista⁴⁴², o que também é bastante perceptível em *Gritos do Sul*, como melhor analisado mais adiante, bem como no seu outro curta feito posteriormente, *Passagem de volta*, com financiamento do Prêmio Catarinense de Cinema⁴⁴³. Em algumas de suas obras, é possível perceber como a diretora estabelece, através das imagens e locações, uma relação com a cidade de Joinville, utilizando-se de tomadas externas com lugares que podem ser reconhecidos, dando

⁴⁴¹ Fonte: <http://especiais.g1.globo.com/sc/santa-catarina/eleicoes/2018/apuracao-zona-eleitoral-presidente/joinville/2-turno>. Acesso em 11 mar. 2025.

⁴⁴² Mais informações sobre os dois curtas podem ser vistas no Apêndice B.

⁴⁴³ Filme disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=HDow-fMA5xA>. Acesso em 20 mar. 2025.

assim uma espécie de localização geográfica. Já em *Gritos do Sul*, especificamente, exceto pela menção ao nome da cidade como local de produção nos créditos finais, não há nenhuma outra referência direta a Joinville, uma vez que a história se passa em uma região rural sem representar qualquer marco específico da cidade, remetendo à paisagem da região norte de Santa Catarina como um todo. Diante disso, que representações contidas no filme teriam então causado a fúria dos vereadores? Olhemos para a obra de forma mais atenta e detalhada.

Diferentemente dos outros filmes abordados neste capítulo, *Gritos do Sul* não se trata de um *filme histórico*, ou, ao menos, não no sentido de que se propõe a reconstruir uma imagem ou uma narrativa a respeito do passado, voltando-se totalmente para a construção de um retrato de seu momento presente, ou então de um passado ainda muito recente, uma vez que a história se passa no período de isolamento social durante a pandemia, possivelmente em 2020. Não é estabelecida nenhuma conexão direta com a história da imigração alemã ou do apoio popular a movimentos e ideologias fascistas nos anos 1930. Sua sinopse oficial é descrita da seguinte forma: “O suspense tem como contexto a pandemia e a ascensão do fascismo na região Sul do Brasil. A história acompanha um casal e seu bebê, que decidem passar alguns dias em um chalé na serra. Ao chegar lá, notam que o casal proprietário e seu filho tem um ‘ar’ questionável”⁴⁴⁴. Conforme a história se desenrola vemos que, aos poucos, vai sendo construído um clima de tensão, representando a ideia da polarização política do país, com dois lados opostos que acabam se cruzando. Todo o desenvolvimento narrativo se dá através do olhar do casal protagonista, os personagens Maíra e Eduardo⁴⁴⁵, ou, mais especificamente, pelo olhar dela, concedendo assim uma perspectiva feminina e feminista ao filme. Poderia Maíra ser compreendida como um *alter ego* da diretora?⁴⁴⁶ Além disso, o filme propõe também uma discussão racial, sendo ela branca e de cabelos claros, e ele pardo. E o bebê é loiro, com pele e cabelos muito claros. Estas características físicas e raciais dos personagens são exploradas narrativamente em determinada cena, descrita mais adiante.

Os três personagens são apresentados logo no início do filme, através da encenação de uma situação que se tornou bastante familiar e cotidiana para uma grande parte da população mundial em 2020: em um ambiente doméstico, vemos o personagem Eduardo, de costas, frente a um computador no qual se vê aberta uma sala de videoconferência. Pode-se ver na tela, de longe, o rosto de alguns participantes, enquanto outros estão com a câmera desligada. Ele, como

⁴⁴⁴ Disponível em <https://oficina.joinville.br/gritos-do-sul/>. Acesso em 11 mar. 2025.

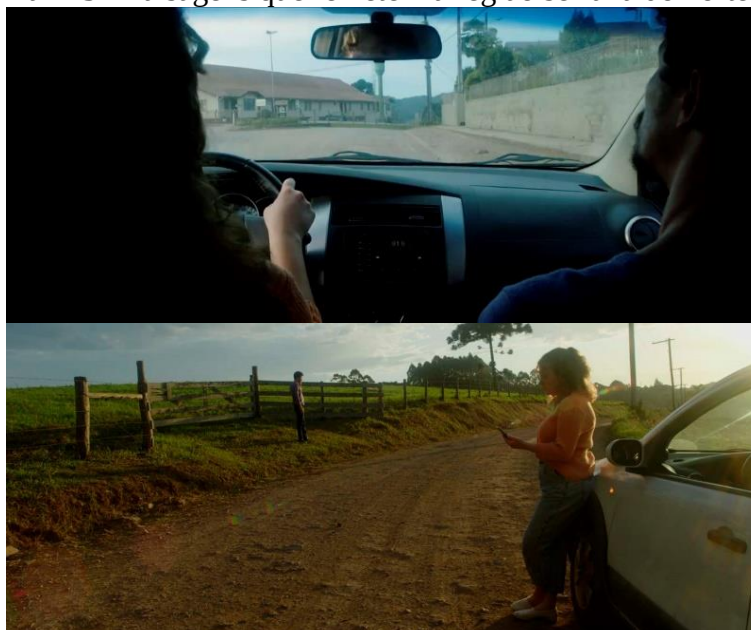
⁴⁴⁵ Interpretados, respectivamente, pelos atores locais Ianca Michelini e André Ribeiro.

⁴⁴⁶ Fahya Kury Cassins é também escritora, mantendo um blog no qual publica crônicas, expondo seu posicionamento como feminista militante. Ver: <https://fahya.com/>. Acesso em 22 mar. 2025.

professor, diz aos alunos: “Anotaram as tarefas? Não esqueçam de postá-las aqui até terça-feira. Fiquem em casa. Nada de sair de casa no fim de semana, hem? Quero todo mundo vivo na formatura em dezembro” (*Gritos do Sul*, 0’11”). Pouco depois, a esposa Maíra aparece dizendo que vai ser difícil para ela de trabalhar ali no mesmo ambiente com ele falando o tempo todo. Nesta cena inicial, além destes, vários outros elementos nos remetem diretamente ao período da pandemia, como ele estar trabalhando *online* e cuidando do filho pequeno ao mesmo tempo ou o isolamento social, representado pelo seu olhar melancólico para o mundo exterior através da janela da casa. E, mais adiante na história, vemos o discurso do homem idoso proprietário do chalé contra o uso de máscara de proteção, alegando que “isso”, como se refere ao vírus, nem teria chegado por lá. Olhando para estas cenas, é interessante imaginar que, futuramente, para uma pessoa que não vivenciou e que não tenha conhecimento sobre o que o mundo atravessou entre 2020 e 2021, e que, porventura, vier a assistir ao filme, este retrato ali apresentado pode ser de difícil compreensão. É assim notável como *Gritos do Sul* acaba sendo, também, o registro de uma história imediata.

Seguindo a narrativa, os protagonistas vão de carro ao chalé que alugaram para passar o fim de semana. Passando por uma estrada rural, eles acabam por se perder no caminho, uma vez que as informações sobre a localização da propriedade não teriam sido colocadas de modo correto no anúncio do chalé na internet. É somente nessa cena, em todo o filme, que aparecem imagens externas de locais públicos que representam a paisagem da região, como a presença de araucárias e a arquitetura europeizada de um antigo galpão. E, ainda assim, não são elementos que permitam construir uma relação direta com a cidade de Joinville.

Figuras 111 a 113 - Paisagens que remetem à região serrana do norte catarinense





Fonte: *Gritos do sul*

É neste momento que começamos a ser apresentados ao outro núcleo de personagens, aparecendo primeiramente o homem idoso, que vai ao encontro do casal, também de carro, para guiá-los à localidade. E, como apontado, já neste primeiro encontro ocorre o primeiro choque entre os dois núcleos, quando Maíra se mostra incomodada pela aproximação entre seu marido e o idoso, ambos sem o uso de máscara, primeira situação que constrói a imagem do personagem como apoiador do discurso negacionista do então presidente do país. Por outro lado, podemos também questionar se teria sido uma atitude responsável do casal em alugar chalé e levar junto uma criança pequena em meio àquele cenário de isolamento social, pois, mesmo que situado em local isolado, seria inevitável o contato com outras pessoas.

Uma característica visual presente em algumas cenas do filme é o uso de elementos cênicos que caracterizam o espectro político ou o alinhamento ideológico dos personagens. Como *Easter eggs*⁴⁴⁷, eles foram sutilmente colocados dentro do enquadramento pela direção de arte para serem percebidos por olhares mais atentos, sem ser diretamente mencionados nas falas, e, tampouco, focalizados através de *close-ups* ou planos detalhe. O filme já se utiliza deste recurso logo no início, quando, na primeira imagem, antes de nos apresentar os personagens, a câmera percorre uma estante de livros na casa, repleta de obras de história, sociologia e ciências humanas em geral. Somente pausando o vídeo é que se torna possível ver com atenção quais livros estão ali colocados, podendo-se perceber que foram obras selecionadas para constarem na cena. Pelo tamanho da fonte nas lombadas, alguns das palavras ou nomes que aparecem com maior destaque são “Karl Marx” e “Antifa”, além de estar ali pendurado um boné do MST. Já do lado do outro espectro político, é possível ver, em determinadas cenas, elementos como um

⁴⁴⁷ A expressão *Easter egg*, literalmente ovo de páscoa, é utilizada na cultura pop para denominar elementos visuais discretamente inseridos em uma determinada cena ou quadro de um filme ou de um vídeo game, devendo assim ser “caçados” pelo espectador, tal como as crianças fazem com ovos de páscoa. É um recurso que tem sido bastante utilizado, por exemplo, em filmes de animação da Disney, em que elementos de um determinado filme são inseridos como um detalhe em alguma cena de outro.

adesivo do movimento separatista *O sul é meu país*⁴⁴⁸ colado na janela do carro do idoso, além de bandeiras do Brasil nas paredes do chalé e da casa do casal de idosos.

Figuras 114 a 116 - Cenas com “Easter eggs”, representando lados opostos do espectro ideológico



Fonte: *Gritos do sul*

Vale aqui mencionar que a partir das chamadas Jornadas de Junho, em 2013, símbolos pátrios como a bandeira do Brasil, o Hino Nacional e as cores verde e amarelo começaram a ser amplamente utilizados por setores conservadores e reacionários em um suposto

⁴⁴⁸ Surgido no Rio Grande do Sul no início dos anos 1990, juntamente com outros movimentos separatistas que defendiam somente a secessão do referido estado, *O sul é meu país*, apesar de sua inconstitucionalidade, acabou por se tornar o mais significativo movimento separatista, por englobar também os outros dois estados da Região Sul. Como destaca Fernandes (2024), o movimento, em seu discurso oficial, defende a separação do Sul a partir de um viés econômico, com base na crença (desmentida por dados) de que a região poderia ser um país autossuficiente. O argumento principal é de que o Sul seria “explorado” por Brasília, uma vez que os impostos arrecadados na região não retornariam a ela. Contudo, por trás deste discurso pautado na economia, há também a ideia de que o Sul seria superior culturalmente ao restante do Brasil, servindo para alimentar a velha xenofobia interna, especialmente contra o Nordeste. Deste modo, apesar de incongruente, não é raro que apoiadores do bolsonarismo e da ditadura militar (supostamente nacionalistas) defendam também a secessão da Região Sul.

reavivamento do patriotismo no Brasil. Deste modo, a bandeira que, em tese, representaria toda a nação e o povo brasileiro, foi apropriada pela extrema direita, tornando-se símbolo dos apoiadores de Jair Bolsonaro, reavivando uma concepção de patriotismo que, de forma acrítica, idolatra símbolos pátrios ao mesmo tempo em que apoia projetos autoritários que agem contra os interesses da classe trabalhadora e contra a soberania nacional, tal como havia sido na Ditadura Militar. Neste contexto, a bandeira nacional se tornou um demarcador ideológico, passando a ser vista com repulsa pelos opositores da direita e da extrema direita.

Compreende-se que os dois personagens antagonistas, chamados Gerson e Gertrudes e que residem em uma propriedade rural na região serrana próxima a Joinville, seriam descendentes de imigrantes alemães, os quais, possivelmente, haviam ali se estabelecido através do regime de pequenas propriedades. Ainda hoje, as regiões rurais de Joinville e de outros municípios onde a colonização alemã foi predominante mantêm traços culturais da cultura alemã mais fortemente do que em regiões urbanas. Em todas as aparições dos dois personagens, através da forma como eles são retratados e, principalmente, de suas falas, vai sendo construído em torno deles um olhar de desconfiança, especialmente porque eles nos são apresentados através das percepções de Maíra. Se, na primeira aparição de Gerson, a ausência de máscara de proteção causa um clima de desconforto na protagonista, a relação tensa entre os dois lados “opostos” vai se intensificando a cada momento de interação entre os dois casais.

Para intensificar um sentimento de antipatia pelos dois personagens, várias falas racistas são colocadas no enredo, em quase todas as suas aparições. A personagem Gertrudes, por exemplo, surge na história na manhã seguinte após a primeira noite em que o jovem casal havia dormido no chalé. Ao ouvir batidas na porta, Eduardo a abre, e do lado de fora, de maneira frontal à câmera, vemos a senhora lhe dizendo um simpático bom dia, com um grande sorriso no rosto e carregando uma cesta de café da manhã. Ela, então, diz a ele que gostaria de lhes pedir desculpas pelo anúncio sobre o chalé, uma vez que o mesmo havia sido feito por seu sobrinho, o polêmico personagem que aparece um pouco mais adiante na história. Ela diz, então: “E ele, tadinho, é tão burro. A irmã do Gerson casou com um pescador lá do litoral, meio índio. E os filhos são assim fracos, sabe?” (*Gritos do Sul*, 07’16”). Neste último trecho, a personagem gira o dedo indicador ao redor da orelha, gesto que comumente representa a ideia de que alguém seria “louco”, ou nesse caso de baixa capacidade intelectual, o que seria, na visão da personagem, consequência da miscigenação. Logo em seguida, sem ter sido convidada, ela entra para ver de perto o bebê, mostrando-se encantada por ele ser “tão loirinho”. Em função disso, de forma sarcástica, ela diz que nem parecem pai e filho. Por suas falas, fica implícito já

na primeira aparição de Gertrudes um alinhamento da personagem a uma ideia de superioridade racial. Em outra cena mais adiante, quando Gerson vê o bebê, ele também faz um comentário sobre o fato de ele ser loirinho, dizendo: “É um dos nossos, hem?” (*Gritos do Sul*, 10’45”).

Apesar de os dois idosos se mostrarem bastante simpáticos e atenciosos com os visitantes, cria-se uma espécie de choque entre aquilo que aparentam e suas falas vistas como ofensivas, sendo visível, em todos os momentos, o desconforto de Maíra com a presença deles. Em certo momento, Gerson, ao falar de seu sobrinho, que seria muito trabalhador, solta mais uma frase ali colocada para gerar no espectador a antipatia com relação a ele. Diz ele a Eduardo, que é um professor: “Hoje em dia, se você não educa esse bebê aí, se deixa na mão dessa gente que é professor, ensina tudo de ruim. É cada coisa que a gente vê” (*Gritos do Sul*, 11’40”). Todas estas falas problemáticas expressadas pelos dois personagens não são meramente invenções ficcionais, sendo comentários que, ao longo dos últimos anos, têm sido frequentemente reproduzidos, praticamente de forma normalizada, em diferentes setores da sociedade brasileira. A perseguição ideológica a professores e intelectuais, como se fossem aqueles que desvirtuam ou doutrina as crianças e jovens, é, como já discutido, uma característica presente em qualquer movimento de orientação fascista ao longo da história. Deste modo, embora não se possa generalizar que tais tipos de comentários sejam comuns a toda a população de descendentes de alemães na região, estas são falas comumente ditas por apoiadores do bolsonarismo. Seriam essas representações, mesmo que retratando a realidade vista nos últimos anos, parte da causa da fúria dos vereadores de extrema direita em Joinville? Pelo seu discurso, podemos entender que sim. Porém, o momento mais polêmico do filme seria, possivelmente, a aparição do dito sobrinho do casal de idosos.

Após ser citado pela primeira vez, por Gertrudes, o personagem é materializado, primeiramente, através de um elemento sonoro: o som contínuo de uma motosserra que perturba o sossego de Eduardo e Maíra no chalé. Irritados e com o bebê chorando continuamente, eles decidem ir pedir que o sujeito pare com o barulho. Ao chegarem ao local, frente a um rústico galpão com pilhas de madeira ao lado, a imagem então coloca todos os personagens em um único enquadramento, posicionados em diferentes distâncias da câmera. O casal com o bebê em primeiro plano, o sobrinho, ainda de costas, ao fundo, e o casal de idosos como intermediários. Essa imagem poderia, assim, representar o clima de polarização política e divisão da sociedade brasileira causado pela ascensão da extrema direita. E a bandeira do Brasil exposta na parede do galpão novamente reforça a ideologia política dos personagens antagonistas.

Figura 117 - Todos os personagens dispostos no enquadramento



Fonte: *Gritos do sul*

O sobrinho, cujo nome não é citado em nenhum momento, vestido de preto, aparece inicialmente de costas, para que haja um impacto visual no momento em que ele for se virar de frente para a câmera. Um *close-up* no rosto de Maíra, enquanto conversa com Gerson, nos mostra sua expressão de medo quando ela desvia o olhar em direção ao rapaz. A seguir, então, em *plano americano*⁴⁴⁹, o personagem, ainda de costas e com a motosserra nas mãos, vai lentamente se virando até ficar numa posição totalmente frontal, direcionando para a câmera um olhar pouco amigável. Contudo, o que acaba por chamar mais atenção na imagem é a camiseta que ele está usando, a qual tem estampado o rosto de Jair Bolsonaro e com os dizeres “Bolsonaro presidente”. A trilha sonora que acompanha este momento coloca um acorde com duas notas graves contínuas juntamente com um som distorcido de vento, criando assim uma atmosfera sombria para aquela imagem. Em novo enquadramento, a câmera está posicionada atrás do rapaz, vendo-se os outros personagens ao fundo do plano. A câmera, então, vai circulando ao redor dele, até enquadrá-lo novamente de frente. Com a trilha sonora intensificando a atmosfera sombria, o personagem, com a bandeira do Brasil ao fundo, e olhando fixamente para frente, arregaça a manga de seu casaco, revelando em seu braço uma suástica nazista tatuada. Atordoados, Maíra e Eduardo deixam o local, sem ter pedido para que ele parasse com o barulho da motosserra.

⁴⁴⁹ Tipo de enquadramento no qual o personagem está em pé e aparece dos joelhos para cima. Foi um tipo de imagem bastante utilizado em filmes de faroeste, derivando daí a denominação.

Figura 118 - Personagem bolsonarista e neonazista



Fonte: *Gritos do sul*

Sobre o uso da motosserra como objeto cênico simbolizando a violência, é válido lembrar que o próprio Jair Bolsonaro, em fala de 2020, com seu característico deboche frente a situações graves, se autointitulou como “Capitão Motosserra”, frente a uma denúncia de acentuação do desmatamento da Amazônia⁴⁵⁰. Embora a diretora não cite esta fala do então presidente como inspiração, a representação ficcional encontra conexão com a realidade. Já sobre a camiseta, Cassins (2024), em entrevista, narra que, embora já houvesse na concepção do projeto a ideia de incluí-la no filme, seu uso pelo personagem não constava no projeto escrito que foi submetido ao Simdec, justamente por temer que o mesmo pudesse não ser aprovado por uma questão de censura. Ela conta ainda que pensou em incluir a vestimenta na narrativa pelo medo que sentia ao ver, em manifestações, várias pessoas a usando e realizando o gesto que se tornou um dos mais populares símbolos da campanha presidencial de Jair Bolsonaro: a “arminha”, ou seja, a simulação de uma arma de fogo com os dedos indicador e polegar. Considerando que toda arma é feita para ferir ou matar alguém, quem era o alvo para eles? E, de fato, a partir de 2018, a camiseta foi ganhando popularidade no país, passando a causar medo em muitos opositores do então presidente, frente à normalização de seus discursos exaltando a violência. Se até então, no filme, a violência estava representada somente nos campos simbólico e discursivo, em seu desfecho, contudo, o medo com relação à extrema direita é representado também pela explicitação da violência física.

Após anoitecer, e sem ter cessado o barulho da motosserra, com o casal se mostrando já bastante irritado com a situação, Eduardo decide ir brigar, apesar da oposição de Maíra. Tanto neste momento, como em vários outros ao longo do curta, há também pequenos embates e discordâncias entre o casal, pois enquanto Maíra, com sua intuição feminina, já estaria

⁴⁵⁰ Ver: <https://www.brasildefato.com.br/2020/02/01/sou-o-capitao-motosserra-diz-bolsonaro-sobre-aumento-do-desmatamento-na-amazonia/>. Aceso em 13 mai. 2025.

pressentindo desde o início que havia algo estranho ou perigoso acontecendo ali, Eduardo não a levava a sério, desconsiderando os seus medos. Além disso, há no enredo uma preocupação em retratar Eduardo como um exemplo típico daquilo que movimentos feministas contemporâneos categorizam como “esquerdomacho”, ou seja, homens que, apesar de um alinhamento ideológico à esquerda, não deixam de reproduzir violências de gênero, ao passo que Maíra, com seus posicionamentos fortes, está sempre questionando as falas e atitudes machistas do marido. Por exemplo, na cena em que Eduardo, já irritado, decide ir enfrentar o rapaz que não para com o barulho, a sua postura de “valentão” entra em choque com o chamado à razão por parte de Maíra, não sendo por ela ouvido, o que resultará na tragédia final, sendo ele assassinado pelo rapaz com a motosserra. A ação, no entanto, não é explícita, sendo mais sugerida do que mostrada, seja devido ao baixo orçamento ou para que não chocasse tanto o espectador. Instantes depois do ataque, Eduardo se arrasta pelo piso branco do chalé, deixando ali um rastro de sangue. E com o uso de montagem paralela, alternando-se com as cenas da morte de Eduardo, Maíra se encontra no chalé, havendo repentinamente um corte de luz, restando somente a luz de uma vela. Ela então, no escuro, é golpeada na cabeça, possivelmente por um dos idosos, não sendo revelado quem a teria agredido. Como cena final, o amanhecer do dia revela o banho de sangue que ali ocorrera. Eduardo está morto, o bebê sumiu do berço e Maíra se encontra desacordada no chão e com a cabeça ensanguentada. Com um *close-up* em seu rosto, ela acorda assustada. A câmera percorre seu corpo até chegar aos seus pés, revelando que eles estão acorrentados. Ao se dar conta disso, ela dá um grito de desespero e o filme termina. Fica em aberto quem teria feito isso com ela ou qual seria o propósito em mantê-la em cativeiro. E o bebê teria sido sequestrado para ser criado pela outra família? A violência física poderia assim ser lida como metáfora visual para todas as outras formas de violência vistas no decorrer daqueles anos.

Para além do filme, outro objeto de polêmica foi um pequeno vídeo divulgado como material promocional do curta. Com menos de 30 segundos, o vídeo mostra uma cena extra na qual é queimada em uma fogueira uma camiseta com o rosto de Jair Bolsonaro⁴⁵¹. Cassins (2024) aponta que, nos ataques recebidos pelos vereadores, eles criticavam a referida cena como se ela fizesse parte do filme, o que, para a diretora, mostraria que sequer haviam assistido a obra que estavam criticando. Em uma reportagem⁴⁵² que buscava tratar o caso de forma imparcial,

⁴⁵¹ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=4trG8pWo6l0>. Acesso em 16 mar. 2025.

⁴⁵² Gritos do Sul: entenda polêmica com filme apoiado pelo Simdec que motivou projetos de lei em Joinville. Publicada em 26 out. 2023. Ver: <https://omunicipiojoinville.com/gritos-do-sul-entenda-polemica-com-filme-apoiado-pelo-simdec-que-motivou-projetos-de-lei-em-joinville/>. Acesso em 16 mar. 2025.

divulgando os pontos de vista de ambos os lados, o vereador Cleiton Profeta foi entrevistado, dando a seguinte declaração: “Não posso dizer ‘matem o Lula’ ou ‘matem o Bolsonaro’ em filme, pois se torna um folhetim político. Há um processo político para aprovar o projeto. Imagina o caos que seria se os agentes políticos pudessem liberar dinheiro público para atacar oponentes”. Apesar dos usos políticos feitos a partir da polêmica com o filme, e por mais execráveis que sejam a figura do então presidente ali retratado e tudo o que ele representa, o vereador, por outro lado, não teria certa razão em denunciar o uso de dinheiro público para a produção de uma obra que ataca diretamente a figura de um político, infelizmente, bastante popular na cidade? Como seria a reação das esquerdas se uma camiseta com o rosto de Lula, por exemplo, tivesse sido queimada em um filme?

A representação do assassinato com a motosserra pode parecer exagerada, mas é possível ser interpretada como uma alegoria dos discursos incitadores de violência. Por outro lado, considerando a prática da família que dá nome ao bolsonarismo de constante apologia às mais diversas formas de violência, bem como as ligações entre grupos neonazistas e o então presidente⁴⁵³, não parece que haja qualquer exagero ou distorção da realidade ao representar um personagem que reivindique, ao mesmo tempo, um alinhamento ideológico ao bolsonarismo e ao neonazismo, uma vez que ambos são movimentos neofascistas de extrema direita. Cabe ressaltar, no entanto, que pouquíssimos bolsonaristas se declarariam neonazistas, mas dificilmente um neonazista não seria bolsonarista. Além disso, como citado, o casal de idosos também representa falas e atitudes que são frequentemente vistas ou ouvidas na região, sendo posturas que devem ser criticadas e combatidas, embora não devam ser generalizadas. E, talvez, uma das fragilidades do filme esteja justamente nisso, pois, embora o casal de idosos tenha sido utilizado para personificar este pensamento, ele acaba também construindo uma imagem de generalização, vinculando a população descendente de alemães ao pensamento racista e neofascista, em uma oposição maniqueísta a um outro lado “virtuoso”. Se, por um lado, a crítica a estas posturas por meio da ficção é extremamente válida, por outro, atribuí-la somente ao cidadão comum (ou seja, de forma desvinculada do sistema econômico e político que as reproduz), e de uma forma caricata, estaria realmente propondo alguma reflexão ou trazendo

⁴⁵³ Durante os anos do governo de Jair Bolsonaro, não foram poucas as reportagens publicadas na mídia noticiando falas com apologia ao nazismo por ele proferidas ou vínculos entre grupos neonazistas e o então presidente. Uma que teve grande circulação, por exemplo, noticiava que sites neonazistas haviam publicado uma carta de apoio, escrita por Jair Bolsonaro em 2004, a um movimento neonazista. Ver: <https://www.intercept.com.br/2021/07/28/carta-bolsonaro-neonazismo/>. Acesso em 19 mai. 2025.

alguma proposição crítica, além de “pregar para já convertidos”, como popularmente se diz? Mais um produto com crítica ao neofascismo que absorveu a lógica da “guerra cultural”?⁴⁵⁴

É bem pouco provável que a equipe de produção de *Gritos do Sul* tenha sido ingênua em acreditar que as provocações trazidas pelo filme passariam despercebidas na cidade, ou que ele não seria alvo de ataques, especialmente considerando o seu momento de produção, quando Bolsonaro ainda era presidente e tinha grandes chances de ser reeleito. Podemos também questionar a escolha por uma representação literal do bolsonarismo e da figura de seu líder, em vez do uso de analogias ou alegorias. Será que adotando esta tática o filme não poderia ter sido mais eficaz na crítica, além de ter evitado as tentativas de censura e os ataques ao filme, à própria diretora, e às políticas culturais do município? Penso assim que *Gritos do sul* é um filme que foi feito como fruto da indignação com os rumos do país naquele momento, sendo direcionado especificamente para determinados grupos de pessoas que já compartilhavam dos mesmos sentimentos de medo e de repulsa do bolsonarismo, e que os veriam refletidos na tela. Pode-se supor que dificilmente alguém que pendesse politicamente para o lado da direita se sentiria compelido a refletir sobre suas visões de mundo ao assistir ao curta.

De todo modo, apesar de a mídia corporativa local ter evitado dar atenção ao assunto, o filme acabou gerando repercussão, tanto na cidade, como para além dela, tendo, inclusive, como já apontado, sido divulgado em veículos nacionais de mídia alternativa, como a reportagem publicada na *Revista Piauí*, em outubro de 2023. E, segundo Cassins⁴⁵⁵, após algumas sessões de exibição *online* do filme, a diretora teria recebido várias mensagens de apoio de pessoas de outras partes do país, algumas, inclusive, que reivindicavam: “esse grito também é meu”. Para ela, *Gritos do Sul* teria sido o filme joinvilense de maior repercussão até hoje. Embora isto seja difícil de mensurar, é possível que tenha sido, mais em virtude do momento histórico no qual foi produzido e pela polêmica que o envolveu do que propriamente por qualidade técnica ou artística.

Em meio à polêmica levantada pelas propostas de mudança na lei do Simdec, no final de outubro de 2023, duas audiências públicas foram realizadas na Câmara de Vereadores de Joinville, visando debater com a população os dois projetos, apresentados no capítulo 1, antes

⁴⁵⁴ Filmes de repercussão nacional críticos à ascensão da extrema direita e do racismo produzidos na mesma época também absorveriam esta mesma lógica da guerra cultural. Um exemplo seria o longa-metragem *Medida provisória*, dirigido por Lázaro Ramos e lançado em 2022. Conforme defende o crítico Wilson R. Vieira Ferreira, o filme possui uma “narrativa maniqueísta e estereotipada, [...] [que] reduz a questão racial ao confortável campo dos valores e da guerra cultural”. Ver: <https://jornalggn.com.br/cinema/medida-provisoria-racismo-como-guerra-cultural-com-as-digitais-do-padrao-globo-filmes-por-wilson-ferreira/>. Acesso em 19 mai. 2025.

⁴⁵⁵ Na entrevista publicada em <https://www.diariodocentrodomundo.com.br/gritos-do-sul-diretora-de-filme-sobre-racismo-em-santa-catarina-fala-sobre-perseguido-de-bolsonaristas/>. Acesso em 24 mar. 2024.

que eles fossem votados pelos legisladores. Com expressiva participação da sociedade civil, especialmente de trabalhadores do setor cultural e artístico, os projetos de lei acabaram por ser arquivados, mantendo-se, por ora, o Simdec tal como estava⁴⁵⁶, podendo-se considerar o movimento como uma vitória popular e da “democracia”. Entretanto, isto não quer dizer que as políticas culturais de Joinville, de Blumenau, ou de onde quer que seja, não possam estar ameaçadas num futuro bastante próximo. E, como demonstrado ao longo desta tese, é somente através de forte investimento público e de políticas culturais efetivas que o direito ao acesso à produção e ao consumo de arte, cultura e cinema podem ser minimamente assegurados e democratizados, permitindo, assim, uma pluralidade de narrativas e contranarrativas disputando as memórias e os imaginários coletivos.

⁴⁵⁶ Um resumo da audiência realizada no dia 23 de outubro de 2023, bem como a gravação em vídeo de toda a audiência, podem ser vistos no link: <https://omunicipiojoinville.com/saiba-o-que-foi-debatido-na-audiencia-publica-sobre-projetos-que-alteram-o-simdec-em-joinville/>. Acesso em 16 mar. 2025.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao começar a pesquisa, em 2021, minha ideia inicial era, como exposto na introdução, pensar de que modos imagens fílmicas de Joinville e Blumenau serviam para construir ou reforçar memórias e imaginários a respeito destas cidades. Se, num primeiro momento, minha intenção era analisar filmes, alçados à condição de fontes históricas centrais, uma primeira constatação óbvia foi a de que era preciso, inicialmente, compreender o contexto material de sua produção, revelando-se uma necessidade de conhecer de forma mais profunda o próprio fazer cinematográfico em Santa Catarina. Logo pude notar que esta produção era muito mais ampla do que eu conhecia a princípio, considerando também que, embora de modo esparso e marginal em relação à produção “nacional”, no século XX foi produzida razoável quantidade de imagens cinematográficas de Joinville e Blumenau. E mesmo com relação ao período mais recente, aqui escolhido como recorte temporal, cada descoberta acabava levando a outras, mostrando um cenário audiovisual e cinematográfico diversificado, sobre o qual até então ninguém havia se debruçado. Diante das poucas obras historiográficas sobre o tema, tanto do século XX como do XXI, havia também um desejo inicial de abarcar um período muito maior do que uma tese de doutorado permitiria, optando assim por dar maior foco às últimas duas décadas. Deste modo, apesar da dimensão da tese e da densidade que procurei dar à análise dos filmes, muitas outras obras e temas que também mereceriam uma análise mais aprofundada acabaram por ficar de fora. No entanto, penso que, apesar das inúmeras lacunas aqui deixadas, pude mostrar como o cinema local, ainda que com pouca visibilidade e pouco investimento público, tem um grande potencial de desenvolvimento, além de a história e a cultura regionais poderem servir de fonte e matéria-prima para inúmeras narrativas (ou contranarrativas) historiográficas e cinematográficas.

Embora tenham ficado tantos fios soltos e com vários apontamentos de caminhos que poderão futuramente ser percorridos e explorados, a pesquisa precisa ter um fim. E, ao finalizá-la, considero que trago aqui algumas contribuições inéditas. Primeiramente, uma sistematização de dados a respeito da produção audiovisual e cinematográfica nos dois municípios, com a realização de levantamento e catalogação de grande quantidade de obras que se encontravam de modo significativamente disperso. Atrelado a isso, pude analisar a importância e o impacto das políticas culturais e sistemas de fomento municipais para a construção e viabilização deste cenário ao longo das últimas décadas, abordando também as tensões e disputas que os envolvem. Além disso, pude apresentar uma discussão sistemática sobre os contextos de

produção de cinema indígena no Estado, além do levantamento sobre produções indígenas, analisando como o povo Laklãnõ-Xokleng tem realizado um cinema engajado na sua luta por reconhecimento e direitos, campo até então inexplorado em outras pesquisas. Todas estas questões trazem a possibilidade de enriquecer a discussão sobre a produção cinematográfica brasileira para além do eixo Rio-São Paulo, reforçando as contribuições do sul do país e, mais especificamente, de Santa Catarina para a história do cinema brasileiro, aqui compreendido em uma visão ampla e diversa sobre o que é “cinema”. Ou seja, incluindo e valorizando produções locais, produções de baixo orçamento, filmes “de garagem”, além de vários outros tipos de produções “marginalizadas” em uma visão limitada de se pensar “cinema” somente como o filme industrial e comercial ou ligado a vanguardas estéticas e movimentos artísticos.

Para além de aprofundar estas questões a respeito da produção cinematográfica em si, penso que uma das principais contribuições deste trabalho é o conjunto de análises das narrativas fílmicas em articulação tanto com as especificidades da linguagem audiovisual como, sobretudo, com o conhecimento histórico produzido acerca dos temas tratados nos filmes. Se pensar a história de Joinville e Blumenau sob um viés crítico a partir de suas contranarrativas e silenciamentos já não se trata mais propriamente de uma novidade na historiografia catarinense, procurei aqui evidenciar como essa história é rememorada e se faz presente no debate público contemporâneo, tendo o cinema como um importante veículo de disseminação. Apesar de esta tese estar direcionada a uma discussão que, muitas vezes, acaba por tratar de temas de interesse ou repercussão mais regional ou local, penso que a mesma pode vir a percorrer caminhos que vão muito além do mero espaço geográfico contemplado. Vista de forma mais abrangente, a tese não apenas aborda as representações cinematográficas de Joinville e de Blumenau e de sua história, mas é fundamentalmente através da utilização das duas cidades como exemplo de análise que são fornecidas possibilidades de como se pensar e analisar memórias, representações e imaginários sobre determinado lugar como campos de constante disputa, com a atuação de diversos agentes e grupo sociais. Com base nesta discussão, penso que ela pode até mesmo influenciar pesquisadores de outras regiões do país também “marginalizadas” cinematograficamente a refletir a respeito de suas representações em filmes produzidos localmente, e sobre como eles atuam na construção e reprodução de seus imaginários.

No âmbito pessoal, certamente que concluo este ciclo muito diferente do que no seu início, muito em função de todo o aprendizado e conhecimento adquiridos na escrita de uma tese. Mas ver apenas a obra finalizada esconde todos os percalços e inseguranças enfrentados ao longo do caminho. Também com relação ao momento inicial da pesquisa, olhando

retrospectivamente, penso agora que, embora não me fosse algo plenamente consciente, havia ali certa busca por encontrar nas representações fílmicas das duas cidades argumentos para que se pudesse “condená-las” ou culpabilizá-las, com o provável intuito de amenizar uma profunda decepção pessoal com as mesmas frente ao cenário sombrio então vivido no país, no qual uma grave pandemia, que naquele momento vitimava milhares de pessoas diariamente no Brasil, havia se abatido no mundo todo justamente quando o país era gerido por um destrutivo e negligente governo neofascista, como se somente a sua chegada ao poder (dentro daquilo que se entende por democracia) já não fosse trágico o suficiente. Analisando minha própria experiência, posso hoje perceber como ali se manifestava uma das principais fragilidades na escrita da História do Tempo Presente: a ausência de distanciamento temporal entre o historiador e o objeto analisado, o que pode, muitas vezes, fazer com que aquele que escreve se deixe levar pela emoção, estando ainda no calor dos acontecimentos. No entanto, uma das funções da pesquisa é justamente ampliar o olhar, estando sempre aberto a criticar e rever os próprios posicionamentos. Nesse sentido, ao final deste processo, investigando mais a fundo a trajetória histórica das cidades catarinenses a partir de toda a bibliografia consultada e das narrativas trazidas pelos filmes, poderia dizer que houve, até mesmo, uma espécie de “reconciliação” pessoal com minha cidade, compreendendo melhor o mencionado cenário como resultado de um longo processo histórico.

Pois, como alguém que cresceu em Santa Catarina, se a xenofobia interna e o sentimento de superioridade cultural cotidianamente manifestados por parte da população catarinense me são algo profundamente incômodo, ao mesmo tempo também o é a imagem estereotipada e reducionista propagada fora do estado (principalmente entre alguns grupos e movimentos de esquerda) de uma associação imediata entre Santa Catarina e fascismos, como se o crescimento da extrema direita não fosse um fenômeno que ganhou força em todo o chamado mundo ocidental em momento de crise do capital no atual estágio da história. Basta ver nos comentários de usuários das redes sociais, em praticamente qualquer conteúdo relativo a Santa Catarina, o quanto, de modo antagônico, estas duas visões deturpadas e extremamente simplificadoras do cenário atual se fazem incomodamente presentes no imaginário social. De modo totalmente superficial, e com seus distorcionismos e negacionismos, ambas buscam explicar a realidade olhando apenas para o momento presente, desconsiderando todo o conhecimento histórico. Diante disso, uma importante reflexão aqui trazida foi a respeito de como pode o cinema, ou talvez mais especificamente os filmes históricos ou com temática histórica, contribuir para desconstruir minimamente estas visões. Obviamente que não existe

uma resposta fácil e única para isso, mas ao longo da tese, procurei demonstrar como existe espaço, ainda que completamente à margem dos grandes circuitos comerciais, para um cinema crítico sobre a história. E aqui esbarramos no velho problema do cinema brasileiro a respeito da dificuldade de exibição e circulação das obras.

Sendo a sociedade contemporânea marcada por uma quase onipresente influência midiática e com o predomínio da imagem visual, o cinema (ou até mesmo outras modalidades de audiovisual, pensando de forma mais ampla) é importante agente de uma “presentificação” do passado, possuindo destacado papel na construção de memórias e de imaginários sociais. Através da grande quantidade de filmes aqui levantados e analisados, é possível perceber o quanto os imaginários, narrativas e memórias sobre o passado de Joinville e Blumenau são campos de constante disputa, sendo ressignificados por diferentes atores sociais. Pois é a partir de questões e demandas do presente que o passado adquire significado. E, por mais, que as interpretações e narrativas conservadoras e marcadas pelos mitos fundadores, com suas nostalgias de um passado idealizado, o culto aos “pioneiros” e aos “grandes homens”, vitimizações e silenciamentos, continuam a se fazer presentes de forma bastante significativa (e, muito provavelmente, nunca deixarão de estar presentes, mesmo que sob novas roupagens), as inúmeras contranarrativas ajudam a revelar o quanto os discursos acerca do “Vale Europeu” ou das cidades dos “imigrantes”, do “trabalho” e da “ordem” nada mais são do que construções ideológicas e identitárias que contribuem para a manutenção de uma estrutura social e de poder das classes dominantes.

Com base em toda essa discussão, podemos notar o quanto a “escrita fílmica da história”, mesmo quando realizada de forma inconsciente pelos cineastas, é marcada por tensões a respeito de quais interpretações sobre o passado são trazidas pelos filmes. Certamente é mais fácil e confortável reproduzir narrativas hegemônicas e que reforçam a ideologia dominante, seja feito conscientemente para reforçá-la ou apenas reproduzindo o senso comum, por este ser, supostamente, a “verdade”. E, como visto, mesmo que utilizando uma linguagem moderna e conectada com o ágil mundo contemporâneo e se propondo a ser “inclusiva” e aberta à diversidade, tais recursos são utilizados justamente com a proposta de se reciclar e reavivar mitos fundadores. Até mesmo obras que se abrem para o controverso e o contraditório, por vezes, acabam não sustentando de fato uma visão contra-hegemônica, e retornando a um lugar de “conforto”, possivelmente para tentar passar uma ideia de neutralidade. E trazer o discurso de historiadores (ou especialistas de outras áreas do conhecimento) para embasar a narrativa ou contra-argumentar o senso comum também não são garantia de contestação a narrativas

dominantes. E para além disso, frente a um cenário no qual a internet e as redes sociais são dominadas pela lógica dos algoritmos, priorizando conteúdos de fácil assimilação, quando não negacionistas e repletos de visões distorcidas sobre a história, pode o filme histórico local e de baixo orçamento com contranarrativas de fato alcançar um público amplo e influenciar a visão da sociedade? Ou será que esbarram nas mesmas dificuldades encontradas para a disseminação e popularização do conhecimento acadêmico? Neste sentido, o cineasta que usa a história como matéria-prima de seus filmes teria “vantagens” com relação ao historiador? Uma análise mais aprofundada com relação à recepção dos filmes, algo que aqui só foi feito de forma tangencial, poderia nos indicar respostas mais precisas, sobre qual o real impacto destes filmes na sociedade. Mas arrisco dizer que o impacto destes filmes se dá de forma mais localizada, atingindo apenas determinados grupos e indivíduos.

Com tantos filmes analisados, e com temas e estilos tão díspares entre si, tendo em comum apenas o fato de terem elementos da história regional e local como seu fio condutor, fica evidente o quanto uma cidade, para muito além de seu aspecto concreto, como ruas, construções e a paisagem, é feita de múltiplas e polissêmicas narrativas, histórias, memórias, interpretações. A partir de distintas concepções e propostas, e com as diversas formas de serem exploradas pela linguagem cinematográfica (montagem, ângulos etc.), imagens dos mesmos locais em diferentes filmes nos revelam como elas são carregadas de contradições. Só para relembrar alguns exemplos mais óbvios: as imagens do neoenxaimel/pseudoenxaimel da rua XV de Novembro, em Blumenau, representam tanto o culto à memória do imigrante alemão e ao seu “espírito empreendedor”, em *Conhecendo Blumenau*, como também simbolizam a imposição de uma determinada cultura diante da exclusão e da invisibilização dos povos indígenas, como visto em *Enchente: o outro lado da Barragem Norte*. Ou ainda, imagens panorâmicas ou aéreas destacando a verticalização no centro de Joinville representam tanto a ideia de cidade pujante e desenvolvida, como em *Uma carta para Ferdinand*, como também servem, em *O mar de rosas de Joinville não existe mais*, para escancarar a desigualdade social e a marginalização dos trabalhadores nas periferias no processo de construção da cidade. Vemos assim a inexistência de uma neutralidade ou mesmo de uma “verdade” nas imagens, do mesmo modo que também não existem na análise, mesmo que esta seja realizada com todo o rigor metodológico e científico, algo que foi aqui encarado como objetivo primordial durante todo o processo de pesquisa e escrita. Contudo, isso, obviamente, não significa que as análises e interpretações sobre os filmes aqui apresentadas não possam ser complementadas, revisadas ou contestadas futuramente, tanto por outros pesquisadores como por mim mesmo, uma vez que o

processo de pesquisa e de produção de conhecimento histórico se faz de forma dialética e permanente. Como já mencionado, há muito mais a ser dito sobre o cinema catarinense do que pude contemplar ao longo destas quatrocentas páginas, com tantas coisas que poderiam ter sido melhor desenvolvidas, mas que ficaram somente restritas às notas de rodapé. Mas espero que, a partir do que reuni aqui, outros pesquisadores expandam o olhar para as obras, trazendo novos temas e novas problemáticas a seu respeito.

Como amplamente demonstrado ao longo da tese, é fundamental que se defenda políticas culturais efetivas, com maior participação popular e, importante enfatizar, sem tentativas de censura por parte de grupos fundamentalistas, conservadores e reacionários, permitindo-se uma verdadeira pluralidade de narrativas, em ambiente que seja, de fato, democrático. Nesse quesito, quando comparado ao que se produziu localmente durante todo o século XX, na produção realizada nas últimas duas décadas, mesmo que ainda muito distante do que poderia vir a ser, é possível notar o quanto houve de avanços. Certamente que isso foi facilitado também por todo o desenvolvimento das tecnologias digitais e da internet. Contudo, isto não se explica sem, no entanto, considerar a renovação na historiografia nacional e local, a partir dos anos 1990, trazendo uma valorização de novos sujeitos da história, bem como o ambiente de ampliação democrática (ainda que de modo subordinado aos interesses do capital) visto no Brasil a partir dos anos 2000, mesmo que tenhamos presenciado na última década a destruição de direitos outrora conquistados, além de uma ameaça de retorno a um regime autoritário.

Retomando a discussão a respeito das possibilidades de pesquisa histórica que envolvem o cinema como principal objeto de análise, penso que, embora o foco aqui dado tenha sido muito mais às representações da história *no* cinema e de se pensar a história *com* ou *a partir* do cinema, há aqui também uma ampla e inédita contribuição com relação à história *do* cinema nas duas cidades catarinenses, especialmente considerando o recorte temporal contemplado. Como dito, embora muitas obras e diretores sequer tenham sido citados, especialmente com relação a produções universitárias, independentes e sem financiamento público, a reunião e a catalogação das obras produzidas através dos editais municipais de cultura e das produções indígenas nos revelam também a importância de políticas públicas de preservação e de memória audiovisual nos dois municípios, ainda inexistentes. Nem tudo se encontra disponibilizado na internet, e mesmo o que se encontra é de modo disperso, e nada garante sua permanência ali. E, como amplamente demonstrado, o já centenário cinema local tem muito a nos mostrar e dizer sobre como chegamos até aqui.

Referências

Livros, artigos, teses e dissertações, entrevistas

ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz de. Gestão ou gestação pública da cultura: algumas reflexões sobre o papel do Estado na produção cultural contemporânea. *In*: RUBIM, Antonio A. C.; BARBALHO, Alexandre (org.). **Políticas culturais no Brasil**. Salvador: EDUFBA, 2007. p. 61-86

ÁLVAREZ, Iván Villarrea. Koyaanisqatsi: An Anti-Modernist Urban Symphony. *In*: LAFUENTE, Luis Alberto Lázaro; REQUEJO, María Dolores Porto (Ed.). **English and American Studies in Spain: New Developments and Trends**, 2015. p. 151-159.

AMORIM, Aluizio Batista de. **Nazismo em Santa Catarina**. Florianópolis: Insular, 2000.

ANDRADE, Daniel P.; CÔRTEZ, Mariana; ALMEIDA, Sílvia. Neoliberalismo autoritário no Brasil. **Caderno CRH**, Salvador, v. 34, p. 1-25, 2021.

ANTUNES, Ricardo. Afinal, quem é a classe trabalhadora hoje? **Estudos do trabalho**, Marília (SP), ano II, n. 3, p. 1-9, 2008.

ARNDT, Eliana. **Memória do cinema de Santa Catarina**. TCC (Graduação em Comunicação Social e Jornalismo) - Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 1984.

BACK, Sylvio. O passado é pisado. *In*: PIRES, José H. Nunes (Zeca). **Cinema e História: José Julianelli e Alfredo Baumgarten, pioneiros do cinema catarinense**. Blumenau: Edifurb, 2000. p. 9-16.

BACZKO, Bronislaw. A imaginação social. *In*: LEACH, Edmund *et all*. **Anthropos-Homem**. Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1985. p. 296-332.

BAPTISTA, Lilian Vegini; GOMES, Allan Henrique. “Ditadura reservada”: um olhar psicossocial entre as cenas de uma produção audiovisual. **Revista de Ciências Humanas**, Florianópolis, v.52, p. 1-22, 2018.

BARGEN, Ani. **Projeto “Cinemateca Catarinense”**. TCC (Graduação em Comunicação Social e Jornalismo) - Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 1985.

BATISTA JR., João. O Sul e a suástica. **Revista Piauí**, São Paulo, n. 205, p. 9, out. 2023.

BATISTELLA, Pedro Henrique. A comemoração como lugar de disputa: um estudo das mobilizações do passado pelos povos indígenas nas Comemorações dos “500 anos do Brasil” (2000). **Revista Discente Ofícios de Clio**, Pelotas (RS), vol. 5, nº 8, p. 74-92, jan. - jun. 2020.

BAUMAN, Zygmunt. **Retrotopia**. Rio de Janeiro: Zahar, 2017.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época da possibilidade de sua reprodução técnica. *In*: BENJAMIN, Walter. **Estética e Sociologia da Arte**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017. p. 7-47.

_____. **O anjo da história.** Organização e tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.

BERNARDET, Jean-Claude. **Cineastas e imagens do povo.** São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. **Cinema brasileiro:** Propostas para uma história. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____. Cinema marginal? **Folha de S. Paulo.** São Paulo, 10 jun. 2001. Disponível em <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1006200107.htm>. Acesso em 04 jun. 2025.

BERTONHA, João Fábio. **O integralismo e sua história:** memória, fontes, historiografia. Salvador: Pontocom, 2016.

BLANK, Thais Continentino. **Imagens do Brasil nos cinemas alemães:** os cinejornais sobre o Brasil de 1934 a 1941. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura), Rio de Janeiro, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2010.

BLUMENAU, Hermann Otto. **Um alemão nos trópicos:** Dr. Blumenau e a política colonizadora no Sul do Brasil. Blumenau (SC): Cultura em Movimento, Instituto Blumenau 150 Anos, 1999.

BOITO JR., Armando. Por que caracterizar o bolsonarismo como neofascismo. **Crítica Marxista**, Campinas, SP, v. 27, n. 50, p. 111-119, 2020.

BONOMINI, André. **Antigamente: O “rancho do mês” nos tempos do Carlos Koffke.** (05 ago. 2017). Disponível em <https://blogaboina.com.br/editorias/antigamente-em-blumenau/antigamente-o-rancho-do-mes-nos-tempos-do-carlos-koffke/>. Acesso em 02 abr. 2024.

BORTOLOSSI, Simone Fortes. **Regionalização do turismo no Vale Europeu, Santa Catarina:** uma abordagem institucional. Dissertação (Mestrado em Desenvolvimento Regional), Blumenau, Universidade Regional de Blumenau - FURB, 2008.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico.** Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.

BRASIL, André. Formas do antecampo: performatividade no documentário brasileiro contemporâneo. **Revista Famecos:** mídia, cultura e tecnologia. Porto Alegre, v. 20, n. 3, p. 578-602, set./dez. 2013.

BRIGHENTI, Clovis Antônio. Povos Indígenas em Santa Catarina. In: NOTZOLD, Ana Lúcia V.; ROSA, Helena A.; BRINGMANN, Sandro F. (org.). **Etnohistória, História Indígena e educação:** Contribuição para o debate. Porto Alegre: Palotti, 2012.

BRUHNS, Katianne. **Espaços de sociabilidade e o idioma** - A campanha de nacionalização em Joinville. Dissertação (Mestrado em História), Florianópolis, Universidade Federal de Santa Catarina, 1997.

BRUM, Rodrigo Falk. **Entrevista concedida a Maurício Biscaia Veiga**. Joinville, 21 de junho de 2021. Acervo do Autor.

BURKE, Peter. **O que é história cultural**. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

CABRAL, Oswaldo R. Introdução à primeira edição. In: FICKER, Carlos. **História de Joinville**: Crônica da Colônia Dona Francisca. Joinville: Letradágua, 2008. p. 11-13.

CAMURÇA, Rodrigo Capistrano. **Vivendo a utopia do presente**: A cidade de Fortaleza na produção audiovisual do Coletivo Alumbramento (2006-2011). Tese (Doutorado em História Social), Fortaleza, Universidade Federal do Ceará, 2018.

CANDAU, Joël. **Memória e identidade**. São Paulo: Contexto, 2012.

CARELLI, Vincent. Moi, un indien. In: CORRÊA, Mari; BLOCH, Sérgio; CARELLI, Vincent (org.). **Catálogo da Mostra Vídeo nas Aldeias**: um olhar indígena. Olinda, Sol Gráfica, 2004.

CASSINS, Fahya Kury. **Entrevista concedida a Maurício Biscaia Veiga**. Joinville, 26 fev. 2024. Acervo do Autor.

_____. **Entrevista Gritos do sul: o cinema contra o fascismo** (2023). Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=Vb5YyQ4Bmvk&t=9s&ab_channel=PaponoAuge%21. Acesso em 11 mar. 2025.

CERTEAU, Michel de. **A escrita da história**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.

CÉSAIRE, Aimé. **Discurso sobre o colonialismo**. Lisboa: Sá da Costa, 1978.

CHAGAS, Mário. Há uma gota de sangue em cada museu: a ótica museológica de Mário de Andrade. **Cadernos de Sociomuseologia**. Lisboa, v. 13, n. 13, p. 11-140, 1999.

CHALHOUB, Sidney. **Trabalho, lar e botequim**. São Paulo: Brasiliense, 1986.

CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. (org.) **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.

CHARTIER, Roger. **A história cultural**: entre práticas e representações. Algés (Portugal): Difel, 2002.

CHATI, Gabriel Medeiros. **O processo de implementação do sistema municipal de desenvolvimento pela cultura em Joinville-SC**. Dissertação (Mestrado em Patrimônio Cultural e Sociedade). Joinville, Universidade da Região de Joinville, 2012.

COELHO, Ilanil. **Pelas tramas de uma cidade migrante**. Joinville: Editora Univille, 2011.

COELHO, Tiago da Silva; ESPÍNDOLA, Isabela F. A trajetória do documentarista William Gericke: o audiovisual entre 'ontem' e 'hoje'. **Sillogés**, Porto Alegre, v.3. n.2., p. 551-573, jul./dez. 2020.

COELHO, Tiago da Silva; ESPÍNDOLA, Isabela F. 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**. São José dos Pinhais (PR), p. 1-10, fev. 2019.

COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e poder - a inocência perdida**: cinema, televisão, ficção, documentário. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2008. p. 236-259.

CONCEIÇÃO, Lays Cruz. **Vivências de escritas entre os Laklãnô/Xokleng**. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social). Florianópolis, Universidade Federal de Santa Catarina, 2015.

COSTA, Iara Andrade. **A Cidade da Ordem**: tensões sociais e controle (Joinville 1917/1943). Dissertação (Mestrado em História), Curitiba, Universidade Federal do Paraná, 1996.

CRISTOFOLINI, Nilton José. **Nacionalização do ensino**: estratégia para a construção da nacionalidade e sua contextualização em Joinville. Dissertação (Mestrado em História), Florianópolis, Universidade Federal de Santa Catarina, 2002.

CUARTEROLO, Andrea. El viaje en la era de la reproductibilidad técnica: Discursos etno-geográficos en los primeros travelogues argentinos. **Cine Documental**, Buenos Aires, n. 3, p. 1-22, 2011.

DALLABRIDA, Norberto. Catolicismo de imigração e conflitos ítalo-germânicos. In: FERREIRA, Cristina; _____; FROTSCHER, Méri. **Visões do Vale**: Perspectivas historiográficas recentes. Blumenau (SC): Nova Letra, 2000. p.57-69.

DAMACENO, Cristiano. **Ópera Yara de Josef Prantl (1895-1951) e Otto Adolf Nohel (? - 1932)**: contribuições para a história cultural de Joinville-SC na década de 1930. Dissertação (Mestrado em Música). Florianópolis, Universidade do Estado de Santa Catarina, 2022.

DEEKE, José. Indígenas do Itajaí. **Revista Blumenau em Cadernos**. Tomo VIII - n. 6/7, p. 101-131, jan./mar. 1967.

DELACROIX, Christian. A história do tempo presente, uma história (realmente) como as outras? **Tempo e Argumento**, Florianópolis, v. 10, n. 23, p. 39-79, jan./mar. 2018.

DESBOIS, Laurent. **A odisseia do cinema brasileiro**: Da Atlântida à Cidade de Deus. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

DIAS, Rodrigo Francisco. Natalie Zemon Davis, Robert A. Rosenstone e a “escritura fílmica da história”. **Revista Sapiência**: sociedade, saberes e práticas educacionais - UEG/Câmpus de Iporá, v.3, n. 2, p.95-114 - jul./dez. 2014.

DIETRICH, Ana Maria. **Nazismo tropical?** - O partido nazista no Brasil. Tese (Doutorado em História Social). São Paulo, Universidade de São Paulo, 2007.

DUARTE, Daniel Ribeiro; ROMERO, Roberto; TORRES, Júlia. A curva ondulada do rio. In: DUARTE, Daniel Ribeiro; ROMERO, Roberto; TORRES, Júlia (org.). **Cosmologias da imagem**: cinemas de realização indígena. Belo Horizonte: Filmes de Quintal, 2021. p.11-14.

ECO, Umberto. **O fascismo eterno**. Rio de Janeiro: Record, 2018.

FAGANELLO, Éverson José. **Outra memória**: um roteiro cinematográfico múltiplo para a crítica da história narrada. Tese (Doutorado em Literatura). Florianópolis, Universidade Federal de Santa Catarina, 2007.

FALCÃO, Luiz Felipe. A guerra interna (Integralismo, Nazismo e Nacionalização). In: BRANCHER, Ana (org.). **História de Santa Catarina**: estudos contemporâneos. Florianópolis: Letras contemporâneas, 2004. p. 167-198.

_____. **Entre ontem e amanhã**: diferença cultural, tensões sociais e separatismo em Santa Catarina no século XX. Itajaí (SC): Univali, 2000.

FÁVERI, Marlene de. **Memórias de uma (outra) guerra**: Cotidiano e medo durante a Segunda Guerra em Santa Catarina. Tese (Doutorado em História). Florianópolis, Universidade Federal de Santa Catarina, 2002.

_____. Prefácio - De memórias, fragmentos e ressentimentos. In: MARTINS, Celso. **Os quatro cantos do sol** - Operação Barriga Verde. Florianópolis: Ed. Da UFSC/Fundação Boiteux, 2006. p. 9-12.

_____. Violência política em tempo de guerra: a Exposição de Material Nazista. **Revista Catarinense de História**, Florianópolis, n. 36, p. 151-174, fev. 2020.

FELIPE, Marcos Aurélio. Do outro lado do espelho: história e problemáticas do Vídeo nas Aldeias (VNA). **Visualidades**, Goiânia, v.17, p. 1-34, 2019.

_____. O cinema contra-colonial Huni-Kuin: a face velada do colonialismo. **Galáxia**, São Paulo, v. 47, p. 1-23, 2022.

FERNANDES, Murilo. Separatismos sul-brasileiros: a construção do ideário. **Revista dos pós-graduandos em História da UPF**. Passo Fundo (RS), v. 23, n. 1, p. 86-101, jan.-mar., 2024.

FERREIRA, Cristina. Imprensa de fábrica e culturas de classe na ditadura militar em Blumenau-SC (1963-1968). **História e Perspectivas**, Uberlândia (MG), n.56, p. 209-237, jan./jun. 2017.

_____; FROTSCHER, Méri. **Visões do Vale**: Perspectivas historiográficas recentes. Blumenau (SC): Nova Letra, 2000.

FERREIRA, Luiz Mateus da Silva. **Terra, trabalho e indústria na colônia de imigrantes Dona Francisca (Joinville)**, Santa Catarina, 1850 - 1920. Tese (Doutorado em História). São Paulo, Universidade de São Paulo, 2019.

_____. Dois manuscritos para revisar a história da Colônia Dona Francisca (Joinville/SC), um dos mais importantes núcleos de colonização alemã do Brasil no século XIX. **História Unisinos**, São Leopoldo-RS, v. 25, n. 3, p. 567-576, set./dez. 2021.

FERRO, Marc. **Cinema e História**. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

FICKER, Carlos. **História de Joinville**: Crônica da Colônia Dona Francisca. Joinville: Letradágua, 2008.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia F. de; SICILIANO, Tatiana O.; MIRANDA, Eduardo. **O tempo subtraído**: cotidiano e trabalho no cinema brasileiro do século XXI. XXVIII Encontro Anual da Compós, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre - RS, 2019. p.1-18.

FLORES, Maria Bernardete Ramos. **Oktoberfest**: Turismo, festa e cultura na estação do chopp. Florianópolis: Letras contemporâneas, 1997.

FOUCAULT, Michel. **Em defesa da sociedade**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

FREIRE, Carlos Augusto da Rocha. Apresentação. In: FREIRE, Carlos Augusto da Rocha (org.) **Memória do SPI**: textos, imagens e documentos sobre o Serviço de Proteção aos Índios (1910 – 1967). Rio de Janeiro: Museu do Índio-FUNAI, 2011. p.17-139.

FREIRE, Izaias de Souza. **A Manchester em chamas**: Empresariado, trabalhadores e ditadura (Joinville, 1964-1985). Tese (Doutorado em História). Florianópolis, Universidade do Estado de Santa Catarina, 2024.

_____. **Ecoss de democratização**: uma análise das vozes do processo de transição do regime militar em Joinville. Dissertação (Mestrado em História). Florianópolis, Universidade do Estado de Santa Catarina, 2015.

FROTSCHER, Méri. **Da celebração da etnicidade teuto-brasileira à afirmação da brasilidade**: Ações e discursos das elites locais na esfera pública de Blumenau (1929-1950). Tese (Doutorado em História). Florianópolis, Universidade Federal de Santa Catarina, 2003.

_____. **Etnicidade e trabalho alemão**: outros usos e outros produtos do labor humano. Dissertação (Mestrado em História). Florianópolis, Universidade Federal de Santa Catarina, 1998.

FURTADO, Celso. **Em busca de novo modelo**: Reflexões sobre a crise contemporânea. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

GAKRAN, Nanblá. **Aspectos morfossintáticos da língua Laklãnô (Xokleng) “Jê”**. Dissertação (Mestrado em Linguística). Campinas/SP, Universidade Estadual de Campinas, 2005.

GAUTHIER, Guy. **O documentário**: um outro cinema. Campinas, SP: Papirus, 2011.

GERTZ, René. **A ilha nazista em Santa Catarina ou vídeos de arrepiar**. 2023a. Disponível em <https://renegertz.com/noticias/9-notas/176-ilha-nazista>. Acesso em 06 fev. 2025.

_____. **As lamentáveis fake news “do bem”**. (08 set. 2021). Disponível em <https://renegertz.com/noticias/9-notas/169-fake-news-do-bem>. Acesso em 06 fev. 2025

_____. **Nazismo, neonazismo e a “colônia alemã” no sul do Brasil.** Palestra proferida em 27 de maio de 2023, no Instituto Histórico de São Leopoldo. 2023b. Disponível em <https://renegertz.com/arquivos/baixar/REG.IHSL2023Final.pdf>. Acesso em 06 fev. 2025.

_____. **O fascismo no sul do Brasil: germanismo, nazismo, integralismo.** Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987.

GINZBURG, Carlo. **O queijo e os vermes: O cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela Inquisição.** São Paulo: Companhia das letras, 2017.

GONÇALVES, Janice. **Sombrios umbrais a transpor: arquivos e historiografia em Santa Catarina no século XX.** Tese (Doutorado em História Social), São Paulo, Universidade de São Paulo, 2008.

GONÇALVES, Leandro Pereira; CALDEIRA NETO, Odilon. **O fascismo em camisas verdes: do integralismo ao neointegralismo.** Rio de Janeiro: FGV, 2020.

GRAMSCI, Antonio. **Escritos Políticos - Volume II.** Lisboa: Seara Nova, 1977.

GROSGOUEL, Ramón. A estrutura do conhecimento nas universidades ocidentalizadas: racismo/sexismo epistêmico e os quatro genocídios/epistemicídios do longo século XVI. **Revista Sociedade e Estado.** Brasília, v. 31, n. 1, p. 25-49, jan./abr. 2016.

GRUNER, Clóvis. **Leituras matutinas: Modernidade, utopias e heterotopias na imprensa joinvilense (1951-1980).** Dissertação (Mestrado em História), Curitiba, Universidade Federal do Paraná, 2002.

GUERRERO, Walter Q. História breve de Carlos Ficker. In: FICKER, Carlos. **História de Joinville: Crônica da Colônia Dona Francisca.** Joinville: Letradágua, 2008. p. 19-20.

HACKENHAAR, Clayton. **O integralismo em Santa Catarina e a tentativa de golpe de março de 1938.** Tese (Doutorado em História Social), Porto Alegre, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2019.

HERKENHOFF, Elly. **Era uma vez um simples caminho...** Fragmentos da História de Joinville. Joinville: Fundação Cultural, 1987.

_____. Frederic Brustlein. **Revista Blumenau em Cadernos.** Tomo XXII, n. 8, p. 250-252, ago. 1981.

_____. **Joinville. Nosso Teatro Amador (1858-1938).** Joinville: FCJ/PMJ e Arquivo Histórico de Joinville, 1989.

HOBBSAWM, E.; RANGER, T. **A invenção das tradições.** São Paulo: Paz e Terra, 1997.

IKEDA, Marcelo Gil. **O modelo das leis de incentivo fiscal e as políticas públicas cinematográficas a partir da década de noventa.** Dissertação (Mestrado em Comunicação). Niterói-RJ, Universidade Federal Fluminense, 2011.

IKEDA, Marcelo G.; LIMA, Dellani. **Cinema de garagem** - Panorama da produção brasileira independente do novo século. Rio de Janeiro: WSET Multimídia, 2012.

INESC (Instituto de Estudos Socioeconômicos). **Fundação Anti-indígena**: Um retrato da Funai sob o governo Bolsonaro. Brasília: INESC, 2022.

JACOBS, Steven; HIELSCHER, Eva; KINIK, Anthony. **The city symphony phenomenon**: cinema, art, and urban modernity between the wars. New York: Routledge/AFI Film Readers, 2019.

JAHNKE, Morgana Elisha. **Canibais em Palmitos**: Arte e anarquia no cinema independente. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em História). Chapecó (SC), Universidade Federal da Fronteira Sul, 2018.

JAMUNDÁ, Theobaldo Costa. Prosit! Herr Doktor Blumenau. **Blumenau em Cadernos**, Blumenau, tomo XL, n. 11/12, p. 72-77, nov./dez. 1999.

JARDIM, Luis Eduardo França; ARON, Mariana Luiza. Ditadura brasileira e seus desdobramentos em Desigualdade e Humilhação Social. **Angelus Novus**, São Paulo, n. 12, p. 41-60, 2016.

JELIN, Elizabeth. **La lucha por el pasado**: cómo construimos la memoria social. Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores, 2017.

JOFFILY, Mariana. Aniversários do golpe de 1964: debates historiográficos, implicações políticas. **Tempo e Argumento**, Florianópolis, v. 10, n. 23, p. 204-251, jan./mar. 2018.

_____.; RAMALHO; Walderez. Distorcionismo: uma nova categoria de análise para o campo de batalha da história no século XXI. **Revista Tempo**. Niterói (RJ), v. 30, n. 1, p. 1-20, 2024.

KAMINSKI, Rosane. Do texto à imagem: as faces da violência nas crianças nazistas em *Aleluia, Gretchen*. In: CAPELATO, Maria Helena; MORETTIN, Eduardo; NAPOLITANO, Marcos; SALIBA, Elias Thomé. (org.). **História e Cinema**. São Paulo: Alameda, 2011. p. 275-293.

_____. **Poética da angústia**: história e ficção no cinema de Sylvio Back - anos 1960 e 70. Tese (Doutorado em História), Curitiba, Universidade Federal do Paraná, 2008.

_____. Yndio do Brasil, de Sylvio Back: história de imagens, história com imagens. In: MORETTIN, Eduardo; NAPOLITANO, Marcos; KORNIS, Mônica Almeida. **História e Documentário**. Rio de Janeiro: FGV, 2012. p.179-210.

_____.; BUSNARDO, Larissa. Um cinema-postal: As cidades do Paraná, de João Baptista Groff (1936). **Vivomatografias**: Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica, Buenos Aires, año 7, n. 7, p. 6-39, dez. 2021.

KLUG, João. Apresentação. In: COELHO, Ilanil. **Pelas tramas de uma cidade migrante**. Joinville: Editora Univille, 2011. p. 11-12.

KORMANN, Edith. **Blumenau: Arte, cultura e as histórias de sua gente (1850-1985)**. Volume IV. Florianópolis: Paralelo 27, 1996.

KORNIS, Mônica Almeida. **Cinema, televisão e história**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

KÖRÖSSY, Nathália; PAES, Rute Gabriela dos Santos; CORDEIRO, Itamar José Dias. Estado da arte sobre turismo e cinema no Brasil: uma revisão integrativa da literatura. **Podium Sport: Leisure and Tourism Review**, São Paulo, v. 10, n. 1, p. 109-140, jan./abr. 2021.

KOSELLECK, Reinhart. **Estratos do Tempo**. Rio de Janeiro: Contraponto; PUC-Rio, 2014.

_____. **Futuro Passado: contribuição à semântica dos tempos históricos**. Rio de Janeiro: Editora PUC-RJ; Contraponto, 2006.

KOWARICK, Lúcio. **Trabalho e vadiagem: A origem do trabalho livre no Brasil**. São Paulo: Brasiliense, 1987.

KRENAK, Ailton. Instituir mitologias: audiovisual indígena, um cinema de ação. In: DUARTE, Daniel Ribeiro; ROMERO, Roberto; TORRES, Júlia (org.). **Cosmologias da imagem: cinemas de realização indígena**. Belo Horizonte: Filmes de Quintal, 2021. p.17-30.

LAGNY, Michèle. Imagens audiovisuais e história do tempo presente. **Tempo e Argumento**, Florianópolis, v. 4, n. 1, p. 23-44, jan./jun. 2012.

LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. Campinas: Unicamp, 2010.

_____; MAIELLO, Francesco. **Reflexões sobre a história**. Lisboa: Edições 70, 2009.

MACHADO, Diego Finder. **Marcas da profanação: versões e subversões da ordem patrimonial de Joinville - SC**. Tese (Doutorado em História). Florianópolis, Universidade do Estado de Santa Catarina, 2018.

MACHADO, Gerson. **Os atabaques da Manchester: Subjetividades, Trajetórias e Identidades Religiosas Afro-brasileiras em Joinville/SC (Décadas de 1980-2000)**. Tese (Doutorado em História). Florianópolis, Universidade Federal de Santa Catarina, 2012.

MALDONADO-TORRES, Nelson. Sobre la colonialidad del ser: contribuciones al desarrollo de un concepto. In: CASTRO-GÓMEZ, Santiago; GROSGOUEL, Ramón (org.). **El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global**. Bogotá: Siglo del Hombre Editores; Universidad Central, Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos y Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar, 2007. P. 127-168.

MARÇANI, Luis Carlos (Caio); PEREIRA, Sandro Waltich de Assis. Índios Xokleng: Onde foram parar seus costumes? **Anais do XVI Prêmio Expocom 2009 – Exposição da Pesquisa Experimental em Comunicação**, 2009. Disponível em <http://www.intercom.org.br/papers/regionais/sul2009/expocom/EX16-0930-1.pdf>. Acesso em 19 jul. 2024.

MARTINS, Celso. **Os quatro cantos do sol - Operação Barriga Verde**. Florianópolis: Ed. Da UFSC/Fundação Boiteux, 2006.

MARTINS-FONTES, Yuri. Neofascismo, forma política do capitalismo em crise: Antinacionalista, neoliberal, racista. **Crítica e Sociedade**: Revista de cultura política, Uberlândia, v. 11, n. 2, p. 173-186, 2021.

MARTUSCELLI, Danilo Enrico. **Classes dominantes, política e capitalismo contemporâneo**. Florianópolis: Editora Em Debate/UFSC, 2018.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **A ideologia alemã**. São Paulo: Expressão Popular, 2009.

MATHYAS, Alessandra da Mota. **Histórias impressas de Joinville**: Estudo da historiografia e da influência da imprensa na escrita da história da maior cidade de Santa Catarina. Dissertação (Mestrado em História). Florianópolis, Universidade Federal de Santa Catarina, 2007.

MAZOWER, Mark. **Continente sombrio**. São Paulo: Companhia das letras, 2001.

MELO, Luis Rocha. Historiografia audiovisual: a história do cinema escrita pelos filmes. **Ars**. São Paulo, v. 14, n. 28, p. 220-245, 2016.

MENNEL, Barbara. **Cities and cinema**. New York: Routledge, 2008.

MEURER, Bellini. **Entre flores e manguezais**: a construção do real em Joinville. Dissertação (Mestrado em História). São Paulo, Pontifícia Universidade Católica, 1993.

MENEZES, Paulo. O nascimento do cinema documental e o processo não civilizador. In: MARTINS, J. de S. et al. (org.). **O imaginário e o poético nas Ciências Sociais**. Bauru, SP: Edusc, 2005. P. 73 - 127.

MICHELS, Ido Luiz. **Crítica ao modelo catarinense de desenvolvimento** - Do planejamento econômico (1956) aos precatórios (1997). Campo Grande: Ed. UFMS, 1998.

MIRA, Vinícius José. **“Por Cristo e pela Pátria”**: a igreja católica e a ditadura militar (Joinville, 1964-1985). Dissertação (Mestrado em História). Florianópolis: Universidade do Estado de Santa Catarina, 2024.

MIRANDA, Gabriel; PAIVA, Ilana. O Brasil diante da ofensiva neoliberal: notas de uma tragédia anunciada. **Abya Yala**: Revista sobre acesso à justiça e direitos nas Américas. Brasília, v.5, n.2, p. 196-218, jul./dez. 2021.

MONDARDO, Marcos Leandro. **Os períodos das migrações**: Territórios e identidades em Francisco Beltrão/PR. Dissertação (Mestrado em Geografia). Dourados (MS): Universidade Federal da Grande Dourados, 2009.

MONTEIRO, John Manuel. O desafio da História Indígena no Brasil. In: SILVA, Aracy L. da; GRUPIONI, Luís D. B. (org.). **A temática indígena na escola**: novos subsídios para professores de 1º e 2º graus. Brasília: MEC; MARI; UNESCO, 1995.

MORETTIN, Eduardo. Dimensões históricas do documentário brasileiro no período silencioso. In: MORETTIN, E.; NAPOLITANO, M.; KORNIS, Mônica A. (org.). **História e documentário**. Rio de Janeiro: FGV, 2012. p. 11-43.

_____. O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro. In: CAPELATO, Maria Helena; MORETTIN, Eduardo; NAPOLITANO, Marcos; SALIBA, Elias Thomé. (org.). **História e Cinema**. São Paulo: Alameda, 2011. p. 39-64.

MOSER, Magali. A prática da invisibilidade social sobre as áreas de concentração de pobreza na imprensa de Blumenau (SC). **Rebela**, Florianópolis, v.5, n.1. p. 132-145, jan./mar. 2015.

_____. **A vida pelo cinema**: Herbert Holetz entre a realidade e a ficção. Blumenau: Nova Letra, 2006.

_____. Cidade Escondida. Série de reportagens. **Jornal de Santa Catarina**. Blumenau, 24 a 27 fev. 2007.

_____. **Jornalismo forjado**: a participação da imprensa na imposição da identidade germânica em Blumenau. Dissertação (Mestrado em Jornalismo). Florianópolis, Universidade Federal de Santa Catarina, 2016.

MUSTAFA, Izani Pibernat. **Alô, alô, Joinville! Está no ar a rádio difusora!** A radiodifusão em Joinville/SC (1941-1961). Dissertação (Mestrado em História), Florianópolis, Universidade Estadual de Santa Catarina, 2009.

NAPOLITANO, Marcos. A escrita fílmica da história e a monumentalização do passado: uma análise comparada de *Amistad* e *Danton*. In: CAPELATO, Maria Helena; MORETTIN, Eduardo; NAPOLITANO, Marcos; SALIBA, Elias Thomé. (org.). **História e Cinema**. São Paulo: Alameda, 2011. p. 65-84.

_____. Recordar é vencer: as dinâmicas e vicissitudes da construção da memória sobre o regime militar brasileiro. **Antíteses**. V. 8, n. 15, p. 9-44, nov. 2015.

_____. Variáveis do filme histórico ficcional e o debate sobre a escritura fílmica da história. **História: Questões & Debates**. Curitiba, v. 70, n. 1, p. 12-44, jan./jun. 2022.

NASCIMENTO, Ana Paula. **Impactos da reforma trabalhista na ação do sindicato dos metalúrgicos de Joinville**. Dissertação (Mestrado em Sociologia), Uberlândia (MG), Universidade Federal de Uberlândia, 2020.

NASCIMENTO, Giceli Warmling. **O cinema como instrumento de propaganda política integralista (1932-1937)**. Dissertação (Mestrado em História), Maringá-PR, Universidade Estadual de Maringá, 2016.

NDILI, Neuton Calebe Vaipão. **Mudanças socioambientais na comunidade Xokleng Laklãnõ a partir da construção da Barragem Norte**. Trabalho de Conclusão de Curso. (Graduação em Licenciatura Intercultural Indígena do Sul da Mata Atlântica). TI Ibirama Laklãnõ (SC), Universidade Federal de Santa Catarina, 2015.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. São Paulo: Papirus, 2009.

NIEHUES, Valdete Daufemback. **Do agricultor ao operário**: lembranças de migrantes. Dissertação (Mestrado em História). Florianópolis, Universidade Federal de Santa Catarina, 2000.

NORA, Pierre. “Entre memória e história: a problemática dos lugares”. **Projeto História**, São Paulo, n.10, p.7-29, 1993.

NYE JR., Joseph. **Soft power: The means to success in world politics**. New York: Public Affairs, 2004.

OLIVEIRA, Pricila V.; PANNACCI, Renato C. Fomento ao cinema brasileiro: o papel do Estado. **Revista Anagrama**, São Paulo, Ano 11, v. 2, p. 1-29, jul.- dez. 2017.

OLIVEIRA, Wanessa Araújo de. **Utopias e concretudes: Brasília e Ceilândia na perspectiva cinematográfica**. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais), Goiânia, Universidade Federal de Goiás, 2018.

PASQUALOTTO, Mariana Zabet. **Cidade, Memória e Infâmia: vestígios da clausura em Joinville/SC**. Dissertação (Mestrado em Psicologia). Florianópolis, Universidade Federal de Santa Catarina, 2016.

_____. **Memórias da Loucura: arquivo, testemunho e arte**. Tese (Doutorado em Psicologia). Florianópolis, Universidade Federal de Santa Catarina, 2020.

_____. “Memórias invisíveis”: a produção de um documentário sobre o Abrigo Municipal de Alienados Oscar Schneider. **Tempo e Argumento**, Florianópolis, v. 13, n. 33, p. 1-31, maio/ago. 2021.

PAXTON, Robert. **A anatomia do fascismo**. São Paulo: Paz e Terra, 2007.

PEREIRA, Juliano Cabral. As elites civis e a ditadura militar: O exemplo de Joinville (1965). **Anais do XVIII Encontro Estadual de História: Direitos humanos, sensibilidades e resistências**. Criciúma: UNESC; ANPUH-SC, p. 1-11, 2020.

PEREIRA, Luis Fernando Lopes. **Paranismo: Cultura e Imaginário no Paraná da I República**. Dissertação (Mestrado em História). Curitiba, Universidade Federal do Paraná, 1996.

PEREIRA, Sissi Valente. **Inquietude e tragédia: O Cinema Experimental em Florianópolis**. Dissertação (Mestrado em História). Florianópolis, Universidade Federal de Santa Catarina, 2012.

PESAVENTO, Sandra J. **O imaginário da cidade: Visões literárias do urbano**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2002.

PETRY, Cristóvão. Censura ontem e hoje. **DAPesquisa**, Florianópolis, v.10, n.13, p 31-45, jun. 2015.

PINTO, Carlos Eduardo Pinto de. **Imaginar a cidade real: O Cinema Novo e a representação da modernidade urbana carioca (1955 - 1970)**. Tese (Doutorado em História). Niterói-RJ, Universidade Federal Fluminense, 2013.

PIRES, José H. Nunes; DEPIZZOLATTI, Norberto V.; ARAUJO, Sandra M. **O cinema em Santa Catarina**. Florianópolis: Editora da UFSC, 1987.

PIRES, José H. Nunes (Zeca). **Cinema e História: José Julianelli e Alfredo Baumgarten**, pioneiros do cinema catarinense. Blumenau: Edifurb, 2000.

PLÜSCHOW, Gunther. Com os Botocudos. **Blumenau em Cadernos**, Blumenau/SC, tomo XXXVIII, n. 10, p. 7-23, out. 1997.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. **Revista Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 3-15, 1989.

POROGER, Felipe Arrojo. **A São Paulo que o cinema inventou**. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo), São Paulo, Universidade de São Paulo, 2021.

PORTO, Fabrício. **Entrevista concedida a Maurício Biscaia Veiga**. Joinville, 8 mar. 2024. Acervo do Autor.

PRIPRÁ, Walderes Coctá. **Lugares de Acampamento e Memória do Povo Laklânô/Xokleng**. Dissertação (Mestrado em História). Florianópolis, Universidade Federal de Santa Catarina, 2021.

QUEIRÓZ, Rachel de. Olhos Azuis. **Revista O Cruzeiro**, Rio de Janeiro, n. 19, 19 mar. 1949.

REIS, E R. Cidade e cinema: ensaio sobre a presença. **Geograficidade**. v. 10, n. 2, p. 30-47, 2020.

REIS, Paula Grazielle Viana. **Vladimir Kozák, as câmeras e os Xetá**. Dissertação (Mestrado em Antropologia). Belo Horizonte, Universidade Federal de Minas Gerais, 2014.

RIBEIRO, Darcy. **Os índios e a civilização**. A integração das populações indígenas no Brasil moderno. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

ROCHA, João Cezar de Castro. **Guerra cultural e Retórica do ódio: Crônicas de um Brasil pós-político**. Goiânia: Caminhos, 2021.

RODOWICZ-OSWIECIMSKY, Theodor. **A colônia Dona Francisca no sul do Brasil**. Florianópolis: Editora da UFSC, 1992.

RODRIGUES, Maria C. de Matos. A releitura do passado farroupilha no IHGB (1921–1935): memória republicana e legitimidades intelectuais. **Revista Tempo**, v. 19, n. 35, p. 161-183, jul./dez. 2013.

RODRIGUES, Rogério Rosa; BORGES, Viviane. Introdução: A terceira margem do tempo: Cruzamentos possíveis entre história pública e história do tempo presente. In: RODRIGUES, Rogério Rosa; BORGES, Viviane (org.). **História pública e história do tempo presente**. São Paulo: Letra e Voz, 2021. P. 7 - 15.

ROSENSTONE, Robert A. **A história nos filmes, os filmes na história**. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

ROUCH, Jean. The camera and man (1973). Disponível em www.der.org/jean-rouch/pdf/CameraandMan-JRouch.pdf. Acesso em 09 abr. 2025.

ROUSSO, Henry. Sobre a história do tempo presente: Entrevista com o historiador Henry Rousso. **Tempo e Argumento**: Revista do Programa de pós-graduação em História, v. 1, n. 1, p. 201 - 216, jan. / jun. 2009. Entrevistadora: Silvia Maria Fávero Arend.

RUBIM, Antonio Albino Canelas. Políticas culturais no Brasil: tristes tradições, enormes desafios. In: RUBIM, Antonio A. C.; BARBALHO, Alexandre (org.). **Políticas culturais no Brasil**. Salvador: EDUFBA, 2007. p. 11-36.

RUSSO, Francisco. **Uma carta para Ferdinand** - Crítica. Disponível em <https://www.papodecinema.com.br/filmes/uma-carta-para-ferdinand/>. Acesso em 17 jun. 2024.

SALES GOMES, Paulo Emílio. **Uma Situação Colonial?** São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

SAMPAIO, Sofia. Outros filmes, outro cinema: o filme turístico. **Atas do IV Encontro Anual da AIM**. Lisboa: AIM, p. 340-347, 2015a.

_____. Turismo, olhares e imagens em movimento: do arquivo como repositório ao arquivo como campo. **Análise Social** – Revista do Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa, Lisboa, 217, L 4., p. 830-843, 2015.

SAMPAIO, Sofia; SCHEFER, Raquel; BLANK, Thaís. Filmes utilitários, amadores, órfãos e efêmeros: repensando o cinema a partir dos “outros filmes”. **Aniki** - Revista Portuguesa da Imagem em Movimento, Lisboa, v. 3, n. 2, p. 200-213, 2016.

SANTA CRUZ, Andressa R.; SOUZA, Clara Comandolli. **Laklãnô/Xokleng**: os órfãos do Vale. 34 f. Relatório Técnico de Conclusão de Curso. (Graduação em Jornalismo). Florianópolis, Universidade Federal de Santa Catarina, 2018.

SANTOS, Luciana Mendes. **Uma política de mobilização e encantamento social**: os pontos de cultura como política pública em Santa Catarina (2004-2014). Dissertação (Mestrado em História). Florianópolis, Universidade do Estado de Santa Catarina, 2017.

SANTOS, Sílvio Coelho. **Índios e brancos no sul do Brasil** - A dramática experiência dos Xokleng. Florianópolis: Edeme, 1973.

_____. **Os índios Xokleng**: memória visual. Florianópolis: Ed. da UFSC; Ed. da UNIVALI, 1997.

SAVOLDI, Andréia; CUNHA, Luiz Alexandre. Uma abordagem sobre a agricultura familiar, PRONAF e a modernização da agricultura no sudoeste do paraná na década de 1970. **Revista Geografar**, Curitiba, v.5, n.1, p.25-45, jan./jun. 2010.

SCHMIDT-GERLACH, Gilberto; KADLETZ, Bruno K.; MARCHETTI, Marcondes. **Colônia Blumenau no sul do Brasil**. Tomo II. São José (SC): Clube de Cinema Nossa Senhora do Desterro, 2019.

SCHMITT, Darlan Jevaer. **Blumenau em Cadernos e José Ferreira da Silva: passado e presente para o Vale do Itajaí - Santa Catarina (1957-1973)**. Dissertação (Mestrado em História). Florianópolis, Universidade do Estado de Santa Catarina, 2011.

SCHUCMAN, Lia Vainer. **Entre o “encardido”, o “branco” e o “branquíssimo”**: Raça, hierarquia e poder na construção da branquitude paulista. 122 f. (Tese de doutorado). Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2012.

SCHWARTZ, Lilia M.; REIS, Leticia V. de S. **Negras Imagens: Ensaio sobre Cultura e Escravidão no Brasil**. São Paulo: USP: Estação Ciência, 1996.

SERRAGLIO, João Paulo. **O som das serras: Paisagem e arquivo em Três Barras - SC**. Dissertação (Mestrado em Urbanismo, História e Arquitetura da cidade). Florianópolis, Universidade Federal de Santa Catarina, 2012.

SEYFERTH, Giralda. Colonização, imigração e a questão racial no Brasil. **Revista USP**, São Paulo, v. 53, p. 117-149, mar./mai. 2002.

_____. **Nacionalismo e identidade étnica**: a ideologia germanista e o grupo étnico teuto-brasileiro numa comunidade do Vale do Itajaí. Florianópolis: Fundação Catarinense de Cultura, 1981.

_____. Identidade camponesa e identidade étnica (um estudo de caso). **Anuário Antropológico**, Brasília, v. 91, p. 31-63, 1993.

SILVA, Beatriz Correia da. A fraude da História nas obras de Leandro Narloch e Olavo de Carvalho. **Cantareira**, Niterói, p. 31-47, dez. 2024.

SILVA, Carla Fernanda da. **Grafias da luz**: a narrativa visual sobre a cidade na Revista Blumenau em Cadernos. Dissertação (Mestrado em História). Florianópolis, Universidade Federal de Santa Catarina, 2008.

_____; MACHADO, Ricardo. Cultura Negra em Blumenau: problematizando identidade e diferença na sala de aula. **História & Ensino**, Londrina (PR), v. 17, n. 1, p. 183-193, jan./jun. 2011.

SILVA, Janine Gomes da. **Tempo de lembrar, tempo de esquecer** - as vibrações do Centenário e o período de nacionalização: Histórias e memórias sobre a cidade de Joinville. Joinville: Univille, 2008.

SIMIS, Anita. A política cultural como política pública. In: RUBIM, Antonio A. C.; BARBALHO, Alexandre (org.). **Políticas culturais no Brasil**. Salvador: EDUFBA, 2007. p. 134-155.

SMITH, Linda T. **Descolonizando metodologias**: pesquisa e povos indígenas. Curitiba: Editora UFPR, 2018.

SORLIN, Pierre. **The film in History**: restaging the past. Oxford: Basil Blackwell Publisher, 1980.

SOUZA, Eliton Felipe. **Eu também fui torturado**: As memórias dos militantes comunistas de Joinville sobre o Regime civil-militar brasileiro. Dissertação (Mestrado em Sociologia). Florianópolis, Universidade Federal de Santa Catarina, 2015.

SOUZA, Giane Maria de. A cidade que me pertence: Apontamentos sobre uma experiência urbana. **Anais do XXVIII Simpósio Nacional de História**. Florianópolis, 2015. Disponível em https://snh2015.anpuh.org/resources/anais/39/1434421190_ARQUIVO_Anpuh2015Texto_deapresentacaoparaColetivadosNaoArtistas.pdf. Acesso em 09 out. 2024.

_____. A cidade sob um olhar - Educação patrimonial e o ensino superior: experiências para o debate. In: TOLENTINO, Átila B.; BRAGA; Emanuel O. (org.). **Educação patrimonial: Práticas e diálogos interdisciplinares**. João Pessoa: IPHAN-PB;/Casa do Patrimônio da Paraíba, 2017. Disponível em http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/caderno_tematico_06.pdf. Acesso em 09 out. 2024.

_____. **Cidade onde se trabalha**: a propagação ideológica do autoritarismo estadonovista em Joinville. Itajaí (SC): Maria do Cais, 2008.

SOUZA, Sirlei de. **Ecos de resistência na desconstrução da ordem**: uma análise da “Revolução de 64” em Joinville. Dissertação (Mestrado em História). Florianópolis, Universidade Federal de Santa Catarina, 1998.

TEIXEIRA, Ana Paula Tavares; CARVALHO, Bruno Leal Pastor de. Introdução: Os lugares do historiador-divulgador. In: TEIXEIRA, Ana Paula Tavares; CARVALHO, Bruno Leal Pastor de. **História pública e divulgação de história**. São Paulo: Letra e Voz, 2019. P. 9 - 21.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. Documentário moderno. In: MASCARELLO, Fernando (Org.). **História do cinema mundial**. Campinas, SP: Papirus, 2008. P. 253-288.

TERNES, Apolinário. **História de Joinville**, uma abordagem crítica. Joinville: Meyer, 1981.

TOMAIM, Cássio dos Santos. O documentário como “mídia de memória”: afeto, símbolo e trauma como estabilizadores da recordação. **Significação**, São Paulo, v. 43, n. 45, p. 96-114, jun. 2016.

_____. Rádio Auriverde: a história (re) afirmada – uma leitura do filme documentário como (re) constituição do real. **Revista Nucleus**, Ituverava (SP), v.1, n.1, p. 215-231, out. 2003.

TONET, Ivo. O fim da democracia burguesa. **Revista Novos Rumos**, Marília (SP), v. 55, n. 2, p. 1-20, 2018.

TORRES, Philippe Dias Leão. **Paisagem e romantismo como conductos da racionalidade no III Reich**. Dissertação (Mestrado em Geografia), Rio de Janeiro, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2020.

TROUILLOT, Michel-Rolph. **Silenciando o passado**: poder e a produção da história. Curitiba: huya, 2016.

VALIM, Alexandre Busko. História e Cinema. In: CARDOSO, Ciro F.; VAINFAS, Ronaldo (org.) **Novos domínios da História**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2012. p. 283-300.

VASCONCELOS, Thaís Itaboraí. **Sinfonias urbanas e suas reverberações contemporâneas**. Dissertação (Mestrado em Artes, Cultura e Linguagens), Juiz de Fora (MG), Universidade Federal de Juiz de Fora, 2022.

VEIGA, Maurício Biscaia. **Arquitetura neo-enxaimel em Santa Catarina**: a invenção de uma tradição estética. Dissertação (Mestrado em Estética e História da Arte), São Paulo, Universidade de São Paulo, 2013.

_____. Cinema e decolonialidade: Dois documentários sobre os indígenas Laklãnô/Xokleng em Santa Catarina. **Anais do XIX Encontro Estadual de História** - Santa Catarina. Florianópolis: UDESC/ANPUH; 2022. Disponível em https://www.encontro2022.sc.anpuh.org/resources/anais/16/anpuh-sc-eeh2022/1662646367_ARQUIVO_4331729fc32aac5553cb4722561e1fb.pdf. Acesso em 01 jul. 2025.

_____. Férias no Sul (1967) e a reinvenção da Blumenau germânica: construindo a imagem da cidade através do cinema. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 26, n. 48, p. 214-236, jan.-jun. 2024a.

_____. Onde estão os trabalhadores na “cidade do trabalho”? - Representações do trabalho no cinema/audiovisual (Joinville - 2005 - 2020). **Anais do V Intervenções Históricas**. Florianópolis: UDESC, 2024b. Disponível em https://drive.google.com/file/d/1cg0JY5VeM4I1JgruHW9km23LSg_c20a7/view. Acesso em 01 jul. 2025.

_____. Representações do patrimônio cultural no audiovisual joinvilense contemporâneo. **Anais do V Seminário Internacional História do Tempo Presente**. Florianópolis: UDESC, 2023. Disponível em <https://eventos.udesc.br/ocs/index.php/STPII/VSIIHTP/paper/viewFile/2785/2091>. Acesso em 01 jul. 2025.

_____. Memórias e vozes em uníssono em dois documentários catarinenses: Sem palavras (2009) e 1951 (2011). **Anais do XVII Encontro Nacional de História Oral**. Joinville: Univille, 2024c. Disponível em <https://www.encontro2024.historiaoral.org.br/trabalho/view?q=eyJwYXJhbXMiOiJ7XCJRRF9UUKFCQUxIT1wiOlwiMzk5OFwifSIsImgiOiIwYTNhZDFiZDQ0NjFkNzgzZThhZGI0Y2U4MGE5YjBiMCJ9>. Acesso em 01 jul. 2025.

VEIGA, Maurício Biscaia; WARTHA, Rodrigo. Indígena para alemão ver. Os Laklãnô na tela de Gunther Plüschow (1929). 2025. (Artigo em avaliação para possível publicação).

VIANA, Nildo. A concepção marxista da questão indígena. **Marxismo e Autogestão**. Goiânia, Ano 08, n. 11, p. 1-7, 2021.

VOIGT, André Fabiano. **A invenção do teuto-brasileiro**. Tese (Doutorado em História), Florianópolis, Universidade Federal de Santa Catarina, 2008.

WARTHA, Rodrigo. **Indígenas Laklãnô e imigrantes europeus no Vale do Itajaí (SC)**: Disputas de narrativas na contemporaneidade. Tese (Doutorado em História), Florianópolis, Universidade do Estado de Santa Catarina, 2024.

WHITE, Hayden. Historiography and Historiophoty. **The American Historical Review**, v. 93, n. 5, p. 1193-1199, dez. 1988.

_____. O texto histórico como artefato literário. In: WHITE, Hayden. **Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura**. São Paulo: EDUSP, 1994. p. 97-116.

WITTMANN, Angelina. Neoenxaimel - Pseudoenxaimel e Enxaimel (Atual). In: VILELA, A.; ALVES, A.; PANOSSO, A. S.; FRANZEN, D. O. **Patrimônio arquitetônico: Debates contemporâneos**. Itapiranga (SC): Schreiben, 2021.

WITTMANN, Luisa Tombini. **O vapor e o botoque: imigrantes alemães e índios Xokleng no Vale do Itajaí-SC, (1850-1926)**. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2007.

_____. Quem pacificou quem? - A interpretação indígena da história. **Revista História Catarina**. Florianópolis, n. 54, p. 38-42, 2013.

WOLFF, Cristina Scheibe. Historiografia catarinense: uma introdução ao debate. **Revista Santa Catarina em História**, Florianópolis, v.1, n. 1, p. 52-61, 2009.

ZANELLA, Ediane Bazanella. **Documentário Sem Palavras: Representação da censura da língua alemã em Santa Catarina na Era Vargas**. TCC (Graduação em Comunicação Social e Jornalismo), Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria - RS, 2011.

Documentos oficiais

BRASIL. **Comissão Nacional da Verdade**. Relatório - Volume II. Dezembro de 2014.

ESTADO DE SANTA CATARINA. **Comissão Estadual da Verdade Paulo Stuart Wrieth** - Santa Catarina - Brasil - Relatório final. Março de 2013 a Dezembro de 2014.

FUNDAÇÃO CATARINENSE DE CULTURA (FCC). **Relatório com informações acerca das cinco últimas edições do Prêmio Catarinense de Cinema**. Florianópolis, 2021. Disponível em <https://www.cultura.sc.gov.br/publicacoes/relatorio-premio-catarinense-de-cinema-2013-2020>. Acesso em 25 mar. 2024.

FUNDAÇÃO CATARINENSE DE CULTURA (FCC); UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA (UFCS). **Retratos do audiovisual catarinense: Economia e políticas públicas**. Florianópolis, 2022. Disponível em https://noticias.paginas.ufsc.br/files/2022/05/mapa-audiovisual-sc_V4.pdf. Acesso em 25 mar. 2024.

FUNDAÇÃO CULTURAL DE BLUMENAU. **Edital nº 005/2013** - Homologação dos projetos aprovados.

FUNDAÇÃO CULTURAL DE BLUMENAU. **Edital nº 003/2015** - Homologação dos projetos culturais aprovados.

FUNDAÇÃO CULTURAL DE BLUMENAU. **Edital nº 003/2016** - Projetos Culturais aprovados.

FUNDAÇÃO CULTURAL DE BLUMENAU. **Edital nº 005/2017** - Projetos Culturais aprovados.

FUNDAÇÃO CULTURAL DE BLUMENAU. **Plano Municipal de Cultura**. Blumenau, 2014. Disponível em <https://www.blumenau.sc.gov.br/blumenau/planos-municipais>. Acesso em 16 abr. 2025.

FUNDAÇÃO CULTURAL DE JOINVILLE. **Plano Municipal de Cultura**. Joinville, 2012. Disponível em <https://www.joinville.sc.gov.br/publicacoes/plano-municipal-de-cultura/>. Acesso em 16 abr. 2025.

FUNDAÇÃO CULTURAL DE JOINVILLE. **Portaria nº 027/2006**.

FUNDAÇÃO CULTURAL DE JOINVILLE. **Portaria nº 009/2007**.

FUNDAÇÃO CULTURAL DE JOINVILLE. **Portaria nº 024/2007**.

FUNDAÇÃO CULTURAL DE JOINVILLE. **Portaria nº 018/2008**.

FUNDAÇÃO CULTURAL DE JOINVILLE. **Portaria nº 037/2008**.

FUNDAÇÃO CULTURAL DE JOINVILLE. **Portaria nº 035/2009**.

FUNDAÇÃO CULTURAL DE JOINVILLE. **Portaria nº 054/2009**.

FUNDAÇÃO CULTURAL DE JOINVILLE. **Portaria nº 023/2010**.

FUNDAÇÃO CULTURAL DE JOINVILLE. **Portaria nº 031/2010**.

FUNDAÇÃO CULTURAL DE JOINVILLE. **Portaria nº 016/2011**.

FUNDAÇÃO CULTURAL DE JOINVILLE. **Portaria nº 034/2011**.

FUNDAÇÃO CULTURAL DE JOINVILLE. **Portaria nº 034/2012**.

FUNDAÇÃO CULTURAL DE JOINVILLE. **Portaria nº 059/2012**.

FUNDAÇÃO CULTURAL DE JOINVILLE. **Portaria nº 073/2013**.

FUNDAÇÃO CULTURAL DE JOINVILLE. **Portaria nº 090/2013**.

FUNDAÇÃO CULTURAL DE JOINVILLE. **Portaria nº 117/2014**.

FUNDAÇÃO CULTURAL DE JOINVILLE. **Portaria nº 118/2014**.

FUNDAÇÃO CULTURAL DE JOINVILLE. **Portaria nº 151/2015**.

FUNDAÇÃO CULTURAL DE JOINVILLE. **Portaria nº 152/2015**.

FUNDAÇÃO CULTURAL DE JOINVILLE. **Portaria nº 174/2016.**

GOVERNO DO ESTADO DE SANTA CATARINA. **Edital de concurso público nº 31/2022**
- Prêmio Catarinense de Cinema - edição 2022.

MUNICÍPIO DE BLUMENAU. **Edital de concurso nº 004/2021**- Do prêmio Herbert Holetz.

SECRETARIA DE CULTURA E RELAÇÕES INSTITUCIONAIS - PREFEITURA DE BLUMENAU. **Edital de Concurso n. 004/2019.**

SECULT (SECRETARIA DE CULTURA E TURISMO) - PREFEITURA DE JOINVILLE.
Aviso de homologação, SEI Nº 3372756/2019 - SAP.UPL.ART.

SECULT (SECRETARIA DE CULTURA E TURISMO) - PREFEITURA DE JOINVILLE.
Aviso de homologação, SEI Nº 4048329/2019 - SAP.UPL.ART.

SECULT (SECRETARIA DE CULTURA E TURISMO) - PREFEITURA DE JOINVILLE.
Aviso de homologação, SEI Nº 4223506/2019 - SAP.UPL.ART.

SECULT (SECRETARIA DE CULTURA E TURISMO) - PREFEITURA DE JOINVILLE.
Aviso de homologação, SEI Nº 5253412/2019 - SAP.UPL.ART.

SECULT (SECRETARIA DE CULTURA E TURISMO) - PREFEITURA DE JOINVILLE.
Aviso de homologação, SEI nº 8163605/2021 - SAP.UPL.ART.

SECULT (SECRETARIA DE CULTURA E TURISMO) - PREFEITURA DE JOINVILLE.
Aviso de homologação, SEI nº 9164208/2021 - SAP.UPL.

SECULT (SECRETARIA DE CULTURA E TURISMO) - PREFEITURA DE JOINVILLE.
Aviso de homologação, SEI Nº 0011733022/2022 - SAP.UPL.

SECULT (SECRETARIA DE CULTURA E TURISMO) - PREFEITURA DE JOINVILLE.
Aviso de homologação, SEI Nº 0011782888/2022 - SAP.UPL.

SECULT (SECRETARIA DE CULTURA E TURISMO) - PREFEITURA DE JOINVILLE.
Portaria nº 093/2017.

SECULT (SECRETARIA DE CULTURA E TURISMO) - PREFEITURA DE JOINVILLE.
Portaria nº 102/2017.

Filmes e vídeos

1951. Direção: Ebner Gonçalves. Produção: Muriel Szym. Brasil, 2011. 27 min. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=CzxuebBGSdg>. Acesso em 10 Out. 2024.

A CIDADE que me pertence. Direção: Giane Maria de Souza. Produção: Independente. Brasil, 2013. 20 min. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=eOYwhvH0RQM&t=146s>. Acesso em 18 dez. 2024.

A PONTE. Direção: Arthur Francis Azevedo. Produção: Diego Lottin. Brasil, 2017, 61 minutos. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=yBAQOB03C6A>. Acesso em 02 jun. 2025.

ALELUIA, Gretchen. Direção: Sylvio Back. Produção: Embrafilme. Brasil, 1976. Disponível em <https://m.ok.ru/video/2485239876181>. Acesso em 18 dez. 2024.

ANAUÊ! O integralismo e o nazismo na região de Blumenau. Direção: Zeca Pires. Produção: Mundo Imaginário Produções Cinematográficas. Brasil, 2017. 106 min. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=srcitNSPXgQ>. Acesso em 18 dez. 2024.

BERLIN - SINFONIA DA METRÓPOLE. Direção: Walter Ruttmann. Produção: Fox-Europa-Film. Alemanha, 1927. 65 min.

BURGUESA. Direção: Giane Maria de Souza. Produção independente. Brasil, 2008. 15 min. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=B9nr8QlIs-o>. Acesso em 17 Mai. 2024.

CARLOS Koffke - Casa Comercial Blumenau. Direção: William Gericke. Produção: William Gericke. Brasil, 1950. 5 min. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=Zqv01727yI&t=85s>. Acesso em 18 dez. 2024.

CENTENÁRIO de Joinville. Direção: Desconhecido. Produção: Planalto Filmes. Brasil, 1951, 80 min. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=rbB-0M17Paw&t=1924s>. Acesso em 18 dez. 2024.

CIDADE das Flores. Direção: Sérvulo de Mello. Produção: Agência Nacional. Brasil, 1975. 6 min. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=2zwce7FIASI&t=114s>. Acesso em 18 dez. 2024.

CONHECENDO Blumenau. Direção: Jacqueline Bürger. Produção: JecLac Studio. Brasil, 2006. 23 min. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=GLfd4A_4iJg. Acesso em 18 dez. 2024.

DA FORNALHA à informática. Direção: Léo Borba. Produção: RBS TV. Brasil, 1991. 29 min. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=FxbexkMEjco&t=332s>. Acesso em 18 dez. 2024.

DE HERMANN a Blumenau. Direção: Rodrigo Fruc. Produção: NSC. Brasil, 2019, 38 min. Disponível em <https://redeglobo.globo.com/sc/nsctv/noticia/confira-as-reportagens-do-especial-sobre-os-200-anos-do-doutor-blumenau-exibido-na-nsc-tv.ghtml>. Acesso em 03 jun. 2025.

DE MÃOS limpas. Direção: Cristiano Cardoso & Rafael Uber. Produção: K1 Filmes. Brasil, 2017. 15 min. Disponível em <https://vimeo.com/259077574>. Acesso em 17 Mai. 2024.

DITADURA reservada. Direção: Fabrício Porto. Produção: Guarda Filmes. Brasil, 2011. 79 min. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=AoRnkeXwZgQ>. Acesso em 18 dez. 2012.

ENCHENTE: O outro lado da Barragem Norte. Direção: Humberto Capucci. Produção: Café Cuxá Filmes. Brasil, 2017. 37 min. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=kTKNmogdQAY&t=1209s>. Acesso em 18 dez. 2024.

FÉRIAS no Sul. Direção: Reynaldo Paes de Barros. Produção: RPB Filmes. Brasil, 1967. 98 min. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=Dl-xGdYbWdw>. Acesso em 18 dez. 2024.

FRANCISCA, a princesa de Joinville. Direção: Rafael Custódio. Produção: NSC. Brasil, 2021. 33 min. Disponível em <https://globoplay.globo.com/v/9324773/?s=0s>. Acesso em 03 jun. 2025.

GRITOS do Sul. Direção: Fahya Kury Cassins. Produção: Oficina Produções. Brasil, 2022. 20 min. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=czYw8xIQ59w&t=2s>. Acesso em 18 dez. 2024.

JOINVILLE na vanguarda do progresso. Direção: Desconhecido. Produção: Indiana Cinematográfica. Brasil, 1963. 11 min. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=1QPAB08wFA>. Acesso em 18 dez. 2024.

KOYAANISQATSI. Direção: Godfrey Reggio. Produção: American Zoetrope. Estados Unidos, 1982. 86 min.

LAKLÃNÕ/XOKLENG - Os órfãos do vale. Direção: Andressa Santa Cruz e Clara Comandolli. Produção independente. Brasil, 2018. 31 min. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=v3tBaRRv4RE>. Acesso em 18 dez. 2024.

LAKLANON (Povo do sol) sobrevive. Direção: Nanblá Gakran & Sergio Sandullo. Produção: Studio Real. Brasil, 2000. 51 min. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=YFhH8zbrw_0&t=144s. Acesso em 18 dez. 2024.

MEMÓRIAS invisíveis. Direção: Ebner Gonçalves. Produção: Independente. Brasil, 2021. 34 min. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=MDMqmqqq_DI. Acesso em 18 dez. 2024.

NOSSOS compositores pioneiros. Direção: Ebner Gonçalves. Produção: PhotoCinearte. Brasil, 2011. 40 min. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=CzPONKKCYkc&t=1357s>. Acesso em 20 nov. 2024.

O COMÉRCIO e a indústria de Blumenau. Direção: William Gericke. Produção: William Gericke. 3 min. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=Zq_v01727yI&t=85s. Acesso em 18 dez. 2024.

O MAR de rosas de Joinville não existe mais. Direção: Vanderlei Dambros. Produção: ASSESOAR. Brasil, 1992. 38 min. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=UiLtmehdPvk>. Acesso em 25 set. 2024.

OUTRA memória. Direção: Chico Faganello. Produção: Faganello Comunicações. Brasil, 2004. 81 min. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=OUefacxS-Es&t=1962s>. Acesso em 18 dez. 2024.

PRIMEIRO Congresso Meridional Integralista. Direção: Alfredo Baumgarten. Produção: Não informado. Brasil, 1935. 9 min. Disponível em <http://www.bcc.org.br/filmes/889284>. Acesso em 06 jan. 2025.

SEM palavras. Direção: Kátia Klock. Produção: Contraponto. Brasil, 2009. 52 min. 1 DVD.

SILBERKONDOR über Feuerland. Direção: Gunther Plüschow. Produção: Gunther Plüschow. Berlin, Alemanha, 1929. 127 min., silencioso, P&B. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=k3FYJBUSHg>. Acesso em 16 jul. 2024.

SOB O céu de Joinville. Direção: Rodrigo Falk Brum. Produção: Intervalo Filmes. Brasil, 2008. 16 min. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=nELETMXEbAE>. Acesso em 20 Nov. 2024.

Û TÕ DÉN Txi Kabel (Aqueles Que Contam Histórias). Direção: Eleonora Casali & Marcelo Dias. Produção: Museu do Índio/FUNAI. Brasil, 2014, 32 min., color. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=VCM5yu56Gzk>. Acesso em 16 jul. 2024.

UM PASSADO presente: Memórias de Escola Técnica Tupy. Direção: Fabrício Porto. Produção: Guarda Filmes. Brasil, 2023. 53 min., color. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=59K-RNiWyt0>. Acesso em 20 mai. 2025.

UMA CARTA para Ferdinand. Direção: Anderson Dresch & Fábio Cabral. Produção: Ocotea Filmes. Brasil, 2020. 95 min. Disponível em <https://www.primevideo.com/-/pt/detail/Uma-Carta-Para-Ferdinand/0JP4XQIC9TVOTDCFQ3X9R6YJVZ>. Acesso em 18 jun. 2024.

UMA HISTÓRIA de silêncios. Direção: Clara Spessatto, Ísis Leites e Júlia Matos. Produção: Independente. Brasil, 2023. 15 min. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=opJSmR-yxfA>. Acesso em 18 dez. 2024.

VÃNH GÕ tõi Laklãnõ. Direção: Barbara Pettres, Flávia Person, Walderes Coctá Priprá. Produção: Calendula Filmes. Brasil, 2023, 25 min., color. Disponível em <https://play.pupilo.tv.br/titles/50/vanh-go-to-laklano>. Acesso em 16 jul. 2024.

VISITE Joinville. Direção: Desconhecido. Produção: Joinville Convention Bureau. Brasil, 2019, 5 min. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=f_vbshd8luI. Acesso em 16 jul. 2024.

Reportagens e websites

1º Edição Edital Prêmio Herbert Holetz - Assinatura dos Contratos. Disponível em: <https://angelinawittmann.blogspot.com/2018/11/1-edicao-edital-premio-herbert-holetz.html>. Acesso em 15 jun. 2025.

A história de Alda Niemeyer, a catarinense que, sem querer, foi parar na Alemanha durante a Segunda Guerra Mundial. Disponível em: <https://omunicipioblumenau.com.br/registro-para->

[historia-quem-e-alda-niemeyer-catarinense-que-sem-querer-foi-parar-na-alemanha-durante-segunda-guerra-mundial/](#). Acesso em 06 fev. 2025.

ACO 1.100: julgamento de ação que envolve o povo Xokleng é adiado após pedido de vista no STF. Disponível em: <https://cimi.org.br/2023/06/aco-1-100-julgamento-de-acao-que-envolve-o-povo-xokleng-e-adiado-apos-pedido-de-vista-no-stf/?swcfpc=1>. Acesso em 26 mai. 2025.

Agentes culturais de Joinville lançam manifesto contra a reforma administrativa. Disponível em: <https://ndmais.com.br/cultura/agentes-culturais-lancam-manifesto-ldquo-retrocesso-na-cultura-nao-rdquo/> Acesso em 25 mar. 2024.

Alerta, Joinville! A guerra cultural continua e nossos valores estão sob ataque! Disponível em <https://www.facebook.com/watch/?v=3401271483444654>. Acesso em 05 mar. 2025.

Andressa Santa Cruz. Disponível em: <https://santacruzandressa.wordpress.com/2019/08/02/documentario-premiado-na-ecofalante/>. Acesso em 22 jul. 2024.

Associação de Estudos, Orientação e Assistência Rural – ASSESOAR. Disponível em: <https://assesoar.org.br/>. Acesso em 18 set. 2024.

Biblioteca comunitária publica nota de apoio a filme de Joinville atacado por vereadores. Disponível em: <https://reporterpopular.com.br/biblioteca-comunitaria-publica-nota-de-apoio-a-filme-de-joinville-atacado-por-veredores/>. Acesso em 24 mar. 2024.

Biografia do Nanblá Gakran. Disponível em: https://www.academia.edu/33248857/biografia_do_nanblá_gakran. Acesso em 19 jul. 2024.

Blumenau se despede de um grande nome. Disponível em: <https://arquivodeblumenau.com.br/blumenau-se-despede-de-um-grande-nome/>. Acesso em 02 jun. 2025.

Blumenau terá um vereador negro e gay. Disponível em: <https://www.informeblumenau.com/blumenau-tera-um-vereador-negro-e-gay/>. Acesso em 24 jun. 2025.

Burocracia excessiva esvazia edital de cultura. Disponível em: <https://omunicipiojoinville.com/marcus-carvalho-burocracia-excessiva-esvazia-edital-de-cultura/>. Acesso em 16 abr. 2024.

Braga Mueller: apaixonado por cinema, política e jornalismo. Disponível em: <https://www.nsctotal.com.br/noticias/braga-mueller-apaixonado-por-cinema-politica-e-jornalismo>. Acesso em 06 fev. 2025.

Café Cuxá Filmes. Disponível em: <https://cafe-cuxa-filmes.blogspot.com/>. Acesso em 15 ago. 2024.

Cancelamento do evento “Palhaçaria para Todes” gera indignação entre artistas em Blumenau. Disponível em: <https://omunicipioblumenau.com.br/cancelamento-do-evento-palhacaria-para-todes-gera-indignacao-entre-artistas-em-blumenau/>. Acesso em 20 mai. 2025.

Casa Enxaimel é reaberta ao público no Museu Nacional de Imigração e Colonização. Disponível em: <https://www.joinville.sc.gov.br/noticias/casa-enxaimel-e-reaberta-ao-publico-no-museu-nacional-de-imigracao-e-colonizacao/>. Acesso em 02 jun. 2025.

Chico Faganello. Disponível em: <https://www.filmeb.com.br/quem-e-quem/diretor/chico-faganello>. Acesso em 15 fev. 2025.

Chuville? Saiba por que Joinville é uma das cidades em que mais chove no planeta. Disponível em: <https://ndmais.com.br/tempo/chuville-saiba-por-que-joinville-e-uma-das-cidades-em-que-mais-chove-no-planeta/>. Acesso em 06 nov. 2024.

CIMI – Conselho Indigenista Missionário. Disponível em: <https://cimi.org.br/o-cimi/>. Acesso em 15 jul. 2024.

CMPC manifesta-se contra extinção da Fundação Cultural de Joinville. Disponível em: <https://camara.joinville.br/noticia/noticias-das-sessoes-ordinarias/cmpc-manifesta-se-contr-extincao-da-fundacao-cultural-de-joinville/>. Acesso em 25 mar. 2024.

Como ficará prédio destruído por incêndio na Rua XV em Blumenau após reconstrução. Disponível em: <https://www.nsctotal.com.br/colunistas/pedro-machado/como-ficara-predio-destruido-por-incendio-na-rua-xv-em-blumenau-apos-reconstrucao>. Acesso em 25 jun. 2025.

Compra de livros no “apagar das luzes” em Blumenau motiva pedido de explicações do MP. Disponível em: <https://www.nsctotal.com.br/noticias/compra-de-livros-no-apagar-das-luzes-em-blumenau-motiva-pedido-de-explicacoes-do-mp>. Acesso em 18 jun. 2025.

Confira as reportagens do especial sobre os 200 anos do 'Doutor Blumenau', exibido na NSC TV. Disponível em: <https://redeglobo.globo.com/sc/nsctv/noticia/confira-as-reportagens-do-especial-sobre-os-200-anos-do-doutor-blumenau-exibido-na-nsc-tv.ghtml>. Acesso em 03 jun. 2025.

Confira lista de aprovados no edital do Simdec de Joinville. Disponível em: <https://ndmais.com.br/cultura/confira-lista-de-aprovados-no-edital-do-simdec-de-joinville/>. Acesso em 16 abr. 2025.

Confira os projetos classificados no edital do Sindec. Disponível em: <https://www.jornalbairros.com.br/noticias/confira-os-projetos-classificados-no-edital-do-sindec.602381>. Acesso em 16 abr. 2025.

Conheça a história de duas blumenauenses que transformaram suas vidas para proteger os animais. Disponível em: <https://ndmais.com.br/cidadania/conheca-a-historia-de-duas-animais>

[blumenauenses-que-transformaram-suas-vidas-para-proteger-os-animais/](#). Acesso em 17 jan. 2025.

Decisão do STF que derrubou marco temporal das terras indígenas gera repercussão na Câmara. Disponível em: <https://www.camara.leg.br/noticias/1000636-DECISAO-DO-STF-QUE-DERRUBOU-MARCO-TEMPORAL-DAS-TERRAS-INDIGENAS-GERA-REPERCUSSAO-NA-CAMARA>. Acesso em 20 mai. 2025.

Die Rolle von Pepi Prantl im Nationalsozialismus. Disponível em: <https://www.pepi-prantl.at/biographie/nationalsozialismus/>. Acesso em 29 mai. 2024.

“Dilma nunca foi guerrilheira. Ela foi guerreira da democracia”, diz Temer. Disponível em: <https://www.gazetadopovo.com.br/vida-publica/eleicoes/2010/dilma-nunca-foi-guerrilheira-ela-foi-guerreira-da-democracia-diz-temer-0vy59h5ddcz7cot4cmhvhuo9a/>. Acesso em 10 dez. 2024.

Do lixo para as telas. Disponível em: <https://ndmais.com.br/noticias/do-lixo-para-as-telas/>. Acesso em 30 set. 2024.

Documentário produzido por repórteres do Cotidiano UFSC vence o 15º Prêmio Jovem Jornalista. Disponível em: <https://cotidiano.sites.ufsc.br/documentario-produzido-por-reporteres-do-cotidiano-ufsc-vence-o-15o-premio-jovem-jornalista/>. Acesso em 18 fev. 2025.

Documentário resgata compositores pioneiros de Joinville. Disponível em: <https://ndmais.com.br/diversao/documentario-resgata-compositores-pioneiros-de-joinville/>. Acesso em 01 jun. 2024.

Documentário sobre compositores pioneiros de Joinville será lançado nesta quinta-feira. Disponível em: <https://www.nsctotal.com.br/noticias/documentario-sobre-compositores-pioneiros-de-joinville-sera-lancado-nesta-quinta-feira>. Acesso em 21 mai. 2024.

Domingo Musical da Sociedade Cultural Alemã de Joinville chega à 100ª apresentação neste domingo. Disponível em: <https://ndmais.com.br/diversao/domingo-musical-da-sociedade-cultural-alema-de-joinville-chega-a-100a-apresentacao-neste-domingo/>. Acesso em 08 jun. 2025.

Eleições 2018. Disponível em: <http://especiais.g1.globo.com/sc/santa-catarina/eleicoes/2018/apuracao-zona-eleitoral-presidente/joinville/2-turno>. Acesso em 15 set. 2023.

Em memória de José Poli. Disponível em: <https://tirolese.com.br/2016/07/26/em-memoria-de-jose-poli/>. Acesso em 01 jul. 2025.

Episódio de Podcast LP#29 - Uma Carta para Ferdinand. Disponível em: <https://open.spotify.com/episode/17OuOx6M7ZWHAiKg7h93iG>. Acesso em 27 jun. 2024.

Em voo, polícia registra imagem de suástica em piscina no Vale do Itajaí. Disponível em: <https://g1.globo.com/sc/santa-catarina/noticia/2014/12/em-voo-policia-registra-imagem-de-suastica-em-piscina-no-vale-do-itajai.html>. Acesso em 14 fev. 2025.

Eu defendo o Simdec. Disponível em: <https://www.facebook.com/robson.benta/videos/10208277284368123>. Acesso em 26 mar. 2024.

Ex-candidata a prefeita entra com duas representações contra a Prefeitura de Blumenau. Disponível em: <https://www.comsergiooliveira.com/2025/04/09/ex-candidata-a-prefeita-entra-com-duas-representacoes-contr-a-prefeitura-de-blumenau/>. Acesso em 18 jun. 2025.

Faixa 'Sejam Bem-Vindes' é retirada de festival de cinema LGBTQI+ em Florianópolis e gera revolta. Disponível em: <https://g1.globo.com/sc/santa-catarina/noticia/2023/11/24/faixa-sejam-bem-vindes-e-retirada-de-festival-de-cinema-lgbtqi-em-florianopolis-e-gera-revolta.ghtml>. Acesso em 02 jun. 2025.

Filme “Anauê!” fala de perseguição e resistência em regiões de colonização alemã em SC. Disponível em: <https://ndmais.com.br/cinema/filme-anaue-fala-de-perseguiacao-e-resistencia-em-regioes-de-colonizacao-alema-em-sc/>. Acesso em 04 fev. 2025.

Filme feito em Joinville estreia no catálogo na Netflix. Disponível em: <https://www.nsctotal.com.br/noticias/quando-o-sol-se-poe-filme-feito-em-joinville-estreia-na-netflix>. Acesso em 03 jun. 2025.

Filme rodado em Joinville “Uma Carta Para Ferdinand” estreia na Amazon Prime Video. Disponível em: <https://www.nsctotal.com.br/colunistas/gereson-junior/filme-rodado-em-joinville-uma-carta-para-ferdinand-estreia-na-amazon-prime>. Acesso em 26 jan. 2023.

Filme sobre imigração alemã será exibido gratuitamente em Florianópolis. Disponível em: <https://www.deolhonailha.com.br/florianopolis/noticias/filme-sobre-imigracao-alema-sera-exibido-gratuitamente-em-florianopolis/>. Acesso em 24 jun. 2024.

Gritos do Sul. Disponível em <https://oficina.joinville.br/gritos-do-sul/>. Acesso em 11 mar. 2025.

“Gritos do Sul”: diretora de filme sobre racismo em Santa Catarina fala sobre perseguição de bolsonaristas. Disponível em: <https://www.diariodocentrodomundo.com.br/gritos-do-sul-diretora-de-filme-sobre-racismo-em-santa-catarina-fala-sobre-perseguiacao-de-bolsonaristas/>. Acesso em 25 mar. 2024.

Gritos do Sul: entenda polêmica com filme apoiado pelo Simdec que motivou projetos de lei em Joinville. Disponível em <https://omunicipiojoinville.com/gritos-do-sul-entenda-polemica-com-filme-apoiado-pelo-simdec-que-motivou-projetos-de-lei-em-joinville/>. Acesso em 16 mar. 2025.

Guardiã da história, Jutta Hagemann viveu Joinville intensamente. Disponível em: <https://www.nsctotal.com.br/noticias/guardia-da-historia-jutta-hagemann-viveu-joinville-intensamente>. Acesso em 02 abr. 2025.

Gunther Pluschow - Biografie. Disponível em: <https://www.gunther-pluschow.de/biografie/>. Acesso em 22 jul. 2024.

Hellmuth Danker: a história do homem que transformou Vila Itoupava e segue à frente do Hospital Misericórdia aos 95 anos. Disponível em: <https://omunicipioblumenau.com.br/hellmuth-danker-historia-homem-que-transformou-vila-itoupava-e-segue-frente-hospital-misericordia-aos-95-anos/>. Acesso em 06 fev. 2025.

Hino de Joinville retrata a cidade do passado. Disponível em: <https://academiajoinvilense.com.br/hino-de-joinville-retrata-a-cidade-do-passado-cristina/>. Acesso em 26 abr. 2025.

História: o cinema de Blumenau com "Férias no Sul", por André Bonomini. Disponível em: <https://ajnoticias.com.br/noticia/14984/historia-o-cinema-de-blumenau-com-ferias-no-sul-por-andre-bonomini>. Acesso em 18 jun. 2025.

Historiadora Sueli Petry completa 50 anos de atividades em Blumenau. Disponível em: <https://ndmais.com.br/cultura/historiadora-sueli-petry-completa-50-anos-de-atividades-em-blumenau/>. Acesso em 06 fev. 2025.

Indígena lança livro sobre vivências e sentimentos do povo Laklanõ/Xokleng nesta quarta-feira, dia 6. Disponível em: <https://estado.sc.gov.br/noticias/indigena-lanca-livro-sobre-vivencias-e-sentimentos-do-povo-laklano-xokleng-nesta-quarta-feira-dia-6/>. Acesso em 18 mai. 2025.

Joinville se despede do ex-prefeito Nilson Bender, um político conhecido pela honestidade. Disponível em: <https://ndmais.com.br/noticias/joinville-se-despede-do-ex-prefeito-nilson-bender-um-politico-conhecido-pela-honestidade/>. Acesso em 12 dez. 2024.

Jorginho Mello descumpre acordo para fechamento de barragem e PM ataca área indígena no centro do debate do marco temporal em SC. Disponível em <https://www.brasildefato.com.br/2023/10/08/jorginho-mello-descumpre-acordo-para-fechamento-de-barragem-e-pm-ataca-area-indigena-no-centro-do-debate-do-marco-temporal-em-sc>. Acesso em 13 ago. 2024.

Juarez Machado: uma força criativa. Disponível em: <https://www.nsctotal.com.br/noticias/juarez-machado-uma-forca-criativa>. Acesso em 06 nov. 2024.

Justiça Eleitoral cassa candidatura de prefeito de Joinville, Carlito Merss. <https://g1.globo.com/sc/santa-catarina/eleicoes/2012/noticia/2012/08/justica-eleitoral-cassa-candidatura-de-prefeito-de-joinville-carlito-merss.html>. Acesso em 16 abr. 2025.

Justiça Federal condena cineasta por racismo ao incitar ódio contra indígenas em filme gravado em MS. <https://g1.globo.com/ms/mato-grosso-do-sul/noticia/2021/11/26/justica-federal->

[condena-cineasta-por-racismo-ao-incitar-odio-contra-indigenas-em-filme-gravado-em-ms.shtml](#). Acesso em 22 jul. 2024.

Kátia Klock - Biografia. Disponível em: <https://play.pupilo.tv.br/people/420/katia-klock>. Acesso em 31 mar. 2025.

Laudo vencido expõe graves problemas de segurança na Barragem Norte, em José Boiteux (SC). Disponível em: <https://cimi.org.br/2023/10/laudo-graves-problemas-seguranca-barragem-norte-jose-boiteux/>. Acesso em 15 ago. 2024.

Licenciatura Intercultural Indígena promove lançamento do documentário ‘Enchente: o outro lado da Barragem Norte’. Disponível em: <https://noticias.ufsc.br/2017/03/licenciatura-intercultural-indigena-promove-lancamento-do-documentario-enchente-o-outro-lado-da-barragem-norte/>. Acesso em 23 ago. 2024.

Limites a Chávez. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/opiniaofz1702200901.htm>. Acesso em 25 nov. 2024.

Livro resgata a história do primeiro hospital psiquiátrico de Joinville. Disponível em: <https://gauchazh.clicrbs.com.br/geral/noticia/2015/09/livro-resgata-a-historia-do-primeiro-hospital-psiquiatrico-de-joinville-4843861.html#:~:text=O%20livro%20Mem%C3%B3ria%20da%20Loucura,%2C%20490%2C%20Anita%20Garibaldi>. Acesso em 08 mai. 2025.

Lula encerra mandato com aprovação de 83%, afirma Ibope. Disponível em <https://veja.abril.com.br/politica/lula-encerra-mandato-com-aprovacao-de-83-afirma-ibope>. Acesso em 12 dez. 2024.

‘Medida Provisória’: racismo como guerra cultural com as digitais do padrão Globo Filmes, por Wilson Ferreira. Disponível em: <https://jornalggn.com.br/cinema/medida-provisoria-racismo-como-guerra-cultural-com-as-digitais-do-padrao-globo-filmes-por-wilson-ferreira/>. Acesso em 19 mai. 2025.

Memória Digital: Edith Gaertner. Disponível em: <https://www.blumenau.sc.gov.br/secretarias/fundacao-cultural/fcblu/memoria-digital-dia-mundial-do-gato22>. Acesso em 17 jan. 2025.

Meu professor é nazista. Disponível em: <https://super.abril.com.br/historia/meu-professor-e-nazista>. Acesso em 14 fev. 2025.

Ministério dos Povos Indígenas diz que marco temporal é "genocídio". Disponível em: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2023-05/ministerio-dos-povos-indigenas-diz-que-marco-temporal-e-genocidio>. Acesso em 20 mai. 2025.

MP de Santa Catarina abre investigação contra prefeito que barrou festival LGBT por ‘princípios cristãos’. Disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/politica/mp-de-santa>

[catarina-abre-investigacao-contra-prefeito-que-barrou-festival-lgbt-por-principios-cristaos/](#). Acesso em 02 jun. 2025.

Muito além de uma historiadora. Disponível em: https://jornaldomediovale.com.br/geral/muito_alem_de_uma_historiadora-104938/. Acesso em 06 fev. 2025.

Música antiga de Joinville é resgatada no documentário Nossos Compositores Pioneiros. Disponível em: <https://www.nsctotal.com.br/noticias/musica-antiga-de-joinville-e-resgatada-no-documentario-nossos-compositores-pioneiros>. Acesso em 21 mai. 2024.

“Não posso orientar quem não acredita naquilo que estuda”, afirma Marlene de Fáveri. Disponível em: <https://catarinas.info/nao-posso-orientar-quem-nao-acredita-naquilo-que-estuda-afirma-marlene-de-faveri/>. Acesso em 23 fev. 2025.

NSC exhibe programa especial em comemoração aos 170 anos de Joinville. Disponível em: <https://www.nsccomunicacao.com.br/imprensa/nsc-exibe-programa-especial-em-comemoracao-aos-170-anos-de-joinville/>. Acesso em 03 jun. 2025.

O Brado Retumbante terá a participação do ator de Joinville Borges de Garuva. Disponível em: <https://www.nsctotal.com.br/noticias/o-brado-retumbante-tera-a-participacao-do-ator-de-joinville-borges-de-garuva>. Acesso em 15 fev. 2025.

O dia em que um filme gravado em Blumenau scandalizou a cidade. Disponível em: <https://omunicipioblumenau.com.br/das-kino-o-dia-em-que-um-filme-gravado-em-blumenau-escandalizou-cidade/>. Acesso em 18 jun. 2025.

O enigma de O Preço da Ilusão – História sobre o desaparecimento do primeiro longa de SC é mais fascinante que o próprio filme. Disponível em: <https://www.nsctotal.com.br/noticias/o-enigma-de-o-preco-da-ilusao-historia-sobre-o-desaparecimento-do-primeiro-longa-de-sc-e>. Acesso em 25 mar. 2024.

O nascimento do Parque Farroupilha: como uma exposição internacional moldou a identidade de Porto Alegre. Disponível em: <https://gauchazh.clicrbs.com.br/porto-alegre/noticia/2022/01/o-nascimento-do-parque-farroupilha-como-uma-exposicao-internacional-moldou-a-identidade-de-porto-alegre-ckym2azlx007y015p6azsdr8i.html>. Acesso em 28 fev. 2025.

O que é marco temporal e quais são os argumentos favoráveis e contrários. Disponível em: <https://www.camara.leg.br/noticias/966618-o-que-e-marco-temporal-e-quais-os-argumentos-favoraveis-e-contrarios/>. Acesso em 20 mai. 2025.

Opinião | Três lados sobre a barragem e os Xokleng. Disponível em: <https://www.informeblumenau.com/opiniao-tres-lados-sobre-a-barragem-e-os-xokleng/>. Acesso em 20 ago. 2024.

Os 40 anos do início da Grande Enchente de 1983 em Blumenau. Disponível em: <https://omunicipioblumenau.com.br/os-40-anos-do-inicio-da-grande-enchente-de-1983-em-blumenau/>. Acesso em 20 set. 2023.

Os Trapalhões no Reino da Fantasia. Disponível em: <https://adalbertoday.blogspot.com/2014/10/os-trapalhoes-no-reino-da-fantasia.html>. Acesso em 25 mar. 2024.

Os Vários Mitos que cercam o Teatro Carlos Gomes de Blumenau. Disponível em: <https://adalbertoday.blogspot.com/2008/03/os-vrios-mitos-que-cercam-o-teatro.html>. Acesso em 31 jan. 2025.

“Outra memória” conta histórias de Santa Catarina no cinema. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u61213.shtml>. Acesso em 31 jan. 2025.

Pesquisadora encontra carta de Bolsonaro publicada em sites neonazistas em 2004. Disponível em: <https://www.intercept.com.br/2021/07/28/carta-bolsonaro-neonazismo/>. Acesso em 19 mai. 2025.

PL 2903/2023: senadores afrontam STF e aprovam proposição contrária aos direitos originários. Disponível em: <https://cimi.org.br/2023/09/pl-2903-2023-aprovado-senadores/>. Acesso em 20 mai. 2025.

Poder público de Joinville financia filme que difama a cidade. Disponível em: <https://www.portalviadireta.com.br/post/poder-publico-de-joinville-financia-filme-que-difama-a-cidade>. Acesso em 24 mar. 2024.

Popularidade de Lula bate recorde e chega a 87%, diz Ibope. Disponível em: <https://g1.globo.com/politica/noticia/2010/12/popularidade-de-lula-bate-recorde-e-chega-87-diz-ibope.html>. Acesso em 12 dez. 2024.

Por conta de barragem, enchente isola quatro aldeias e desabriga famílias Xokleng em SC. Disponível em <https://cimi.org.br/2014/06/36178/>. Acesso em 01 ago. 2025.

Por que há tantos grupos neonazistas em Santa Catarina? Disponível em: <https://www.dw.com/pt-br/por-que-há-tantos-grupos-neonazistas-em-santa-catarina/a-55471079>. Acesso em 06 mar. 2024.

Povos indígenas conquistam espaço no audiovisual catarinense. Disponível em: <https://cotidiano.sites.ufsc.br/povos-indigenas-conquistam-espaco-no-audiovisual-catarinense>. Acesso em 22 jul. 2024.

Prefeitura de Blumenau anuncia extinção de fundações e criação de novas secretarias. Disponível em: <https://www.nsctotal.com.br/noticias/prefeitura-de-blumenau-anuncia-extincao-de-fundacoes-e-criacao-de-novas-secretarias>. Acesso em 17 jun. 2025.

Projeto de extensão: Valorizando o Audiovisual Indígena na UFSC. Disponível em: <https://cinema.ufsc.br/2020/07/13/projeto-de-extensao-valorizando-o-audiovisual-indigena-na-ufsc/>. Acesso em 22 jul. 2024.

Quem faz cinema, faz história. Disponível em: <https://www.cinematecacatarinense.org.br/#About2>. Acesso em 25 mar. 2024.

Região de Joinville é a única em SC com risco gravíssimo para Covid-19, diz monitoramento do governo. Disponível em: <https://g1.globo.com/sc/santa-catarina/noticia/2020/09/16/regiao-de-joinville-no-nordeste-de-sc-e-a-unica-em-risco-gravissimo-para-covid-19-diz-monitoramento-do-governo.ghml>. Acesso em 08 mai. 2025.

Saiba o que foi debatido na audiência pública sobre projetos que alteram o Simdec em Joinville. Disponível em: <https://omunicipiojoinville.com/saiba-o-que-foi-debatido-na-audiencia-publica-sobre-projetos-que-alteram-o-simdec-em-joinville/>. Acesso em 16 mar. 2025.

SC tem duas cidades entre as 25 mais ricas do país; veja o ranking do estado. Disponível em: <https://g1.globo.com/sc/santa-catarina/noticia/2023/12/16/sc-tem-duas-cidades-entre-as-25-mais-ricas-do-pais-veja-o-ranking-do-estado.ghml>.

Secretaria de Educação em cidade de Santa Catarina exhibe símbolos nazistas. Disponível em: <https://apublica.org/2023/05/secretaria-de-educacao-em-cidade-de-santa-catarina-exibe-simbolos-nazistas/>. Acesso em 18 fev. 2025.

Sem justificar, governo de SC retira 9 livros das escolas públicas. Disponível em: <https://www.cnnbrasil.com.br/politica/sem-justificar-governo-de-sc-retira-9-livros-das-escolas-publicas/>. Acesso em 02 jun. 2025.

Seminário O Outro Lado da Barragem Norte: impactos e desafios na Terra Indígena Laklãnõ-Xokleng. Disponível em: <https://www.furb.br/web/2683/eventos/arquivo/2014/11/seminario-o-outro-lado-da-barragem-norte-impactos-e-desafios-na-terra-indigena-laklano-xokleng/1824>. Acesso em 27 ago. 2024.

Será lançado sábado em Joinville o documentário “Ditadura Reservada”. Disponível em: <https://ndmais.com.br/cinema/sera-lancado-sabado-em-joinville-o-documentario-lldquo-ditadura-reservada-rdquo/>. Acesso em 21 nov. 2024.

Sob o Céu de Joinville. Disponível em: https://portacurtas.org.br/filme/?name=sob_o_ceu_de_joinville. Acesso em 29 out. 2024.

Sobre a Cia da Carona. Disponível em: <https://ciacarona.com.br/quem-somos/>. Acesso em 15 fev. 2025.

Sobre a Tupy. Disponível em: <https://www.tupy.com.br/sobre-a-tupy/>. Acesso em 11 set. 2023.

Sobre o Prêmio. Disponível em: <https://vladimirherzog.org/jovem-jornalista/sobre-o-premio/>. Acesso em 18 fev. 2025.

“Sou o capitão motosserra”, diz Bolsonaro sobre aumento do desmatamento na Amazônia. Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/2020/02/01/sou-o-capitao-motosserra-diz-bolsonaro-sobre-aumento-do-desmatamento-na-amazonia/>. Acesso em 13 mai. 2025.

Theodor Rodowicz-Oswiecimsky. Disponível em: <https://academiajoinvilense.com.br/theodor-rodowicz-oswiecimsky/>. Acesso em 11 set. 2023.

Uma associação de reciclagem que gera renda para moradores do Aventureiro, em Joinville. Disponível em: <https://www.nsctotal.com.br/noticias/uma-associacao-de-reciclagem-que-gera-renda-para-moradores-do-aventureiro-em-joinville>. Acesso em 10 out. 2024.

Uma Carta Para Ferdinand: “Cinema é muito importante para observar o resultado, mas o futuro são as plataformas”, afirma Ferrugem. Disponível em <https://www.papodecinema.com.br/entrevistas/uma-carta-para-ferdinand-cinema-e-muito-importante-para-observar-o-resultado-mas-o-futuro-sao-as-plataformas-afirma-ferrugem/>. Acesso em 26 jan. 2023.

Uma carta para Ferdinand – Filme ilustra história pouco conhecida de Joinville. Disponível em: <https://revistaartebrasileira.com.br/cinema/carta-para-ferdinand/>. Acesso em 2 abr. 2024.

Vale Europeu é a região do Brasil campeã em qualidade de vida. Disponível em: <https://g1.globo.com/globo-reporter/noticia/2016/02/vale-europeu-e-regiao-do-brasil-campea-em-qualidade-de-vida.html>. Acesso em 06 jun. 2024.

Vídeo: Prefeitura de Blumenau é criticada por financiar polêmico evento LGBTQIAPN+. Disponível em: <https://ocp.news/cotidiano/video-prefeitura-de-blumenau-e-criticada-por-financiar-polemico-evento-lgbtqiapn>. Acesso em 20 mai. 2025.

VideoSaúde Distribuidora divulga programação de maio. Disponível em: <https://agencia.fiocruz.br/videosaude-distribuidora-divulga-programacao-de-maio>. Acesso em 09 out. 2024.

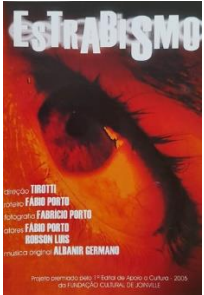
APÊNDICE A - Bibliografia sobre Cinema em Santa Catarina

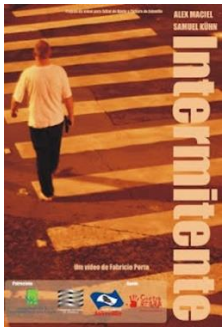
Livros, teses e dissertações				
Ano	Título	Autor	Tipo	Universidade
1984	Memória do Cinema de Santa Catarina - Por uma história do cinema catarinense	Eliana Arndt	TCC	UFSC
1987	O cinema em Santa Catarina	Zeca Pires; Norberto Depizzolatti; Sandra Mara de Araújo	TCC/ Livro	UFSC
1999	Cinema e História: José Julianelli e Alfredo Baumgarten, pioneiros do cinema catarinense	Zeca Pires	Dissertação/ Livro	UFSC
2008	Poética da angústia - História e ficção no cinema de Sylvio Back - Anos 1960 e 70	Rosane Kaminski	Tese	UFPR
2009	Arquitetura dos cinemas: um estudo da modernidade em Santa Catarina	Ulisses Munarim	Dissertação	UFSC
2012	Inquietude e tragédia - O cinema experimental em Florianópolis - 1968 - 1976	Sissi Valente Pereira	Dissertação	UFSC
2012	O som das serras: Paisagem e Arquivos em Três Barras	João Paulo Serraglio	Dissertação	UFSC
Artigos e Comunicações				
Ano	Título	Autor	Tipo	Revista /Evento
1984	Cinema em Blumenau	Edith Kormann	Série de artigos (não acadêmicos)	Blumenau em Cadernos
2010	A história do cinema em Gaspar, Indaial, Pomerode e Timbó (SC)	Lorena das Chagas Correa / Clóvis Reis	Comunicação	XI Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul
2014	A História do Cinema em Santa Catarina: Região do Vale do Itajaí	Rafael José Bona	Comunicação	5º Encontro Regional Sul de História da Mídia

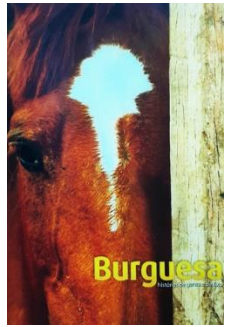
2018	“Ditadura reservada”: um olhar psicossocial entre as cenas de uma produção audiovisual	Lilian Vegini Baptista / Allan Henrique Gomes	Artigo	Revista de Ciências Humanas da UFSC.
2019	História, modernidade e cultura visual: documentários de William Gericke sobre o sul catarinense entre as décadas de 1940 e 1960	Tiago da Silva Coelho / Isadora Farias Espíndola	Artigo	Revista Caribeña de Ciencias Sociales
2020	A trajetória do documentarista William Gericke: o audiovisual entre ‘ontem’ e ‘hoje’	Tiago da Silva Coelho / Isadora Farias Espíndola	Artigo	Sillogés
2020	Um cinema canibal? Políticas da imagem	Morgana Jahnke	Comunicação	XIII Encontro Estadual de História - ANPUH - SC

APÊNDICE B - Filmes/vídeos produzidos em Joinville através dos recursos do SIMDEC (2005-2024)

(Informações coletadas a partir de portarias municipais da prefeitura de Joinville)

Título / Ano / Pôster	Informações
 Estrabismo 2005	Direção: Nilton Tirotti Gênero: Ficção / Drama / Suspense Duração: 15 minutos Sinopse: O desalinhamento ocular pode ser notado sempre ou apenas em alguns momentos. Enquanto um olho fixa em frente, o outro desvia para dentro ou para fora, para cima ou para baixo*. O estrabismo como metáfora para os invisibilizados na sociedade**. Elenco: Fábio Porto, Robson Luís Produção: Não encontrado Recurso/ Orçamento: Não encontrado Disponível: Somente em DVD *Contida no encarte do DVD - **Contribuição minha
 Da sala de aula à sala de cinema - Eles estão entre nós 2006	Direção: Brian Hagemann Gênero: Documentário Duração: 20 minutos Sinopse: Uma oficina de cinema foi realizada em uma turma de ensino médio, onde os alunos aprenderam sobre linguagem, história e crítica de cinema, e posteriormente produziram um curta-metragem intitulado "Eles estão entre nós". O documentário mostra todo o processo da oficina e de produção do curta*. Produção: Não encontrado Recurso/ Orçamento: Recurso direto / R\$ 10.960,00 Disponível: Somente em DVD *Adaptada por mim a partir do original no encarte do DVD.
 Incomunicável 2006	Direção: Fabrício Porto Gênero: Ficção / Suspense Duração: 15 minutos Sinopse: Sinopse não encontrada. Produção: Guarda Filmes Orçamento: Não encontrado Disponível: Somente em DVD

 Cena 03... algo sobre o teatro em Joinville 2007	Direção: Fábio Porto Gênero: Documentário Duração: 80 minutos Sinopse: O documentário apresenta o movimento teatral joinvilense, registrando um festival ocorrido na cidade em 2006 e trazendo entrevistas com diversos atores e diretores, que buscam responder por que fazem teatro*. Produção: Guarda Filmes Recurso/ Orçamento: Recurso direto / R\$ 14.700,00 Disponível: Somente em DVD * Sinopse minha.
 Intermitente 2007	Direção: Fabrício Porto Gênero: Ficção / Suspense Duração: 11 minutos Sinopse: Alex é um personagem conturbado que sofre de insônia. Em uma de suas noites em claro ele ouve um tiro que parece vir da rua. Ao chegar o que houve ele percebe um homem morto na calçada. Para tentar descobrir o que aconteceu ele desce as escadas*. Elenco: Alex Maciel, Samuel Kuhn Produção: Guarda Filmes Recurso/ Orçamento: Recurso direto / R\$ 12.200,00 Disponível: https://vimeo.com/153428056 *Sinopse retirada do site acima.
 Sob o céu de Joinville 2008	Direção: Rodrigo Falk Brum Gênero: Documentário / Experimental / Sinfonia urbana Duração: 16 minutos Sinopse: Inspirado em obras como Berlim - Sinfonia de uma Metrópole, Um Homem com uma Câmera e a trilogia Qatsi, o filme mostra o passar de um dia através de momentos peculiares e triviais do cotidiano da cidade. Em linguagem que não segue os moldes tradicionais do documentarismo, a narrativa se estabelece na relação da trilha sonora (original) e a montagem, sem diálogos*. Produção: Intervalo Filmes Recurso/ Orçamento: Recurso direto / R\$ 13.580,00 Disponível: https://www.youtube.com/watch?v=nELETMXEbAE *Sinopse retirada do site acima.

 Um ensaio 2008	Direção: Fábio Porto Gênero: Ficção / Drama Duração: 22 minutos Sinopse: Uma atriz surda, um diretor cego e um ator fã de Raul Seixas. Eles ensaiam uma peça de teatro. Os conflitos internos interferem em suas observações. Cada um em seu mundo tenta colocar sua angústia em questão, mas a arte se faz presente e coloca-os em sintonia com seus objetivos pessoais*. Elenco: Borges de Garuva, Clarice Steil Siewert, Laércio do Amaral Produção: Guarda Filmes Recurso/ Orçamento: Captação / R\$ 42.775,00 Disponível: https://www.youtube.com/watch?v=g_dfPvtupw *Sinopse retirada do site acima.
 Burguesa 2009	Direção: Giane Maria de Souza Gênero: Documentário Duração: 15 minutos Sinopse: Uma égua chamada Burguesa é o meio de transporte que levará o espectador para o imaginário e universo social dos trabalhadores de material reciclável do Rio do Ferro, em Joinville, Santa Catarina. Burguesa é um vídeo-documentário experimental que narra histórias de vidas de personagens urbanos de uma cidade que os torna invisíveis gerando uma fábrica de desigualdades sociais e econômicas*. Produção: Independente Recurso/ Orçamento: Recurso direto / R\$ 6.550,00 Disponível: https://www.youtube.com/watch?v=B9nr8QlIs-o *Sinopse retirada do site acima.
 Sambaquianos - Nosso povo, nossa história 2009	Direção: Henrique Tobal Neto Gênero: Documentário Duração: 25 minutos Sinopse: A costa catarinense, além de sua beleza natural exuberante, guarda remanescentes de populações que nela viveram há muitos anos atrás, os sambaquianos. Na região da Baía da Babitonga há registro de 160 deles, aproximadamente. Além das conchas e dos ossos, estes sítios arqueológicos encerram muitos outros vestígios que preservados e estudados permitem entender cada vez mais estes povos e a nossa história. A compreensão da importância deste patrimônio e de sua preservação depende de ações que tratem do tema com seriedade. Este vídeo educativo vem ajudar nesta missão*. Produção: Não encontrado Recurso/ Orçamento: Recurso direto / R\$ 12.980,00 Disponível: https://www.youtube.com/watch?v=QIHJhTadvvA&ab_channel=Iphangovbr *Sinopse retirada do site acima.



Cinimaiêutica
2010

Direção: Rodrigo Falk Brum

Gênero: Ficção / Comédia

Duração: 12 minutos

Sinopse: Roberto não acredita, mas André tem certeza, “Estamos num filme”. Tentando provar isso, André arrasta seu amigo Roberto a uma satírica viagem pela linguagem do cinema, permeada de metalinguagem e referências a clássicos da sétima arte*.

Elenco: Bethito Tavares, Pedro Furtado

Produção: Julio Cesar May

Recurso/ Orçamento: Captação / R\$ 59.250,00

Disponível: <https://vimeo.com/12067112>

*Sinopse retirada do site acima.



**Do cais ao
mercado -
Um século de
histórias**
2010

Direção: Henrique Tobal Neto

Gênero: Documentário

Duração: 25 minutos

Sinopse: O Cais de Joinville, mais tarde Porto do Bucarein, foi a primeira porta da cidade aberta para o mundo. Deste pequeno trecho entre o Porto e o Mercado, desde 1906, partiram e chegaram embarcações que daqui levaram e trouxeram divisas comerciais, crenças e um sonho de desenvolvimento. Este cenário, além do trabalho, foi também de um tempo de alegrias e palco de batalhas*.

Produção: Mari Silveira / Intervalo Filmes

Recurso/ Orçamento: Recurso direto / R\$ 19.725,00

Disponível: <https://vimeo.com/20536070>

*Sinopse retirada do site acima.



**Ditadura
reservada**
2011

Direção: Fabrício Porto

Gênero: Documentário

Duração: 79 minutos

Sinopse: Idealizado para contar um pouco sobre as vidas daqueles que viviam em Joinville na época da ditadura militar. Histórias de vida de pessoas que estavam contaminadas por palavras cheias de definições como: comunismo, socialismo e a própria ditadura militar. Esse filme resgata histórias como a de Edgar Shatzmann e sua esposa Lúcia Shatzmann que viveram sob a perseguição do regime em Joinville*.

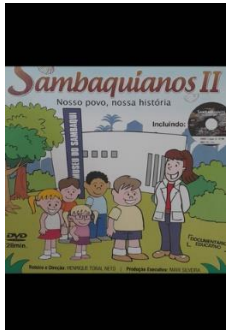
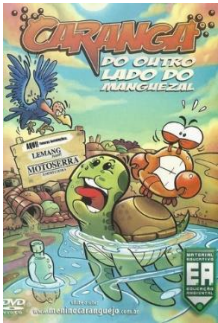
Produção: Guarda Filmes

Recurso/ Orçamento: Captação / R\$ 46.400,00

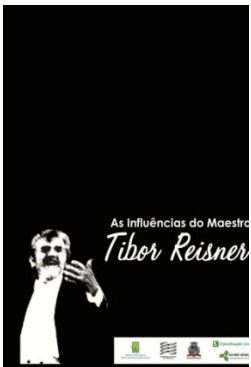
Disponível: <https://www.youtube.com/watch?v=IGr8saF5DCA>

*Sinopse retirada do site acima.

 História de Joinville - O projeto 2011	Direção: Fábio Porto Gênero: Ficção / Comédia Duração: 19 minutos Sinopse: Primeiro filminho sobre a História de Joinville, falando nada sobre a mesma*. Um homem tenta escrever projeto audiovisual para submeter ao SIMDEC, mas enfrenta uma série de contratempos. Uma sátira ao próprio edital do SIMDEC**. Elenco: Ivan Alencar, Jura Arruda, Rodrigo Vargas, Ariane Pires, Guilherme Cordeiro, Micheli Gomes, Alexandre Veiga, Maikon Duarte Produção: Guarda Filmes Recurso/ Orçamento: Recurso direto / R\$ 18.800,00 Disponível: https://vimeo.com/153428088 *Sinopse retirada do site acima. *Contribuição minha.
 Nossos compositores pioneiros 2011	Direção: Ebner Gonçalves Gênero: Documentário / Musical Duração: 40 minutos Sinopse: O documentário busca resgatar e divulgar a música produzida na cidade de Joinville nas primeiras décadas do século XX, entre 1900 e 1940, desvelando um cenário cultural musical bastante rico*. Produção: Guarda Filmes Recurso/ Orçamento: Captação / R\$ 39.970,00 Disponível: https://www.youtube.com/watch?v=CzPNKKCYkc *Sinopse minha.
 Reconquista 2011	Direção: Roger Santos Gênero: Ficção / Drama Duração: 21 minutos Sinopse: Após cumprir pena, um homem volta para casa e reencontra não somente sua família, mas também seus antigos parceiros do mundo do crime. Ele vai ter que fazer escolhas sobre que caminhos seguir. O filme aborda a dificuldade de reintegração social de ex-detentos*. Elenco: Ângela Finardi, Denis Radun, Isadora Finardi de Moares, Isis Peluzzar, James Miers, João Réus, Juliano Lueders, Marcos Palhares, Nando Moraes Produção: Não encontrado Recurso/ Orçamento: Recurso direto / R\$ 20.000,00 Disponível: Somente em DVD *Adaptada por mim a partir do original no encarte do DVD.

 Sábado que vem 2011	Direção: Brian Hagemann Gênero: Ficção / Drama / Comédia Duração: 18 minutos Sinopse: Um homem casado é convidado pela amante para um show de música sertaneja no fim de semana. Mas a esposa também tem planos com o marido no mesmo dia. Ele deve então tomar uma decisão*. Elenco: Eduardo Schmith, Liz Piffer, Muriel Szym, Samuel Kühn, Simone Moraes Produção: Robleño Audiovisuais Recurso/ Orçamento: Recurso direto / R\$ 16.485,00 Disponível: https://vimeo.com/19738790 * Sinopse minha.
 Sambaquianos II - Nosso povo, nossa história 2011	Direção: Henrique Tobal Neto Gênero: Documentário / Educativo Duração: 28 minutos Sinopse: Poucos lugares na costa brasileira apresentam um patrimônio arqueológico pré-histórico tão rico quanto o município de Joinville. As populações sambaquianas permaneceram no litoral brasileiro há aproximadamente 5000 anos. Como viviam, se organizavam e se relacionavam com o meio ambiente, são algumas questões abordadas*. Produção: Não encontrado Recurso/ Orçamento: Captação / R\$ 39.600,00 Disponível: Somente em DVD *Adaptada por mim a partir do original no encarte do DVD.
 Caranga - Do outro lado do manguezal 2012	Direção: Chicolam Gênero: Animação / Infantil Duração: 5 minutos Sinopse: Caranga um caranguejo esperto que conhece o manguezal com a palma de sua 'GARRA'! Nesta aventura ele descobre o outro lado do manguezal ao ajudar a sua amiga, a Tartaruga Mãe, Numa história cheia de aventura e ação!*. Elenco: Angela Inigo, Angélica Botini, Chicolam, Fabiano Debortoli (dubladores) Produção: Instituto Caranguejo Recurso/ Orçamento: Recurso direto / R\$ 26.815,00 Disponível: https://www.youtube.com/watch?v=2dcSrxtVJ6Q *Sinopse retirada do site acima.

 Jantar a dois 2012	Direção: L. S. Alves Gênero: Ficção / Drama / Fantasia Duração: 16 minutos Sinopse: Um homem em busca do sentido da vida. Mas onde poderá encontrar as respostas que procura? Talvez, na mesa de um bar? Ou então perseguindo e assediando aquela linda e misteriosa mulher?* Elenco: Daniele Coelho, Márcio Cabral Produção: Não encontrado Recurso/ Orçamento: Recurso direto / R\$ 29.630,00 Disponível: https://www.youtube.com/watch?v=L20HHD_-Q00 *Sinopse retirada do site acima.
 Serenata 2012	Direção: Juliano Lueders Gênero: Ficção / Drama / Fantasia Duração: 14 minutos Sinopse: Uma sereia fascinada pelo mundo humano se apaixona por um músico e sua melodia. Quando seu mais profundo desejo se torna realidade, sua procura pelo músico inicia*. Elenco: Renata Vareschi, Tiago Escobar Produção: Não encontrado Recurso/ Orçamento: Recurso direto / R\$ 19.200,00 Disponível: Somente em DVD *Contida no encarte do DVD.
 Um dia na escola 2012	Direção: Gabriela Pegoretti Gênero: Documentário Duração: 16 minutos Sinopse: Vivências e memórias dos estudantes da Escola Municipal Estrada Blumenau em Joinville*. Produção: Camera 1 - Comunicação audiovisual Recurso/ Orçamento: Recurso direto / R\$ 20.550,00 Disponível: https://vimeo.com/260808470 *Sinopse retirada do site acima.

 A noiva de Tarantino 2013	Direção: Ebner Gonçalves Gênero: Ficção / Comédia / Ação Duração: 25 minutos Sinopse: É uma obra de ficção, que tem como norte a relação familiar. Seus dramas, gerando preconceitos e violência. A figura central é de uma jovem que é fã de Tarantino e da atriz principal (Uma Thurman) do filme Kill Bill. O nome do curta é uma alusão obviamente ao mestre Quentin Tarantino*. Elenco: Cristiano Nagel, Fernanda Moreira, Helena Pereira, Janete Oliveira, Jura Arruda Produção: Roberta Meyer Recurso/ Orçamento: Captação / R\$ 40.000,00 Disponível: https://www.youtube.com/watch?v=DFcYdMOK_A *Sinopse retirada do site acima.
 As influências do Maestro Tibor Reisner 2013	Direção: Fabrícia Piva, Juliano Lueders Gênero: Documentário Duração: 15 minutos Sinopse: O documentário apresenta a história do Maestro Tibor Reisner, fatos que marcaram as duas décadas de trabalho no maestro, contemplando a história da música de Joinville, época de importante fase da música orquestral local que, recebia apoio de empresas privadas da cidade*. Produção: Patrícia Cristina Piva Recurso/ Orçamento: Captação / R\$ 39.620,00 Disponível: https://www.youtube.com/watch?v=wJT1viTtbo4 *Sinopse retirada do site acima.
 As mortes de Lucana 2013	Direção: Alceu Bett Gênero: Ficção / Drama Duração: 20 minutos Sinopse: Histórias permeadas de poesia e literatura contam a relação entre amor, morte e filosofia presente na mente e alma de Lucana (Paula Pinto). Em uma obra de curta duração, as angústias dos personagens se entrelaçam entre realidade e loucura*. Elenco: Paula Pinto, Robson Benta, Dany Adams Produção: Cooperfilm Recurso/ Orçamento: Captação / R\$ 37.584,00 Disponível: https://vimeo.com/155604771 *Sinopse retirada do site https://filmow.com/as-mortes-de-lucana-t73816/.

 Escrita livre 2013	Direção: L. S. Alves Gênero: Documentário Duração: 35 minutos Sinopse: O documentário conta sobre a trajetória das cartas e como elas podem trazer liberdade e esperança aos detentos da Penitenciária Industrial de Joinville e seus familiares*. Produção: Liliane Pólvora do Rosário Recurso/ Orçamento: Recurso direto / R\$ 30.000,00 Disponível: https://www.youtube.com/watch?v=qP4VFG5_FHE&list=UU6dBj4CMePEmXAfa3utPTcA&index=38 *Sinopse retirada do site acima.
 Rascunhos na cidade 2013	Direção: Jura Arruda Gênero: Documentário / Série Duração: 288 minutos Sinopse: Série de documentários em 12 episódios, cada um entrevistando um escritor ou escritora de Joinville*. Produção: Essaé Produções Recurso/ Orçamento: Captação / R\$ 40.000,00 Disponível: https://www.youtube.com/watch?v=WN1shrPvUPY&list=PL7vvlSaYdEIRGr1bVYwEdsabLgo2MgGnI * Sinopse minha.
 Sambaqui de Cubatão 2013	Direção: Joca Veiga e Roberta Meyer Gênero: Documentário / Educativo Duração: 48 minutos Sinopse: Documentário produzido pelo Museu Arqueológico de Sambaqui, de Joinville, mostrando a importância da preservação destes sítios arqueológicos*. Produção: Não encontrado Recurso/ Orçamento: Recurso direto / R\$ 30.000,00 Disponível: https://www.youtube.com/watch?v=tQ5oPU7UI5c * Sinopse minha.

 3 curtas curtos 2014	Direção: Fabrício Porto Gênero: Drama / Suspense Duração: 20 minutos Sinopse: Três diferentes histórias: em Apartamento incorreto, um homem sai do prédio sem a chave do portão; em Do lado de lá, um homem e sua vizinha têm uma estranha conversa através de uma porta que liga os dois apartamentos; em Sem título, um segurança de museu se vê solitário com seus pensamentos em meio a obras de arte*. Elenco: Jackson Amorim, Juliana Yara Araújo, Marcelo Mello, Vinícius Ferreira Produção: Guarda Filmes Recurso/ Orçamento: Captação / R\$ 39.080,00 Disponível: https://vimeo.com/118068938 https://vimeo.com/118245347 https://vimeo.com/118249496 *Sinopse minha.
 Não sinta pena 2014	Direção: Tiago Silva Gênero: Drama Duração: 24 minutos Sinopse: Um jovem sofre acidente e fica tetraplégico. Após meses de tratamento, ele está retornando para casa. Além de encontrar dificuldades com sua nova limitação, a família não sabe como lidar com a situação e ajudá-lo. Numa sessão de fisioterapia, ele conhece uma garota que o provoca a sair da acomodação e buscar superação. Elenco: Caio Augusto, Eliane Ramin, Josué Junior, Luiza Nazário, Rodrigo Vargas Produção: Studio Cine Recurso/ Orçamento: Captação / R\$ 39.852,00 Disponível: https://g1.globo.com/pr/norte-noroeste/blog/fabio-luporini/post/blog-lanca-curta-que-narra-os-dramas-de-um-tetraplegico-assista.html *Contida no encarte do DVD.
 O artista tá nas ruas 2014	Direção: Marcos Serafim, Thiago Bezerra Benites Gênero: Documentário Duração: 55 minutos Sinopse: O trabalho mostra a observação documental da rua e de suas manifestações culturais e artísticas presente nas paisagens urbanas atuais de Joinville*. Produção: Não encontrado Recurso/ Orçamento: Recurso direto / R\$ 29.900,00 Disponível: https://vimeo.com/92093878 https://vimeo.com/99582870 https://vimeo.com/142522082 *Sinopse retirada do site https://www.deolhonailha.com.br/florianopolis/noticias/-o-artista-ta-nas-ruas-sera-exibido-nesta-quinta-feira-na-fundacao-cultural-badesc/



**O sequestro de
Malick
2014**

Direção: Fábio Porto

Gênero: Drama / Suspense

Duração: 15 minutos

Sinopse: Daniel tem 35 anos e é um agente financeiro de um laboratório farmacêutico. Ele acorda preso a uma cadeira com soro em seu braço e um homem a sua frente*.

Elenco: Samuel Kühn, Letícia de Souza

Produção: Guarda Filmes

Recurso/ Orçamento: Captação / R\$ 40.000,00

Disponível: <https://vimeo.com/148564616>

*Sinopse retirada do site acima.



**Os jardins de
Ferdinand -
Joinville - Cidades
gêmeas
2014**

Direção: Roger Robleño Hildebrand

Gênero: Documentário

Duração: Não encontrado

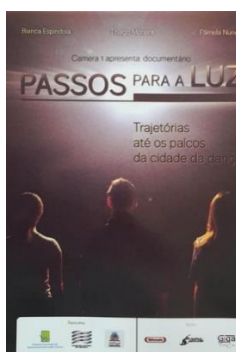
Sinopse: Duas cidades com o mesmo nome, Joinville, uma na França e outra no Brasil, ligadas por um personagem em comum no passado, o príncipe François Ferdinand. O documentário apresenta as ligações históricas entre as duas cidades*.

Produção: Não encontrado

Recurso/ Orçamento: Captação / R\$ 40.000,00

Disponível: Somente em DVD

* Sinopse minha, a partir do trailer, disponível no site: https://vimeo.com/10860024?embedded=true&source=vimeo_logo&owner=1543775



**Passos para a luz
2014**

Direção: Rafael Uber

Gênero: Documentário

Duração: 22 minutos

Sinopse: Retrata a trajetória de três bailarinos rumo às luzes dos palcos: seus sonhos, conquistas e frustrações. Com um tom pessoal e intimista, transporta o espectador para o universo pessoal dos protagonistas, registrado também por suas próprias câmeras filmadoras durante os ensaios e seletivas do Festival de Dança de Joinville*.

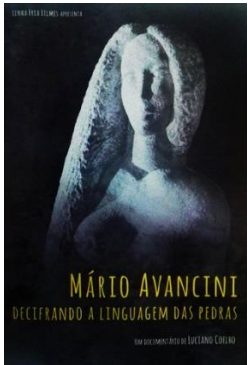
Elenco: Bianca Espindola, Pâmela Nunes, Thiago Moreira

Produção: Não encontrado

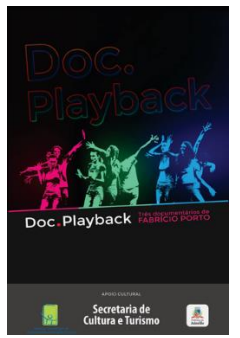
Recurso/ Orçamento: Recurso direto / R\$ 24.766,00

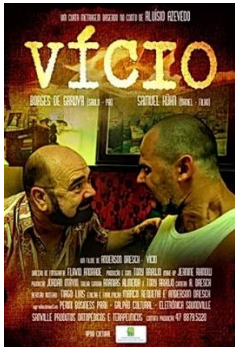
Disponível: Somente em DVD

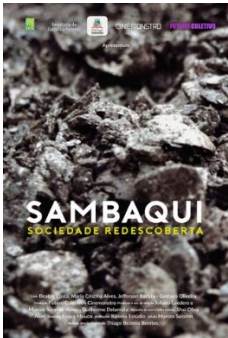
*Contida no encarte do DVD.

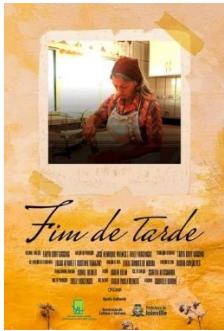
 Do tacho à mesa 2015	Direção: Talita Rodrigues Gênero: Documentário Duração: 46 minutos Sinopse: Em tempos de consumo de produtos industrializados, a produção artesanal rural de alimentos ainda tem seu espaço. Este documentário procura registrar um pouco dessa produção na cidade de Joinville. Nele é mostrada a rotina de cinco famílias que produzem produtos artesanais. Eles também contam sobre as dificuldades e as vantagens de viver e trabalhar na roça*. Produção: RECTA Filmes Recurso/ Orçamento: Recurso direto / R\$ 41.000,00 Disponível: https://vimeo.com/128809438 *Sinopse resumida a partir da original no site acima.
 Inveja 2014	Direção: Ariadne Santos, Eduardo Vieira Gênero: Drama / Suspense Duração: 13 minutos Sinopse: Três jovens: um casal e um amigo fazem da trama algo envolvente capaz de despertar diversos sentimentos que podem revolucionar uma vida. Uma narrativa que ultrapassa os desejos e que mostra um olhar incomum da cobiça humana. No cardápio, decisões compulsivas, dúvidas, obsessão*. Elenco: André Klitzke, Antonio Tebaldi, Carolina Bressan Produção: Taisa Rodrigues e Amanda Belmonte Recurso/ Orçamento: Recurso direto / R\$ 41.000,00 Disponível: https://www.youtube.com/watch?v=uujWKUaGtgE *Sinopse retirada do site acima.
 Mário Avancini - Decifrando a linguagem das pedras 2016	Direção: Luciano Coelho Gênero: Documentário Duração: 20 minutos Sinopse: Documentário sobre o escultor catarinense Mário Avancini. Contar a sua história significa, na verdade, contar várias histórias: a do grande escultor de ascendência italiana que desenvolveu sua carreira em Joinville; a história da cidade, cujas ruas foram calçadas pelo escultor; a história da Casa da Cultura, que teve Mário Avancini como aluno e professor; a história da importante obra do artista; a história de uma família da qual ele foi pai e avô. Por último, é abordar o vácuo deixado pela morte do escultor, tanto na cidade como na família. Este documentário se propõe a começar a contar estas histórias. Produção: Linha Fria Filmes Orçamento: Não encontrado Disponível: https://www.youtube.com/watch?v=gww--m8vcNM *Sinopse retirada do site acima.

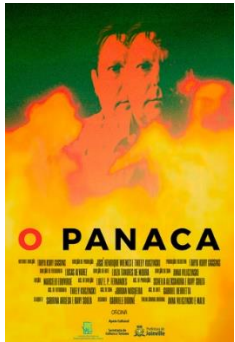
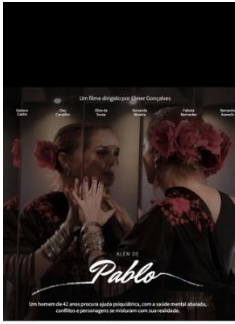
 O aquário de Antígona 2016	Direção: Alceu Bett Gênero: Drama / Fantasia Duração: 20 minutos Sinopse: O filme retrata uma história fantástica em que um homem, para não morrer, é aconselhado por um rei a levar um aquário até o mar. Uma fábula moderna e quixotesca*. Produção: Não encontrado Recurso/ Orçamento: Captação / R\$ 79.890,00 Disponível: https://www.youtube.com/watch?v=7PLOwNSf7hg&ab_channel=TheAlceubett *Sinopse resumida a partir da original no site: https://ndmais.com.br/cinema/filme-o-aquario-de-antigona-sera-lancado-nacionalmente-neste-sabado-em-joinville/
 Raízes do Brasil 2016	Direção: Marcelo Silva Gênero: Documentário / Animação / Infantil / Série Duração: 20 minutos (distribuídos em 3 episódios) Sinopse: Cada episódio retrata a história e os costumes dos povos que formaram o Brasil: o primeiro episódio sobre os povos indígenas, o segundo sobre os portugueses e o terceiro sobre povos africanos. Produção: Não encontrado Recurso/ Orçamento: Recurso direto / R\$ 27.000,00 Disponível: https://www.youtube.com/watch?v=cQkA5PDow2s https://www.youtube.com/watch?v=HfaeWT6qZl0 https://www.youtube.com/watch?v=fGUFwFYx46s *Sinopse resumida a partir das originais nos sites acima.
 A carteira 2017	Direção: Anderson Dresch Gênero: Drama / Suspense Duração: 25 minutos Sinopse: Baseado no conto homônimo de Machado de Assis. Um advogado com problemas financeiros acha uma carteira com 30 mil euros dentro. Além do dilema de gastar ou não o dinheiro, a descoberta traz algumas surpresas indesejadas ao sujeito. Elenco: Anderson Dresch, Clarice Steil Siewert, Samuel Kühn Produção: Ocotea Filmes Recurso/ Orçamento: Recurso direto / R\$ 30.000,00 Disponível: https://vimeo.com/796265676 *Sinopse resumida a partir da original no site: https://www.nsctotal.com.br/noticias/orelhada-galeria-33-de-joinville-vai-exibir-novo-curta-metragem-dos-irmaos-dresch

 As bicicletas & A cidade 2017	Direção: Fellipe Giesel Gênero: Documentário Duração: 72 minutos Sinopse: Durante o século XX, Joinville experimentou uma fase de intensa industrialização, recebendo milhares de migrantes em busca de trabalho. Neste período, o uso de bicicletas como o principal meio de transporte da população fez de Joinville a “cidade das bicicletas”. Mas esse título não durou para sempre*. Produção: Fellipe Giesel Recurso/ Orçamento: Recurso direto / R\$ 27.000,00 Disponível: https://www.youtube.com/watch?v=lstgqc22gc0&t=54s&ab_channel=FellipeGiesel *Sinopse retirada do site acima.
 De mãos limpas - Um (auto)retrato dos trabalhadores de material reciclável de Joinville 2016	Direção: Cristiano Felipe Cardoso / Rafael Uber Gênero: Documentário Duração: 15 minutos Sinopse: De Mãos Limpas faz uma imersão no universo diário dos trabalhadores de material reciclável de Joinville, trazendo uma perspectiva pessoal e intimista a respeito das suas relações com o trabalho. Considerados às margens da sociedade por uma grande parcela da população, De Mãos Limpas busca ressignificar o papel desses trabalhadores na comunidade Joinvilense*. Produção: K1 Filmes Recurso/ Orçamento: Recurso direto / R\$ 35.000,00 Disponível: https://vimeo.com/259077574 *Sinopse retirada do site acima.
 Doc.Playback 2017	Direção: Fabrício Porto Gênero: Documentário Duração: 60 minutos Sinopse: O teatro playback é uma forma teatral em que os atores improvisam histórias reais contadas por pessoas da plateia, tendo a figura do condutor como elo entre os artistas e o público. Três histórias de pessoas comuns são contadas pelo grupo Dionisos Teatro. Elenco: Andreia Malena Rocha Clarice Steil Siewert, Eduardo Campos, Silvestre Ferreira, Vinicius Ferreira Produção: Guarda Filmes Recurso/ Orçamento: Recurso direto / R\$ 34.990,00 Disponível: https://www.youtube.com/watch?v=H3B-4JTTY7o (parte 1) https://www.youtube.com/watch?v=T7cf1hN3NvQ&t=84s (parte 2) https://www.youtube.com/watch?v=NOWc5_N7zb8 (parte 3) *Sinopse minha.

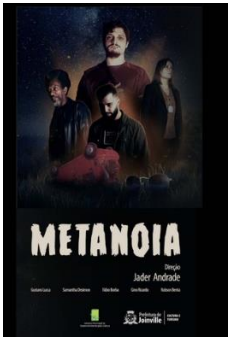
 Vício 2017	Direção: Anderson Dresch Gênero: Drama Duração: 20 minutos Sinopse: Dois homens, pai e filho, confrontam dilemas, mágoas e sentimentos de uma relação desgastada pelo tempo. Uma história que traz a reflexão sobre as causas e consequências das escolhas que fazemos em nossas vidas e a constante busca de alívio para as dores que trazemos dentro de nós*. Elenco: Borges de Garuva, Samuel Kühn Produção: Ocotea Filmes Recurso/ Orçamento: Captação / R\$ 65.000,00 Disponível: https://vimeo.com/796267773 *Sinopse retirada do site: https://www.galeria33.com/sc5
 Cronosofia - Há um tempo para tudo 2019	Direção: Anderson Dresch Gênero: Drama / Romance / Fantasia Duração: 20 minutos Sinopse: Abel Paiva é um bem-sucedido escritor e jornalista de 35 anos. Certa noite ele passa por uma experiência extra-sensorial que o leva a descobrir um livro antigo, onde encontra a foto de uma mulher misteriosa que desperta seu interesse de uma forma avassaladora. A partir desse momento, ele inicia uma investigação e acaba descobrindo inexplicáveis ligações com essa mulher enigmática*. Elenco: Adriane Galisteu, Anderson Dresch, Borges de Garuva, Bruna Tomio, Robson Rodrigues Produção: Ocotea Filmes Recurso/ Orçamento: Captação / R\$ 69.980,00 Disponível: https://www.youtube.com/watch?v=t8jgyzp1Meo *Sinopse retirada do site: https://www.jornalevolucao.com.br/textos/50595/1/ator-s-o-bentense-estreia-hoje-26-06-no-festival-de-cinema-de-jaragu-do-sul-com-o-filme-cronosofia
 Receita de amor 2019	Direção: Ebner Gonçalves Gênero: Drama / Romance Duração: 25 minutos Sinopse: Ângela é uma mulher recém-separada com uma filha adolescente e com dificuldades para poder se manter e pagar o aluguel onde residem. Decide gravar um depoimento na web, encorajada por um programa de televisão. Sem saber que estava gravando ao vivo se torna celebridade instantânea na internet e vê suas vidas serem transformadas através das redes sociais*. Elenco: Claudiane Carvalho, Flávio Galvão, Cristiano Nagel, Fabíola Bernardes, Fernanda Arruda Produção: Não encontrado Recurso/ Orçamento: Captação / R\$ 69.986,00 Disponível: Somente em DVD *Sinopse retirada do site: https://www.facebook.com/facinebc/photos/a.925424858259218/925434738258230/?locale=hi_IN

 Sambaqui - Sociedade Redescoberta 2019	Direção: Thiago Bezerra Benites Gênero: Documentário Duração: 21 minutos Sinopse: Produção híbrida de animação e entrevistas, que revela a importância da contribuição cultural deixada através dos sítios arqueológicos. [...] reflexão sobre questões importantes acerca da vida em sociedade e sobre a importância da arqueologia, tendo como base os povos Sambaquis que habitaram a região de Joinville. Em parceria com o Museu de Sambaqui de Joinville*. Produção: Futuro Coletivo Recurso/ Orçamento: Recurso direto / R\$ 35.000,00 Disponível: https://www.youtube.com/watch?v=jnEXuTnNW3U&t=1s *Sinopse retirada do site acima.
 Berçário da esperança 2020	Direção: André Bittencourt, Jura Arruda Gênero: Documentário Duração: 60 minutos Sinopse: O filme conta a história da professora Silvana Silva, que há quase duas décadas une literatura e natureza para educar de forma afetiva. O título remete à sua experiência mais recente, a do Berçário da Esperança, projeto desenvolvido entre 2015 e 2019, que atendeu 800 crianças*. Produção: André Bittencourt Recurso/ Orçamento: Captação / R\$ 69.950,00 Disponível: https://www.youtube.com/watch?v=LI99S2gM7ug *Sinopse retirada do site: https://www.nsctotal.com.br/colunistas/gerson-junior/filme-sobre-o-projeto-de-silvana-silva-foi-disponibilizado-gratuitamente
 Cores, Cheiros e Sabores para se sentir no cinema - A Imaterialidade do Mercado Público 2019	Direção: Ebner Gonçalves Gênero: Documentário Duração: 16 minutos Sinopse: O documentário fala sobre os aspectos imateriais que compõem o Mercado Público de Joinville, mergulhando nos significados, nas sensações, nas vivências que se entrelaçam por trás das cores, sabores e sons*. Produção: Ocotea Filmes Orçamento: Não encontrado Disponível: https://www.youtube.com/watch?v=KavcBI587wU *Sinopse resumida a partir da original no site: https://www.nsctotal.com.br/colunistas/gerson-junior/documentario-sobre-o-mercado-publico-de-joinville-sera-lancado-na-noite

 Uma carta para Ferdinand 2020	Direção: Anderson Dresch, Fábio Cabral Gênero: Comédia Duração: 95 minutos Sinopse: Frederico Bruestlein homem de confiança do Príncipe François Ferdinand, dono da Colônia Dona Francisca, vem juntamente com seu atrapalhado assistente Tonico até a cidade nos dias de hoje para elaborar um relato ao Príncipe Ferdinand sobre como andam as coisas por aqui*. Elenco: Clemente Viscaíno, Cristiana Oliveira, Ferrugem Produção: Ocotea Filmes Recurso/ Orçamento: Captação / R\$ 62.449,00 Disponível: https://www.primevideo.com/dp/amzn1.dv.gti.4cba280c-9757-f689-7e40-7a43fbb7b2f?autoplay=0&ref=atv_cf_strg_wb *Sinopse retirada do site acima.
 Fim de tarde 2021	Direção: Fahya Kury Cassins Gênero: Drama Duração: 9 minutos Sinopse: Leonel aguarda aquele telefonema que é o elo com o que não existe mais, mas ele mantém o otimismo porque suas vidas dependem dele. Uma história sobre a distância e o tempo que não volta mais*. Elenco: Waldemar Pinto Tocachelis, Tânia Mara Cury Cassins, Yuri Moreira Lefcovich, Simone Kalbusch, Alice Schubert Santiago, Heitor Kalbusch Zen, Cecília Kalbusch Zen Produção: Oficina Projetos e Produções Recurso/ Orçamento: Recurso direto / R\$ 64.758,00 Disponível: Somente em DVD *Sinopse retirada do site: https://oficina.joinville.br/fim-de-tarde/
 Memórias invisíveis 2021	Direção: Ebner Gonçalves Gênero: Docudrama Duração: 35 minutos Sinopse: O filme conta a história do Abrigo de Alienados Oscar Schneider, instituição construída aos fundos do Cemitério Municipal, em 1923, que recebeu, por quase 20 anos, pessoas consideradas “loucas”, encaminhadas ao local por ordem do Estado ou de suas famílias*. Elenco: Andreia Malena Rocha, Clarice Steil Siewert, Eduardo Campos, Robson Benta, Vinicius Ferreira Produção: Mariana Zabot Pasqualotto Recurso/ Orçamento: Recurso direto / R\$ 66.250,00 Disponível: https://www.youtube.com/watch?v=MDMqmqg_DI *Sinopse retirada do site: https://omunicipiojoinville.com/documentario-sobre-antigo-hospicio-de-joinville-estreia-nesta-sexta-feira/

 O panaca 2021	Direção: Fahya Kury Cassins Gênero: Suspense Duração: 16 minutos Sinopse: Um casal preso entre a violência e a traição somam suas vítimas. Ao longo de um dia, esta família viverá as consequências do amor, mas ficarão sem resposta*. Elenco: Luciano Flora, Nara Nowischk, Júlia Hilger Produção: Oficina Projetos e Produções Recurso/ Orçamento: Recurso direto / R\$ 78.000,00 Disponível: Somente em DVD *Sinopse retirada do site: https://oficina.joinville.br/o-panaca/
 Além de Pablo 2022	Direção: Ebner Gonçalves Gênero: Drama / Suspense Duração: 20 minutos Sinopse: Um homem de 42 anos, afastado da família e da sociedade, procura uma psiquiatra para começar um tratamento. Mas durante a sessão, sua saúde mental abalada começa a distorcer a realidade e gera conflitos entre os dois personagens criados na mente dele*. Elenco: Bernardo Azevedo, Claudiane Carvalho, Elina de Souza, Fabíola Bernardes, Fernanda Moreira, Gedson Castro Produção: Recurso/ Orçamento: Captação / R\$ 23.100,00 Disponível: Somente em DVD *Sinopse retirada do site: https://ndmais.com.br/cultura/alem-de-pablo-joinvilense-lanca-curta-metragem-sobre-transtornos-mentais/
 Gritos do sul 2022	Direção: Fahya Kury Cassins Gênero: Suspense / Terror Duração: 20 minutos Sinopse: O suspense tem como contexto a pandemia e a ascensão do fascismo na região Sul do Brasil. A história acompanha um casal e seu bebê, que decidem passar alguns dias em um chalé na serra. Ao chegar lá, notam que o casal proprietário e seu filho tem um "ar" questionável*. Elenco: André Ribeiro, Gabriel Maier, Ianca Michelini, Leonardo Cordeiro Morozini, Nenê Borges, Sérgio Ubiratã Produção: Oficina Projetos e Produções Recurso/ Orçamento: Recurso direto / R\$ 73.750,00 Disponível: Retirado de circulação *Sinopse retirada do site: https://oficina.joinville.br/gritos-do-sul/

 Maré de conflitos 2022	Direção: Altamir Andrade Gênero: Documentário Duração: 25 minutos Sinopse: Centenas de famílias ainda vivem exclusivamente da pesca artesanal na Baía Babitonga, prática milenar na região. Diversas pressões econômicas atuais somadas a interferências antigas no ecossistema têm acentuado dificuldades para sua sobrevivência, além de potencializado iminentes desastres ambientais e culturais, e esta profissão corre o risco de desaparecer*. Produção: Núcleo de Produções Cinematográficas do Bureau de Comunicação e Eventos Recurso/ Orçamento: Recurso direto / R\$ 78.000,00 Disponível: https://www.youtube.com/watch?v=GgIXznsoc2E *Sinopse resumida a partir da original no site: https://sc.movimentoods.org.br/agenda/live-acao-ods-mare-de-conflitos-pesca-artesanal-e-baia-da-babitonga-em-perigo/
 O céu lá de casa 2023	Direção: Lucas Alvarez Gênero: Drama Duração: 8 minutos Sinopse: O filme conta a história de Joaquim: uma criança de dez anos que vive com a cabeça nos filmes, nas revistas em quadrinhos e nas estrelas. Ele vive com Bia, sua mãe, que está sempre trabalhando. Os dois moram em um pequeno apartamento, no centro de Joinville, onde um dia sem chuva quase nunca acontece, e o céu está sempre fechado. Depois de passar muito tempo em casa, Joaquim conversa com sua mãe e decide ir atrás de seu sonho: ver o céu estrelado*. Elenco: João Alberto Thor, Paula Bittencourt, Lilico, Bia Alvarez Produção: Oficina Projetos e Produções Recurso/ Orçamento: Captação / R\$ 63.470,00 Disponível: Somente em DVD *Sinopse retirada do site: https://www.facebook.com/photo/?fbid=783836743244579&set=a.487053096256280&locale=lo_LA
 Um lar seguro que diz sim à vida e não à violência contra a mulher 2022	Direção: Dani Lando Gênero: Documentário Duração: 45 minutos Sinopse: Dores físicas e emocionais, solidão, incertezas, preconceito e ausência de rede de apoio. Essa é a realidade de mais de 34 milhões de mães solo no Brasil. Esse documentário mostra a rotina de uma casa que acolhe gestantes vítimas de violência doméstica ou em situação de vulnerabilidade social*. Produção: Dani Lando Orçamento: Não encontrado Disponível: https://www.youtube.com/watch?v=CqTw4frVJU4 *Sinopse retirada do site acima.

 Vazio 2023	Direção: José Henrique Wiemes Gênero: Drama / Terror Duração: Não encontrado Sinopse: Em um apartamento, uma mulher está presa em seu quarto e seu bebê no quarto ao lado chora descontroladamente. A mulher vazia de sentimentos e vontades luta contra a transformação em zumbi em prol de proteger seu filho*. Produção: Não encontrado Recurso/ Orçamento: Captação / R\$ 63.466,52 Disponível: Não disponível *Sinopse retirada do site: https://www.acij.com.br/banco-social/curta-metragem-vazio/
 Cala-te 2023	Direção: Anderson Dresch / Fábio Cabral Gênero: Drama Duração: Não encontrado Sinopse: O filme mergulha no drama da violência doméstica ao apresentar a história de Quitéria, uma jovem aspirante a atriz que, aos 16 anos, enfrenta a violência contumaz do pai e a omissão da mãe*. Elenco: Jocasta Germano, Ângela Finardi, Fernanda Moreira, Josane Muriel, Robson Rodrigues, Samuel Kühn, Vinicius Ferreira Produção: Ocotea Filmes Recurso/ Orçamento: Captação / R\$ 100.000,00 Disponível: Somente em DVD *Sinopse retirada do site: https://omunicipiojoinville.com/filme-produzido-em-joinville-sobre-violencia-domestica-estreia-em-agosto/
 Metanoia 2023	Direção: Jader Jakopitsch Andrade Gênero: Drama / Suspense Duração: 23 minutos Sinopse: Pedro sai vivo de um grave acidente de carro, no qual três pessoas morreram atropeladas. Ele é preso e interrogado sobre o acidente, mas não lembra nada do que aconteceu, pois tinha bebido muito na noite do acidente. O que terá acontecido?* Elenco: Fábio Borba, Gustavo Lucca, Robson Benta, Samantha Desimon Produção: Ana Carolina França Neves Recurso/ Orçamento: Recurso direto / R\$ 73.750,00 Disponível: https://www.youtube.com/watch?v=lz4mByNld0Y *Sinopse retirada do site: https://filmow.com/metanoia-t365080/



**Nos palcos da
Lyra
2023**

Direção: Anderson Dresch

Gênero: Documentário

Duração: 64 minutos

Sinopse: “Nos Palcos da Lyra” traça o papel significativo da Sociedade Harmonia Lyra na moldura social, histórica e política de Joinville. Com duração de 60 minutos, conta com entrevistas, materiais do Arquivo Histórico de Joinville e teve a contribuição de historiadores.

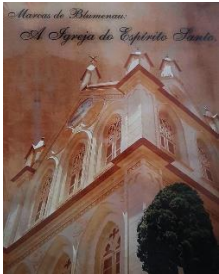
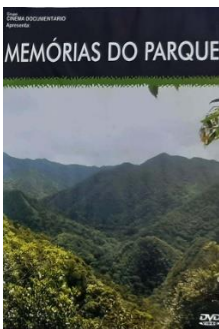
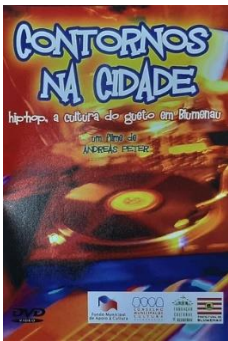
Produção: Ocotea Filmes

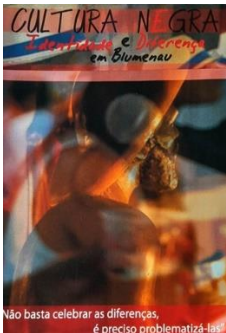
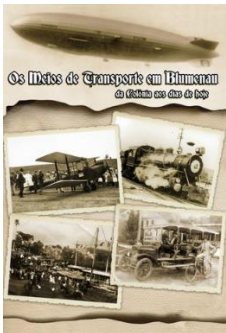
Recurso/ Orçamento: Não encontrado

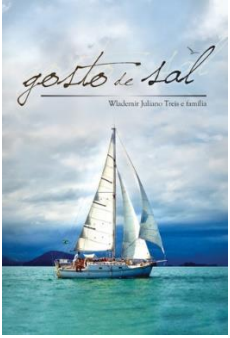
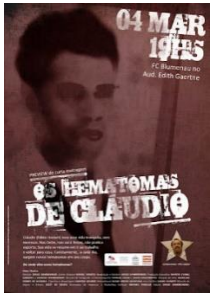
Disponível: Não disponível

APÊNDICE C - Filmes/vídeos produzidos em Blumenau através dos recursos do FMAC (2005-2024)

(Informações coletadas a partir de portarias municipais da prefeitura de Blumenau)

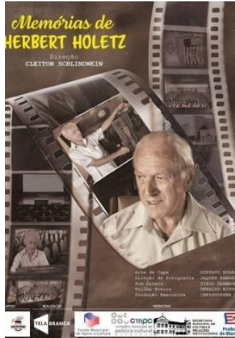
 Marcas de Blumenau - A igreja do Espírito Santo 2006	Direção: Geislon Tiago Rodrigues Gênero: Documentário Duração: 15 minutos Sinopse: Em 2007, a Igreja do Espírito Santo completa 130 anos de sua construção. Motivo de orgulho para os blumenauenses que fizeram e dos que ainda fazem parte desta história*. Produção: Não encontrado Orçamento: Não encontrado Disponível: Somente em DVD *Contida no encarte do DVD
 Memórias do parque 2007	Direção: Diego Dambrowski Gênero: Documentário Duração: 55 minutos Sinopse: O documentário conta um pouco da História da região do Parque das Nascentes, antes e após a sua criação através da memória de alguns dos antigos moradores da região e pesquisadores que fizeram parte desta história*. Produção: Grupo Cinema Documentário Orçamento: Não encontrado Disponível: https://www.youtube.com/watch?v=CQyv5dcMAyE *Sinopse retirada do site acima.
 Contornos na cidade - Hip Hop, a cultura do gueto em Blumenau 2008	Direção: Andreas Peter Gênero: Documentário Duração: 20 minutos Sinopse: Um documentário sobre a cultura Hip Hop em Blumenau, um estilo de vida que surgiu no Caribe e ganhou o mundo. Um panorama histórico do movimento na cidade. Os precursores, seus artistas atuais. A importância do Hip Hop como fator de inclusão social, abrindo novas perspectivas para jovens blumenauenses*. Produção: Não encontrado Orçamento: Não encontrado Disponível: https://www.youtube.com/watch?v=NoazGcq7Q3A&t=1s *Contida no encarte do DVD

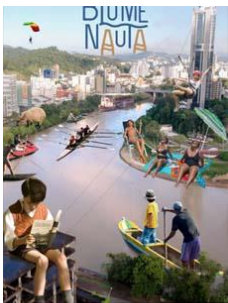
 Cultura negra - Identidade e diferença em Blumenau 2009	Direção: Beli Lessa, Carla Fernanda da Silva e Ricardo Machado Gênero: Documentário Duração: 44 minutos Sinopse: Este vídeo nasceu da necessidade de inserir o debate sobre a história e cultura afro-brasileira na sociedade. [...] Essa discussão é urgente em uma cidade como Blumenau onde a afirmação étnica é uma constante nos discursos políticos e culturais. [...] Afinal, não basta tolerar ou celebrar as diferenças, é preciso problematizá-las*. Produção: Não encontrado Orçamento: Não encontrado Disponível: https://www.youtube.com/watch?v=1pyvMeGiHuQ *Sinopse resumida a partir da original no encarte do DVD.
 Os meios de transporte em Blumenau 2009	Direção: Nassau de Souza Gênero: Documentário Duração: 24 minutos Sinopse: O Documentário aborda a transformação da cidade de Blumenau impulsionada pela evolução dos meios de transporte, desde o tempo da Colônia até os dias de hoje (1850 a 2009)*. Produção: Cinsete Produtora Orçamento: Não encontrado Disponível: https://www.youtube.com/watch?v=mgdpERcNIZE *Sinopse retirada do site acima.
 Schützenvereine - Festas de Rei 2009	Direção: Jacqueline Bürger Gênero: Documentário Duração: 30 minutos Sinopse: Em Blumenau, a maior cidade da região do Vale do Itajaí, a cultura dos colonizadores alemães está viva e imponente na memória e nos hábitos de seus habitantes. Ainda pulsa forte na cidade a tradição das Sociedades de Atiradores, cultura milenar trazida pelos imigrantes alemães. Produção: JecLacStudio Orçamento: Não encontrado Disponível: https://www.youtube.com/watch?v=9zflKEeuXpI *Sinopse retirada do site acima.

 Nova Rússia - A história de Blumenau passa por aqui 2010	Direção: André Santos e Danubia de Souza Gênero: Documentário Duração: 27 minutos Sinopse: O documentário mostra como foi a exploração de minérios preciosos na região de Nova Rússia, em Blumenau. Além de exibir as belezas desse paraíso natural, o curta também revela as lendas locais*. Produção: Não encontrado Orçamento: Não encontrado Disponível: https://www.youtube.com/watch?v=G1w4ID1Qq3o *Sinopse retirada do site acima.
 Gosto de sal 2011	Direção: Nassau de Souza Gênero: Documentário Duração: 66 minutos Sinopse: conta a história da viagem do navegador Wladimir Juliano Treis vindo da Sardenha, mar Mediterrâneo, para o Brasil. A viagem, que aconteceu de 2009 para 2010, foi realizada em um pequeno veleiro de madeira medindo 8 metros de comprimento. [...] O documentário mostra cenas do cotidiano a bordo de uma pequena embarcação que se encontra nas mais diversas situações, típicas de uma viagem transoceânica, encontrando animais marinhos, lugares exóticos, situações difíceis, mostrando a realidade de quem vive no mar*. Produção: Cinsete Produtora Orçamento: Não encontrado Disponível: Somente em DVD *Sinopse retirada do site: https://www.youtube.com/watch?v=2SwZncU8BLc
 Os hematomas de Cláudio 2011	Direção: Diego Dambrowski Gênero: Ficção/Comédia Duração: 23 minutos Sinopse: Cláudio leva uma vida tranquila, sem excessos. Não bebe, não vai a festas, não pratica esporte. Sua vida se resume em ir ao trabalho e voltar para casa. Curiosamente, a cada dia, surgem novos hematomas em seu corpo. De onde vêm esses hematomas?*. Produção: Não encontrado Orçamento: Não encontrado Disponível: Não disponível *Sinopse retirada do site: https://www.youtube.com/watch?v=lr2aTvAvZX0

 Microfonia - Memórias do Rock em Blumenau 2015	Direção: Coletiva Gênero: Documentário Duração: 125 minutos Sinopse: Microfonia: memórias do rock em Blumenau é o resultado de dois anos de pesquisas com pessoas que vivenciaram o rock no cinema, no rádio, na organização, no palco, nas trocas de LP's aos escritos de zines. São preciosas fontes que viveram o rock no seu dia a dia. Estas memórias ilustram diferentes períodos históricos e políticos que compõem um dos movimentos artísticos mais contundentes que a história recente experimentou.* Produção: Não encontrado Orçamento: Não encontrado Disponível: Não disponível *Sinopse retirada do site: https://www.blumenau.sc.gov.br/secretarias/fundacao-cultural/fcblu/documentario-conta-a-historia-do-rock-em-blumenau93
 Vale Skate Movie 2014	Direção: Henrique Kico Gênero: Documentário Duração: 22 minutos Sinopse: Terceira edição do vídeo Vale Skate Movie, que tem o propósito de divulgar o skate em Blumenau e Santa Catarina em geral, após três anos de gravação o vídeo saiu e percorreu algumas premieres pelo estado Produção: Não encontrado Orçamento: Não encontrado Disponível: https://www.youtube.com/watch?v=iNJxANrsWhw *Sinopse retirada do site acima.
Brasileirando 2015	Direção: Coletivo Brasileirando Gênero: Série documental Duração: Não encontrado Sinopse: Brasil adentro em uma Kombi: a viagem é lenta, a estrada é longa. Com o tempo a estrada vai se tornando algo além do que se diz "fora" de nós. Por ela vão ficando palavras, cor da pele, partes do corpo, pois é na surpresa de cada encontro que as muitas caras que podemos ter vão se rasurando em nossos rostos. Produção: Não encontrado Orçamento: Não encontrado Disponível: https://www.youtube.com/watch?v=AoQtf3sxLNg&t=201s *Sinopse retirada do site acima.

 Pedalando com Índios 2015	Direção: Nassau de Souza Gênero: Documentário Duração: 96 minutos Sinopse: O documentário traz o diário das pedaladas do casal de eco ciclistas Christiane Mueller e Narbal Andriani Junior, durante a viagem de 18 meses do Brasil até o México, ocasião em que percorreram 12.000 quilômetros, passando por 10 países da América Latina e visitando lugares como Serra Pelada, Eldorado dos Carajás, a Grande Savana Venezuelana, contornado o mar do Caribe, até as ruínas maias mexicanas*. Produção: Cinsete Produtora Recurso/ Orçamento: Recurso direto / R\$ 30.000,00 Disponível: https://www.youtube.com/watch?v=e74lqkyFj4A&t=12s *Sinopse retirada do site: https://cinsete.com.br/cinema/
 Trajeto 2016	Direção: Henrique Kico Gênero: Documentário Duração: 21 minutos Sinopse: Documentário que relata a história de três skatistas de diferentes gerações e suas histórias por onde caminharam até momento. Este documentário explicita, de uma forma singela, o estilo de vida que os skatistas levam, pois todos trabalham e tem como seu estilo de ser skatista em outros momentos. O documentário serve de inspiração para novas gerações do skate, assim buscando novos ares e demonstrar que o skate tem suas formas de ser representado.* Produção: Não encontrado Recurso/ Orçamento: Não encontrado Disponível: https://www.youtube.com/watch?v=trnD_rFFkr4 *Sinopse retirada do site acima.
 A ponte 2017	Direção: Arthur Francis Azevedo Gênero: Documentário Duração: 61 minutos Sinopse: Periferias, morros e vielas da cidade de Blumenau. Narrativas e pontos de vistas diferentes daquelas apresentadas nas propagandas de TV. O documentário A PONTE traz à tona um debate sobre a Blumenau das desigualdades sociais, e mostra, por meio de um outro olhar, que elas estão mais próximas do que se imagina. São 60 minutos de narrativas e entrevistas com moradores, professores, jornalista e lideranças sociais que veem na Ponte José Ferreira da Silva (Anel Viário Norte) uma linha que divide e ao mesmo tempo gera reflexão e debate social.* Produção: Microponto Produções Recurso/ Orçamento: Não encontrado Disponível: https://www.youtube.com/watch?v=yBAQOB03C6A *Sinopse retirada do site acima.

 A cidade e o rio 2017	Direção: Alan Langdon, Carolina Viviane Nunes e Sansara Buriti Gênero: Documentário / Animação / Educativo Duração: 8 minutos Sinopse: Tendo como ponto de partida a importância ambiental, econômica e social do Rio Itajaí-Açu para o município de Blumenau, o vídeo apresenta reflexões e ações para um futuro sustentável. [...] destaca a necessidade da preservação ambiental e o papel do planejamento urbano para a construção de cidades com mais espaços públicos de convivência e integração com os rios. Produção: Não encontrado Recurso/ Orçamento: Recurso direto / R\$ 28.916,64 Disponível: https://www.youtube.com/watch?v=dQstdtngcJc *Sinopse retirada do site acima.
 TV Coligadas - A Aventura do Canal 3 2017	Direção: Soila Freese Gênero: Documentário Duração: 30 minutos Sinopse: Era 1º de setembro de 1969 quando Blumenau e Santa Catarina eram oficialmente apresentados a um novo meio de comunicação que só era conhecido por meio de chuviscos vindos do Paraná. Nascia em um prédio simples, no centro da cidade-jardim, a TV COLIGADAS! Produção: Mono Produções Culturais Orçamento: Não encontrado Disponível: https://www.youtube.com/watch?v=ah8uQD5PKag *Sinopse retirada do site acima.
 Memórias de Herbert Holetz 2022	Direção: Cleiton Schlindwein Gênero: Documentário Duração: Não encontrado Sinopse: A história de um homem que dedicou uma vida inteira a uma paixão: O Cinema. Um documentário que conta a trajetória pessoal e profissional do menino “lanterninha” que se tornou um homem e virou gerente de Cinema. Construído com depoimentos de familiares, amigos, e pessoas que trabalharam com o “Seo Holetz”, mais as imagens de arquivo e entrevistas em que o próprio personagem principal fala do amor que sente pelo Cinema*. Produção: Tela Branca Recurso/ Orçamento: Recurso direto / R\$ 57.000,00 Disponível: Somente em DVD *Sinopse retirada do site: https://www.furb.br/pt/eventos/exibicao-do-documentario-memorias-de-herbert-holetz-06-13

 Blumenau(ta) - A cidade começa no rio 2023	Direção: Marta Brod Gênero: Documentário Duração: 46 minutos Sinopse: "Blumenau(ta): a cidade começa no rio" mostra a cidade de Blumenau/SC a partir do Rio Itajaí Açu e a história do Clube Náutico América em um documentário audiovisual de aproximadamente 45 minutos. A história da fundação da Blumenau e do Clube de Remo se misturam por compartilharem o mesmo espaço físico: a curva do rio - onde funcionou o primeiro porto fluvial de Blumenau e hoje está localizado o esqueleto do Edifício América e também o centro de treinamento do clube.*. Produção: Amanda Tiedt e Maria Eduarda Boaventura Recurso/ Orçamento: Não encontrado Disponível: https://www.youtube.com/watch?v=Ya5RzIKFKDw&t=508s *Sinopse retirada do site acima
 Força: Substantivo Feminino 2024	Direção: Mariana Paula Gênero: Série documental (5 episódios) Duração: 17 minutos Sinopse: A série Força: substantivo feminino conta a história de 40 mulheres que marcaram a história de Blumenau e nunca receberam o devido reconhecimento. [...] O que a gente quer é responder a perguntas simples, mas que há muito tempo nos incomodam: cadê as mulheres na história de Blumenau? Por que a maioria das pessoas não lembra delas? [...] Não é que as mulheres sejam irrelevantes no passado de Blumenau ou que os nomes delas tenham sido apagados da história. Elas estão lá. Mas de forma isolada ou então são citadas apenas num contexto específico.*. Produção: Amanda Tiedt e Maria Eduarda Boaventura Recurso/ Orçamento: Não encontrado Disponível: https://www.youtube.com/playlist?list=PLAZGcDop-ZOxvTjXSFFVl36pnuifw3KoU *Sinopse parcial retirada do site acima



ATESTADO DE VERSÃO FINAL

Eu, **Maurício Biscaia Veiga**, vinculado ao curso de **Doutorado em História**, declaro que esta é a versão final de minha tese intitulada: **“Representações cinematográficas de Joinville e Blumenau: memórias e imaginários em disputa (2000-2020)”** sob orientação da professora Janice Gonçalves.

Florianópolis, 15 de outubro de 2025.

Documento assinado digitalmente
 **MAURICIO BISCAIA VEIGA**
 Data: 15/10/2025 14:52:44-0300
 Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Maurício Biscaia Veiga

Documento assinado digitalmente
 **JANICE GONCALVES**
 Data: 15/10/2025 23:24:48-0300
 Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Janice Gonçalves