



TCC I – Trabalho de Conclusão de Curso I
Universidade Federal de Santa Maria
Centro de Educação Superior Norte – RS
Departamento de Ciências da Comunicação
Curso de Comunicação Social – Jornalismo
27 de junho a 08 de julho de 2011

DOCUMENTÁRIO *SEM PALAVRAS*: REPRESENTAÇÃO DA CENSURA DA LÍNGUA ALEMÃ EM SANTA CATARINA NA ERA VARGAS

EDIANE BAZANELLA ZANELLA

Artigo científico apresentado ao Curso de Comunicação Social – Jornalismo como requisito para aprovação na Disciplina de TCC I, sob orientação do Prof. Dr. Cássio dos Santos Tomaim e avaliação dos seguintes docentes:

Prof. Dr. Cássio dos Santos Tomaim
Universidade Federal de Santa Maria
Orientador

Prof. Dr. Elias José Mengarda
Universidade Federal de Santa Maria

Prof. Ms. Leonardo da Rocha Botega
Universidade Federal de Santa Maria
Colégio Agrícola de Frederico Westphalen

Prof. Ms. Fábio Silva
Universidade Federal de Santa Maria
(Suplente)

Frederico Westphalen, 20 junho de 2011

DOCUMENTÁRIO *SEM PALAVRAS*: REPRESENTAÇÃO DA CENSURA DA LÍNGUA ALEMÃ EM SANTA CATARINA NA ERA VARGAS

Ediane Bazanella Zanella

Resumo: A pesquisa teve por objetivo mostrar como o documentário *Sem Palavras*, de Kátia Klock, representou a proibição da língua alemã em Santa Catarina durante o Estado Novo, por meio das memórias dos descendentes de alemães, que vivem atualmente no Estado. A análise se deu na reconstrução desse discurso através do contexto em que o filme foi feito, 2009; e também a partir do período histórico que aparece na obra. Este filme foi produzido com apoio do Governo do Estado, em comemoração aos 180 anos da imigração alemã no Brasil, o que nos permitiu considerações favoráveis a esta ligação. Através de pesquisa bibliográfica apoiada em autores como Nichols, Rossini, Ferro, Rosenstone, Fávero etc., tentamos compreender o objeto de estudo, documentário, e a representação que ele lança sobre o Brasil na Segunda Guerra Mundial, dentro de uma discussão teórica-metodológica da relação cinema-história. Concluímos que em *Sem Palavras* os personagens alemães são representados como vítimas passivas da proibição da língua, negando qualquer ato de resistência.

Palavras-chave: cinema-história; documentário; Estado Novo; censura; imigração alemã;

1 INTRODUÇÃO

O cinema tem por função contar as histórias das pessoas, das culturas, das sociedades. Assim fez a cineasta Kátia Klock ao narrar a história dos imigrantes alemães que durante a Segunda Guerra Mundial sofreram repressão no Brasil por serem estrangeiros e súditos do Eixo. A Era Vargas durou de 1930 a 1945, e em 1942 o Brasil declarou guerra contra os países do Eixo (Alemanha, Itália e Japão). Dessa forma, os alemães, italianos e japoneses – e seus descendentes – que moravam no Brasil neste período, sofreram proibições imediatas, foram forçados a parar de falar a língua de seus países de origem, colocados na condição de inimigos internos, despertando o ódio entre brasileiros e estrangeiros.

Kátia Klock é cineasta, nascida em Brusque, Santa Catarina, e formada em jornalismo pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Esse fragmento da história brasileira foi trabalhado pela diretora que observou e registrou os relatos dos imigrantes alemães que ainda vivem no Estado. Para criar seu documentário, intitulado *Sem Palavras*¹, se baseou em estudos acadêmicos como *Tempo de Lembrar, Tempo de Esquecer* de Janine Gomes da Silva, *Memórias de uma (outra) guerra*, tese da historiadora Marlene de Fáveri, que foi transformado em livro, e também em romances como *O guarda-roupa alemão* de Lausimar Laus e *No Tempo das Tangerinas* de Urda Klueger.

A análise de um trabalho como o documentário *Sem Palavras* nos exige a compreensão de que se trata de uma representação do passado, marcada por uma ideologia presente no filme, que pode ser revelada através do modo de montagem (sequência dos

¹ Filme documentário de média-metragem realizado em 2009, produzido pela Contraponto.

planos), da maneira como são articuladas as entrevistas e pelos usos das trilhas no filme. A análise fílmica visa uma desconstrução. Recorrendo a este método buscamos entender qual a representação deste passado acerca da proibição da língua alemã em Santa Catarina, durante o período de nacionalização no Brasil. *Sem palavras* é produto das comemorações dos 180 anos da imigração alemã em Santa Catarina, que foi no ano de 2009. Em 2007 a proposta de filme documentário foi uma das vencedoras do Edital Catarinense de Cinema, sendo então realizado e financiado pelo governo do Estado.

A maneira em que os imigrantes aparecem no documentário, a forma de exposição do ponto de vista da cineasta na tentativa de torná-los vítimas, bem como as formas de interação criadas em prol da linearidade do discurso autoral, serão os pontos de partida adotados para a nossa análise. Como todo filme é produto do seu tempo presente, tentaremos compreender como se constrói um discurso de vitimização dos imigrantes alemães durante o Estado Novo, dentro de um projeto de memória das comemorações dos 180 anos da imigração alemã em Santa Catarina.

2 CINEMA E HISTÓRIA

O conteúdo cinematográfico foi visto com receio pelos historiadores até meados da década de 1970. Por ser considerado subjetivo, não foi levado a sério, não tinha o prestígio de um documento, como os escritos – o livro, os testamentos, as cartas – ou seja, a história contada pela escrita ainda era a mais confiável.

É a partir dessa enunciação que partimos para entender o entrelaçamento que possibilita a complementaridade mútua entre essas duas vertentes de um saber histórico, levando em consideração Marc Ferro quando declara que “a subjetividade é tão história quanto a História” (FERRO, 1992. p.82). Os historiadores, os sociólogos, os filósofos e os literários sempre se interessaram pelo potencial narrativo do cinema, mas não acreditavam que essa mídia pudesse ter um valor histórico como o que se narrava nos livros. O que realmente os historiadores temiam era a exposição trazida pela imagem, já que “a câmera revela seu funcionamento real, diz mais sobre cada um do que seria desejável de se mostrar” (FERRO, 1992, p. 86). Além desse receio frente à subjetividade e possível controvérsia (que a imagem pode gerar através das várias interpretações), a imagem não era considerada confiável, em função de passar por seleções prévias, que poderiam mudar seu sentido original, ou como explica Ferro:

Para os juristas, para as pessoas instruídas, para a sociedade dirigente e para o Estado, aquilo que não é escrito, a imagem, não tem identidade: como os

historiadores poderiam referir-se a ela, e mesmo citá-la? Sem pai nem mãe, órfã, prostituindo-se em meio ao povo, a imagem não poderia ser uma companheira dessas grandes personagens que constituem a sociedade do historiador: artigos de leis, tratados de comércio, declarações ministeriais, ordens operacionais, discursos. [...] O historiador não poderia se apoiar em documentos dessa natureza. Todos sabem que ele trabalha numa redoma de vidro: “Aqui estão minhas referências, aqui estão minhas provas” (FERRO, 1992, p. 83).

As referências a que Ferro menciona podem ser entendidas como o compromisso com a verdade, argumento este que a imagem não tem, por ser montada, transformada e, inclusive inventada. Rosenstone (2010) nos explica que existe uma divisão baseada nos conceitos de invenção (alterações, omissões do fato em si) e condensação (seleção de dados específicos que representam uma maioria) e que estão presentes em todo filme. Ele analisa a desvirtualização ou modificação da história através da criação de personagens e/ou da condensação dos acontecimentos como algo necessário para o filme, “na tela, a história deve ser fictícia pra ser verdade, [...] porque a ‘literariedade’ filmica não existe. (ROSENSTONE, 2010 p. 58-59). Por mais que o filme mostre aspectos do passado, não há como ser uma reconstrução fiel deste. O autor explica a “invenção” como ponto principal de um filme histórico – mesmo ela estando presente em todas as formas de cinema – por que se aceitamos e julgamos as invenções que todo filme comporta, então também aceitamos as alterações menores, sejam elas omissões ou a não linearidade. “A necessidade que a câmera tem de filmar o concreto ou de criar uma sequência coerente e contínua sempre implicará grandes doses de invenção nos filmes históricos” (ROSENSTONE, 1997 p. 57).

É importante percebermos os atos não intencionais da obra, que se caracterizam pelo acaso e pelo contexto em que se filma. Tanto o cinema quanto a história têm simultaneamente algo do outro dentro de si, mas é preciso diferenciar a história dos historiadores daquela narrada no cinema, mais aberta e acessível a um maior número de pessoas. Rossini (1999) comenta que o filme é fonte muita rica quando usado para entender o imaginário da sociedade, exatamente por conter tantas visões diferentes e expressar uma delas, deixando em aberto que existem tantas outras. Alguns substratos do filme também servem como fonte histórica: sinopse, roteiro, crítica, propaganda, depoimentos do autor, entre outros. Quando analisamos um filme não o estudamos enquanto fonte direta, mas buscamos o discurso que se estabelece sobre ele. A riqueza de significação não é percebida no momento em que o filme é feito “e o analista da fonte cinematográfica deve estar preparado para captar estes aspectos e integrá-los ao objeto de sua análise” (BARROS, 2007, p. 37), recriando aquela história. Cada gênero de filme precisa ser analisado de uma forma diferente. Assim, na visão do autor

[...] em torno do filme que se toma para análise, há que se considerar o autor, o sistema de produção que o consubstancia, o público a quem se dirige e que reprocessa diversificadas leituras do filme consumido, a crítica que o avalia de um ponto de vista menos ou mais especializado, e o regime de sociedade e poder que constringe ou delimita as possibilidades de elaboração deste filme (BARROS, 2007, p. 36).

Considerando estas características de relevância dadas por Barros (2007) e entendendo que, independente da vontade dos realizadores em fazer uma obra dramática ou cômica, o filme sempre estará carregado de rastros, resquícios e indícios da realidade da época e da sociedade em que foi produzido – seja ele documentário ou ficcional. Por isso os filmes são considerados fontes e são tão significativos no estudo da história das sociedades que os produzem. Rosenstone evidencia que nenhum filme é capaz de propiciar ao espectador uma experiência direta da história, por que sua interpretação sempre se dará no presente. E no caso do documentário, por mais que recorra ao registro *in loco*, documenta, não é capaz de nos oferecer uma experiência direta do passado, mas sim uma experiência estética com este passado.

Segundo o filósofo e poeta francês Gaston Bachelard, “[...] na base do conhecimento científico, mesmo o mais ‘duro’, encontramos sempre a presença da imaginação criadora.” (apud. ROSSINI, 1999, p.42-43) Ou seja, sempre haverá um sujeito por traz do lápis ou da câmera. O filme não é apenas o registro de algo que aconteceu, mas a atualização desse acontecido que está num passado, e que também é portador de indícios sobre a época da sociedade na qual foi criado. A história, por sua vez, vale-se do cinema como forma de registro durante o passar dos anos, documental, como “fonte histórica”, como prefere Barros (2007). O filme histórico serve para resgatar e afirmar uma sociedade, enquanto “[...] veículo importante para que um grupo fale de si mesmo, pois assim a sociedade pode expor – pelo resgate dos seus mitos, da sua história – a identidade que deseja para si mesma, ou o modo como se vê” (ROSSINI, 1999. p.55). Reforça-se então a auto-imagem social de um grupo, já que o filme histórico proporciona o resgate de uma memória, e esta contribui na “construção/reforço da identidade social.”

Para os estudiosos de Cinema-História é mais importante entender o “como” do que o “sobre” o passado na tela. Precisamos saber por que aquilo foi filmado e qual seu contexto de criação. Para percebermos as nuances fílmicas precisamos assumir a noção de subjetividade que embala as tramas cinematográficas, porque a partir do momento em que se liga a câmera o ponto de vista de quem está atrás dela é libertado. O cinema propicia este alvedrio, como compara Rosenstone (1997, p.56) ao afirmar que “[...] a história filmada sempre será uma

reflexão mais pessoal sobre o passado do que um trabalho escrito.” Os historiadores precisam seguir métodos muito rígidos em sua escrita histórica, enquanto que o cineasta é livre pra interpretar aquele passado em um filme.

De certa forma é até redundante trabalhar o termo “filme histórico” porque todos os filmes retratam algo que aconteceu em um período de tempo considerado passado. Para Rossini (1999), o filme histórico não é só aquele que retrata um passado, como afirmava Ferro em seus primeiros escritos na década de 1970. Mesmo que o filme retrate o presente, futuramente torna-se um documento para a sociedade que o produziu. Por isso não é objetivo do cinema retratar, espelhar a história daquela sociedade, porque é fruto de diversos olhares (diretor, atores, roteiristas, etc.) sobre um mesmo objeto, o que nos leva a considerá-lo uma obra coletiva, diferente da literatura e da pintura, que têm apenas um criador. O filme se engaja na reconstituição do passado, mas enquanto uma arte subjetiva e advinda de vários olhares sobre este passado.

3 DOCUMENTÁRIO: O CINEMA E AS MEMÓRIAS

O efeito de real se consolida no cinema através do movimento e do som em cena, o que não existe, por exemplo, na fotografia que nos mostra apenas a forma das coisas. O cinema envolve e torna a representação algo que confunde nossa ideia de real e irreal, de passado e presente, faz com que nos identifiquemos a tal ponto com os personagens, que se tornam uma extensão de nossas vidas.

O filme documentário tem sua especificidade discursiva, se caracteriza pelo ponto de vista autoral, filmagem *in loco*² e criatividade do realizador. Muitas vezes é descrito – erroneamente – como um espelho da realidade, pelo fato de ter o comprometimento com o real. O que não podemos esquecer é que o documentário também pode apresentar cenas ficcionais, encenadas, reconstituídas, editadas e que o cinema de ficção também aborda conteúdos e cenas ditas verdadeiras, existentes no mundo. Destarte, complementamos com uma afirmação de Nichols: “todo filme é um documentário” e até “a mais extravagante das ficções evidencia a cultura que a produziu e reproduz a aparência das pessoas que fazem parte dela” (NICHOLS, 2005, p.26).

O documentário vive do acaso, o ponto de vista autoral é decisivo e pode ser observado através da forma como se dá voz aos personagens – aparecem na tela contando

² No lugar em que o ato acontece, no ambiente original da ação.

suas histórias, ou suas vozes são sobrepostas a outras imagens –, ou por meio de uma voz em *off* – que caracteriza a voz superior, da verdade, do saber – e também as formas de edição e montagem do filme. Apesar de hoje serem aceitas encenações nesse tipo de filme, não há direção dos personagens sociais com roteiro pré-definido ou falas pré-determinadas. Há sim uma preocupação com o registro *in loco* e com a relação com e entre os personagens ou atores sociais. A importância do personagem social para o documentário, conforme Nichols (2005), dá-se no momento em que a câmera é ligada e o ator social muda suas atitudes, passa a interpretar gestos e é bastante cuidadoso na escolha das palavras. Não se torna artista profissional, nem possui contrato fechado de encenação com o realizador, mas dissimula seu comportamento e personalidade cotidianos em função das necessidades do realizador. Isso não é ruim, porque “[...] a inibição e modificações de comportamento podem se tornar uma forma de deturpação, ou distorção, em um sentido, mas também documentam como o ato de filmar altera a realidade que pretende representar [...]” (NICHOLS, 2005, p. 31). Os atores no gênero documental são pessoas que “interpretam” a si mesmas e fazem escolhas selecionando qual “identidade” assumir naquele momento. E acreditamos que isso não é ficção, por que:

Mesmo que as pessoas mudem frente a uma câmera, mesmo que interpretem outras personagens ou que se escondam por trás dessas personagens, mesmo assim, ainda são elas. Ainda se pode descobrir o que está implícito, através da imagem captada. A parte documentária do cinema implica que o registro de um gesto, de uma palavra ou de um olhar, necessariamente se refira à realidade de sua manifestação, quer esta seja ou não provocada pelo filme, mesmo ele sendo um filtro que muda a forma das coisas. [...] (COMOLLI, 2008, p. 170).

Frente a filmes de ficção e modelos “realistas” de novelas, o documentário precisa se expor ainda mais e “não tem outra escolha a não ser se realizar sob o risco do real [...]” (COMOLLI, 2008, p. 169).

O que vemos na tela é uma representação de um fragmento histórico, que depende do ponto de vista de seus realizadores e que, com o advento da computação gráfica no audiovisual, faz o passado retornar com vivacidade e verossimilhança tornando os filmes de reconstituição histórica muito interessante para os espectadores, conforme afirmam as autoras Rossini e Feitosa, “[...] Quanto mais recursos tecnológicos de manipulação são utilizados na produção de um audiovisual desse tipo [reconstrução histórica], maior a possibilidade de tornar crível a representação [...]” (2011, p.105).

Desse modo, a narrativa histórica é uma espécie de ficção controlada pelo método e pelos vestígios do passado narrado. É a partir dessa noção que denominamos a narrativa de teledramaturgia de reconstituição histórica como uma ficção controlada, posto que para garantir verossimilhança, credibilidade e atribuir efeito

de verdade à representação do passado apoia-se no discurso historiográfico (ROSSINI & FEITOSA, 2011, p.100).

No documentário também existe a encenação, o uso de atores profissionais para recriar um momento histórico. Este é um recurso muito usado quando se pretende dar uma pitada dramática à história narrada ou quando não é possível ter acesso a fontes ou documentos primários que nos ajudem a reconstituir o passado. A estes filmes de não-ficção que recorrem a dispositivos ficcionais chamamos de docudrama, ou seja, “[...] documentário dramatizado, [...] tipo de filme como ficção baseada numa história real [...]” (PENAFRIA.1999, p. 28-29). O que o diferencia da ficção é que os personagens encenados são recriações de um passado a que não temos acesso por meio de outras fontes. Servem para ilustrar fragmentos da história, mas não são criações como vemos na maioria dos filmes de ficção³. Para ser considerado docudrama as encenações devem dominar as cenas de um documentário, o que não é o caso do documentário *Sem Palavras*, por nós analisado.

O documentário baseado em roteiro e decupagem prévia, com asserções sobre o mundo histórico trabalha, portanto, com imagens carregadas de trucagem digitais obtidas em estúdio. Ao analisar a amplitude da tradição documentária hoje, devemos reconhecer o lugar de destaque que é ocupado pela encenação em estúdios de documentários. A ação previamente encenada mistura-se a formas mais contemporâneas, como depoimentos para a câmara e montagens com material de arquivo (RAMOS, 2010. p. 76-77).

A encenação dentro do documentário é bastante antiga, inclusive têm-se registros de que o primeiro filme documentário foi encenado. *Nanook of the North*, de 1922, realizado por Robert Flaherty, traz a tentativa do diretor em reconstruir os costumes de um povo quase extinto na época em que se deram as filmagens. Para isso contou com a ajuda de uma família de esquimós que interpretou as cenas. Por mais que tenha havido encenação, o filme é considerado documentário pela tentativa de resgate da cultura daquele povo que caçava, se abrigava e vivia de forma diferente naquela região. Essa relação entre o documentário e a tentativa de recuperar o passado, através de encenações aparece nos filmes que se pretendem investigadores e conservadores de culturas passadas.

Dito isto, asseguramos que a encenação documentária tem subdivisões, como esclarece Ramos (2010). A ação construída normalmente por atores não-profissionais diretamente para a câmara, frequentemente em estúdios, e que não leva em consideração as tensões reais, é denominada de “encenação-construída”. Quando a vida real dos personagens é

³ Alguns filmes de ficção também se baseiam em uma figura histórica e tentam recriá-la, mas sem a preocupação da verossimilhança com a história.

considerada – por mais que encenem para a câmera – e o local em que estão é verdadeiro, chamamos de “encenação-locação”. E, por último, Ramos apresenta a “encenação-direta” ou “encena-ação” que deve ser definida como aquela baseada no mínimo de intervenção possível, sem contato entre realizador e personagem. Trata-se de um comportamento cotidiano que é abalado pela presença da câmera. A intervenção aqui é vista como um ato antiético. Nosso objeto/filme de estudo, o documentário *Sem Palavras* recorre a encenações, que classificamos – conforme os tipos dados por Ramos – como a mistura entre encenação-construída e encenação-locação, sendo que exploraremos isto mais adiante no percurso da análise do filme.

Sem Palavras trabalha a memória afetiva de forma bastante evidente, no sentido de que tenta atualizar os acontecimentos presenciados por homens e mulheres alemães e descendentes, silenciados no Brasil, durante a Segunda Guerra Mundial. A memória de um povo, quando mostrada pelo cinema, influencia no nosso modo de enxergar essa cultura. Nichols (2005) comenta como o documentário, ao rememorar o passado, nos dá acesso a esta memória afetiva, nos lembrando de que existem acontecimentos antecedentes ao filme, que nos permitem entender aquela representação. A memória é a tentativa de recuperação de um momento do passado, que não se pretende original,

[...] não se trata de uma mera restauração, como se no documentário estivéssemos diante de uma descrição exata do passado. Mas de uma operação do presente tal que “se o passado perdido aí for reencontrado, ele não fique o mesmo, mas seja, ele também, retomado e transformado” (GAGNEBIN apud TOMAIM, 2009, p.56).

A representação da memória só existe porque um determinado grupo vê a necessidade do seu passado não ser esquecido. Mesmo apresentando um discurso de vitimização, o filme colabora para combater o esquecimento a que foi condenada esta parte da história da imigração alemã no Brasil. Se não fosse dentro de um projeto de memória das comemorações dos 180 anos da imigração alemã talvez esta história acabasse sendo esquecida. Como aponta Tomaim, o documentário é “uma luta contra o esquecimento e a denegação” (TOMAIM, 2009, p. 55). Toda memória é uma reformulação do passado que pode ser acessada em um documentário, não esquecendo que o filme é resultado das intenções do cineasta em organizar imagens, sons e efeitos de modo a construir um discurso sobre aquele passado.

4 O POVO ALEMÃO E A CENSURA DA LÍNGUA, POR MEIO DA POLÍTICA DE NACIONALIZAÇÃO

Cerca de 5 milhões de imigrantes europeus chegaram ao Brasil até a década de 1940, em sua grande maioria nos Estados do Sul do país. Os alemães vieram por meio de políticas imigratórias em função da agricultura e busca de melhores condições de vida, conforme estudos de Braun (2010). Estavam concentrados na região do vale do Itajaí-Açu e Itajaí-Mirim – nas cidades de Blumenau, Brusque, Gaspar, Rio do Sul, Indaial, Hamônia⁴, Timbó e Rodeio; ao norte, Joinville, Canoinhas, Jaraguá, Campo Alegre e São Bento; e na região central, Bom Retiro (CAMPOS, 2006, p.83). Em 1929, cerca de 35 cidades catarinenses possuíam juntas 206 mil habitantes que falavam a língua alemã, de um total populacional de um milhão de pessoas no Estado.

Para entendermos um pouco sobre a cultura alemã, Campos (2006) nos apresenta este povo através de sua língua, como forte expressão de identidade. A autora declara que a língua é a característica mais forte de um povo, o elo entre as gerações. Para os alemães, a língua é um elemento fortemente vinculado à pátria que, conforme Campos (2006) se explica através de um movimento conhecido como racismo germano-cristão que invadiu a Alemanha no século XIX. Este difundiu a ideia de que os alemães deveriam perpetuar sua língua e seu sangue, numa perspectiva biológica de manter a cultura. Posteriormente este movimento culminou no Nacionalismo Alemão, tendo à frente Ludwig F. Jahn e Ernest M. Arndt.

Fáveri (2005) nos traz a diferença entre nacionalidade e cidadania, sendo que a primeira é considerada um direito de geração, de sangue, enquanto que a segunda está ligada às leis de um Estado. A partir desta explicação podemos entender o que a Alemanha e o que o Brasil significavam para os imigrantes alemães. De certa forma eles viviam em uma política social imaginada e glorificada na Alemanha, e os sentimentos de lealdade estavam presentes nas escolas alemãs, festas, nomes próprios, clubes de caça e tiro, igrejas, uso da língua, cultos, jornais, ritos funerários e, inclusive casamentos entre pessoas da mesma etnia.

Em Santa Catarina existem várias regiões colonizadas por alemães. Desde a década de 1930 já havia associações culturais, educativas e de recreação, locais estes em que o povo alemão mantinha suas tradições e ligações com a terra-mãe. O ensino e acompanhamento domiciliar eram comuns nas comunidades alemãs no sul do Brasil e para que seus costumes não fossem esquecidos eles construíram suas próprias escolas para transmitir “aos jovens a língua e os costumes tradicionais conservando aspectos da cultura de origem” (CAMPOS,

⁴ Atualmente chama-se Ibirama e fica no Vale do Itajaí.

2006, p. 92). Segundo D' Amaral, esses alemães tentaram tornar o novo lar – Brasil – o mais semelhante possível ao que viviam na Alemanha.

O colono alemão, [...] sem contato com o mundo cultural brasileiro de origem portuguesa, formou no lugar onde se desenvolveu um ambiente à imagem e semelhança do que lhe oferecia a Alemanha. Continuou o desenvolvimento aqui, dos hábitos, costumes e maneiras que trouxe de lá, formando assim o seu “habitat” em tudo idêntico ao meio em que vivia na Europa (D'AMARAL *apud* CAMPOS, 2006. p.87).

Por mais que vivessem no Brasil, os alemães-brasileiros/brasileiros-alemães ou ainda teuto-brasileiros⁵, como prefere Campos (2006), não queriam se desvencilhar da terra alemã, sendo que a nacionalidade germânica era considerada de maior relevância para eles do que a brasileira. Residiam no Brasil e almejavam ter asseverados os direitos políticos, mas sem ter que “se tornar brasileiros” para isso. Enquanto isto na Alemanha daquela época, Adolf Hitler sobrepunha a “raça ariana” às demais, e no Brasil Getúlio Vargas iniciava um processo de nacionalização com o Estado Novo em 1937, na tentativa de criar um país homogêneo e centralizado em função do seu desenvolvimento industrial. Segundo Campos (2006, p. 13), o Estado Novo era “um projeto autoritário que dava ênfase à unidade nacional com base em um governo central forte e no uso exclusivo da língua portuguesa”. Segundo Aggio (2002), a edificação de um “novo” Brasil e de um “novo homem” brasileiro fazia parte do discurso e das ações do regime instaurado.

[...] seria necessária a retomada da construção da nacionalidade do povo brasileiro, a fim de que todos se conscientizassem de seu papel na edificação de um Brasil novo. Nesse aspecto, o discurso de valorização de nossas raízes culturais pretendia a criação de um *novo homem* brasileiro, que interiorizasse o sentimento de pertencimento à nação, identificando “trabalho e prosperidade de todos” com a riqueza do país. [...] (AGGIO, 2002, p. 25)

O Estado Novo era visto enquanto projeto nacionalista, mas não foi o único movimento desse tipo no Brasil da época. O integralismo, conhecido também como Ação Integralista Brasileira, foi lançado em 1932 por Plínio Salgado, e era muito forte em Santa Catarina. Sendo assim, a “ABI apresentava-se como movimento nacional acima dos partidos políticos e contrário a estes. [...] Seu objetivo principal não era a participação em eleições mas sim a criação de um novo “espírito nacional. [...] Priorizava a mobilização de massas” (CALIL, 2001. p. 29). O Integralismo tinha uma proposta nacionalista a que Vargas não se vinculava, além de ser um movimento de caráter fascista no Brasil e com muita força no sul do país.

⁵ Um brasileiro que possui no mínimo um antepassado etnicamente alemão.

Quem não fosse cidadão brasileiro teria que se afeiçoar ao projeto também. Foi assim que os estrangeiros que viviam no Brasil foram obrigados a aprender o idioma e seguir os costumes locais. Em 1942 o Brasil entrou na Segunda Guerra Mundial ao lado dos Aliados (EUA, União Soviética e Império Britânico) e contra os países do Eixo (Alemanha, Itália e Japão). Com a ascensão do Nazismo, a América do Sul tornou-se alvo de possíveis invasões alemãs. A partir disto, os imigrantes europeus, antes considerados como forte mão-de-obra para o desenvolvimento do país, passaram a ser vistos como espões do nazi-fascismo. Vargas, vendo que a cultura estrangeira estava dominando o Sul do país, decretou que os imigrantes eram contra o crescimento econômico e que deveriam se unir à cultura, economia e política brasileiras. Estavam proibidos os idiomas alemão, italiano e japonês no país e os falantes estrangeiros passaram a sofrer perseguições. Esse medo do estrangeiro deu-se em grande parte por influência dos Estados Unidos, pois “aqueles que não aceitassem a ‘amizade’ dos nortistas e fossem ‘amigos’ dos Europeus ‘eixistas’ caíam na malha da polícia como antipatriotas” (FÁVERI, 2005. p. 65).

Em Santa Catarina o interventor Nereu Ramos controlava a possibilidade de “formação de cistos raciais, grupos lingüísticos, vinculações com o estrangeiro, desrespeito a medidas de caráter nacional e separatismos” (CAMPOS, 2006. p. 103), sendo que nas décadas de 1930 e 1940 a região catarinense mostrou ser um potencial econômico muito forte, o que despertou o interesse do governo e o seu sucessivo controle. Como o povo alemão estava exercendo influência sobre os outros povos, os governantes do Rio de Janeiro temiam que a língua e cultura alemãs fossem disseminadas entre as demais, desmerecendo a cultura nacional. Assim, a partir do decreto de nº 19.890 de 18 de abril de 1931 “No final dos anos 30, o Estado centralizou o controle do ensino, proibiu o ensino domiciliar e o uso da língua estrangeira nas aulas, fiscalizando rigorosamente as práticas escolares através dos inspetores e superintendentes. [...]” (CAMPOS, 2006, p. 104).

Os alemães se tornaram inimigos da pátria e foram perseguidos pelo governo, o que Campos (2006) chamou de uma forma de “Nazismo no Brasil”. A guerra acontecia em outro continente, mas para os catarinenses e imigrantes ela acontecia em terras brasileiras. Fáveri relata que os alemães eram encarados como monstros alienígenas, disseminadores de doenças, e ao exaltar a sua terra-mãe, negando a pátria brasileira, viraram alvos de julgamentos em tribunais. Com a nova lei, as escolas alemãs precisaram funcionar na clandestinidade, o rádio não podia mais ser ouvido em língua alemã, imagens ou objetos que remetesse à cultura foram escondidos ou destruídos, como panos bordados com símbolos da Alemanha, pois para o governo brasileiro, isto era um estímulo ao Nazismo. As crianças foram obrigadas a

frequentar escolas brasileiras⁶ e os núcleos populacionais ou escolas catarinenses não podiam ter nomes estrangeiros, além de que todo livro, jornal ou similar encontrado, escrito em alemão, era queimado. A língua foi proibida, inclusive entre os familiares e dentro de suas casas. Os professores das escolas deveriam ser brasileiros natos e os conteúdos escolares, que pudessem criar algum tipo de aversão à América, foram excluídos.

Os que se atreviam a desrespeitar qualquer destas normas poderiam ser presos se algum policial os visse, ou se alguém os entregasse. Os vínculos com a Alemanha foram forçosamente cortados, inclusive as contas nos bancos e as cartas para familiares no outro país. A imprensa catarinense ajudou a criar o medo e a disseminar rumores, já que os jornais da época estavam ligados a outros veículos nacionais e internacionais. Ajudaram a acirrar disputas e intrigas entre grupos contrários, muitas vezes até escolhendo e modificando informações, como afirma Fáveri. A autora transcreve um trecho publicado na primeira página do jornal *A Notícia*, de Joinville, na data de 19 de agosto de 1942, que considera o alemão quinta-coluna: “Nazista, canalha! O teu sangue corre nas sarjetas para pagar a tua traição! [...]” Todos os quinta-colunistas, todos os espiões, todos os traidores irão, de ferramenta ao ombro, abrir estradas para o Brasil” (FÁVERI, 2005. p 48-49).

Os atos mais simples como cumprimentar o vizinho em alemão, cantarolar na sua língua materna e até mesmo conversar dentro de casa tornaram-se crimes contra o Brasil. Para os alemães era muito difícil expressar emoções em português, as crianças e os idosos tinham muita dificuldade, assim como nos comércios havia dificuldade na compra de produtos.

Com o tempo, o medo aumentou e vizinhos começaram a se delatar, na tentativa de mostrar ao Estado que eram contra o nazismo e seus adeptos. Qualquer denúncia era motivo de prisão. Muitos maridos deixaram suas famílias durante anos, sendo encaminhados para campos de concentração instaurados em Florianópolis e em Trindade. Nestes locais os presos comuns⁷ eram separados dos presos políticos para que não houvesse doutrinação. Em Joinville um antigo hospital desativado foi usado como cadeia e, segundo Nereu Ramos, estava adaptado às necessidades dos usuários. As informações são de que entre 1942 e 1943 foram realizadas 1227 detenções e abertos 27 inquéritos por reincidência do uso do idioma alemão ou italiano (FÁVERI, 2005, p. 96). Em 1944 não houve mais verba para mantê-los presos, então foram submetidos a celas comuns com outros detentos.

Mesmo com a censura e as acusações de crime contra o Brasil, os alemães não se renderam às proibições, sendo que várias famílias se reuniam em alguma casa para ouvir as

⁶ Havia escolas alemãs e brasileiras. Nestes locais os profissionais lecionavam nas respectivas línguas.

⁷ Presos que não fossem ali mantidos por motivo de atuar contra o Brasil e a favor dos países do Eixo.

notícias da guerra, enquanto ao redor da propriedade era feito um revezamento de segurança e proteção contra delatores. No caso das escolas nas colônias, muitas funcionaram clandestinamente para manter os costumes culturais alemães. Segundo Campos (2006), alguns grupos alemães, em forma de resistência, não se deixaram homogeneizar, solidificando mais as relações de solidariedade étnica existente entre eles.

5 A VITIMIZAÇÃO NO DOCUMENTÁRIO *SEM PALAVRAS*

Após esta breve contextualização, partiremos para a análise do documentário dirigido por Kátia Klock, *Sem Palavras* (2009). O filme atualiza a memória dos personagens que, quando criança, sofreram e viram seus familiares sendo silenciados pela proibição do uso da língua alemã no Brasil. Há cuidado em retratar histórias íntimas e em reproduzir cenas de apelo emocional. O filme foi vencedor do Edital Catarinense de Cinema, na categoria Documentário de Média-metragem, em 2007. Dessa forma recebeu apoio da Secretaria de Cultura de Santa Catarina e foi lançado exatamente no mesmo ano em que a imigração alemã completou 180 anos no Estado.

Para compreendermos como o filme apresenta a história das proibições que aconteceram em Santa Catarina durante o Estado Novo, nos atentamos primeiramente aos locais em que as cenas foram gravadas: normalmente dentro das residências dos personagens ou em locais habituais para eles, o que estimula certo conforto nas falas. No início da apresentação da história, em *voz off* a narradora declara: “As memórias de quem era criança e descendente de alemão na época representam uma das faces dessa história”. Logo no início a cineasta assume o aspecto autoral do documentário ao afirmar que esta é uma parte da história e que está sob a perspectiva das memórias afetivas dos descendentes de alemães da época. Existe o cuidado de não mostrar no filme nada que possa comprometer a ideia de humilhação, desprezo e vitimização desses alemães.

A censura da língua aos “súditos do Eixo” é apenas a representação de um fragmento dos acontecimentos históricos da época em que o Brasil se envolveu nos conflitos da Segunda Guerra Mundial. No filme, o Estado Novo e as políticas de nacionalização de Getúlio Vargas são citados, mas com pouco destaque, porque servem como comprovação daquilo que é dito nas entrevistas, caracterizando o modo expositivo do documentário. Este gênero de filme de não-ficção é o modo de maior identificação das pessoas para com o que é documentário,

conforme Nichols⁸, em que existe ênfase no comentário e também defesa de argumentos para constatação do fato. Consideramos *Sem Palavras* um documentário expositivo por que

O modo expositivo dirige-se ao espectador diretamente, com legendas ou vozes que propõem uma perspectiva, expõem um argumento ou recontam a história. Os filmes desse modo adotam o comentário com voz de Deus (o orador é ouvido, mas jamais visto), [...] ou utilizam o comentário com voz de autoridade (o orador é ouvido e também visto) (NICHOLS, 2005. p. 142).

No caso dos depoimentos em *Sem Palavras* existe um padrão no tratamento quanto aos cenários que sempre estão bem organizados –, assim como também em relação ao posicionamento de câmera, sempre imóvel e imperceptível enquadrando os personagens geralmente em planos médios – além dos usos de corte seco para intercalar as histórias dos personagens. Fica claro que o discurso dos personagens foi desmontado e reconstruído a favor de um discurso maior, o do filme. As histórias não são narradas de uma vez só por cada entrevistado, mas intercaladas por encenações, pela voz *over* e, inclusive por outros depoimentos.

Apesar de recorrer a encenações, *Sem Palavras* não pode ser considerado um docudrama porque estas não representam a maioria da trama do filme. Servem como reforço do que se diz e para exemplificar algumas das histórias contadas pelos personagens sociais. Quando sobem os créditos, ao fim do filme, lê-se: “As cenas dramatizadas foram inspiradas em fatos reais, relatos históricos e trechos do livro *O guarda-roupa alemão*, de Lausimar Laus.” (SEM PALAVRAS, 2009) Não há uso de atores profissionais, “As encenações foram realizadas com pessoas que não são atores, e sim, descendentes de famílias alemãs de Blumenau, SC.” (DOCUMENTÁRIO "SEM PALAVRAS", 2011.) Estas encenações dão mais fôlego à narrativa que, por sua vez, é estruturada somente em depoimentos, funcionando para garantir uma linearidade na construção da ideia que se quer passar sobre o silenciamento dos alemães durante a guerra. Determinadas encenações são posteriormente comentadas por algum personagem, ou são pontos que eles não abordaram especificamente, como datas e fatos mais gerais, por exemplo as informações que eram transmitidas pelo rádio na época.

A encenação presente em *Sem Palavras* pode ser classificada, conforme os tipos vistos anteriormente, como a mescla da “encenação-locação” e da “encenação-construída”. Há a relevância do local em que os personagens estão, percebemos que são suas casas e, por mais que encenam para a câmera, continuam sendo eles mesmos. Nos momentos de “encenação-

⁸ O autor também traz as outras formas de documentário que existem, além do expositivo: poético, performático, reflexivo, observativo e participativo.

construída”, há o uso de cenário específico, atores não-profissionais, mas que interpretam outras pessoas, não levando em consideração as tensões reais, servindo então para resgatar cenas do cotidiano dos imigrantes alemães quando da proibição da língua.

Como os depoimentos são mesclados com pequenos períodos de encenação, em determinado momento não entendemos ao certo o que irá acontecer, caracterizando uma confusão na narrativa. Como assinalamos anteriormente, *Sem Palavras* é um documentário expositivo, e não vemos a presença da realizadora nas cenas. No entanto, há uma cena específica em que percebemos a presença da atriz Alessandra Meinecke ao lado da personagem social Gisela Gempel, enquanto a última nos relata uma de suas lembranças. Meinecke é protagonista das encenações do filme, o que nos leva a acreditar que vai acontecer alguma relação entre elas, mas nada se dá. Ela se coloca como espectadora do depoimento, assim como nós que assistimos ao filme. Isto nos sugere uma aparição desnecessária, que não faz sentido ao filme e que, pelo contrário, pode aparentar um erro.

Outra dúvida surge ao analisarmos a única pessoa que aparece como personagem social e também nos momentos de encenação: Harold Letzow. Ele participa da encenação de uma roda de cantigas alemãs e também como um personagem social que relata suas memórias. Mas em certa ocasião, numa cena nostálgica, ele admira seu guarda-roupas. A voz do senhor está em *off* e não fica claro se o local que vemos é sua casa ou se é um estúdio. Aqui podemos fazer a comparação com um dos livros-base na construção de *Sem Palavras*, *O Guarda-Roupa Alemão*, pois o senhor comenta que ele e seu móvel já vivenciaram tantas coisas, mas o móvel ainda está forte, enquanto ele já sente o peso da idade. Letzow diz que a sorte é que o guarda-roupas não precisa falar, por isto não pode ser silenciado. No livro o móvel aparece como uma metáfora de um ser vivo, com sentimentos, que guarda em suas portas e gavetas as histórias da imigração. No filme vemos o contrário, Letzow usa o móvel enquanto coisa, ser não-vivo, para mostrar o quanto ele, homem, sofre. A cena é construída em um ambiente de pouca iluminação, percebemos a intenção em mostrar o sofrimento do senhor pelos seus gestos – que não sabemos se são encenados. Ele senta em um sofá e admira o guarda-roupas, ao fundo percebemos a foto de uma mulher em cima de uma mesinha. Ele descansa o rosto em uma das mãos, depois na outra. Quando seu texto finda, Letzow se levanta e o foco da câmera busca suas mãos apoiadas nos braços da cadeira. Ele sai, resta a cadeira vazia. Entendemos que o vazio deixado é aquele ocupado pelas memórias, porque o documentário exerce uma atividade de luto por se caracterizar como um “lugar de memória”. (NORA, 1993). Em complemento à importância desse passado trabalhado pelo documentário Tomaim afirma que

[...] O documentário, portanto, assume a conotação de uma atividade de luto, ou seja, a sua função se assemelha a da história, a de não permitir que estes rastros do passado se apaguem, desapareçam, sejam esquecidos. O documentário nos lembra daquilo que gostaríamos de ter esquecido (TOMAIM, 2009, p. 53).

Nos primeiros minutos do filme, enquanto vemos antigas fotos de família, ouvimos a *voz off*: “Quando libertamos as memórias elas provocam uma revolução em nossos pensamentos e nos contaminam de prazer e melancolia.” Essa memória é trabalhada como algo que marcou demais na infância dos entrevistados. Ao fim do filme se afirma que a história contada pelos personagens, a partir das suas memórias, é verdadeira:

A memória é um elo entre o passado e o eterno presente. Ela se prende a um lugar, a uma imagem, a uma palavra. A memória é subjetiva e verdadeira, mesmo quando parece distorcida dentro da história oficial, esta sim muito mais complexa. (SEM PALAVRAS, 2009).

Mesmo que pareça camuflada dentro da história oficial ela se garante como verdade. Além disso, ainda se diz que a história oficial é muito mais complexa, dando-nos a ideia de não ser a verdade do que aconteceu com esses alemães. A partir dos enunciados que abrem e fecham o documentário percebemos a nítida intenção sensibilizadora da diretora. Esta é a história que ela quer contar para as próximas gerações. Através das memórias dos personagens reforça-se o aspecto de vitimização do povo alemão. Por isso alguns pontos desta história são deixados de lado, como a falta de resistência do povo alemão com a proibição da língua.

No livro *Memórias de uma (outra) guerra*, uma das fontes da pesquisa que a cineasta utilizou como base para o seu documentário, Fáveri (2005) percebe que essa resistência se deu de forma intensa, sendo que algumas pessoas, mesmo obrigadas a se naturalizarem brasileiras, resistiram. A dissimulação foi outra arma de resistência dos imigrantes e descendentes de alemães neste período, nas farmácias não se podia pedir remédio em alemão, assim havia nos fundos das instalações locais reservados para atender os alemães.

No entanto, no documentário *Sem Palavras* a maioria dos depoimentos se atém às histórias de censura. São poucos os relatos de revoltas que temos no filme, e os poucos existentes são apresentados de forma heróica. No filme vemos que tanto nas encenações quanto nos depoimentos há uma passividade quase geral do povo alemão, o que não condiz com a historiografia sobre o período. O exemplo mais forte desta resistência no filme está no depoimento de Urda A. Klueger, de Blumenau, e que também se encontra no livro de Fáveri (2005):

Um sargento que não era daqui, tinha muita bronca daquela mulher que não falava o português, que era minha avó (foto antiga da avó com sua família). Então ele fez os soldados rastejarem destruindo totalmente a horta dela, então ela foi pra porta e disse um monte de desaforos pro sargento. Ele levantou a arma e apontou pra ela, apontou pra ela pra matar e disse: “cala a boca, porque eu vou te matar”. E aí ela rasgou o vestido e disse pra ele atirar se ele fosse homem. (SEM PALAVRAS, 2009).

Não vemos a atitude da avó de Urda como revoltosa à censura, mas como um pequeno ato de defesa, devido ao medo e descontrole da situação. Diferente disso, em seu livro Fáveri explica que o objetivo da proibição era homogeneizar a todos, silenciá-los, mas que, no entanto,

[...] homens e mulheres, no calor da guerra, escreveram cartas, dissimularam, inventaram estratégias, desafiaram as autoridades, mobilizavam-se. A intolerância e arroubos de ocasião ficaram nas memórias, retidas nos sentidos, cada qual à sua maneira: uns com medo, outros com rancor e raiva, outros, ainda, com a certeza de que foi necessário extirpar o ideário nazista e seus adeptos da convivência na cidade, [...] (FÁVERI, 2005, p. 106).

Nem mesmo esta necessidade de exterminar os ideários nazistas aparece no filme. Vemos apenas os objetos pessoais que lembravam a Alemanha sendo escondidos, mas nada que assuma a postura contrária a Hitler. Apesar de vemos no documentário que eles escreviam cartas e cultivavam as músicas alemãs, isso é dado como algo inofensivo, cultural e não como uma forma de revolta com o silenciamento a que foram submetidos. Aliás, ao longo da história o povo alemão sempre foi considerado forte militarmente, o seu símbolo de massa era o Exército e praticamente todo alemão tinha orgulho disso. “Burgueses, camponeses, trabalhadores, eruditos, católicos, protestantes, bávaros, prussianos – todos viam no exército o símbolo da nação”, segundo Canetti (1995, p. 178). Braun esclarece que este grupo étnico era considerado forte desde o tempo das cruzadas, por ter os mais bem preparados soldados e cavaleiros (2010. p. 17). Já os alemães que vemos retratados no filme não exaltam essa cultura, se mostram frágeis e resignados. Como é o caso de Norberto Rost, ao contar que seu pai teve o carro confiscado para servir às Forças Nacionais. Não houve reação, ao invés disso ele nos conta que aos sábados iam visitar o carro, mesmo que de longe. Uma imagem de fragilidade que interessa à representação que a cineasta procura construir dos imigrantes alemães.

A Alemanha aparece no filme como uma nação em que há liberdade para as mulheres, e que naquela época inclusive, as alemãs já haviam conquistado direitos semelhantes aos do homem em seu país, ao contrário do Brasil dos anos de 1940. No entanto, o filme não nos

apresenta a mulher como defensora dos interesses da família, mas sim o homem, o que é curioso já que dos 35 personagens sociais que contam suas memórias, 26 são mulheres. São elas que recuperam as experiências mais íntimas, as relações familiares, enquanto que aos homens cabem os relatos externos ao lar, como as questões políticas da época e as prisões. Isto nos possibilita afirmar que este tratamento de fragilidade e resignação do ato de rememoração dos alemães em relação ao episódio está relacionado com o fato do documentário priorizar os personagens sociais femininos. Tão pouco o documentário toca no assunto de que mulheres foram afastadas de suas casas e presas, como nos relata Fáveri: “As mulheres também eram incriminadas e consideradas *elementos nocivos*, podiam ir para a cadeia em regime incomunicável e serem afastadas da residência e das relações familiares como convinha às ordens policiais” (FÁVERI, 2005, p. 258). Portanto, mostrar que a mulher alemã poderia ser nociva ao Brasil seria contradizer a imagem de fragilidade que se constrói ao longo do documentário. Nas encenações a personagem Elizabeth, interpretada pela atriz Meinecke, também tem lugar de destaque perante os demais personagens. É ela quem sofre mais com a proibição e luta por sua família.

A fragilidade feminina se constrói a partir dos depoimentos das imigrantes. Enquanto Ingeburg Marzall Berner conta suas memórias não ficamos apenas vendo a imagem dela na tela, há sobreposição de uma foto de sua família. Muitas crianças aparecem nesta e em outras fotografias no sentido de humanizar ainda mais aquelas personagens, todas senhoras da melhor idade.

Destacamos então a dupla tentativa de criar a imagem de vitimização: vemos na tela idosos e o som destaca como sofreram quando crianças. Vários entrevistados aparecem com álbuns de fotografias, provavelmente na tentativa da equipe do filme em fazer aquelas antigas memórias ressurgirem através dos momentos registrados e lembrados pelas imagens.

Em função de estar a serviço de um projeto de memória das comemorações dos 180 anos da imigração alemã, o documentário não poderia tratar a Alemanha com desprezo. Acompanhamos na encenação a leitura de uma carta de um primo da personagem Elizabeth. Ele pergunta se ela se lembra do *Hindenburg*, que cruzava o céu em 1936, como um símbolo do poder nazista. Depois relata que ele já não frequenta mais reuniões do partido, nem sabe exatamente o que está acontecendo com seu país, tendo Hitler no poder. Nesse momento percebemos que a cena é uma referência à idéia de que o alemão não sabia compreender o que estava acontecendo em seu país com Hitler à frente. Por outro lado, o sentimento de adoração ao país está presente em um momento de encenação quando Elizabeth escreve em seu diário:

Caro diário, sou uma brasileira-alemã ou uma alemã-brasileira? Meu coração é de um e minha alma de outro. Nossos costumes foram trazidos de tão longe. Mas mesmo sem nunca ter estado no país de meus pais, quando ouço uma música tradicional sei que parte de mim está na Alemanha.

Esta cena é construída por meio de um plano aproximado da personagem, trilha sonora de um piano ao fundo e ouvimos a narração de Elizabeth sobre o que está escrevendo na carta. Depois a câmera se aproxima e num *big-close* mostra a face da mulher que sorri de forma nostálgica. Em outra encenação, uma mulher, cujo rosto não vemos, queima papéis escritos em alemão enquanto uma menina ao lado acompanha com tristeza. A impressão que temos é de que estão queimando a própria língua desses alemães, principalmente quando parece em plano detalhe uma página em que se lê *Linguistik*, sendo queimada.

Outro aspecto que não foi trabalhado, provavelmente em função de manter a imagem de vítima dos alemães, foi o fato de que havia uma ligação destes alemães-brasileiros com o partido nazista na Europa. Segundo Fáveri (2005), alemães e descendentes enviavam jóias, alimentos e dinheiro para ajudar seu país, ou vendiam seus bens aqui no Brasil para retornar à Alemanha com o objetivo de auxiliar nos planos de Hitler. No filme uma personagem explica que o ditador deu emprego a muita gente antes de “ficar maluco”. Nas imagens seguintes Hitler é transformado em um símbolo de terror. O que não se comenta é que muitos voltaram à Alemanha para ajudar no processo da guerra contra os demais países.

Na representação do Brasil construída nos discursos dos personagens temos o peso do medo e da repressão. Ria Ethel Schlösser lê uma carta que escreveu quando menina. Ao fim, com um *big-close* vemos apenas seus olhos, enquanto ela diz que um bando de moleques a chamou de quinta-coluna. Depois temos um plano detalhe de sua boca. Ela diz: “meus compatriotas” (SEM PALAVRAS, 2009). Este detalhe da boca é uma tentativa da diretora em mostrar que estes, a quem ela chama de compatriotas, a humilharam, assim como aconteceu com tantos outros alemães. Mas a valorização de um detalhe da boca nos remete ao fato de que esta mulher já foi silenciada.

Sem Palavras não apresenta nenhum tipo de superioridade e opressão da cultura alemã sobre a brasileira, como temos exemplos no livro de Fáveri. No livro encontramos uma carta em que Hans Walther Taggesell escreve

Pois quando eu uma vez casar, então procuro uma mulher que ajuda um pouco ao marido e não uma que apenas saiba vestir-se bem e ainda mais para agradar a outros homens... Em todo caso nenhuma brasileira. Meus filhos deverão ter sangue limpo e não virem ao mundo com sífilíticos; [...] (FÁVERI, 2005. p. 232)

Inclusive outros autores, como Campos, também demonstram este desprezo dos alemães pelos brasileiros:

[...] O Brasil é uma estropiada e pobremente organizada comunidade de 16 milhões de almas frívolas, não-educadas, não - científicas não-artísticas, não-militares; que não pode sequer colonizar, estabelecer meios de comunicação próprios, montar uma esquadra; regular finanças ou garantir justiça; o governo que não pode ser descrito como nada mais que um bando de ladrões. Todavia este povo oscila sobre um rico e frutífero império do tamanho da Europa, mas agora pode assumir o papel até então jogado pelos EUA, se apenas o povo de descendência germânica, no lugar dos latinos, for o condutor [...]. (WILE, 19[?], apud CAMPOS, 2006, p. 100).

Conforme os estudos de Fáveri (2005), havia muitos imigrantes alemães que eram a favor do nazismo e consideravam o povo brasileiro inferior. Sobre pensar no brasileiro enquanto inferior nada é relatado no filme e acerca do Nazismo os entrevistados pouco falam, não é dada ênfase a esse tipo de relato, está misturado aos outros depoimentos. Assim, se constrói no documentário uma idéia de que os alemães que viviam em Santa Catarina não tinham apreço pelo Terceiro Reich, mas sim pela Alemanha enquanto um sentimento patriótico. A Alemanha aparece no filme como uma referência ao passado dos personagens que precisa ser lembrada. Em outra cena vemos que, quando a guerra terminou, em 7 de Maio de 1945, a rádio de Hamburgo comunicou que o *Führer*⁹ morreu. A notícia de que a guerra havia acabado vem depois. Ou seja, o fim da guerra é anunciado a partir da morte de Adolf Hitler. Logo após a morte dele foram feitas passeatas nas ruas, exaltando o Brasil. Uma entrevistada conta que quem era a favor de Hitler, mesmo após a morte do ditador, foi humilhado publicamente e a censura continuou.

O Integralismo integra as várias faces do nacionalismo, mas no documentário é apresentado em paridade com o nazismo e o fascismo. O entrevistado Otto Boos, diz que seu pai era a favor de Getúlio, mas que era difícil convencer os demais amigos e vizinhos alemães. Desde criança ele teve que usar uniforme, calça preta e camisa verde, e entoar cantos a favor do Integralismo, por ser um movimento muito forte na região. Na cena seguinte temos o senhor Helmuth Danker declarando: “Isso era que nem no Nazismo”. Nesta sequência temos mais um artifício do documentário de por “panos frios” no que acontecia na Alemanha da época. Quer dizer, o documentário mostra que as barbaridades cometidas durante o nazismo também puderam ser sentidas no Brasil, contra esses alemães.

No decorrer do filme criamos uma empatia com os personagens, que falam de suas memórias com bastante sofrimento. Percebemos isso através dos planos médios (vemos da cintura para cima) e planos próximos (vemos acima da linha do cotovelo) em que os

⁹ Neste caso se refere a Hitler, líder do movimento Nazista.

depoentes são filmados. A ausência de trilha sonora durante as falas dos entrevistados caracteriza o foco no que eles dizem, sendo que o som ambiente ou “trilha de imagens”, como prefere Aumont (1995, p. 44), confirma isso. Uma trilha ou música sobreposta às imagens de depoimento trariam a nostalgia que fica a cargo das encenações, estas sim com acompanhamento de trilha sonora.

Alguns mecanismos da linguagem cinematográfica foram usados para compor a representação destes descendentes de alemães. Em um momento de encenação, quando um casal escuta no rádio que Getúlio Vargas iniciava a Campanha de Nacionalização no Brasil, proibindo qualquer manifestação e ligação com outros países, e denominando os imigrantes de “agentes de perturbação e desordem”, as cenas seguintes são de nuvens escuras, trovões e chuva, acompanhados de uma trilha deprimente. Isto demonstra que os alemães deveriam permanecer dentro de suas casas, quietos até a tormenta (período de proibição) passar. Em seguida, vemos Elizabeth escrevendo uma carta e conforme relata o que se passa no Brasil, imagens são associadas ao seu discurso em *off*. Quando ela fala que o golpe e a nacionalização mudaram sua vida no país, deparamo-nos com uma fotografia de Getúlio Vargas apontando uma arma. A imagem posterior é de um monte de crianças de uniforme, em uma sala de aula e com a professora ao fundo. Esta sequência de imagens não é por acaso, se o objetivo fosse ilustrar Vargas tantas outras fotos poderiam ser usadas, mas esta com o revólver nos remete a uma representação de violência, auxiliando a construir um imaginário do presidente brasileiro como um sujeito capaz de tudo contra os descendentes de alemães.

O peso da proibição da língua é dado alguns instantes depois, quando o filme faz questão de evidenciar que em 1930 viviam no Brasil 280 mil alemães que sofreram na mão de Vargas. Em outra cena, durante o depoimento de Liselotte Kieckbusch ouvimos “não se sabia direito o que estava acontecendo. Eu acho que nunca, que nem na Alemanha não podia se saber o que Hitler pensava. Aqui não podia se saber aonde ia levar essa baderna e quem é que estava por trás.” A resposta vem na sequência. A senhora diz não saber quem estava por trás, mas as imagens seguintes ao seu depoimento são de Vargas e de passeatas, tendo como trilha uma música entoada por jovens: “um presidente real e bondoso, é Getúlio o nosso protetor. Da criança ele é o amigo, seu futuro, para ti ele travou”. Esta música caracteriza quem estava por trás dessa história, porque foi montada na sequência do relato de uma alemã que diz não saber quem estava coordenando o que acontecia com eles naquele momento. A montagem desta sequência criticando Vargas fica bastante evidente.

Outra ausência do filme se encontra no fato de que não é apresentado que houve casos dos próprios alemães se delatarem como vizinhos denunciando vizinhos dando provas de que

eram a favor do Brasil, e não espiões do Terceiro Reich. Segundo Fáveri, há casos de alemães que denunciaram amigos ou vizinhos alemães que estivessem melhor financeiramente, alegando que falavam alemão. No entanto, isto não é retratado no filme, porque quebraria a áurea de vítima dos alemães, podendo ser vistos como traidores. Há apenas uma cena do filme em que podemos constatar que deveria estar relacionado ao medo dos próprios vizinhos. Mas um espectador desatento, ou que não conheça esta história não irá entender porque, quando a família de alemães (atores) sai à rua, as portas e janelas de outras casas se fecham para eles. Foi uma nítida tentativa de mostrar que esta família estava sendo acusada de ser contra o Brasil, em função de o homem ter perdido o emprego por ter sobrenome estrangeiro, mesmo sendo nascido no Brasil, assim como os seus três filhos. A mulher (atriz) narra em *off* uma carta endereçada ao interventor Ramos e finaliza assim: “Que culpa temos se nossos pais vieram da Alemanha?”

A cena seguinte é de uma senhora que diz nem gostar de falar de Nereu Ramos. Na tela, vemos fotos do interventor muito sisudo e na sequência, a foto de crianças. O uso da voz inconstante e tremula da senhora, somada a foto muito séria de Ramos e, conseqüentemente, a um monte de crianças, cria uma jogada que enfatiza o ponto de vista. A partir de duas extremidades de fragilidade – criança e idoso – temos a figura de Nereu Ramos, o opressor. Este trecho pode ser comparado ao mecanismo citado anteriormente – Vargas apontando a arma – para deixar bem clara a ideia de vitimização.

Nas últimas imagens há nova tentativa em exaltar a força da língua alemã. Duas cenas reforçam isso. Na primeira vemos uma senhora caminhando, em seguida aparecem palavras sobre a imagem: “Selma Just, brasileira, filha de brasileiros, só fala alemão”. A segunda cena é de um senhor, Helmuth Danker, relatando que atualmente ele, seus filhos, netos e bisnetos ainda falam muito em alemão. Pela primeira vez a representação de vítima dos alemães é deixada de lado no documentário, para mostrar o inverso: uma brasileira que só fala alemão e uma família inteira – não sabemos se alemã ou descendente de alemães – que também faz uso da língua a todo o momento. Portanto, para o documentário a presença destes dois personagens materializam a resistência da língua alemã ao processo de silenciamento a que foi submetida, a cultura alemã não foi esquecida.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Concluimos com esta pesquisa que a relação entre cinema e história é tão intrínseca que ao analisar um filme feito atualmente sobre a Segunda Guerra Mundial descobriremos muito mais sobre a sociedade contemporânea do que sobre aquele conflito que marcou tragicamente o passado dos países envolvidos. Isto porque a história se faz a partir de quem conta, assim como o cinema.

Entendemos que a relação com o efeito de real no documentário é uma apropriação de certos fragmentos que são reconstituídos, mas não refletidos literalmente. Este gênero fílmico de não-ficção expressa de forma bastante explícita o ponto de vista de seu realizador. Sobre o documentário analisado concluimos que a memória é o ponto chave de *Sem Palavras* porque o filme faz parte de um projeto maior de rememoração da imigração alemã no Brasil, durante as Comemorações dos 180 anos da Imigração em Santa Catarina. O filme cumpre a sua função primária: preservar o passado da imigração alemã no Brasil, ou seja, articula as lembranças de um passado a favor de um determinado imaginário da comunidade alemã em Santa Catarina, durante um período conturbado da história da imigração no país. As encenações servem como comprovação do que os depoentes afirmam, reforçando a ideia de vítimas. Durante os depoimentos acompanhamos exposições fotográficas, com bastante uso de figuras de crianças, no sentido de despertar compaixão frente aqueles alemães e descendentes.

Este documentário conta uma história que para os grupos de imigrantes alemães em Santa Catarina não quer ser esquecida: a proibição da língua alemã durante a Segunda Guerra Mundial e como os alemães e seus descendentes sofreram com isso. Para a atualização deste passado, opta-se por uma representação de vitimização destes personagens como forma de assegurar as memórias deste período.

7 REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA

AGGIO, Alberto. **Política e Sociedade no Brasil, (1930-1964)** São Paulo: Annablume, 2002.

AUMONT, Jacques. **A estética do filme.** Tradução: Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papirus, 1995.

BARROS, José D. (Org.) **Cinema-História: Ensaio sobre a relação entre cinema e história.** Rio de Janeiro: Lesc, 2007.

BRAUN, Felipe Kuhn. **História da Imigração Alemã no Sul do Brasil**. Porto Alegre: Costoli Soluções Gráficas, 2010.

CALIL, Gilberto Grassi. **O integralismo no pós-guerra: a formação do PRP, 1945-1950**: EDIPUCRS. Disponível em: <<http://www.livrariacultura.com.br>>. Acesso em: 1 jul, 2011

CANETTI, Elias. **Massa e Poder**. Tradução: Sérgio Teilarolli. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

CAMPOS, Cynthia M. **A política da língua na era Vargas**. Campinas: Unicamp, 2006.

COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e poder. A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário**. Belo Horizonte, UFMG, 2008.

DIP. Departamento de Imprensa e Propaganda. **Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil**. Disponível em: <<http://www.cpdoc.fgv.br/>>. Acesso em: 12 de mai 2011

FÁVERI, Marlene de. **Memórias de uma (outra) guerra: cotidiano e medo durante a Segunda Guerra em Santa Catarina**. 2. ed. Itajaí: Editora Univali, 2005.

_____. Tempos de intolerância: repressão aos estrangeiros durante a Segunda Guerra Mundial em Santa Catarina. **Revista Esboços**, Universidade Federal de Santa Catarina, UFSC, v.16, n. 22, pp. 91-109, 2009. Disponível em: <<http://www.periodicos.ufsc.br>> Acesso em 14 mai 2011.

FERREIRA, Jorge L. **Trabalhadores do Brasil: o imaginário do povo**. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1997.

FERRO, Marc. **Cinema e História**. Tradução: Flávia Nascimento. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

LAUSIMAR, Laus. O Guarda-Roupa Alemão. **Resumo de livros**. 2011. Disponível em: <http://www.hlera.com.br/resumo_livros/?fnc=ver&id=8>. Acesso em: 15 de mai 2011.

MORETTIN, Eduardo V. O Cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro. In: **História e Cinema**. Cidade: Editora, 2003, p.39-64.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Tradução: Mônica Saddy Martins, Campinas, SP: Papyrus, 2005.

PENAFRIA, Manuela. O conceito de documentário; A identidade do documentário. In: **O filme documentário, história, identidade, tecnologia**. Lisboa, Portugal: Cosmos, 1999, p.17-56.

RAMOS, Fernão Pessoa. A encenação documentária. In: PAIVA, Samuel; CÁNEPA, Laura; SOUZA, Gustavo (Orgs.). **Estudos SOCINE de cinema – Ano X**. São Paulo: Panorama, 2010, p. 75-84. Disponível em: <<http://www.socine.org.br/estadual/>>. Acesso em 15 abr. 2011

ROSENSTONE, Robert A. **A história nos filmes, os filmes na história**. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

_____. **El pasado em imágenes: El desafío del cine a nuestra idea de la historia**. Barcelona: Editorial Ariel, S.A., 1997.

ROSSINI, Miriam. **As marcas do passado: o filme histórico como efeito de real**. Tese de Doutorado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, UFRGS, Porto Alegre. 1999.

_____.; FEITOSA, Sara. **Modos de fazer crer no audiovisual de reconstituição histórica. QUAL O NOME DA REVISTA?** Porto Alegre, v. 18, n. 1, p. 98-110, janeiro/abril 2011. Acesso em 23 mai 2011. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br>>

TELLA, Andrés Di. O documentário e eu. In: MOURÃO, Maria Dora; LABAKI, Amir (orgs). **O cinema do real**. São Paulo: Cosac Naify, 2005, p.x-y.

TOMAIM, Cássio dos Santos. **Janela da Alma: Cinejornal e Estado Novo - fragmentos de um discurso totalitário**. 1. ed. São Paulo: Annablume, 2006.

VANOYE, Francis. **Ensaio sobre análise fílmica**. Tradução: Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papyrus, 1994.

DOCUMENTÁRIO "Sem Palavras" em Nova York. **Portal Brasil Alemanha**. Disponível em: <<http://www.brasilalemanha.com.br>> Acesso em: 2 jun. 2011.