

Romilda Aparecida Lopes

DIVERSÃO EM JUIZ DE FORA (MG):
carnaval e futebol sob as lentes da Carriço Filme (1934-1956)

Belo Horizonte
Escola de Educação Física, Fisioterapia e Terapia Ocupacional da UFMG

2021

Romilda Aparecida Lopes

DIVERSÃO EM JUIZ DE FORA (MG):
carnaval e futebol sob as lentes da Carriço Filme (1934-1956)

Tese apresentada ao Programa de Doutorado em Estudos do Lazer da Escola de Educação Física, Fisioterapia e Terapia Ocupacional da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Doutora em Estudos do Lazer.

Área de concentração: Cultura e Educação.
Orientador: Prof. Dr. Rafael Fortes Soares.

Belo Horizonte

Escola de Educação Física, Fisioterapia e Terapia Ocupacional da UFMG

2021

L864d Lopes, Romilda Aparecida
2021 Diversão em Juiz de Fora (MG): carnaval e futebol sob as lentes da câmara filme
(1934-1956). [manuscrito] / Romilda Aparecida Lopes – 2021.
200 f.: il.

Orientador: Rafael Fortes Soares

Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Educação Física, Fisioterapia e Terapia Ocupacional.

Bibliografia: f. 180-196

1. Cultura popular – Teses. 2. Futebol – Teses. 3. Carnaval – Teses. 4. Cinema – Teses. I. Soares, Rafael Fortes. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Educação Física, Fisioterapia e Terapia Ocupacional. III. Título.

CDU: 379.8

Ficha catalográfica elaborada pelo bibliotecário Danilo Francisco de Souza Lage, CRB 6: nº 3132, da Biblioteca da Escola de Educação Física, Fisioterapia e Terapia Ocupacional da UFMG.



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
 ESCOLA DE EDUCAÇÃO FÍSICA, FISIOTERAPIA E TERAPIA OCUPACIONAL
 PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO INTERDISCIPLINAR EM ESTUDOS DO LAZER

ATA DA 79ª DEFESA DE TESE DE DOUTORADO

ROMILDA APARECIDA LOPES

Às 14h00min do dia 12 de novembro de 2021 reuniu-se na Escola de Educação Física, Fisioterapia e Terapia Ocupacional da UFMG a Comissão Examinadora de Tese, indicada pelo Colegiado do Programa para julgar, em exame final, o trabalho *"DIVERSÃO EM JUIZ DE FORA (MG): CARNAVAL E FUTEBOL SOB AS LENTES DA CARRIÇO FILME (1934:1956)"*, requisito final para a obtenção do Grau de Doutora em Estudos do Lazer. Abrindo a sessão, o Presidente da Comissão, Prof. Dr. Rafael Fortes Soares, após dar a conhecer aos presentes o teor das Normas Regulamentares do Trabalho Final, passou a palavra para a candidata, para apresentação de seu trabalho. Seguiu-se a arguição pelos examinadores, com a respectiva defesa da candidata. Logo após, a Comissão se reuniu, sem a presença da candidata e do público, para julgamento e expedição do resultado final. Foram atribuídas as seguintes indicações:

Membros da Banca Examinadora	Aprovado	Reprovado
Prof. Dr. Rafael Fortes Soares (Orientador)	X	
Prof. Dr. Carlos Fernando Ferreira da Cunha Júnior (Universidade Federal de Juiz de Fora)	X	
Profa. Dra. Gelka Arruda de Barros (Instituto Federal de Minas Gerais)	X	
Prof. Dr. Luiz Carlos Ribeiro de Sant'ana (Fundação de Apoio à Escola Técnica do Estado do Rio de Janeiro)	X	
Prof. Dr. Cleber Augusto Gonçalves Dias (Universidade Federal de Minas Gerais)	X	

Após as indicações a candidata foi considerada: **APROVADA**

O **resultado final** foi comunicado publicamente, para a candidata pelo Presidente da Comissão. Nada mais havendo a tratar o Presidente encerrou a reunião e lavrou a presente **ATA** que será assinada por todos os membros participantes da Comissão Examinadora.

Belo Horizonte, 12 de novembro de 2021.



Documento assinado eletronicamente por **RAFAEL FORTES SOARES, Usuário Externo**, em 17/11/2021, às 11:03, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Carlos Fernando Ferreira da Cunha Junior, Usuário Externo**, em 18/11/2021, às 15:02, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Gelka Arruda de Barros, Usuária Externa**, em 19/11/2021, às 11:27, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).

Documento assinado eletronicamente por **Luiz Carlos Ribeiro de Sant'ana, Usuário Externo**, em 24/11/2021, às 20:08, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Cleber Augusto Gonçalves Dias, Chefe de departamento**, em 02/12/2021, às 17:40, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **1083949** e o código CRC **9412EE31**.

AGRADECIMENTOS

A Deus, o meu sublime agradecimento, por todos os momentos em que, diante das dificuldades, eu quis recuar ou parar, sempre estando presente, transformando a fraqueza em força, guiando-me com a Tua luz divina. Que o Senhor possa me proteger e me conceder suas graças, orientando-me no exercício digno da minha profissão.

Ao Edwaldo, meu esposo, que, diante de todas as minhas “crises” durante esse processo, me apoiou e me compreendeu, sempre de maneira afetuosa. Apoiou-me quando me senti vazia ou quando as palavras não saíam da minha cabeça para a tela do computador. Obrigada pelo seu amor e carinho. Aos meus amados filhos: à doce Clarice, ao esperto Davi, ao meu anjinho (em memória) e à minha estrelinha Letícia (em memória).

À minha amada e querida mãe, Aparecida, que, ante uma série de restrições e desventuras, me incentivou para que eu prosseguisse na jornada da vida, mostrando-me, sempre, o caminho a ser seguido sem medo, fossem quais fossem os obstáculos. Agradeço à senhora por me ensinar que a simplicidade e a humildade são as maiores dádivas que a pessoa pode vir a ter, por me mostrar que a educação é saber reconhecer os saberes do outro. Agradeço à senhora a oportunidade, o tempo e as condições para estudar. Que cada marca do trabalho pesado das faxinas que exista em suas mãos em prol dos meus estudos seja recompensada com este trabalho que apresento. Minha mais eterna gratidão!

Ao professor Rafael, obrigada por caminhar junto comigo me apresentando alternativas que amadureceram os meus conhecimentos e os meus conceitos, dando coesão e direcionamento para a execução e a conclusão desta tese. Agradeço, ainda, a compreensão diante dos momentos de doença, que não foram poucos, inclusive, o apoio nas reuniões de orientação com a presença do Davi. Além disso, agradeço os delicados puxões de orelha. Obrigada por entender o meu terror com a correção em vermelho e por compreender os surtos de ansiedade que tive depois da perda da Letícia. Sou grata a você, pela parceria na elaboração deste estudo e por acreditar em mim.

Ao meu pai, que olha em outro plano por mim, que ele possa receber o meu agradecimento. Esta conquista não poderia se dar sem a presença do senhor em minha vida. Ao meu pai de coração, José Batista, obrigada por cuidar da minha mãe.

Aos meus irmãos de sangue e de coração: Robson, Claudilene e Cláudio. À minha sogra e aos meus cunhados e cunhadas que me acolheram durante a realização das disciplinas. Obrigada por me propiciarem um ambiente familiar. Obrigada à Roze, pelos cuidados de mãe para comigo. Agradeço também ao Edwaldo, “sogro-pai” querido sempre atencioso e solícito. Aos meus cunhados e às minhas cunhadas, pelo estímulo e pela força nesta caminhada.

Aos amigos da Associação Herculano Pires, em especial às crianças, que tanto contribuíram para a elaboração e a organização das minhas ideias. Agradeço à Adriana e ao Inácio, por me ajudarem com as crianças para que eu conseguisse finalizar o trabalho.

Aos professores Carlos Fernando, Gelka, Luiz Carlos, Cleber, Diogo e Luiza por aceitarem compor a minha banca de defesa e auxiliarem no enriquecimento deste trabalho.

À Giulia Piazzi e à Michele Barboza Dunda pela correção e formatação deste trabalho, muito obrigada pelo olhar carinhoso e atento.

À FUNALFA, mais diretamente à Carine e ao Eduardo, que me ajudaram nesta trajetória me permitindo o acesso aos filmes.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pela concessão da bolsa de doutorado, sem a qual a realização deste trabalho não seria viável.

À Universidade Federal de Minas Gerais que, ao longo desses dois anos, foi a minha segunda casa. Agradeço pelo acolhimento e por todas as portas que foram abertas. Dirijo meus agradecimentos aos professores e professoras do Doutorado em Estudos do Lazer. Ao Danilo, por todo o acompanhamento e ajuda durante este processo de formação. Ainda, agradeço aos meus colegas da turma 2018/02.

Por fim, a todos que contribuíram direta ou indiretamente para que este trabalho fosse realizado, meu eterno *agradecimento*.

*“Não tenho bens de acontecimentos.
O que não sei fazer desconto nas palavras.
Entesouro frases. Por exemplo:
— Imagens são palavras que nos faltaram
— Poesia é a ocupação da palavra pela Imagem.
— Poesia é a ocupação da Imagem pelo Ser.
Ai frases de pensar!
Pensar é uma pedreira. Estou sendo.
Me acho em petição de lata (frase encontrada no
lixo).
Concluindo: há pessoas que se compõem de atos,
ruidos,
retratos.
Outras de palavras.
Poetas e tontos se compõem com palavras.”*

(Manoel de Barros, 2010, p. 263)

RESUMO

Esta tese objetiva analisar, à luz dos filmes produzidos pela Carriço Filme, os divertimentos em Juiz de Fora (MG) durante o período de 1934 a 1956, problematizando a narrativa dos acontecimentos ligados à diversão e os aspectos socioculturais presentes nos filmes, buscando captar os processos de produção de sentidos nas práticas sociais apresentadas nos cinejornais. A metodologia abarcada consistiu, primordialmente, na análise das cenas filmicas aliadas a dados documentais secundários. Também foram consultados, em menor quantidade, arquivos pessoais e institucionais, além de relatos memorialísticos. A interpretação das fontes foi pautada pela identificação dos temas mais recorrentes nos filmes da produtora. Para isso, os filmes contidos na obra *Cinejornal Carriço* foram considerados, elaborada pela Cinemateca Brasileira. Essa publicação possui as descrições dos cinejornais feitas pelos técnicos da cinemateca. Diante disso, analisando os dados levantados, esta tese se dedica a analisar os filmes sobre carnaval e futebol. Ressalta-se que essas temáticas foram selecionadas durante a primeira fase da pesquisa documental sobre o acervo da Carriço Filme, uma vez que esta possui um volumoso material que se dedica a registrar os divertimentos juiz-foranos. Além disso, foi realizada, durante todo o período da escrita da tese, a pesquisa bibliográfica que pudesse subsidiar as análises aqui tecidas. Em síntese, pôde-se constatar que os filmes que versam sobre o carnaval associam Juiz de Fora a partir de um *ethos* de cidade moderna e progressista, colocando-a em destaque quando comparada a outros municípios mineiros. Além disso, a narrativa filmica busca reforçar divisões e dualidades claras de “trabalho e não trabalho”, “ordem e desordem”, realçando o poder da religião, da educação e do trabalho na construção de um ideário de homem. Ainda, os filmes marcam uma dualidade entre “carnaval interno”, aquele de clubes e salões, e “carnaval de rua”. Já o futebol realça as imagens dos torcedores, em muitos casos, como uma massa amorfa e numerosa. Porém, os registros imagéticos demonstram que, nas arquibancadas e no entorno do jogo, existiam seções, diferenciações e, até mesmo, maiores realces, inclusive, esse fato é transportado para o roteiro dos cinejornais. Imagens de mulheres, policiamento, imprensa esportiva e crianças são recorrentes. Além disso, há exibição dos avanços na melhoria e construção de sedes esportivas dos clubes. Os aspectos de diversão foram expostos associados à industrialização, à urbanização e à modernização da cidade. Isso porque, em ambas essas manifestações culturais, não parece haver indícios capazes de problematizar aspectos como as desigualdades e as incongruências urbanas de Juiz de Fora. Contudo, as imagens demonstram como essas manifestações reforçavam o *status quo* de determinados grupos, enquanto outros tinham suas práticas silenciadas.

Palavras-chave: Cinejornal. Carriço Filme. Diversão. Carnaval. Futebol.

ABSTRACT

This thesis aims to analyze, in the light of the films produced by Carriço Filme, the entertainments in Juiz de Fora (MG) within 1934 and 1956, problematizing the narratives of the events connected to the amusement and the sociocultural aspects present in the films, seeking to capture the sense production processes on the social practices shown in the newsreels. The methodology used consisted, mainly, of the movie scenes analysis allied to secondary documentary data. It was also consulted, in lesser amount, personal and institutional files, in addition to memoirs. The interpretation of sources was guided by the identification of the most recurrent movie themes from the producer. Therefore, the films contained in the *Cinejornal Carriço*, elaborated by Cinemateca Brasileira, were considered. This publication has the descriptions of the newsreels made by the Cinemateca's technicians. That said, analyzing the collected data, this thesis dedicates itself to analyze the movies about carnival and football. It is highlighted that these themes were selected during the documentary research regarding the Carriço Filme archive, as it has a great amount of material related to juiz-foranos' entertainments. Furthermore, it was carried out, while this thesis was being written, the bibliographic research that could contribute for the analyses made in here. In summary, it is possible to notice that the movies regarding carnival link Juiz de Fora to a modern and progressive city *ethos*, highlighting it when compared to other towns in Minas Gerais. Besides from that, the film narrative seeks to reinforce clear divisions and dualities from "labour and non-labour", "order and disorder", underlining the power of religion, education and labour in the construction of an idea of man. Yet, the films mark a duality between "indoor carnivals", the ones in clubs and lounges, and the "street carnival". The football emphasises the images from the fans, in many cases, as an amorphous and numerous mass. However, the visual records show that, on the bleachers and on the matches' surroundings, there were sections, distinctions and even greater enhances, this fact is transported to the script of the newsreels. Images of women, law-enforcement, sports press and children were also recurrent. Besides from that, there are exhibitions of the development in improvements and constructions from the sport clubs venues. The entertainment aspects had were exposed and associated to industrialization, urbanization and the city's modernization. This was because, in both these cultural manifestations, it does not seem to have evidence capable of problematizing aspects as inequalities and urban inconsistencies in Juiz de Fora. Nevertheless, the images display how these manifestations would reinforce the *status quo* from certain groups, while others had their practices silenced.

Keywords: Newsreels. Carriço Filme. Amusement. Carnival. Football.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Fichas descritivas dos cinejornais contidas no catálogo Cinejornal Carriço	31
Figura 2 – Alegoria com propaganda de exibição no Cinema Popular	41
Figura 3 – Letreiro com o lema da Carriço Filme	43
Figura 4 – Logomarca da Carriço Filme	45
Figura 5 – Estúdio da Carriço Filme	49
Figura 6 – Sequência de imagens da abertura do <i>Cinejornal Actualidades N.017</i>	57
Figura 7 – Vistas de Juiz de Fora no <i>Cinejornal Actualidades N.017</i>	58
Figura 8 – Atuação da Carriço Filme no carnaval de 1940	60
Figura 9 – Retiro espiritual do carnaval de 1940.....	61
Figura 10 – Carros alegóricos do carnaval do centenário de Juiz de Fora	62
Figura 11 – As matinês dos clubes e salões.....	75
Figura 12 – Outras presenças nas matinês.....	78
Figura 13 – Matinê infantil cine-carnavalesca do Popular	81
Figura 14 – Bailes de gala: os adultos nos clubes e salões.....	86
Figura 15 – Cenografia de Carriço Filho nos salões	87
Figura 16 – Músicos nos salões.....	90
Figura 17 – Batalhas de confete	91
Figura 18 – Mapa ilustrativo das batalhas de confete e carnaval de rua em Juiz de Fora.....	95
Figura 19 – Desfile de corsos carnavalescos	96
Figura 20 – Crianças nos carnavais de rua	100
Figura 21 – No carnaval de rua, as crianças que não dançam	101
Figura 22 – Os homens se vestem de mulher	103
Figura 23 – Foliões tomam a rua	104
Figura 24 – Registro do desfile dos ranchos no carnaval de 1938	107
Figura 25 – Ranchos carnavalescos.....	108
Figura 26 – Escolas de samba.....	113
Figura 27 – Sequência de imagens do <i>Cinejornal N.080</i> , de 1939	120
Figura 28 – Sequência de imagens do <i>Cinejornal N.166</i> , de 1949	126
Figura 29 – Vistas aéreas captadas pelo cinegrafista da Carriço Filme	129
Figura 30 – Lançamento da pedra fundamental da construção do Estádio Milton Campos ..	130
Figura 31 – Mapa ilustrativo da distribuição dos campos filmados pela Carriço Filme e os campos mencionados na <i>Folha Mineira</i> (MG)	138
Figura 32 – Plano de filmagem da arquibancada do Estádio Salles de Oliveira	140
Figura 33 – Os jogadores posam para a diretiva da Carriço Filme	144
Figura 34 – Times amadores	145
Figura 35 – A presença policial em campo	147
Figura 36 – Presença de representantes da imprensa	148
Figura 37 – Croqui ilustrativo da disposição dos torcedores no Estádio Salles de Oliveira ..	151
Figura 38 – Jogadores e torcedores se misturam.....	156
Figura 39 – A presença das damas nos estádios.....	157
Figura 40 – Mulheres torcedoras no jogo Granberyense <i>versus</i> Lavras.....	160
Figura 41 – Mulheres torcedoras no evento esportivo do 4º Esquadrão de Cavalaria na Praça Setembrino de Carvalho	161
Figura 42 – Os meninos que assistem aos jogos	166
Figura 43 – Mascotes: as crianças uniformizadas	168
Figura 44 – Concurso de robustez infantil.....	171

LISTA DE GRÁFICOS

Gráfico 1 – Localização de filmes disponíveis para visionamento	28
Gráfico 2 – Filmes catalogados pela Cinemateca Brasileira do acervo da Carriço Filme por ano de produção e localização	29
Gráfico 3 – Filmes catalogados pela Cinemateca Brasileira do acervo da Carriço Filme por intervalos temporais e localização	30
Gráfico 4 – Temas mais recorrentes nos cinejornais a partir da análise das fichas catalográficas	32

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Cinejornais que tratam sobre o carnaval em Juiz de Fora	51
Quadro 2 – As matinês infantis presentes nos filmes da Carriço Filme.....	74
Quadro 3 – Clubes e salões presentes nos filmes da Carriço Filme	85
Quadro 4 – Blocos carnavalescos presentes nos filmes da Carriço Filme	98
Quadro 5 – Ranchos carnavalescos presentes nos filmes da Carriço Filme.....	105
Quadro 6 – Escolas de Samba presentes nos filmes da Carriço Filme.....	112
Quadro 7 – Cinejornais que tratam sobre o futebol em Juiz de Fora, considerando o acervo existente.....	115
Quadro 8 – Partidas realizadas no Estádio Salles de Oliveira.....	117
Quadro 9 – Partidas realizadas no Estádio José Procópio Teixeira.....	120
Quadro 10 – Partidas realizadas em outros campos ou cidades	128
Quadro 11 – Valor regional do salário mínimo para Belo Horizonte e alguns municípios mineiros	154
Quadro 12 – Valor dos ingressos por setor das torcidas.....	154

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

CPDOC/FGV	Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil da Fundação Getúlio Vargas
DFB	Distribuidora de Filmes Brasileiros
DIP	Departamento de Imprensa e Propaganda
DN	Distribuição Nacional
DNCr	Departamento Nacional da Criança
DVD	<i>Digital Versatile Disc</i> (Disco Digital Versátil)
ES	Escola de Samba
FUNALFA	Fundação Cultural Alfredo Ferreira Lage
IBGE	Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística
INCE	Instituto Nacional do Cinema Educativo
JF	Juiz de Fora
OMS	Organização Mundial da Saúde
RC	Rancho Carnavalesco
UCB	União Cinematográfica Brasileira
UFMG	Universidade Federal de Minas Gerais

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	13
1.1 Fontes e estado da arte.....	17
1.2 Aspectos metodológicos: análise fílmica	23
1.3 João Carriço e Carriço Filme.....	35
1.3.1 <i>Carriço e as exibições fílmicas</i>	37
1.3.2 <i>O produtor: a Carriço Filme</i>	43
2 OS CARNAVAIS FILMADOS PELA CARRIÇO FILME	51
2.1 O carnaval e a cidade: o trabalho, a religião e a educação da cidade que se diverte.....	57
2.2 O carnaval nos salões juiz-foranos	73
2.2.1 <i>As matinês infantis</i>	73
2.2.2 <i>Bailes de gala: os adultos se divertem</i>	84
2.3 O carnaval das ruas: o “povo” se diverte.....	90
2.3.1 <i>As batalhas de confete</i>	91
2.3.2 <i>Os corsos carnavalescos</i>	96
2.3.3 <i>Os blocos, os cordões carnavalescos e os festejos de Momo nas ruas</i>	98
2.3.4 <i>Os ranchos carnavalescos e as escolas de samba</i>	105
3 O FUTEBOL EM JUIZ DE FORA: ASPECTOS GERAIS.....	114
3.1 Os espaços do futebol juiz-forano sob as lentes da Carriço Filme.....	117
3.1.1 <i>As partidas no Estádio Salles de Oliveira</i>	117
3.1.2 <i>As partidas no Sport Club Juiz de Fora</i>	119
3.1.3 <i>As partidas no Tupynambás Futebol Clube</i>	124
3.1.4 <i>Outros espaços e partidas de futebol</i>	127
3.2 A perspectiva geral das partidas	140
3.3 A torcida	150
3.3.1 <i>As mulheres nos jogos de futebol</i>	157
3.3.2 <i>A presença infantil nos jogos</i>	166
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	174
REFERÊNCIAS.....	180
APÊNDICE A – O esporte e a prática escolar em juiz de fora	197
APÊNDICE B – Quadro esporte e a formação militar	199
APÊNDICE C – Esportes e dinâmica da cidade.....	200

1 INTRODUÇÃO

O cinema, ícone da modernidade, esteve ao lado de símbolos importantes desse período como, por exemplo, os automóveis, a iluminação pública e o transporte por bondes, representando a força da industrialização e dos avanços científicos. Ao lado de experiências de lazer já consagradas nos séculos XVIII e XIX, como o teatro, as apresentações circenses, os espetáculos de rua e as festas populares, no início do século XX¹, passam a incorporar as exibições filmicas via cinematógrafos². Essas exibições eram curtas, mas, para muitos, representavam a magia, o espanto e o avanço civilizatório, ganhando, assim, o gosto do público. Ismael Xavier destaca que:

No interior desta agitação, o cinema foi, durante certo tempo, uma novidade entre outras tantas, fazendo parte do conjunto de espetáculos que mobilizavam os mais diversos aparelhos e mecanismos, onde cérebro humano e eletricidade combinavam-se para mostrar algo novo a espectadores em busca de novas atrações. (XAVIER, 1978, p. 26)

Os diversos equipamentos envolvidos nas projeções³ eram, inicialmente, objetos científicos para fins militares ou de estudo. Porém, a novidade fez com que esses experimentos se tornassem equipamentos voltados à produção e ao consumo de audiovisual para fins de divertimento, movimentando, assim, uma indústria do entretenimento e consumo (TIETZMANN; ROSSINI, 2012, p. 72). O cinematógrafo desenvolvido pelos irmãos Lumière era capaz de registrar imagens no mesmo instante em que elas aconteciam com boa qualidade. O equipamento também permitia a ampliação e a transmissão desses registros imagéticos, facultando que mais pessoas assistissem às imagens ao mesmo tempo. Esse projetor de imagens se popularizou até 1940, atraindo diversos espectadores a teatros, circos e, até mesmo, lugares públicos.

¹ Segundo Bernardet (1996, p. 11), a primeira exibição pública de cinema aconteceu em Paris, no dia 28 de dezembro de 1895, com o cinematógrafo, experiência científica criada pelos irmãos Lumière para investigar e produzir imagens em movimento. Um dos filmes exibidos no Grand Café foi a imagem de um trem chegando à estação. Toulet (1995) aponta que, na ocasião, 33 espectadores pagaram para assistir por aproximadamente 20 minutos de imagens em movimento. Mannoni (2003) diz que Thomas Edison exibia, em máquinas individuais – o cinetoscópio –, pequenos filmes a partir de 1892, porém não possuía o caráter de sessão pública de exibição.

² Aparelhos de projeção de imagens responsáveis pelas primeiras exibições cinematográficas.

³ Lyra (2007, p. 146) situa que, no universo dos equipamentos de transmissão de imagens, “[...] Segreto introduziu o primeiro cinematógrafo permanente no Brasil: o Salão de Novidades. Antes dele, o público havia já visto o Kinetographo, trazido pelo empresário português Aurélio da Paz Reis, que estreou em 15 de janeiro de 1897; o Cinematographo Edison, apresentado pelo prestidigitador espanhol Enrique Moya; o Animatographo, do professor italiano Vittorio di Maio e o Cinematographo Lumière, apresentado pelo francês Henry Picolet”. Mas, durante esta pesquisa, identifiquei o Cinematógrafo Lumière, operado por Henry Picolet, e que pertencia à Companhia de Variedades Germano Alves.

Em Juiz de Fora, as exibições cinematográficas começam a ganhar destaque em meados de 1897, quando, no Teatro Juiz de Fora, por meio de um cinematógrafo Lumière⁴, foi realizada uma exibição pública. Na ocasião, os espectadores juiz-foranos puderam visionar películas curtas contendo cenas do cotidiano europeu (GALDINO, 1983, p. 19). Essa exibição ganha destaque entre as pesquisas, uma vez que pode ser ela uma das primeiras experiências cinematográficas em Minas Gerais, assim como destacado por diferentes pesquisadores (GALDINO, 1983, p. 19; SIRIMARCO, 2005, p. 32; LINO, 2009, p. 93; ARANTES; MUSSE, 2014, p. 20). O que chama a atenção nessa realização é que o aparelho de projeção foi adquirido por Germano Alves e sua esposa, Apollonia Pinto⁵, durante uma viagem pela Europa, feito destacado no *Jornal do Brasil* (RJ)⁶. Em uma matéria intitulada “O cinematografo *Lumiere*”, é realçado o caráter inovador do aparelho no Brasil, o processo de transporte do equipamento e o quanto ele foi apreciado na Europa. Além disso, o “*Cinematographo Lumiere*” era anunciado como “o primeiro da América do Sul”, cuja estreia se deu no dia 15 de julho de 1897, Rio de Janeiro⁷.

O equipamento de projeção de imagens recém-adquirido pela Companhia de Variedades Germano Alves foi apresentado ao público juiz-forano sete dias após sua estreia na então Capital Federal⁸. Tal fato pode ter se dado mediante a proximidade da cidade com o

⁴ Sediada no Rio de Janeiro, a Companhia de Variedades Germano Alves parece ter assumido um protagonismo referente às exibições via cinematógrafos Lumière no Brasil. Evidências disso podem ser percebidas em pesquisas de Kaminski (2020, p. 68), que discute os vestígios de um cinema em Curitiba (PR) em revistas ilustradas que circularam na cidade entre 1907 e 1913; Silva (2011, p. 52) revela que, em 1898, essa mesma companhia exhibe o cinematógrafo em Santa Maria (RS); Barro (2000) destaca que, em 1898, houve a exibição em Belo Horizonte pela Companhia de Variedades Germano Alves; Gomes (1966, p. 19) reporta que essa Companhia de Variedades apresentou o Cinematógrafo Lumière em cidades como Rio de Janeiro, Petrópolis (RJ), São Paulo e outras ao longo daquele ano.

⁵ Apollonia Pinto era atriz e dona da Companhia Dramática Apollonia Pinto, mesma companhia que exhibe o cinematógrafo em Belo Horizonte em 10 de julho de 1898 (LINO, 2009, p. 93).

⁶ O CINEMATOGRAFO... 1897, p. 2. (Publicado no *Jornal do Brasil*, no Rio de Janeiro). Para a transcrição das notas, notícias e textos jornalísticos da época, optei, em sua maior parte, por usar a grafia das palavras na língua portuguesa atual, com exceção de termos ou expressões que pudessem alterar o sentido da notícia.

⁷ Segundo propaganda do Teatro Lucinda veiculada no *Jornal o Paiz* (RJ), de 15 de julho de 1897, sob o título: “Empresa Germano Alves, Grande companhia de variedades”, anunciava: “Cinematografo Lumiere: o maior sucesso da Espanha, Paris e Portugal. Neste maravilhoso aparelho apresentará o Sr. II. Picolet quadros do comprimento do pano de boca do teatro com o auxílio da luz elétrica sem a menor oscilação. Título dos quadros – 1º chegada do comboio de recreio a Contra. 2º Barco de pilotos em Paço d’Arcos (Lisboa). 3º Os mergulhadores na África Portuguesa. 4º Os bombeiros voluntários do Porto (Exercício). 5º Irrigação do Passeio da Estrella (Lisboa). 6º Corridas de Saco no Campo Grande (Lisboa). 7º Corrida de Touros em Sevilha. 8º Partida de um batalhão Espanhol para Cuba. A empresa declara que este Cinematografo Lumiere é o primeiro e único que até hoje existe na América do Sul. Faz-se esta declaração afim de não se confundir este aparelho com outros que possam ser expostos nesta cidade com o mesmo nome” (EMPRESA... 1897, p. 8).

⁸ O *Pharol* (MG), de 22 de julho de 1897, em um quadro publicitário do Teatro Juiz de Fora, divulgava a estreia da “Grande Companhia de Variedades Empresa Germano Alves” no dia 23 de julho de 1897, tendo, no seu quadro de atrações, a exibição do Cinematógrafo Lumière, recém-chegado ao Brasil (GRANDE... 1897, p. 3). Os quadros apresentados repetiam os da estreia da Companhia no Teatro Lucinda (RJ). O título dos quadros eram: 1º *Chegada do comboio de recreio a Contra*; 2º *Barco de pilotos em Paço d’Arcos (Lisboa)*; 3º *Os*

Rio de Janeiro, favorecendo um intercâmbio cultural, o que permitiu a chegada de certas inovações com mais velocidade a Juiz de Fora. Entretanto, outros pontos precisam ser considerados para que essa realização fosse concretizada: a disponibilidade de estradas de rodagem, a ferrovia e a disponibilização de luz elétrica (BARROS, 2008; PIRES, 2004).

Desse modo, o cinema e a conformação do espaço urbano em Juiz de Fora foram acompanhados por um dinamismo cultural presente no fim do século XIX. Musse (2008, p. 92) argumenta que, “no final do século 19 e início do século 20, Juiz de Fora é considerada como centro cultural do nascente Estado de Minas Gerais”. Contudo, a cidade não se destacou apenas no âmbito das exposições filmicas ou como detentora de cinemas de rua, mas também se sobressaiu junto às produções filmicas.

Diante desse cenário, um personagem ganha destaque: João Gonçalves Carriço. Carriço, como era popularmente conhecido, nasceu em Juiz de Fora, em 1886. Era um admirador das artes, tendo trabalhado como pintor, fotógrafo e cenógrafo no Rio de Janeiro e em Juiz de Fora. Para além de sua vida artística, ele também sonhava em empreender no ramo cinematográfico. Por muito tempo, ele realizou exposições, inicialmente, valendo-se de um animatógrafo. Mais tarde, incorporou um cinematógrafo, de forma mambembe⁹, utilizando-se de sistemas modernos de exibição, tais como as projeções movidas a gás *radium*, sistema esse que facilitava as exposições sem o uso de energia elétrica.

Além disso, foi o idealizador e o dono do Cine Teatro Moderno¹⁰, em Matias Barbosa, e do Cinema Popular, em Juiz de Fora. No entanto, foi a produção e a exibição de cinejornais – filmes jornalísticos, não ficcionais, com curta duração e roteiros pré-definidos – entre as décadas de 1930 e 1960, apresentando, sobretudo, o cotidiano juiz-forano, que fizeram com que esse produtor mineiro se inserisse no circuito de distribuição de filmes no território nacional. Uma característica das produções da Carriço Filme¹¹ consiste na circunstância de terem sido feitas fora do eixo Rio-São Paulo. Outro ponto digno de nota

mergulhadores na África Portuguesa; 4º Os bombeiros voluntários do Porto (exercício); 5º Irrigação do Passeio da Estrella (Lisboa); 6º Corridas de saco no Campo Grande (Lisboa); 7º Corrida de touros em Sevilha; 8º Partida de um batalhão espanhol para Cuba. Já na matéria do dia 24 de julho de 1897, página 3, o título dos quadros eram outros: 1º Os banhistas na Figueira da Foz; 2º Uma partida de do jogo polo; 3º Uma distração no Palácio de Cristal no Porto; 4º Jogos de malabares em Lourenço Marques; 5º O Czar de Paris; 6º O patinador grotesco em Londres; 7º Os lanceiros da rainha em Lisboa; 8º Batalha de Neve e Lyon.

⁹ Realizava exposições em vários lugares da cidade e em outros municípios. Não tinha um ponto fixo para as exposições.

¹⁰ Na busca na Hemeroteca Digital Brasileira, foram encontradas as seguintes grafias: “Cine-Theatro Moderno” e a cidade de “Mathias Barbosa”.

¹¹ Optei por essa grafia do nome da produtora, ao longo da escrita da tese, visto que, na década de 1950, os próprios produtores já a adotavam. Porém, devo salientar que encontrei referências como “Carriço Film”; “Carriço Films”; “Faisca Films” e “Carriço Filme”.

refere-se ao fato de as produções terem sido empreendidas ao longo de quase 22 anos de gravações, período em que o produtor focaliza a Zona da Mata de Minas Gerais, principalmente a cidade de Juiz de Fora.

Posto isso, intento responder às seguintes questões neste trabalho: *quais divertimentos foram filmados pela Carriço Filme? Como as manifestações de diversão em Juiz de Fora são noticiadas pelos cinejornais? Que valores socioculturais essas imagens transmitem?*

Assim, o objetivo deste trabalho é analisar, à luz dos filmes produzidos pela Carriço Filme, os divertimentos em Juiz de Fora (MG) durante o período de 1934 a 1956, procurando problematizar a narrativa dos acontecimentos ligados à diversão e aos aspectos socioculturais presentes nos filmes. O recorte temporal aqui abarcado refere-se ao período de constituição oficial das atividades da empresa cinematográfica Carriço Filme, de 1934 até 1956. Apesar de alguns dados remeterem a finalização das filmagens a 1959, os filmes ainda existentes vão até 1956, como explicarei a seguir.

Antes de tudo, preciso esclarecer que a opção feita pelo uso do termo “diversão” ou “divertimento” para definir as manifestações sociais apresentadas nos filmes da Carriço Filme se deu, sobretudo, pela inexistência do emprego do termo “lazer” nos cinejornais. A apresentação das pessoas em seu tempo de não trabalho, quando enunciada, nomeia-se como *diversão* ou *divertimento*. Ressalto que ao analisar os filmes percebo que essas manifestações estão atreladas, até certo ponto, a características do que tem sido entendido como lazer, apesar de não serem definidas como tal, aproximando-me do trabalho de Dias (2013), que, ao pesquisar a cidade do Rio de Janeiro no último quartel do século XVIII e décadas iniciais do século XIX, conclui a existência de experiências de lazer, ainda que tal termo não fosse empregado ou seus usos fossem inexpressivos.

Optei por esse recorte a partir da análise da disponibilidade de filmes em condições de visionamento. Contudo, cabe pontuar que existem menções sobre produções feitas pela Carriço Filme anteriores a 1934, bem como posteriores a 1956. Das produções anteriores ao período supracitado, identifiquei as seguintes: em 1927, alia-se a Luiz Renato Brescia e, juntos, dirigem a filmagem do jogo Palestra Itália, de São Paulo *versus* Industrial Mineiro, de Juiz de Fora. Dados disponibilizados pelo *site* da Cinemateca Brasileira apontam que Carriço é o produtor do filme em questão, entretanto, a obra *Dicionário de fotógrafos do cinema brasileiro*, elaborada por Silva Neto (2010, p. 39), atesta ser essa produção registrada como uma possível encomenda feita por Carriço e dirigida por Luiz Renato.

Além disso, o catálogo da cinemateca sobre o *Cinejornal Carriço*, que foi produzido em 2001, apresenta uma produção sob a referência “Cinejornal Carriço SN-015”¹², datada pela publicação como sendo de 1929-1930, silenciosa e tingida com 35 mm e 90 m. A cinemateca ressalta que essa produção seria, possivelmente, uma das primeiras experiências de João Carriço na produção de filmes (CINEMATECA BRASILEIRA, 2001, p. 15). Já pesquisadores, como Sirimarco (2005) e Rocha (2008), apontam que as últimas atividades da Carriço Filme se deram em 1959, com o registro feito por Manuel Carriço¹³ do cortejo fúnebre e enterro de João Gonçalves Carriço, denotando, assim, haver evidências de produções posteriores a 1956.

Assinaladas essas questões, importa salientar que este capítulo será subdividido em mais três momentos: no próximo item, é esperado que sejam apresentadas algumas considerações em torno das fontes e do estado da arte de temas relevantes para esta pesquisa. Na sequência, discute-se um pouco do processo de análise filmica realizado ao longo desta investigação. Por fim, apresenta-se uma breve biografia de João Carriço e da Carriço Filme.

1.1 Fontes e estado da arte

Em uma pesquisa bibliográfica prévia, foi possível constatar a existência de trabalhos que visam analisar e descrever a vida e a obra de João Gonçalves Carriço. Também foram identificadas outras fontes que buscam analisar alguns de seus filmes, sobretudo aqueles que se voltam para a figura do presidente Vargas.

Nesse bojo, pode-se citar o estudo elaborado por Pereira (2011), cujo objetivo foi verificar a construção de personagens políticos nos documentários e nos cinejornais apresentados pelo cineasta mineiro. Além disso, o autor buscou compreender até que ponto Carriço criou um clima de projeção positiva ou negativa da personalidade política que apresentava. Em seu trabalho, o autor conclui que é premente uma nova discussão sobre a conduta ética de João Gonçalves Carriço, “que na época detinha o monopólio da mediação audiovisual entre personalidades da política nacional e os eleitores da região” (PEREIRA, 2011, p. 52).

¹² Dados disponíveis na obra: *Cinejornal Carriço* (CINEMATECA BRASILEIRA, 2001, p. 15).

¹³ Durante esta pesquisa, foram encontradas as grafias “Manuel Carriço” e “Manoel Carriço”, tanto nos cinejornais quanto nas publicações da imprensa. Então, como nos letreiros dos cinejornais o referido nome aparecia com a letra “u”, optei por adotar Manuel Carriço neste trabalho.

Outra publicação foi elaborada por Rocha (2008), tendo, como cerne, analisar a vida e a obra do cineasta mineiro João Gonçalves Carriço. Rocha (2008) descreve como Carriço abordava a vida das personalidades públicas e privadas, bem como as relações estabelecidas com os seus respectivos círculos de convivência e de admiradores. Além disso, o autor insere a produção do cineasta mineiro na história econômica, uma vez que ele considera a produção e a atuação de Carriço em um tripé cinematográfico – exibidor, produtor e distribuidor de filmes nacionais. Já a obra de Sirimarco (2005) abarca a produção e a trajetória de vida do cineasta. A autora aborda a relação de filmes produzidos por ele, bem como busca resgatar a história de vida do cineasta por meio de relatos orais e jornais impressos. Em 2001, a Cinemateca Brasileira também produziu um catálogo, o *Cinejornal Carriço*. A publicação exhibe uma espécie de compilação ou resumo de jornais cinematográficos e termos descritores presentes nas películas. Ainda, faz uma breve biografia de João Gonçalves Carriço, além de apresentar fotografias dos equipamentos e das películas.

Cabe ressaltar ainda que o interesse pela pesquisa em torno dos cinejornais e das manifestações de lazer vem sendo despertado nacionalmente. Como exemplo desse esforço em torno de pesquisas na área, destaco os seguintes trabalhos: *Cinejornal brasileiro: a documentação do esporte no Estado Novo em comparação com a estética de Leni Riefenstahl*, concebida por Clara Alves Teixeira, em 2011, concluindo que “o esporte sempre foi utilizado por diversos governos como elemento aglutinador” (TEIXEIRA, 2011, p. 6); já o trabalho de Victor Andrade de Melo, intitulado *Esporte e cinema: diálogos, as primeiras imagens brasileiras*, concentra-se na análise de longas-metragens com películas de cinejornais, com o objetivo de “apresentar e discutir as primeiras imagens brasileiras captadas em película em que aparecem elementos de nossas pioneiras práticas esportivas” (MELO, 2005, p. 21).

A importância da análise dos cinejornais para a pesquisa histórica também vem sendo evidenciada em publicações que verificam a sua presença e os seus desdobramentos nas sociedades, especialmente no que tange ao entretenimento de massa do século XX¹⁴. Já sobre o tema¹⁵, algumas pesquisas vêm contribuindo para o rompimento da percepção dos

¹⁴ Dentre algumas obras: Fielding (2011); Tranche e Sánchez-Biosca (2001); Sainati (2001). Além disso, existem sites que oferecem imagens e informações sobre cinejornais, como, por exemplo: o *Archivio Storico Luce*; *Filmoteca Española*; *Comitê Gestor da Internet no Brasil*; *Cinemateca Brasileira*. Outra importante contribuição é o dossiê da *Fédération Internationale des Archives du Film (FIAF)* sobre cinejornais em arquivos pelo mundo feito por Smither e Klaue (1998), intitulado *Newsreels in film archive: a survey based on the FIAF newsreels symposium*.

¹⁵ Dentre algumas pesquisas centradas em cinejornais, podem-se destacar os seguintes estudos: Souza (1994), cuja pesquisa se intitula *Eleições e cinema brasileiro: do fôsforo eleitoral aos santinhos eletrônicos*; também a dissertação de mestrado de Archangelo (2007), chamada *Um bandeirante nas telas de São Paulo: o discurso adhemarista em cinejornais (1947-1956)*. Outra dissertação que também se destaca é a de Siqueira (2007),

cinējournals como subproduto do movimento cinematográfico¹⁶.

Nesse âmbito, é possível notar que, além do visionamento dos filmes, a ida aos cinemas também permitia informações acerca dos principais acontecimentos do país e do mundo por parte dos espectadores. Assim, o jornalismo aliado ao cinema levava aos espectadores das salas as mais recentes notícias por intermédio da exibição de curtas-metragens que se dedicavam a noticiar os fatos que a imprensa e/ou os produtores cinejornalísticos selecionavam como os mais relevantes da semana.

É necessário considerar que esse modo de se fazer mídia esteve presente nas telas dos cinemas de todo o país entre as primeiras décadas do século XX até o fim dos anos de 1970. Geralmente, os cinejournals eram exibidos antes das projeções dos filmes em cartaz, sendo também usualmente utilizados para fins de propaganda política e institucional.

A produção de cinejournals emergiu nas primeiras experiências ligadas à cinematografia, uma vez que, na Europa, os próprios irmãos Lumière (1909) experimentaram o uso de filmes de curta-metragem com caráter informativo, o chamado “Actualités”. Dessa forma, podem ser considerados os pioneiros em termos de produção desse modelo de jornal. Capuzzo (1986, p. 17) assinala que “[...] os primeiros filmes eram registros de curta duração sobre autoridades, fatos jornalísticos e alguns espetáculos de variedades [...]”. Quando se toma o cenário brasileiro no tocante às produções, um dos primeiros jornais desse gênero teve a marca Pathé “copiada por Arnaldo e Cia., em 1910, atuando como cinegrafista Marc Ferrez” (MIRANDA; RAMOS, 2000, p. 133). É necessário considerar ainda que, até a década de 1920, as produções do mercado cinematográfico no país eram realizadas de maneira mais liberada e espontânea.

Entretanto, a partir dos anos de 1930, com o apoio da produção por parte dos órgãos dos governos, foi possível fazer com que os jornais de atualidades, como também eram conhecidos, passassem a ser malvistas pelos cineastas e críticos cinematográficos. Isso porque muitos deles eram produzidos por encomenda do governo ou de particulares para mostrar seus mais novos feitos no cinema. Como exemplo disso, eram exibidas as comemorações relativas

nomeada *Cenas de um horizonte político: o ano de 1963 e a produção de cinejournals a serviço de uma administração municipal na capital de Minas Gerais*; tem-se ainda a dissertação de Teixeira (2011), cujo título é *Cinejornal brasileiro: a documentação do esporte no Estado Novo em comparação com a estética de Leni Riefenstahl*; a contribuição de Tomaim (2006), sob o título *Janela da alma: cinejornal e Estado Novo: fragmentos de um discurso totalitário*; ademais, a dissertação de Souza (1991), *Ação e imaginário de uma ditadura: controle, coerção e propaganda política nos meios de comunicação durante o Estado Novo*.

¹⁶ Bernardet (1979, p. 28) já chamava a atenção dos pesquisadores sobre a importância de estudos que tomassem as análises dos cinejournals e dos documentários como objetos de pesquisa.

ao Dia do Trabalho, à Semana da Pátria, aos aniversários do presidente e à instauração do Estado Novo (SANTOS, 2004).

Então, a produção desses filmes no Brasil se dava em torno de assuntos locais, como eventos públicos, exibição de competições esportivas, enterros, acontecimentos políticos e, até mesmo, acidentes, como, por exemplo, enchentes (SIMIS, 1997). Entretanto, as produções desse gênero filmico foram marcadas pelo viés da promoção partidária, auxiliando, de maneira inequívoca, no fortalecimento das ideias de educação cívica ao promoverem, por sua vez, o nacionalismo. Além disso, nesses filmes de curta duração, grande parte dos registros audiovisuais do país são encontrados, na medida em que muitas imagens e fatos formam registros documentais de uma época em que não se tinha o jornalismo televisivo, cujo início oficial se deu no dia 18 de setembro de 1950. Essa data está relacionada à inauguração da TV Tupi em São Paulo e é historicamente associada ao início das transmissões regulares de televisão no Brasil. No entanto, há que se ressaltar que diferentes transmissões televisivas foram realizadas em meados do ano de 1950. Exemplo disso é a exibição experimental empreendida por Olavo Bastos Freire, rádio-eletricista, em Juiz de Fora em 1948. Na ocasião, esse feito foi registrado pela Carriço Filme em uma das pautas do *Cinejornal N.159*, de 1948¹⁷. Sob o letrero *Juiz de Fora – Estado de Minas Gerais: a pioneira da televisão no Brasil*, o filme trata de apresentar Olavo Bastos demonstrando a aparelhagem. Segundo o cinejornal, o televisionamento foi relativo ao prefeito Cruz Filho. Nesse sentido, assim como a televisão se apropriou de imagens dos cinejornais para compor suas notícias e documentários, ela também foi noticiário nos cinejornais.

Dessa maneira, a feitura de cinejornais como mecanismo de disseminação de ideais políticos a partir da criação de marcos regulatórios se deu a partir do primeiro governo de Vargas. Logo, a criação de órgãos reguladores direcionados ao controle dos meios de comunicação foi de grande valia para o governo, pois a grande extensão territorial do país demandaria uma estrutura de mídia que pudesse alcançar as diferentes camadas da sociedade brasileira. Por isso, a divulgação e a veiculação de filmes educativos eram elos importantes de mediação entre os feitos do governo e a população. Desse modo, as mensagens de cunho patriótico eram ferramentas usadas para educar e despertar o orgulho da brasilidade junto às pessoas (ROCHA, 2008).

Então, a trajetória da criação desses órgãos se dá, sobretudo, por meio do incentivo governamental para a produção de filmes educativos. O Decreto nº 21.240, de 4 de

¹⁷ CINEMATECA, 2001, p. 96.

abril de 1932, instauraria a obrigatoriedade de “exibição de um filme de curta-metragem educativo por programa em sala comercial (o que significa que a exibição não ficaria restrita às escolas)” (SIMIS, 1997, p. 77). De acordo com o Decreto nº 21.240/1932, o filme educativo abrangeria:

[...] não só os filmes que tenham por objeto intencional divulgar conhecimentos científicos, como aqueles cujo entrecho musical ou figurado se desenvolver em tomo de motivos artísticos, tendentes a revelar ao público os grandes aspectos da natureza ou da cultura. (BRASIL, 1932, *on-line*)

Ainda, esse mesmo decreto mencionava a realização do Convênio Cinematográfico Educativo, que assinalava, dentre as suas finalidades, a instituição permanente de um cinejornal, que seria filmado em todo o Brasil e com motivos brasileiros (SIMIS, 1996, p. 174), tanto em versões sonoras quanto em versões silenciosas.

Já em julho de 1934, foi criado o Departamento de Publicidade e Difusão Cultural por intermédio do Decreto nº 24.651, de 10 de julho de 1934, que era vinculado ao Ministério da Justiça e Negócios Interiores, órgão esse responsável por regular a exibição e a produção cinematográfica. A principal função dessa autarquia governamental era relativa à feitura de propagandas governamentais destinadas ao povo brasileiro. Cabe ponderar que, apesar de o decreto ter favorecido os interesses dos importadores e distribuidores, com redução das taxas alfandegárias e facilidades para a obtenção do certificado de exibição, ao centralizar a censura, este também determinava a exibição obrigatória em cada programa de filmes nacionais que fossem classificados como educativos, ou seja, os filmes passaram a não ser mais exibidos somente nos estabelecimentos de ensino. Com isso, o cinema, como mediador, se tornou um grande incentivo à expansão dos ideários getulistas. Além disso, o órgão também regulava outros meios de comunicação, como, por exemplo, as transmissões radiofônicas.

O fortalecimento da regulação da exibição e da produção cinematográfica no país como instrumento educativo se dá, sobretudo, a partir da criação do Instituto Nacional do Cinema Educativo (INCE)¹⁸, que iniciou suas atividades em 1936. Idealizado por Roquette Pinto¹⁹, o INCE tinha, como objetivo, “promover e orientar a utilização da cinematografia,

¹⁸ Gaspar (2015, p. 11) atesta que “a criação do INCE foi inspirada em modelos europeus de cinema educativo, principalmente no *L’Union pour la Cinématographie Éducative*, Instituto LUCE da Itália fascista que, além de produzir cinejornais e documentários de curta-metragem, também era responsável por filmes de enredo de longa-metragem da propaganda do governo Mussolini”.

¹⁹ Roquette Pinto (1884-1954): médico, antropólogo, etnólogo, ensaísta, poeta e radialista. Em 1937, fundou o INCE, instituição que coordenou até 1947, produzindo cerca de 300 documentários sobre o Brasil, ao lado do cineasta mineiro Humberto Mauro. Além disso, orientou produções cinematográficas relevantes, como, por

especialmente como processo auxiliar de ensino, e ainda como meio de educação popular” (SIMIS, 1996, p. 34). Para Tomaim (2006, p. 121),

A regulação do INCE determinava que os filmes educativos seriam produzidos tanto no formato 35mm, com imagens e sons sincronizados, para veiculação em salas de exibição do circuito comercial, usufruindo da lei de obrigatoriedade de exibição de uma película nacional, quanto no formato 16mm, mudo e sonoro, destinados às instituições de ensino público e particular do país.

Nesse sentido, Rêgo (2007) aponta que, ainda nesse momento, as temáticas dos filmes eram de cunho educativo e não se voltavam para a perspectiva militarista. Sendo assim, a figura de Vargas não assumia o destaque nesse órgão, porém, com a criação do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), em 29 de dezembro de 1939, posterior ao golpe de Estado, a dinâmica se altera. O departamento era composto de setores de divulgação, imprensa, radiodifusão, turismo, teatro e cinema. Detinha a exclusividade quanto à propaganda e à publicidade de todos os ministérios e repartições públicas, bem como à promoção e à organização de atos comemorativos oficiais e de festas cívicas.

Para o cinema, foram criadas curtas-metragens que eram exibidos em todas as sessões antes dos filmes e que ficariam conhecidos como “cinejornais”; para o rádio, os planos se estenderam ao controle da Rádio Nacional e da ampliação do programa A Hora do Brasil em rede nacional. Diante dessa conjuntura, o Estado não atuaria apenas como censor dessas atividades culturais, mas, principalmente, como produtor de sua própria imagem, apropriando-se dos mais diversos dispositivos de propaganda e reunindo-os todos em um órgão espelhado no modelo nazifascista (TOMAIM, 2006, p. 128). Uma pequena amostra desse fato pode ser percebida ao se analisarem os marcos de produção dos cinejornais no país: no ano de 1938, deu-se o início da produção estatal dos cinejornais, sobretudo a partir da criação do Departamento Nacional de Propaganda e Difusão Cultural (DPDC), em que as produções eram estimuladas e apoiadas pelo governo para a propagação dos feitos estatais. Por fim, em 1945, a Agência Nacional surge como parte integrante do Departamento Nacional de Informações (DNI), que substituiu o DIP após a publicação do Decreto-Lei nº 7.582, de 25 de maio de 1945.

Diante desse contexto nacional, pequenos produtores seguiam a lógica de produção determinada pelo governo, mesmo não recebendo auxílio financeiro do Estado, seja por simpatia ao regime imposto por Vargas, seja para terem seus filmes aceitos pela censura, como é o caso da empresa cinematográfica Carriço Filme. Diante disso, compreendo o cinema

exemplo: *Descobrimiento do Brasil* (1937) e *Argila* (1940), ambas dirigidas por Humberto Mauro. Em 1945, com a redemocratização do país, auxilia na fundação do Partido Socialista Brasileiro (PSB).

e as cenas midiáticas como relevantes aos fenômenos da comunicação, uma vez que, ao aliar sons e imagens, se tornam mediadores capazes de criar representações, mesmo que tenham sido filmados a partir do princípio da verossimilhança em relação a personagens, territórios, fatos históricos e/ou situações cotidianas. Por isso, ao se considerar que os cinejornais viabilizavam não apenas sentidos, mas também atuavam como produtores simbólicos, entendo que a informação por eles traduzidas não está dissociada do ato da mediação. Reconheço as limitações da pesquisa no que concerne ao acervo do cineasta e às suas condições de manejo, uma vez que não existem dados precisos sobre o número de cinejornais produzidos pela empresa. Além disso, devo ressaltar a qualidade precária das imagens filmicas e o não manuseio de roteiros originais dos filmes.

Feitas essas considerações, é oportuno que, na sequência, se sejam alguns comentários acerca do acervo filmico que foi manuseado para a composição desta tese e do processo de análise filmica levado a efeito.

1.2 Aspectos metodológicos: análise filmica

Ao considerar o desenho metodológico desta pesquisa, corroboro com o pressuposto defendido por Marcos Napolitano (2011) ao defender que um estudo que envolva o cinema como fonte histórica deve confrontar impressão e testemunho, preocupação estética e registro documental. O autor acrescenta que é fundamental que seja feita a articulação entre a linguagem técnica e a estética capazes de revelar as representações da realidade contidas nos documentos audiovisuais. Além disso, assim como Rosenfeld (2001), considero que as análises filmicas também devam abarcar o contexto concernente à indústria do entretenimento, bem como o cenário das políticas públicas em torno da produção, da exibição e da distribuição dos filmes.

Ao examinar a relação entre cinema e história nas obras de Marc Ferro, Morettin (2003, p. 39) discorre sobre o processo da análise filmica ao citar Leutrat (1995, p. 32), concluindo que

Para que possamos recuperar o significado de uma obra cinematográfica, as questões que presidem o seu exame devem emergir de sua própria análise. A indicação do que é relevante para a resposta de nossas questões em relação ao chamado contexto somente pode ser alcançado depois de feito o caminho acima citado, o que significa aceitar todo e qualquer detalhe. O relevante ou irrelevante não é um dado que a *priori* podemos estabelecer na análise filmica a partir de nossos conhecimentos anteriores. Com este movimento, evitamos o emprego da história como pano de fundo, na medida em que o filme não está a iluminar a bibliografia selecionada, ao

mesmo tempo em que não isolamos a obra de seu contexto, pois partimos das perguntas postas pela obra para interrogá-lo.

Para a realização de tal tarefa, é necessário decompor um filme em vários sentidos, uma vez que este guarda ambivalências e polissemias. Assim, faz-se premente examinar não apenas a sua contribuição à história, mas também, antes, trata-se de desvendar os projetos ideológicos com os quais a obra dialoga e, necessariamente, trava contato, sem perder de vista a sua singularidade dentro de seu contexto.

É nesse contexto que se podem perceber os cinejornais, na medida em que os aspectos históricos ali presentes estão intimamente associados aos seus mecanismos de representação da realidade, além de seus constituintes internos (trilha sonora, edição, roteiro, iluminação, enquadramentos etc.). Por isso, procurei articular a linguagem técnico-estética dessas fontes audiovisuais e as representações da realidade social ou histórica nelas inseridas, visto que o aspecto estrutural da fonte apresenta uma dada leitura histórica, assim como a concepção dos fatos ali narrada acaba por se limitar a dadas condições técnicas de produção do momento vivido.

Para que o leitor tenha melhor compreensão acerca dos cinejornais da Carriço Filme, utilizados como principal fonte histórica desta pesquisa, é necessário destacar que eles, por limitações técnicas, eram feitos em várias etapas: primeiro, eram realizadas as captações de imagens, havendo, na sequência, um acréscimo de trilha sonora (música e narração) e, posteriormente, de letreiros. A música, a narração em *over*²⁰ e os letreiros são categorias que auxiliam o entendimento das opções (intenções) do produtor, uma vez que este era usado como maneira de tentar persuadir os espectadores.

Segundo Wainberg (1992, p. 159), ao estudar os cinejornais vinculados aos processos de guerra, a voz está presente nos cinejornais para interpretar as imagens e intervir na realidade, denotando, assim, um aspecto de didatismo na produção, ao edificar narrativas que fossem facilmente assimiladas pela audiência. Entretanto, mesmo havendo essa intencionalidade, as imagens não são neutras, afinal de contas, elas também narram os fatos. Nesse ínterim, Bernardet (1984, p. 37), ao discorrer sobre as seleções e as escolhas presentes em filmes de ficção e de não ficção, afirma que:

A linguagem cinematográfica é uma sucessão de seleções, de escolhas: escolha-se filmar o ator de perto ou de longe, em movimento ou não, deste ou daquele ângulo;

²⁰ Xavier (1997, p. 128), ao citar o cineasta russo Sergei M. Eisenstein, descreve a voz *over* como “[...] voz-over – esta que se superpõe às imagens e cujo foco emissor é indeterminado ou se encontra em outro espaço frente ao observado pela câmara [...]”.

na montagem descarta-se determinados planos, outros são escolhidos e colocados numa determinada ordem. Portanto, um processo de manipulação que vale não só para a ficção como também para o documentário, e que torna ingênua qualquer interpretação do cinema como reprodução do real.

Dessa maneira, o conjunto filmico (roteiros, imagens, sons e letreiros) é manejado, não sendo, portanto, a realidade em si mesma. Antes, é uma leitura dela. Desse modo, os fatos noticiados são compostos por um conjunto de blocos narrativos com pouca organicidade interna, arquitetados com o objetivo de construir uma apresentação explicativa dos fatos noticiados. Além disso, devo realçar a fragmentação dos temas tratados, uma vez que um mesmo cinejornal abarca diferentes pautas. Acerca desse ponto, Souza (2003, p. 46) aponta que:

A fragmentação dos temas e assuntos dos cinejornais é outro obstáculo para a leitura histórica do documento filmico. Os vários tópicos cobertos por um número de cinejornal levado semanalmente às telas pedem uma complexa abordagem de enunciados descontínuos e separados no tempo e no espaço.

As produções filmicas da Carriço Filme não são diferentes, visto que os filmes possuem uma duração média de seis minutos, podendo chegar a nove pautas distintas em uma mesma produção. Outro fator dificultador da pesquisa foi a baixa qualidade das cópias dos filmes disponíveis para o visionamento. Alguns não possuíam som; em outros, a imagem estava muito distorcida. Ressalto que esse entrave na pesquisa não foi encontrado apenas por mim. Antes, Archangelo (2015) revela as dificuldades que a Cinemateca Brasileira passava em termos financeiros e de pessoal, não tendo condições de, por exemplo, recuperar as imagens relativas ao banco de imagens do Canal 100. O pesquisador ressalta ainda que certos impasses também estariam ligados ao processo avançado de deterioração de muitos rolos de filmes originais, fator que impacta diretamente sua recuperação.

Nesse sentido, encontrei muitas dificuldades em estabelecer o quantitativo de filmes da produtora Carriço Filme e, por isso, optei por trabalhar apenas com os dados disponibilizados pela Cinemateca. Essa difusão de informações sobre o acervo filmico da Carriço Filme se deve a vários eventos trágicos. Dados coletados no trabalho de Sirimarco (2005) demonstram que o material foi se perdendo, e o acervo foi sendo pulverizado. Em 1962, a Prefeitura de Juiz de Fora, administrada por Olavo Costa, por meio da Lei nº 1.657, de 28 de maio de 1962, consegue a autorização para a compra de 202 cinejornais de Manuel Carriço, filho de Carriço e diretor da Carriço Filme. O montante de filmes adquiridos e os que restaram da doação feita por João Carriço foram armazenados em um almoxarifado sem a conservação adequada para a preservação das fitas, visto que 90% dos rolos de filme eram

feitos de nitrato de celulose, material tóxico e inflamável. Além disso, o lugar sofria infiltrações e dispunha de iluminação inadequada para a conservação dos rolos de filmes, até porque o espaço abrigava também materiais de construção.

Quatro anos depois, foi iniciada uma campanha de preservação da memória da Carriço Filme empreendida pelos familiares de Carriço e pelos jornalistas da cidade, compelindo a prefeitura a dar início à limpeza dos rolos de filme. Aliás, uma entrevista cedida por Décio Lopes ao pesquisador Adriano Medeiros Rocha, realizada em 2006, permite traçar um panorama da situação do acervo naquela época:

Eles apenas abriam as latas e passavam um paninho na película. Mas, com o contato com o ar, a coisa piorou. Os filmes começaram a melar e aí tiveram que jogar fora. Eu tenho um amigo que trabalhava no IPLAN, que na época era um serviçal lá, que chegou a enterrar vários rolos atrás da Câmara Municipal, onde era a Secretaria de Cultura, coordenada pelo professor Joel Neves. (ROCHA, 2007, p. 85)

Mediante as denúncias feitas por jornais do município, como a matéria intitulada “Milhões atirados no Paraibuna”²¹, inserida no *Jornal Urgente*, de novembro de 1973, a prefeitura foi obrigada a tomar providências quanto ao material que já estava se deteriorando, havendo relatos de que parte do acervo foi jogado no Rio Paraibuna pelos funcionários da prefeitura. Além do valor material e cultural descartado, houve ainda o perigo da contaminação do curso da água. Após essa ação, o acervo foi transferido para uma espécie de orquidário, que se localizava no Jardim do Museu Mariano Procópio. Décio Lopes, incentivador e defensor da preservação da memória da Carriço Filme, a pedido da prefeitura, preparou um relatório sobre as condições em que se encontrava aquele material. A demora nas providências não se deu por causa da falta de relatórios técnicos especializados, haja vista que Décio ressalta que enviou os devidos documentos ao Secretário de Cultura da época, Holf Bendel (ROCHA, 2007).

Em dezembro de 1977, a coleção da Carriço Filme chegou à Cinemateca Brasileira, somando 690 rolos de negativos e positivos de imagens, bem como sons sincronizados (ROCHA, 2007). Inicialmente, foi abrigada no Instituto Nacional de Cinema Educativo, sob a orientação do técnico Fernando de Noronha e do cineasta Humberto Mauro, os quais estudaram as melhores saídas para salvaguardar o acervo da Carriço Filme.

²¹ MORGAN, 1973, p. 3.

Em 1982, um incêndio²² acometeu as dependências da cinemateca, destruindo cerca de 242 rolos de filme. Após esse episódio, ainda nesse mesmo ano, a instituição emite um ofício ao município de Juiz de Fora, anunciando a permanência de 448 rolos depositados (ROCHA, 2008, p. 101). No entanto, o que se nota é que, ao longo do processo de recuperação e levantamento de dados contidos na cinemateca, apenas constam 261 filmes no órgão. Os dados disponíveis no *site* e no catálogo não deixam claro se foram recuperados apenas 261 rolos ou se entre os 448 havia 261 filmes, sendo esses rolos com originais e cópias. Localmente, o acervo histórico da Carriço Filme também preocupa. Conforme relato de Manuel Carriço Filho a Rocha (2007, p. 89), “quase todo material original que se encontrava sob guarda da família foi sendo emprestado para diversas pessoas” que não devolveram os itens emprestados. Hoje em dia, restam apenas cópias de poucas fotografias, documentos e programas do Cine Theatro Popular. No Museu Mariano Procópio, encontram-se mais algumas fotos e, na Fundação Cultural Alfredo Ferreira Lage (FUNALFA), algumas cópias de parte da obra cinematográfica restauradas pela Cinemateca Brasileira.

As etapas metodológicas empregadas no manejo dos cinejornais se dividiram em quatro fases principais. A primeira etapa da pesquisa consistiu em compreender a disponibilização de acesso aos filmes. Optei por trabalhar, como dito anteriormente, apenas com os dados oficiais disponibilizados pela Cinemateca Brasileira sobre a produção existente da Carriço Filme. Tal escolha se deu por diferentes percalços ocorridos durante o processo de salvaguarda do material, algo que, como já expressei, dificulta o entendimento da totalidade da obra.

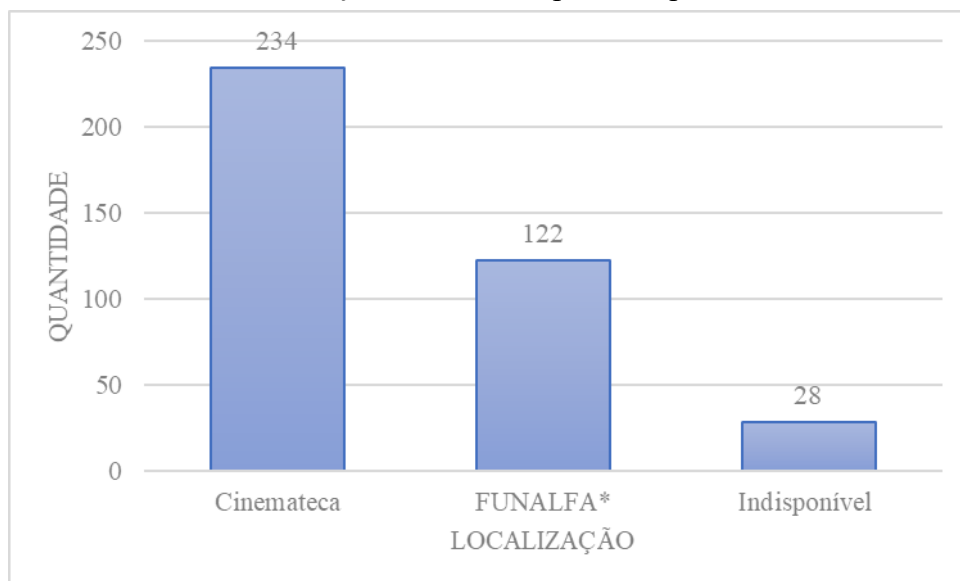
Ainda, cabe pontuar que as fichas catalográficas estão disponíveis no *site* da Cinemateca Brasileira na aba sobre filmografia, além de terem sido publicadas em uma obra chamada *Cinejornal Carriço* (CINEMATECA, 2001). Elas possuem descrições e dados que foram levantados pelos técnicos da Cinemateca Brasileira e, por isso, estão sujeitas às restrições relacionadas com as respectivas filmagens, uma vez que esses profissionais não tiveram acesso aos roteiros elaborados pela empresa cinematográfica e nem às anotações dos produtores, o que permite inferir que se valeram apenas dos rolos de filmes entregues. Outra limitação relacionada a esse material é o desconhecimento, por parte dos técnicos, de certas informações locais sobre o contexto juiz-forano. Um exemplo disso é a recorrente menção à Torre da Catedral, sendo que a imagem que aparece é referente ao Morro do Cristo.

²² Outros dois incêndios acometeram as dependências da Cinemateca, em 1982 e 2021 respectivamente, porém não tive acesso à informações precisas sobre a perda ou não de algum material relativo ao acervo filmico da Carriço Filme.

Diante desses elementos, foi possível contabilizar 262 filmes nesses materiais. Destes, 234 estão disponíveis para visionamento e 28 estão indisponíveis para acesso.²³ Essas produções disponíveis são relativas aos cinejornais completos, bem como às sobras de filmes. Nessa etapa, ainda elaborei um organograma de referência que abarca a disponibilidade e a localização para visionamento dos filmes, ação realizada em campo, em setembro de 2017, na Divisão de Memória da FUNALFA, na cidade de Juiz de Fora (MG). Após o levantamento, foram realizadas as tabelas e os gráficos com a compilação dos principais dados.

É importante considerar que a FUNALFA não possui nenhum filme original, mas apenas cópias dos materiais que estão disponíveis na Cinemateca Brasileira. Além disso, não possui cópia de todo o material que está descrito no catálogo. Por isso, essa etapa se fez necessária, visto que eu teria de assistir aos filmes várias vezes para decompô-los e analisá-los. O Gráfico 1 apresenta o quantitativo de filmes que encontrei disponíveis na Divisão de Memória e quantos faltariam ser visionados disponíveis apenas na Cinemateca.²⁴

Gráfico 1 – Localização de filmes disponíveis para visionamento



²³ Um desses filmes faz referência a uma encomenda feita por Carriço a Luiz Renato Brescia, para a filmagem de jogo do Palestra Itália, de São Paulo, e Industrial Mineira, de Juiz de Fora, foi gravado em 1927. Não há dados completos que possibilitem entender o critério de indisponibilidade, porém imagino que possa ser devido ao impedimento de restauração do material por conta da deterioração ou da existência apenas de fichas ou manuscritos da empresa que fazem referência a esses filmes. Outra hipótese é de que fazem parte do acervo perdido durante os incêndios que aconteceram nas câmaras de alocação desses filmes na Cinemateca Brasileira. Portanto, não optei por trabalhar com filmes que se encontram indisponíveis.

²⁴ Nessa etapa, em outubro de 2017, em contato por *e-mail* com a Cinemateca Brasileira, com o objetivo de levantar o quantitativo de filmes disponíveis e que pudessem ser assistidos, o técnico que me respondeu sugeriu que eu consultasse o catálogo *on-line* de obras audiovisuais disponíveis, pesquisando os filmes da Carriço Filme. Segundo ele, ao pesquisar a base de dados disponibilizada no *site* da Cinemateca, localizando os filmes, eu deveria verificar se, na visualização em “formato completo”, haveria a informação “S” em “conteúdo examinado”. Se sim, talvez existisse uma cópia para pronto visionamento na Cinemateca.

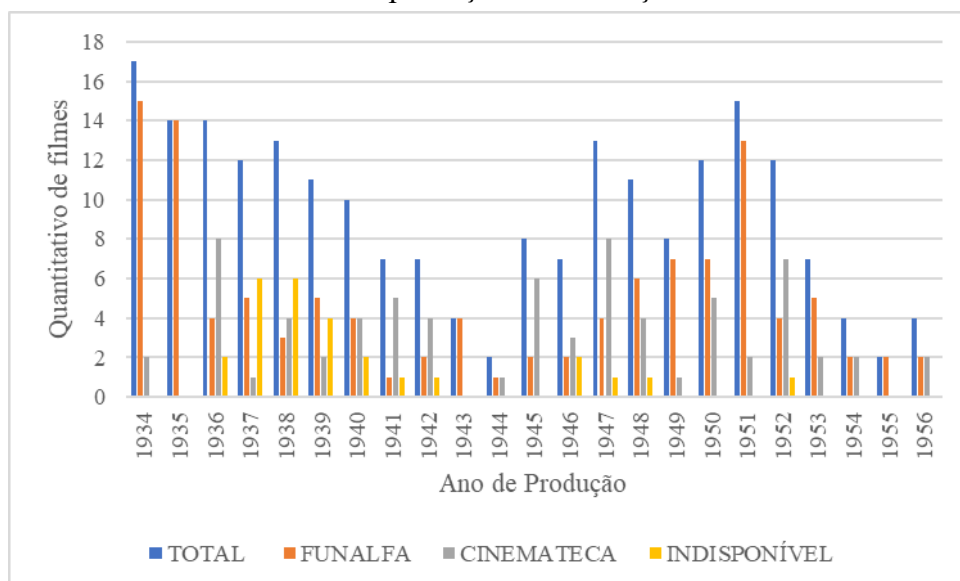
Fonte: Elaborado pela autora, 2021.

Nota: Elaboração realizada a partir do cruzamento de dados sobre disponibilidade para visionamento dos cinejornais, material filmico categorizado como examinado no site da Cinemateca Brasileira (2001) e disponibilização de cópias existentes na Divisão de Memória da FUNALFA.

Como se pode observar a partir da apresentação do Gráfico 1, 52% dos filmes possuem cópias disponíveis para visionamento na Divisão de Memória da FUNALFA, sendo que o restante só pode ser acessado nas dependências da Cinemateca Brasileira. A ideia inicial que eu desenhava para esta pesquisa era que, a partir do levantamento dos cinejornais que fossem vir a ser assistidos, eu me deslocaria até a cidade de São Paulo para realizar o visionamento das películas disponíveis apenas lá, entretanto, devido à pandemia da COVID-19²⁵, esse processo se inviabilizou. Por isso, as análises filmicas se detiveram nos filmes disponíveis na FUNALFA e, quando oportuno, foram feitas algumas correlações aos filmes disponíveis na cinemateca se valendo dos dados contidos nas fichas catalográficas.

Nos gráficos a seguir, tem-se um panorama do acervo e de sua localização. O Gráfico 2 refere-se aos materiais que foram passíveis de serem identificados por datas de produção. Já o Gráfico 3 apresenta os filmes e seus respectivos intervalos temporais referentes às datas de produção no catálogo. Possivelmente, esses intervalos temporais foram colocados pelos técnicos da Cinemateca Brasileira por serem, provavelmente, sobras de materiais ou rolos de filmes sem datação ou referências precisas.

Gráfico 2 – Filmes catalogados pela Cinemateca Brasileira do acervo da Carriço Filme por ano de produção e localização

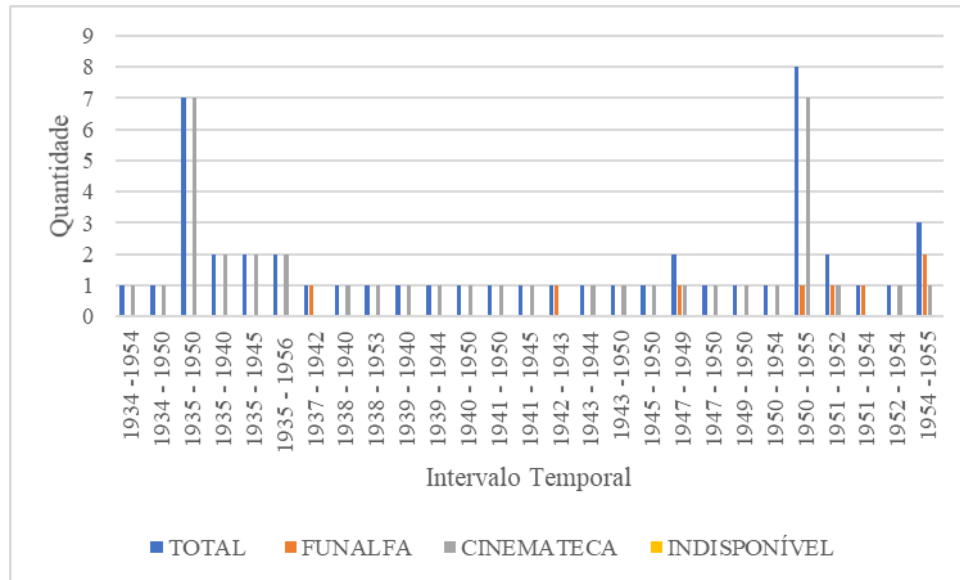


Fonte: Elaborado pela autora, 2021.

²⁵ A pandemia do novo coronavírus foi declarada no Brasil no dia 11 de março de 2020. A Organização Mundial da Saúde (OMS) declarou a infecção pelo vírus *SARS-Cov-2* como emergência global e nomeou a doença como “COVID-19” (*Coronavirus Disease 2019*).

Nota: Elaboração a partir do cruzamento de dados sobre a disponibilidade para visionamento dos cinejornais entre o material fílmico categorizado como examinado no site da Cinemateca Brasileira (2001) e a disponibilização de cópias existentes na Divisão de Memória da FUNALFA.

Gráfico 3 – Filmes catalogados pela Cinemateca Brasileira do acervo da Carriço Filme por intervalos temporais e localização



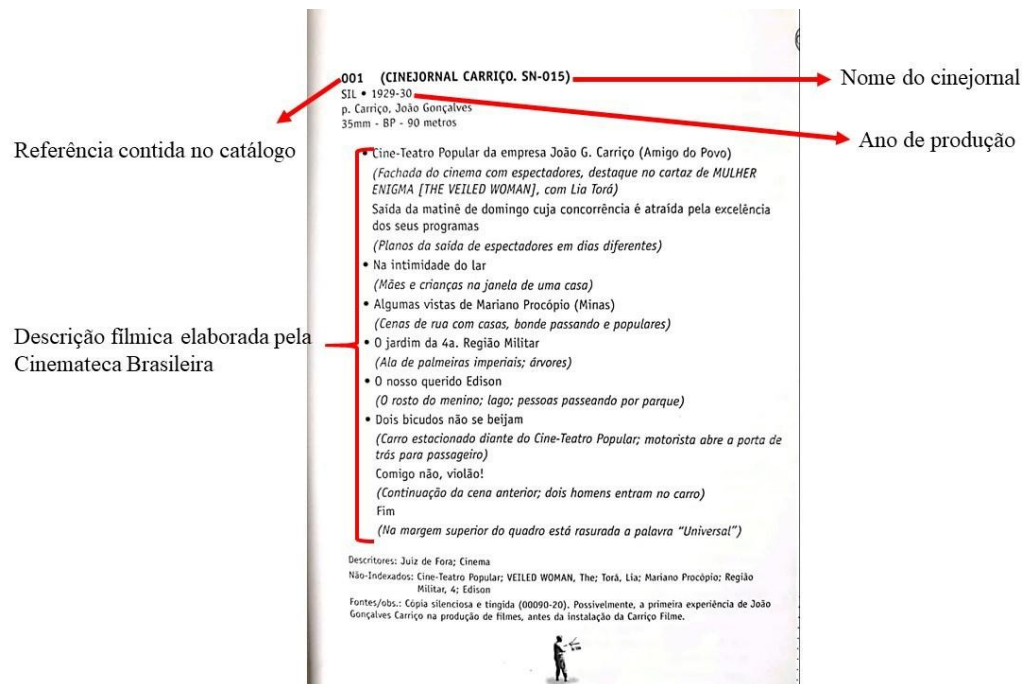
Fonte: Elaborado pela autora, 2021.

Nota: Elaboração a partir do cruzamento de dados sobre disponibilidade para visionamento dos cinejornais entre o material fílmico categorizado como examinado no site da Cinemateca Brasileira (2001) e a disponibilização de cópias existentes na Divisão de Memória da FUNALFA.

Na segunda etapa²⁶, debruicei-me em organizar quais filmes seriam visionados e em identificar a definição das temáticas ligadas às manifestações de lazer em Juiz de Fora no período abarcado por este estudo. Além disso, essa fase foi determinante para a escolha das categorias de análise. Assim, essa etapa compreendeu a leitura e a análise das fichas catalográficas dos filmes, visando identificar os blocos narrativos que compunham o eixo central dos filmes disponíveis. Para referenciar os filmes no trabalho, seja no texto ou nas tabelas, lanço mão dos títulos e da numeração dos cinejornais contidos na publicação do catálogo impresso da Cinemateca Brasileira, como se pode observar na Figura 1.

²⁶ Essa etapa se iniciou em janeiro de 2018. A FUNALFA me permitiu acessar os documentos sobre a localização dos filmes. Na Divisão de Memória, existe um exemplar do catálogo impresso da Cinemateca com anotações manuscritas realizadas por um funcionário já aposentado. Nele, há informações sobre a existência ou não de cópias, as possíveis perdas nos incêndios da Cinemateca e a localização delas no Disco Digital Versátil (DVD) que o setor disponibiliza para visionamento. Além disso, o local conta com um computador em que o pesquisador pode acessar os filmes. Entretanto, é oferecido apenas um computador para uso de pesquisadores; para isso, tive que dividir os horários com outros pesquisadores. Além disso, o computador disponibilizado é antigo, o que fazia com que a mídia travasse por algumas vezes.

Figura 1 – Fichas descritivas dos cinejornais contidas no catálogo Cinejornal Carriço



Fonte: CINEMATECA BRASILEIRA, 2001, p. 15.

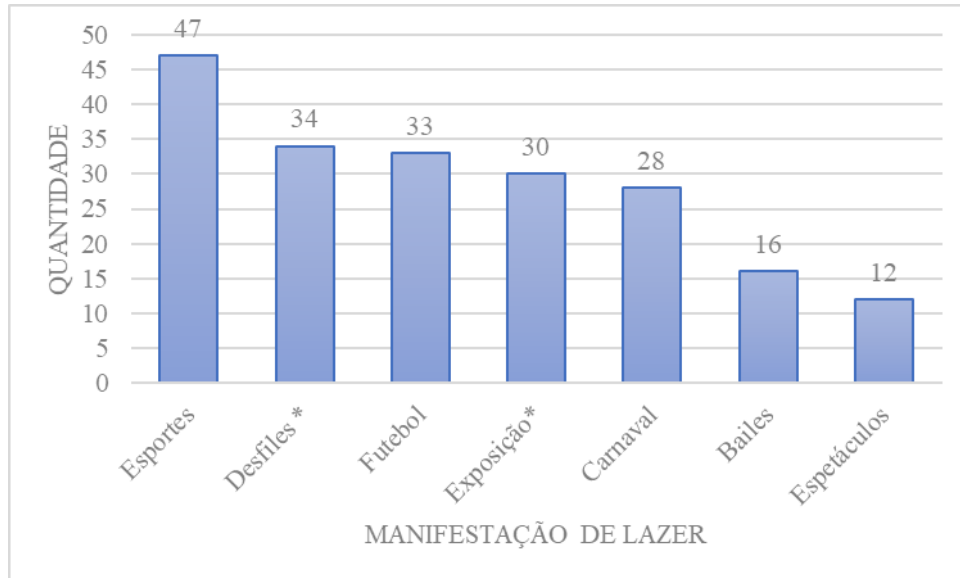
Diante disso, para organização dos dados, foram elaborados quadros com as seguintes categorias: título do cinejornal, ano de produção, referência do cinejornal no catálogo impresso da cinemateca, conteúdo sobre manifestações de lazer, frequência da manifestação de lazer e disponibilidade do filme (já realizada na etapa 1).

Esse levantamento me permitiu identificar uma amostra representativa de cinejornais para visualização, nos quais uma análise estrutural mais detalhada foi empregada posteriormente. Por intermédio dela, realizei um refinamento capaz de detalhar a distribuição do acervo fílmico existente, a recorrência de assuntos/temas e a correlação das produções disponíveis com os respectivos anos de realização, tal como será apresentado a seguir.

Além disso, durante o processo, anotei os assuntos sobre as manifestações de divertimentos juiz-foranos mais recorrentes nas películas em um diário de campo e, em seguida, fiz a tabulação dos dados para construir as categorias de análise que compõem os exames apresentados nesta tese de doutorado. Diante desse processo, foi possível identificar que o acervo da Carriço Filme possui documentos importantes para o entendimento da dinâmica das manifestações de lazer em Juiz de Fora, uma vez que a produtora possui um volume considerável de filmes que se dedicam a narrar essas práticas no contexto da cidade. Pela gama de filmes e pelo volume considerável de películas que tratam de temáticas

correlacionadas ao lazer, optei por eleger as categorias que tiveram maior recorrência com vistas a compor os capítulos de análise.

Gráfico 4 – Temas mais recorrentes nos cinejornais a partir da análise das fichas catalográficas



Legenda: * Referem-se a desfiles e exposições escolares e militares.

Fonte: Elaborado pela autora, 2021.

Nota: Elaboração realizada a partir do visionamento das cópias dos cinejornais na Divisão de Memória da FUNALFA, bem como da leitura das fichas descritivas disponibilizadas no catálogo Cinejornal Carriço (CINEMATECA BRASILEIRA, 2001).

Apesar de apresentarem recorrência, as categorias “desfiles” e “exposição”, quando analisadas separadamente, estavam, em sua maioria, vinculadas a atividades curriculares obrigatórias. Quando decompostas e estavam ligadas a manifestações de diversão, apresentavam uma recorrência menor.

Na elaboração desse gráfico, considerei o tema “esportes” – concebendo todas as manifestações ligadas a ele nos filmes, tais como vôlei, futebol, ciclismo, automobilismo, polo, atividades de ginástica, natação, atletismo, tiro ao alvo, boxe e patinação. A ideia inicial do trabalho era analisar todos os esportes, entretanto, o recorte se tornou inviável diante da pandemia da COVID-19, na medida em que tive de fazer um reajuste apenas para a temática “futebol”, o que justifica que ela apareça de maneira separada no gráfico acima. Por isso, optei por abrir uma categoria relacionada apenas ao “futebol”, sendo que essa prática ocupou a pauta de 33 cinejornais. A partir da apresentação do Gráfico 4 e analisando os dados levantados, esta tese se dedicará a analisar os filmes sobre carnaval e futebol.

A terceira etapa da pesquisa, já com a seleção de filmes a serem analisados em mãos, foi o visionamento mais atento das películas filmicas. Essa fase desdobrou-se em mais

três etapas complementares: i) o visionamento primário; ii) a decupagem dos filmes; iii) a seleção de cenas e a seleção das categorias que seriam priorizadas em cada tema.

Assim, o “visionamento primário” consistiu no primeiro contato com os filmes que versam sobre carnaval e futebol disponíveis na FUNALFA. Para isso, entre os meses de junho e julho de 2019, foram realizadas incursões à Divisão de Memória da Fundação Alfredo Ferreira Lage. Durante esse processo, em primeiro lugar, dediquei-me apenas a assistir aos filmes. Após um primeiro visionamento de todo o material que versava sobre carnaval e futebol, realizei anotações pontuais no caderno de campo e, em seguida, comparei as informações contidas nas fichas catalográficas elaboradas pela Cinemateca Brasileira com aquilo que, de fato, as imagens fílmicas evidenciavam. Essa etapa revelou que algumas informações contidas nas fichas necessitam ser atualizadas, visto que continham informações imprecisas sobre dados locais da cidade.

Já para a quarta etapa contemplei a “decupagem dos filmes”²⁷ e a seleção das cenas, um cuidado adicional foi adotado: por entender que o objetivo principal deste trabalho é estabelecer um diálogo entre a historiografia relacionada aos temas com as perspectivas levantadas pelo cinejornal, não pareceu o melhor caminho, para esta pesquisa, seguir com as análises fílmicas de acordo com o que é preconizado por diferentes pesquisadores que se debruçam sobre documentários ou longas-metragens, ao sugerirem um olhar atento e meticuloso à sequência original que os blocos narrativos apresentam no filme.

Ainda que tal prática seja, em verdade, a mais utilizada nos trabalhos que comungam com as investigações de fontes fílmicas, não irei contemplar, nas análises, todas as cenas referentes aos blocos narrativos ou a totalidade dos cinejornais vistos que compõem os episódios acerca do “carnaval” e do “futebol”. Selecionei, contudo, alguns elementos empregados na produção do filme, que nos permitem apresentar um resumo dos principais recursos fílmicos que a Carriço Filme se valeu para o desenvolvimento da obra e, portanto, a caracterização dos divertimentos em Juiz de Fora.

Nesse sentido, a decupagem dos filmes se dedicou a observar, atentamente, o plano e as sequências, uma vez que estas são as unidades narrativas básicas dos cinejornais. O

²⁷ Entretanto, como ainda estava no período das disciplinas presenciais na UFMG, tive muitas dificuldades em acessar o acervo mais recorrentemente. Além disso, em abril de 2018, ao descobrir uma gestação de alto risco, tive de me distanciar das idas ao acervo, assim como das disciplinas do programa de pós-graduação. Em maio, tive um parto prematuro extremo com 25 semanas de gestação, indo o bebê a óbito. Portanto, no semestre seguinte, tive de refazer as disciplinas não concluídas e a integralização dos créditos que ainda faltavam. Etapa essa que foi concluída apenas no segundo semestre de 2019. Durante esse período, foram feitos os fichamentos sobre bibliografia relacionada às temáticas da tese, bem como o levantamento de dados secundários no *site* da Hemeroteca Digital.

“plano” é o quadro, é definido pelo enquadramento contínuo da câmera, localizado entre um corte e outro. A esse respeito, Marcel Martin (2005, p. 46) aponta que a grandeza do plano “é determinada pela distância entre a câmera e o assunto e pela distância focal da objetiva utilizada”. Já a “sequência” é a junção de vários planos, que se articulam por alguma proximidade narrativa ou cênica, por meio de edições e/ou montagens.

Dessa forma, dediquei-me à identificação de três elementos centrais: “os elementos de comunicação”, que consideram as estratégias de comunicação das imagens, como a inserção dos letreiros, dos elementos musicais e da narração em *over*, e como isso visa impactar a leitura da manifestação exibida; a “dimensão do fenômeno filmado”, que abarca características ligadas à relação espaço-tempo, como a territorialidade, a temporalidade e os atores sociais (instituições, classes, comunicações, autoridades, pessoas e características dos grupos de pessoas); as “referências culturais e históricas”, que contemplam a natureza dos eventos (carnaval e futebol), a partir das descrições feitas enquanto pesquisadora/ espectadora, compreendendo a significação comunitária do carnaval e do futebol para o povo juiz-forano, bem como suas respectivas apropriações. Quanto a essas apropriações, destaco que podem ser de natureza política, social e econômica, assim como é possível se observar o lugar do carnaval e do futebol na dinâmica social da cidade, auscultando os possíveis silenciamentos nas imagens analisadas, contrastando essa opção com outras fontes históricas já existentes, como jornais.

Por fim, para “a seleção das cenas” que compuseram o eixo de categorias analíticas, busquei eleger aquelas que, segundo o levantamento catalográfico, demonstraram uma maior representatividade da intencionalidade da Carriço Filme em abordar determinado aspecto e, simultaneamente, abrangeram o maior número de informações históricas relativas a um conteúdo histórico estudado. Para que fosse possível a análise historiográfica do material selecionado, identifiquei sob quais ângulos as temáticas abordadas no filme foram discutidas por historiadores que se dedicaram a estudar a história do cinema, do lazer, do futebol e do carnaval. Dessa forma, ao longo do processo de análise, tecei elucidaciones possíveis por intermédio da narrativa filmica, com vistas a contribuir com novas perspectivas para estudos futuros sobre o tema, bem como corroborar com dadas argumentações já estabelecidas pela historiografia ou, ainda, salientar dissonâncias entre o percebido e o já pesquisado sobre o assunto.

Paralelo à análise dos filmes acessei fontes secundárias, mais precisamente jornais²⁸ impressos que circularam no período abarcado por este estudo, que pudessem me auxiliar a identificar e compreender as cenas filmicas. Esta etapa da pesquisa foi dividida em duas fases. A primeira fase consistiu em uma busca na Hemeroteca Digital a partir de termos descritivos²⁹ ligados à empresa Carriço Filme, aos seus idealizadores e aos seus funcionários. Para isso, o período analisado abarcou desde o nascimento do criador da Carriço Filme, em 1886, até 1970, ano em que os processos ligados ao encaminhamento dos filmes à Cinemateca Brasileira foram realizados. Essa pesquisa foi feita para auxiliar a escrita da tese e ajudar a compreender escolhas do artista para a produção de seus filmes. A segunda etapa se dedicou a buscar os jornais impressos alocados no Arquivo Histórico de Juiz de Fora. Dessa maneira, as duas etapas foram importantes para a construção da narrativa histórica deste trabalho, uma vez que foram encontrados poucos estudos que tratassem dos anos de 1930, de 1940 e de 1950 no município. Contudo, devo realçar que, ao longo do processo de decupagem fílmica, precisei recorrer a essas fontes para que eu pudesse compreender melhor os contextos aos quais as cenas estavam inseridas.

Agora, apresento uma breve contextualização sobre a trajetória de João Carriço, idealizador e diretor da Carriço Filme.

1.3 João Carriço e Carriço Filme

Carriço, o amigo do povo.

Antes de se realizarem as análises dos filmes, será apresentada uma contextualização sobre a vida e a obra de João Gonçalves Carriço, idealizador e proprietário da empresa cinematográfica Carriço Filme. O cineasta nasceu em 27 de julho de 1886, na cidade Juiz de Fora, Minas Gerais. Seu pai, Manuel Gonçalves Carriço, era descendente de

²⁸ A pesquisa no acervo do Arquivo Histórico e da Biblioteca Municipal Murilo Mendes iniciou-se no segundo semestre de 2019. Por intermédio dela, consegui realizar o levantamento de todo o material sobre carnaval no *Diário Mercantil* (MG), de 1934 a 1950, e na revista *O Lince* (MG), materiais esses que só podem ser acessados *in loco*. Porém, ela teve de ser paralisada em janeiro de 2020 por motivos de doença. Em março, foi decretado o isolamento social no município de Juiz de Fora, com todas as repartições públicas sendo fechadas ao público. Destaco que esse panorama ligado à pandemia da COVID-19 ainda permanece, e os setores que abrigam os acervos não podem ser acessados.

²⁹ Dentre os descritores pesquisados, destacam-se: ano de nascimento de João Gonçalves Carriço; Carriço; Manuel Gonçalves Carriço. A partir de 1902, incluem-se: João Gonçalves Carriço; Carriço; Pintor Faisca; Cinema Theatro Moderno; Cinema Sereno; Cinema Popular; Empresa Carriço. A partir de 1927, acrescentaram-se os descritores: Cine-Theatro Popular; O Popular; Popular; Empreza Carriço; Manuel Gonçalves Carriço. A partir de 1933, somam-se: Carriço Film; Carriço Filme; Carriço Filmes; Faisca Filme.

portugueses e proprietário de uma empresa de carruagens³⁰; e sua mãe, Maria Schelgohrn Carriço, era descendente de austríacos. Desde a infância, Carriço já demonstrava interesse pelo universo da arte, sobretudo ao apresentar apreço por desenhos e encenações de peças teatrais, fatores que podem ter influenciado a sua atração pelo cinema.

Aliás, Sirimarco (2005), Rocha (2007) e Pereira (2011) registram que, desde a infância, ele já realizava projeções com uma Lanterna Mágica³¹. As exposições eram feitas após encenar peças em um Teatro de Brinquedo com sua única irmã, Elisa, que, anos depois, se tornou freira, assumindo o nome de Inácia (ROCHA, 2007, p. 39). Em um registro feito a partir de uma entrevista de Décio Lopes, jornalista e defensor do acervo da Carriço Filme, ao pesquisador anteriormente citado, fica evidenciado como a condição financeira da família Carriço permitiu oportunidades diferenciadas ligadas à arte:

Ele nasceu artista. Com 10 anos ele já exibia com a lanterna mágica – aquele lanternão de boca larga, compridona, que só burguesinho tinha. E ele era um burguesinho, né?! A família era milionária. E tinha umas transparências que projetava na parede. E se você desse uma rodada, mexia, mexia – uma espécie de animatógrafo. (ROCHA, 2007, p. 42)

Outra contribuição para a formação artística do cineasta mineiro foi a vinculação estreita de sua família com o catolicismo, o que levou o menino a atuar como coroinha na Igreja da Glória durante as celebrações. Nesse período, João Carriço aprendeu desenho com o padre redentorista Matias Tukkens, o que influenciaria, mais tarde, a sua atuação como pintor e cenografista. A fotografia também fez parte do leque de experiências artísticas a que Carriço teve acesso, pois, em sua juventude, ele chegou a abrir, inclusive, um estúdio fotográfico, o Photo-Cine-Arte (SIRIMARCO, 2005, p. 40).

Carriço viveu parte de sua juventude no estado do Rio de Janeiro, na cidade de Petrópolis, onde, por volta de 1902, se responsabilizaria pela decoração ilustrativa do já extinto Hotel Europa (ROCHA, 2007, p. 40). Já durante os demais anos iniciais do século XX, na então Capital Federal, ou seja, o Rio de Janeiro, o cineasta mineiro transitou no meio artístico, estudando ainda Belas Artes, quando aprendeu técnicas de cenografia e filmagem,

³⁰ A empresa de carruagens era localizada na antiga Rua 15 de Novembro, chamada de Avenida Getúlio Vargas, nº 890, hoje em dia. Em 1906, Manuel Gonçalves Carriço se associou a Francisco de Paula Gomes, constituindo a empresa Funerária Carriço e Gomes. A sociedade foi decomposta em 1916, ano da morte de Manuel Carriço, porém, o empreendimento continuou prestando seus serviços sob a coordenação da viúva, Maria Carriço, com ajuda de seu filho, João Carriço, passando a se chamar viúva Carriço. De acordo com Sirimarco (2005, p. 35), a empresa prestava serviços de confecção de caixões, feitura de coroas de flores e alugéis de carruagens puxadas a cavalo, que, além dos enterros, atendiam a batizados e a casamentos.

³¹ A Lanterna Mágica era um equipamento de projeção ancestral do projetor ou do retroprojetor, composto por uma lamparina a óleo que projetava, na tela, por meio de uma lente, desenhos pintados à mão sobre uma placa de vidro (GUIMARÃES, 2008, p. 26).

além de elaboração de cartazes e caricaturas. Nesse período, ele ainda trabalhou em companhias teatrais, perpassando, assim, por experiências em diversos campos das artes.

Em relato feito por Luiz José Stehling³², amigo de infância de Carriço, presente na revista *O Lince* (MG) de 1960, se percebe que Carriço trabalhava no Teatro Recreio, onde aprendeu a arte da cenografia e teve contato com as exposições nos animatógrafos, vislumbrando, nessa máquina que movimentava os retratos, um meio profícuo de ganhar dinheiro em Juiz de Fora mais tarde.

1.3.1 Carriço e as exposições filmicas

No que concerne ao cinema, as projeções cinematográficas de Carriço iniciaram-se de forma mambembe, ou seja, de maneira ambulante. Para isso, ele tinha o auxílio de um carro de bois que percorria os bairros mais distantes e os distritos que compunham o município de Juiz de Fora, utilizando-se, sobretudo, das paredes das igrejas para suas projeções (ROCHA, 2008).

Segundo Stehling (1960)³³, no fim do ano de 1906, Carriço trouxe um animatógrafo para Juiz de Fora. Ele realizaria a sua primeira exposição no salão do barbeiro Guilherme Bergo, que era próximo à cocheira de carros de seu pai e a uma cervejaria chamada Kremer. Para atrair o público, Carriço contou com a apresentação da banda do barbeiro Bergo. Ao fazer menção sobre os filmes apresentados, Stehling diz que os filmes tinham o comprimento de um metro e meio. Além disso, o fim era emendado ao princípio, fazendo com que a mesma cena se repetisse várias vezes. O amigo de Carriço aponta ainda que a programação de exposição foi a seguinte: “o primeiro filme passado foi de um cavaleiro que saltava um obstáculo. No fim, a plateia estava saturada de tantos pulos. A segunda fita foi de uma flor que desabrochava e fechava sucessivamente”.

Com o animatógrafo, Carriço fazia apresentações em lugares variados. E, em uma dessas exposições, narra Stehling que, na Colônia São Pedro, “alguns descendentes de alemães entenderam que estavam assistindo a arte do demônio, [quando] resolveram quebrar a aparelhagem do Carriço” (STEHLING, 1960).

As exposições filmicas de Carriço ganharam mais popularidade em 1908, quando o cineasta trouxe do Rio de Janeiro um aparelho mais aperfeiçoado e moderno, contendo filmes com maior metragem. Índícios dessas exposições mais modernas podem ser vistos em pistas

³² STEHLING, 1960, p. 16-17.

³³ STEHLING, 1960, p. 16-17. (Publicado na revista *O Lince*).

dadas pelos jornais impressos da época. O *Jornal do Comércio* (MG), de 23 de agosto de 1908, nº 3.707, ao noticiar as comemorações do cinquentenário da chegada dos colonos a Juiz de Fora, anuncia:

Às 7 horas da noite, começará a funcionar o “Cinema Gás Radium”, aparelho gentilmente cedido pelo sr. João Gonçalves Carriço, em homenagem ao Jubileu da Distinta Colônia Alemã, que exhibirá as seguintes fitas: Cavalo Amestrado, fita tirada do natural; passeio de canoa, cena cômica; os Transformistas, transformações de brilhante efeito; Dança dos Cossacos, tirado do natural; O mágico, cena de alta prestidigitação; Danças Cosmopolitas, grandiosa e surpreendente fita; Fogo de Artificio, belíssima composição cinematográfica, reprodução fiel da casa Pathé Freres, com projeções fixas e coloridas.³⁴

Em agosto de 1909, a *Revista da Semana* (RJ)³⁵, periódico carioca, publica o retrato de Carriço, fazendo menção à festividade de seu aniversário. Além de enaltecer os dotes artísticos do pintor mineiro, a matéria reforça as influências de sua família em sua formação artística, sobretudo o empenho de seu pai em despertar esses interesses no jovem. Na fotografia, Carriço, bem-vestido, segura um conjunto de pincéis em sua mão direita, artefatos de sua então carreira de pintor no Rio de Janeiro.

Em 1916, após a morte de seu pai, o cineasta regressa de vez a Juiz de Fora e assume, com a mãe, a administração da empresa de carruagens e serviços funerários da família. Carriço inaugura ainda um ateliê de pintura, além de um estúdio fotográfico, localizado na rua Santa Rita, sendo responsável pela produção de cartazes e cenografias. Durante esse período, assumiu o pseudônimo de “Pintor Faísca”, termo que exaltava a rapidez com que concluía os seus trabalhos. Uma de suas ocupações prediletas era a participação ativa nas festividades socioculturais da cidade, transitando entre os carnavais, os eventos beneficentes e as comemorações religiosas.

Cabe ponderar que, a partir dos registros feitos pela imprensa juiz-forana, Carriço sempre vinculava sua atuação cultural aos negócios da família. Nesse contexto, ele disponibilizava carros da empresa de carruagens para os eventos, quase sempre cobertos de propagandas de estabelecimentos comerciais da cidade. E, normalmente, essa disponibilização dos carros era sujeita às cotas de patrocínio.

Em 1910, com o intuito de fixar suas projeções em um único ponto da cidade, ele inaugura uma sala de projeção chamada de Cine Theatro Moderno, que, na inauguração, reproduziu sete filmes mudos, dentre os quais: *Paisagens naturais*, *Muda de Pertici*, *Engano de males* e *Honra militar* (ROCHA, 2008, p. 50). Além das exibições, o empreendimento

³⁴ O JORNAL DO COMÉRCIO, 1908.

³⁵ REVISTA DA SEMANA, 1909. (Rio de Janeiro).

também contava com apresentações teatrais nos intervalos ou ao final das sessões. Entretanto, pouco tempo depois, por inexperiência de Carriço no ramo da administração do cinema, o negócio foi à falência, impelindo o cineasta a retornar com as projeções ao ar livre, ficando conhecido assim como “Cinema Sereno” (ROCHA, 2007).

Aliás, sobre o Cine Theatro Moderno, encontrei algumas inconsistências. Na pesquisa realizada em jornais impressos da época, foi possível constatar que esse cinema não se localizava no centro de Juiz de Fora, como afirma Rocha (2007, p. 51). Em uma nota do jornal *O Pharol* (MG), de 30 de julho de 1916, é registrado que:

Realiza-se hoje em Mathias Barbosa, no Cinema Theatro Moderno, da nova Empreza João G. Carriço, um grandioso e sensacional espetáculo de gala, com filmes de real valor artístico, havendo no palco a estreia dos aplaudidos artistas, “Os Dois Diabos”, em seu variado repertório de excentricidade, atletismo e sensacionais trabalhos com fogo. Os cenários são novos e do popular cenógrafo e pintor Faisca.³⁶

O estudo de Rocha (2007) revela ainda que, após tentativas frustradas, no âmbito das exibições fílmicas, o cineasta juiz-forano decidiu realizar sessões nas dependências da empresa de carruagens e funerária. Os registros apontam que esses eventos eram extemporâneos, e o público se acomodava pelo espaço, assentando-se até em tampos de caixões, o que rendeu ao local o nome pejorativo de “Cine-Cocheira” (ROCHA, 2007, p. 54).

Contudo, em agosto de 1927, depois de realizar adaptações e de fazer novos investimentos no local, João Carriço inaugurou uma sala de exibição fílmica, o Cine Theatro Popular, envolvido pelos lemas “Do povo para o povo” e “Filme que passa para um, passa para cem”, privilegiando, em seu discurso, o acesso de trabalhadores/ operários, mulheres e crianças a sessões cinematográficas (SIRIMARCO, 2005). A exaltação e a propaganda em torno da nova organização eram crescentes, como, por exemplo, se percebe a partir de uma nota existente no *Jornal do Comércio* (MG), que narra:

Será inaugurado hoje à Avenida 15 de Novembro o Cine-Theatro Popular, de propriedade do Sr. João Carriço. O cinema está dotado de todos os requisitos, bem-disposto, oferecendo comodidade ao público. O sr. Carriço promete manter preços populares para as sessões. O programa da sessão inaugural foi organizado com muito capricho, destacando-se os seguintes filmes: A inspiração perdida, grandiosa película em 7 atos; Os homens da noite, interessante filme com 6 atos e a impagável comédia em 2 atos Entra e sai.³⁷

Já em nota após a abertura do Popular, como era conhecido, o *Jornal do Comércio* (MG) apresenta que:

³⁶ O PHAROL, 1916, p. 1.

³⁷ JORNAL DO COMÉRCIO, 1927a, p. 5.

Inaugurou-se anteontem, às 7 horas, o Cinema popular, de propriedade do Senhor João Carriço, nosso distinto e prezado conterrâneo. A nova casa de diversões, situada à Avenida Quinze de Novembro, é vasta, confortável, oferecendo ao público todas as comodidades. O salão, fartamente iluminado, é amplo e está decorado com muito gosto, o mesmo acontecendo à sala de espera. A projeção dos filmes é excelente, muito nítida e com vantagem de ser indireta, não fatigando a visão dos espectadores. A orquestra foi organizada com magníficos elementos. Constituindo um belo conjunto. Foi grande o público que anteontem acorreu ao Cinema Popular, que deu duas sessões, ambas concorridíssimas. Os preços são populares e os filmes exibidos são dos melhores.³⁸

A programação das sessões no Popular, como era conhecido, era divulgada diariamente nos periódicos que circulavam à época. Além disso, Carriço utilizava diferentes estratégias de publicidade para promover os serviços oferecidos e editava duas publicações que eram elaboradas no próprio escritório do Cine Popular. A primeira era conhecida como “volantes”, isto é, panfletos que anunciavam as informações acerca da atração principal do dia, bem como o detalhamento da programação vindoura. Além disso, um jornal informativo, cujo tema principal era a literatura, de caráter humorístico, dividido em três colunas e quatro páginas, sendo distribuído gratuitamente aos espectadores (SIRIMARCO, 2005).

Outra estratégia de publicidade usada para a divulgação do cinema e sua programação era a disposição de tabuletas na porta do espaço, nos comércios e nas esquinas da cidade, bem como os anúncios em alegorias, que exibiam, em carrocerias de caminhões ou carroças nas ruas de Juiz de Fora, os lançamentos e a programação do cinema. Em uma foto de Carriço, publicada na revista *Cinearte* (RJ)³⁹, é possível perceber o empenho na divulgação dos trabalhos do Cine Popular: uma alegoria puxada a cavalos, parada em frente ao Popular, com uma estrela de grandes proporções realçando a apresentação do dia, com os seguintes letreiros: “Hoje: o príncipe estudante”, com a pintura de um casal que, provavelmente, teria sido pintada pelo próprio Carriço, que reproduzia a imagem fotográfica do cartaz original do filme americano. Além disso, trazia, em seus letreiros, a propaganda do “Leão Metro”, símbolo da empresa americana produtora do filme, como se pode ver na figura apresentada a seguir.

³⁸ JORNAL DO COMÉRCIO, 1927b, p. 1. Fonte: Setor de Memória da Biblioteca Municipal Murilo Mendes.

³⁹ A revista brasileira sobre cinema *Cinearte* foi fundada no Rio de Janeiro em 3 de março de 1926 e circulou até 1942. Dedicava-se ao debate sobre o desenvolvimento e os avanços da indústria cinematográfica brasileira. Apesar de ser uma publicação nacional, os assuntos da *Cinearte* abrangiam o universo dos filmes de sucesso e da indústria *hollywoodiana*, dando alguma atenção ao cinema nacional, porém, ainda ligada à indústria de Hollywood (CINEARTE, 1929).

Figura 2 – Alegoria com propaganda de exibição no Cinema Popular



Fonte: CINEARTE, 1929, p. 38.

Com o apelo popular, o empreendimento suportava até 500 pessoas. O cinema concorria com outros espaços culturais da cidade que se dedicavam à exibição filmica em Juiz de Fora, empreendimentos esses que se voltavam para a burguesia local, sendo alguns: Polytheama, Cinema Ideal, Cine Theatro Variedades e Cine Theatro Paz. Assim, tendo um discurso inspirado na Revolução Francesa como marca, oferecia, discursivamente, diversão barata, sobretudo à classe operária, prezando por enunciados de que “quem não tinha dinheiro não pagava”, o que fez com que o negócio, ao se dirigir à comunidade, ganhasse notoriedade (SIRIMARCO, 2005, p. 44).

De maneira peculiar, o Popular, para além de sua programação ligada à exibição de jornais de atualidades e filmes, também abarcava atrações que retratavam as tendências e as preferências de seu público, como, por exemplo, a montagem anual de grandes presépios em seu espaço, bem como a exibição da película filmica *Paixão de Cristo*. Também comportava reuniões carnavalescas, período em que as dependências do cinema eram também utilizadas para a realização de bailes. Inclusive, o próprio Popular foi tema das produções cinejornalísticas⁴⁰.

Em 1944, com contrato de dez anos, o Cine Popular foi arrendado para empresa Cine Theatral Ltda., de Belo Horizonte, conhecida popularmente na cidade como Companhia

⁴⁰ *Cinejornal Actualidades N.001*, de 1934, exhibe a fachada da agência de publicidade do Popular; *Cinejornal Actualidades N.003*, de 1934, exhibe as comemorações da Semana Santa realizadas no cinema, ao fundo percebe-se a propaganda do filme “Christus”; *Cinejornal Actualidades N.004*, de 1934, registra Manuel Carriço pintando um cartaz de divulgação do filme “Meu Boi Morreu”; *Cinejornal Actualidades N.008*, de 1934, apresenta as reformas feitas no cinema; *Cinejornal Actualidades N.011*, de 1934, mostra a saída dos espectadores depois de uma apresentação da “Cia de Teatro Cômico”; *Cinejornal Actualidades N.013*, de 1934, exhibe fachada do Popular com anúncio de filme; *Cinejornal Actualidades N.032*, de 1936, apresenta matinê de Ano Novo no Popular; *Cinejornal Carriço SN-025*, de 1934, Manuel Carriço pinta um cartaz do filme “The Masquerade” no ateliê do Popular.

Central de Diversões⁴¹, que, após a expiração do prazo, relutou em devolver o cinema. Aliás, o drama vivenciado nesse processo foi divulgado pelo periódico *Folha Mineira* (MG), que retratou a dificuldade que a família Carriço teve para recuperar o espaço. Assim publicou o periódico *Folha Mineira* (MG)

A companhia Central de Diversões está explorando ilegalmente O cinema Popular. A família Carriço está sendo ferida em seu direito legal – O contrato já terminou e o cinema não foi devolvido aos seus legítimos proprietários – Na justiça, a ação rescisória. No decorrer da notícia A *Folha* apropriou-se de cópias dos documentos de locação cedidos por Manuel Carriço em que mostra que a empresa Cinema e Teatros de Minas Gerais S.S foi firmado em 13 de julho de 1944, sendo que esta já vinha explorando as dependências do cinema. O Registro em cartório foi feito no fórum local no livro “4” folha 100, nº312, contrato com início em 01/05/1944 – 31/04/1954, à base de Cr\$3500,00 por mês no documento continha as medidas de locação do prédio localizado na Avenida Getúlio Vargas, 890 e do cinema com toda a sua aparelhagem e instalações. Um ponto central do documento é uma clausura que aponta que inibia qualquer membro da família Carriço explorar ramo do cinema em Juiz de Fora.⁴²

Como se pode ver, o documento de locação do espaço impedia a atuação da família Carriço no ramo do cinema na cidade, evitando a concorrência, o que, segundo Rocha (2005), pode ter levado ao adocimento de João Gonçalves Carriço. Além disso, outros jornais da época divulgavam a situação de sucateamento das dependências do cinema. Após uma luta judicial, o cinema é devolvido para a família Carriço, tal como é possível constatar por meio da nota divulgada pelo jornal *Folha Mineira* (MG):

O cine Popular será reformado – depois de quase trinta anos⁴³, volta às mãos de seu dono – entre os melhoramentos, o cinemascope – preços populares – voltará às suas atividades mais intensas a Carriço Filme. Expõe o depoimento de João Carriço sobre os rumos do Cinema Popular e da Carriço Filme. Na ocasião Carriço diz que: “embora não tenha parado inteiramente as filmagens, reduziu-as bastante, pois a falta de verbas de poderes públicos e associações de classe destinadas a custear a filmagem de certas solenidades não permite sejam todas elas feitas de seu próprio bolso, tal custo do material empregado, que em grande parte só é encontrado no ‘câmbio negro’”.⁴⁴

Em 1959, com a morte de Carriço, o cinema passou a ser dirigido por seu filho, Manuel. Nessa mesma época, a Companhia Central de Diversões tenta comprar o Popular, entretanto, Manuel Carriço se recusa a vendê-lo, o que o levou a sofrer boicotes das

⁴¹ Fundada em 1927, a Companhia Central de Diversões, antes denominada Empresa Cine Theatral e, posteriormente, Cinemas e Teatros Minas Gerais, era subsidiária da Companhia Cinematográfica Franco Brasileira. Possuía sete salas de exibição em Juiz de Fora, sendo a mais antiga o Cinema Rex (1925-1979). Além disso, a companhia arrendava salas de exibições na cidade a partir de contratos que inibiam a concorrência, ficando ativa até 1994.

⁴² A COMPANHIA... 1956, p. 1-3.

⁴³ Apesar de a nota jornalística apontar 30 anos, acredito que ela faça menção a 13 anos; pode ter sido um erro na digitação.

⁴⁴ O CINE POPULAR... 1957, p. 1-3.

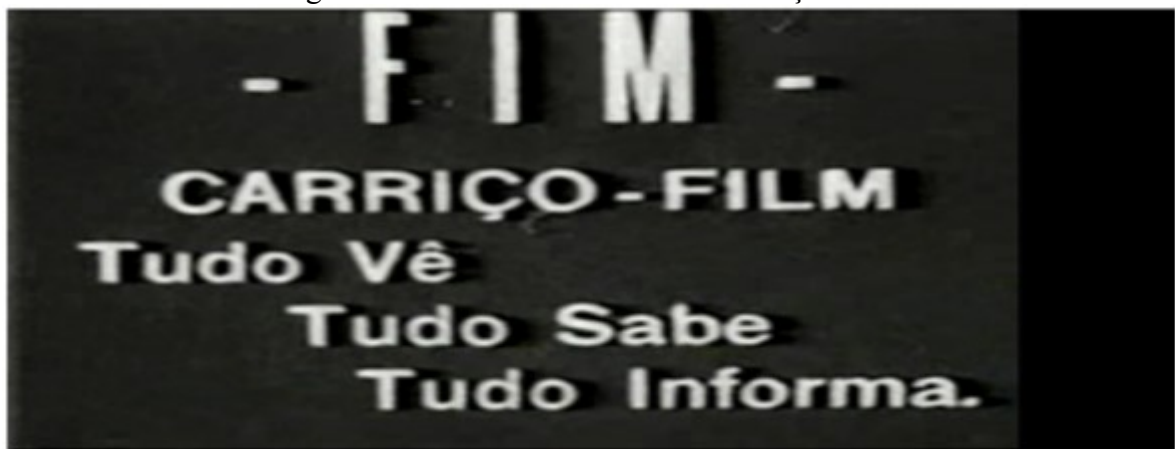
distribuidoras americanas e a exibir filmes soviéticos. Isso fez com que, paulatinamente, o público abandonasse o Popular, que fechou suas portas em 1966.

Após essa digressão sobre as exhibições filmicas, parece oportuno tecer alguns comentários acerca do papel desempenhado por Carriço: o de produtor cinematográfico. Além disso, apresentarei e situarei alguns aspectos da Carriço Filme para melhor exposição dos formatos filmicos produzidos pela empresa.

1.3.2 O produtor: a Carriço Filme

Em 1934, sete anos após a abertura do Cine Popular, Carriço funda a produtora Carriço Filme, que se dedicou à feitura de cinejornais e documentários durante as décadas de 1930, 1940 e 1950, registrando práticas esportivas, festividades sociais, eventos políticos e culturais de Juiz de Fora. Outra vez, Carriço transmite um polêmico emblema para caracterizar seu novo empreendimento: “Carriço-Filme: tudo vê, tudo sabe, tudo informa”, como se pode ver na Figura 3.

Figura 3 – Letreiro com o lema da Carriço Filme



Fonte: Foto de tela do *Cinejornal Actualidades N.012*, de 1934, feita pela pesquisadora durante o visionamento dos filmes no acervo da Divisão de Memória da FUNALFA.

Décio Lopes, em uma entrevista concedida a Adriano Medeiros da Rocha em 2006, que mais tarde comporia a dissertação de mestrado desse pesquisador, avaliou que o *slogan* “[...] Foi um golpe de publicidade. Porque ele era irônico. É ironia. Ele sabia que isso não era possível. Era uma maneira dele dizer: cuidado! A Carriço Film sabe de tudo. O cinema é perigoso. Uma espécie de antecipação do Big Brother” (ROCHA, 2007, p. 66).

Normalmente, as produções tinham duração de 6 a 10 minutos. Entretanto, quando o cineasta julgava que o assunto precisava de um aprofundamento, o tempo de

duração do cinejornal podia chegar aos 15 minutos (PEREIRA, 2011). Quanto às cópias dos cinejornais, comumente, tinham de 5 a 6 reproduções e, conforme a relevância do assunto, poderiam ser feitas de 10 a 15 cópias a mais. Já a distribuição das produções, em âmbito nacional, era realizada por meio da Distribuidora de Filmes Brasileiros (DFB)⁴⁵ e, posteriormente, pela União Cinematográfica Brasileira S.A. (UCB)⁴⁶. Ao analisar as informações contidas no catálogo da cinemateca, pode-se perceber que essa distribuição de filmes no país é mais perceptível a partir de 1938 com o filme *Cinejornal N.066*⁴⁷. É possível constatar, por meio das informações contidas no documento da Cinemateca Brasileira, que alguns filmes estiveram em circuitos exibidores em Belo Horizonte, Rio de Janeiro e São Paulo. Entretanto, ao analisar os jornais impressos, é possível verificar que a abrangência de exibição de alguns filmes feitos por Carriço foi maior, extrapolando as exibições do eixo Rio-São Paulo⁴⁸.

⁴⁵ A DFB centralizou a distribuição dos curtas-metragens brasileiros, possuindo, como finalidade, “evitar que a fiscalização ficasse prejudicada e para que não houvesse concorrência entre as distribuidoras, rebaixando os preços” (SIMIS, 1996, p. 112). A DFB também comercializava longas-metragens e foi a primeira tentativa, na história do cinema brasileiro, de uma empresa que concentrasse a distribuição do filme nacional.

⁴⁶ Fundada em 28 de julho de 1947, no Rio de Janeiro, a União Cinematográfica Brasileira S.A. (UCB) se propunha a “distribuir, exibir, importar e exportar filmes nacionais e estrangeiros, mas não se limitava ao setor comercial, prevendo também atividades de produção de filmes de curta e longa-metragem” (MELO, 2011, p. 131). Luís Alberto Rocha Melo (2011), ao analisar as concepções de “cinema independente”, aplicadas ao contexto brasileiro, sobretudo ao do Rio de Janeiro, no período de 1948 a 1954, constata que a UCB neutralizou a concorrência de duas outras distribuidoras influentes no mercado, a DFB e a Distribuição Nacional (DN).

⁴⁷ CINEMATECA BRASILEIRA, 2001, p. 51.

⁴⁸ Um exemplo disso é que, por meio de uma pesquisa nos arquivos contidos na Hemeroteca Digital, constatei que o filme *O carnaval em Juiz de Fora* de 1938 foi exibido no Polytheama, em Manaus, no estado do Amazonas, como consta em uma coluna intitulada “Diversões” do *Jornal do Comércio* (AM), no dia 7 de setembro de 1939, página 1. Inclusive, nessa nota, o filme é referenciado como complemento nacional. Esse filme, possivelmente, foi exibido também no Maranhão, como consta na propaganda do jornal *O Imparcial* (MA), 31 de dezembro de 1939, nº 6.802, página 7. O *Diário de Pernambuco* (PE), 24 de maio de 1938, nº 120, p. 9, anuncia o Cinejornal da Carriço Filme N.050, que foi exibido no Cinema Moderno. Outros filmes como os Cinejornais N.055, N.059 e N.062 também foram exibidos nos cinemas e teatros pernambucanos.

Figura 4 – Logomarca da Carriço Filme



Fonte: Foto de tela do cinejornal O carnaval em Juiz de Fora, de 1938, feita pela pesquisadora durante o visionamento dos filmes no acervo da Divisão de Memória da FUNALFA.

A logomarca da empresa traz alguns aspectos que demarcam o olhar da produtora de cinejornais. Ao fundo, nota-se o desenho do mapa de Minas Gerais. Dentro do mapa, uma imagem mostra um cinegrafista que parece operar uma câmera que está em um tripé. Uma das marcações da sustentação da câmera, com um ponto de localização, demarca a cidade de Juiz de Fora. Além disso, a inscrição “Carriço Film” se destaca. Noto que a logomarca, apesar de demarcar a cidade de Juiz de Fora, ocupa a totalidade desse território na imagem. Assim, ao transcender esse espaço, demonstra os interesses da empresa: ter um protagonismo no estado nas produções fílmicas e não restringir os filmes apenas a Juiz de Fora.

Os filmes, em sua maioria, tratam de acontecimentos da cidade de Juiz de Fora. Considerando as temáticas, percebe-se que manifestações populares eram registradas pela Carriço Filme, como festas do Dia do Trabalho, carnaval, procissões, romarias, partidas de futebol, corridas de automóvel, obras públicas, enterros, missas, exposições, pontos turísticos e inauguração de cinemas e obras públicas. Acontecimentos mais específicos da cidade também eram alvo da atenção do cineasta: a assinatura da primeira lei de proteção ao cinema brasileiro, as atividades do Aeroclube de Juiz de Fora, as primeiras experiências televisivas em Juiz de Fora e, inclusive, as atividades extintas hoje em dia, como o torneio de tiro ao pombo e as competições de boxe sobre patins – temas contemplados pelo produtor. Além disso, imagens de cidades, como Rio de Janeiro, Urucânia, Congonhas, Barbacena e Tiradentes, também se fazem presentes nos filmes.

Sobre aspectos técnicos, os filmes produzidos até o *Cinejornal Actualidades N.020*, de 1935⁴⁹, são silenciosos, apresentando apenas letreiros que descrevem as cenas. Os letreiros ficam visíveis por alguns segundos, dependendo do tamanho do letreiro descritivo. A partir do *Cinejornal Actualidades N.021*⁵⁰, também produzido em 1935, os filmes já recebem musicalização e narração. Na abertura do filme, é narrado:

Carriço Filme apresenta o seu Cinejornal Actualidades N.021. Gravação sonora 'Sonofilms'. A Empresa João G. Carriço, que não tem medido esforços para bem servir o público de Juiz de Fora, vai agora brindá-lo, levando à tela o seu primeiro cinejornal falado, pelo sistema *Movietone*.

Movietone é um sistema que permite a gravação de sons diretamente no filme, por meio do som ótico, em que músicas são encaixadas para dar movimento às imagens e à narrativa sempre em tom exaltoso (PESSOA, 2017, p. 87). Outro ponto a ser considerado é com relação à censura dos filmes da Carriço Filme. Os cinejornais começam a ser censurados em 1935, seguindo assim até 1955.

Apesar de os pesquisadores⁵¹ apontarem que a Carriço Filme fosse mantida quase que exclusivamente pela empresa de serviços funerários e pelos trabalhos ligados à pintura e à cenografia por João Carriço, encontrei alguns documentos que mostram que a empresa recebia, ainda que poucos, alguns aportes financeiros públicos. No dia 21 de janeiro de 1937, a companhia cinematográfica foi considerada, pelo presidente da Câmara Municipal⁵², uma empresa de utilidade pública. De acordo com a notícia publicada na revista *Cinearte* (RJ), o título automaticamente conferiu à produtora a isenção de taxas e impostos por cinco anos consecutivos, bem como o auxílio financeiro de seis contos de réis. Para receber tal honraria, Carriço assumiu o compromisso de promover o interesse dos poderes públicos municipal, estadual e federal. Em âmbito municipal, documentos da década de 1940⁵³ e 1950⁵⁴ demonstram que a empresa de Carriço recebia auxílio financeiro municipal. Destaco o auxílio recebido através da Lei nº 588, de 28 de outubro 1953, aprovada pela Câmara Municipal e

⁴⁹ CINEMATECA BRASILEIRA, 2001, p. 32.

⁵⁰ CINEMATECA BRASILEIRA, 2001, p. 32.

⁵¹ SIRIMARCO (2005); ROCHA (2008).

⁵² CINEARTE, 1937, p. 8. (Rio de Janeiro).

⁵³ Lei nº 102, de 3 de dezembro de 1948: "Ficam concedidos, para o exercício de 1949, os seguintes auxílios às instituições municipais abaixo discriminadas: Carriço Filme Cr\$ 12.000,00" (JUIZ DE FORA, 1948, *on-line*).

⁵⁴ Lei nº 243, de 4 de janeiro de 1950: "ficam concedidos, para o exercício de 1950, os seguintes auxílios às instituições municipais abaixo discriminadas: Carriço Filme Cr\$ 12.000,00" (JUIZ DE FORA, 1950a, *on-line*); Lei nº 333, de 8 de dezembro de 1950: "Art. 1º - Ficam concedidos, para o exercício de 1951, os seguintes auxílios às instituições municipais abaixo discriminadas: Carriço Filme Cr\$ 12.000,00" (JUIZ DE FORA, 1950b, *on-line*); Lei nº 439, de 20 de novembro de 1951: "Art. 1º - Ficam concedidas, no exercício de 1952, as seguintes subvenções a instituições de interesse público: Carriço Filme Cr\$ 15.000,00" (JUIZ DE FORA, 1951, *on-line*).

sancionada pelo prefeito Olavo Costa⁵⁵. O texto que instituiu auxílio a Carriço Filme de Juiz de Fora determinava:

Art. 1º - Fica concedida a Carriço Filme de Juiz de Fora o auxílio anual de cr\$ 20.000,00 (Vinte mil cruzeiros).

Art. 2º - Para o corrente exercício, fica aberto o crédito especial de cr\$ 20.000,00, devendo o auxílio correspondente aos exercícios seguintes constar da respectiva dotação orçamentária.

Art. 3º - Somente terá direito a beneficiária, ao auxílio previsto nesta lei, se comprovar ter realizado, em cada ano, no mínimo três filmagens de interesse de propaganda e turismo do Município de Juiz de Fora, cada uma delas com o mínimo de 1.000 pés.

Parágrafo único - Fica proibida a realização de filmes, como estabelecido neste artigo, contendo propaganda pessoal e política.

Art. 4º - Revogadas as disposições em contrário, entrará esta lei em vigor na data de sua publicação. (JUIZ DE FORA, 1953, *on-line*)

Além disso, três anos depois, a partir de dados recolhidos em informações disponibilizadas sobre o acervo filmico da Carriço Filme no *site* da Cinemateca Brasileira, o cinejornal intitulado *Material bélico*⁵⁶, concebido pela produtora e distribuído pela Distribuidora de Filmes Brasileiros (DFB), recebe uma menção honrosa do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) por meio do concurso de *shorts* cinematográficos, que tinha, como objetivo, premiar os filmes de curta duração que melhor representassem as obras realizadas por Vargas durante o decênio de 1930-1940. Lourival Fontes, o então diretor do DIP, presidiu a entrega das premiações, na sede do DIP, localizada no Rio de Janeiro. Na ocasião, foram entregues 10 prêmios de 5 contos de réis cada. Entretanto, de maneira equivocada, esse filme foi citado nos informes sobre o concurso como produção da empresa “Faísca Filmes”⁵⁷.

Sobre esse acontecimento, a crítica feita pela revista *A Scena Muda* (RJ), de 1940, apontava para o destaque do resultado do concurso ter sido desigual, pois alguns cineastas participantes eram ligados à administração pública e, portanto, tinham acesso aos equipamentos e laboratórios do governo, enquanto outros concorrentes dispunham de grandes entraves para a concepção de seus filmes. Pereira (2011, p. 25) desvela que “o cineasta juiz-forano possuía registro profissional da Divisão de Cinema e Teatro do Departamento de Imprensa e Propaganda, como produtor cinematográfico”.

⁵⁵ Como mencionado anteriormente, é o prefeito Olavo Costa que realiza a compra do material filmico da Carriço Filme em 1962, através da Lei nº 1.657, de 27 de maio de 1962 (JUIZ DE FORA, 1962).

⁵⁶ CINEMATECA BRASILEIRA, 2001, p. 68.

⁵⁷ CONCURSOS... 1940, p. 10. (Publicado em *A Scena Muda*, Rio de Janeiro).

Durante o período da pesquisa, encontrei apenas uma menção ao valor das produções da Carriço Filme. *O Jornal (RJ)*⁵⁸, na matéria intitulada “O cinema Brasileiro já pode e deve ser considerado como uma força produtora do país”, publica uma relação de produtores cinematográficos brasileiros e ressalta a importância da obrigatoriedade das exhibições de complementos nacionais (*shorts* ou cinejornais) antes das películas de longa-metragem nos cinemas. Nessa relação, a Carriço Filme é destacada como uma das empresas que atendem às demandas da obrigatoriedade. Ao fim da matéria, há a relação de complementos nacionais recebidos pela DFB e cálculo de custo médio de cada produção. Nessa tabela, é divulgado que a Carriço Filme vendeu dois complementos, com três cópias de cada, o que custou três mil réis.

Apesar de a Carriço Filme não ter encontrado apoio financeiro de grande vulto oriundo do Governo Federal, um fato chama a atenção para a análise de seus filmes: ao analisar os trabalhos acadêmicos realizados sobre a figura do fundador da empresa, fica patente a grande simpatia que ele detinha por Vargas. Martha Sirimarco (2005) registra que o cineasta se sentia atraído pelo modernismo de Getúlio e tinha afinidade pelo Partido Trabalhista Brasileiro (PTB), permitindo, inclusive, que as reuniões do partido em Juiz de Fora acontecessem nas dependências do Cine Popular.

Então, a simpatia de Carriço pela figura de Getúlio Vargas o levou a produzir cinejornais com reportagens sobre o então presidente, transformando-o em um de seus personagens principais. Das películas que ainda restam, é possível identificar, pelo menos, sete cinejornais mais direcionados ao ex-presidente. Para além das suas passagens por Juiz de Fora, as câmaras de Carriço também “viajaram para cidades como Rio de Janeiro, Petrópolis, Campo Grande e São Borja” para retratar a vida política do chefe populista político (PEREIRA, 2011, p. 33).

O *Cinejornal N.109*⁵⁹, de 1942, mostra uma reunião de cinegrafistas com o presidente Vargas. A matéria noticiada é iniciada com a legenda: “Rio de Janeiro – o presidente da república recebe os cinegrafistas brasileiros”. Já o *Cinejornal N.180*⁶⁰, produzido em 1950, apresenta as movimentações do comício em prol do PTB. Nesse filme, aparece Manuel Carriço⁶¹, filho de João Carriço e um dos produtores da Carriço Filme,

⁵⁸ O CINEMA... 1936, p. 11.

⁵⁹ CINEMATECA BRASILEIRA, 2001, p. 70.

⁶⁰ CINEMATECA BRASILEIRA, 2001, p. 106.

⁶¹ Manuel Carriço teve um protagonismo na produção dos filmes a partir de 1940, sendo o diretor de produção em vários cinejornais. Nos filmes, é possível perceber que ele atuava também como pintor, assumindo o apelido do pai “Faisca”.

pintando um quadro com o busto de Getúlio Vargas e outro com o busto de Adhemar de Barros. Além disso, nesse material filmico, são registradas uma missa em que os admiradores do candidato pelo PTB à presidência pedem para rezar, bem como a colocação do retrato de Vargas na prefeitura. Logo em seguida, o filme apresenta a disposição da multidão que se reunia na Praça da Estação para o comício do PTB e a exposição dos quadros feitos por Manuel Carriço pendurados na praça. Nas eleições municipais desse mesmo ano, Carriço Filho concorreu a vereador na Câmara Municipal de Juiz de Fora pelo PTB, não obtendo, todavia, êxito nas urnas (SIRIMARCO, 2005). Outro filme que focaliza a presença de Vargas na cidade, o *Cinejornal Actualidades N.026*⁶², intitulado *O diário da villegiatura do presidente Getúlio Vargas na Fazenda de São Mateus*, produzido em 1935, apresenta a recepção e a estadia do presidenciável nas dependências da fazenda.

Na Figura 5, na ocasião da visita do General Raimundo Sampaio, o *Cinejornal Carriço SN-004*, de 1944, além de registrar a visita do militar e familiares, realizou uma incursão nos estúdios da Carriço Filme.

Figura 5 – Estúdio da Carriço Filme



Fonte: Fotos de tela do Cinejornal Carriço SN-004, de 1944, feitas pela pesquisadora durante o visionamento dos filmes no acervo da Divisão de Memória da FUNALFA.

Logo no início do filme, ao captar uma câmera com a logo da Carriço Filme (primeira imagem da sequência de fotos), em primeiro plano, capta-se em diagonal um cartaz contendo um mapa do Brasil ao centro, e um conjunto de soldados aparece contornando uma parcela do mapa, com o descritivo: “O Brasil será vitorioso, está defendendo o que é seu”. Acredito que o cartaz faz menção ao movimento da “Marcha para o Oeste”⁶³, que objetivava a conexão entre os estados.

⁶² CINEMATECA BRASILEIRA, 2001, p. 38.

⁶³ Entre os anos de 1930 e 1945, o Governo Federal se dedicou a criar comissões, conselhos e departamentos e formulou planos que visavam à incorporação espacial. Na política da “Marcha para o Oeste”, o movimento de ocupação territorial almejado pelo governo objetivava regular a imigração por meio da ordem e do progresso; além disso, não interessava a fixação de estrangeiros nas cidades (CAPELATO, 1998). Segundo Ianni (1986), as medidas adotadas visavam alcançar todas as esferas da sociedade nacional, pois a preocupação era a de estudar, coordenar, proteger, disciplinar, orientar e incentivar as atividades produtivas.

Em seguida, a câmera filma as pessoas que acompanham a visita. Nota-se a presença de alguns militares uniformizados na área externa. Na segunda imagem, Manuel Carriço mostra o funcionamento da câmera de filmagem a um homem. Após um corte, em primeiro plano são captados aspectos do trabalho da Carriço Filme, e, nessa sequência de cenas, é possível acompanhar o processo de feitura dos cinejornais. Inicialmente, imagens que apresentam o manuseio do tipógrafo montando um letreiro para cinejornal, imprimindo e, em seguida, filmando o letreiro. Na continuidade, aparece uma mão que movimenta um sincronizador medindo um filme. As cenas seguintes mostram Carriço (terceira imagem) operando uma máquina copiadora, e após um corte ele aparece preparando a química de revelação – suponho que sejam as misturas contendo o nitrato. Após essa cena, são mostrados o banho e o procedimento de secar um filme, e, além disso, capta-se a prateleira com latas de filmes, uma espécie de arquivo. E, por fim, são registradas imagens da sala de projeção.

Nota-se que a empresa cinematográfica esteve entrelaçada com o cenário político vigente no país. Nesse sentido, mais que apoiadores, os responsáveis pela empresa cinematográfica estiveram imersos nos ideais e projetos de governo, sobretudo ligados à imagem de Vargas no desenvolvimento dos filmes. Desse modo, os próximos capítulos se dedicarão a apresentar o debate sobre as temáticas selecionadas para compor esta tese: os carnavais e o futebol.

2 OS CARNAVAIS FILMADOS PELA CARRIÇO FILME

Os carnavais, dentro da obra da Carriço Filme, assumem um protagonismo tanto pela recorrência sobre a temática nos filmes existentes quanto pela periodicidade e o tempo dos filmes dedicados ao assunto. Além disso, o carnaval é alvo de uma série de medidas oriundas de um plano de governo, dentre elas a censura, assim como as demais produções cinematográficas do período estudado. As produções, ao se alinharem aos ideários aceitos institucionalmente, seja por imposição, seja por simpatia, reproduzem um entendimento quanto a uma identidade cultural nacional centrada em determinadas manifestações culturais.

A recorrência dos filmes foi constatada a partir da análise do catálogo *Cinejornal Carriço*, produzido pela Cinemateca Brasileira, em que foi possível localizar 29 filmes acerca dos carnavais juiz-foranos. Desse total, 1 filme se encontra inacessível, 13 podem ser acessados na Cinemateca e 14 estão disponibilizados para pesquisa no acervo da Fundação Cultural Alfredo Ferreira Lage (FUNALFA), além de haver 2 filmes indisponíveis. Para a composição deste capítulo, foram visionados os filmes disponíveis na Divisão de Memória da FUNALFA e, como complemento, foram feitas análises das sinopses dos filmes que constam no Catálogo da Cinemateca Brasileira sobre o *Cinejornal Carriço*.

Considerando a totalidade de filmes sobre carnaval no catálogo, tem-se o seguinte panorama, como apresentado no Quadro 1: 11 filmes remetem aos carnavais da década de 1930; 10, aos eventos de 1940; e 6, às festividades da década de 1950. Além disso, 2 remetem a intervalos temporais estimativos, possivelmente por não terem dados suficientes que facilitassem a identificação pelos técnicos da Cinemateca Brasileira. Entre os filmes disponíveis ao visionamento na Divisão de Memória da FUNALFA, 8 dizem respeito aos carnavais da década de 1930, sendo que, destes, 5 filmes remetem ao carnaval realizado no ano de 1935. Já na década de 1940, tem-se o universo de 2 filmes, ao passo que existem 3 para a década de 1950.

Quadro 1 – Cinejornais que tratam sobre o carnaval em Juiz de Fora

Nº	Referência nominal do cinejornal	Ano	Referência catálogo	Localização
1	Cinejornal Actualidades N.046	1937	058	Cinemateca
2	Cinejornal Carriço SN-030	1940	089	Cinemateca
3	Carnaval em Juiz de Fora/Carnaval em Juiz de Fora (1941)	1941	091	Cinemateca
4	Cinejornal Carriço SN-023	1946	125	Cinemateca

5	Cinejornal Carriço SN-051 (Observação da Cinemateca: possivelmente as cenas são iguais ao cinejornal carriço SN-023)	1946	127	Cinemateca
6	O Carnaval de 1947 em Juiz de Fora	1947	129	Cinemateca
7	Cinejornal Carriço SN-018	1948	152	Cinemateca
8	Cinejornal Carriço SN-009	1949	161	Cinemateca
9	O Carnaval em Juiz de Fora – 1952	1952	201	Cinemateca
10	Cinejornal Carriço SN-077	1952	209	Cinemateca
11	Cinejornal Carriço SN-091	1954	223	Cinemateca
12	Cinejornal Carriço SN-053 (sobras de filmes)	1935-1940	035	Cinemateca
13	Cinejornal Carriço SN-052 (sobra Cinejornal)	1940-1950	090	Cinemateca
14	Cinejornal Actualidades N.001	1934	002	FUNALFA
15	Cinejornal Actualidades N.014* Chá Dançante – Rancho dos Aventureiros	1934		FUNALFA
16	Cinejornal Actualidades N.016 *Encontro do Clube dos Planetas com o Clube Novos Trombeteiros de Momo de S. João Nepomuceno	1935	021	FUNALFA
17	Cinejornal Actualidades N.017	1935	022	FUNALFA
18	Cinejornal Actualidades N.018	1935	023	FUNALFA
19	Cinejornal Actualidades N.019	1935	024	FUNALFA
20	Cinejornal Actualidades N.020	1935	025	FUNALFA
21	Cinejornal Actualidades N.034	1936	048	FUNALFA
22	O Carnaval em Juiz de Fora (Carnaval Juiz de Fora de 1938)	1938	064	FUNALFA
23	Cinejornal N.085/Carnaval de 1940 em Juiz de Fora	1940	085	FUNALFA
24	Cinejornal Carriço SN-037	1945	122	FUNALFA
25	Cinejornal N.174 (O Carnaval do centenário de Juiz de Fora)	1950	166	FUNALFA
26	O Carnaval em Juiz de Fora	1951	184	FUNALFA
27	Cinejornal Carriço SN-084	1953	218	FUNALFA
28	Carnaval em Juiz de Fora (1939)	1939	-	Indisponível
29	O Carnaval em Juiz de Fora (1942)	1942	-	Indisponível

Fonte: Elaborado pela autora, 2021.

Nota: Elaboração feita a partir do visionamento das cópias dos cinejornais na Divisão de Memória da FUNALFA e da leitura das fichas descritivas disponibilizadas no Catálogo *Cinejornal Carriço* (CINEMATECA BRASILEIRA, 2001).

Apesar de a pesquisadora Martha Sirimarco (2005) defender que Carriço tenha filmado todos os carnavais de Juiz de Fora no período de vigência da Carriço Filme (1934-1959⁶⁴), verifiquei, por meio dos dados disponibilizados pela Cinemateca, que não existem

⁶⁴ Ano da morte de João Gonçalves Carriço; entretanto, como apresentado na introdução deste trabalho, não localizei, nos documentos da Cinemateca, obras da produtora a partir de 1956.

filmes sobre tal temática referente aos anos de 1943, 1944 e nem a partir de 1954. Reconheço, entretanto, que essa relação intermitente existente na Cinemateca é resultado dos filmes que ficaram intactos após os diversos episódios de perdas vivenciados pelo acervo filmico, como o extravio de filmes, a danificação por mau armazenamento e os incêndios no espaço da Cinemateca Brasileira.

Outro fato a ser considerado, sobretudo nos anos de 1943 e 1944, são as movimentações ostensivas em torno da Segunda Guerra Mundial. Durante o período da Guerra, muitas cidades optaram por inibir a realização dos carnavais de rua, ficando restritos aos ambientes fechados dos clubes e agremiações, diferentemente dos anos anteriores. Uma notícia publicada no *Diário Mercantil* (MG)⁶⁵ dava indícios sobre os entraves quanto à realização do carnaval de 1943: “O carnaval em face do estado de guerra: E’ contrária aos festejos a maioria das opiniões. Juiz de Fora não parece disposta a receber o rei Momo este ano”. No decorrer da reportagem, o autor frisa que a cidade do Rio de Janeiro não comemoraria a festividade frente aos desafios postos pela Segunda Guerra Mundial. Em seguida, o colunista apresenta as opiniões de homens e mulheres juiz-foranos sobre a possibilidade de se realizar o evento. O autor apresenta também a opinião de pessoas ligadas à cinematografia, entre as quais Jayme Costa, gerente da Art Filmes, que se posiciona dizendo ser “um absurdo pensar em carnaval quando a hora é de tristeza, de luto e de dor em todos os quadrantes do mundo”.

Lindolfo Gomes, na edição no dia 4 de março de 1943, em uma coluna intitulada “Nótulas”, na página 2 do *Diário Mercantil* (MG), sob o título “Aí vem o Carnaval”, inicia seu texto parabenizando os carnavalescos da cidade por se esquivarem o quanto possível dos festejos de Momo. Além disso, Lindolfo ressalta que o carnaval seria festejado nos recintos dos clubes e agremiações apenas para bailes de máscaras. Ao se referir ao carnaval de rua, o autor assevera que

E’ certo que em se tratando de festejos externos, o Carnaval não passará como branca nuvem, pois alguns foliões não se querem compenetrar de que o momento grave que se antolha ao Brasil, em estado de guerra. Não é o mais adequado a divertimentos de tal natureza. (GOMES, 1943, p. 2)

Seguindo a matéria, Lindolfo comenta ainda a atuação da polícia:

A polícia é certo está disposta e apta a agir com o máximo rigor contra eles ou contra quem quer que seja que tente perturbar a ordem pública, aproveitando-se do ensejo em que os festejos do Carnaval de rua possam, em meio da confusão das

⁶⁵ DIÁRIO MERCANTIL, 1943, p. 4.

massas populares, possibilitar atos criminosos e alusões ofensivas. (GOMES, 1943, p. 2)

As notícias do dia 6 de março de 1943, com a matéria intitulada “O policiamento durante os dias de carnaval: bailes públicos, o uso de máscaras não será permitido aos súditos de países do «Eixo» – não haverá corso”⁶⁶, também deixava claro que as ruas não seriam ocupadas pelos foliões naquele ano. Os fatos narrados se repetiriam no ano de 1944.

A própria Carriço Filme, por meio do *Cinejornal SN-037*⁶⁷, de 1945, ressalta a delicadeza do momento que Juiz de Fora vivenciava face à Segunda Guerra. Em um letreiro, após o anúncio da matéria jornalística sobre o carnaval, é exibido o seguinte: “Apesar do momento crusciante da guerra, o carnaval foi comemorado com grande animação”. Após esse anúncio, as cenas do carnaval nas ruas e nos salões são exibidas. No fim do cinejornal, um letreiro com uma duração de sete segundos emerge com os dizeres: “E assim passou-se mais um carnaval, e para bem próximo a Vitória que já vislumbramos, e nos trará satisfação íntima e tranquilidade, porque somos um povo livre, tendo conquistado com sangue, este sagrado direito”, finaliza a edição. No que tange ao carnaval, a ficha descritiva do *Cinejornal Carriço*, relativa ao evento de 1946, registra a existência de um carro alegórico sobre a vitória na guerra, contendo as bandeiras americana e inglesa.

Além disso, os assuntos sobre a Segunda Guerra Mundial estão presentes na pauta de outros quatro cinejornais. No *Cinejornal N.109*⁶⁸, de 1942, que tem a seguinte referência de letreiro: “Rio de Janeiro: No Brasil as Américas decidem sobre o futuro da humanidade”, com a seguinte descrição: “No Palácio Tiradentes, a III Conferência de Consulta dos Chanceleres Americanos; chegada dos chanceleres ao palácio; discurso de Vargas; outros chanceleres discursam, entre os quais Oswaldo Aranha e Edward Stetinius Jr”. No *Cinejornal N.111*⁶⁹, de 1942, que exhibe discurso de Oswaldo Aranha sobre o rompimento das relações diplomáticas com os países do Eixo; discursos dos chanceleres do Chile e México. No *Cinejornal Carriço SN-001*⁷⁰, de 1942-1943, e no *Cinejornal Carriço SN-005*⁷¹, de 1943: “O povo de Juiz de Fora numa demonstração de civismo - Patriótica manifestação de desagravo pela brutal agressão do Eixo contra a nossa Marinha Mercante!”; “Massa na rua com bandeira nacional.”; “Juiz de Fora protesta contra os inimigos de nossa Pátria - Repelindo a tirania do Eixo, o povo

⁶⁶ O POLICIAMENTO... 1943, p. 4.

⁶⁷ CINEMATECA BRASILEIRA, 2001, p. 82.

⁶⁸ Disponível apenas na Cinemateca Brasileira. Dados técnicos elaborados pela Cinemateca Brasileira (2001, p. 70).

⁶⁹ CINEMATECA BRASILEIRA, 2001, p. 70.

⁷⁰ CINEMATECA BRASILEIRA, 2001, p. 72.

⁷¹ CINEMATECA BRASILEIRA, 2001, p. 76.

percorre as ruas da cidade!"; "Massa popular diante do CPOR; populares diante do Círculo Militar". Por fim, a Carriço Filme registra no *Cinejornal Carriço SN-041*⁷², de 1945, o "Dia da Vitória em Juiz de Fora", em que são captadas cenas de uma multidão nas ruas simulando o enterro do nazismo. O cortejo registra um homem travestido com roupas e véu pretos ao acompanhar um caixão.

A partir dessas informações, é possível considerar que esse talvez seja um indício de não ter sido viável que Carriço realizasse filmagens nos anos de 1943 e 1944; afinal, o cineasta mineiro era apoiador da instauração e continuidade dos movimentos do Estado Novo e da atuação do Brasil durante a Guerra.

Outro ponto digno de nota no que tange ao carnaval é a proximidade de João Carriço, diretor-geral da Carriço Filme, com o movimento carnavalesco da cidade de Juiz de Fora. Essa convivência já era conhecida, uma vez que, como dono de cochos, carros, pintor e cenógrafo, ele era o responsável por montar coretos, corsos de carnaval, realizar desfiles com os carros da funerária e realizar bailes no salão do Cinema Popular de sua propriedade. Em diversas ocasiões, o jornal *O Pharol* (MG) divulgava o empenho de João Carriço para a atuação nessa festividade.

Oficialmente, o primeiro filme, feito pela empresa Carriço Filme, foi gravado e exibido em 1934, tendo como principal temática as movimentações do então presidente da Constituinte, Antônio Carlos Ribeiro de Andrada⁷³, durante a sua estada na Fazenda São Mateus⁷⁴, de propriedade da família Tostes. A referida família, de acordo com alguns pesquisadores, é tida como cofundadora da cidade, ao lado da família Halfeld (FAZOLATTO, 2004; SILVA; CERQUEIRA, 2014).

⁷² CINEMATECA BRASILEIRA, 2001, p. 80.

⁷³ Antônio Carlos Ribeiro de Andrada, natural de Barbacena-MG, nascido em 5 de setembro de 1870, é egresso de uma família influente na política internacional e brasileira, visto que os Andradas estiveram no Parlamento desde as Cortes Portuguesas de 1821. Um fato curioso é que essa família manteve, ininterruptamente, ao menos um representante no Legislativo nacional brasileiro desde a Independência" (MOTA, 2018, p. 198). Antônio Carlos atuou na organização da Aliança Liberal a partir de 1929, movimento que aproximou o Rio Grande do Sul e a Paraíba para lançar a candidatura de Getúlio Vargas à presidência da República em 1930. Após a tomada do poder com o movimento armado, ocuparia o cargo de presidente da Constituinte (1933-1934) e da Câmara dos Deputados (1935). Cabe pontuar que, antes desse período, o político mineiro ocupou o cargo de deputado federal por Minas Gerais (1911-1917, e retornou ao cargo de 1919-1925); de Ministro da Fazenda (1917-1918); de senador por Minas Gerais (1925-1926); e de presidente do estado de Minas Gerais (1926-1930). Dos filmes salvaguardados pela Cinemateca Brasileira, Antônio Carlos Ribeiro de Andrada aparece em mais quatro deles: *Cinejornal Actualidades N.015*; *Cinejornal Carriço SN-054*; *Cinejornal Actualidades N.036*; *Cinejornal Actualidades N.042*.

⁷⁴ A Fazenda São Mateus, tombada pela municipalidade por meio do Decreto nº 9.897 de 17 de junho de 2009, hospedou personalidades nacionais, sobretudo aquelas ligadas ao contexto político, como: D. Pedro II, Tiradentes, presidente Getúlio Vargas e o governador de Minas Benedito Valadares. Além disso, é tida como uma fazenda importante na produção cafeeira a partir de 1890, quando foi comprada pelo Dr. Cândido Teixeira Tostes, diretor do Banco de Crédito Real de Minas Gerais.

Além disso, esse filme se dedica a registrar os aspectos dos festejos do carnaval de 1934. O periódico *Diário Mercantil* (MG) registrou em suas páginas a notícia intitulada “Será filmado o carnaval de Juiz de Fora”, que anunciava:

Conforme já tivemos ocasião de noticiar – Empresa Carriço Filme – vai apanhar nos três dias de Momo todos os inúmeros detalhes do nosso carnaval, filmando as matinês nos Clubes Juiz de Fora, Grafos e Planetas e nas casas de diversões. A filmagem de rua será das 4 às 6 horas da tarde. A Empresa Carriço Filme promete promover grande sucesso e disso não duvidamos, dado seu corpo de colaboradores, que está composto de nomes que por si se recomendam. João Carriço é o diretor comercial, Nestor Santos é o diretor artístico e Jayme Barbosa e Luiz de Freitas auxiliares.⁷⁵

Dos filmes visionados sobre o carnaval, apenas dois possuem o som ambiente da captação das imagens: o *Cinejornal N.034*⁷⁶, que registra o carnaval de 1936, trazendo consigo alguns segundos do som das ruas, e o cinejornal intitulado: “Carnaval Juiz de Fora de 1938”⁷⁷, que, ao noticiar o curso carnavalesco à noite, deixa por alguns segundos o som do ambiente da gravação. No mais, os filmes não exibem o som ambiente das filmagens e nem a voz das pessoas nas ruas, o que dizem umas para as outras, os gritos, as músicas que são entoadas, o som dos carros a passarem com o curso, a organização das escolas de samba e nem mesmo ouvimos os aplausos dos foliões que estavam presentes em quase todos os cinejornais vistos. O que dá ritmo às imagens mudas é a voz *over* do narrador ou os letreiros que descrevem as cenas e que não necessariamente mantêm fidedignidade aos movimentos apresentados nas películas. Além do movimento de enunciar os acontecimentos, os cinejornais da Carriço Filme também são marcados pelas músicas festivas ao fundo, que são escolhidas para cada momento do carnaval apresentado. Fato é que nem sempre a euforia da narração ou das músicas condiz com as imagens apresentadas.

⁷⁵ SERÁ... 1934, p. 2.

⁷⁶ CINEMATECA BRASILEIRA, 2001, p. 44. Músicas que consegui identificar nesse cinejornal: *Marchinha do Grande Galo*, de Lamartine Babo e Paulo Barbosa (1941); *Oh Não* (não consegui identificar o autor da composição e nem o ano. Letra disponível em: <https://www.lettras.mus.br/marchinhas-de-carnaval/1868374/>. Acesso em: 2 out. 2021); *Maria Boa*, de Assis Valente (1936); *Perpétua*, de Luiz Gonzaga (1946); *Molha o Pano*, de Getúlio Marinho; *Não te quero bem e nem mal*, composição de J. Cascata e Leonel Azevedo, interpretada por Orlando Dias (1953); *É bom parar* (não consegui identificar o autor da composição e nem o ano. Letra disponível em: <https://www.lettras.mus.br/marchinhas-de-carnaval/1940344/>. Acesso em: 2 out. 2021); *Ganhou, Mas Não Leva*, interpretada por Almirante; *Orgia* (não consegui identificar o autor da composição e nem o ano. Letra disponível em: <https://www.lettras.mus.br/marchinhas-de-carnaval/1941233/>. Acesso em: 2 out. 2021).

⁷⁷ CINEMATECA BRASILEIRA, 2001, p. 50. Músicas audíveis nesse cinejornal: *Periquitinho verde*, de Nássara e Sá Roriz (1937); *Touradas em Madri*, de Braguinha e Alberto Ribeiro (1938); *Arca de Noé*, de Nássara e Sá Roriz (1937); *Pastorinhas*, de Noel Rosa e Braguinha (1937).

Posto isso, este capítulo será dividido em três seções: i) O carnaval: a cidade moderna e industrial que se diverte; ii) O carnaval nos clubes e nos salões; iii) O carnaval das ruas.

2.1 O carnaval e a cidade: o trabalho, a religião e a educação da cidade que se diverte

Os filmes que versam sobre o carnaval associam Juiz de Fora a um *ethos* de cidade moderna e progressista, colocando-a em destaque quando comparada a outros municípios mineiros. Além disso, a narrativa fílmica busca reforçar divisões claras de “trabalho e não trabalho”, “ordem e desordem”, realçando o poder da religião, da educação e do trabalho. Inclusive, a narrativa fílmica, em muitos momentos, insere a própria Carriço Filme como parte integrante desse desenvolvimento municipal.

A sequência de imagens do *Cinejornal Actualidades N.017*⁷⁸, de 1934, apresentada na Figura 6, ilustra bem como a produtora fílmica alia as ideias de religião, modernidade e progresso, construindo uma espécie de hierarquização da cidade frente a outras no estado de Minas Gerais.

Figura 6 – Sequência de imagens da abertura do *Cinejornal Actualidades N.017*



Fonte: Fotos de tela do *Cinejornal Actualidades N.017* de 1935 feitas pela pesquisadora a partir do visionamento dos filmes disponíveis no acervo da Divisão de Memória da FUNALFA.

Esse filme tem uma duração de 7 minutos e 10 segundos e tem continuidade nos filmes N.018⁷⁹ (7 minutos) e N.019⁸⁰ (8 minutos). Essas produções são exclusivas para notícias relacionadas ao carnaval de 1935, totalizando aproximadamente 22 minutos dedicados às festas momescas de 1935.

A abertura do filme demonstra o esforço que a empresa tem feito para levar ao público as notícias de Juiz de Fora. Em seguida, outro letreiro aparece, com os seguintes dizeres: “É a cidade aclamada, do *trabalho* e da *instrução*. É de Cristo abençoada, à sombra

⁷⁸ CINEMATECA BRASILEIRA, 2001, p. 34.

⁷⁹ CINEMATECA BRASILEIRA, 2001, p. 34.

⁸⁰ CINEMATECA BRASILEIRA, 2001, p. 35.

de sua mão” (grifos meus). Após um corte, surge a imagem em *contra-plongée*⁸¹ da estátua do Cristo⁸². O Cristo, com a mão esquerda estendida, segura, na outra mão, uma cruz. A escultura é sustentada por um pilar e está acima de uma espécie de capela. Após um corte, outro letreiro aparece: “Ave, Juiz de Fora! A *cidade Industrial*, a *cidade progresso*, a cidade encantadora, enfim, a cidade maravilha, justo orgulho de Minas Gerais” (grifos meus). Nota-se, a partir dessa sequência de letreiros e imagens, um encadeamento de ideias que levam o espectador a entender que o trabalho, a instrução e a religião são características necessárias à manutenção de uma cidade progressista, industrializada, portanto, caracteres distintivos de qualificação. As imagens que seguem tendem a traduzir os letreiros com tomadas da cidade, como se observa a seguir, na Figura 7:

Figura 7 – Vistas de Juiz de Fora no *Cinejornal Actualidades N.017*



Fonte: Fotos de tela do *Cinejornal Actualidades N.017*, de 1935, feitas pela pesquisadora a partir do visionamento dos filmes disponíveis no acervo da Divisão de Memória da FUNALFA.

Como se observa, a sucessão de imagens capta diferentes planos da cidade. A primeira cena após o letreiro é uma captação feita junto ao Morro Cristo, a partir de um plano aberto, realizando um movimento panorâmico da direita para esquerda, com a câmera em *plongée*⁸³. Dessa maneira, a noção de grandeza da mão do Cristo é realçada, vindo ao encontro dos dizeres do letreiro, na medida em que se procura causar o efeito da estátua “sombreado” todos os lugares do município, podendo, assim, abençoar cada espaço juiz-forano.

⁸¹ *Contra-plongée* é um tipo de enquadramento em que o personagem, o lugar, o objeto ou monumento é filmado de baixo para cima. “O *contra-plongée* se filma de baixo para cima, onde a objetiva fica abaixo do nível normal do olhar. Esse, ao contrário do *plongée*, passa a ideia de superioridade, de poder e exaltação, fazendo com que os personagens se tornem magníficos. O modo como o personagem se encontra enquadrado na ‘moldura-quadro’ dita muito da capacidade de projeção da mesma” (MAZZOLENI, 2005, p. 32).

⁸² Foi construída em 1905 pela Cia. Pantaleone Arcuri & Spinelli. É oficialmente nomeado como Morro do Redentor, porém, a despeito de já ter sido chamado de Morro da Liberdade, é mais conhecido como Morro do Cristo. Outra nomenclatura dada a esse espaço é Morro do Imperador, em homenagem ao Imperador Dom Pedro II, que, em visita a Juiz de Fora, em 1861, o escalou juntamente com Mariano Procópio Ferreira Lage, com vistas a vislumbrar a cidade que então se formava (OLIVEIRA, 1966).

⁸³ No ângulo *plongée*, o material é filmado de cima para baixo. Para Martin (2003), esse plano busca evidenciar a inferioridade, a vulnerabilidade e a insignificância.

As imagens que seguem parecem ser captadas de lugares altos, também em *plongée*, porém, estas buscam realçar aspectos das ruas e de suas construções (como se pode perceber na primeira e na segunda imagem da sequência apresentada na Figura 7).⁸⁴ Em seguida, as cenas se aproximam mais do cotidiano urbano, visto que as construções podem ser percebidas com mais detalhes, dando não só essa ideia de maior detalhamento como também de melhor integração das edificações junto à rotina municipal. Essa sequência é aberta pela imagem em *contra-plongée*, que exhibe a imponência do edifício do Banco de Crédito Real de Minas Gerais⁸⁵ (terceira imagem da Figura 7), haja vista a manutenção por aproximadamente três segundos com a câmera parada. E, em seguida, a câmera faz um movimento panorâmico da direita para esquerda, captando detalhes da extensão da Rua Halfeld e de parte da Avenida 15 de Novembro. Após um corte, é possível ver um bonde que passa de maneira veloz em frente à imagem captada na Avenida Rio Branco. Na sequência, os cortes que sucedem mostram o movimento apressado das pessoas na cidade, o entra-e-sai dos bondes, as travessias nas ruas e o deslocamento dos carros. A quarta cena da sequência de imagens da Figura 7 mostra uma captação de um homem com um jornal nas mãos conversando com um policial que está em um canteiro central de uma avenida. Essas cenas totalizam aproximadamente 2 minutos e 2 segundos, antes de se iniciarem as cenas do carnaval.

No carnaval de 1936, o *Cinejornal Actualidades N.034*⁸⁶ também exalta a cidade por intermédio dos letreiros e imagens, anunciando o seguinte:

Juiz de Fora, *Manchester de Minas Gerais*. Grande centro de atividade agrícola, comercial e industrial. É uma das cidades mais encantadoras do Brasil [e] pela sua admirável situação fotográfica tem seu clima privilegiado parecendo neve. É sobre o rincão formoso da Pátria que paira a benção de Deus. (CINEJORNAL ACTUALIDADES N.034, 1936, grifos meus)

Nesse filme, o Cristo é novamente invocado no letreiro: “A venerável pela população *laboriosa* na figura de *Cristo Redentor* que do alto de uma de suas colinas como que vela pela cidade inteira. Nas suas horas de trabalho intenso tem seus momentos de alegria perdida”.

No *Cinejornal O carnaval em Juiz de Fora*, de 1938, o narrador em *over* assim se expressa:

Juiz de Fora, a Manchester Mineira, cidade fabril por excelência, orgulho legítimo do Brasil industrial. Suspendeu também a sua laboriosa atividade, e aderiu

⁸⁴ Inclusive, essas imagens aparecem no *Cinejornal Carriço N.034*, de 1936, e no *Cinejornal N.174*, de 1950.

⁸⁵ Criada em 1889, é uma das primeiras instituições bancárias de Minas Gerais. A sede da instituição financeira foi construída pela Construtora Pantaleone na década de 1920 (MUSEU, 2019).

⁸⁶ CINEMATECA BRASILEIRA, 2001, p. 44.

francamente à folia nos três dias reservados ao Império de \Momo. Esqueceu os teares e abandonou os dínamos, pela alegria franca dos folguedos carnavalescos. Evoé! Tristezas não pagam dívidas! Tereré não resolve mesmo. Por isso, vestiu uma camisa listrada e saiu por ai. Brincando e cantando a vontade.

É importante sinalizar que, na década de 1940, além da continuidade quanto ao realce da cidade por meio de adjetivos ligados à industrialização e ao desenvolvimento, lança-se mão de outros recursos com vistas a realçar não só a festividade, mas também o próprio trabalho da equipe da Carriço Filme. Se o *Cinejornal N.085*⁸⁷, de 1940, tem sua abertura ao som da música *Dama das Camélias*⁸⁸, é possível perceber que o próprio ato de registro dos acontecimentos também se torna notícia. As imagens a seguir apresentam o trabalho dos cinegrafistas da Carriço Filme, como se pode verificar ao longo da Figura 8:

Figura 8 – Atuação da Carriço Filme no carnaval de 1940



Fonte: Fotos de tela do *Cinejornal N.085*, de 1940, feitas pela pesquisadora a partir do visionamento dos filmes disponíveis no acervo da Divisão de Memória da FUNALFA.

É oportuno considerar que o filme, a despeito do registro de festividades carnavalescas, também salienta o aspecto da religiosidade. Mediante as imagens presentes na Figura 9, é perceptível que o tema da religião é tratado sob a perspectiva católica, além de se notar um registro, sobretudo na segunda imagem, que parece dar a impressão de que essas manifestações religiosas contavam com a adesão de um número expressivo de fiéis.

⁸⁷ CINEMATECA BRASILEIRA, 2001, p. 62. Músicas identificadas no cinejornal: *Dama das camélias*, composição de João de Barro e Alcyr Pires Vermelho, interpretada por Francisco Alves (1939); e *Cai, cai* (não consegui encontrar dados sobre compositor e ano. Letra disponível em: <https://www.lettras.mus.br/marchinhas-de-carnaval/1869428/>. Acesso em: 2 out. 2021).

⁸⁸ Composição dos autores João de Barro e Alcyr Pires Vermelho, em 1939. Para ouvir: <https://www.youtube.com/watch?v=Sk5DqN6mjaA>.

Figura 9 – Retiro espiritual do carnaval de 1940



Fonte: Fotos de tela do *Cinejornal N.085*, de 1940, feitas pela pesquisadora a partir do visionamento dos filmes disponíveis no acervo da Divisão de Memória da FUNALFA.

A primeira imagem da sequência refere-se ao letreiro de abertura da reportagem sobre o retiro espiritual organizado por Dom Justino. A segunda imagem é uma captação feita no Colégio Stella Matutina. Já a terceira imagem é captada no Colégio Academia do Comércio, momento em que os fiéis beijam as mãos de Dom Justino. E a última imagem é o crucifixo com os fiéis adorando-o.

Após uma série de cenas que apresentavam o carnaval nos clubes, as marchinhas de carnaval são paralisadas de forma abrupta, e uma música lenta então se inicia. Junto à melodia, eis que um letreiro salienta: “Fugitivos do Carnaval”, como se pode ver na Figura 9. E, a seguir, o narrador em *over* noticia:

Agora apresentamos os que fugiram do carnaval. Para a alegria da alma embebecida. Posse de todos os pensamentos do bem, da virtude, do amor à Deus e aos homens. O retiro espiritual sob a direção de Dom Justino José de Sant’ana, bispo de Juiz de Fora. Reuniu no Colégio Stella Matutina, as senhoras e senhorinhas. E na Academia de Comercio, senhores e rapazes. E desta forma, preferiram a paz de espirito, em beneficio da própria irmandade.

Enquanto a narrativa se dá, cenas do encontro se seguem. Elas são iniciadas com um plano fechado nos rostos de dois padres e de Dom Justino. Em seguida, são apresentadas cenas de um conjunto de mulheres, em sua maioria negras, no Colégio Stella Matutina, atrás do bispo, que se encontra em pé. Elas estão bem organizadas. Após um corte, o representante da igreja aparece sentado, e as moças e senhoras organizadas atrás dele. Na cena, é possível perceber que a maior parte das jovens presentes é negra. Ao lado do bispo, alguns padres. Já nas primeiras imagens relativas ao Colégio Academia do Comércio, é possível ver vários meninos caminhando pelo pátio. Em seguida, após um corte de cena, alguns homens em uma fila seguem em direção ao bispo. O cinegrafista faz um *close* nas mãos do representante da igreja. Nela, um anel com uma pedra, joia que é beijada por todo fiel que se ajoelha e segura a mão de Dom Justino. Posteriormente, uma imagem em *contra-plongée* capta um crucifixo e,

com um movimento panorâmico de cima para baixo, mostra os fiéis aos pés da cruz. Aqui, dá-se a perceber que o símbolo da religião está em um lugar maior. Essa cena dialoga com as sequências que captam o Cristo do Morro do Imperador, pois fomenta uma articulação do símbolo religioso com a paisagem, dando uma ideia de integração.

A partir das narrativas, dos letreiros ou dos planos de filmagem, é possível observar que a Rua Halfeld recebe destaque ao longo das filmagens, sendo destacada como uma das principais vias da cidade. Como exemplo, na finalização do *Cinejornal Carriço SN-030*⁸⁹, de 1940, o narrador enfatiza em tom de exaltação: “a Rua Halfeld, sua principal artéria, vibrou durante os dias consagrados a Momo, com uma alegria incomum [...]”.

Os letreiros e locuções comumente trazem menções, como: “Juiz de Fora, a grande cidade Mineira, *construída e impulsionada pelo trabalho*. Comemorou o seu carnaval Centenário. A Manchester Mineira, mais uma vez soube brincar no carnaval” (CINEJORNAL N.174, 1950, grifos meus). Mais adiante, esse mesmo filme apresenta o desfile dos préstitos dos ranchos carnavalescos.

A Carriço Filme, ao registrar o carnaval do centenário de Juiz de Fora, enfatiza as homenagens que os ranchos carnavalescos prestam ao município, especialmente à indústria, ao comércio e à imprensa, sempre personificados em figuras políticas ou empresários da cidade. Na apresentação dos carros, como se pode ver na Figura 10, a ênfase do trecho recai sobre o desenvolvimento urbano-industrial juiz-forano.

Figura 10 – Carros alegóricos do carnaval do centenário de Juiz de Fora



Fonte: Fotos de tela do *Cinejornal N.174*, de 1950, feitas pela pesquisadora a partir do visionamento dos filmes disponíveis no acervo da Divisão de Memória da FUNALFA.

Na primeira imagem da sequência, o “Rancho dos Rouxinóis”. Na segunda imagem, o rancho “Não me venhas assim”. Na terceira imagem, “Prazer das morenas”. E, na quarta imagem, “Quem pode, pode”. As imagens supracitadas são acompanhadas pelos seguintes destaques do narrador em *over*:

⁸⁹ CINEMATECA BRASILEIRA, 2001, p. 65.

Nos desfiles dos ranchos, sempre ponto alto, vinha a frente o Rancho dos Rouxinóis. Com os trajes e bailados executados por seus componentes. Caprichosamente fantasiados com três estandartes apresentando uma homenagem à *indústria, ao comércio e à imprensa*. Surge agora o grande carro alegórico dos Rouxinóis. *Simbolizando a vida de Juiz de Fora*. A sua indústria, o comércio e a imprensa. *Os pioneiros da grandeza da cidade* foram também homenageados com bustos neste grandioso carro, como *Bernardo Mascarenhas, Halfeld, Mariano Procópio*. Finalmente, uma alegoria *Juiz de Amanhã*. Simbolizada em gigantescos arranha-céus. (CINEJORNAL N.174, 1950, grifos meus)

Ao fundo, a música *Adeus, vou-me embora*⁹⁰ também é entoada, dando dinamicidade às cenas enquanto o narrador anuncia: “O segundo rancho a desfilar foi o Rancho Não me Venhas Assim, se não te recebo. Também ricamente fantasiado e com belas evoluções que sempre o caracterizam situando entre os melhores”.

Eis que a narração paralisa, e as cenas que se seguem são embaladas pela marchinha de carnaval, e é possível ver as pessoas sambando ao lado da porta-bandeira e dos mestres-sala. O narrador então anuncia: “Não venhas assim, um dos ranchos mais populares da cidade contribuiu brilhantemente para o sucesso do carnaval da *Manchester Mineira*”. Novamente, são exibidas cenas da porta-bandeira, que gira com um estandarte em mãos, e pode-se perceber um conjunto de homens com trompetes. As fotos que enfeitavam o ponto mais alto do arco do carro alegórico dizem respeito a José Ribeiro Resende (Barão de Juiz de Fora) e Dilermando Cruz Filho, o então prefeito da cidade. Na continuidade do filme, novamente o narrador sentencia: “Vem agora o seu carro alegórico o Centenário de Juiz de Fora com uma saudação ao prefeito, *ao comércio, à indústria, e a imprensa pra lá de irrestrita*. Aos tutores da arte da música da literatura e ao povo”.

Enquanto se dá a narração, são feitas cenas do carro se deslocando em diferentes planos e enquadramentos. Em um corte, o narrador abre a cena apresentando o rancho “Prazer das Morenas”, realçando-o nesses termos: “O carro alegórico do ‘Prazer das Morenas’ constituiu também uma das grandes atrações do desfile”, trazendo as figuras do prefeito Cruz Filho, Rui Barbosa e do vereador Viana.

Por fim, são apresentados os foliões do rancho “Quem pode, pode”, da seguinte forma por parte do narrador: “Surgem com as retumbantes e alinhadas evoluções características dos integrantes do conjunto. Não obstante as dificuldades que teve pela frente. O famoso rancho, apresentou-se no famoso desfile. A custa dos esforços dos seus fieis defensores”.

⁹⁰ Samba de 1950 composto por Alberto Ribeiro e José Maria de Abreu. Ficou conhecido na voz de Ademilde Fonseca. Para escutá-lo, acessar: https://www.youtube.com/watch?v=R_36aB4v_24.

É interessante realçar que os ranchos apresentados no desfile são constituídos predominantemente por pessoas negras. Ao subir o volume da música *Se é pecado sambar*⁹¹, de Manoel Santana, é possível acompanhar cenas da porta-bandeira e do mestre-sala, bem como de alguns componentes do grupo sambando. Quando o carro alegórico começa a surgir, o narrador então anuncia:

O seu carro alegórico jardim maravilhoso. *Representando o progresso ininterrupto e vitorioso da vida urbana da cidade. Propulsionados pela indústria, comercio e lavoura e a imprensa.* Simbolizava os principais aspectos da beleza, naturais, artísticas, culturais e laboriosas de Juiz de Fora.

Como se observa, são reiteradas as manifestações associando o evento carnavalesco com uma dada percepção da cidade marcadamente perpassada pelo progresso. No item acima, isso não só fica explícito como também a opção do narrador em lançar mão do termo “ininterrupto” demarca a ideia de um desenvolvimento contínuo, eterno. Além disso, a palavra “vitorioso” parece ecoar a ideia de uma conquista que logrou êxito, dialogando assim com a própria noção de que a história da cidade remete a uma saga permeada de percalços, porém com um final próspero.

Não por acaso, a partir do *Cinejornal N.184*⁹², durante as filmagens do carnaval de 1951⁹³, o narrador anuncia o seguinte:

Juiz de Fora viveu mais um animado Carnaval, um carnaval alegre, barulhento onde os foliões da *Manchester Mineira* tiveram a oportunidade de se revelar os mais alegres e espirituosos de todo estado montanhês. De fato, em todo Estado de Minas não se faz um carnaval tão animado quanto o de Juiz de Fora.

As imagens que acompanham os letreiros captam a modernização das construções, do asfaltamento e da movimentação urbana do município, em que pedestres e veículos cruzam as ruas centrais.

Já durante o Cinejornal intitulado *O carnaval em Juiz de Fora de 1951*⁹⁴, em um momento do filme, o locutor assim se expressa: “O tríduo de Momo foi bem vivido pelos juiz-foranos. Como sempre os redutos dos foliões a Rua Halfeld e agora também Avenida Rio Branco preferidas pelo público”. Importa salientar que as imagens demonstram grande multidão, em desfile nas ruas. Feitas essas considerações, não se notam cenas de bairros

⁹¹ Para ouvir a música: <https://www.youtube.com/watch?v=bvf2sKSNLhQ>.

⁹² CINEMATECA BRASILEIRA, 2001, p. 111 (grifos meus).

⁹³ Músicas identificadas ao longo do filme: *Tomara que chova*, de autoria de Paquito e Romeu Gentil, na voz de Emilinha Borba (1950); *Lobo Mau*, composição de João de Barro e Antônio Almeida, interpretada por Nuno Roland; *Retrato do Velho*, de Haroldo Lobo e Marino Pinto (1951); *Pra Seu Governo*, de Haroldo Lobo e Milton de Oliveira; *Papai Adão*, escrita por Klecius Caldas e Armando Cavalcante, interpretada por Blecaute; e *Madalena*, de Ary Macedo e Ayrton Amorim.

⁹⁴ CINEMATECA BRASILEIRA, 2001, p. 111.

periféricos, cortiços ou de áreas mais afastadas, em que o saneamento básico era quase inexistente, sendo constante a permanência de animais nas vias mais estreitas. Aliás, no que tange às imagens, outra observação: recorrentemente nos filmes sobre o carnaval da Carriço Filme, captura-se um olhar sobre a cidade a partir do Morro do Imperador com planos abertos. Nessas imagens, movimenta-se a câmera a 180 graus, focalizando com menor rapidez no giro de câmera a extensão da Rua Halfeld e, em seguida, as principais ruas e acessos da cidade.

A importância legada a essa rua parece recobrar as narrativas de Pedro Nava (1974, p. 23) sobre a cidade, descritas em sua obra intitulada “Baú de Ossos”, especialmente quando o autor assim descreve: “a rua Halfeld desce como um rio, do morro do Imperador, e vai desaguar na praça da Estação”. Outro ponto de encontro entre as descrições de Nava e os filmes de Carriço é a linha invisível de distinção, em que Nava descreve a divisão da cidade por uma linha imaginária simbolizada pela Rua Halfeld: do lado esquerdo, a parcela mais liberal dos cidadãos, enquanto, do outro lado, estavam os conservadores.

Esse é o lugar em que as pessoas e o espetáculo do carnaval juiz-forano ganham seu destaque. Talvez fosse essa rua que representasse o signo do moderno, quando os cortejos carnavalescos podiam ser admirados em plena beleza e ordem. A rua, nesse caso, marcaria uma espécie de espaço simbólico de civilidade. Além da Rua Halfeld, os filmes sobre o carnaval em Juiz de Fora apresentam a Avenida Rio Branco (1951 e 1952) e a Rua Marechal Deodoro da Fonseca (1953).

Entre as décadas de 1930 e 1960, a Rua Halfeld era composta por prédios comerciais, porém ela ficou reconhecida como importante ponto de lazer e diversão na cidade, uma vez que nela estavam localizados vários cinemas, como o Polytheama, comandado pela Companhia Central de Diversões; o Cine-Theatro Central; o Cine Glória, que era atrativo para jovens que gostavam de seriados e faroestes; o Cine Palace, uma grande sala do final dos anos 1940; o Festival; e o São Luís. Outros estabelecimentos ligados à diversão também faziam parte da composição da Rua Halfeld, como o Clube Juiz de Fora, voltado ao lazer da elite local.

A vida pública e social nessa rua sempre foi intensa, e ela pode ser considerada como um centro de interesse da cidade, um local de lazer e de socialização. Essa tendência pode ser evidenciada nos filmes de Carriço sobre o carnaval, uma vez que cerca de 20 produções captam as imagens do festejo de Momo por esse logradouro. Inclusive, ela se torna central nas filmagens de Carriço quando da captação de imagens de cortejos noturnos, especialmente em decorrência da capacidade de iluminação noturna da rua. Isso, aliás, está

intimamente atrelado ao início da iluminação nessa região da cidade. Barros (2008, p. 42) descreve que a Rua Direita (atual Avenida Rio Branco) e a Rua Halfeld davam a impressão de uma cidade profusamente iluminada pela quantidade de pontos de iluminação, mas, segundo o autor, isso seria apenas uma impressão, considerando a desigualdade na distribuição de iluminação pública do município. Além disso, ela sediava instituições bancárias e as redações de jornais, como a *Folha Mineira* (MG), o *Diário Mercantil* (MG), o jornal *O Pharol* (MG) e o *Jornal do Comércio* (MG). A Rua Halfeld chegou a ser comparada à Rua do Ouvidor, localizada no Rio de Janeiro, por seu caráter elitista, os costumes e o comportamento das pessoas.

O carnaval sob as lentes da produtora mineira focaliza os espaços urbanos que demonstrariam a origem nobre do carnaval, de viés veneziano. Assim, eles se transformam em instrumentos de cunho propagandístico voltados a minimizar um “Brasil Selvagem” a partir da exaltação de um projeto de modernidade pautado na divulgação de certas ideias e costumes de matriz europeia dignos de nota.

Outro fato imanente ao processo de exaltação da cidade por parte dos roteiros dos filmes era o saudosismo do lugar que ela havia ocupado outrora, visto que, durante muitos anos, ocupou lugar de destaque e de diferenciação, quando se considera o estado de Minas Gerais. Christo (1994, p. 10), ao analisar o período de modernização da cidade, aponta que:

Enquanto as cidades barrocas se formam e se guiam pelos sinos das igrejas, a população de Juiz de Fora teve sua vida normatizada pelos apitos das fábricas de estilo neoclássico e o bater dos tamancos de seus operários de ambos os sexos e diversas nacionalidades.

Há que se considerar ainda a aproximação com a capital federal, com o cosmopolitismo carioca influenciando os cotidianos da cidade. Dessa forma, a urbanização de Juiz de Fora se difere da que ocorreu nas cidades barrocas mineiras, organizando-se espacial e socialmente com a industrialização a partir de ajustes institucionais voltados ao funcionamento e à manutenção da industrialização, por meio do “operariado, imigração, saneamento, ferrovias, escolas, bancos e outros” (CHRISTO, 1994, p. 6).

Um aspecto comum aos filmes acerca dos carnavais e outros produzidos pela produtora mineira, que buscam reforçar esse *status* de cidade modernizada e laboriosa, pode ser visto por meio dos termos usados para se referir à cidade de Juiz de Fora: “Manchester Mineira” ou “Manchester de Minas”, “Princesa de Minas”, “Princesinha de Minas”, “Princesa do Paraibuna”. Além dessa terminologia, Juiz de Fora também era designada como

“Barcelona Mineira” e “Atenas de Minas”. Nesse sentido, Miranda (1990, p. 122) aponta que essa denominação para a cidade advém do

[...] desenvolvimento extraordinário de atividades urbanas capazes de conferir à cidade o estatuto de “Manchester Mineira”, “Barcelona Brasileira”, “Princesa de Minas” e “Atenas de Minas” entre outros codnomes deu-se graças, sobretudo ao aprofundamento das atividades mercantis que foram sustentáculo da constituição do polo urbano, e das atividades industriais que garantiram à cidade o papel de maior polo industrial mineiro até as primeiras décadas do século XX.

Posto isso, é possível considerar que os filmes analisados se alinham ao ideal de associar Juiz de Fora a referências europeias marcadamente reconhecidas, seja pela industrialização (Manchester), seja pela presença de atributos intelectuais de destaque (Atenas). Ainda que se reconheça que a desigualdade, a pobreza e o analfabetismo tenham sido elementos presentes no cotidiano juiz-forano do período, eles tendem a ser obliterados pelos discursos um tanto quanto ufanistas pró-desenvolvimento local presentes nas películas.

Outrossim, a Carriço Filme estava alinhada ao processo em vigor no país acerca da produção de filmes, tendo em vista que a transmissão de imagens sobre a vida social da cidade e seus movimentos socioculturais, especialmente as festas cívicas, como o carnaval, eram temas relevantes e constantes para os cinejornais entre as décadas de 1930 e 1970. Nesse ínterim, retoma-se aqui a observação de Capelato (1997, p. 211), em alusão aos contextos políticos de regimes autoritários:

O poder utiliza meios espetaculares para marcar sua entrada na história (comemorações, festas de todo tipo, construção de monumentos). As manifestações do poder não se coadunam com a simplicidade; a grandeza, a ostentação, o luxo as caracterizam.

Nesse sentido, o cinejornal, ao documentar hábitos, como a prática de esportes, festejar o carnaval, registrar a inauguração de novos feitos públicos, como postos de gasolina, pontes e construções, enfim, captar a reunião de pessoas para se manifestar, passa a ser usado como instrumento de influência e, portanto, um modelo a ser seguido, sobretudo pela difusão desses costumes. A demonstração de imagens como essas se entrelaçava com o discurso nacionalista da “militarização do corpo” (LENHARO, 1986), que buscava, por meio de manifestações culturais, desenvolver maiores aproximações entre sociedade e estado.

No tocante ao carnaval, as imagens atrelavam os ideais culturais e os interesses voltados para a propaganda política, uma vez que expressões populares carnavalescas e ligadas ao samba eram tidas como icônicas da identidade cultural brasileira em registros oficiais. Logo, os cinejornais se apoiavam nessas referências da cultura, sendo assim

perpetuadores da promoção e do reforço não só daquilo que era considerado como uma boa prática social, mas também de algo representativo do próprio Brasil.

Esse cenário fica mais evidente sobretudo com a instauração do movimento do Estado Novo. Isso se dá pelo fato de haver uma nova dinâmica a reger a indústria cinematográfica nacional. Esse novo panorama injeta novos aportes governamentais de fomento à produção de filmes e documentários no país, inclusive os cinejornais. É possível considerar que o impulso ao cinema se deve não só pelo reconhecimento de seu potencial comunicativo e ideológico, mas também pelo fato de que, naquele período, parte da população ainda era analfabeta e, portanto, com acesso restrito ou inexistente à leitura. Além disso, é possível inferir que a valorização do aspecto cinematográfico atendia aos anseios de produtores e indústrias ligadas ao setor, que, a partir dos avanços tecnológicos e do reconhecimento quanto a uma demanda ávida pelo audiovisual, podem estabelecer-se e consolidar-se nesse ramo econômico.

Assim, durante o governo Vargas, ficam nítidas as frentes de valorização das produções cinematográficas como possíveis meios de integração social por terem funções de educação, atuarem como veículos de propaganda e difusão de ideias, além de seu valor mercadológico. A propósito, antes de instituir o Estado Novo, Vargas considerou o cinema como:

[...] entre os mais úteis fatores de instrução, de que dispõe o Estado moderno, inscreve-se o cinema. Elemento de cultura, influenciando diretamente sobre o raciocínio e a imaginação, ele apura as qualidades de observação, aumenta os cabedais científicos e divulga o conhecimento das coisas, sem exigir o esforço e as reservas de erudição que o livro requer e os mestres, nas suas aulas, reclamam. (VARGAS, 1934, p. 187-189)

Essa visão do cinema como elemento de cultura e como componente modernizador também era realçada por Carriço em suas produções. Durante as filmagens do carnaval de 1934, o letrado de abertura do *Cinejornal Actualidades N.001* anuncia: “[...] alimentamos, porém, o desejo de contribuir, desse modo, para o engrandecimento de nossa Princesa de Minas, e, aliás de nosso Estado”.

Nesse sentido, as comemorações em torno das festas cívicas, sociais e religiosas, como as que são amplamente abarcadas nas produções de Carriço, são retratadas sempre retumbantes e repletas de pessoas, sem possíveis repreensões, ganhando contornos de desenvolvimento, avanço social e civismo, e são, em algum grau, uma forma de inserção representativa da esfera do poder.

Outro ponto que marca os filmes é a noção de “carnaval ordeiro”. A noção de festa limpa e harmônica era posta, visto que a atuação da polícia e da limpeza era constantemente evocada nos roteiros da Carriço Filme. Como exemplo disso, no *Cinejornal Actualidades N.001*, de 1934, o letreiro final anuncia:

Policiamento no Carnaval. Foi irrepreensível a atuação da Polícia, não havendo mesmo nenhuma nota dissonante; o que veio para provar mais uma vez o espírito de ordem do povo juiz-forano. O delegado especial Dr. Gilberto Porto, em companhia do Delegado da Comarca, Dr. João Luis Alves Valladão, ao deixar a Delegacia, em um flagrante da Carriço Filme.

Já o *Cinejornal Actualidades N.019*, de 1935, apresenta a montagem de uma cena de um folião desavisado dormindo em plena luz do dia em um banco do Museu Mariano Procópio, com a legenda: “Quarta-Feira de Cinzas!... As alegrias e ilusões já se foram...”, seguida da aproximação de um policial e uma legenda que diz: “Olá, folião! Vamos para casa!” Prontamente, o folião se levanta e sai do plano da câmera. Nesse filme, a cena que se segue é a passagem de um gari, com uma carroça com as inscrições da Prefeitura Municipal, fazendo a limpeza do lugar.

Cenas montadas que demarcam a oposição de diversão *versus* trabalho se repetem em outros filmes sobre o carnaval, como no filme sobre *O carnaval em Juiz de Fora de 1938*, quando o cinegrafista focaliza o folião dormindo em uma mesa de um bar vazio com as cadeiras já de pernas para o ar. O folião deixa cair um recipiente de bebida no chão e fica com um dos braços balançando. A câmera em um *close* capta as cerdas da vassoura juntando as serpentinas e os detritos sendo recolhidos em uma pá. Em seguida, as imagens mostram as portas do bar se fechando. Rapidamente, a câmera é direcionada para focalizar o caminhão de lixo fazendo a limpeza da cidade após os festejos de Momo. Em ambos os filmes, o folião desordeiro é encenado por Manuel Carriço, filho de João Carriço, o que denota a inserção de elementos de ficção para transmissão da mensagem do cinejornal.

Nesse ínterim, os cinejornais da Carriço Filme assumem um papel de destaque na profusão ideológica do conceito de modernidade juiz-forana. Ao promoverem o registro e a divulgação da imagem de uma Juiz de Fora higienista, moderna e ordeira, vão ao encontro dos anseios ensejados pelos movimentos do Estado Novo. Dessa maneira, a produtora mineira forjou o próprio espetáculo midiático em consonância com os interesses da estrutura de poder vigente no país e no município. Aliás, esse era um papel central para muitos produtores de cinejornais, pois esse mecanismo foi amplamente usado pelo governo Vargas para angariar a simpatia do povo e cultivar o amor à pátria.

Tal prática, quando se pensa no lazer, também acarreta efeitos importantes, na medida em que esses discursos tendem a respaldar, mediante elogios, determinadas vivências de lazer. Por extensão, algumas práticas socioculturais, tidas como antigas ou não alinhadas às identidades culturais evidenciadas, tenderiam a ser invisibilizadas. Isso se torna ainda mais evidente quando pensamos que vivências de lazer, como eventos, manifestações artísticas e esportivas, são recorrentemente acionadas nos filmes da Carriço Filme. Analisar como algumas dessas manifestações são acionadas torna-se algo relevante para compreender o próprio contexto cultural da época, bem como eventuais disputas sociais por intermédio de manifestações da ludicidade.

É necessário ressaltar que as imagens captadas por Carriço buscam focalizar a alegria, a multidão, as fantasias e as danças, realçando as atitudes dos bons foliões. Os letreiros e as narrativas sobre o povo nas ruas são precedidos ou acompanhados de imagens de foliões em plena alegria, dançando, acenando para as câmeras e batendo palmas conduzidos pela ordem e guiados pelo bom comportamento, sem, contudo, apresentar qualquer traço de associação entre a vadiagem e os festejos do carnaval.

Os filmes sobre o carnaval reforçam determinadas vivências como modelos de civilidade, a partir de comportamentos e atitudes considerados aceitáveis para uma sociedade desenvolvida e moderna. Aqui se percebe uma redefinição dos valores de trabalho, pois, ainda que libertárias, as ideias que tangenciavam o trabalho buscavam manter o trabalhador em uma relação de dominação. O caráter modernizador e civilizatório do trabalho era incorporado por uma educação para o trabalho, em que o esforço do trabalhador e a formação de mão de obra competente, apta a utilizar técnicas mais modernas e eficientes, eram capazes de atingir um progresso maior. A associação do trabalho ao divertimento nas cenas até parece exaltar a relação política vivenciada sobretudo entre os anos de 1937 e 1945, descrita assim por Pandolfi (1999, p. 55): “O trabalho passaria a ser um direito e um dever; uma tarefa moral e, ao mesmo tempo, um ato de realização; uma obrigação para com a sociedade e o Estado, mas também uma necessidade para o próprio indivíduo encarado como cidadão”.

Angela Brêtas (2010, p. 171-172), em seu estudo *O serviço de recreação operária (1943-1945)*, pondera que “ao trabalho passaram a estar referidos atributos morais, e o trabalhador, justamente por ser trabalhador, já era considerado como portador de virtudes tais como honestidade, respeitabilidade e honradez”. Além disso, a autora menciona que aquele que destoasse das normas era passível de receber sanções. Segundo ela, “o jogo de azar, bem como o alcoolismo, se enquadravam nesse caso”. Percebo que os roteiros fílmicos priorizam a

montagem de cenas que transmitem o caráter moral ligado ao trabalho, chegando até mesmo a inserir elementos de ficção para demonstrar que, mesmo cometendo algum excesso, o momento de diversão possui limites e que o cotidiano “laborioso” precisa ser retomado. Não se vê nas cenas de carnaval nenhum folião bebendo, brigando, assediando alguém ou cometendo atos ilícitos. Antes, o que se nota são pessoas fantasiadas em profusão de alegria. Para se ter uma noção, notícias policiais eram constantes nas mídias impressas. Como exemplo, no carnaval de 1939, o *Diário Mercantil*⁹⁵ noticiava que, durante os dias de carnaval, 65 pessoas deram entrada na polícia. Na matéria, é interessante ressaltar como o aparato policial era disposto: “[...] nada menos que 260 homens foram distribuídos pelo centro e bairros da cidade”. No decorrer da matéria jornalística, ao mencionar os cortejos da Rua Halfeld, é destacado que os militares atuaram em muitas demandas, buscando evitar atritos de maiores consequências provocados por indivíduos alcoolizados ou por desordeiros.

Diante disso, corroboro as ideias de Rocha (2007) quando, ao recorrer aos estudos de Jean Claude Bernadet, argumenta que o cinejornalismo se caracteriza como o cinema que melhor reflete a realidade cinematográfica brasileira do período aqui tratado, uma vez que:

Naturais e cinejornais abordam assuntos locais, o futebol, o carnaval, as quermesses, a melhoria das rodovias, as inaugurações, as vantagens de alguma fazenda ou de alguma fábrica quando os donos querem valorizar seu nome, uma figura política, alguns acontecimentos políticos (sempre apresentados do ponto de vista de quem fica no poder) senão a política ou o Estado Maior não autoriza a exibição. (ROCHA, 2007, p. 24)

Dessa maneira, o que se vê nos filmes da Carriço Filme é a representação espetacular dos carnavais, misturando registros reais das festividades com encenações de momentos que poderiam ter sido reais. Essas cenas apresentam reconstituições de fatos que possam ter acontecido ou então são usadas como reforço ao que se quer dizer sobre o momento.

Assim, o tempo livre e as experiências vivenciadas nele recebem uma nova reordenação. O avanço da industrialização, da urbanização e da nova reorganização das leis trabalhistas proporcionaram outras configurações na forma de ocupação do tempo de não trabalho. Ângela de Castro Gomes (2005), ao analisar as relações de trabalho no período do Estado Novo, ressalta que o ato de trabalhar era associado a uma maneira de servir à pátria. Nesse sentido, o governo Vargas regulamentou a atividade trabalhista por meio da criação da carteira de trabalho (1932), da Justiça do Trabalho (1946), da instituição do salário-mínimo (1940) e do descanso semanal remunerado (1949). Na Constituição de 1937, o trabalho era

⁹⁵ DURANTE... 1939, p. 5.

tido como um dever de todos (artigo 136), e a desocupação era crime contra o próprio Estado (GOMES, 2005, p. 239). Portanto, as atividades ligadas aos divertimentos precisavam ser reguladas e controladas.

Dessa maneira, a procura por experiências cada vez mais inovadoras e modernas se tornaria a tônica do cotidiano das pessoas em busca da desmistificação do labor e das boas práticas de lazer. Nesse sentido, nota-se nas imagens filmicas e no discurso corrente a associação entre a manifestação do carnaval com a concepção do nacionalismo enquanto artifício para construir a imagem de um passado glorioso e um futuro cheio de possibilidades.

O elogio ao trabalho também servia para apresentar que os desajustados, ociosos e marginais não eram bem quistos no processo de modernização da cidade. Assim, o trabalho aparece como antídoto para os problemas sociais por ser moralmente corretivo e economicamente produtivo, indo ao encontro das ideias instauradas durante o Estado Novo. Um ponto central desse período foi a educação e a disciplinarização do trabalhador em seu tempo livre, buscando, primordialmente, o trabalho nas indústrias. Por outro lado, também havia um movimento de positivação do labor que buscava dissociar de si o caráter aviltante e degradador, típico de uma sociedade escravista. Assim, era preciso incutir no cotidiano das pessoas o hábito do trabalho nobre e valoroso. Apesar de no período carnavalesco muitas atividades trabalhistas serem suspensas,⁹⁶ nota-se que o discurso está pautado em noções que abarcam que o tempo e o espaço precisavam, portanto, ser controlados, os festejos necessitavam estar em consonância com as regras de “civildade”, normalmente impostas pela atuação da polícia e do poder público, tal como visto nas fontes audiovisuais salientadas neste tópico. Dessa maneira, era uma ferramenta de controle transmitir o sentimento de estar debaixo de olhos atentos, vigilantes e cuidadores durante os momentos de divertimento.

Tais fatos contribuíram para uma acentuação nas maneiras de vivenciar o carnaval, estabelecendo uma dualidade entre “carnaval interno” e “carnaval de rua”. Essas nuances podem ser percebidas por intermédio dos filmes. A demarcação de diferenças está presente nos formatos de narração e nos registros imagéticos. Infiro que, em busca de uma organização do entendimento do espectador, o roteiro dos filmes era organizado em blocos discursivos. Além disso, quando se dirige aos salões, a narrativa filmica exalta a organização

⁹⁶ “O trabalho no Carnaval: Rio, 10 (A. M.) – Comunica-nos o Departamento Nacional do Trabalho que o trabalho nos dias de domingo e terça-feira de Carnaval só é permitido nas atividades que por sua natureza ou conveniência pública não possam sofrer interrupção, assim compreendidas aquelas expressamente enumeradas na portaria N. S. Cm. 342, de 17 de agosto de 1940. Os infratores dessa determinação estão sujeitos às penalidades previstas na Consolidação das Leis de Trabalhos” (O TRABALHO... 1945, p. 2).

e a classe social. Quando se tem um olhar para as ruas, fica clara a atenção dada a um evento ordeiro, organizado e, nas palavras de um dos cinejornais, “bem vivido”. Por isso, nos tópicos seguintes deste capítulo, apresento e analiso as representações dos carnavais internos e de rua.

2.2 O carnaval nos salões juiz-foranos

O “carnaval interno” era realizado e organizado junto a clubes sociais ou esportivos, hotéis, além dos ranchos carnavalescos e dos salões de festas. Esses eventos eram festejos fechados aos sócios e/ou pagantes, quase sempre marcados pela presença de pessoas ligadas à elite burguesa local. Normalmente, dividiam-se em matinês, bailes de gala, ações ligadas à escolha da rainha do carnaval e concursos de músicas carnavalescas. Como eram eventos amplamente divulgados nos jornais impressos, detinham regras bem definidas pelo regimento das instituições privadas responsáveis por sua organização. Os filmes acerca dessa manifestação se dividem em dois aspectos centrais: as matinês infantis e os bailes de gala voltados ao público adulto.

2.2.1 As matinês infantis

O carnaval que não nasceu no Brasil, com força se naturalizou brasileiro. O brasileiro já nasceu carnavalesco. E desde tenra idade integra-se de corpo e alma às consagrações de Rei Momo e a prova do que afirmamos está no sucesso sem par de todas as matinês infantis organizadas por toda elite juiz-forana.
CINEJORNAL ACTUALIDADES N.034, 1936

Os clubes que aparecem nos filmes referem-se a clubes de elite, compostos e dirigidos por pessoas brancas, oriundos das camadas médias ou altas da população. A ênfase às referências associadas ao luxo e à superioridade, seja por meio da narração em *over*, seja pelos letreiros, é percebida. O enfoque junto às ricas fantasias, a atenção dada à ornamentação dos salões e, enfim, o realce à beleza da festa ficam patentes.

Porém, ao analisar as notícias da época, nota-se que, para parte da elite juiz-forana, a festa carnavalesca não se limitava aos dias de festa apenas. Filiados a esses clubes, muitos desses sujeitos guardavam consigo uma intensa rotina: comemoravam a eleição da rainha, realizavam ensaios carnavalescos e tinham o privilégio de estampar, por intermédio das imagens das grandes festas, os jornais que detalhavam o programa de carnaval dessas sociedades. Outro ponto a ser destacado era que os clubes que se envolviam com a festa

carnavalesca não eram apenas aqueles ligados a sociedades carnavalescas. Os clubes esportivos e os hotéis da cidade também englobavam eventos fechados para as comemorações momescas.

As matinês ou bailes infantis são um dos temas centrais de cinejornais que tratam do carnaval. Quase sempre, as imagens feitas focalizam as dinâmicas dos festejos carnavalescos das crianças privilegiando as fantasias e os cordões carnavalescos infantis. As captações de imagens dos infantes privilegiam poses dos participantes mirins, individualmente, em duplas ou em grupos, e, em sua maioria, os pequenos demonstram desconforto perante a câmera.

Os letrados e narrações em torno dessas práticas buscam realçar a ordem, a beleza das crianças e a animação dos foliões mirins. As imagens das matinês fizeram parte de uma parcela significativa das filmagens da Carriço Filme sobre o carnaval, como se pode observar no Quadro 2.

Quadro 2 – As matinês infantis presentes nos filmes da Carriço Filme

Ano de produção	Cinejornal	Matinê
1934	N.001	Clube dos Grafos
1935	N.017	Clube Juiz de Fora
1935	N.018	Cine Popular Clube dos Grafos Carnaval de rua Clube dos Planetas
1936	N.034	Carnaval nos salões Carnaval nas ruas
1940	N.085	Cine Central
1941*	O Carnaval em JF	Cine Popular
1945	SN-037	Clube Juiz de Fora
1946*	SN-023	?
1947*	O Carnaval de 1947 em JF	Sport Clube Juiz de Fora Círculo Militar
1950	N.174	Clube Juiz de Fora
1951	O Carnaval em Juiz de Fora	Círculo Militar
1954*	SN-091	Círculo Militar

Legenda: *Filmes não visionados. Levantamento feito apenas com informações do catálogo impresso.

Fonte: Elaborado pela autora, 2021.

Nota: Elaboração a partir do visionamento das cópias dos cinejornais na Divisão de Memória da FUNALFA e da leitura das fichas descritivas disponibilizadas no Catálogo Cinejornal Carriço (CINEMATECA BRASILEIRA, 2001).

As matinês eram eventos voltados ao público infantil e aos adolescentes. Realizadas nos períodos matutino e vespertino, abarcavam bailes, sessões de cinema e cortejos públicos pelas ruas, aspecto esse que, aliás, será tratado em tópico posterior. Os filmes deixam escapar que essas iniciativas eram eventos controlados, tendo como centralidade a ordem, a civilidade e o cuidado com a infância. Nos primeiros filmes, sobretudo os relativos à década de 1930, a equipe da produtora filmica parece organizar as crianças em poses para que possa registrar de maneira “mais ordeira” a diversão delas. Em alguns casos, parecem formar cordões carnavalescos ensaiados, o que leva a crer que, talvez por isso, a maior parte delas não demonstre espontaneidade ao serem registradas.

As matinês do “carnaval interno” organizadas pelos clubes carnavalescos dos Grafos e dos Planetas, nos salões do Pallace Hotel, bem como nos salões dos clubes Círculo Militar, Clube Juiz de Fora, Sport Clube e Tupi Futebol Clube, são exaltadas nos cinejornais como “brilhantes”, “animadíssimas” e com a presença dos filhos da “aristocracia juiz-forana”. Nos filmes, é notório uma organização bem estruturada dos salões para receber os eventos voltados ao público infantil. Eram montadas decorações, havia a contratação de bandas musicais e eram promovidos concursos de fantasias. Outro ponto percebido é que as crianças estavam sempre sob os olhares vigilantes dos pais ou das babás. A propósito, a Figura 11 apresenta uma sequência de fotos de tela sobre as matinês infantis.

Figura 11 – As matinês dos clubes e salões



Fonte: Fotos de tela feitas pela pesquisadora a partir do visionamento dos filmes disponíveis no acervo da Divisão de Memória da FUNALFA.

Na primeira imagem da Figura 11, a matinê realizada pelo Clube dos Grafos, foto extraída do *Cinejornal Actualidades N.001*, de 1934. Na segunda imagem, a matinê realizada pelo Clube dos Planetas, extraída do *Cinejornal Actualidades N.017*, de 1935. Na terceira imagem, a matinê realizada no Círculo Militar, foto retirada do *Cinejornal N.085*, de 1940. Por fim, na quarta imagem, a matinê do Clube Juiz de Fora, foto do *Cinejornal N.017*, de 1935.

O *Cinejornal Actualidades*, mediante um letreiro, anuncia: “O Clube dos Grafos, honrando suas tradições, deu a nota *chic* do carnaval de 1934. As matinês dançantes e seu excepcional brilhantismo” (CINEJORNAL ACTUALIDADES N.001, 1934). Em seguida, em um plano americano, aparece um conjunto de crianças fantasiadas que olham em direção à câmera. A maior parte são meninos, e todos são brancos. Alguns gesticulam, outros acenam à medida que se ajeitam frente à câmera. É possível notar que estão em uma área aberta, visto que se percebem algumas montanhas ao fundo. Pelas características, julgo que pode vir a ser algum espaço ligado ao Estádio Salles de Oliveira. A movimentação dos adultos ao fundo deixa revelar a organização do grupo de crianças para a filmagem. Um corte se dá e, em plano americano, em movimento panorâmico horizontal, outro grupo de meninos se espreme e acena para o cinegrafista.

Ao fundo, nota-se um homem com um trompete, que se mexe, dança e toca. A impressão que se tem é que se trata de uma música animada, dançante, porém as crianças que aparecem em destaque se preocupam apenas com a maneira como devem se portar frente à objetiva da Carriço Filme. É possível perceber ainda os adultos tentando levantar as crianças menores para que elas apareçam. Em um novo corte, surge um grupo de meninas, adolescentes, que, em movimento ensaiado, cantam e dançam em frente à câmera. Novamente, a banda reaparece atrás das crianças. É possível perceber um músico, com uma sanfona, dançando. Agora, em um movimento mais lento, um homem de terno, usando óculos, segura uma menina que, ao que parece, está fantasiada de fadinha. Tanto o homem quanto a menina estão com as expressões faciais fechadas, franzindo a testa e olhando para a frente. Ao fim da captação, surge um conjunto de pessoas, que se assemelham a uma família.

O letreiro então anuncia: “As matinês infantis tiveram excepcional brilhantismo. No Clube Juiz de Fora. O Grande desfile”. Após a aparição do letreiro, a câmera focaliza a banda, composta apenas por homens com instrumentos de sopro, ao que parece tocando marchinhas carnavalescas, seguida por um cortejo de crianças fantasiadas e organizadas em duas filas indianas (CINEJORNAL ACTUALIDADES N.017, 1935). As filas dividem meninos e meninas, que apoiam as mãos nas costas uns dos outros, formando uma espécie de trezinho humano. Todos estão fantasiados, cantam e sorriem. É interessante notar que, adiante, as duas filas se fundem, tornando-se única. A cena é rápida, mas é possível identificar que ainda é mantida a estrutura de blocos de meninas e de meninos. O letreiro “ricas e luxuosas fantasias de crianças pertencentes a essa aristocrata sociedade” denota a diferenciação social desses foliões, situando bem a hierarquia social. Em seguida, aparece

uma menina com um adorno nos cabelos abraçada com um pequeno menino, que está todo fantasiado de preto com um quepe e uma blusa com o seguinte dizer: “Felix”. Eles formam um par, um casal que dança e olha para a câmera. Os olhares são sérios, eles não esboçam sorrisos e se sentem constrangidos. Outro casal infantil surge em cena. Uma menina olha seriamente para a câmera, e o menino olha para o outro lado. Ele segura um lança-perfume. Aqui, os pequenos casais formam poses, remetendo assim ao universo adulto.

No segundo plano, percebe-se a movimentação da banda, e algumas crianças dançam. Um fato que escapa à percepção do cinegrafista: alguns meninos fantasiados de Zorro posam, e o cinegrafista faz um movimento da esquerda para a direita, em plano americano, apreendendo uma mulher negra ao fundo. Ela não parece ostentar nenhuma fantasia, pelo contrário, está com um uniforme comum de babás usado no período. Um corte rápido, e uma menina branca balançando um leque surge em primeiro plano. Ela está maquiada, pois se notam os traços fortes do batom em sua boca, todavia se intimida ao olhar para a câmera, desviando na sequência. Outras crianças são captadas em primeiro plano, e todas exibem suas fantasias. Porém, a maior parte delas não sorri e parece não se sentir confortável em poses. É curioso perceber um menino, fantasiado de militar, que acena fazendo “não” com a cabeça, possivelmente denotando contrariedade em relação às ações.

Já durante o *Cinejornal Actualidades N.018*, também gravado em 1935, um de seus letreiros anuncia: “Na tradicional matinê cine-carnavalesca do Popular”. Seguidamente de alguns planos de crianças se divertindo no salão do Cine Popular, após o plano aberto da matinê, são focalizadas em planos fechados outras crianças. Nota-se que elas demonstram vergonha em posar para a diretiva da Carriço Filme, pois, em uma das cenas, uma criança com os braços colados no corpo tenta desviar o olhar da câmera e, vez ou outra, direciona a visão para alguém atrás da câmera que parece orientá-la sobre como proceder. Percebe-se nessa cena que aquelas imagens não são espontâneas, assemelhando-se, portanto, à pose para uma fotografia. Nesse mesmo filme, um letreiro anuncia a matinê organizada pelo Clube dos Grafos: “[...] estive animadíssima a matinê infantil”, precedido de uma imagem em plano aberto, focalizando os músicos e as crianças no salão. Ainda nesse filme, as câmeras também focalizam a matinê organizada pelo Clube dos Planetas, com a presença da Rainha do Carnaval e seu diretor, Antônio Couri. Além disso, a câmera capta o salão do clube no momento em que os presentes estão dançando.

O *Cinejornal N.174*⁹⁷, de 1950, focaliza os bailes infantis do Círculo Militar, buscando captar planos abertos da festa e, depois, em plano fechado, apresenta uma menina vestida de Chapeuzinho Vermelho, inclusive com os olhos ternos.

Figura 12 – Outras presenças nas matinês



Fonte: Fotos de tela feitas pela pesquisadora a partir do visionamento dos filmes disponíveis no acervo da Divisão de Memória da FUNALFA.

Na primeira imagem da Figura 12, tem-se a matinê realizada pelo Clube Juiz de Fora em foto extraída do *Cinejornal Actualidades N.017*, de 1935. Na segunda imagem, a matinê realizada pelo Clube Juiz de Fora em foto do *Cinejornal N.034*, de 1936. Na terceira e na quarta imagem, a matinê realizada no Clube Juiz de Fora em foto do *Cinejornal SN-037*, de 1940.

Os filmes relativos ao “carnaval interno”, em especial os realizados no Clube Juiz de Fora, apesar de não privilegiarem registros de pessoas que estejam trabalhando ou mesmo da presença do negro nesses espaços, salientam algumas pistas que parecem revelar como esses sujeitos eram vistos por parte da sociedade. A Figura 12 apresenta uma sequência de imagens retiradas dos filmes, que permitem tecer alguns comentários acerca da questão.

A primeira imagem, do *Cinejornal N.017*, de 1935, refere-se a uma série de captações feitas que buscam realçar as fantasias infantis, as crianças e como elas se divertem, estando elas no foco da câmera. Entretanto, em uma das imagens aparece a movimentação de uma mulher, ao que parece uniformizada, que tenta organizar os pequenos. As cenas se iniciam com a captação em plano médio de duas crianças, e, em seguida, a câmera começa a deslizar da esquerda para a direita, como se desejasse captar o cordão de crianças que passa atrás dos dois que posam. Entretanto, a aparição inesperada da mulher faz com que o corte de cena seja feito. A moça, ao que parece, está usando um uniforme de babá e tenta ajeitar as

⁹⁷ Músicas audíveis no cinejornal: *Meu Brotinho*, de Humberto Teixeira e Luiz Gonzaga; *Balzaquiana*, de Nássara e Wilson Batista (1950); *General da Banda*, composição de José Alcides, Sátiro de Melo e Tancredo Silva; *Adeus, Vou-me Embora* (não consegui encontrar dados sobre compositor e ano. Letra disponível em: <https://www.letras.mus.br/marchinhas-de-carnaval/959664/>. Acesso em: 2 out. 2021); e *Se é Pecado Sambar*, composição de Manoel Santana.

crianças para a pose. Dessa maneira, infiro que a tônica dos filmes se volta aos que se divertem, deixando invisibilizadas as pessoas que ali estão a trabalho.

Outra cena que remete ao universo dos que estão a trabalho nas matinês é a captação feita no Clube Juiz de Fora, decorrente do *Cinejornal SN-037*, referente à terceira imagem da sequência apresentada na Figura 12. Nela, o cinegrafista capta um conjunto de crianças, que acena, dança, atira confetes e sorri para a câmera. Em determinado momento, ao fazer um movimento panorâmico da direita para a esquerda, surge uma adolescente negra, bem à esquerda do quadro fílmico, com trajés típicos de babá. O movimento que ela faz parece não ser de uma dança, mas sim de alguém que é empurrado por um fluxo de pessoas, o que faz com que ela olhe para baixo, momento em que se percebe um vulto de cabelos de uma criança menor. Então, a adolescente olha fixamente nessa direção.

A quarta imagem, do mesmo filme, remete a um dos cantores que se fez presente na festa. Chama a atenção que, minutos antes, a diretiva capta a imagem de Xavier Pereira, um homem que atua como uma espécie de mestre de cerimônias. Ele é um homem branco e, na cena, que dura 20 segundos, aparece discursando aos presentes, gesticulando e observando a câmera. Da cena que a quarta imagem foi retirada, são dedicados 4 segundos ao cantor negro, sendo que dois são na cena da foto captada e mais dois ao final da sequência fílmica que retrata a banda. A cena se inicia com um *close* no tambor que vai se abrindo, aparecendo na sequência os músicos e o cantor que está na imagem. Posteriormente, a câmera faz um movimento mais lento e capta detalhes dos outros integrantes da banda em plano americano.

A segunda imagem, do *Cinejornal N.034*, de 1936, refere-se a uma foliã com o rosto pintado de preto, captada em primeiro plano. Ela posa segurando uma criança branca fantasiada com um laço grande em sua cabeça. A menininha direciona o olhar para a lateral, como se observasse a presença de alguém. A mulher esboça um sorriso caricato. Ao que parece, ela veste um uniforme de empregada doméstica. Essa foliã aparece em outros dois momentos: primeiramente, em um no cordão, dançando e fazendo poses caricatas, e, no final da captação da matinê, ela aparece novamente com mais duas mulheres com os rostos pintados de preto, vestindo todas elas um mesmo tipo de roupa e fazendo caretas e gracejos. Aliás, essa prática parece ser recorrente em outros filmes que remetem aos carnavais de rua.

Comum nas películas fílmicas, na literatura⁹⁸ e no teatro, a prática conhecida como *blackface* simulava o negro de modo degradante e em tom humorístico, o que contribuía

⁹⁸ Oliveira Neto (2015, p. 77), ao analisar o lugar da mulher negra nos quadrinhos, faz uma reflexão em torno da introdução da *blackface* “nega maluca” no carnaval brasileiro. O autor diz que essa personagem caricata foi criada por Fernando Lobo, compositor brasileiro, a partir da personagem “Topsy, de *A cabana do Pai Tomás*,

para reforçar vários estigmas sociais. Se, por um lado, fantasias e máscaras “criam um campo social de encontro, de mediação e polissemia social” (DAMATTA, 1997, p. 63), elas também tendem a expor as próprias assimetrias da sociedade. O corpo negro, sobretudo da mulher negra, ganha formas e contornos nas fantasias dos foliões, tanto do carnaval interno quanto do carnaval de rua. O que chamo a atenção nesse período é para o momento histórico. Esse filme remonta ao quinto ano do governo Vargas, período em que ganhava força um discurso da não existência de hierarquias e diferenças raciais na sociedade brasileira. Essa estratégia discursiva visava tornar possível a edificação de uma noção de “raça brasileira”, decorrente do sincretismo entre os povos, em uma clara tentativa de misturar o legado negro, minimizando-o ao associá-lo à mistura racial. Portanto, a caricaturização do negro de maneira ostensiva revelava um distanciamento entre o discurso e a prática social vivenciada, na medida em que essa representação jocosa parece subalternizar o próprio negro no seio do país.

As crianças que aparecem como destaque nas filmagens são crianças brancas, bem fantasiadas. Algumas captações buscam legitimar a presença de adultos, pois, ao que parece, são ligados a famílias influentes ou então organizadores e/ou diretores dos clubes. Fantasiadas de piratas, colombinas, pierrôs, baianas, palhaços, chineses, zorros, bailarinas, havaianas e outros personagens, jogam confetes e serpentinas, além de brincar ao som das bandas de música. As imagens também versam sobre a que categoria social pertenciam as crianças, visto que aquelas que estão nas ruas se vestem de maneira simples.

As matinês dos clubes e salões eram voltadas aos sócios, que precisavam adquirir um ingresso e apresentar o pagamento em dia das mensalidades de associado. O *Diário Mercantil* (MG)⁹⁹, ao divulgar a matinê do Clube dos Grafos, apresentava que o baile ocorreria no ótimo “*dancing*” do Edifício Krambeck. A nota frisa ainda a decoração e que o clube espera um numeroso público nos dias de carnaval. Há também um destaque:

Domingo terá lugar uma encantadora festa, das 2 às 5 horas da tarde dedicada aos filhos dos sócios e para a qual foi organizado um excelente programa, havendo prêmios para as melhores fantasias. O mundo infantil está assanhadíssimo, à espera da festa de domingo.

A nota ainda apresenta as regras para se curtir o carnaval no ambiente:

A diretoria deste clube avisa aos associados que a entrada para as festas de carnaval se fará mediante apresentação das carteiras sociais de identidade, que, ao preço de

descrita no livro publicado em 1852, de Harriet Beecher Stowe, como uma garota órfã de 8 a 9 anos com a pele muito preta, maltrapilha, com os cabelos de lã trançados em todas as direções”. Ainda de acordo com o autor, essa personagem foi transformada em uma *blackface* em um musical da Broadway em 1923.

⁹⁹ EVOÉ... 1934, p. 1.

3\$000, se entregarão aos sócios quites que a procurarem a secretaria, para isto ali levarem retratos seus.

Além do pagamento, os participantes deveriam estar atentos às seguintes normas: “Avisa ser absolutamente proibido o uso de lança perfumes de vidro nos salões, instrumentos que oferecem perigo de sua explosão assim como o inconveniente da poeira que seus fragmentos levantam. Só se permitem lança-perfumes metálicos”.

No mesmo ano, o Clube dos Planetas, além de notificar a necessidade do pagamento das mensalidades, impunha as seguintes normas: “No recinto não serão permitidos trajes de travesti, malandro, ou outra fantasia exótica e só será permitido o uso de lança-perfumes metálicos”. A transgressão às regras impostas era considerada motivo para retiradas do salão. As medidas de normatização visavam, na verdade, coibir qualquer afronta aos bons costumes, bem como garantir o controle da festa por parte dos organizadores.

No que concerne às matinês, um fato que devo ressaltar é a organização dos bailes por parte do Popular, cinema que pertencia à família Carriço. Na Figura 13, apresento algumas fotos.

Figura 13 – Matinê infantil cine-carnavalesca do Popular



Fonte: Fotos de tela feitas pela pesquisadora a partir do visionamento do *Cinejornal Actualidades N.018* disponível no acervo da Divisão de Memória da FUNALFA.

O *Cinejornal Actualidades N.018*, de 1935, ao apresentar a organização da “tradicional matinê cine-carnavalesca do Popular”, abre com a cena da primeira imagem da sequência de fotos da Figura 13. Em plano americano e com a câmera estática, duas crianças (um menino e uma menina), trajando uma fantasia, olham para a câmera. As fantasias parecem remeter a um personagem de algum filme. Após um corte, a menina é captada com um *close*, e ela não direciona o olhar para a câmera. Nessa sequência, em primeiro plano, vislumbram-se crianças posando e uma fila de crianças ao fundo, que vão sendo filmadas nos cortes seguintes. Há um realce às fantasias e ao rosto das crianças, que normalmente evitam olhar para o cinegrafista. Um grupo de pequenos surge pulando e dançando, e, em seguida, um grupo de adolescentes posa para a câmera. O fim da sequência de imagens sobre a matinê do Popular culmina com o conjunto de crianças e adolescentes na rua em frente ao próprio Cine-Popular, tal como se pode observar na quarta imagem da sequência apresentada. Outro

ponto digno de menção é o registro de pessoas adultas na festa. Com certeza, a terceira imagem refere-se a alguma autoridade ou pessoa influente na cidade.

Os jornais impressos demonstram que a presença de menores ao longo das décadas de 1930, 1940 e 1950 na festa carnavalesca era regulada por normas impostas pelos clubes e pela justiça municipal, geralmente por meio da figura do delegado. No que tange ao universo da regulação por parte da polícia, nota-se uma diferença entre as regras estabelecidas em relação aos menores nos anos de 1930 e a partir de 1940. Nos primeiros anos, as normas policiais contemplavam ações apenas dirigidas aos desacompanhados. Já a partir de 1940, as diretrizes eram expressas pelo juizado de menores. Isso denota uma preocupação cada vez maior com a presença de crianças e adolescentes nessas festas, algo decorrente do aumento da presença desses nas ruas e nos salões. Isso pode ter motivado as medidas que passam a ser adotadas pelo juizado no sentido de restringir e organizar a permanência dos pequenos nessas festividades momescas. As regulamentações buscavam preservar e resguardar a natureza infantil nos eventos carnavalescos de possíveis más influências, como se pode ver na publicação feita no *Diário Mercantil* (MG), sob o título “Os menores e o carnaval: crianças de menos de 14 anos não podem participar de blocos”¹⁰⁰:

O senhor Juiz de Direito da 1ª Vara, a quem está afeto ao Juizado de Menores, expediu, em data de anteontem, uma portaria determinando várias providências. Com referência aos menores durante o carnaval dispõe essa portaria: 1- consideram-se " matinês" infantis os bailes destinados exclusivamente aos menores, que devem terminar às 19 horas e absolutamente não poderão tomar parte deles usados. 2 - Nos bailes de sociedades frequentados apenas pelos sócios e respectivas famílias, é permitido o ingresso de menores de mais de 5 anos e menos de 14 acompanhados de seus pais ou responsáveis, porém, a permanência dos mesmos não poderá ultrapassar das 23 horas, sob qualquer pretexto. 3 - Nos bailes de sociedade que só especialmente venda os ingressos ou convites só é permitido o ingresso de maiores de 18 anos a 21 quando acompanhados de seus pais ou responsáveis. 4 – Fica expressamente proibida a entrada de menores de 21 anos nas casas de bailes públicos qualquer que sejam as denominações que adotem. 5 – São considerados bailes públicos, aqueles em que os ingressos são exclusivamente pagos. 6 – Fica igualmente proibida a entrada de menores de 21 anos, nos cassinos, dancing, cabarés, bares, noturnos e congêneres. 7 – É vetado os menores de 14 anos tomarem parte em cordões e préstitos, de dia ou de noite. 8 – É expressamente proibida a venda de bebidas alcoólicas a menores de 21 anos. A fiscalização e a vigilância necessária ao fiel cumprimento da presente portaria serão exercidas pelas autoridades deste juízo e da delegacia de costumes.

Constantemente, portarias como essas eram publicadas nos jornais da cidade, estabelecendo uma espécie de regimento de conduta. Talvez por isso os filmes que se destinam a focalizar as diversões infantis durante o carnaval realcem os ambientes internos

¹⁰⁰ OS MENORES... 1948, p. 2. Essas regras também se registram em anos posteriores e anteriores e podem ser acessadas no mesmo jornal.

dos clubes e dos salões. O clamor em torno da saída dos blocos de menores era ostensiva e chegava ao ponto de inibir as saídas de blocos juvenis nas ruas juiz-foranas, como se pode ver na matéria intitulada “O Bloco Mamãe eu quero não poderá sair!”¹⁰¹:

A polícia tomou uma medida extrema contra os rapazes. A polícia local, ao redigir a nota relativa ao movimento carnavalesco, tomou uma medida verdadeiramente extrema contra os rapazes de 15 a 17 anos, incluindo-os entre os menores que não poderão brincar no Carnaval da Rua Halfeld sem que estejam acompanhados de pessoas que por ele se responsabilizem. E a medida é extensiva a qualquer local de aglomeração nos três dias de folia. Como se ver, os nossos Delegados Estão dispostos a não consentir que o bloco do "mamãe eu quero" entre no brinquedo.

Na edição do *Diário Mercantil* (MG)¹⁰² do dia seguinte, os responsáveis pelo bloco pedem direito de resposta à nota publicada no dia anterior, rebatendo a determinação policial: “Nosso bloco ‘Mamãe, eu quero’ é formado todo por rapazes maiores de dezoito anos, reservistas, eleitores e vacinados. A polícia não tem nada com nossa vida”.

Essas normas de conduta estavam alinhadas ao momento político do país, visto que a valorização de certas condutas imprescindíveis às relações sociais era almejada, fortalecendo, assim, um ambiente familiar como responsável pela formação primeira do indivíduo no trânsito das relações público-privadas.¹⁰³ Nobert Elias (1993, p. 193) denominou, ao estudar a produção de hábitos e costumes nas sociedades europeias, o processo civilizador como um instrumento que “constitui uma mudança na conduta e sentimentos humanos rumo a uma direção muito específica”.

Desde o começo da mocidade, o indivíduo é treinado no autocontrole e no espírito de previsão dos resultados de seus atos, de que precisará para desempenhar funções adultas. Esse autocontrole é instilado tão profundamente desde essa tenra idade que, como se fosse uma estação de retransmissão de padrões sociais, desenvolve-se nele uma autossupervisão automática de paixões. [...] É a teia de relações sociais em que vive o indivíduo durante a fase mais impressionável, a infância e juventude, que se imprime em sua personalidade em formação. (ELIAS, 1993, p. 202; p. 205)

Assim, tornar os cidadãos civilizados era um objetivo do governo do Estado Novo, conformando um projeto que tinha por ensejo educar e disciplinar a população, na

¹⁰¹ O BLOCO... 1937, p. 1.

¹⁰² A POLÍCIA... 1937, p. 1.

¹⁰³ Além das leis voltadas para a educação, deve-se destacar que o governo de Getúlio Vargas foi o responsável pela geração de diversas leis voltadas à criança e ao adolescente, o que, apesar de teoricamente proteger e educar os “menores”, também os puniam. Dentre essas leis, destacaram-se os decretos-lei surgidos a partir da década de 1940, que eram alinhados às ideologias voltadas à construção de Estado de Bem-Estar Social, a saber: Decreto-Lei nº 3.799 de 1941, criação do Serviço de Assistência a Menores (SAM), que pretendia amparar, em nível nacional, todos os “menores” desvalidos e infratores; a regulamentação da “prisão” de adolescentes, como o Decreto-Lei nº 6.026 de 1943, que regularizava a internação de menores de 18 anos que praticavam atos infracionais – prática essa já prevista desde o Decreto-Lei nº 2.848 de 1940. “Tal prática de prisões se justificava pelo fato de o menor não ser mais visto apenas como desvalido ou delinquente, passa a ser tratado também como menor perigoso” (BIERRENBACH; SADER; FIGUEIREDO, 1987, p. 87).

medida em que buscava incutir determinados valores morais, sociais e culturais. Assim, a vivência de jovens e crianças em um ambiente moralmente sadio, ordeiro e com experiências oriundas de “modelos civilizados” era capaz de evitar o ócio, a vadiagem e a desordem. Sendo assim, os pequenos, tidos como seres em formação, passíveis de serem moldados, exigiam o maior controle, visto que era necessário proibir o acesso dessas pequenas mentes às programações que pudessem influenciar sobremaneira o seu comportamento. Tanto a proibição da participação das crianças nos cordões e blocos de rua quanto o uso de máscaras eram encarados como medidas protetivas, buscando impedir o acesso dos miúdos a ambientes considerados nocivos e viciosos.

O carnaval, apesar de ser uma expressão de modernidade, trazia consigo as imagens dos jogos de entrudo¹⁰⁴ que aconteciam na cidade no passado. Além disso, o ambiente da rua não era passível de ser constantemente vigiado e controlado. Por isso, o carnaval de rua apresentava uma dualidade: carregar a imagem da modernidade, ao mesmo tempo em que era percebido como personificação de um mal. Dualidade essa que não aparece junto aos filmes analisados até o momento.

2.2.2 Bailes de gala: os adultos se divertem

Os bailes dos adultos nos clubes e salões trazem algumas nuances que demarcam com clareza a diferenciação do carnaval de rua em relação ao carnaval interno. Aqui, parece haver uma distinção entre “erudito” e “popular”, especialmente quanto à captação de imagens e da construção da narrativa. E o uso de fantasias é um ponto que chama a atenção. Nas décadas de 1930 e 1940, os homens raramente aparecem fantasiados, usando predominantemente terno e gravata. Já na década de 1950, os cinejornais focalizam os homens fantasiados, inclusive travestidos, no interior dos salões, denotando existir uma descontração maior. Já as mulheres aparecem com os cabelos bem arrumados, vestidos longos e, nas décadas de 1930 e 1940, apresentam-se com pouca ou nenhuma maquiagem. As fantasias se resumem ao uso de máscaras móveis, apenas. Na década de 1950, a imagem de

¹⁰⁴ Eram jogos festivos que se realizavam nos quatro dias que antecedem a Quaresma e que foram trazidos pelo colonizador português, datando do século XVII os registros mais antigos sobre esses festejos no Brasil (QUEIROZ, 1987). Tido como uma das primeiras formas de se desfrutar o carnaval no Brasil, o entrudo consistia em brincadeiras nas quais se jogavam água, limões de cheiro, farinhas e polvilhos, além de outros líquidos, como café, tinta, groselha, lama e até urina. Por isso, era uma brincadeira combatida.

Carmen Miranda parece prevalecer nas fantasias femininas, porém é notório o tom de refinamento das fantasias.

Por intermédio dos filmes, quando considero os carnavais internos, percebo existir ainda uma diferenciação destes em relação ao próprio salão ou clube em que eles acontecem. Quando se tomam os bailes que aconteciam no Clube Juiz de Fora, o salão mais tradicional na organização de bailes de carnaval, no Sport Clube, no Clube Bom Pastor, no Pallace Hotel e no Dom Pedro II, nota-se que são bailes de gala voltados para a elite local. Entretanto, os bailes carnavalescos se voltaram a atender outras camadas da sociedade local e que também receberam a atenção do cineasta mineiro, como os que aconteciam no Clube dos Planetas, Clube dos Grafos, Tupynambás, Tupi, Cine Popular e Círculo Militar. O esboço das filmagens feitas pode ser visualizado no Quadro 3.

Quadro 3 – Clubes e salões presentes nos filmes da Carriço Filme

Ano	Cinejornal	Clube/baile
1934	N.001	Grafos Popular
1935	N.016	Planetas
1935	N.017	Planetas Clube Juiz de Fora Popular
1935	N.018	Planetas Grafos Popular
1936	N.034	Centro Excursionista Popular
1937*	N.046	Clube Juiz de Fora Círculo Militar
1938	O Carnaval em JF	Planetas Círculo Militar
1940	N.085	Clube Juiz de Fora Círculo Militar Casa de Italia
1941*	Carnaval em JF	Clube Juiz de Fora Clube dos Bancários
1945	SN-037	Clube Juiz de Fora
1947*	O Carnaval de 1947 em JF	Clube Juiz de Fora Círculo Militar
1950	N.174	Clube Juiz de Fora Salão Tupi F.C
1951	O Carnaval em JF	Círculo Militar Salão Pallace Hotel
1953*	SN-084	Salão Tupi F.C Salão Pallace Hotel Clube D. Pedro II
1954*	SN-091	Círculo Militar

		Clube dos Bancários
--	--	---------------------

Legenda: *Filmes não visionados. Levantamento feito apenas com informações do catálogo impresso.

Fonte: Elaborado pela autora, 2021.

Nota: Elaboração a partir do visionamento das cópias dos cinejornais na Divisão de Memória da FUNALFA e da leitura das fichas descritivas disponibilizadas no Catálogo Cinejornal Carriço (CINEMATECA BRASILEIRA, 2001).

As câmeras seguem um roteiro parecido na captação das festas fechadas direcionadas ao público adulto: sempre apreendem os músicos que se apresentam, os cavaleiros distintos de Juiz de Fora e suas esposas, bem como as moças jovens bonitas. Além disso, nota-se haver pessoas assentadas em mesas e parte do salão livre para dança de pares. As câmeras parecem realçar a alegria dos participantes do baile que, ocasionalmente, fazem cordões e dançam solitários. Não se vê nos filmes a captação do uso direto de bebidas por parte das mulheres, apesar de serem filmadas acompanhando os esposos em mesas contendo bebidas ou com pessoas trajando fantasias desnudas. Além disso, algumas imagens parecem se referir a batalhas de confete que aconteciam durante esses bailes.

Figura 14 – Bailes de gala: os adultos nos clubes e salões



Fonte: Fotos de tela feitas pela pesquisadora a partir do visionamento dos filmes disponíveis no acervo da Divisão de Memória da FUNALFA.

Na sequência da Figura 14, a primeira imagem apresenta a coroação da Rainha Ivone Mazzocoli no Clube dos Planetas, em foto extraída do *Cinejornal Actualidades N.017*, de 1935. Na segunda imagem, tem-se o baile no Círculo Militar de Juiz de Fora, em foto do *Cinejornal N.034*, de 1936. Já na terceira e na quarta imagens, o baile no Clube Juiz de Fora, em foto retirada do *Cinejornal SN-037*, de 1940.

As vestimentas precisavam contemplar um traje de gala completo. Talvez esse fato se dê pelas regras rígidas referentes à participação nesses bailes, como se pode ver na seguinte nota publicada no *Diário Mercantil (MG)*¹⁰⁵, contendo as regras dos bailes que aconteceriam no Clube dos Planetas:

¹⁰⁵ O MONUMENTAL... 1934, p. 1.

Os planetas realizarão quatro grandes bailes da fantasia, a começar de hoje. Os seus salões, transformados num encantador jardim de inverno, estão lindamente ornamentados e ofereceram uma iluminação extraordinária de belo efeito. As danças serão animadas por um Jazz Band retumbante de 11 figuras. Os sócios terão entrada com recibo do mês de fevereiro, não sendo permitido ingresso a quem não estiver munido do competente recibo. No recinto não serão permitidos trajes de travesti, malandro, ou outra fantasia exótica e só será permitido o uso de lança-perfume esse metálico. Os que transgredirem as regras da Moral e os quis se excederem. De qualquer modo, perturbando alegria dos folguedos, serão imediatamente retirados dos Salões. Às ordens, nesse sentido, são severas.

Em síntese, os filmes que focalizam os carnavais nos salões demonstram bem os seguintes aspectos: a) vestimentas condizentes com o ambiente do baile; b) cenografia dos salões; e c) bandas que animam o público.

As “vestimentas condizentes com o ambiente do baile” eram recorrentes nas notas dos jornais impressos, que explicitavam claramente que tipo de vestimenta era necessária para adentrar os bailes. A roupa assumia o papel estratégico para a seleção de convidados, evitando uma mistura de classes sociais. Os letrados e a narração dos filmes destacavam esses detalhes, associando-os ao sucesso do baile. Apesar de os cinejornais não deixarem explícito que eram exigidos esses trajes, tal como posto nos jornais, eles faziam um discurso de exaltação às roupas. O uso de trajes dava às pessoas que estavam naqueles ambientes sinais de distinção, e isso justificava a proibição de fantasias de malandros, travestis, jecas ou quaisquer outras que fossem consideradas menos elegantes. Assim, a exigência de trajes de alto custo, diferenciados, demonstrava a preocupação com a restrição e com a distinção. A roupa de gala, nesse contexto, possibilitava a demarcação de uma hierarquia entre os grupos sociais, estabelecendo uma separação clara entre eles.

A “cenografia dos salões” era motivo de destaque na mídia impressa e nos cinejornais, sobretudo as cenografias feitas por Manuel Carriço, que é anunciado nos filmes como Carriço Filho. Na Figura 15, apresento alguns dos desenhos por ele pintados, que aparecem nos filmes como constituintes do ambiente.

Figura 15 – Cenografia de Carriço Filho nos salões



Fonte: Fotos de tela feitas pela pesquisadora a partir do visionamento dos filmes disponíveis no acervo da Divisão de Memória da FUNALFA.

Na sequência da Figura 15, a primeira e a segunda imagens referem-se ao Cinejornal *O carnaval em Juiz de Fora*, de 1951, nos salões do Pallace Hotel. A terceira e a quarta imagens referem-se ao *Cinejornal N.174*, de 1950, nos salões do Tupi Futebol Clube.

Nesses dois filmes, a câmera se alterna em captar lances da festa e seus detalhes e filmar parte da obra de Manuel Carriço que compõe o cenário. As obras revelam se aproximar de certos estereótipos que circundavam junto ao imaginário carnavalesco, sobretudo referentes à visão da mulher. As mulheres com corpos curvilíneos à mostra em paisagens que remetem ao Rio de Janeiro ou a figura da mulata são icônicas desse tipo de representação um tanto quanto sensual. Já no Clube Juiz de Fora, a decoração é realçada por detalhes leves, com os lustres de cristal e o seu papel de parede que lembra azulejos portugueses. A decoração geralmente é sóbria e sem extravagâncias, e as mesas, com suas toalhas brancas, passam uma ideia de organização.

Durante as imagens do Carnaval de 1951, enquanto as imagens captadas na boate do Pallace Hotel se alternam em capturar as pessoas dançando e se divertindo e as pinturas de Carriço Filho, a voz *over* enfatiza a presença de muitas pessoas de outras cidades. Assim, não só a prática carnavalesca como também seu registro pelas lentes da Carriço Filme parecem se associar à urbanização e à modernização da cidade. Isso porque, em ambas manifestações culturais, não parece haver indícios capazes de problematizar aspectos como as desigualdades e as incongruências urbanas de Juiz de Fora. Antes, dão uma ideia de reforço à tese de uma cidade diferenciada, intimamente associada à Europa. Quanto ao carnaval, para além desse discurso de reforço dessa perspectiva de cidade, ele passa a assumir nos filmes o título de atrativo turístico, por guardar o requinte e a animação de uma cidade tipicamente cosmopolita. Esse discurso também estava presente na mídia impressa, que expressava a lotação dos hotéis da cidade naquele período. Apesar de não existirem estudos históricos sobre o turismo em Juiz de Fora, manuseando as fontes impressas percebo que esse é um campo profícuo de estudos que não aprofundarei nesta tese. Porém, nos períodos em que foram realizadas as filmagens sobre o carnaval na cidade, as notícias de jornais apresentavam como a movimentação de “forasteiros” era uma realidade. Em 1938, o *Diário Mercantil* (MG)¹⁰⁶ anunciava: “Mil duzentos e sessenta e três forasteiros hospedaram-se nos hotéis da cidade durante os três dias de Carnaval”. Na matéria corrente, apresentam-se os detalhes desse movimento:

¹⁰⁶ MIL... 1938, p. 8.

Conforme vem acontecendo à vários anos, um número avultadíssimo de forasteiros, em sua maioria procedentes da Zona da Mata e do Rio, procurou Juiz de Fora passar o carnaval. Num rápido exame que fizemos durante o dia de ontem pelos livros de registro dos hotéis, pudemos verificar que 1263 pessoas se hospedaram nos mesmos a partir de sexta-feira última, neles permanecendo a maioria até a tarde de ontem. Pudemos ainda verificar que mais ou menos cinquenta por cento dos visitantes era procedente da Zona da Mata, e os outros da capital do país, Belo Horizonte, Barbacena, Petrópolis e Entre Rios. O número acima mencionado foi consignado apenas nos hotéis, sendo que número bem avultado não foi atendido por não existirem acomodações. Nas pensões. Cerca de mil pessoas procuraram ainda hospedagem nas várias pensões aqui existentes, sem se contar os que, tendo pessoas amigas na cidade, hospedaram-se nas suas residências. A cifra foi obtida nas várias empresas de transportes de passagens aqui existentes, apenas a partir de sexta-feira última. Assim, não resta dúvida, o carnaval de juiz de fora, mencionado como sendo um dos principais do Brasil, continua a fazer com que grande número de forasteiros para se transporte, a fim de presenciá-lo.

Vale enfatizar que os bailes carnavalescos também eram organizados na sede do Cine Teatro Popular, propriedade de João Carriço. No *Cinejornal Actualidades N.001*, de 1934, sob o letreiro “num ambiente de luz, música, beleza e alegria, focalizamos belos aspectos do carnaval interno”, em diagonal e plano aberto, são captadas cenas do salão cheio de pessoas que dançam, e é possível ver um homem que se mexe com um grande sinal de exclamação. Ao que parece, ao fim da música, ele dá a um cavalheiro a dama que está com ele para dançarem juntos. Em seguida, em um plano americano, são captados alguns adolescentes fantasiados, que acenam para a câmera. Diferentemente dos carnavais organizados pelo Clube Juiz de Fora, aqui se veem fantasias mais simples, inclusive roupas xadrez e listradas, cenas não avistadas nos outros clubes. Chama a atenção a forma como a chamada do letreiro é feita, ressaltando que é um ambiente de muita luz. Noto que esse fato pode ser uma estratégia de destacar pontos de diferenciação do Popular, visto que este era estigmatizado por parte da elite juiz-forana, fato que inclusive gerou um imbróglio entre a polícia e a empresa de João Carriço, em 1935, em face dos filmes impróprios a menores de idade.

Sobre *a musicalidade, as bandas e músicos e a jazz-band*: o cinegrafista preza o *close* dos músicos com os seus instrumentos. Um *close* é feito em um tambor e nas mãos que tocam o piano. Chama a atenção a velocidade com que os dedos se movimentam no instrumento. Além disso, importa considerar que a presença de instrumentos de sopro é constante. Na Figura 16, a matinê infantil do Clube dos Planetas, em foto do *Cinejornal N. 017*, de 1935.

Figura 16 – Músicos nos salões



Fonte: Fotos de tela feitas pela pesquisadora a partir do visionamento dos filmes disponíveis no acervo da Divisão de Memória da FUNALFA.

A *jazz-band*, segundo Melo (2007, p. 72), “[i]ncluía a seção rítmica (centralizada na bateria), banjo, tuba e eventualmente piano, dois ou mais violinos e os quatro instrumentos de sopro que variavam entre trompetes e trombones (nos metais), clarinetes e, novidade na família das palhetas, o saxofone”.

Contudo, pesquisadores da *jazz-band*, como Labres Filho (2014, p. 60), notam que essa estrutura não estaria restrita apenas ao formato de banda ou de uma orquestra com determinados instrumentos, mas, antes, se constituiria em uma apresentação musical, que, com seu repertório, se modifica de acordo com os contextos sociais, estando, assim, repleta de valores modernos. O autor supracitado destaca que a única regra que identificou em comum às diferentes formações de *jazz-band* é que “os ritmos devem ser animados e modernos”. Um ponto a ser ressaltado é que as músicas perpassam os filmes, embalando as cenas. À medida que os assuntos sobre o carnaval se modificam, elas também sofrem mudanças, por exemplo: enquanto as filmagens dizem respeito a cenas de matinês, as marchinhas de carnaval que fazem parte da trilha sonora do filme são voltadas a temas do universo infantil. Entretanto, quando capta cenas do carnaval adulto, as músicas carnavalescas já possuem duplo sentido.

Após apresentar a dinâmica e as características dos carnavais internos, passarei à discussão dos carnavais de rua.

2.3 O carnaval das ruas: o “povo” se diverte

“O carnaval é festa do povo. E, por isso, na rua é o local de sua maior consagração.”

(Cinejornal Actualidades N.034, 1936)

Os carnavais de rua possibilitam o encontro de diferentes sujeitos. Nos filmes, diferentes manifestações do carnaval, sejam elas organizadas pela burguesia, sejam elas

conduzidas por outros grupos da sociedade, se entrecruzam. Dentre as diferentes formas de vivenciar o carnaval, os filmes destacam: as batalhas de confete, os desfiles dos corsos carnavalescos, o desfile de blocos (adultos e infantis) e a passagem dos ranchos e das escolas de samba. Nas ruas, as cenas principais remetem às multidões, à alegria, às belas mulheres, às pessoas ligadas à política e à imponência dos carros, fossem eles dos corsos, fossem eles os alegóricos. Nos tópicos a seguir, apresento com mais detalhes um pouco sobre cada manifestação mencionada.

2.3.1 As batalhas de confete

As batalhas de confete aconteceram durante todo o período filmado pela Carriço Filme, porém, entre os filmes vistos, encontrou-se apenas uma referência explícita dessa prática em dois filmes. A primeira está presente no *Cinejornal Actualidades N.019*, de 1935, como se pode observar nas fotos de tela da Figura 17, e a outra é referente a um episódio na Rua Marechal Deodoro no ano de 1953, por meio do *Cinejornal Actualidades SN-084*, em que o narrador anuncia: “Momo já é famoso pela sua animação e ordem. Esse ano, tal como aconteceu no Rio, houve muita chuva”.

Figura 17 – Batalhas de confete



Fonte: Fotos de tela feitas pela pesquisadora a partir do visionamento *Cinejornal Actualidades N.019* disponível no acervo da Divisão de Memória da FUNALFA.

Após o letreiro exposto na primeira imagem da sequência apresentada, surge um carro com foliões em movimento. Dois homens estão sentados no capô do veículo, sendo um de cada lado, ao passo que dois outros carros já se encontram estacionados. Quando o veículo estaciona, os foliões descem e correm ao encontro uns dos outros já atirando confetes e lança-perfumes. A câmera acompanha o movimento dos foliões, que, possivelmente, cantam e dançam marchinhas de carnaval. A câmera, em um movimento panorâmico da esquerda para

a direita, capta um quarto automóvel, com algumas crianças assentadas em seu teto. Nele, uma menina segura um pacote com confete. Ela atira essas rodelinhas de papel nas pessoas próximas ao carro e, ao fim da cena, joga confete na tela da câmera, dando a impressão de que o espectador se faz presente naquela comemoração.

Em seguida, a sequência capta os foliões que dançam. A cena parece retroagir, e os participantes retomam seus lugares nos veículos. A câmera, agora em plano médio, capta o detalhe das fantasias infantis e das mulheres que se movimentam e cantam alegremente, focalizando, posteriormente, o movimento de mãos que seguram os lança-perfumes. Chama a atenção a sequência demonstrada nas cenas, pois parecem remeter a algo ensaiado. Além disso, estão em uma região mais afastada, visto que o carro chega por uma estrada de terra, e os foliões caminham sob um gramado. Além disso, percebe-se a presença de pessoas de uma classe social mais elevada, algo perceptível pelas vistosas roupas e pelos bons veículos automotores.

Acredito que a opção por realçar o movimento mais ordeiro das batalhas de confete esteja ligado não apenas ao processo de elitização da prática como também buscava romper com uma imagem negativa associada a ela – os jogos de entrudo. Como se sabe, essa manifestação ligada à forma de vivenciar o carnaval em Juiz de Fora esteve intimamente associada aos jogos de entrudo, sobretudo no início do século XX, em que os foliões atiravam limões, pacotes com farinha, bisnagas, cartuchos de polvilho e bombas de mau cheiro que provocavam protestos e até brigas.

Sobre a prática do entrudo, Nava (1974) narra que existiam “instrumentos aperfeiçoados para jogar água, como os relógios, assim chamados porque esses recipientes imitavam a forma de um relógio fechado, com dois tampos metálicos flexíveis que, quando apertados, deixavam sair um delicado esguicho de água perfumada”. O memorialista mineiro continua a descrição da prática dizendo que os limões de tamanhos e cores diversas “eram preparados com semanas de antecedência e em enorme quantidade. Continham água-de-cheiro, água pura, água colorida, mas os que nos caíam da sacada do Barão vinham cheios de água suja, de tinta, de mijo podre” (NAVA, 1974 *apud* REVISTA EM VOGA, 1989, p. 3).

Em pesquisa no jornal *O Pharol* (MG), percebe-se que, desde 1895, os confetes já eram usados para brincar no carnaval da cidade, como se pode observar em uma nota intitulada “Carnaval”, divulgada pelo jornal em referência ao jogo de confete e entrudo daquele ano:

Estiveram ontem muito desanimados os folguedos carnavalescos. Resumiram-se eles em meia dúzia de princoses, que percorreram as ruas da cidade, taciturnos e molambentos, acompanhados pela clássica assuada dos garotos. Os passeantes divertiram se atirando-se mutuamente bisnaga e confete. Houve algum movimento nas ruas principais.¹⁰⁷

Cabe ressaltar que a prática em questão contrariava as determinações do *Código de posturas*, artigo 134, de 22 de janeiro de 1883, assinada pelo então fiscal do primeiro distrito da Câmara Municipal de Juiz de Fora, Ponciano Lopes de Almeida, que asseverava:

É proibido jogar entrudo nas ruas e praças. Se o brinquedo for com cheiro, água limpa ou laranja artificiais, multa de 2 réis. Se for com coisa que possa causar perigo ou dor, ou com água as feridas: multa de 10 a 30 réis, dupla na reincidência. A multa recairá sobre cada uma pessoa que se achar no brinquedo e as laranjas artificiais serão inutilizados.¹⁰⁸

Já em 1901, no dia 27 de janeiro, na página 2 do jornal anteriormente citado, por meio da coluna intitulada “Diversões”, nota-se que a prática ainda acontecia, apesar de seu caráter mais organizado:

Os membros do grupo graphocinematográfico reuniu-se hoje às 6 horas da tarde, a Rua do Imperador 27, a fim de tratarem de assuntos relativos aos foguetes dos três dias de carnaval em ponto. Hoje, se o tempo permitir, sairá o Zé Pereira em animada passeata. O Alfredinho, já influído com esses preparativos, esposo seu sortimento de bisnagas, máscaras, dominós e confete a Rua Halfeld, próximo ao Hotel Rio de Janeiro. Naquela rua o jogo de confete promete ser reunido a se julgar pelas últimas noites em que o aguaceiro deu uma trequinha e os juiz-foranos, vendo se algumas estrelas lucilar no céu. Não desanime.

Em 1902, os jornais já dão indícios de mudança dessa prática, associando-a cada vez mais às batalhas das flores, acontecimento comum na cidade europeia de Nice. Uma propaganda anuncia a festa da moda, referindo-se à batalha de confetes e flores.¹⁰⁹ Mas só em 1910 aparecem descrições das batalhas de confete nos moldes das décadas de 1930, 1940 e 1950:

Xisto Vale e Pedro Lisboa, nestes dias de sol abrasador tem andado firmes na cavação do Arame, com que pretendem no trio de Momo eletrizar o povo da princesa. Como os leitores já sabem, dois Valentes carnavalescos tomaram sobre os ombros o pesado em cargo de enfeitar a Rua Halfeld, construir Coreto, organizar batalha de confete, e um montão de coisas deslumbrantes, que só deixaram de levar a efeito, os nossos atacados burgueses apertar em os cordéis da bolsa.¹¹⁰

As batalhas de confete nas ruas se modificaram buscando se distanciar dos jogos do entrudo e adornando os desfiles com cenografias e coretos. A brincadeira consistia

¹⁰⁷ O CARNAVAL... 1895, p. 1.

¹⁰⁸ CÓDIGO... 1883, p. 3.

¹⁰⁹ O CARNAVAL... 1902, p. 3.

¹¹⁰ O CARNAVAL... 1910, p. 2.

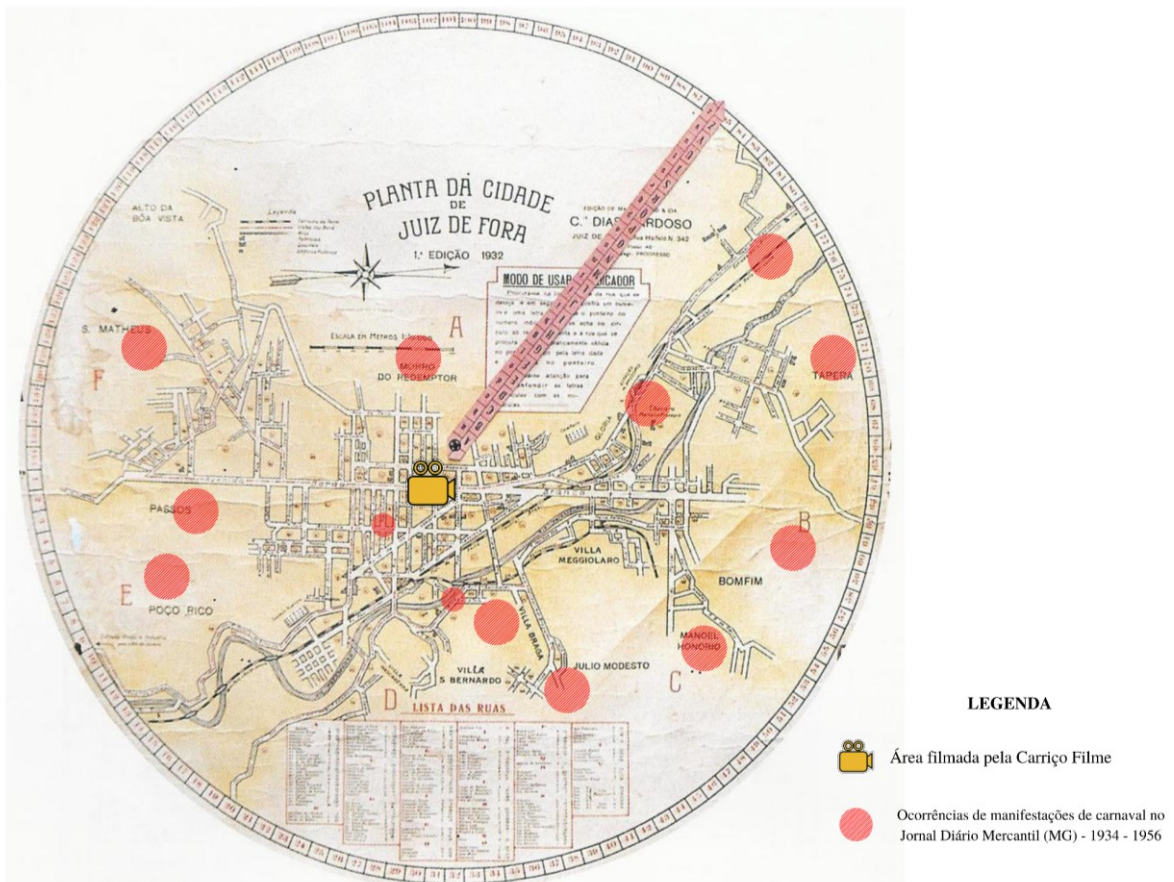
basicamente em um passeio de carro também chamado “corso”, que transportava grupos de pessoas fantasiadas. Quando esses grupos se cruzavam, os foliões lançavam pequenos buquês de lança-perfumes, confete ou serpentinas uns sobre os outros, procurando copiar os modos tidos como civilizados dos europeus para o carnaval.

Esse movimento que alia a prática dos corsos à batalha de confetes pode ser percebido no Cinejornal intitulado *O carnaval em Juiz de Fora de 1938*, sobretudo durante a captação feita à noite. Nela, com a câmera parada em um ponto da Rua Halfeld, a Carriço Filme filma os carros que se cruzam, e é possível perceber muitos confetes e lança-perfumes sendo atirados, ora na multidão que assiste, ora nos carros que se cruzam.

O movimento das batalhas é importante para a compreensão da dinâmica da realização da festa de carnaval em Juiz de Fora, na medida em que se considera o período temporal abarcado por este estudo. Isso porque os dados encontrados nos jornais impressos da cidade demonstram que essa prática, ao mesmo tempo em que elitizou e civilizou o carnaval de rua da cidade, também facilitou, ao longo dos anos, a descentralização geográfica dos festejos. Normalmente, as batalhas eram feitas antes dos dias de carnaval e serviam como uma amostra do que os blocos e ranchos carnavalescos estavam preparando para os dias de desfiles oficiais.

No mapa ilustrativo que apresento na Figura 18, demonstro as regiões privilegiadas nas filmagens da Carriço Filme no que tange aos desfiles de rua e possíveis batalhas de confete e às menções de regiões que realizavam as batalhas no jornal *Diário Mercantil* (MG).

Figura 18 – Mapa ilustrativo das batalhas de confete e carnaval de rua em Juiz de Fora



Fonte: Adaptado da planta da cidade feita em 1932, disponível em Aguiar (2000).

O movimento das batalhas auxiliou a descentralização dos desfiles carnavalescos, uma vez que a decoração, a colocação de coretos, das bandeiras, das flores e outros artifícios para recepcionar os préstitos eram preparados pelos próprios moradores das regiões. As batalhas no carnaval expandiram as fronteiras das regiões centrais da cidade, estendendo-se em direção aos subúrbios mais distantes, como os encontros nas batalhas de confete do bairro Benfica¹¹¹. Ou então as festividades que ocorriam nos bairros São Mateus¹¹², Manoel Honório¹¹³, Vitorino Braga¹¹⁴, Bonfim¹¹⁵, Santa Terezinha¹¹⁶ e Floresta¹¹⁷. Ou aquelas que aconteciam na Avenida Sete de Setembro¹¹⁸ e na Rua Paulo de Frontin. No entanto, essa descentralização geográfica ocasionada pelas batalhas de confete não é possível de ser

¹¹¹ No *Diário Mercantil* (MG), de 6 de fevereiro de 1946, há a matéria intitulada: “Grande Batalha de confete em Benfica no próximo domingo” (GRANDE... 1946, p. 3).

¹¹² BATALHA... 1942, p. 3. (Publicado no *Diário Mercantil*, em Juiz de Fora).

¹¹³ REINADO... 1949, p. 3. (Publicado no *Diário Mercantil*, em Juiz de Fora).

¹¹⁴ MOMO... 1942, p. 3. (Publicado no *Diário Mercantil*, em Juiz de Fora).

¹¹⁵ REINADO... 1950, p. 3. (Publicado no *Diário Mercantil*, em Juiz de Fora).

¹¹⁶ NOS SETORES... 1942, p. 3. (Publicado no *Diário Mercantil*, em Juiz de Fora).

¹¹⁷ O CARNAVAL... 1942, p. 3. (Publicado no *Diário Mercantil*, em Juiz de Fora).

¹¹⁸ A BATALHA... 1941, p. 3. (Publicado no *Diário Mercantil*, em Juiz de Fora).

registrada nos filmes da Carriço Filme, uma vez que a data exata das filmagens não é exibida nas películas. Além disso, não tive acesso a documentos da empresa que pudessem dar pistas sobre o roteiro de filmagens da produtora.

2.3.2 Os corsos carnavalescos

Os filmes revelam que os corsos carnavalescos eram parte integrante das festas de carnaval em Juiz de Fora. As primeiras películas que focalizam essa prática demonstram as ruas cheias com cortejos de carros volumosos. Nos automóveis, os foliões fantasiados se seguram nas janelas e portas. Os veículos que têm a capota aberta ficam cheios. Além disso, os filmes revelam os olhares vigilantes da presença policial nas ruas, pois a força militar aparece atuando tanto na organização quanto na manutenção da ordem. A Figura 19 traz uma sequência de imagens que ilustram a movimentação dos corsos. A primeira imagem da sequência é uma cena extraída do *Cinejornal Actualidades N.019*, de 1935. A segunda e a terceira imagens referem-se ao carnaval de 1938.

Figura 19 – Desfile de corsos carnavalescos



Fonte: Fotos de tela feitas pela pesquisadora a partir do visionamento dos filmes disponíveis no acervo da Divisão de Memória da FUNALFA.

Os carros captados pela Carriço Filme são conduzidos apenas por homens que, em sua maioria, são brancos. A primeira imagem da sequência representa um desfile realizado em 1935. Nela, percebe-se a presença dos militares uniformizados, que, em cenas anteriores, aparecem monitorando o fluxo da saída e da chegada dos carros. Além disso, ela registra algo raro nas cenas sobre essa manifestação carnavalesca nos filmes: um carro sendo conduzido por um motorista negro. Os demais ocupantes são crianças brancas bem fantasiadas e um homem de terno que se assenta ao lado. Pode parecer natural, entretanto existe uma diferença desse condutor para os demais, além da cor da pele. Ele usa um quepe e uma roupa que mais se parece com um uniforme, sugerindo que ele, diferentemente dos passageiros do carro, está a trabalhar ao exercer a função de chofer. Nota-se ali que a câmera realça a profundidade do

plano, dando a ver a extensão da rua e a presença das pessoas, não apenas nos carros como também aqueles que assistem, realçando, assim, a presença da multidão.

Apesar de o discurso da Carriço Filme apontar que, nas ruas, se dava a consagração do carnaval, é notória a diferença de como as pessoas festejavam, sobretudo quando se toma como objeto de análise o cortejo dos cursos. Nesse sentido, a segunda imagem do filme N.034, de 1936, ilustra a diferença clara da posição de algumas pessoas que ficavam nas ruas. Enquanto alguns sujeitos ostentavam fantasias nos carros, ao passo que as crianças portavam vidros de lança-perfumes (como a quarta imagem da sequência atesta), outras se colocavam apenas como assistentes. O curso aqui assume uma espécie de teatralidade, em que os espectadores, pessoas mais pobres, tinham prazer de assistir. Nesse sentido, mediante os filmes, fica claro o acentuamento das diferenças sociais na maneira de se curtir o carnaval no espaço público.

Os foliões, do alto de veículos, com capôs abertos, dirigidos por homens, em sua maioria brancos, se exibem em desfile pelas ruas centrais de Juiz de Fora. Os cursos, a partir das produções visionadas, revelam que a elite juiz-forana não ficava restrita aos bailes de clubes e salões. O único momento em que a Carriço Filme registra a presença de negros desfilando nos carros se dá quando surge um curso sendo conduzido por um negro. Nesses desfiles, a participação dessa parcela de cidadãos juiz-foranos ficava mais como assistente do que como protagonista.

Mas é importante frisar que, durante o período analisado, os jornais da época destacavam a possibilidade de aluguel de carros para o desfile de cursos, inclusive a polícia lançava notas com o tabelamento de valores para aluguéis e licenciamentos desses carros para desfilarem.¹¹⁹ Nesse aspecto, a prática dos cursos revelava o convívio, o encontro e o conflito, ainda que implícito, de diferentes sujeitos sociais. Dessa maneira, quando tomo a categoria “carnaval de rua”, preciso explicitar que essa prática revela que o carnaval nesse ambiente não pode ser tomado como uma representação essencialmente tida como popular ou uma festa de todos. Nesse ínterim, o carnaval, tido como aspecto de identidade nacional, a partir dos filmes, revela ser vivenciado por meio de práticas diferentes e com significações muito distintas. Assim como o carnaval dos salões, os carros que formavam o cortejo carnavalesco

¹¹⁹ Um exemplo disso é a nota lançada no jornal *Diário Mercantil* (MG), em 2 fevereiro de 1937: “[...] a prefeitura criou uma taxa especial de 30\$000, aplicável aos autos não licenciados, sejam de aluguel ou particulares, pertençam ou não ao nosso município. Quanto aos carros licenciados e com situação legal perante os cofres do município a que estejam sujeitos, para que possam tomar parte no curso, precisarão apenas de um visto em sua licença, o qual será dado por meio da Inspetoria de Veículos da delegacia Auxiliar, mediante o pagamento da taxa de 2\$000” (OS AUTOMÓVEIS... 1937, p. 1).

nas ruas deveriam estar enfeitados. Desses enfeites, as pessoas eram as obras e, por isso, não poderiam se vestir de fantasias com estéticas duvidosas. Além disso, cada carro assumia uma temática ou uma homenagem, o que consistia em um privilégio para poucos – geralmente políticos, autoridades públicas e empresários bem-sucedidos do município.

Dessa maneira, corroboro as ideias de Lazzari (2001, p. 89), ao enfatizar que a exibição pública das elites “civilizadas” e “modernas” era uma ação patriótica, pois promovia os valores do progresso, elevando o Brasil ao nível das nações europeias. Nesse sentido, destaco também o papel de influência que a mídia possuía, uma vez que jornais e revistas da época transmitiam não apenas notícias sobre a prática carnavalesca europeia, mas também chancelavam quais roupas, fantasias e formas de se comportar eram tidas como corretas para esses momentos.

2.3.3 Os blocos, os cordões carnavalescos e os festejos de Momo nas ruas

O cortejo dos blocos é uma manifestação presente nos carnavais entre os anos de 1934 e 1956. Inclusive, a cidade possuía muitos blocos que representavam cada qual o lugar de origem de seus chefes ou diretores. No entanto, a narrativa fílmica presente nos cinejornais não permite reconhecer os blocos. Eles são captados; entretanto, não são enunciados.

As filmagens da Carriço Filme existentes tendem a dispensar a atenção aos detalhes dos bailes nos clubes e salões, bem como nos desfiles oficiais de ranchos, blocos maiores e escolas de samba. Dos blocos existentes na cidade no período de 1934 a 1956, apenas os blocos “As creoulas”, “As severas”, “Os granadeiros”, “Miss Jonas”, “Balacubaco”, “Lambari e Noronha”, “Garotas inocentes” e “Suvaco de cobra” são destacados nos filmes, seja por meio da narração, seja por intermédio de letreiros ou algum estandarte capaz de permitir o reconhecimento do bloco. Porém, acredito que esse quantitativo nos filmes seja mais expressivo, uma vez que blocos não enunciados pelos letreiros ou narrações podem vir a aparecer nas filmagens. A propósito, os blocos que aparecem estão dispostos no quadro a seguir.

Quadro 4 – Blocos carnavalescos presentes nos filmes da Carriço Filme

Ano	Cinejornal	Bloco carnavalesco
1934	N.001	Miss Jonas As Creoulas As Severas

		Os Granadeiros
1935	N.017	Balacu-Baco
1937*	N.046	Lambari e Noronha
1940	N.085	Lambari e Noronha
1941	Carnaval em JF	Lambari e Noronha
1946*	SN-023	Lambari e Noronha
1950	N.174	Brotinhos do Centenário
1952*	O carnaval de Juiz de Fora de 1952	Lambari e Noronha
1952*	SN-077	Garotas Inocentes Suvaco de Cobra
1953*	SN-084	Garotas Inocentes Suvaco de Cobra

Legenda: *Filmes não visionados. Levantamento feito apenas com informações do catálogo impresso.

Fonte: Elaborado pela autora, 2021.

Nota: Elaboração a partir do visionamento das cópias dos cinejornais na Divisão de Memória da FUNALFA e da leitura das fichas descritivas disponibilizadas no Catálogo Cinejornal Carriço (CINEMATECA BRASILEIRA, 2001).

Ao analisar as notícias do jornal *Diário Mercantil* (MG), foi possível perceber os cortejos dos seguintes blocos: “Josefina Backer”, “Chuveiro de prata”, “Quem fala de mim tem paixão”, “Arruma e vai”, “Boi da manta”, “Tá i Maria”, “Miss micura”, “Agora não posso”, “Zebú Chorô tá no laço”, “Zé Pereira”. “Labanca”, “Miss Jonas”, “Zé Felício”, “Tito Bellini”, “Bloco Octacílio”, “Inocentes do amor”, “Arranca dente”, “Bloco das morenas de São Matheus”, “Quem somos nós”, “Salve eles”, “Vae mas custa”, “Suzanas”, “Renovadora de pneus”, “Meninos bonitos”, “Água mole envergadura”, “Diabos do céu”, “Já ciência e sujo”, “Labanca e sua turma”, “Embaixada da alegria”, “Pimpinella e Anestezio”, “Helena”, “Graciosas colegiais”, “Bando da Serra”, “Garotas da orgia”, “Jardim de infância”, “Hawaianas da orgia”, “Céu azul e sua turma”, “Crescendo no samba”, entre outros. Além disso, havia a presença dos blocos sujos, que eram ligados à delinquência e à importunação. Eram vistos como um ópio do carnaval de rua, que não trazia beleza. Um exemplo dessa noção estava presente nas matérias jornalísticas do *Diário Mercantil* (MG)¹²⁰, sob o título: “os chamados blocos sujos: pilharias de bom e mau gosto”, após apresentar os sujos como importantes para o carnaval de Juiz de Fora. Porém, o jornal repreende a conduta daqueles que saíam mascarados. Que faziam traquinagens, trotes em bares, sendo malquistos.

¹²⁰ OS CHAMADOS... 1942, p. 1.

É nas imagens dos cortejos nas ruas que se pode visualizar a parte irreverente do carnaval, com a presença de grupos caricatos e fantasiados. Um ponto em que os foliões se encontram, se esbarram, se convergem, apesar de algumas diferenças ainda continuarem bem explícitas. Para apresentar essa parcela do carnaval, optei por considerar as recorrências mais comuns nas cenas do carnaval de rua, sendo elas: a) as crianças; b) os grupos travestidos; e c) a multidão.

O cortejo das crianças – Diferentemente das crianças captadas nos salões, e que permanecem mais estáticas posando para as fotos, aparecendo em cordões ensaiados ou disputando o espaço para aparecer na câmera, os pequenos nas ruas se expressam mais espontaneamente, pois correm, pulam e brincam, mesmo com a tentativa de posarem para a câmera. Outro ponto a ser ressaltado é que apenas localizei imagens que privilegiassem os cortejos infantis nos cinejornais da década de 1930. A Figura 20 ilustra como eram capturadas as cenas das crianças nos carnavais. A primeira imagem da sequência foi extraída do *Cinejornal Actualidades N.019*, de 1935. A segunda, do *Cinejornal Actualidades N.034*, de 1936. E a terceira e quarta imagens, do cinejornal *Carnaval em Juiz de Fora*, de 1938.

Figura 20 – Crianças nos carnavais de rua



Fonte: Fotos de tela feitas pela pesquisadora a partir do visionamento dos cinejornais disponíveis no acervo da Divisão de Memória da FUNALFA.

De antemão, ressalto nos carnavais de rua, diferentemente das festividades de salão, a presença de cenas mais espontâneas, como se pode ver por intermédio das imagens. Na primeira imagem, tem-se uma cena que se inicia logo após a captação de uma matinê infantil organizada pelo Clube dos Grafos. Ela é iniciada com um letreiro que atesta o seguinte: “um lindo cordão de crianças”. Essa parte do filme dura aproximadamente 14 segundos. Ao que parece, elas estão em frente ao Cinema Popular. Inicialmente, a câmera capta em plano aberto, percebendo-se a extensão da rua, e é notória a presença de muitas crianças. Nota-se também a presença de alguns adultos, que, fantasiados, saltam e cantam. As crianças saltam, cantam e acenam para a câmera. Em seguida, após um corte, com a câmera

em plano americano, alguns grupos de crianças vão em direção à objetiva. Elas, então, disputam os espaços para que possam aparecer.

Já a segunda imagem mostra uma senhora, que surge tentando organizar um cordão de crianças, para que elas sejam filmadas. Porém, elas saltam, cantam e dançam, e a senhora se sente por vencida e sai dançando em direção à câmera. As cenas seguintes desse cortejo infantil mostram novamente três homens tentando organizar as crianças e os adolescentes. Entretanto, mesmo com as tentativas, a obediência não se dá. As crianças, então, dançam, cantam e fazem traquinagens entre si. Assim como na primeira imagem, é possível perceber a presença de crianças fantasiadas, ao passo que outras não. Com pequenos adornos, as fantasias são mais simples.

A terceira e a quarta cenas, apesar de remeterem às cenas das matinês realizadas nos salões, carregam consigo algumas diferenças. Ao captar as cenas nas ruas, a câmera, vez ou outra, capta o entorno dos grupos de crianças que posam para a diretiva da Carriço Filme. Porém, é notória a constância em filmar em plano médio ou em primeiro plano crianças brancas e com fantasias esteticamente mais bem elaboradas. Essas cenas parecem remeter às crianças que desfilam nos corsos. Porém, nas captações externas, algumas ocorrências chamam a atenção.

A Figura 21 apresenta uma sequência de imagens em que aparecem crianças negras. Normalmente, essa parcela dos foliões infantis é captada em meio às multidões, visto que não notei cenas em que elas posam, tampouco surgem em primeiro plano. Na sequência de fotos da Figura 21, apresento alguns exemplos. A primeira imagem é do *Cinejornal Actualidades N.019*, de 1935; a segunda imagem foi extraída do *Cinejornal Actualidades N.034*, de 1936; e a terceira e quarta imagens foram extraídas do cinejornal *Carnaval em Juiz de Fora de 1938*.

Figura 21 – No carnaval de rua, as crianças que não dançam



Fonte: Fotos de tela feitas pela pesquisadora a partir do visionamento dos cinejornais disponíveis no acervo da Divisão de Memória da FUNALFA.

A primeira imagem da sequência mostra um menino negro fantasiado com um quepe; ao lado dele, surge outro garoto com roupas simples. Eles observam o cortejo dos corsos à medida que eles passam pela Rua Halfeld. A câmera está voltada na direção da passagem dos carros. A segunda cena, do carnaval de 1936, capta uma menina em pé em uma espécie de cerca. Ela é segurada por um homem. Ao lado dela, algumas pessoas reunidas. Em cenas anteriores, o narrador em *over* anuncia que, mesmo com a chuva, os foliões estiveram presentes nas ruas. As cenas após o anúncio são de pessoas debaixo de marquises e homens travestidos de mulheres dançando nas ruas mesmo com a chuva.

Em seguida, a imagem da sequência surge, porém um grupo de foliões aparece na frente da câmera. A impressão que dá é que os cinegrafistas estão do outro lado da rua, abrigados debaixo da marquise, e tentam captar a menina. Assim que os foliões passam, a imagem é captada. A menina parece assumir o centro da atenção do cinegrafista. Do lado esquerdo da garota, nota-se um menino negro com blusa branca e um quepe, olhando para o cinegrafista do lado de fora da cerca.

Na terceira imagem, chama a atenção que, enquanto o foco das lentes da Carriço Filme estão voltadas a filmar um grupo de meninas que dançam em plano americano, o movimento da câmera registra uma garota negra com casaco xadrez. Ela observa as meninas que dançam e parece se segurar, visto que arqueia os ombros como se tivesse vontade de dançar e não pudesse. O movimento do cinegrafista revela que a menina segura as mãos de uma criança menor. A quarta imagem revela um cenário parecido, enquanto um grupo de foliões mirins posa para o cinegrafista, e é possível, ao fundo, ver um menino negro que observa o grupo.

Os homens travestidos – A presença de grupos de homens travestidos de mulheres é focalizada com grande frequência. As fantasias mais comuns que esses homens vestem são de empregadas domésticas, havaianas, colegiais e Carmen Miranda. Dentre essas, alguns homens aparecem com o rosto pintado de preto e os arredores do olho de branco. Na Figura 22, apresento uma sequência de fotos sobre esses grupos. A primeira imagem foi extraída do *Cinejornal Actualidades N.019*, de 1935; a segunda e a terceira imagens, do *Cinejornal Actualidades N.085*, de 1951; e a quarta, do *Cinejornal N.174*, de 1950.

Figura 22 – Os homens se vestem de mulher



Fonte: Fotos de tela feitas pela pesquisadora a partir do visionamento dos cinejornais disponíveis no acervo da Divisão de Memória da FUNALFA.

A primeira imagem remete a um curso em passagem pela Rua Halfeld, em 1965. Nele, vários homens travestidos de mulheres acenam e fazem gracinhas para quem assiste ao desfile. A segunda imagem é de um homem travestido com um uniforme de empregada doméstica, segurando, na mão direita, um espanador. Na terceira cena, outro homem travestido, usando uma máscara que cobre o rosto. Ele está com uma peruca e faz uso de muitos acessórios, como bolsa, colar e luvas, vindo, ao final, a fazer uma pose para o cinegrafista. Nesse cinejornal, as representações masculinas sobre a mulher são variadas.

Mas o que chama a atenção são as transgressões. No início da captação, um conjunto de homens faz um círculo em torno de um rapaz usando uma saia e uma camisa. O homem se dirige para a frente da câmera e vira as costas, então outro homem levanta a saia dele para a câmera. Em outros momentos, os homens aparecem simulando que estão bebendo ou fumando, ou ainda tendendo a fazer sinais de paquera de forma caricata. Na quarta imagem, a captação feita em *plongée* da diretiva da Carriço Filme destaca um bloco de homens fantasiados de colegiais. Possivelmente durante uma batalha de confetes, a imagem do Bloco dos Brotinhos fazendo o seu cortejo vestidos de mulher, ao que parece um uniforme escolar com um laço branco na cabeça. Cabe ressaltar que Juiz de Fora conservava o colégio de meninos e meninas separados e que os uniformes eram uma forma de reconhecer homens e mulheres. Durante as cenas do cortejo, o narrador diz:

[...] os carnavais de um modo geral de rua faltaram as fantasias poucas foram este ano as fantasias bonitas”, ao fundo uma marchinha de carnaval dava o ritmo nas cenas que seguiam do grupo de homens travestidos desfilando. Eis que o narrador faz outra inserção “muita gente na rua muita animação, mas o cenário não foi mais do que o Carnaval o brilhantismo do passado como era o nosso desejo.

O travestismo é uma constante no contexto carnavalesco em todas as décadas abarcadas pelas filmagens da Carriço Filme. Contudo, nos filmes da década de 1950, elas ficam mais ostensivas, inclusive com o realce de *closes*, além de ocuparem mais as pautas dos filmes. Ao que parece, o travestimento, aliado ao carnaval, aponta para o desvio e a

transgressão. Há grupos que representam a mulher com traços mais próximos possíveis, outros buscam exagerar nos contornos do corpo, na maquiagem e nos trejeitos. Como se pode perceber nas sequências, há blocos inteiros de homens travestidos, sejam de mulheres, sejam com os rostos pintados de preto. E, na maioria das vezes, fazem troça ou ridicularizam esses universos, reforçando as bases do machismo e do preconceito.

Mesmo que os heterossexuais parecessem transgredir as normas de gênero em suas performances carnavalescas, na realidade era uma representação em sentido burlesco mais que desafiante, uma performance estética baseada no grotesco. Na verdade, o caráter *camp* ou caricato, mesclando as roupas e trejeitos femininos com características masculinas, como o bigode, barba, pêlos no corpo, encenava a “paródia” do efeminado. Mediante a comicidade e a paródia do feminino, da passividade, de algum modo reforçava-se a masculinidade, mostrando quão longe um homem poderia ir, muito além de seus próprios limites... e inclusive retornar. (FIGARI, 2007, p. 326)

Green (2000, p. 336) faz uma reflexão interessante ao problematizar a prática dos homens se vestirem ou fantasiarem de mulher durante as festas carnavalescas. Segundo o autor, essa prática “reflete tensões sociais profundamente arraigadas”, uma vez que “[...] mais do que uma reversão do *status quo*, ela serve também para reforçar padrões vigentes do feminino e, logo, do masculino”. À medida que observo esses grupos que desfilam nas ruas, penso que os filmes revelam dois universos que pairam sob o imaginário em torno das mulheres: o pecado *versus* a pureza.

As multidões eram constantemente filmadas com a câmera em *plongée*, focalizando um volume expressivo de pessoas.

Figura 23 – Foliões tomam a rua



Fonte: Fotos de tela feitas pela pesquisadora a partir do visionamento dos cinejornais disponíveis no acervo da Divisão de Memória da FUNALFA

Cenas recorrentes são as que captam a massa popular nas ruas. Nelas, a presença do empurra-empurra dos foliões dançando, assim como os sorrisos, os acenos e a gesticulação das bocas, permite inferir a animação e a alegria. Nessas cenas, a impressão que dá é a de que, de fato, o carnaval é popular, como se ali todos se misturassem e formassem uma única e grande massa. Entretanto, apesar de próximas, as diferenças podem ser percebidas.

2.3.4 Os ranchos carnavalescos e as escolas de samba

“Os ranchos deram uma nota brilhante aos festejos carnavalescos da cidade.”

(Carnaval de Juiz de Fora de 1938)

Os ranchos carnavalescos organizam desfiles com alegorias e bailes. De modo geral, desfiles dos ranchos podem ser descritos da seguinte maneira a partir dos filmes assistidos: eram cortejos, com a presença ou não de reis e rainhas, portando estandartes, que, ao som de músicas, dançavam e se apresentavam acompanhados por instrumentos de sopro ou corda. Os filmes ressaltam o caráter competitivo que esse desfile possuía, sempre anunciando os vencedores e fazendo análises, ainda que de maneira superficial, dos carros. Portanto, essa disputa pode ser vista ao longo da condução das filmagens da Carriço, como apresentado no quadro a seguir.

Quadro 5 – Ranchos carnavalescos presentes nos filmes da Carriço Filme

Ano de produção	Cinejornal	Rancho Carnavalesco
1934	N.001	R.C. Não me venhas assim R.C. Os Planetas
1935	N.018	R.C. Não me venhas assim R.C. Clube dos Aventureiros R.C. Os Rouxinóis R.C. Quem são eles R.C. Quem pode, pode
1935	N.019	R.C. Agora não posso
1936	N.034	R.C. Não me venhas assim R.C. Os Rouxinóis
1937*	N.046	R.C. Quem pode, pode R.C. Caprichosos da Folia R.C. Os Rouxinóis
1938	O Carnaval em JF	R.C. Não me venhas assim R.C. Os Rouxinóis
1941	O Carnaval em JF	R.C. Estrela D'Alva R.C. Novo Amor

1946*	SN-023	R.C. Não me venhas assim R.C. Prazer das Morenas R.C. Caprichosos da Folia R.C. Os Rouxinóis
1947*	O Carnaval de 1947 em JF	R.C. Não me venhas assim R.C. Pastorinhas do Morro R.C. Os Rouxinóis
1948*	SN-018	R.C. Quem pode, pode
1950	N.174	R.C. Não me venhas assim R.C. Quem pode, pode R.C. Os Rouxinóis R.C. Prazer das Morenas
1952*	O Carnaval em JF - 1952	R.C. Não me venhas assim R.C. Quem pode, pode R.C. Os Rouxinóis
1952*	SN-077	R.C. Não me venhas assim

Legenda: *Filmes não visionados. Levantamento feito apenas com informações do catálogo impresso.

Fonte: Elaborado pela autora, 2021.

Nota: Elaboração a partir do visionamento das cópias dos cinejornais na Divisão de Memória da FUNALFA e da leitura das fichas descritivas disponibilizadas no Catálogo Cinejornal Carriço (CINEMATECA BRASILEIRA, 2001).

Preciso destacar que, diferentemente das batalhas de confete e dos corsos carnavalescos, aqui se nota uma presença maior de pessoas negras. Inclusive, no filme “Carnaval de Juiz de Fora de 1938”, o desfile dos ranchos parecia acontecer em conjunto com os desfiles dos corsos carnavalescos. Em uma filmagem noturna, ao focalizar o início da parada do Rancho dos Rouxinóis, é possível perceber que, ao fundo do quadro filmico, os veículos com pessoas fantasiadas vão passando. Observa-se que há a divisão das duas manifestações por um grande cordão com pessoas que assistem às práticas. Para ilustrar melhor como eram esses desfiles, apresento na Figura 24 uma sequência de imagens de tela do cinejornal de 1938, que, com uma qualidade melhor, permite a percepção de alguns detalhes adicionais.

Figura 24 – Registro do desfile dos ranchos no carnaval de 1938



Fonte: Fotos de tela feitas pela pesquisadora a partir do visionamento do cinejornal intitulado *Carnaval de Juiz de Fora de 1938* disponível no acervo da Divisão de Memória da FUNALFA.

No cinejornal *Carnaval de Juiz de Fora de 1938*, o narrador em over destaca:

Os Ranchos deram a nota brilhante aos festejos carnavalescos da cidade. À luz de 40 mil velas Carriço Filme obteve esses aspectos dos Ranchos “Rouxinóis” e “Não venhas assim”. Cujos carros alegóricos conduziam esplendidas homenagens. À santos Dumont e aos Bandeirantes.

A narrativa e as imagens são acompanhadas pela música “As pastorinhas”. A primeira imagem da sequência capta o momento em que o Rancho dos Rouxinóis surge na tela. Com a câmera parada em *plongée*, é captada uma fila de mulheres negras com fantasias simples. Elas cantam e seguem caminhando. Ao centro, percebe-se um grupo de meninos que se apresentam, ora formando uma roda se entreolhando, ora virando-se de costas uns para os outros. Nota-se a presença de um estandarte, e, logo atrás, um conjunto de homens que dançam se aproxima. Apesar de não ouvir o áudio original, não percebendo assim que músicas são executadas naquele momento, a dança chama a atenção, pois parece remeter aos movimentos do congado, ainda que não seja possível afirmar que estariam reproduzindo ali algumas práticas da cultura negra.

Já em outros filmes, durante os desfiles dos ranchos, o narrador em *over* faz destaques vinculados ao modo com o qual os integrantes dançam, usando termos como “com seu bailado”, “com suas tradicionais danças”, o que parece inferir que elas não aconteciam da mesma forma, carregando consigo diferenças de um rancho para outro. Normalmente, os ranchos desfilavam com o porta-estandarte e/ou mestre-sala, que, assim como o cortejo do desfile, parecem ter sido adaptados depois para as paradas das escolas de samba, tal como visualizado nos filmes. Os mestres-sala dançavam e ficavam atentos aos movimentos, conduzindo assim o desfile de seu rancho.

No filme de 1938, nota-se a presença de foliões montados em cavalos, fazendo parte de uma ala representativa do enredo do rancho. Na segunda imagem, durante o desfile do “Não venhas assim”, apresento a parte da banda que desfila. O que chama a atenção é o uso de instrumentos de sopro e cordas, bem como poucos instrumentos de percussão. Nota-se

ali que a opção do ângulo de filmagem – o *plongée* – se difere do ângulo em que os carros alegóricos são captados – o *contra-plongée*. Talvez a opção por esses ângulos de filmagem não tenham sido intencionais, porém podem revelar um caráter que merece ser discutido no âmbito da narrativa fílmica. A sequência de cenas se constrói sinalizando uma divisão espacial e hierárquica entre os que se encontram em um nível inferior, capturando a rua e os componentes dos ranchos (*plongée*), e o nível superior (*contra-plongée*), em que se destaca a imponência das alegorias voltadas a homenagear personalidades nacionais e locais importantes, como se pode perceber na terceira e na quarta imagens, que revelam o enredo dos desfiles. Nos filmes, majoritariamente, esses temas de enredo estão ligados a figuras importantes, ou da história nacional ou da história local. Na terceira imagem, uma alegoria em homenagem a Santos Dumont; e, na quarta, um carro que homenageia os Bandeirantes. Alargando esse contexto, apresento na sequência de imagens da Figura 25 outros temas de enredo que se fizeram presentes nos filmes visionados.

Figura 25 – Ranchos carnavalescos



Fonte: Fotos de tela feitas pela pesquisadora a partir do visionamento do *Cinejornal Actualidades N.019*, disponível no acervo da Divisão de Memória da FUNALFA.

Na sequência, a primeira imagem traz o carro alegórico “Cleópatra”, do rancho “Quem pode, pode”. Na segunda imagem, tem-se o rancho “Quem são eles?”, com o carro “Os inconfidentes”. Na terceira imagem, a “Alegoria a Tiradentes”, do rancho “Não venhas assim”. E, na quarta imagem, o “Rancho dos Rouxinóis”, com a alegoria “Vida e morte de Tiradentes” (campeão de 1935).

Durante o *Cinejornal Actualidades N.018*, de 1935, é possível perceber a pompa legada à preparação dos carros alegóricos feitos para o desfile de rua nos dias oficiais. Em um plano aberto, é possível observar os policiais fazendo um grande cordão de separação entre o público e os membros que desfilam. Nesse filme, a câmera focaliza a entrada dos ranchos com suas alegorias. Em primeiro lugar, um carro alegórico adornado com tema egípcio traz uma grande imagem de Cleópatra, representando o R.C. “Quem pode, pode”¹²¹. Em seguida, é

¹²¹ Notas sobre os enredos dos ranchos encontradas no *Diário Mercantil* (MG), de 2 de março de 1935: “Enredo do Rancho Carnavalesco Quem Pode, pode. [...] ao grande e generoso povo de Juiz de Fora. Quem pode, pode,

exibida a entrada do veículo do R.C. “Quem são eles?”¹²², com uma homenagem à Inconfidência Mineira, carregando uma alegoria contendo um grande busto de Tiradentes.

O R.C. “Não venhas assim”¹²³ também é focalizado pelas câmeras da Carriço Filme, visto que é possível perceber nas imagens um carro com Tiradentes na forca. Por fim, é filmado o campeão de 1935. Registrou-se ainda o grupo “Os rouxinóis”, apresentando “Vida, morte e glória de Tiradentes” no carro de destaque, contendo uma nova alegoria de Tiradentes enforcado. Além disso, nesse mesmo filme, a câmera também focaliza as movimentações dos préstitos do Clube dos Aventureiros, captando a passagem do carro alegórico de um cavalo alado.

curva-se referente saudando a este negável ovo. Assunto de nosso Modesto enredo. Júlio César, o grande Imperador Romano, está acampado com seu exército, em terras do Egito, sobre o domínio do Imperador Ptolomeu. Cleópatra, irmã do usurpador, destronada, perseguida. Lançando mão genioso ardil, consegue chegar a presença de Júlio César, a quem vem pedir proteção para reaver seu trono. Para isso, fez-se envolver em um saco que, por um servo leal, é trazido e disposto aos pés do grande guerreiro errei, em sua tenda no acampamento, é Júlio César, surpreso, ver surgir, desse original envoltório, Cleópatra, Bela, fascinante, de olhar dominador, que, depois de se deixar admirar, diz para Júlio Cesar: senhor, dizem que homem mais justo ainda houve no mundo! Houve duas coroas no Egito. Uma está na cabeça de meu irmão. A outra diante de ti, César, e eu venho depô-la em tuas mãos. César, fascinado, dominado por tanta beleza e graça, estava conquistado... E passados alguns dias, grandes festas realizavam se em todo o Egito para celebrar a reconciliação de Ptolomeu com Cleópatra! A comissão carnavalesca” (ENREDO... 1935, p. 6).

¹²² No *Diário Mercantil* (MG), de 2 de março de 1935: “Quem são eles? Com relação ao seu enredo o rancho carnavalesco Quem são eles? entregou a seguinte nota: Libertas Quae Sera Tamen - Nossa Alegria fixa o flagrante em que os heróis, escoltados e Acorrentados, estavam em viagem de Vila Rica para o Rio de Janeiro e passaram, noite, de pousada, na tradicional fazenda de Matias Barbosa. Reproduz o momento em que deixaram o recinto da fazenda e se dirigem à capela, onde fazem as suas últimas preces. Mas já os vemos desfilar, acompanhados da escolta e dando o final a Deus e agradecimentos à hospitaleira família que os acolheu carinhosamente e também toda a noite orar por eles. Ainda hoje a fazenda e a capela existem, como se sabe, na Próspera Vila de Matias Barbosa - atalhas históricas do memorável e tocante Episódio ao fundo da nossa alegoria, ver se o painel de um dos mais expressivos trechos de Vila Rica, depois Ouro Preto, a famosa escape tal da terra montanhosa: o pequeno e o grande Itacolomi, cenário de onde Marília, a doce bela noiva de Gonzaga e inspiradora de suas admiráveis líras, como que acompanha com os olhos lacrimosos, apaixonadamente triste. Salada de saudades, a partir da Sensacional dos Benditos conspiradores, e, com eles, do eleito de seu coração que vai para não mais voltar, aquele mesmo que algures lhe dissera na sinceridade rítmica de seu sentir amoroso: se encontrares louvada uma beleza, Marília, não invejes Aventura, que tem quem leve a mais remota idade a tua formosura. É esta sua marcha oficial, cuja letra é de Lord Puck e marcha de Euclides de Brito: Ao som vibrante Dos Clarins/é das Trombetas dos tambores,/ passando vão os paladins,/ do carnaval os Vencedores./Em nosso carro suntuoso/Vede Os Heróis das cruzadas./E um Nobre vulto lacrimoso;/da Imortal Marília amada./ Estribilho. Ao passarmos, quem são eles?/Interroga a voz geral.../ Vede bem aqueles/ que dão alma ao carnaval!/ Retaplam, rufem os tambores!/ Dai-nos palmas, meus senhores, E outra palma a vitória./ Estribilho/ Ao passarmos, Quem são eles? Etc./ Em estes mesmos de alegria/ e festejando o carnaval,/ sabemos sempre companhia/honrar a história Nacional./Nosso estandarte, que domina,/ erga-se em prol do Riso, embora,/ também cultua Pátria em Minas/ e o nosso berço traço Juiz de Fora!” (QUEM... 1935, p. 6).

¹²³ No *Diário Mercantil* (MG), de 2 de março de 1935: “O enredo do Não me venhas assim é uma formosa alegoria Tiradentes, o mártir da Independência do Brasil, com carro confeccionado pelo talentoso artista conterrâneo Heitor de Alencar. É esta sua marcha oficial: Brasileiros, de pé, brasileiros!/ Elevemos ao céu nosso olhar,/ em memória ao maior dos Guerreiros,/ ao que a pátria sonhou libertar .../ Foi o Sangue do Mártir querido,/ que agitando-se em mil convulsões/ fez enfim o Brasil redimido/ no conceito das grandes nações./ Couro: Tiradentes/herói cheio de Glória!/ Quanto é um gesto soberbo varonil/ escrever estes nas páginas da história/ a mais bela conquista do Brasil” (NÃO... 1935, p. 6).

É imperioso destacar que parte dos ranchos carnavalescos existentes no município nesse período são adaptações de blocos carnavalescos que existiam no início do século XX, como foi possível constatar em pesquisa nos jornais impressos da época, como é o caso do R.C. “Quem são eles?”, que, na década de 1920, desfilava como bloco.

A rivalidade entre os ranchos em Juiz de Fora fazia com que os enredos e os carros alegóricos buscassem se superar permanentemente. Um exemplo disso é o empenho dos carnavalescos ligados a essas agremiações em associar a arte como parcela indissociável do sucesso nas ruas. Fato esse que pode ser percebido na narrativa da preparação do desfile de 1934, do Clube dos Planetas, que desfilou com três carros alegóricos e três de crítica, como foi divulgado no *Diário Mercantil* (MG) sob o título “O monumental préstito dos Planetas”¹²⁴:

[...] Um resumo do que serão as belas alegorias, de Américo Rodrigues, o pintor da cidade, que toda Juiz de Fora conhece admira, e que acaba de se firmar como um cenógrafo de mérito invulgar.

Templo de Ammon em Tebas – carro-chefe com 16 m – arte antiga. Na parte superior do carro, quatro esfinges formam sua linha decorativa. Em torno, uma Frisa com quatro Faces, representação simbólica de Deus Thor a Deusa Ísis, que personifica a primeira civilização egípcia, Hórus e outros Deuses, em baixo relevo, completam a decoração cenográfica, com as três pirâmides hieróglifos. Vinte figuras grandes, movimentadas, nas extremidades do templo, formando em transformação de cores, prestam honrosa homenagem ao deus. Ao centro, Ammon está em seu trono, e aos seus pés vê se uma princesa sentada. Pingentes, vasos e outros objetos egípcios completam a arte decorativa cenográfica do imponente carro. A pintura obedece a um princípio sólido nas cores, de lindo efeito cenográfico. Predominam as cores dos pontos Azul, amarelo e vermelho.

Primavera Pagã – fantasia carnavalesca. Carro de 14 m. O segundo carro é uma encantadora fantasia, inspirada no sentido amoroso da primavera, e onde a sensibilidade artística de Américo Rodrigues encontrou motivos para um quadro de rara graça beleza. É uma cena em torno da divindade mitológica que personificava a natureza. No primeiro e no segundo plano vence duas fontes, ostentando no alto três cabeças de sátiros bizarros. Ao centro, ver se um arco formado pelos silfos (o Genius do ar) amparado por seis colunas dóricas. A primavera tem torno 3 faunos, em atitude de dança, prestando-lhe homenagem. Sentada ao lado de uma coluna, está com sua falta, o Deus Pan. Aos lados do carro, no centro deste, dois lindos florões em cores quentes e que se movimentam, representam a thz. Rosas rubras e Claras e folhagem delicada completa com as abas, em cores claras, Sinfonia maravilhosa da esplêndida alegoria. As cores predominantes: vermelho, Verde Veronese, Branco, azul, Violeta e amarelo.

Arte cubista – uma notável criação cenográfica de Arte Moderna apresenta-nos Américo Rodrigues no terceiro carro. É uma alegoria em que o pintor e cenógrafo reafirma suas tendências para largar as realizações dentro dos nossos planos artísticos. Mostra-nos um conjunto com efeito decorativo que pode classificar de

¹²⁴ O MONUMENTAL ... 1934, p. 1. A descrição detalhada dos carros para o desfile se difere das demais no mencionado jornal pelo fato de que essa sociedade carnavalesca retomou suas atividades nos folguedos de Momo em 1931 com os esforços dos responsáveis pelo jornal *Diário Mercantil* (MG) e rubro-negros da Velha Guarda, Américo Rodrigues, Lili Caron, Júlio Bean da, Daniel Correia e novos associados.

instante. Duas figuras em estilo cubistas. Duas colunas centrais e seis colunas. Nas extremidades do carro. Não se vê uma linha Alva. Original trabalho essa simplicidade de traços e de elementos decorativos, jogadas com maestria. Os carros de crítica. Serão em número de três carros de crítica. de um temos falado, o que ele trata dos pães-duros. Todos foram feitos com muito espírito, sobre assuntos de atualidade.

Na mesma edição do *Diário Mercantil* (MG) antes citada, na página 4, encontra-se uma nota que faz menção à preparação do desfile e à ornamentação dos préstitos que sairiam no desfile do R.C. “Não venhas assim”¹²⁵, que apresentou um préstito confeccionado pelo pintor Heitor de Alencar: “O carro principal é uma bela e opulenta alegoria do Guarani de José de Alencar. O rancho sairá segunda e terça-feira”. Os dois desfiles são captados pelas câmeras da Carriço Filme, que focaliza os detalhes dos carros alegóricos, dos cursos que seguem os préstitos e foliões que acompanham o desfile.

Em 1937, é possível acompanhar a disputa entre os ranchos pelo título nos desfiles de rua por meio do *Cinejornal Actualidades N.046*, quando são exibidas imagens rápidas dos desfiles das alegorias dos ranchos “Quem pode, pode”, homenageando Carlos Gomes, “Rouxinóis” e “Caprichosos da folia”. Além disso, alguns ranchos passam a concorrer com as escolas de samba nos desfiles a partir de 1939, e outros se transformam em escolas, como é o caso da Escola de Samba Estrela D’Alva, que, no ano de 1941, desfila como rancho e, em 1951, como escola de samba.

Já em 1941, no cinejornal intitulado *O carnaval em Juiz de Fora*, há câmeras registrando os desfiles do R.C. “Estrela D’Alva”, com um carro alegórico cujo tema é “Grito das selvas”, e o R.C. “Novo amor”, homenageando “O guarani”. Já o Cinejornal *O carnaval de 1947 em Juiz de Fora*, de 1947, capta as imagens em plano aberto do desfile do R.C. “Rouxinóis”, com uma alegoria sobre o tema “Primavera no Brasil”. Em seguida, são focalizados o R.C. “Não venhas assim” e o R.C. “Pastorinhas do morro”, este último narrado pelo locutor, e as imagens vistas não permitem diferenciar qual alegoria pertence aos dois ranchos.

Já em 1950, o *Cinejornal N.174* exhibe o desfile dos ranchos carnavalescos R.C. “Rouxinóis”, com alegoria em homenagem ao centenário da cidade. O R.C. “Não me venhas assim” apresenta um carro com imagens do prefeito Cruz Filho, Rui Barbosa e o vereador Viana. O R.C. “Prazer das morenas” homenageia a indústria e a imprensa. Por fim, o rancho “Quem pode, pode”, filme que foi descrito no item 2.1 desta tese, uma vez que o desfile evoca e exalta o comércio, a indústria e a imprensa como sinônimos de uma cidade moderna.

¹²⁵ “Não venhas assim”, fundado em 6 de julho de 1928.

Nas cenas filmicas vistas, considero que esse tipo de agremiação carnavalesca possibilitava uma integração com diferentes sujeitos, corroborando o estudo de Mostaro, Medeiros Filho e Medeiros (1977, p. 17), que, ao analisarem a música popular em Juiz de Fora, já sinalizavam que “[o]s ranchos eram formados por pessoas de várias categorias sociais o que geralmente não acontecia com entidades carnavalescas denominadas clubes, que faziam dois tipos de carnaval: bailes, em suas sedes, e o de rua, com retretas e corsos”.

No que tange aos desfiles das escolas de samba, pude assistir apenas a um filme que enuncia imagens relativas ao desfile delas. Entretanto, ao analisar o material do catálogo impresso, encontrei referências a desfiles em outros cinejornais, como apresento no quadro a seguir.

Quadro 6 – Escolas de Samba presentes nos filmes da Carriço Filme

Ano	Cinejornal	Escola de Samba
1949*	SN-009	Turunas do Riachuelo
1951	O Carnaval em Juiz de Fora	Turunas do Riachuelo Estrela D’Alva Feliz Lembrança Granfinos do Samba Vais no samba Pra lá de boa Castelo de Ouro
1952*	O Carnaval em Juiz de Fora	Turunas do Riachuelo Granfinos do Samba Princesa de JF Rivais do Samba Castelo de Ouro
1952*	SN-077	Turunas do Riachuelo Pra lá de boa Castelo de Ouro
1953*	SN-084	Turunas do Riachuelo Feliz Lembrança Castelo de Ouro
1954*	SN-091	Estrela D’Alva Granfinos do Samba

Legenda: *Filmes não visionados. Levantamento feito apenas com informações do catálogo impresso.

Fonte: Elaborado pela autora, 2021.

Nota: Elaboração a partir do visionamento das cópias dos cinejornais na Divisão de Memória da FUNALFA e da leitura das fichas descritivas disponibilizadas no catálogo Cinejornal Carriço (CINEMATECA BRASILEIRA, 2001).

No cinejornal de 1951 intitulado *O Carnaval de Juiz de Fora*, são apresentadas imagens do desfile noturno da E. S. “Feliz Lembrança”. Diante do carro alegórico, um folião aparece portando um estandarte com a imagem de Getúlio Vargas. A música que guia as imagens do desfile é a marchinha *Retrato do velho*, de Haroldo Lobo e Marino Pinto, na voz de Francisco Alves, que elogiava o retorno de Vargas à presidência da república, já ocupada

por ele de 1930 a 1945, após vencer a eleição de 1950. Nas imagens que se seguem, aparece um carro alegórico com um grande mapa de Minas e o rosto do então governador Juscelino Kubitschek. São focalizados também o desfile da E. S. “Castelo de Ouro”, o desfile da E. S. “Pra lá de Boa”, que homenageou Olavo de Carvalho, e, por fim, o cortejo da E. S. “Granfínos do Samba” e da E. S. “Turunas do Riachuelo”. Durante as imagens da passagem desta, o narrador faz questão de levantar a sua rivalidade com a E. S. “Feliz Lembrança”.

Figura 26 – Escolas de samba



Fonte: Fotos de tela feitas pela pesquisadora a partir do visionamento do cinejornal *O Carnaval em Juiz de Fora*, de 1951, disponível no acervo da Divisão de Memória da FUNALFA.

Durante o *Cinejornal SN-084*, de 1953, é apresentado o desfile da E. S. “Feliz Lembrança”, com homenagem a Francisco Alves, e, em seguida, são captadas imagens das alegorias da E. S. “Turunas do Riachuelo”. Por fim, o cortejo da E. S. “Castelo de Ouro”. Os desfiles contemplam temáticas que enaltecem situações ou pessoas ligadas à política ou ao desenvolvimento juiz-forano e, assim como os ranchos, possuem porta-bandeiras, mestres-sala e carros alegóricos. Fato é que essas divisões entre blocos, ranchos e escolas de samba não se delineavam de maneira muito clara, visto que, tanto nos filmes de Carriço Filme quanto nas páginas de jornais, essas denominações ora se misturam, ora se diferenciam.

No próximo capítulo, apresentarei as representações acerca do futebol nos cinejornais.

3 O FUTEBOL EM JUIZ DE FORA: ASPECTOS GERAIS

Este capítulo se desenvolve a partir de três blocos estruturais. Inicialmente, são tecidos alguns comentários gerais acerca da presença do futebol nos cinejornais da Carriço Filme. Em segundo lugar, debato como os espaços e os times de futebol são representados nos filmes. Em um terceiro momento, apresento e problematizo as perspectivas das partidas e, por fim, apresento e analiso como era percebida a presença dos torcedores.

Depois do carnaval, o futebol foi a manifestação de lazer mais recorrente nos cinejornais da Carriço Filme, embora a temática do futebol compusesse as edições ao lado de outras manifestações esportivas. Diferentemente dos cinejornais sobre o carnaval, destaco que não localizei nenhuma produção que se dedique integralmente ao futebol ou a algum outro esporte e/ou competição esportiva. Nos cinejornais em que a questão futebolística se faz presente, ele é apresentado como uma pauta associada a outras, sendo exposto ao fim da exibição e, quase sempre, associado a outra modalidade esportiva. Outro ponto a ser ressaltado é que, quando se pensa em cinejornal e esporte, em especial o futebol, normalmente se remete ao Canal 100¹²⁶. Porém, o modo de fazer cinejornal da Carriço Filme, no que se refere ao esporte, difere daquelas películas produzidas ao longo das décadas de 1950 pelo Canal 100. Sobre o referido cinejornal, Melo (2006, p. 364) destaca:

[...] uma das mais importantes iniciativas documentais relacionadas ao futebol é de origem brasileira: o Canal 100, um capítulo à parte nas relações entre futebol e cinema. Produzido entre os anos de 1959 e 1986, nesse cinejornal o futebol ocupava lugar de grande importância e era exibido como nunca antes o fora no país, elevado à categoria de um épico. Há indícios que demonstram que mesmo mundialmente as imagens esportivas produzidas pela equipe do Canal 100 estavam entre as mais belas.

Já nos documentos fílmicos analisados, o futebol e os esportes assumem um papel igual ou menor às demais pautas. Além disso, cabe retomar aqui que as produções eram realizadas com poucos recursos financeiros e com uma reduzida equipe de produção. Um fato que deve ser apontado é que, diferentemente do Canal 100, a empresa mineira registra partidas que aconteceram entre os anos de 1930 e 1953, portanto, anteriores à constituição do próprio Canal 100.

¹²⁶ Exibido semanalmente, o Canal 100 era um cinejornal brasileiro que se tornou conhecido pela qualidade das imagens sobre o futebol. Fundado em 1959, por Carlos Niemeyer, funcionou até 1986. Considerando seu acervo, posso destacar também filmes de longa-metragem, como: *Brasil bom de bola* e *Futebol total*. Atualmente, algumas obras cinematográficas do Canal 100 estão sob a salvaguarda do Arquivo Nacional, ao passo que uma parte expressiva do material se encontra na Cinemateca Nacional.

No acervo existente e disponível, considerando os filmes que estão na Cinemateca Brasileira, em São Paulo, e na Fundação Cultural Alfredo Ferreira Lage (FUNALFA), em Juiz de Fora, consegui localizar 33 filmes que pautam o futebol, como pode ser apreciado no Quadro 7. Desse total, um de 1927 chama a atenção, como dito na introdução desta pesquisa: a captação de imagens do jogo entre Palestra Itália, atual Palmeiras, e Industrial Mineiro, de Juiz de Fora, de cuja cópia existente não se tem notícia até o presente momento. Além disso, outras 9 películas desse patrimônio só podem ser visionadas na Cinemateca Brasileira, enquanto o restante desse material pode ser acessado no Departamento de Memória da FUNALFA.

Quadro 7 – Cinejornais que tratam sobre o futebol em Juiz de Fora, considerando o acervo existente

Nº	Referência nominal do cinejornal	Ano	Referência catálogo	Localização
01	Cinejornal Actualidades N.043	1936	054	Cinemateca
02	Cinejornal N.084	1940	084	Cinemateca
03	Cinejornal N.243	1952	207	Cinemateca
04	Cinejornal N.246	1953	215	Cinemateca
05	Juiz de Fora inicia festivamente o seu segundo centenário	1951	196	Cinemateca
06	Cinejornal Carriço SN-017	1939	081	Cinemateca
07	Cinejornal Carriço SN-020	1943-1944	111	Cinemateca
08	Cinejornal Carriço SN-040	1939-1944	082	Cinemateca
09	Cinejornal Carriço SN-048	1950	174	Cinemateca
10	Cinejornal Actualidades N.003	1934	004	FUNALFA
11	Cinejornal Actualidades N.008	1934	009	FUNALFA
12	Cinejornal Actualidades N.011	1934	012	FUNALFA
13	Cinejornal Actualidades N.013	1934	014	FUNALFA
14	Cinejornal Actualidades N.014	1934	015	FUNALFA
15	Cinejornal Actualidades N.020	1935	025	FUNALFA
16	Cinejornal Actualidades N.022	1935	027	FUNALFA
17	Cinejornal Actualidades N.028	1935	032	FUNALFA
18	Cinejornal Actualidades N.029	1935	033	FUNALFA
19	Cinejornal Actualidades N.030	1935	034	FUNALFA
20	Cinejornal Actualidades N.047	1937	059	FUNALFA
21	Cinejornal N.080	1939	079	FUNALFA
22	Cinejornal N.110	1943	107	FUNALFA
23	Cinejornal N.111	1942	101	FUNALFA
24	Cinejornal N.159	1948	148	FUNALFA
25	Cinejornal N.166	1949	157	FUNALFA
26	Cinejornal N.167	1949	158	FUNALFA
27	Cinejornal N.171	1950	164	FUNALFA
28	Cinejornal N.173	1950	165	FUNALFA
29	Cinejornal N.209	1951	188	FUNALFA
30	Cinejornal N.237	1952	203	FUNALFA

31	Cinejornal Carriço SN-036	1947-1949	142	FUNALFA
32	Cinejornal Carriço SN-093	1953	219	FUNALFA
33	Palestra Itália de São Paulo X Industrial Mineiro de Juiz de Fora	1927	-	Indisponível

Fonte: Elaborado pela autora, 2021.

Nota: Elaboração a partir do visionamento das cópias dos cinejornais na Divisão de Memória da FUNALFA e da leitura das fichas descritivas disponibilizadas no catálogo *Cinejornal Carriço* (CINEMATECA BRASILEIRA, 2001).

Nos cinejornais, as imagens das partidas são acompanhadas de músicas instrumentais que buscam ditar o ritmo das emoções, além de letreiros ou descrições verbais que enunciam os acontecimentos. Importa atestar que, nos cinejornais, não se acompanha a totalidade do embate futebolístico. Um aspecto geral é que as cenas se alternam entre imagens das arquibancadas em grandes planos, das mulheres torcedoras em planos médios, dos jogadores em plano geral ou em plano americano e de registros do desenvolvimento do jogo, mostrados em planos abertos cobrindo todo o campo. Portanto, há uma apreensão limitada do todo.

Nas primeiras filmagens, é dada uma significativa atenção para a movimentação fora de campo. Os torcedores são captados em planos americanos ou por meio de planos abertos de um coletivo de apoiadores ou até mesmo de partes dos estádios. Já na transição da década de 1940 para 1950, há o interesse da produtora mineira em captar o jogo propriamente dito, com destaque para a movimentação da bola, apesar do uso de planos abertos. Também é possível verificar a ênfase nos passes importantes e, até mesmo, nos gols. Talvez essa mudança de prisma possa se dar pelo interesse do próprio público que frequentava o Cine Teatro Popular ou por uma demanda de outros cinemas que transmitiam os cinejornais da Carriço Filme como complemento aos filmes principais ou então fruto do próprio amadurecimento dos produtores. Pode-se inferir ainda que essa mudança também é resultado de um realce cada vez mais ostensivo à profissionalização do futebol, na medida em que também se exhibe a construção de estádios e de outros melhoramentos nos campos de futebol. Por meio da compilação dos filmes visionados e disponíveis, nota-se que a Carriço Filme acompanhou um período importante do futebol em Juiz de Fora. Do total de 33 filmes, foram visionados 22, que possuem cópias correspondentes no acervo do Departamento de Memória da FUNALFA e que são utilizados para compor a análise que apresento. Enfatizo que, apesar de não ter realizado o visionamento das produções audiovisuais disponíveis exclusivamente na Cinemateca, faço uso das fichas de descrição quando necessário.

Feitas essas considerações, espera-se problematizar, no próximo item, os espaços para a prática do futebol e como eles são representados nos filmes da Carriço Filme.

3.1 Os espaços do futebol juiz-forano sob as lentes da Carriço Filme

Quando se toma o panorama dos campos e equipes futebolísticas que aparecem nos cinejornais existentes na Cinemateca Brasileira, é possível elencar a realização de 17 partidas de futebol captadas pelas lentes da Carriço Filme. Desse universo, 14 registram embates com a presença de times juiz-foranos, sendo 12 equipes profissionais e duas agremiações amadoras. Desse universo de jogos, 6 foram confrontos que se deram com times de outras cidades, ao passo que o restante se deu entre equipes locais. Além disso, há registros de duas partidas beneficentes com times amadores da cidade e 2 confrontos referentes a times mineiros. Como se pode observar, alguns filmes abarcam mais de uma partida de futebol ou evento ligado à temática, como é o caso dos cinejornais SN-036, N.167 e N.014.

Para facilitar a apresentação dos dados levantados sobre o futebol nos filmes visionados, optei por fazer quadros com vistas a apresentar as partidas de futebol filmadas nos campos ou estádios em que aconteceram. Para além das partidas realizadas, têm-se três filmes que se dedicam a divulgar as melhorias e a construção de sedes esportivas dos clubes. Outros três apresentam as comemorações esportivas. Um filme é referente a um convésco organizado pelo Aliança Football Club, no Morro do Imperador, outra película registra a chegada da equipe futebolística do Flamengo ao Aeroporto Internacional Galeão, após uma disputa internacional. Outro filme capta imagens da entrega de faixas de campeão de 1949 ao Volante Futebol Clube. E, por último, ao considerar a organização futebolística, uma produção registra o empossamento da Primeira Diretoria do Municipal Futebol Clube.

3.1.1 As partidas no Estádio Salles de Oliveira

Quadro 8 – Partidas realizadas no Estádio Salles de Oliveira

Nº	Estádio/campo	Cinejornal	Ano	Times
1	Estádio Salles de Oliveira	N.003	1934	Sport/Tupi
2	Estádio Salles de Oliveira	N.008	1934	Vasco/Tupi
3	Estádio Salles de Oliveira	N.011	1934	São Cristóvão/Tupynambás
7	Estádio Salles de Oliveira	N.014	1934	Tupi/Tupynambás
4	Estádio Salles de Oliveira	N.029	1935	Tupi/Botafogo
5	Estádio Salles de Oliveira	N.047	1937	Juiz de Fora/Belo

				Horizonte
6	Estádio Salles de Oliveira	N.167	1949	Selecionado JF/Regatas do Flamengo

Fonte: Elaborado pela autora, 2021.

Nota: Elaboração a partir do visionamento das cópias dos cinejornais na Divisão de Memória da FUNALFA e da leitura das fichas descritivas disponibilizadas no catálogo *Cinejornal Carriço* (CINEMATECA BRASILEIRA, 2001).

O Tupi Futebol Clube¹²⁷, tanto em relação aos jogos quanto ao uso da sua sede esportiva, teve um papel determinante nos filmes visionados, como se pode perceber no Quadro 8. Criado em 26 de maio de 1912,¹²⁸ o Tupi Futebol Clube era um time amador que iniciou seu processo de profissionalização em 1932, junto à construção de sua sede esportiva – o Estádio Doutor Francisco Salles de Oliveira, inaugurado no dia 19 de junho de 1932. Assim, o Tupi Futebol Clube assume um protagonismo nos filmes, seja pelo uso de sua sede esportiva ou pelos jogos que a equipe Carijó¹²⁹ disputou.

O protagonismo no que tange ao uso do Estádio Doutor Francisco Salles de Oliveira nos filmes é marcado pelo fato de esse espaço ocupar a pauta esportiva de 6 das 14 partidas que aconteceram em solo juiz-forano. Entretanto, essa relação se dá, sobretudo, durante a década de 1930. Apenas uma partida foi realizada em 1949, e um dos fatores que pode ter favorecido esse quadro é que, com a construção das instalações mais modernas da sede esportiva do Sport Club Juiz de Fora, em 1939, os embates passam a ser registrados com maior frequência no estádio da sede, chamado de Doutor José Procópio Teixeira.

O Estádio Doutor Francisco Salles de Oliveira, localizado no bairro Santa Terezinha, também conhecido como “Campo do Tupi” ou “Estádio Salles de Oliveira”, era considerado um marco para a região, pois era o maior e o mais equipado da Zona da Mata, na década de 1930, chegando a comportar 5 mil pessoas (TESTA, 2007). Além de ser reconhecido pela qualidade da equipe futebolística, o Tupi também englobava outras práticas esportivas em seu clube, como o ciclismo, o vôlei, o basquete e o atletismo.

Na descrição feita no *Jornal dos Sports* (RJ)¹³⁰, as seguintes características do Estádio Doutor Francisco Salles de Oliveira eram ressaltadas:

¹²⁷ As grafias do nome pesquisadas nos jornais foram: *Tupy Foot-ball Club*; *Foot-ball Club Tupy*, *Tupy Football Club*, *Tupi Football Club*.

¹²⁸ O *Jornal do Comércio* (MG), de 12 de junho de 1912, narra que: “por um grupo de operários, acaba de ser fundado nesta cidade o Futebol Clube Tupy, cuja diretoria é a seguinte: José Andrés Bastos, presidente; Eduardo Viviani, vice-presidente; Antonio Maria Junior, 1º secretário; Joao Georg, 2º secretário; Otello Rossi, tesoureiro; José Vaccarini, procurador, Ademar A. de Oliveira, fiscal” (FOOT-BALL... 1912, p. 2).

¹²⁹ Referência dado ao clube a partir de seu mascote – o Galo Carijó.

¹³⁰ ESTÁDIO... 1932, p. 3. (Publicado pelo *Jornal dos Sports*, Rio de Janeiro).

O estádio em referência está situado no Bairro da Tapera, um pouco distante da cidade, ocupando a área de terreno de 130x91 metros. Todo ele é murado. O campo de futebol, que mede 105x65 metros, é cercado por uma pista para 4 ou 5 corredores, na distância de 350 metros. Nas cabeceiras, surgirão, dentro de pouco tempo, pois já há verba para isso, dois *courts* de tênis e riques de basquetebol, vôlei e patinação. Confortável arquibancada de cimento armado, com dois lances, divididos por um pavilhão central bem espaçoso, tem 54 metros de comprimento e pode abrigar, sentados, 3.000 espectadores. Há, além disso ao redor da pista espaço suficiente para serem colocadas cadeiras, aumentando, assim, a lotação. Em baixo da arquibancada está instalada, sem luxo, mas com muito gosto, a sede social do clube. No mesmo plano figuram também dois amplos vestiários com vários chuveiros, rouparia, bar, banheiros e dois arejados dormitórios para os elementos dos times oficiais do clube. O Tupy F. C., que possui 120 sócios proprietários, 600 contribuintes (pagando a irrisória mensalidade de 2\$000!) e 100 atletas, pretende, para o ano, construir uma piscina.

Além disso, em termos de estrutura física, o estádio recebeu, em agosto de 1933, torres para iluminação elétrica, no mesmo ano em que se consagrava a profissionalização do futebol no município. Testa (2007) pondera que a década de 1930 ficou conhecida como “Década de Ouro” do time Carijó, uma vez que contou com a conquista do tricampeonato municipal nos anos de 1935, 1936 e 1937. Já Braga (1977) contempla que a década de 1940 foi significativa, tendo o Tupi conquistado seis vezes o campeonato de Juiz de Fora. Além disso, o autor destaca que três dos títulos estiveram como os mais significativos: em 1945, o time não perdeu nenhum ponto; em 1947-1948, o Carijó foi bicampeão invicto. Além disso, após o campeonato, o clube venceu o Atlético Mineiro, em um amistoso, por 2 a 1.

3.1.2 *As partidas no Sport Club Juiz de Fora*

Outro clube e espaço esportivo que se destaca nas películas filmicas é o Sport Club Juiz de Fora, pois ele ocupa cinco filmes sediando partidas de futebol em seu estádio, e três filmes se dedicam a exibir partidas de seu time. Além disso, um dos filmes que é dirigido a esse clube remete ao processo de construção do próprio espaço: o *Cinejornal N.080*, de 1939. A construção da sede social do clube demarcou uma migração de jogos oficiais, que aconteciam até 1940 com maior frequência no Estádio Salles de Oliveira, para a nova sede do Estádio José Procópio Teixeira. Cabe alertar, entretanto, que esse cenário se refere aos filmes visionados, uma vez que o número de jogos e embates futebolísticos da época representam um número maior do que aqueles registrados nos filmes. Abaixo, segue um quadro com a exposição dos filmes que se dedicam aos jogos realizados no referido estádio.

Quadro 9 – Partidas realizadas no Estádio José Procópio Teixeira

Nº	Estádio/campo	Cinejornal	Ano	Times
1	Estádio José Procópio Teixeira	N.110	1943	Juiz de Fora/Belo Horizonte
2	Estádio José Procópio Teixeira	SN-036	1949	Tupi/Tupynambás Volante/Sport
3	Estádio José Procópio Teixeira	N.237	1952	Diários Associados/Gazeta Comercial
4	Estádio José Procópio Teixeira	SN-093	1953	Comerciários/Viajantes

Fonte: Elaborado pela autora, 2021.

Nota: Elaboração a partir do visionamento das cópias dos cinejornais na Divisão de Memória da FUNALFA e da leitura das fichas descritivas disponibilizadas no catálogo *Cinejornal Carriço* (CINEMATECA BRASILEIRA, 2001).

O Cinejornal N.080¹³¹, de 1939, musicado, apresenta, entre as pautas presentes nesse filme, a visita de Ari Barroso e Dr. Souza Barros durante a inauguração de uma vitrine sonora. Em seguida, o filme se dedica a registrar um conjunto de homenagens a Machado Sobrinho, onde são captados discursos e a inauguração de uma placa que marca a nomeação de uma rua da cidade. Após, são mostradas cenas da inauguração da Agência de Ônibus Picorelli. Por fim, as imagens da construção da sede esportiva do Sport Club Juiz de Fora. A duração dessa parte do filme é de aproximadamente 45 segundos.

A Figura 27 apresenta alguns recortes de cena que evidenciam o progresso da obra e os operários em atuação sendo observados pelos membros da diretoria do clube.

Figura 27 – Sequência de imagens do *Cinejornal N.080*, de 1939

Fonte: Fotos de tela do *Cinejornal N.080*¹³², de 1939, feitas pela pesquisadora a partir do visionamento dos filmes disponíveis no acervo da Divisão de Memória da FUNALFA.

Na sequência das imagens apresentadas, a primeira remete ao letreiro que demarca o início da pauta sobre a construção da sede esportiva do Sport Club Juiz de Fora,

¹³¹ Dados da ficha filmica: 35mm, BP, 118,1m, 24q. Distribuído pela DFB. Observações da Cinemateca Brasileira: Não há narração; a banda de som contém apenas músicas. Cópia provavelmente feita nos laboratórios da Carriço Filme (CINEMATECA, 2001, p. 59).

¹³² Descrição da ficha catalográfica no catálogo *Cinejornal Carriço* (CINEMATECA BRASILEIRA, 2001, p. 59).

separado das demais notícias. A segunda imagem refere-se ao andamento das obras ligadas à construção da sede social do clube. A terceira, em plano médio, mostra os operários em atividade sob a estrutura mostrada na segunda. O quarto registro são os diretores em visita às obras posando para a diretiva da Carriço Filme, sob a estrutura apresentada na segunda imagem.

Como aponta a Figura 27, o letreiro anuncia: “Em franca atividade as obras da sede do Sport Club Juiz de Fóra. Nossa objectiva focalisa aspectos desta realização dinamica dos queridos Periquitos”. As cenas que seguem são embaladas por um trecho de *Aida*, composição de Verdi, mais precisamente um trecho da cena intitulado “Gloria all’Egitto, ad Iside 1”¹³³, executado de forma instrumental.

O deslocamento lento da câmera mostra os operários atuando na construção, e a música de fundo parece confirmar o trecho do letreiro inicial quando é dado o realce à “franca atividade”. Além disso, o foco na construção já em andamento, com a presença de escoras¹³⁴, taipás¹³⁵ e betoneiras em funcionamento, denota o empenho da equipe de operários para o término da obra.

Após um corte, com a câmera em *contra-plongée*, o cinegrafista faz uma panorâmica de cima para baixo, deslizando vagarosamente a filmadora como se quisesse mostrar a força do empreendimento do Sport Club através da elevada torre de refletores elétricos. Em outro corte de cena, nota-se a presença de arranques¹³⁶ acima do segundo pavimento, dando indício da continuidade da obra. Após outro corte, a câmera, em um plano médio, capta cenas das tábuas sob os taipás. O cinegrafista parece estar com a câmera na mão e filma com o aparelho apontando-o para baixo e mostrando as estruturas edificadas. Em seguida, com um giro panorâmico à direita, capta alguns operários trabalhando sob a estrutura do último andar construído. Esse giro da câmera culmina com a entrada de Francisco Queiroz Caputo, dirigente do clube, que caminha sob os taipás e salta uma das vigas da construção, segurando-se nas ferragens expostas.

Na continuidade, em um plano médio, é possível ver mais de perto dois homens preparando as vigas para serem preenchidas com cimento: um dos operários, com o martelo

¹³³ Para ouvir o trecho da música, acessar o *link* a seguir a partir dos 15 segundos iniciais: <https://www.youtube.com/watch?v=JXMdei-UTfw>.

¹³⁴ “Peça metálica ou de madeira que sustenta a forma de um elemento estrutural até que o mesmo obtenha sua resistência de sustentação própria” (MELO, 2016, p. 45).

¹³⁵ “Placas de Madeirit utilizadas para pisos ou fundo de forma para lajes, chamado nesse caso também de ‘assoalho’” (MELO, 2016, p. 71).

¹³⁶ “Trecho de armação de pilar (em ferragens) preso em outras estruturas antes da concretagem com o intuito de servir de espera para a posterior armação completa do pilar” (MELO, 2016, p. 25).

em mãos, olha para a câmera. Em outro corte, ainda de cima da estrutura edificada, com a câmera em *plongée*, são feitas imagens panorâmicas da esquerda para a direita do gramado do estádio. Ao final do movimento da câmera, mesmo em plano aberto, é possível registrar alguns trabalhadores em torno de montes de areia e cimento, e não dá para verificar o que eles fazem nessa cena. Também é possível registrar uma estrutura de um pavimento, e sob a laje desse lugar algumas pessoas se movimentam. Essas últimas cenas dão a sensação de um espaço amplo.

Por fim, a câmera capta, em um plano médio, quatro senhores vestidos com roupas sociais que posam para a câmera. Eles estão lado a lado, e a câmera se movimenta da esquerda para a direita lentamente. Por meio de um estudo das imagens com fotografias no jornal *Sport Illustrado* (RJ), na coluna “Resenha Esportiva”,¹³⁷ consegui identificar que eles faziam parte da diretoria do clube. O jornalista esportivo Arides Braga publicou uma foto dos dirigentes do Sport Club Juiz de Fora, e nela identifiquei os homens que posam para a diretiva da Carriço Filme. Da esquerda para a direita: Paiva Matos, Geraldo Miranda Campos, Francisco Queiroz Caputo e Edgard Salgado.

As cenas, acompanhadas pela narrativa musical, parecem louvar a eficiência do planejamento e os confortos da futura instalação periquita¹³⁸. As imagens acentuam os equipamentos técnicos e a organização e constroem uma mensagem de trabalho serial, organizado e mecânico, algo mais próximo do trabalho industrial. Os clichês que compõem a matéria cinejornalística aliam a construção da sede esportiva do Sport Club ao nacionalismo e à ênfase do desenvolvimento. O cinejornal, com sua narrativa audiovisual – imagens, textos e música –, por meio de sua roteirização e produção, privilegia um relato heroico e também afetivo. A rapidez do empreendimento e as pessoas envolvidas em torno do grande feito conferem-lhe um caráter de maravilha e de surpreendente alegria. O enredo fílmico não deixa de exaltar o trabalho da então diretoria do clube. O canteiro de obras pulsante com o trânsito de maquinários e operários mostra o empenho e o ritmo da evolução da obra.

A música confere placidez aos movimentos de câmera pelas obras, reforçando a suntuosidade das formas do espaço. Nesse filme, há apenas uma descrição direta feita em um letreiro inicial. O restante são imagens embaladas pelo som. Assim, de maneira entusiasta, a harmonização da música com os elementos da *mise-en-scène* gera uma descrição do espaço. Não consigo prever se o roteirista ou produtor desse cinejornal fez a escolha dessa obra

¹³⁷ Fotos contidas na coluna “Resenha Esportiva” do jornal *Sport Illustrado* (RJ) (BRAGA, 1942, p. 20).

¹³⁸ Os torcedores eram chamados de “periquitos”, fazendo referência ao mascote do time.

musical à revelia das intenções. Porém, permito-me tecer algumas relações e distanciamentos, até porque esse trecho da ópera de Verdi é composto cenicamente por:

Na frente, um conjunto de palmeiras. À direita, o templo de Amon. À esquerda, um trono encimado por um dossel roxo. Ao fundo, uma porta triunfal. A cena está lotada de pessoas. O Rei entra, seguido pelos Ministros, Padres, Capitães, Flabelliferi, Portador de Signos etc. Depois Amneris com Aida e Schiave. O rei vai se sentar no trono. Amneris assume seu lugar à esquerda do rei.¹³⁹

A ópera em questão é encenada com elementos suntuosos e culmina com a chegada do rei adorado por todos os súditos. Assim, parece ser a epopeia filmica sobre a construção da sede esportiva: primeiro, aparecem imagens que remetem à suntuosidade das construções; em seguida, apresenta-se aquele que é o maior responsável pela obra, Francisco Queiroz Caputo, diretor do clube. A participação e o empenho de Caputo para a obra são exaltados também em periódicos impressos da época. Cabe realçar que as revistas e as publicações impressas da época, especialmente as direcionadas ao esporte, acentuaram a ideia da modernidade da obra arquitetônica empreendida pelo clube periquito. A construção do estádio e da sede esportiva do referido clube ganhou destaque na mídia local e carioca.

O periódico *A Noite* (RJ)¹⁴⁰, sob o título: “A visita do General Christovão Barcellos às obras do Sport Club Juiz de Fora”, contém duas fotografias da visita e da obra. A primeira, com um conjunto de homens analisando uma planta; a segunda, relacionada ao general e à diretoria do clube posando para a foto em frente às edificações em construção, como aparecem no filme da Carriço Filme. Na matéria, o destaque é que o Estádio Dr. José Procópio Teixeira, localizado na Avenida Barão do Rio Branco, viria a ser um dos melhores e dos mais modernos do país. Na descrição da sede esportiva prestada pelo jornal, constam: seis quadras de tênis, campo de futebol, piscina, tiro, pista, basquetebol. Além disso, o realce ao salão de baile, da biblioteca, dos bilhares, do salão de fumar, do restaurante e de uma barbearia. Projetado pelo engenheiro Rosthan Farias¹⁴¹, enfatiza-se que a construção do campo de futebol estaria em consonância aos processos mais modernos até então existentes. Outro ponto a ser considerado é que a obra abarcou a construção de uma piscina suspensa,

¹³⁹ Roteiro do trecho “Gloria all’egito, ad iside 1”: <https://www.opera-arias.com/verdi/aida/gloria-all'egitto-ad-iside-1/>. Acesso em: 21 jul. 2021.

¹⁴⁰ Na coluna “A Noite Ilustrada”, de 7 de novembro de 1939 (A VISITA... 1939, p. 6).

¹⁴¹ Rosthan de Farias nasceu em 12 de julho de 1909, em São Cristóvão, Rio de Janeiro. Ao analisar a arquitetura escolar no Rio de Janeiro, Fernandes (2006, p. 100) destaca que Rosthan Farias “em sua carreira de engenheiro-arquiteto exerceu funções de intensas atividades. Entre seus trabalhos encontram-se 54 projetos de novas escolas primárias, 45 relativos a reforma e ampliação de estabelecimentos de ensino, além dos para a construção de hospitais, jardins de infância, teatros, ambulatórios e postos de saúde. Além disso, foi chefe do Serviço de Equipamentos Escolares, participou de 24 Comissões de Fiscalização de Obras, nas quais empenhou-se para atender as justas reivindicações de diretores, professores e alunos, no sentido de promover tanto a reforma de prédios escolares quanto o conserto dos móveis e de instalações”.

reconhecida pelas imprensas mineira e carioca¹⁴² como a primeira da América do Sul. Na ocasião, o jornalista ressalta a importância da coordenação de Caputo frente à presidência do clube.

A partir da década de 1940, esse espaço esportivo assume um protagonismo nos filmes da Carriço Filme. Era como se o estádio, até então tido como o mais equipado, o Salles de Oliveira, perdesse seu ar de importância. Outros filmes de Carriço se dedicaram a registrar a conquista do Sport Club, entretanto não tive acesso a esses cinejornais durante a pesquisa, visto que eles estão disponíveis para visionamento apenas nas dependências da Cinemateca Brasileira¹⁴³. A partir das fichas catalográficas disponibilizadas pela Cinemateca Brasileira, registrei os seguintes filmes: o *Cinejornal Carriço SN-043*¹⁴⁴, de 1947, que capta o lançamento do início das obras com a colocação da “Pedra fundamental do campo do Sport” (lançamento da pedra fundamental do Estádio Dr. José Procópio Teixeira por iniciativa do Sport Club Juiz de Fora); e o *Cinejornal N.099*¹⁴⁵, de 1941, que contém cenas da inauguração das obras do Sport Club Juiz de Fora. Na descrição do cinejornal, elaborada pelos técnicos da Cinemateca Brasileira, está: “O Sport Club Juiz de Fora inaugura a sua nova sede e o ‘Estádio Dr. José Procópio Teixeira’. Autoridades no centro esportivo; competição de natação; mergulhos de trampolim”. Parece haver, nesse exemplo, uma incongruência nas datas levantadas pelos técnicos e com os fatos ocorridos, por isso deduzo que o filme *Cinejornal Carriço SN-043* tenha sido anterior ao *Cinejornal N.080*, de 1939.

3.1.3 As partidas no Tupynambás Futebol Clube

O terceiro clube que recebe a atenção da produtora cinematográfica mineira é o Tupynambás Futebol Clube¹⁴⁶, aparecendo em quatro partidas de futebol e com uma partida realizada no Parque Weiss, campo em que o time era mandante.

O Tupynambás Futebol Clube, também conhecido como “Baêta”, é considerado o mais antigo da cidade. Mas isso não quer dizer que ele tenha sido o primeiro a inserir a prática futebolística em terras juiz-foranas, como apresentarei a seguir. Porém, é consenso entre os pesquisadores que ele foi o primeiro clube a ser formado com vistas a estabelecer disputas.

¹⁴² SPORT ILLUSTRADO, 1939, p. 24-25. (Rio de Janeiro).

¹⁴³ Como dito anteriormente, a Cinemateca Brasileira está fechada desde o dia 10 de março de 2020.

¹⁴⁴ Descrição da ficha catalográfica no catálogo *Cinejornal Carriço* (CINEMATECA BRASILEIRA, 2001, p. 91).

¹⁴⁵ Descrição da ficha catalográfica no catálogo *Cinejornal Carriço* (CINEMATECA BRASILEIRA, 2001, p. 66).

¹⁴⁶ Grafia usada nos filmes: *Tupynambás Football Club*.

Historicamente, Tupynambás e Tupi têm uma íntima relação e uma expressiva rivalidade. Fundado no dia 15 de agosto de 1911, surgia o que seria o primeiro grande clube de Juiz de Fora, o Tupynambás Futebol Clube, com uma melhor organização profissional e social. Existem relatos, como os que compõem a *Revista do Tupi* (MG), de 1982, que um desentendimento dentro do Tupynambás abriu brecha para a criação do Tupi Futebol Clube, versão essa que, aliás, nunca foi confirmada. Outro ponto a ser ressaltado é que o clássico “Tu-tu” sempre foi permeado por disputas extracampo.

O *Cinejornal N.166*, de 1949,¹⁴⁷ dedica aproximadamente 96 segundos a divulgar a construção da sede esportiva do Tupynambás Futebol Clube, e o filme, com duração aproximada de 7 minutos, traz cenas da comemoração do Dia do Trabalho em Juiz de Fora. Porém, a figura de Cruz Filho¹⁴⁸, então prefeito do município, ganha realce. Em um primeiro momento, o prefeito e o representante do cônsul de Portugal, Orestes Pereira, inauguram algumas ruas no bairro Santa Terezinha. Em seguida, há o descerramento do retrato do prefeito em uma entidade sindical e a homenagem ao governante na sede do rancho carnavalesco “Não venhas assim”. Na ocasião, as câmeras captam os discursos das autoridades. Há também, nesse filme, cenas de uma festa de caridade no Instituto Eugenia Braga, além de um quadro dedicado às notícias do Rio de Janeiro e a inauguração de um programa de auditório da Rádio Tiradentes no Cine Palace.

Após o letreiro “Novo estádio”, a voz *over* anuncia (grifos meus):

¹⁴⁷ Descrição da ficha catalográfica no catálogo *Cinejornal Carriço* (CINEMATECA BRASILEIRA, 2001, p. 100).

¹⁴⁸ Prefeito de Juiz de Fora no período de 1947 a 1950, renunciou ao mandato em 1951, para assumir o cargo de deputado estadual. Dilermando Martins da Costa Cruz Filho (1907-1971), natural de Juiz de Fora, médico cardiologista da Polícia Militar do Estado de Minas Gerais, vereador substituto em 1937, deputado estadual e, depois, federal. Foi jornalista do *Correio da Tarde*, além de secretário de Viação do Estado de Minas Gerais, em 1952. Industrial de malharia (Malharia Sedan) e proprietário da fábrica de gesso Crê, fundada em 1910. Campeão de tiro ao alvo e aficionado do tiro ao voo. A parte final norte da Avenida Rio Branco recebeu, por lei, a denominação de “Garganta do Dilermando”, em sua homenagem. Perfil biográfico disponível no *site* da Prefeitura Municipal de Juiz de Fora: <https://pjf.mg.gov.br/cidade/prefeitos.php> (A CIDADE, 2021). Outro ponto a ser ressaltado é que o prefeito aparece em vários cinejornais, como: *Cinejornal N.152*, de 1948; *Cinejornal N.156*, de 1948; *Cinejornal N.159*, de 1948 (demonstração da transmissão televisiva); *Cinejornal N.161*, de 1949; *Cinejornal N.162*, de 1949; *Cinejornal N.165*, de 1949; *Cinejornal N.166*, de 1949; *Cinejornal N.167*, de 1949; *Cinejornal N.168*, de 1949; *Cinejornal N.169*, de 1949; *Cinejornal N.170*, de 1950; *Cinejornal N.171*, de 1950; *Cinejornal N.173*, de 1950; *Cinejornal N.174*, de 1950; *Cinejornal N.201*, de 1951; *Visita Ministerial à Fábrica de Juiz de Fora*, de 1948; *Cinejornal Carriço SN-007*, de 1950; *Cinejornal Carriço SN-012*, de 1947 a 1949; *Cinejornal Carriço SN-013*, de 1950; *Cinejornal Carriço SN-014*, de 1951; *Cinejornal Carriço SN-027*, de 1950; *Cinejornal Carriço SN-033*, de 1948; *Cinejornal Carriço SN-036*, de 1947 a 1949; *Cinejornal Carriço SN-038*, de 1947 a 1950; *Cinejornal Carriço*, SN-048, de 1950; *Uma Rainha entre os Teares*, de 1947. Como deputado, ele aparece nos cinejornais: *Cinejornal N.205*, de 1951; *Cinejornal N.209*, de 1951; *Cinejornal N.239*, de 1952; *Cinejornal N.244*, de 1952; *Cinejornal N.248*, de 1953; *O Carnaval em Juiz de Fora*, de 1952; *Cinejornal Carriço SN-085*, de 1956; *Cinejornal Carriço SN-090*, de 1954; *Cinejornal Carriço SN-094*, de 1954 e 1955; *Cinejornal Carriço SN-096*, de 1954; *Cinejornal Carriço SN-097*, de 1955; *Cinejornal Carriço SN-101*, de 1954 e 1955.

Um dos mais queridos clubes de Juiz de Fora *presenteará a cidade* com o seu novo Estádio em construção. O Tupynambás Futebol Clube, *trabalha ardentemente* a fim de concluir as obras de seu campo para as festas do centenário de Juiz de Fora. *Trabalha-se ativamente* com o intuito de *colaborar com as festividades* para a *alegria dos juiz-foranos*. O novo estádio do Tupynambás terá enormes torres para o suporte de refletores que iluminarão perfeitamente o gramado durante os jogos noturnos. *Presenteará a Juiz de Fora com mais uma magnífica praça de esportes*.

Os destaques ligados ao esforço do clube em entregar a obra antes do aniversário da cidade são corroborados pela composição da *mise-en-scène*, reforçando o empenho dos operários e da qualidade do processo de edificação. Aqui, a sensação de mobilidade e velocidade da obra se fazem presentes, assim como nos outros dois filmes, denotando o avanço não apenas na prática do esporte como também no âmbito da própria construção civil, com a inserção de novas tecnologias e materiais.

A figura a seguir apresenta alguns recortes de cena que, assim como a construção da sede do Sport Club, evidenciam o progresso da obra e os operários.

Figura 28 – Sequência de imagens do *Cinejornal N.166*, de 1949



Fonte: Fotos de tela do *Cinejornal N.166* de 1949, feitas pela pesquisadora a partir do visionamento dos filmes disponíveis no acervo da Divisão de Memória da FUNALFA.

A primeira imagem da sequência remete ao letreiro que demarca o início da pauta sobre os melhoramentos e obras realizadas no campo do Tupynambás Futebol Clube, separando-se, assim, das demais notícias. A segunda imagem refere-se ao erguimento de uma torre de iluminação do campo. A terceira, em plano destaque, mostra um operário em seu esforço laboral, girando uma roldana que se liga ao levantamento da torre da segunda imagem. O quarto registro de imagem são alguns dos operários cuidando do gramado, enquanto um senhor de chapéu observa e aponta para a obra.

Com a câmera em *contra-plongée*, com um movimento panorâmico da esquerda para a direita, o gramado é captado em plano aberto. Posteriormente a um corte já com a câmera em um plano americano, a cena muda para um conjunto de homens no gramado, dois deles em pé, um com as mãos postas na cintura, que, vez ou outra, gesticula apontando para o trabalho como se desse algum comando aos trabalhadores, além de um homem observando

outros oito que cuidam do gramado. Um desses sujeitos aparece com um regador nas mãos e molha a grama; já os outros estão de cócoras como se estivessem a fixar placas de grama para o plantio e/ou arrancassem ervas daninhas. Por fim, um deles se levanta e observa os demais.

Em seguida, em outro corte de cena, aparecem em um plano mais fechado dois operários que manuseiam uma espécie de elevador de obras e uma betoneira. O esforço dos homens, vestidos com roupas simples e chapéus que os protege do sol, é marcado pelo ritmo e a constância do trabalho, sendo, assim, a tônica dessa sequência de imagens. A câmera em *contra-plongée* registra alguns homens erguendo uma estrutura metálica, e, na sexta cena, homens em terra seguram essa estrutura enquanto um sétimo gira a manivela de uma roldana que prende uma corda que ergue a torre – uma espécie de elevador de obra. Após um corte rápido, em um movimento panorâmico de baixo para cima, capta-se lentamente a altura da torre de iluminação em processo de acabamento. Nela, vários operários estão pendurados e em ação.

Não satisfeito em demonstrar a construção após outro corte em um plano mais aberto, é captada uma torre já acabada em um movimento de baixo para cima. O deslize lento da filmadora culmina com a ponta da torre e uma parcela do céu. Nessa cena, a suntuosidade da torre parece tocar o céu. Um novo corte é feito, e retornam imagens dos cuidados com o gramado. Nesse momento, aparecem quatro homens, e dois deles conversam entre si, caminhando e observando o trabalho dos outros dois, que manuseiam enxadas. A ideia de a construção da sede esportiva ser um presente ao centenário do município, trazendo alegria aos moradores e à cidade, chama atenção, uma vez que essa obra estava ligada a uma instituição privada que buscava o aumento de receitas. A construção do estádio possibilitaria a cobrança de ingressos para acesso às arquibancadas, sendo estes revertidos em receita ao clube. Talvez o discurso em torno do presente estaria associado ao fato de que a nova sede do clube traria prestígio ao município, uma vez que aumentaria a sua capacidade de recepção de público.

3.1.4 Outros espaços e partidas de futebol

Apesar dos jogos e da maior parte dos eventos esportivos exibidos pela Carriço Filme serem realizados nos estádios Salles de Oliveira e José Procópio Teixeira, houve filmagens em outros campos, como Granbery, Parque Weiss e Parada Setembrino de Carvalho, como se pode ver no quadro a seguir.

Quadro 10 – Partidas realizadas em outros campos ou cidades

Nº	Estádio/campo	Cinejornal	Ano	Times
1	Granbery	N.013	1934	Lavras/Granberyense
2	Parque Weiss	N.014	1934	Tupynambás/Sport
3	Não identificado	N.028	1935	E.C. Borboleta/Universal F. C.
4	Barbacena	N.030	1935	Palestra Itália/Villa do Carmo
5	Parada Setembrino de Carvalho	N.022	1935	São Cristóvão
6	Estádio da Rua Gal. Severiano, RJ	N.173	1950	Minas/Pará

Fonte: Elaborado pela autora, 2021.

Nota: Elaboração a partir do visionamento das cópias dos cinejornais na Divisão de Memória da FUNALFA e da leitura das fichas descritivas disponibilizadas no Catálogo *Cinejornal Carriço* (CINEMATECA BRASILEIRA, 2001).

Um filme que apresenta outra referência ligada ao futebol é o *Cinejornal N.167*¹⁴⁹, de 1949, também referenciado sob o título *A um passo do centenário de Juiz de Fora*. A pauta em questão diz respeito ao lançamento da pedra fundamental para a construção do Estádio Milton Campos, nas dependências da Fábrica Militar de Juiz de Fora e do Residencial Alcides Carneiro. A sequência desse cinejornal e do *N.166*, que apresenta as obras na sede do Tupynambás, fazem coro em realçar os feitos municipais rumo à comemoração do centenário da cidade, que se daria no ano seguinte. Antes de passar às imagens da cerimônia que dá o ponto de partida para o referido estádio, cabe ressaltar que, na ocasião, a Carriço Filme registra o acontecimento do 1º Congresso das Câmaras das Municipalidades de Minas Gerais realizado na prefeitura. Durante o evento, foi registrado o então prefeito, Cruz Filho, discursando aos presentes. Em seguida, após um corte, veem-se tomadas aéreas da cidade.

As imagens, ao que parece, de um avião em *plongée*, captam em plano aberto cenas aéreas da cidade. Enquanto as cenas passam, o narrador em *over* faz a seguinte descrição (grifos meus):

Eis Juiz de Fora em vista áreas tomadas pelo nosso cinegrafista. Como são os filhos da Princesa de Minas que a conhecem do alto. Destas cenas todos podem notar a *grandeza da Manchester Mineira e orgulhar-se por ela trabalhar e por seu progresso e adiantamento* diante das grandes cidades brasileiras. Juiz de Fora comemorou seu nonagésimo nono aniversário de fundação com grandes festejos cívicos. Quanto mais velha, mais nova se torna a progressista cidade.

Após a narração que exalta Juiz de Fora e a coloca à frente de seu tempo, salientando o trabalho, as imagens são embaladas por um trecho do 3º ato do Balé Sylvia

¹⁴⁹ Descrição da ficha catalográfica no catálogo *Cinejornal Carriço* (CINEMATECA BRASILEIRA, 2001, p. 101).

(1876)¹⁵⁰. As imagens em movimentos de *travelling* e *plongée* representam a área central de Juiz de Fora. Os planos abertos permitem vislumbrar os horizontes. O quadro fílmico permite inferir apenas a existência das áreas construídas e o entrecruzamento das ruas que cortam a vegetação em uma paisagem que denota, aparentemente, o avanço urbano. Entretanto, a problemática posta aqui vai além da dificuldade em reconhecer que casas ou edifícios são esses quando observados de grandes alturas: na verdade, a realidade e o cotidiano urbano são transmitidos de maneira ambígua. As imagens captadas do avião não permitem captar detalhes do solo nem as características das ruas, das casas, do povo, como se pode perceber na Figura 29.

Figura 29 – Vistas aéreas captadas pelo cinegrafista da Carriço Filme



Fonte: Fotos de tela do Cinejornal N.167, de 1949, feitas pela pesquisadora a partir do visionamento dos filmes disponíveis no acervo da Divisão de Memória da FUNALFA.

Burgers (2008), ao analisar a presença de imagens captadas através da aviação nos filmes, assinala que essa captação pode ser lida a partir de uma mudança mais ampla de perspectiva e de mobilidade. A autora nomeia o período que vai dos anos de 1930 aos anos de 1950 como “fase do *glamour*”, quando “durante os estágios iniciais das viagens aéreas, as pessoas associavam a aviação com pioneirismo, aventura, risco e *glamour*” e “apenas a elite, principalmente os ricos e as estrelas de cinema, poderia se dar ao luxo de voar” (BURGERS, 2008, p. 58, tradução minha). Nesse cinejornal, o uso dessa perspectiva de filmagem e a mobilidade propiciadas pela câmera que filma a partir da janela do avião têm o objetivo de reforçar a narrativa expressa pela voz *over*, transmitindo os ideais de pioneirismo.

Em outra sequência de imagens do *Cinejornal N.167*, acompanhadas por outra trilha sonora, a música *Dizzy fingers*¹⁵¹, de Zez Confrey, há uma sensação de rapidez e leveza ao mesmo tempo. As imagens de uma competição ciclística organizada pelo Tupi F.C.,

¹⁵⁰ *Sylvia* (1876) é um balé em três atos, com coreografia de Louis Mérante (1826-1887) e música de Léo Delibes (1809-1847). O libreto foi escrito por Jules Barbier (1825-1901) e Baron de Reinach (1840-1892), inspirado na peça *Aminta* (1573), de Torquato Tasso (1544-1595). Para ouvir o trecho da obra que compõe o cinejornal, assistir a partir de 1h05min55s: <https://www.youtube.com/watch?v=9b0FKLZgfKg>.

¹⁵¹ A composição executada por Benny Goodman pode ser acessada por meio deste *link*: <https://www.youtube.com/watch?v=eMJBiy3mQSY>.

denominada “Circuito Cidade de Juiz de Fora”, são entoadas pela voz em *over* mostrando cenas gerais da prova, e, assim que é anunciado o vencedor (um representante do Flamengo), a música ganha um tónus e fica mais intensa. Após a exibição da prova, as cenas mostram a Fábrica Militar de Juiz de Fora, com operários fazendo uma exibição às autoridades presentes, manuseando equipamentos e materiais para a fabricação de pólvora e munições, e uma multidão acompanha o evento. A voz *over* destaca a presença de autoridades civis, religiosas e militares. Em seguida, passa-se ao momento solene da inauguração do Conjunto Residencial Dr. Alcides Carneiro, que serviria como ponto de apoio para os funcionários da fábrica. Entre os oradores captados pela diretiva da Carriço Filme, está o discurso do Coronel Calheiros, do Dr. Alcides Carneiro e do prefeito Cruz Filho.

O momento simbólico que demarca a festividade é o lançamento da pedra fundamental do Estádio Milton Campos e do novo conjunto residencial que servirá aos operários da fábrica. A Figura 30 apresenta algumas imagens desse momento do cinejornal. Na sequência, a primeira imagem remete a uma placa descrevendo: “Estádio Dr. Milton Campos”, e ao lado esquerdo uma bandeira do Brasil pendurada. A segunda imagem refere-se ao lançamento simbólico da pedra fundamental do início das obras do Residencial Alcides Carneiro e do estádio. A terceira, uma máquina com a pá erguida para dar início imediato aos trabalhos.

Figura 30 – Lançamento da pedra fundamental da construção do Estádio Milton Campos



Fonte: Fotos de tela do Cinejornal N.167, de 1949, feitas pela pesquisadora a partir do visionamento dos filmes disponíveis no acervo da Divisão de Memória da FUNALFA.

Dois homens se abaixam, deitando uma pedra no chão, a qual é consagrada pelo padre, que dispersa água sobre ela. As cenas seguintes parecem ressaltar o início imediato das obras, mostrando um trator que segue em direção a um casebre para derrubá-lo, ao som da música *Music from the movies*, de Louis Levy and his Orchestra. A voz *over* ressalta “o lançamento da pedra fundamental do Estádio Milton Campos, cuja construção será imediata”. A câmera capta em plano médio uma faixa contendo o nome do estádio, com uma bandeira do

Brasil à esquerda. Em seguida, uma máquina começa a destruir os casebres, dando a entender a remoção dessas casas para abrir espaço para receber as novas construções.

As lentes da Carriço Filme também se detiveram em exibir jogos dos times juiz-foranos com equipes de outras cidades, especialmente em decorrência de confrontos com os times cariocas. O registro de alguns desses intercâmbios futebolísticos contemplaram embates entre Vasco e Tupi, São Cristóvão e Tupynambás, além do confronto estadual entre Belo Horizonte e Juiz de Fora. Fato é que a produtora mineira priorizou a filmagem de jogos que aconteciam em solo juiz-forano, sendo apenas um gravado em Barbacena (jogo entre o Palestra Itália e o Villa do Carmo). O intercâmbio com outras cidades talvez se justificasse, para além da infraestrutura de realização de jogos profissionais, pela existência local de serviços um tanto quanto precoces para o padrão brasileiro: bondes, iluminação pública, telefonia e telégrafos, água em domicílio, escolas (GIROLETTI, 1988; CHRISTO, 1994). Além disso, o posicionamento geográfico de Juiz de Fora, entre Belo Horizonte e Rio de Janeiro, faz com que a cidade tenha um intercâmbio de diferentes naturezas com ambas as cidades. Além disso, ter clubes de cidades de fora trazia visibilidade e prestígio aos clubes e aos seus dirigentes, aos políticos. Nesse contexto, há de se ressaltar que também estava em jogo o retorno econômico, sobretudo através de bilheteria.

Além disso, a própria profissionalização futebolística foi um marco para uma nova configuração espacial e social desse esporte. É possível assinalar ainda o avanço da infraestrutura para a prática das partidas, isto é, a construção e/ou a ampliação dos estádios para abrigar os jogos. Assim, é possível perceber que, se o futebol influenciava a sociedade, ele também era influenciado por valores presentes no tecido social naquele momento, evidenciando um contexto de muitas modificações referentes à prática desse esporte em Juiz de Fora e, no fundo, da própria sociedade, visto que passa a haver uma demanda crescente por vivências de lazer não só centradas no audiovisual, mas também ligadas a esse esporte.

Dessa maneira, os avanços implementados no processo rumo ao progresso culminaram em novas demandas e desafios, desencadeando mudanças simbólicas e alterações de ordem socioespacial. O esporte, como parte da complexidade social instaurada pela modernidade, passa a compor e impactar outras esferas da vida cidadina, como a economia, a política e a educação. Aliás, a própria Carriço Filme registra como o esporte impactava o cotidiano juiz-forano, o que denota que as imagens acabam por testemunhar essa crescente influência do esporte junto a outras práticas sociais. E com a recorrente presença do esporte nos âmbitos escolar, militar e no cotidiano citadino, bem como sua gradativa presença nas

ruas identificada nas películas, montei os quadros que estão nos Apêndices A, B e C desta tese, para se ter uma ideia dessas aproximações.

Contudo, em todo o período contemplado nesta tese, a produtora de cinejornais privilegiou a valorização de elementos disciplinadores e civilizadores do futebol e em outros esportes, principalmente apreendidos a partir das tomadas e referências dirigidas aos jogadores e à torcida. Mesmo passando por um processo de popularização, esse esporte não se distanciava de demarcar atributos de diferenciação social, silenciando outras maneiras de se praticar e assistir ao futebol. Ainda que, em fins da década de 1930, o futebol não mais pudesse ser caracterizado pelos mesmos atributos que o orientavam anteriormente em seus primeiros anos de amadorismo, a empresa juiz-forana sustentava um viés civilizador expresso em suas captações

É possível considerar que o próprio futebol passava por mudanças. Transformações essas de ordem tática, como a inserção de novas regras, socioculturais, percebidas junto a novas normas de conduta dos jogadores e da torcida; e de ordem estética, como as próprias alterações nos uniformes, com a adesão de símbolos e outras caracterizações das equipes futebolísticas. Por fim, com a própria popularização do futebol, há a presença de uma correlação maior entre esse esporte e discursos ligados às identidades socioculturais de dados grupos, uma vez que ele foi apropriado por projetos políticos, sendo considerado ícone de identidade nacional. Cabe ressaltar que o futebol em Juiz de Fora, assim como em outras cidades brasileiras, teve em sua constituição forte influência inglesa.¹⁵²

A modernização dos estádios compôs a produção de três dos onze filmes visionados. A narrativa em torno da construção desses equipamentos em Juiz de Fora através das lentes da Carriço Filme demonstra que esses espaços esportivos foram símbolos da industrialização e da modernização da cidade. É relevante frisar que as reportagens acerca da construção desses empreendimentos os apresentam como “praças de esportes”, atuando como centros de diversão para a cidade e não apenas restritos à prática do futebol.

Considero aqui que o processo de profissionalização do futebol foi determinante para a emergência e o fortalecimento desses espaços. O ano de 1933 demarca, de acordo com a totalidade de fontes consultadas, a adesão ao profissionalismo em várias regiões do país,

¹⁵² O alcance e a influência das marcas do futebol inglês no Brasil foram tratados nos estudos de DaMatta (1982; 1994), Caldas (1990), Sevcenko (1993), Witter (1996), Negreiros (1998), Pereira (2000), Franco Júnior (2007), Wisnik (2008), Franzini (2009), Melo (2010; 2015), Santos (2010) e Guterman (2013). Em outras regiões do mundo, há os trabalhos de Iwanczuk (1992), Wahl (1997), Hobsbawm (2000), Giulianotti (2010), Archetti (2003), Bourdieu (2003), Goig (2006), Holt (2008), Andersson (2009), Marrero e Piñeyrua (2009), Schulze (2009), Vigarello (2009), Puig (2009), Wood (2009), Panfichi (2009), Frydenberg (2011), Meneses e González (2013), Campomar (2014), Claussen (2014), Alabarces (2014), Pinheiro (2015) e Roldán (2015).

inclusive em Juiz de Fora. Os três times que foram os precursores do processo de profissionalização na cidade são registrados pela pauta jornalística do *Jornal dos Sports* (RJ) do dia 21 de junho de 1933, com a matéria intitulada “Venceu o profissionalismo em Juiz de Fora”, que noticiava:

A sub-liga passou a denominar-se Associação Mineira Esportiva. Os clubes que terão quadros remunerados. Dia a dia, o profissionalismo vai conseguindo várias valiosas adesões em pontos diversos do território nacional. Juiz de Fora, a “Manchester” mineira, onde os esportes possuem um desenvolvimento digno de menção, vem de pôr também à margem o regime de amadorismo marrom, moralizando o seu futebol com remuneração legalizada aos jogadores e juizes. Em consequência da transformação, feita, aliás, no seio da entidade que já existia ali, com a categoria de sub-liga, esta passou a denominar-se Associação Mineira Desportiva, à cuja Divisão Profissional já estão filiados os clubes Tupynambás, Tupi Esporte Clube e Sport Club Juiz de Fora, sendo aguardadas, contudo, novas adesões. Os clubes profissionalistas de Juiz de Fora vão realizar o seu campeonato de 1933 e já cogitam de alguns jogos com os clubes cariocas. (VENCEU... 1933)

O protagonismo das referidas instituições futebolísticas é também reforçado por intermédio dos filmes, que mostram que essas instituições não apenas organizavam o futebol como também outras práticas esportivas presentes nesses clubes, como o atletismo¹⁵³, a natação¹⁵⁴, o basquete, o boxe¹⁵⁵, o ciclismo¹⁵⁶ e o vôlei.

Um marco relevante para o entendimento da dinâmica reconfigurada pelo esporte é a aquisição de estádios e de sedes sociais. No período pesquisado (1934 e 1956), poucas eram as agremiações mineiras e municípios que contavam com seu próprio espaço de jogo. Para se ter uma noção, evoco os dados do IBGE sobre os campos desportivos arrolados no país em 1936. Os dados que apresentarei são dados compilados a partir dos Anuários Estatísticos do Brasil. Minas Gerais possuía 215 municípios, sendo que desses apenas 18 declararam a presença de campos. Ao total declarado, em todo o estado, em 1936, somavam-se 35 campos, sendo que 33 eram de instituições privadas e 2 pertencentes ao estado. Já em 1937, esse número salta para 96, distribuídos em 36 municípios, sendo 94 privados e 2 municipais. Os dados não deixam claro quais práticas esportivas aconteciam nesses campos. Já em 1948, em uma modificação na exposição dos dados estatísticos, a quantidade de campos de futebol já era 420. Nesse censo, não foi possível identificar quantos eram públicos e quantos eram privados. Porém, neles, há clareza quanto ao uso, uma vez que há separação na modalidade dos esportes. Chamo a atenção que esses dados podem não representar de

¹⁵³ O *Cinejornal Actualidades N.008*, de 1934, exhibe uma prova de pedestrianismo, em que os vencedores são atletas do Tupi Futebol Clube.

¹⁵⁴ O *Cinejornal N.099*, de 1941, exhibe uma competição de natação no Estádio José Procópio Teixeira (Sport Club).

¹⁵⁵ O *Cinejornal N.167*, de 1949, apresenta uma luta de boxe sobre patins do lutador Cassiano com Vavá.

¹⁵⁶ O *Cinejornal N.111*, de 1942, exhibe uma prova ciclística em que o vencedor pertence ao Tupi Futebol Clube.

maneira verdadeira o cenário de distribuição de todos os campos, uma vez que só consideravam dados declarados, podendo algum município não ter declarado de forma evidente as instituições contidas em seu território.

Em Juiz de Fora, os detentores de tal privilégio eram exatamente os clubes supracitados, que adquiriram seus terrenos com o apoio político e de empresários. Não à toa, os nomes de seus estádios homenageavam governantes e pessoas influentes: Estádio Doutor Francisco Salles de Oliveira¹⁵⁷, de propriedade do Tupi Futebol Clube; o Estádio Doutor José Procópio Teixeira¹⁵⁸, do Sport Club Juiz de Fora; o Estádio Doutor José Paiz Soares¹⁵⁹, coordenado pelo Tupynambás Football Club; e o Estádio Doutor Milton Campos¹⁶⁰, que se localizava na Fábrica Militar de Juiz de Fora.

Já o processo de profissionalização, assim como em outras cidades, esteve ligado a uma noção de higienismo que, em uma perspectiva funcionalista, moldava e estruturava o novo homem. Essa migração do amadorismo para o profissionalismo trouxe consigo mensagens de fortalecimento dos corpos e novos padrões de beleza. No entanto, pouco se sabe sobre a repercussão de tal mudança no cotidiano esportivo de Juiz de Fora, uma vez que não encontrei estudos que apreendessem detalhes desse processo.¹⁶¹ Sabe-se que o novo regime de trabalho em torno da prática esportiva não se deu de forma unânime ou sem resistências (MELO, 2010, p. 90). A sua implantação foi atravessada por disputas de poder e de interesses, envolvendo, especialmente, os clubes que detinham maior apelo midiático e que

¹⁵⁷ Foi advogado, professor e jornalista. Atuou como redator do jornal *Correio de Minas*, adotando o pseudônimo “Elmo”, e atuou como presidente do Tupi em 1932, ano de inauguração do estádio (BRUM, 2017, p. 25).

¹⁵⁸ José Procópio Teixeira Filho (1899-1999) era filho de um grande cafeicultor e político da cidade. Destacou-se como pecuarista e empresário de Juiz de Fora. Advogado, foi um político atuante, benfeitor e benemérito em inúmeras instituições, como Rotary Club, Sport Club, Banco de Minas, Banco de Crédito Real e do Clube do Tupi (TEIXEIRA FILHO, 1979). Foi prefeito de Juiz de Fora de 1946 a 1947.

¹⁵⁹ Atuou como empresário industrial e presidente do clube Tupynambás Futebol Clube.

¹⁶⁰ Milton Campos, (1900-1972) foi um político, professor, jornalista e advogado brasileiro. Foi governador de Minas Gerais (1947-1951), deputado federal (1946-1947 e 1955-1959), senador (1959-1964 e 1965-1972) e ministro da Justiça (1964-1965), segundo informações do Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil, da Fundação Getúlio Vargas (CPDOC/FGV).

¹⁶¹ Em referência ao tema da profissionalização do futebol em Juiz de Fora, encontrei uma crítica relativa entre a profissionalização e o amadorismo na *Folha Mineira* (MG), de 24 de agosto de 1950, n° 974. Com o título “Pobre Futebol Amador”, o escritor, sob o pseudônimo “Mago”, apesar de reconhecer a importância da profissionalização do futebol, descreve que esse processo é útil por obrigar o atleta a ter compromisso com o clube. Entretanto, assevera que o amadorismo encampado é prejudicial, citando o exemplo dos times amadores da segunda divisão que adotavam práticas do “amadorismo marrom” – pagando os jogadores de acordo com as posses. De acordo com o colunista, esses atletas desrespeitam os times, faltam nas partidas, desrespeitam juizes para serem expulsos, rompem com os clubes. Tal prática, segundo o autor da matéria, deve-se à má organização do futebol profissional, uma vez que jogadores amadores são vendidos a partir de contratos de gaveta. Segundo “Mago”, “o futebol profissional não é mais esporte, já que as organizações futebolísticas não dão mais exibições, mas sim espetáculos, como se fosse uma ‘trupe’ qualquer. O interesse de hoje não é mais competir, é ganhar dinheiro, para fazer face às despesas, que o regime impõe. Compra-se e vende-se um jogador, como mercadoria [...]” (FOLHA MINEIRA, 1950f, p. 3).

recebiam maiores aportes financeiros. Assim, essa conjuntura favoreceu uma aproximação cada vez mais intensa de representações políticas e de empresários.

Pensar a prática do futebol em Juiz de Fora sob a ótica da produtora mineira é compreender o projeto de governo vigente no país a partir da década de 1930, em decorrência da instauração da política nacionalista de Getúlio Vargas. A aceleração do processo de popularização do futebol no Brasil estava pautada nesse projeto. Associado como um elemento da identidade nacional por Getúlio, por ser capaz de aglutinar e atrair a atenção das massas, o futebol viria a ser popularmente tido como um ícone da “paixão nacional”. Nesse ínterim, primava-se pela fixação de um caráter identitário inspirado em ideias eugenistas que trabalhavam mais pela instauração de uma identidade nacional do que pelo branqueamento da “raça”, tal como observado por Marques (1994, p. 71-72):

Mesmo com base em mecanismos psicológicos favorecedores dos preconceitos raciais dos eugenistas, as práticas não-discursivas engendradas pela eugenia nos anos 30 indicavam que as necessidades da ordem social superavam o viés racista do discurso médico eugênico.

Nessa esteira, em um primeiro momento, foram tratadas questões ligadas ao saneamento, para, mais tarde, inserir o aspecto da cultura corporal. O Estado passa a investir em narrativas em prol de uma dada cultura do corpo, da saúde e da higiene com o objetivo de moldar os corpos dos sujeitos. O homem, com a Revolução Industrial, se tornaria uma ferramenta para a obtenção do capital, justificando maior ênfase à saúde e ao adestramento dos modos de vida por meio da educação.¹⁶² Nesse ínterim, Soares (2007, p. 6) aponta que a educação física foi uma ferramenta utilizada pelo Estado para disciplinar e preparar a sociedade:

A Educação Física será a própria expressão física da sociedade do capital. Ela encarna e expressa os gestos automatizados, disciplinados, e se faz protagonista de um corpo “saudável”; torna-se receita e remédio para curar os homens de sua letargia, indolência, preguiça, imoralidade, e, desse modo, passa a integrar o discurso médico, pedagógico e familiar.

Aliás, a reformulação do corpo, tida como o caminho para a cura de quase todos os males, trazia em suas entrelinhas a ideia relativa ao “branqueamento” das raças.

A educação do corpo repara anomalias, corrige extravagâncias, reajusta o organismo, reivindica para o homem o equilíbrio que o predispõe à execução da sua vontade viril, armada de energia e de saúde, curada de recalques, nevroses e afetações, compensada de déficits, originários das próprias fatalidades biológicas que ele carrega de herança.¹⁶³

¹⁶² Estudos sobre a educação física: GRANDO, 1996.

¹⁶³ ESTUDOS E CONFERÊNCIAS, 1941, p. 47.

A reprodução da associação do futebol aos paradigmas da educação vigente, à promoção do desenvolvimento físico e à disciplina se faziam presentes como uma linha mestra dos discursos da empresa mineira. É possível verificar a recorrência nas películas da evocação de características virtuosas, que, na ótica dos produtores, deveriam ser perpetuadas, tais como: o cavalheirismo, a civilidade e o *fair play*. Esse discurso, apesar de um impulso à popularização esportiva, materializa um viés de desenvolvimento de uma prática com caráter restrito e organizado, como nos moldes europeus. Assim, se inicialmente a prática desse esporte guardava consigo ares de distinção social, ao associá-lo a práticas nobres e necessariamente organizadas, posteriormente esse modelo excludente não se sustentou por muito tempo.

A disseminação do esporte nesses moldes fez com que os campos e, conseqüentemente, os espaços futebolísticos da época não fossem mais capazes de comportar o crescente público que se interessava por acompanhar os jogos. Além disso, com a industrialização e o aumento do operariado, era premente que as partidas praticadas nos espaços abarcassem outros períodos do dia, uma vez que crescia o interesse do público, inclusive daquela parcela que trabalhava ao longo do dia. Desse modo, muitas pessoas, como os operários, dispunham apenas do período noturno para assistir aos jogos. Por conseguinte, os espaços dedicados ao esporte na cidade passam a se modernizar com a instalação de torres para refletores elétricos e a construção de arquibancadas, entradas e linhas divisórias entre torcedores e o campo. Dessa maneira, seriam fornecidas maiores e melhores acomodações aos atletas e aos frequentadores.

A edificação desses lugares teve papel de destaque não só do ponto de vista das grandes obras ou avanços industriais como também representaram a inserção de novos costumes e modos de vida da população juiz-forana, sobretudo quando são consideradas as maneiras de vivenciar o lazer. De modo geral, as pautas sobre o futebol nos cinejornais reforçam a ascensão da industrialização, tendo como marcas centrais o avanço da distribuição de energia elétrica, o desenvolvimento da siderurgia e os projetos de construção com o uso do concreto armado. Cabe elucidar que essas esferas de industrialização não estavam apenas atreladas ao contexto juiz-forano, uma vez que elas foram uma das marcas do projeto do governo Vargas, segundo Leopoldi (2003, p. 252):

Vargas tratou de três importantes questões – petróleo, siderurgia e energia elétrica – porque as entendia como cruciais para o salto de desenvolvimento industrial que viria após a crise internacional e o término das reformas institucionais necessárias ao novo Estado e à sua relação com o mercado.

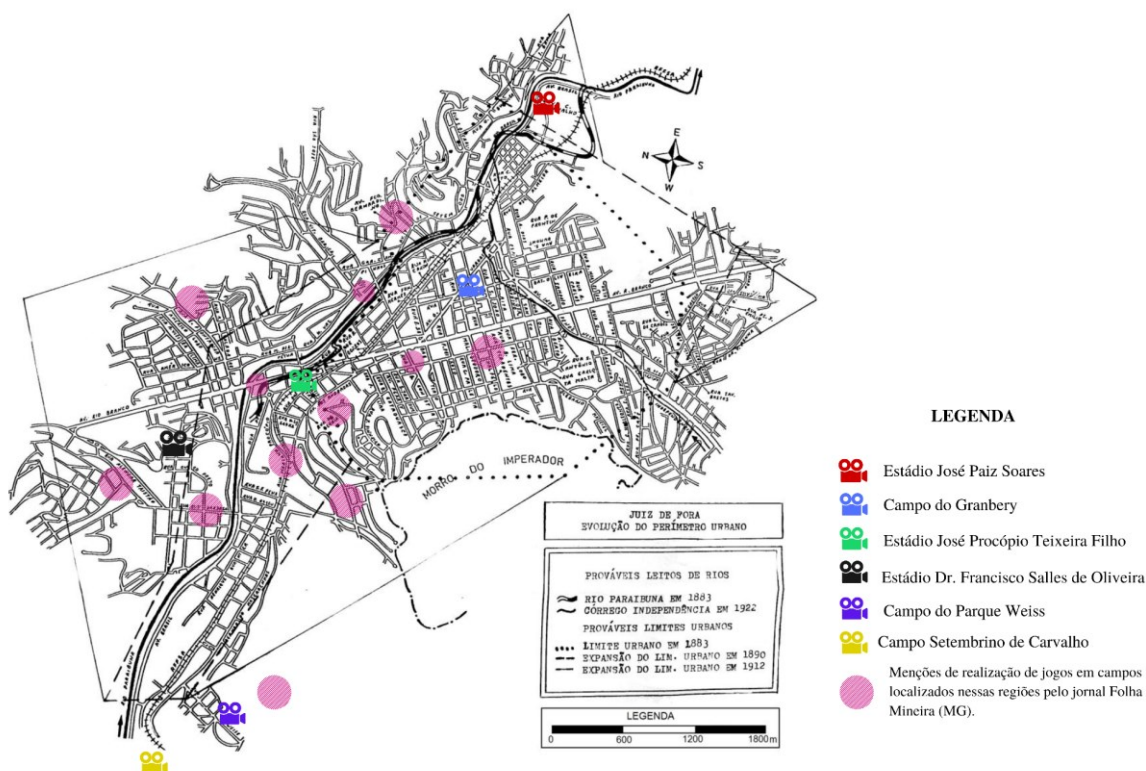
[...] A trajetória dessas três políticas evidencia as virtudes e os constrangimentos do novo governo no enfrentamento das dificuldades para instalar no país um complexo petrolífero, siderúrgico e um parque elétrico, que seria a base sustentadora da era de desenvolvimento que se estendeu até a década de 1980.

O crescente processo de verticalização, o uso da energia elétrica, os avanços no sistema de transporte, as grandes obras públicas, como pontes, inclusive, fizeram parte das produções audiovisuais da Carriço Filme.¹⁶⁴ Construções de pequenos ou grandes prédios substituíram as casas baixas. Essa transformação se dava, sobretudo, na região central, na medida em que o município passou por um grande processo de verticalização de suas construções, especialmente no centro da cidade.

Os estádios e as sedes esportivas através dos filmes podem vir a ser considerados como objetos geográficos que se inserem na lógica modernista urbana do século XX. Além disso, esses monumentos representam, tanto para o clube que os detêm como para a cidade, não só um ponto fixo no espaço geográfico, mas um símbolo da modernidade e da monumentalidade urbano-industrial, que se entrelaçam com o sentimento de orgulho pelo clube. No mapa apresentado na Figura 31, demonstro que as filmagens ficaram contidas em parcelas territoriais centrais do município.

¹⁶⁴ Como exemplo, posso citar: a) a construção de prédios: *Cinejornal N.069*, de 1938: “Prédio da Sulacap em construção”; *Cinejornal N.152*, de 1948: “O Progresso da ‘Manchester Mineira’” e “A colocação da cumieira num prédio da Rua Halfeld”; *Cinejornal N.156*, de 1948: “Juiz de Fora progride”. Cenas de um prédio em construção”; b) a construção de pontes e melhoramentos no transporte: *Cinejornal Actualidades N.023*, de 1935: “Inauguração do Posto Texaco na Avenida Rio Branco”; “As obras do novo sistema de abastecimento de água da cidade”; “Inauguração do Posto Picorelli na Avenida 15 de Novembro”; *Cinejornal Actualidades N.032*, de 1936: “Inauguração da linha de bondes para o bairro de Manoel Honório”; “Inauguração das pontes ‘Dr. Menelick de Carvalho’ e ‘Dr. Pedro Marques’”; *Cinejornal Actualidades N.036*, de 1936: “O Prefeito Menelick de Carvalho no Distrito de Vargem Grande para a inauguração de melhoramentos”; “A nova Escola ‘Dr. Menelick de Carvalho’”; “Inaugurações da ponte e do coreto”; “Discursos no coreto”; “Bênção do padre”; “Cortando a fita inaugural da ponte”. *Cinejornal Actualidades N.048*, de 1937: “A Ponte do Retiro”; “Aspectos da ponte de metal da Estrada de Ferro Central do Brasil”; *Cinejornal Actualidades N.052*, de 1937: “Ponte da Tapera”; “Valadares dá início à obra da nova ponte”; *Carriço Filme N.077*, de 1939: “Inaugurada a Ponte Governador Valadares”; “Padre abençoa a obra; militar corta a fita inaugural”; “Cena da ponte”; *Cinejornal N.152*, de 1948: “Inaugurada a Ponte Pedro Marques”; “O ministro Clóvis Pestana esteve em Juiz de Fora para a inauguração da ponte que liga o centro ao bairro de Manoel Honório”; *Cinejornal N.159*, de 1948: “Inauguração da Ponte Joaquim Felício Ribeiro Filho, que liga Paula Lima a Piau, e do Posto Médico Municipal”.

Figura 31 – Mapa ilustrativo da distribuição dos campos filmados pela Carriço Filme e os campos mencionados na *Folha Mineira* (MG)



Fonte: MIRANDA, 1990 (adaptada pela autora).

Nota: Elaboração a partir do visionamento das cópias dos cinejornais na Divisão de Memória da FUNALFA e da leitura das fichas descritivas disponibilizadas no catálogo *Cinejornal Carriço* (CINEMATECA BRASILEIRA, 2001).

Entretanto, uma ressalva se faz necessária: nessa mesma época, a popularização do futebol contribuiu para a criação¹⁶⁵ de vários “campinhos” e campos de futebol que comportavam jogos amistosos, sobretudo amadores. Além disso, permitiu contribuir para o ideário da ascensão social via futebol, algo possivelmente originário nas periferias, e do lazer barato proporcionado por esse esporte. Em muitos casos, esses ambientes não possuíam

¹⁶⁵ Um bom exemplo da construção de campos amadores é o da Fábrica de Tecidos São João Evangelista, no bairro Floresta, que construiu um conjunto de casas, uma escola e um campo de futebol direcionado aos operários. Em 19 de janeiro de 1934, nasceu o E. C. Floresta, inserindo-se nos campeonatos da Liga de Desportos de Juiz de Fora a partir de 1945. Esse campo, aliás, é usado pelos moradores do bairro até os dias atuais como espaço de lazer. No periódico *Folha Mineira* (MG), encontrei menções aos seguintes campos: Campo do Cachoeirinha (28 de julho de 1950, nº 953, p. 3); Campo da Rua Santo Antônio, Campo da Avenida Sete de Setembro e Campo da Rua Bernardo Mascarenhas (11 de agosto de 1950, nº 964, p. 3); Campo da Vila São Vicente e Campo da Avenida Rui Barbosa (24 de agosto de 1950, nº 974, p. 3); Campo do Bonfim e Campo do Boca Junior (26 de agosto de 1950, nº 976, p. 3); Campo do Bairro Arado, Campo do Bonsucesso, no Bairro Francisco Bernardino, e Campo do Imperador, no Morro do Santo Antônio (17 de março de 1951, nº 1.135, p. 3); Campo da Academia de Comércio (26 de julho de 1950, nº 950, p. 3); Campo da A. A. Operária (1º de agosto de 1950, nº 955, p. 3); Campo do Esporte Clube Industrial Mineira (28 de julho de 1950, nº 952, p. 3); Campo da Escola Cândido Tostes (13 de novembro de 1951, nº 1.326, p. 3); Campo da Avenida Olavo Bilac e da Fazenda Salvaterra (27 de setembro de 1951, nº 1.288, p. 3).

limites definidos e, em alguns outros casos, contavam com uma topografia acidentada, carregando consigo outras funções, como servir de espaço para caça, agricultura e pastagens.

Um fato que chama a atenção é que, diante das imagens filmicas e de dados secundários, mais que peças fundamentais para a realização de eventos esportivos na cidade, assumiram um papel de um espaço multiuso. Esses espaços passaram a receber shows, festivais musicais, feiras, exposições variadas e encontros políticos. O papel assumido pelos clubes esportivos enquanto espaços de lazer de seus associados, nesse caso, a elite juiz-forana, era o de se tornarem um espaço de encontro. Apesar de serem constituídos formalmente como um ambiente de lazer, as relações que se estabelecem permeiam também as relações políticas e de trabalho nesses ambientes.

Nota-se que o espaço do esporte era também da festa, da dança e do encontro, sendo também uma esfera de negócios. A Carriço Filme chega a demonstrar esse caráter multiuso em outros filmes. Por exemplo: no Sport Club Juiz de Fora, a realização da festa de São Pedro em 1935¹⁶⁶, no Estádio; a realização de missa campal e os bailes na sede social do clube em homenagem a políticos¹⁶⁷; em 1947, a apresentação da caravana dos artistas da Rádio Tupi do Rio de Janeiro¹⁶⁸; o oferecimento de banquetes¹⁶⁹; a apresentação da Orquestra Sinfônica Brasileira¹⁷⁰; a comemoração com bailes de carnaval e matinês¹⁷¹; e a execução de festas matrimoniais¹⁷². Já no Estádio do Tupynambás Futebol Clube, posso elencar: a feitura do II Congresso Eucarístico Diocesano de Juiz de Fora¹⁷³; a entrega de homenagens a autoridades¹⁷⁴; e os almoços para arrecadar fundos para obras religiosas¹⁷⁵. Já no Estádio Salles de Oliveira, registrei a realização de sessão cívica e baile nos salões da sede social do Tupi com apresentação de uma alegoria a Vargas¹⁷⁶ e Festejos de Carnaval¹⁷⁷.

¹⁶⁶ *Cinejornal Actualidades N.024*, de 1935.

¹⁶⁷ *Cinejornal N.128*, de 1945, e o *Cinejornal N.S. de Fátima em Juiz de Fora*, de 1953.

¹⁶⁸ *Cinejornal N.140*, de 1947.

¹⁶⁹ *Cinejornal N.205*, de 1951.

¹⁷⁰ *Cinejornal N.241*, de 1952.

¹⁷¹ *O Carnaval de 1947 em Juiz de Fora; Cinejornal Carriço. SN-023*, de 1946.

¹⁷² *Cinejornal Carriço SN-089*, de 1950 – 1955.

¹⁷³ *Cinejornal Carriço SN-024*, de 1950.

¹⁷⁴ *Cinejornal N.209*, de 1951: “No Parque José Weiss, o churrasco oferecido a Cruz Filho pela passagem do seu aniversário”; “Discurso do vereador Joaquim Vicente Guedes; presente o deputado Arlindo Zanini”; *Cinejornal N.170*, de 1950: “Juiz de Fora - Minas Gerais: Homenagem ao Chefe da Engenharia Municipal”. “Churrasco para o Eng. Francisco de Paula Álvares Correa no Parque José Weiss pela sua volta à Divisão de Engenharia da Prefeitura”.

¹⁷⁵ *102 anos! Mas... Cada Vez Mais Jovem*, de 1952, “O Parque José Weiss, um almoço em benefício das obras da catedral da cidade”.

¹⁷⁶ *Cinejornal Carriço SN-040*, de 1939-1944.

¹⁷⁷ *Cinejornal Carriço SN-084*, de 1953; *Cinejornal N.174*, de 1950.

3. 2 A perspectiva geral das partidas

A captação de imagens da torcida é feita a partir de planos gerais¹⁷⁸ e médios¹⁷⁹ que duram de 1 até 10 segundos. Outra captação recorrente é feita em *plongée* ou *contra-plongée*¹⁸⁰ com movimentos panorâmicos horizontais e verticais¹⁸¹. Somada à linguagem dos planos e movimentos de câmera, aos letreiros descritivos e às narrações em *over*, a equipe da Carriço Filme cria uma narrativa sobre os jogos que parece remeter ao olhar do espectador. Na sequência de imagens que apresento a seguir, trago elementos comuns à maior parte dos filmes que englobam a presença dos torcedores.

Figura 32 – Plano de filmagem da arquibancada do Estádio Salles de Oliveira



Fonte: Fotos de tela dos cinejornais feitas pela pesquisadora a partir do visionamento dos filmes disponíveis no acervo da Divisão de Memória da FUNALFA.

Na sequência, a primeira imagem refere-se ao *Cinejornal Actualidades N.003*, de 1934; a segunda, ao *Cinejornal Actualidades N.014*, de 1934; a última imagem é referente ao *Cinejornal Actualidades N.008*, de 1934. Nelas, é possível ver as sombras dos chapéus e das cabeças dos torcedores que assistem aos jogos que acontecem no Estádio Salles de Oliveira. Cenas como essas, em que o cinegrafista parece mostrar o olhar do espectador, são recorrentes nos cinejornais sobre o futebol. A câmera posicionada atrás dos torcedores, de maneira a não perder a visão do campo em plano geral do campo, faz um movimento panorâmico da esquerda para a direita, o que permite perceber alguns lances e acontecimentos fora e dentro de campo.

¹⁷⁸A imagem captada mostra uma paisagem ou um cenário completo, normalmente não é possível identificar um personagem. De caráter descritivo, permite ao espectador ter uma noção do todo onde está se desenvolvendo a narrativa.

¹⁷⁹ Mostra um trecho de um ambiente, em geral com pelo menos um personagem em quadro. Os planos médios também podem ser usados de forma descritiva da cena, mas podem trazer as sensações ou sentimentos do objeto gravado para perto do espectador.

¹⁸⁰ Captação de imagens realizada com o ângulo da câmera abaixo do nível dos olhos, voltada para cima. Também chamada de “câmera baixa”. Dessa maneira, faz com que o espectador veja a cena de baixo para cima, normalmente usada para dar realce de superioridade a imagem captada.

¹⁸¹ Refere-se ao movimento da câmera em deslocamento lateral (horizontal ou vertical) da câmera em torno do próprio eixo, sem se deslocar, o que permite a ampliação do campo visual.

A primeira imagem é do embate entre o Sport e o Tupi, filme mudo com duração de aproximadamente 7 minutos. A temática do futebol aparece ao fim do filme contemplando apenas 2 minutos e 15 segundos de filme. O futebol divide a pauta com os temas sobre aspectos dos festejos da Semana Santa e a chegada de uma Caravana Espírita em Juiz de Fora. A torcida é descrita através de um letreiro, que traz os dizeres: “alguns flagrantes da enorme seleta assistência”. Em outro plano de sequências, a câmera em um movimento panorâmico capta em plano aberto a imagem que registra a presença de torcedores no primeiro e no segundo andar das arquibancadas do Estádio Salles de Oliveira. Nesse filme, ao registrar apenas uma pequena parcela dos torcedores, não é possível perceber se há uma distinção entre setores para eles.

Esse discurso de existir uma grande multidão assistindo aos jogos perpassa todos os filmes vistos. No *Cinejornal Actualidades N.008*, de 1934, o letreiro anuncia: “O grande acontecimento esportivo de 8 de julho. Quase todo Juiz de Fora assistiu ao desenrolar do formidável match no Estádio ‘Salles de Oliveira’”. Em alguns filmes, o que é dito nem sempre condiz com a realidade das imagens. Exemplos desse fato podem ser verificados no *Cinejornal Actualidades N.014*, de 1934, com o jogo entre o Tupynambás e o Sport Club, que aconteceu no Parque Weiss: “é grande o entusiasmo da torcida”. Entretanto, com música¹⁸² lenta acompanhando as imagens, é possível perceber a presença de poucos torcedores. Diferentemente dos demais filmes, a câmera em outra panorâmica parece acompanhar o ritmo mais lento.

O município de Juiz de Fora, em 1934, detinha um contingente populacional de aproximadamente 72.722 habitantes¹⁸³. Em 1937, esse número salta para 128.138¹⁸⁴, e, em 1950, para 129.092¹⁸⁵. Esse contingente populacional estava distribuído em uma extensão territorial de 2.074 km², que para além da cidade Juiz de Fora contava com mais nove vilas: Água Limpa, Paula Lima, Rosário, São Francisco de Paula, Vargem Grande, São José das Três Ilhas, Porto das Flores, Sarandi e Chácara. Considerando a capacidade de público dos estádios “Salles de Oliveira” e “José Procópio Teixeira”, tem-se o seguinte panorama: o primeiro, como dito anteriormente, possuía uma capacidade de aproximadamente 3 mil espectadores. Já o segundo possuía “500 cadeiras cobertas, e lugares para comportar 30 mil

¹⁸² “Liebestraum”, de Paul Whiteman. O som é responsável por unir o que está fora e dentro desse espaço, a fim de que se leve ao espectador a comunicação (a mensagem), de fato, completando o percurso de mensagem enviada por um meio e compreendida por um receptor.

¹⁸³ *Anuário de estatística demografo-sanitária de Belo Horizonte e de algumas cidades do estado 1934-1935* (MINAS GERAIS, 1938a).

¹⁸⁴ *Sinopse estatística do estado de Minas Gerais 1937* (MINAS GERAIS, 1938b).

¹⁸⁵ *Anuário Estatístico de Minas Gerais 1951* (MINAS GERAIS, 1952).

peessoas”¹⁸⁶. Diante desse cenário, nota-se um discurso que superdimensiona o público presente.

Ao analisar as imagens, noto aspectos que buscam a sensibilização das massas. Para isso, a apropriação de manifestações culturais e seus aspectos de ludicidade, de informalidade e suas capacidades de adesão eram bem atrativos. Nesse ínterim, festas como os carnavais e o esporte (no caso deste estudo, o futebol) confundem-se com o espírito de nação nos filmes, uma vez que não traz à tona a realidade das diferenças sociais presentes nelas. Hobsbawm (2000) destaca a capacidade que as festas populares têm em unir as classes em luta, amparadas nas justificativas da tradição e de como o esporte se identifica com tal natureza. Por sua vez, Hobsbawm e Ranger (1984, p. 309) ressaltam que uma das práticas sociais mais importantes de nosso tempo “tanto o esporte das massas quanto os da classe média uniam a invenção de tradições sociais e políticas [...] constituindo um meio de identificação nacional e comunidade artificial”.

O gosto popular pelos esportes e a necessidade de harmonização das relações entre o regime autoritário e a sociedade fizeram com que Getúlio Vargas se propusesse, de forma insidiosa, a criar elementos de estímulo à prática dos esportes a partir de preceitos arbitrários que apresentavam a dubiedade do desenvolvimento esportivo, contrastando com o controle social, fundamental para a manutenção da ordem.

A segunda foto da sequência apresentada anteriormente é referente ao *Cinejornal Actualidades N.014*, de 1934, que possui cerca de 10 minutos de filme. Desse tempo, a pauta sobre futebol ocupa dois episódios dos filmes. O primeiro, com aproximadamente 92 segundos, reporta o jogo entre Tupi e Tupynambás, o famoso embate “Tu-tu”, no Estádio Salles de Oliveira; e o outro, com 15 segundos de duração, noticia o jogo entre Tupynambás e Sport Club, mencionado anteriormente. A foto de cena feita acima se refere ao primeiro jogo. Esse filme revela um panorama pouco explorado nas películas da Carriço Filme. A última cena revela uma briga que acontece em uma das margens do campo. Apesar de ser retirada rapidamente, a câmera capta a torcida assistindo em primeiro plano, e no plano mais aberto veem-se os jogadores reservas, policiais e torcedores correndo em direção à outra margem do estádio, onde há uma aglomeração que se forma. Na imagem congelada, apresentada na sequência acima, pode ser percebido em partes o que acontece.

Cabe ponderar, contudo, que o cinejornal não deixa claro o motivo da confusão ou reporta qualquer pista que dê para entender a motivação do tumulto. Fato é que os dois clubes

¹⁸⁶ SPORT ILLUSTRADO, 1947, p. 18. (Rio de Janeiro).

que disputam a partida possuem uma rivalidade histórica. Posso supor que existem duas motivações para essa escolha na produção do filme: a primeira é que o entrave que gerou a contenda era insignificante ou, então, por escolha do produtor, preferiu-se não enunciar o conflito para não associar o futebol à violência. A Carriço Filme parece estar em consonância com a concepção de cultura do esporte adotada durante o Estado Novo, em que a tensão presente entre o discurso que permeia um futebol individualista *versus* a construção de um futebol coletivo, regido por esquemas táticos, praticado com harmonia e sem violência, era divulgada amplamente pela mídia esportiva (PARDINI, 2009, p. 89). Diante dos 22 filmes visionados, apenas este remete a imagens reais de um conflito que demonstra que a disputa em campo transcende o embate futebolístico.

Já a última imagem, que se refere ao *Cinejornal Actualidades N.008*, de 1934, traz cenas que deixam claras as divisões setoriais da torcida. Além disso, é o que tem maior duração sobre o futebol. As sequências que se alternam entre imagens das arquibancadas, dos jogadores e do desenvolvimento do jogo, correspondem, ao todo, a 4 minutos e 5 segundos de filme. Desse tempo, 2 minutos e 8 segundos são dedicados aos lances do jogo e à captação em planos abertos e médios da movimentação dos jogadores em campo. Em 1 minuto e 17 segundos, são mostrados os torcedores e como eles se comportam. As cenas contemplam a alternância entre planos médios e abertos. Esse tempo também se divide em 22 segundos para apresentar as equipes posando antes do início do jogo. E, por fim, 1 minuto e 46 segundos são dedicados aos letreiros do filme.

Considero esse filme representativo quando comparado ao universo de filmes analisados, uma vez que as imagens permitem deduzir como as categorias de torcedores eram alocadas para visionamento dos jogos no Estádio Salles de Oliveira. Nos filmes vistos, parece haver um silenciamento em torno dessa categorização de torcedores.

O letreiro anuncia: “O grande acontecimento esportivo de 8 de julho. Quase todo Juiz de Fora assistiu ao desenrolar do formidável *match* no Estádio ‘Salles de Oliveira’.” Em seguida, é captada uma cena de vários homens trajados com terno e gravata, e a maior parte de chapéu assistindo a uma prova de pedestrianismo no segundo andar da arquibancada.

Antes de apresentar o jogo entre Tupi e Vasco, um letreiro chama a atenção: “Foi verdadeiramente empolgante o encontro Tupi x Vasco. Sob os mais calorosos aplausos da enorme e seleta assistência as poderosas esquadras posam gentilmente para a objetiva da Carriço Filme. O valoroso time do Vasco.” Nesse caso, as imagens que se seguem são tomadas feitas dos jogadores fazendo uma pose, possivelmente para uma foto, e, com a

câmera em movimento da direita para a esquerda, em plano médio, são captados alguns jogadores acenando para a câmera ou fazendo alguma brincadeira com os outros jogadores. Nesse momento, não são captadas imagens de nenhum torcedor ou sequer de alguma parcela da torcida. Diferentemente do estilo de filmar os esportistas durante o regime ditatorial de Hitler, em que a posição da câmera capta imagens de baixo para cima, para dar uma sensação de grandiosidade ao atleta, na produtora mineira as tomadas são feitas com a câmera em um movimento panorâmico, como se pode ver na figura a seguir.

Figura 33 – Os jogadores posam para a diretiva da Carriço Filme



Fonte: Fotos de tela dos cinejornais feitas pela pesquisadora a partir do visionamento dos filmes disponíveis no acervo da Divisão de Memória da FUNALFA.

A primeira imagem da sequência pertence ao *Cinejornal Actualidades N.013*, de 1934; a segunda imagem refere-se ao *Cinejornal Actualidades N.011*, de 1934; e a terceira é do *Cinejornal N.171*, de 1950.

A primeira imagem é a pose do time do Granberyense antes de iniciar a partida contra o time de Lavras. Notam-se na foto de tela alguns elementos que se repetem em outros filmes sobre o futebol, como o uso de uniformes de caracterização dos times, bem como a inscrição do escudo do time nas camisas. Nesse filme, os jogadores posam todos em pé. O cinegrafista capta em um movimento panorâmico todos eles. O movimento de câmera permite que todos apareçam na imagem, uma vez que o enquadramento feito não permitiria, com a câmera parada, a captação dos elementos do time. Já nos outros filmes, os jogadores costumam posar como na segunda imagem, com a pose do time de São Cristóvão. Normalmente, um grupo de jogadores permanece em pé, um ao lado do outro, e outro grupo fica de cócoras. Além disso, a presença de diretores ou mascotes-mirins é comum. Outro elemento para além dos uniformes é o uso das bandeiras. A terceira foto é referente à entrega de faixa de campeão de 1949 ao Volante Futebol Clube, e são feitos vários cortes no filme que ressaltam a bandeira. Um ponto que gostaria de ressaltar é a voz *over*, que em grande parte dos filmes se dirige ao conjunto de jogadores com o termo “esquadra” e os adjetivos “valentes” e “destemidos”. O termo remete a uma ideia ligada ao militarismo, em que as

esquadras representavam conjuntos de militares. Normalmente, é um termo muito associado aos momentos de guerra, sendo validado pelos adjetivos.

Já quando a produção do filme se dirige aos jogos amadores, o tom da narração muda. Os times são descritos com aspectos cômicos, e o narrador deixa clara a divisão entre o profissional e o amador. Na figura a seguir, apresento algumas fotos de tela dos jogos amadores a que tive acesso.

Figura 34 – Times amadores



Fonte: Fotos de tela dos cinejornais feitas pela pesquisadora a partir do visionamento dos filmes disponíveis no acervo da Divisão de Memória da FUNALFA.

A primeira e a segunda imagens da sequência referem-se ao *Cinejornal N.237*, de 1952; a terceira e a quarta imagens, ao *Cinejornal Carriço SN-093*, de 1953.

O *Cinejornal N.237*, de 1952, sonoro, é outro filme que parece ressaltar essa mazela do futebol, porém dá um tom cômico. O jogo, noticiado como beneficente, acontece entre representantes dos *Diários Associados* e da *Gazeta Comercial*. Posando para a câmera, ao fim do jogo a encenação de dois jogadores que fingem brigar. O narrador em *over* diz: “a peleja dos frangueiros que como a dos craques de verdade terminou assim”. Em seguida, a cena de um jogador de cada time de punhos ao alto como se estivessem lutando.

Esse filme, aliás, com um tom de informalidade e comicidade, revela características que demarcam uma diferenciação da prática de futebol em início de profissionalização *versus* a prática de jogos amadores,¹⁸⁷ uma vez que traz uma clara divisão entre o esporte jogado por craques, tido como trabalho, e o esporte amador, tido como diversão:

Bem meus amigos vemos envergando uniformes de jogadores de futebol, são apenas sonhos, sim já sonharam muito com jogadas sensacionais e vão agora saber como se sentem de verdade os jogadores de verdade. Estes falsos craques, estão, no entanto, fazendo bem enquanto se divertem. São rapazes dos *Diários Associados* e da *Gazeta Comercial*, que vão disputar uma partida em que a renda reverterá em benefício do Natal dos Pobres. Bem, está chegando a hora de cercar o frango.

¹⁸⁷ Esse fato pode se dar pela proximidade entre os produtores da Carriço Filme e os representantes que estão em campo. João Gonçalves Carriço, neste filme, dá a partida simbólica.

Além da expressa dualidade trabalho-diversão exposta na narrativa, há uma demarcação clara relativa à profissionalização do futebol. O realce dado ao uso dos uniformes de “jogadores de verdade”. Na primeira imagem da sequência apresenta a foto de um dos times posando para câmera, eles simulam a mesma pose típica dos jogadores profissionais em outros filmes. O discurso remete ainda à uma justificativa do embate futebolístico, tido como diversão, revelando que a renda conseguida com o jogo seria revertida ao natal dos pobres. Porém, as imagens que seguem mostram as arquibancadas vazias.

Diante do exposto, no discurso filmico o roteiro do cinejornal parece dar uma justificativa à partida, como se o ato de apenas se divertir não fosse o suficiente para justificar a sua aparição no cinejornal. Outro ponto que chama a atenção é o enfoque que o narrador em *over* dá à condição física dos jogadores não profissionais. Em determinado momento, a voz *over* diz: “Estamos desconfiados que este jogo foi inventado pelo atleta Oswaldo. Para perder alguns quilos durante a brincadeira. Ei-lo em campo! O rapaz precisava ou não desse joguinho?” A terceira imagem que acompanha a narração é de um homem com uma bola na mão entrando em campo. Ele atira a bola ao alto e a chuta no meio do campo.

Os filmes revelam um discurso que vincula o futebol à noção de que o jogador tem um corpo saudável, padrão. Esse ideário burguês remete à Europa, onde os esportes eram tidos como um fator civilizador, como mostra Nobeit Elias (1994). Em outro filme, que exhibe um jogo amador, ligado ao Dia do Viajante, os times dos trabalhadores do comércio e dos viajantes realizam uma partida de confraternização. Na abertura, os times posam para a diretiva da Carriço Filme, e a terceira e a quarta fotos da sequência apresentada mostram o time dos comerciários. Em seguida, após um corte seco, aparece um homem com os braços para trás, murchando a barriga e sorrindo com o olhar para o cinegrafista. Após apresentar algumas cenas do jogo e dizer da vitória do time dos viajantes, a voz *over* descreve: “Nos lances que se desembolaram a seguir vemos que o time dos viajantes foi armado à base de elementos ferozes e de constituição física avantajada, proporcionando ao grande número de espectadores que foram ao Sport Club de Juiz de Fora um bom prélio”. As cenas que se desenrolam não confirmam a presença de tantos espectadores; assim como no filme antes citado, as arquibancadas estão vazias.

Assim, os jogadores, ao ascender como craques, demonstravam o ideário do homem nacional com padrões de conduta defendidos pela narrativa esportiva exposta acima. Dessa maneira, o trabalhador disciplinado e produtivo seria a matriz racial do brasileiro. O ideal de homem estadonovista deveria cooperar, agir disciplinadamente, ser uno e homogêneo

(LENHARO, 1986, p. 104). Esses valores também eram sobrepostos para os torcedores, que deveriam agir dentro das regras sociais impostas. Nesse aspecto, devo realçar a importância da mídia, uma vez que através das críticas e opiniões jornalísticas “contrárias a individualismos, rebeldias e violência dentro de campo foram fundamentais para transmitir e até certo modo moldar a massa torcedora de acordo com os padrões do governo varguista” (PARDINI, 2009, p. 89). Nos parâmetros elitistas do esporte, a violência intrínseca ao jogo de futebol não era tolerada pelos jornalistas esportivos. Além da presença de jornalistas, é notória nos filmes a presença policial. Pardini (2009, p. 156) ressalta que “[a] despeito das normas e regulamentações engendradas pelo Estado para burocratizar e controlar o futebol, a própria força policial como instrumento de coerção do aparelho estatal, ficava sempre à beira do gramado para entrar em ação em situações extremas”.

E é bem isso que os filmes mostram, como tratarei a partir da sequência de fotos da figura a seguir.

Figura 35 – A presença policial em campo



Fonte: Fotos de tela dos cinejornais feitas pela pesquisadora a partir do visionamento dos filmes disponíveis no acervo da Divisão de Memória da FUNALFA.

A primeira imagem da sequência refere-se ao *Cinejornal Actualidades N.008*, de 1934; a segunda e a terceira, ao *Cinejornal Actualidades N.014*, de 1934. O militar uniformizado da primeira imagem aparece em uma das cenas filmicas gesticulando como se pedisse aos garotos que estão em volta dele para ficarem quietos. A qualidade do filme desse momento não permitiu que a foto de tela ficasse visível, mas dá para perceber que os policiais durante o jogo costumam ficar em pontos que demarcam o encontro de dois setores diferentes da torcida, a meu ver pontos estratégicos do campo para evitar conflitos.

Já a segunda e a terceira imagens referem-se ao jogo entre Tupi e Tupynambás, o qual já mencionei, descrevendo uma briga em campo. Durante todas as cenas filmicas que captam a torcida, é possível perceber o aparato policial no estádio, como se estivessem prontos para qualquer conflito. Nesse jogo, diferentemente dos outros filmados pela Carriço Filme no Estádio Salles de Oliveira, não se tem as cadeiras que ficam à frente dos vestiários.

Apesar de não serem filmados com grande destaque, eram captados em momentos diferenciados. Eles podem ser divididos em duas categorias: o militar em trabalho e o militar assistente. Em alguns filmes, há policiais sentados nas cadeiras, e percebe-se que pertencem a uma patente maior da corporação, dada a diferença na farda e as insígnias penduradas neles. Em outras ocasiões, policiais fardados aparecem debruçados nas cercas que delimitam o espaço da torcida e se posicionam como se estivessem apenas assistindo ao jogo, chegando em alguns momentos a posar para a equipe da Carriço Filme. Destaco, entretanto, que a presença dos militares não é anunciada em narrações ou letreiros. Porém, elas aparecem de maneira recorrente nas filmagens.

Diante dessa perspectiva, alguns apontamentos se fazem necessários. Aqui, o evento desportivo assume as características de um evento particular, fruto de uma relação de consumo, visto que a cobrança de ingressos já era uma premissa desses jogos, especialmente os que aconteciam no âmbito do Estádio Salles de Oliveira. Portanto, a segurança no local do jogo deveria ser mantida pelos organizadores. Entretanto, nota-se a presença da Polícia Militar, que é uma força auxiliar do Estado, sobretudo a partir do Decreto-Lei nº 3.199 de 14 de abril de 1941, capítulo VI, Art. 34:

Em toda praça de desportos, haverá lugar próprio para alojamento das autoridades policiais incumbidas de manter a ordem durante as competições.

Parágrafo único. Dar-se-á a intervenção da polícia, quando solicitada pelo juiz ou outra autoridade dirigente da competição. (BRASIL, 1941 a, *on-line*)

Associada à presença de militares, outro viés que dava essas sensações de organicidade era a presença da imprensa. Nas filmagens, a presença de jornalistas representantes de jornais impressos da cidade e de radialistas também pode ser percebida. Esse fato inclusive se repete em outros filmes que dão uma visibilidade para a importância da presença da mídia. Chama a atenção que o uso de alguns discursos parece associar a presença de jornalistas a uma partida séria e organizada. Na figura a seguir, apresento uma sequência de fotos de tela que captam os jornalistas em atuação nas cenas.

Figura 36 – Presença de representantes da imprensa



Fonte: Fotos de tela dos cinejornais feitas pela pesquisadora a partir do visionamento dos filmes disponíveis no acervo da Divisão de Memória da FUNALFA.

Na sequência, a primeira imagem refere-se ao *Cinejornal Actualidades N.008*, de 1934. A segunda imagem, ao *Cinejornal Actualidades N.022*, de 1935. A terceira e a quarta imagens são do *Cinejornal N.237*, de 1952.

Na primeira imagem, os jornalistas se sentam à frente do vestiário do Estádio Salles de Oliveira. As cenas dão indícios de que era um lugar preparado para que eles se sentassem. Na captação em plano americano, dá para perceber a existência de mesas e cadeiras em que eles se acomodam. Eles olham ativamente para o centro do campo; ora esticam as cabeças para ver o que está acontecendo em campo, ora se abaixam para escrever e tomar nota. Já no jogo no campo da Parada Setembrino de Carvalho (segunda imagem da sequência de fotos apresentada), do São Cristóvão, em 1935, os jornalistas aparecem em pé, e a cena deixa transparecer uma certa informalidade. Um homem segura um lápis e um papel em mãos, conversa com outro senhor, e uma menina se encosta em suas pernas. Já na terceira e quarta fotos, referentes a um jogo amador, o diretor da Carriço Filme dá o chute inicial do jogo, e em tom cômico a voz *over* diz que João Gonçalves Carriço quase caiu, pede para repetir a cena e ressalta: “Vamos fazer a vontade do velhinho”. Aqui, a própria produtora se enuncia, talvez mostrando a sua importância. Na quarta foto, a voz *over* anuncia a presença do locutor Céu Azul, da Rádio Tiradentes, e destaca que a partida está sendo transmitida pelo canal.

A partir dos anos de 1930, importantes transformações se deram com a difusão do rádio, que, ao lado dos jornais, reservavam espaço significativo para o esporte. A imprensa periódica proliferava notícias sobre as competições esportivas, o que contribuía para aumentar a vendagem e, ao mesmo tempo, propagava o futebol. Apesar de o período abarcado por esta pesquisa esbarrar com projetos políticos e de governos diferentes, é inegável a influência do governo Vargas. Durante o período do Estado Novo, Vargas se apropriou da influência que o futebol tinha sobre as massas. Dessa maneira, a popularidade do esporte se apresentava como um novo meio para propagar a ideologia oficial, sobretudo após a Copa de 1938, como destaca Drumond (2009, p. 234):

O esporte atuaria então como mais um elo de contato entre o governo e as massas. Atuando junto ao sentimento nacional, ele projetaria uma imagem de sucesso internacional da “raça” pátria. O sucesso da Copa de 1938 fez o governo enxergar os fracassos de 1932, 1934 e 1936 e perceber o potencial simbólico a ser aproveitado.

Além de veículo propagandístico, a imprensa serviu também para popularizar a ideia do Brasil como o “país do futebol”.

3.3 A torcida

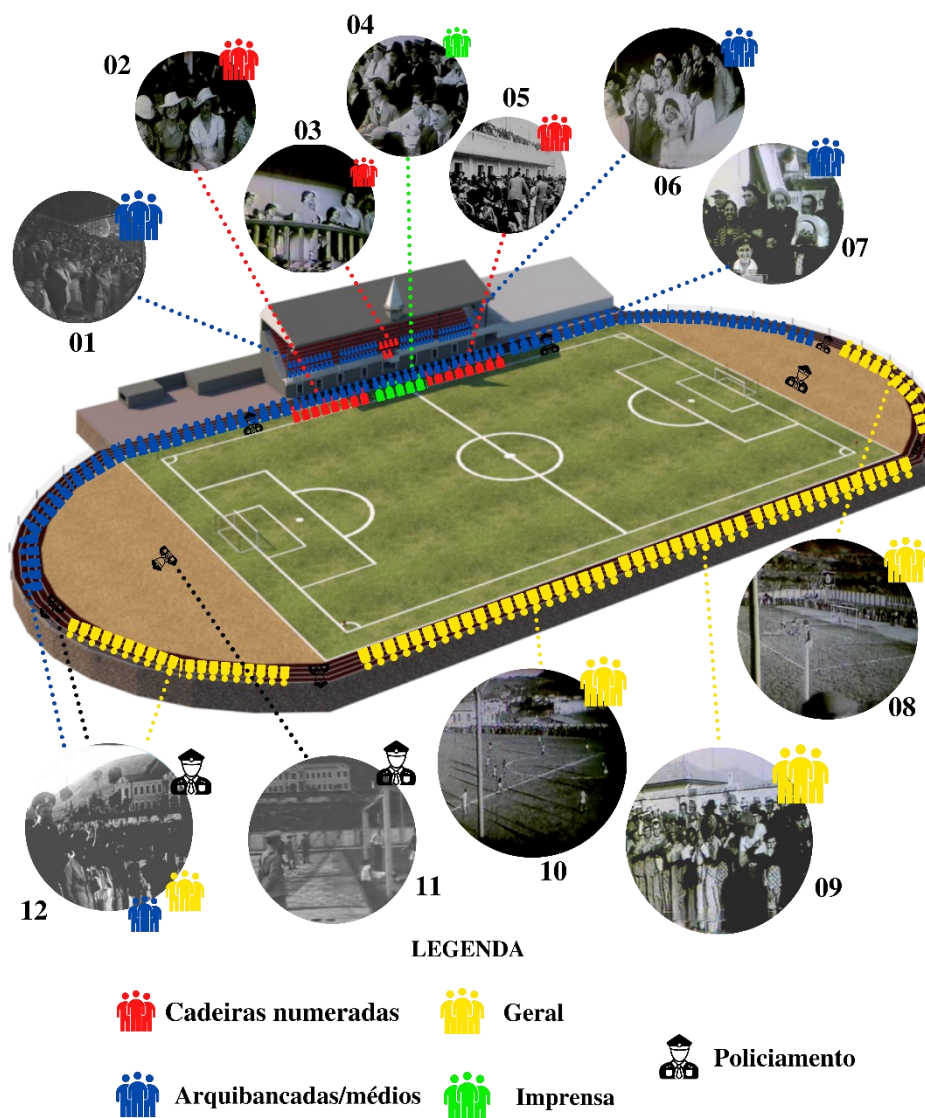
As filmagens em torno do Estádio Salles de Oliveira tornam-se significativas uma vez que deixam escapar a existência, ainda que rudimentar, de uma setorização no espaço do estádio, bem como aspectos mais detalhados das torcidas. A sistematização percebida nas imagens permite deduzir que, durante a década de 1930, existia uma forma de organização funcional de acesso e fluxo do público no estádio de futebol em Juiz de Fora, embora a narrativa fílmica busque colocar os torcedores em uma mesma condição, normalmente voltada à presença de uma massa. Massa essa que não é uniforme, possuindo diferenças e divisões. Ela não é amorfa. O discurso que se distancia das questões de segregação social não é confirmado pelas imagens em movimento, que permitem elucidar questões funcionais, as quais se relacionam intimamente com aspectos como: seleção econômica e social. Isso faz com que o perfil do torcedor e/ou usuário desse espaço seja classificado e orientado a ocupar as regiões em que ele está habilitado a acessar. Nesse sentido, pode-se notar um direcionamento sugerido para diferentes perfis de público, como os assentos VIP, assentos para a imprensa, arquibancadas e gerais.

Isso evidencia o potencial do uso de fontes imagéticas para discutir tais questões no que diz respeito à frequência aos estádios de futebol, bem como para problematizar certas visões generalizantes que às vezes aparecem na bibliografia, sem que estejam acompanhadas de dados que as sustentem.

Para demonstrar como os torcedores ficavam dispostos no Estádio Salles de Oliveira, elaborei um croqui ilustrativo¹⁸⁸ para apresentar as principais diferenças que o filme permite perceber, apresentado na Figura 37.

¹⁸⁸ O croqui foi elaborado a partir de aspectos presentes nos cinejornais: *Cinejornal Actualidades N.008*, de 1934, e *Cinejornal Actualidades N.011*, de 1934. Em um primeiro momento, foi realizado um desenho feito à mão, com os detalhes principais do estádio, pela desenhista Luciane Seixas, que, através do programa *SketchUp*, fez a versão final do estádio em formato de perspectiva. Em seguida, fiz através do *Canva* uma montagem para sinalizar os lugares que as torcidas ocupavam. Além disso, foram acrescentadas fotos de tela para subsidiar o entendimento do leitor sobre as diferenças.

Figura 37 – Croqui ilustrativo da disposição dos torcedores no Estádio Salles de Oliveira



Legenda: *Imagem 01: Cinejornal Actualidades N.008, de 1934 – Perspectiva em diagonal da torcida na arquibancada; Imagem 02: Cinejornal Actualidades N.008, de 1934 – Damas assentadas nas cadeiras que eram dispostas na frente dos vestiários. Esse patamar ficava entre a linha demarcatória do campo de futebol e uma espécie de cerca de madeira; Imagem 03: Cinejornal N.008, de 1934 – Damas em uma espécie de camarote na arquibancada, que ficava acima dos vestiários. Nesse setor também havia cadeiras; Imagem 04: Cinejornal N.008, de 1934 – Jornalistas atentos ao jogo ficavam sentados em cadeiras que ficavam à frente da linha central do campo; Imagem 05: Cinejornal Actualidades N.011, de 1934 – Cavalheiros sentados nas cadeiras que ficavam à frente dos vestiários; Imagem 06: Cinejornal Actualidades N.008, de 1934 – Mulheres e crianças captadas na lateral da arquibancada acima do vestiário; Imagem 07: Cinejornal Actualidades N.008, de 1934 – Torcedores em pé assistindo ao jogo ao lado dos torcedores sentados; Imagem 08: Cinejornal Actualidades N.008, de 1934 – Captação feita a partir da arquibancada capturando a torcida atrás de um dos gols. Esses torcedores eram contidos entre uma cerca de madeira e um muro; Imagem 09: Cinejornal Actualidades N.008, de 1934 – Torcedores dispostos entre a cerca de madeira e o muro na lateral oposta à arquibancada; Imagem 10: Captação em plano aberto, a partir da arquibancada da lateral oposta; Imagem 11: Cinejornal Actualidades N.014 – Policiamento próximo ao gol; Imagem 12: Cinejornal Actualidades N.008, de 1934 – Policiamento entre a divisão das torcidas.*

Fonte: Elaborado pela autora, 2021.

Nota: Croqui elaborado a partir de cenas dos cinejornais da Carriço Filme e de fotos de tela dos cinejornais feitas pela pesquisadora a partir do visionamento dos filmes disponíveis no acervo da Divisão de Memória da FUNALFA.

O *Cinejornal Actualidades N.018*, de 1934, assume um protagonismo na apresentação da disposição da torcida, talvez por ser o filme mais longo sobre futebol, como dito anteriormente. Ao se dirigir à torcida, o letreiro anuncia: “É grande o entusiasmo da torcida”, e a câmera capta da esquerda para a direita em plano médio torcedores que estão sentados à frente do vestiário. A sequência de cenas desse cinejornal chama a atenção pela capacidade de demonstrar os diferentes tipos de público que assistem à partida. A Imagem 01 colocada no croqui representa a parcela de homens que assistem ao jogo da arquibancada que fica sob o vestiário. A captação em diagonal mostra a arquibancada cheia. A maioria dos homens está vestindo blazer, com gravata e chapéu, e em sua maioria são homens brancos. Essa parcela da torcida está de pé e olhando atentamente o jogo.

Após um corte, percebe-se um militar sentado em uma cadeira em frente ao vestiário. A farda e alguns símbolos de condecorações pendurados nela permitem imaginar que ele ocupava um cargo de destaque dentro de sua corporação. Ele não parece se preocupar com o que acontece à sua volta, parece estar ali para curtir o jogo. Ao lado desse homem, é possível perceber a presença de mulheres bem-vestidas e de crianças. As mulheres olham discretamente para a câmera e fingem naturalidade, continuando uma conversa descontraída com os presentes ali (Imagem 02 do croqui). Esse mesmo lugar é retomado em diferentes momentos do filme a partir de ângulos diferentes. Considerando as imagens que são captadas em frente ao vestiário e na arquibancada do segundo andar acima dos vestiários, é possível perceber que lá se encontrava um lugar diferenciado para assistir ao jogo. Além de estarem sentados, os espectadores tinham a oportunidade de ficar perto dos jogadores.

Outra cena digna de nota captada nesse mesmo cenário é referente à realização de um gol, havendo a captação da imagem da comemoração da torcida. A câmera faz uma panorâmica da esquerda para a direita, captando algumas senhoras batendo palmas e uma menina em pé em cima da cadeira. Os homens gesticulam e estão de pé. A câmera em diagonal registra em *plongée* a totalidade de torcedores nas arquibancadas e, em outro movimento, registra a comemoração dos torcedores que estão em frente ao vestiário e no segundo andar. Após isso, há um corte, e a câmera focaliza em plano médio um conjunto de senhores assentados. Após algumas cenas do jogo em campo, abre-se um letreiro: “A torcida em delírios aplaude a grande e sensacional peleja”. As cenas que captam essa parcela da torcida ao longo do jogo chegam a ocupar 1 minuto e 10 segundos desse cinejornal.

Como se pode ver na Imagem 07 da sequência apresentada, a câmera capta em uma das laterais do campo outra parcela da assistência: alguns homens em pé como se quisessem ver o lance do jogo. Nela, é possível identificar a permanência de um menino e uma mulher, que sorriem para a câmera. A imagem permite perceber que, em comparação à cena anterior, as vestimentas são mais simples e que eles permanecem em pé. Em alguns lances da câmera, percebem-se alguns torcedores adolescentes empolgados com o jogo, e o deslizar da câmera capta, ainda que ligeiramente, a presença de um militar fardado (Imagem 12), que balança os braços, como se pedisse para pararem e depois segue observando um adolescente festejando. Cabe realçar aqui que os cortes e as cenas são rápidos. Iniciando o movimento da câmera, é possível ver novamente a presença de militares por meio das sombras dos quepes, próximo aos torcedores. A essa parcela da torcida, que fica intermediária entre a torcida sentada nas cadeiras e aos torcedores de ala da geral (pessoas mais simples), são dedicados 7 segundos do filme, alternados em dois momentos. Aliás, esse fato se repete em outros filmes; em alguns, inclusive, essa parcela da torcida nem aparece na maior parte das captações.

Nas Imagens 08, 09 e 10, é possível perceber uma nova categoria de torcedores. Aqui, todos em pé, com vestuário mais simples, aparecendo alguns homens, crianças e negros, o que é raro perceber nas imagens dos setores da torcida captadas anteriormente. O público nessas tomadas se divide entre a linha que demarca o campo e um muro. Nesse setor e no outro, a presença massiva de policiamento é frequente, a câmera capta de forma disfarçada os olhares dos policiais. A cena (Imagem 09) que os capta mais de perto é rápida e capta apenas 2 segundos dessa parcela da torcida. Após um corte, a câmera se volta para a torcida que fica à frente dos vestiários, e, acima dele, é notória a diferença entre as torcidas. De um lado, uma torcida que assiste ao jogo em pé se espremendo para conseguir ver os lances do jogo; do outro, o conforto de uma torcida que se assenta e pode ficar próxima aos “craques”.

As Imagens 03 e 04 são da parcela da torcida feminina nas arquibancadas. Na primeira, as mulheres estão bem-vestidas, e atrás delas nota-se a presença de cadeiras. O espaço em que estão dá a impressão de ser uma espécie de camarote que fica ao centro da arquibancada. Já a segunda foto refere-se à parcela de mulheres que são focalizadas na arquibancada; nas imagens, fica claro que esse espaço está do lado oposto do ângulo da Imagem 01.

No corte, a imagem que segue é do jogo em campo em plano aberto. Percebe-se que as cenas dão a sensação do espectador estar na arquibancada, uma vez que aparecem as

sombras dos chapéus em primeiro plano. Já em segundo plano, o campo com os jogadores, e é possível perceber a torcida do outro lado do campo, ao fundo.

A setorização da torcida, que aparece de maneira sutil nos filmes, especialmente nos que acontecem no Estádio Salles de Oliveira, dá um ar de que aquele espaço é inclusivo e pacífico. Entretanto, ao manusear as notícias da mídia impressa, fica nítido que a setorização desses espaços era concretizada também pela precificação. No jornal *Folha Mineira* (MG)¹⁸⁹, foi possível perceber que ir ao estádio e assistir a uma partida de futebol podia custar de um a cinco dias de trabalho, dependendo do setor da torcida em que o espectador ficasse, como é possível perceber analisando e cruzando os dados expostos nos quadros a seguir, em que apresento o valor regional do salário mínimo e os valores dos ingressos das partidas.

Quadro 11 – Valor regional do salário mínimo para Belo Horizonte e alguns municípios mineiros

Ano	Valores	Moeda	Decretos
1956 01/08/1956	Cr\$ 3.300,00 por mês Cr\$ 110,00 por dia Cr\$ 13,75 por hora	Cruzeiro	Decreto nº 39.604-A, de 14 de julho de 1956
1954 04/07/1954	Cr\$ 2.200,00 por mês	Cruzeiro	Decreto nº 35.450, de 1º de maio de 1954
1952 01/01/1952	Cr\$ 900,00 por mês Cr\$ 30,00 por dia Cr\$ 3,75 por hora	Cruzeiro	Decreto nº 30.342, de 24 de dezembro de 1951
1943 01/12/1943	Cr\$ 270,00 por mês Cr\$ 10,80 por dia Cr\$ 1,35 por hora	Cruzeiro	Decreto-Lei nº 5.977, de 10 de novembro de 1943
1943 17/07/1943	Cr\$ 212,00 por mês Cr\$ 8,48 por dia Cr\$ 1,06 por hora	Cruzeiro	Decreto-Lei nº 5.670, de 15 de julho de 1943
1940 04/07/1940	170\$000 por mês 6\$800 por dia \$850 por hora	Réis	Decreto-Lei nº 2.162, de 1º de maio de 1940 (Decreto-Lei que instituiu o salário mínimo no Brasil.)

Fonte: Elaborado pela autora a partir de Brasil (1940, 1943a, 1943b, 1951, 1954, 1956).

Quadro 12 – Valor dos ingressos por setor das torcidas

Estádio	Geral	Arquibancada	Cadeiras numeradas	Referência
---------	-------	--------------	--------------------	------------

¹⁸⁹ Menciono apenas esse jornal porque não encontrei referências a valores de ingressos em Juiz de Fora em outros jornais disponibilizados na Hemeroteca Digital Brasileira.

Estádio Dr. Francisco Salles de Oliveira	Cr\$10,00	Cr\$20,00	Cr\$30,00	<i>Folha Mineira</i> (MG), 3 de maio de 1951, n° 1.170, p. 3.
Estádio José Paiz Soares	Cr\$10,00	Cr\$20,00	Cr\$50,00	<i>Folha Mineira</i> (MG), 18 de agosto de 1951, n° 969, p. 3.
Estádio José Procópio Teixeira Filho	Cr\$7,00	Cr\$15,00	-	<i>Folha Mineira</i> (MG), 9 de outubro de 1950, n° 1.009, p. 3.
Estádio do Volante Futebol Clube	Cr\$5,00	-	-	<i>Folha Mineira</i> (MG), 29 de dezembro de 1950, n° 1.073, p. 3.

Fonte: Elaborado pela autora a partir de *Folha Mineira* (MG).

Outro fator que observei é que os sócios dos clubes quites com suas mensalidades podiam comprar ingressos com valores mais baixos ou nem precisavam pagar, bem como atuavam na realização e organização dos jogos. Um exemplo é sobre o jogo entre Tupynambás e Botafogo, no Estádio José Paiz Soares, realizado no dia 20 de agosto de 1950. Na nota oficial¹⁹⁰ expedida pela diretoria do Tupynambás, são expostas as comissões e os respectivos sócios que iriam compô-las: assistência aos visitantes, bilheteria, portão das arquibancadas, portão dos sócios, portão das cadeiras e assistência à imprensa. Nesse sentido, depreendo que a taxaço de valores¹⁹¹ não seja o fator condicionante para a setorização da torcida, porém somam-se a ele uma série de outros fatores que determinam uma hierarquização, por exemplo: a qualidade dos espaços que detinham maior ou menor conforto, com maior ou menor visibilidade, com ou sem serviços de alimentação e banheiros; a importância do jogo, a segurança oferecida e o desempenho do time em campo, que impactam diretamente na socialização entre os torcedores (selecionar os espectadores e direcioná-los para lugares onde podiam ou não assistir aos jogos impacta nas relações sociais desses grupos). Esclareço, entretanto, que, mesmo existindo a setorização, esses grupos vez ou outra se entrecruzavam e se relacionavam. Um exemplo desses momentos é quando alguns meninos aparecem transitando em frente às cadeiras descalços.

O valor dos ingressos¹⁹², inclusive, era tema de críticas nos jornais. Por exemplo, no Campeonato do Centenário, o jogo entre Tupi e Sport, no Estádio José Procópio Teixeira

¹⁹⁰ DIRETORIA... 1951, p. 3. (Publicado na *Folha Mineira*, em Juiz de Fora).

¹⁹¹ Essa dinâmica de precificação dos ingressos e renda voltada aos clubes durante as décadas de 1930 e 1960 é uma temática que merece ser explorada em estudos futuros, especialmente porque ela revelaria como os juiz-foranos consumiam os serviços ligados à diversão na cidade e que retornos eles traziam.

¹⁹² Malaia (2008), ao analisar o processo de profissionalização do futebol no Rio de Janeiro, através de fontes jornalísticas, aponta que a cobrança de ingressos se tornou prática comum a partir de 1918 na cidade.

Filho, rendeu o seguinte comentário em uma matéria na *Folha Mineira* (MG)¹⁹³: “Apesar da importância da partida, a assistência não foi lá das maiores e mais uma vez apontamos o preço caro dos ingressos como o fator do decréscimo das rendas”. A hierarquia social posta nos estádios reafirma um caráter segregacionista, porém não impede a sua popularização, uma vez que destina áreas e entradas para o público em geral, e não apenas aos sócios do clube. Nesse sentido, estudos como o de Duarte (2012) e Malaia (2008) têm revelado que práticas como essas contribuíam para a criação de identificação com o clube, favorecendo o sentimento de pertencimento.

Outro ponto a ser considerado é que jogadores e torcedores se misturavam. Esse cinejornal também nos proporciona uma visão de como jogadores e torcida se relacionavam. Entre um tempo e outro de jogo (deduzo que seja, pois há dois recortes de tempo de filmagem para esses momentos, e nessas imagens os jogadores aparecem caminhando em direção ao centro do campo, como se fossem retomar a partida), alguns jogadores uniformizados e outros sem camisa caminham entre a torcida, como é possível ver nas imagens seguintes.

Figura 38 – Jogadores e torcedores se misturam



Fonte: Fotos de tela do Cinejornal Actualidades N.008, de 1934, feitas pela pesquisadora a partir do visionamento dos filmes disponíveis no acervo da Divisão de Memória da FUNALFA.

Nesse espaço privilegiado, as damas acompanhadas de seus respectivos esposos e filhos tinham cadeiras para visionar a partida assentadas. Além disso, as moças jovens acompanhadas de mulheres mais velhas ou senhores também se alocavam nesses espaços. A característica dessas pessoas demonstra ser de uma classe social mais alta, dadas as roupas que trajam e os comportamentos refinados. Nesse espaço, acredito que também ficavam dirigentes dos times e olheiros que buscavam descobrir talentos entre os jogadores em campo.

Outros momentos em que torcedores e o jogo em campo se amalgamavam eram quando a divisão entre o campo e fora do campo era invadida pelo fluxo de torcedores. Cenas como essas aparecem em outros filmes, como é possível perceber nas fotos.

¹⁹³ FOLHA MINEIRA, 1950h, p. 3. (Juiz de Fora).

3.3.1 As mulheres nos jogos de futebol

A presença infantil nos jogos registrados pela Carriço Filme, assim como a presença feminina, também chama a atenção nos filmes. Entretanto, diferentemente do realce dado à presença dos jogadores e das autoridades, a presença desses grupos não é enunciada pelos letreiros e, menos ainda, pelo narrador em *over*, como é o caso de outras manifestações esportivas – por exemplo, o voleibol¹⁹⁴.

Figura 39 – A presença das damas nos estádios



Fonte: Fotos de tela feitas pela pesquisadora a partir do visionamento dos filmes disponíveis no acervo da Divisão de Memória da FUNALFA e dos dados disponibilizados no catálogo *Cinejornal Carriço*, elaborado em 2001 pela Cinemateca Brasileira.

A primeira imagem da sequência é referente ao *Cinejornal Actualidades N.029*, de 1935, e apresenta algumas mulheres que conversam entre si assentadas nas fileiras de cadeiras no Estádio Salles de Oliveira. A segunda imagem refere-se ao *Cinejornal N.110*, em que se nota a presença de duas mulheres conversando com dois senhores, que parecem ser técnicos ou membros ligados à coordenação de um dos clubes que disputam o jogo em campo. As mulheres se encontram atrás da divisória de madeira que demarca o interior do limite do campo de futebol. Já o terceiro registro da sequência capta em diagonal uma arquibancada com a presença de algumas mulheres que se encontram em pé com a atenção voltada para o centro do campo. Essa imagem se refere também ao *Cinejornal N.110*. A última imagem, em plano médio, mostra alguns jovens e senhoras em uma espécie de coreto no segundo andar da arquibancada do Estádio Salles de Oliveira e é parte do *Cinejornal N.008*.

¹⁹⁴ No *Cinejornal Carriço SN-017* (1939-1940), há o jogo de vôlei pela Juventude Feminina Católica de Juiz de Fora, filme disponível apenas na Cinemateca. Na sinopse disponibilizada pela cinemateca, um dos letreiros que abre os jogos diz que esse grupo não esquece o “*men sana in corpore sano*”. Já o *Cinejornal Actualidades N.004* (1934) apresenta um jogo de voleibol no pátio da Escola Normal. Durante o jogo, os letreiros anunciam a presença dessas alunas como “graciosas”. Os uniformes das equipes são compostos por uma blusa social de botões e saias longas abaixo dos joelhos. O *Cinejornal Actualidades N.015* (1934) também apresenta um torneio de vôlei feminino realizado no Sport Club entre os times do Colégio Granbery e a Escola Normal. Nesse filme, os times são tratados como “sedutores”, “encantadores” e “gentis”.

A primeira imagem é referente a uma captação de 3 segundos e revela uma conversa descontraída entre as mulheres e os cavaleiros presentes em uma das partes mais nobres do Estádio Salles de Oliveira. As cadeiras eram direcionadas aos sócios e/ou torcedores que adquiriam os ingressos para esse setor. No referido estádio, elas ficavam em frente aos vestiários, sendo que, mais especificamente, essa fileira de cadeiras estava separada por uma espécie de cerca de madeira que delimitava, ainda que sutilmente, as duas parcelas da torcida que ali se alocavam – torcedores sentados nas cadeiras e torcedores em pé atrás da cerca. Nesse mesmo patamar, os representantes da imprensa ficavam. Fato é que a referida cena gravada em panorâmica em um plano médio demonstra que, para além do jogo de futebol, as mulheres aproveitavam para conversar, pois as cenas demonstram conversas descontraídas, inclusive algumas olham em direção à câmera da Carriço Filme, e outras se apresentam distraídas. Antes dessa cena, repetem-se os focos nas mulheres. Além disso, nos cortes anteriores, há a presença de três mulheres com chapéu e casaco de pele, além de uma mulher assentada de mãos dadas com um homem. Ambos estão bem-vestidos, compondo uma sequência de imagens da torcida após um gol; entretanto, não se percebe a movimentação da torcida comemorando o gol. Muito pelo contrário, os gestos suaves e as conversas informais dão uma noção de um ambiente linear sem arroubos.

Já a segunda e a terceira imagens se referem ao *Cinejornal Actualidades N.110*, de 1943. A pauta sobre o futebol ocupa cerca de 1 minuto do filme. A notícia se inicia com um letreiro, com os dizeres: “Um belo espetáculo de confraternização esportiva Juiz de Fora. Belo Horizonte”. As imagens em movimento são embaladas pela música “The Thunderer”, de John Philip Sousa (1854-1932)¹⁹⁵. O tom alegre e vivaz da marcha musical entoa as cenas. Os cortes, ora do jogo, ora da torcida, vão sendo conduzidos por cada nota musical, e os letreiros dão a saber alguns lances do jogo. A câmera em um movimento panorâmico capta uma parcela da arquibancada do Sport Club cheia de torcedores. E no movimento da câmera é possível ver ao final dessa cena a divisão entre o setor da arquibancada geral e o setor das cadeiras; todavia, passa bem rápido para outra cena referente à movimentação dos jogadores em campo. O movimento da câmera, além de captar os jogadores, deixa escapar o grande público nas arquibancadas em um plano geral. O público, do lado oposto dos vestiários e arquibancada, aparentemente uma massa amorfa pela distância da câmera, parece formar um cenário com o movimento dos jogadores. Em um novo corte,

¹⁹⁵ Para ouvi-la, acessar o *link*: <https://www.youtube.com/watch?v=YRmRrKB6yXE>.

parte da primeira cena parece se repetir e sofre um corte rápido quando entra em cena um locutor de rádio e jornalistas.

Após algumas cenas de jogo e da imprensa, surge uma imagem referente à segunda foto da sequência. Depois da captação de um gol, segue a cena de um homem que gesticula com o chapéu em mãos. Ele parece ansioso e nervoso, aparenta gritar com os jogadores em campo. A atenção dispensada a ele me leva a entender que exerce algum papel mais estreito com um dos clubes em campo – ou coordenador ou treinador. Ao lado dele, outro homem tenta conversar, como se estivessem falando sobre a tática do jogo, parecendo ser os responsáveis pelo time. O que chama a atenção nessa cena é a presença de algumas mulheres atrás de uma cerca de madeira que parecem consolar e conversar com dois homens próximos à linha do campo. Nessa cena, percebe-se que as mulheres ocupavam espaços de acordo com as posições que seus maridos ou pais ocupavam perante o time em campo.

Outra cena surge, com o registro de um gol, e a câmera é voltada para os dois homens que gesticulavam nas cenas anteriores, abraçando-se e comemorando o feito do time. Em seguida, passa a cena em movimento da terceira imagem. Seria a segunda vez em que a presença feminina na torcida é captada nesse filme. Após o gol, há a comemoração dos dois homens que apareciam em cenas anteriores com um abraço e muita gesticulação em comemoração. Surge um corte e aparece a cena de uma arquibancada com mulheres jovens atentas ao que acontece no campo. Em seguida, outra parte da arquibancada, com muitos homens que torcem e vibram com o gol. Aqui, as mulheres na arquibancada trazem uma emblemática divisão entre os modos de torcer de homens e mulheres – mulheres torcem de maneira contida, e homens vibram e pulam em comemoração. Na foto de tela apresentada, notam-se algumas jovens em pé em uma das arquibancadas do Sport Club, sendo que a imagem parada não traduz a sequência exposta pelo filme.

A última imagem da sequência é do *Cinejornal Actualidades N.008*. Na referida cena, há um conjunto de mulheres em uma espécie de “camarote” que fica na arquibancada do Estádio Salles de Oliveira, em que se nota a presença de mulheres adultas, jovens e crianças. O ponto que chama a atenção é que elas representam uma parcela da sociedade mais rica, perceptível pelas roupas e os movimentos erigidos pelas regras de etiqueta.

Essas sequências demonstram que o estádio era também um ponto de encontro e de socialização para as mulheres. Além disso, expressam que a figura feminina tinha um lugar bem estabelecido, sempre em locais sem muita aglomeração e com acompanhantes. Por outro lado, quando as captações das imagens se davam em contextos menos formais, como campos

de futebol com menor estrutura, a mulher passa a se comportar diferente. A seguir, tem-se uma sequência de imagens do jogo de futebol em comemoração ao 44º aniversário do Granbery. Ao jogo de Granberyense contra Lavras, são dedicados 40 segundos. Como exposto anteriormente, o Colégio Granbery possuía um espaço de esporte na Rua Batista de Oliveira, e as cenas do jogo captam a torcida em pé no entorno do campo. Existe uma cerca de madeira que separa as linhas limítrofes do campo da torcida. As mulheres aqui aparecem apoiadas atrás de uma cerca e demonstram momentos de descontração. Do lado de dentro da cerca, a presença de alguns garotos que circulam próximo à linha do campo. Além disso, é visível que a massa popular que acompanha o evento esportivo se aloca entre os barrancos e espaços em que dá para ficar de pé, com o intuito de assistir ao jogo. Já na segunda cena, notam-se três senhoras sentadas em um banco ao lado de dois casais e, em pé, duas jovens que olham em direção ao jogo. Ao que parece, ali é registrada a presença de uma família. Já na terceira imagem, em um plano americano, estão duas mocinhas que se abraçam e sorriem, timidamente, para a câmera da Carriço Filme. Cabe realçar ainda que os planos mais fechados e detalhistas da torcida são os que envolvem a presença das damas.

Figura 40 – Mulheres torcedoras no jogo Granberyense *versus* Lavras



Fonte: Fotos de tela feitas pela pesquisadora a partir do visionamento dos filmes disponíveis no acervo da Divisão de Memória da FUNALFA e dos dados disponibilizados no catálogo Cinejornal Carriço, elaborado em 2001 pela Cinemateca Brasileira.

As três imagens da sequência apresentada compõem as mulheres na torcida durante o jogo em comemoração ao 44º aniversário do Instituto Granbery, do Cinejornal Actualidades N.013.

Outro jogo representativo é o que acontece no campo da Praça Setembrino de Carvalho. Após um jogo de polo, inicia-se uma partida de futebol do São Cristóvão. Na abertura, o narrador em *over* anuncia: “O Centro Hípico Minas Gerais realizou uma brilhante festa com o concurso do 4º Esquadrão de Cavalaria no campo da Parada Setembrino de Carvalho. Esteve presente a essa festa elevado número de pessoas da nossa elite social, assim

como altas autoridades e representantes da imprensa”. Durante a narração, as cenas que se seguem são de senhoras bem-vestidas e homens de terno em pé.

Em seguida, a câmera captura uma espécie de corte com alguns homens que parecem representar parte da imprensa ali presente. Rapidamente as cenas mudam e capturam duas meninhas segurando uma taça de campeão. O narrador em *over* anuncia: “O São Cristóvão Futebol Clube realizou um animado jogo”. Então, as imagens seguem mostrando um jogo de futebol com cenas rápidas como se dessem ritmo ao jogo. Apesar da velocidade entre os cortes e cenas, aparecem três homens assentados em torno de uma mesa com o mesmo troféu segurado pelas meninas ao centro da mesa. Eles posam e sorriem de maneira descontraída para a câmera. O filme mostra mulheres e crianças que ocupam esse espaço. Em um primeiro momento, as captações mostram as pessoas posando para a câmera. Há um ambiente de descontração. Um fato comum aos filmes é que, nas captações, sempre dá a entender que as mulheres estão acompanhadas, nunca sozinhas. Os quadros privilegiam as conversas, os olhares da mulher em direção a outra pessoa, as mãos dadas a alguém.

As crianças, mais precisamente as meninas, usavam roupas, chapéus, luvas e até sapatos com salto. Assim como as mulheres adultas, estavam sempre próximas às mulheres mais velhas ou de seus pais.

Figura 41 – Mulheres torcedoras no evento esportivo do 4º Esquadrão de Cavalaria na Praça Setembrino de Carvalho



Fonte: Fotos de tela feitas pela pesquisadora a partir do visionamento dos filmes disponíveis no acervo da Divisão de Memória da FUNALFA e dos dados disponibilizados no catálogo Cinejornal Carriço, elaborado em 2001 pela Cinemateca Brasileira.

As três imagens da sequência apresentada compõem as mulheres na torcida durante o jogo em comemoração ao evento esportivo promovido pelo 4º Esquadrão de Cavalaria e foram retiradas do Cinejornal Actualidades N.013.

Um destaque especial é dado aos cabelos bem cortados e modernos. A leveza e os torneados dos cortes *à la garçonne* demarcam a que classe social pertenciam. Segundo Marques (2004, p. 17), o corte *garçonne* foi criado em 1880 pelo escritor Joris-Karl

Huysmans. Entretanto, nos anos de 1920, passa a identificar a mulher moderna, elitizada, de aparência andrógina e independente, características traduzidas pelo corte de cabelo curto e o uso de roupas que as afastam do modelo da esposa, mãe e dona de casa. Entretanto, apesar dos símbolos de mulher moderna, elas também estavam sujeitas a regras sociais e de etiqueta.

As mulheres nos filmes parecem ser passivas e coadjuvantes nesses eventos esportivos ligados ao futebol. O comportamento feminino nas arquibancadas é regrado, não se percebendo movimentos extravagantes ou comemorações esfuziantes. Ao contrário dos homens, as mulheres comemoram com palmas e sorrisos. Não é perceptível, nas cenas escolhidas para compor os filmes, nenhuma mulher realizando qualquer ato que se distancie do papel de boa esposa, boa mãe ou boa filha.

As representações sobre a mulher nos cinejornais se sustentam basicamente nas imagens forjadas da mulher como símbolo da beleza, da gentileza e da fragilidade. Mulheres brancas e bem-vestidas, retratadas como seres naturalmente belos e sensíveis. Outro ponto é que as mulheres sempre estão acompanhadas, ora por seus filhos, ora por seus maridos, ou, ainda, por senhoras mais velhas.

O cinegrafista, ao registrar as imagens, parece dar ênfase aos atributos físicos e comportamentais ligados ao belo e ao feminino, uma vez que elas, a partir das imagens vistas, seriam as mulheres bonitas, harmoniosas e afetuosas que tornavam o evento uma prática familiar. No entanto, essa presença feminina pode revelar, mesmo não sendo enunciado, uma representação de quais mulheres eram aceitas nesses eventos. Isso porque o futebol nas décadas de 1930, 1940 e 1950, em Juiz de Fora, está intrinsecamente associado ao fato de ser sustentado por pessoas aristocratas. Dessa maneira, os associados que pagavam as mensalidades tinham privilégios dos locais na torcida, bem como aqueles que podiam pagar os valores das entradas mais caras com direito às cadeiras.

Assim, os torcedores que tinham acesso às cadeiras ou lugares de maior destaque eram aqueles capazes de assumir pagamentos relativos às cotas de sócio ou à compra de ingressos. O futebol forjava-se ainda como uma atividade elitista (MALAIA, 2010, p. 26) e organizada por homens. De acordo com Melo (2007, p. 131), as damas frequentadoras dos espaços ligados às práticas de esportes ofereciam uma qualificação ao lugar, à medida que a presença delas, quase sempre pertencentes a uma parcela de torcedores da alta sociedade, favorecia a legitimação de um certo *status* social aos espaços de esporte. Espaços esses que se tornaram também ponto de encontro, lazer e entretenimento. Em outras palavras, a presença de mulheres nos ambientes esportivos da época corroborava o reforço de atributos como

“riqueza”, “família”, assim como a sensação de “adequação” social às arquibancadas e espaços de sociabilidade do esporte.

Entretanto, algumas diferenças precisam ser ressaltadas. As mulheres que aparecem nos filmes que registram partidas no Estádio Salles de Oliveira ou no Sport Club demonstram que elas ocupam lugares privilegiados nas arquibancadas, bem demarcados e circunscritos. Já quando os jogos acontecem em outros campos ou espaços, elas se misturam aos homens com maior informalidade, porém sempre são captadas obedecendo ao papel da “mulher-esposa” ou “mulher-mãe”. A representação social feminina vigente nas imagens de permanência delas nos jogos, em especial no Estádio Salles de Oliveira e no Sport Club, remete à delicadeza e a um ser dependente da proteção e dos cuidados masculinos.

A classe e a beleza eram representadas pela exuberância do conjunto: vestimenta, maquiagem, alinhamento do penteado e acessórios já denunciam a classe social a que pertencem. Além disso, a presença delas remetia a um caráter familiar do ambiente esportivo, uma vez que conferia ao espaço a presença de mães, esposas e filhas, distanciando-se assim das noções de violência que pairavam sobre a prática do futebol.

A presença das moças juiz-foranas nos campos exibida nos filmes parece se aproximar das análises tecidas por Souza Neto (2010). O autor, ao analisar a formação da prática futebolística em Belo Horizonte, destaca a presença das belo-horizontinas na assistência. Segundo ele, essa presença estava associada a um caráter “*decor*”, como “uma banda de música, um atrativo atrelado à ideia do espetáculo esportivo, cada vez mais intensa, ainda na ausência de pertencimento clubístico” (SOUZA NETO, 2010, p. 35). As imagens dessas mulheres são como objetos decorativos e ornamentos (VIGARELLO, 2006).

Uma impressão que tenho, ao assistir aos filmes, é que as mulheres estariam nesse ambiente também para satisfazer ao olhar masculino, fazendo parte de uma narrativa ligada a uma ordem patriarcal dominante. Assim, as damas, geralmente com os cabelos bem arrumados, sorridentes, dispostas, exalam elegância, formando um arquétipo feminino ideal. Assim, quase às custas de objetos, elas aparecem nas imagens e, conseqüentemente, nas telas de cinema do país “para-serem-olhadas”. Entretanto, junto a essa ideia de serem elementos decorativos, as mulheres nas cenas filmicas ganham um destaque especial. Acredito que não apenas como um convite ao evento. A presença feminina em um ambiente intimamente associado à hostilidade, à competição e à violência dava ares de um lugar seguro, familiar e hospitaleiro.

Entretanto, nos filmes consultados, não encontrei nenhuma referência à prática de futebol pelas mulheres. Goellner (2011, p. 7) aponta o seguinte:

[...] o fato de não serem nomeadas, evidenciadas, mostradas e narradas não significa, em absoluto, que as mulheres não estivessem, há muito tempo, presentes nas quadras, arenas, campos, parques, ginásios e ruas. Simplesmente a elas não se conferiu luz nem voz. Foram lançadas nas zonas de sombras e de esquecimentos por razões políticas, éticas, ideológicas, religiosas, culturais, entre outras.

Talvez o lado sombrio que ocultou a prática do futebol pelas moças estivesse intimamente associado ao projeto de Estado adotado no período em que os filmes foram feitos. Durante o governo Vargas, em 1941, mediante o Decreto-Lei nº 3.199, artigo 54, tinha-se o seguinte: “Às mulheres não se permitirá a prática de desportos incompatíveis com as condições de sua natureza, devendo, para este feito, o Conselho Nacional de Desportos baixar as necessárias instruções às entidades desportivas do país” (BRASIL, 1941a, *on-line*). O Decreto não especificava nominalmente os esportes proibidos para as mulheres; no entanto, tal proibição se estendia especificamente ao futebol, pois se calcava no argumento de que ele feria a natureza feminina, considerando o contato e, muitas vezes, a violência que estaria presente nesse esporte, sendo tratado como uma prática exclusivamente dedicada aos homens. Mesmo com a revogação da norma em 1979, a prática de futebol entre mulheres foi regulamentada somente em 1983. Esse vácuo de quatro décadas proibiu não só a prática das mulheres como escanteou a figura feminina no contexto da modalidade como um todo.

Bonfim (2019, p. 15) destaca que

[o] Estado desempenhou um papel cada vez mais ativo na tentativa de redefinir a categorização dos sistemas de gêneros, definindo o que era adequado para homens e mulheres, meninos e meninas. Currículos educacionais, oportunidades de empregos, responsabilidades familiares, comportamento sexual e traços de caráter não passaram incólumes desses enquadramentos.

Se a prática de esportes era tida como essencial para a formação de trabalhadores fortes, no caso da mulher tinha que ser comedida. A dualidade e o contraste postos erigiam a representação de que o homem deveria ser forte, um atleta viril, capaz de suportar as agruras do esporte. A mulher, pelo contrário, era símbolo das expressões “sexo frágil”, “belo sexo”, portanto, sinônimo de delicadeza, sendo o esporte incompatível com tal função. Desse modo, ela só poderia praticar os esportes adequados à sua sensibilidade e ao seu organismo, resumidos nos exercícios de sueca, ginástica e vôlei, adequando-se a uma política de contenção das mulheres proposta pelo Estado Novo. Tal política corresponde a uma retroalimentação do discurso médico-urbanista que propôs uma série de intervenções urbanas

na vida e no cotidiano de populações, sobretudo as operárias e mulheres negras nas cidades brasileiras ao longo do século XX.

Aqui me permito tecer duas hipóteses para o não realce da prática do futebol por parte das mulheres. A primeira delas está ligada aos próprios conceitos societários do produtor e roteirista da maior parte dos filmes da Carriço Filme. Apoiador do regime político de Vargas, estava em estreita consonância com as ideias do governo. Outro ponto está atrelado ao fato de que, a partir do *Cinejornal Actualidades N.022* (1935), os filmes da Carriço Filme passam a ser censurados, e as imagens que não fossem compatíveis com os critérios estabelecidos, poderiam ser barradas.¹⁹⁶

Apesar de existir uma pressão moralista na proibição da prática do futebol por parte das moças, o Estado não tinha controle efetivo sobre a realização de jogos entre as mulheres. As mulheres jogavam o futebol em locais tais como as periferias ou os campos de várzea, de modo amador ou até mesmo clandestino (BONFIM, 2019). Inclusive, fatos como esses aconteciam em Juiz de Fora. É interessante realçar que, no período abarcado por esta pesquisa, já aconteciam jogos e embates futebolísticos com times femininos na cidade. Um exemplo é o registrado pelo jornal impresso *O Radical* (RJ)¹⁹⁷, em 1940, que noticiava: “Rumo a Juiz de Fora, as Equipes Femininas do Oposição e do Primavera”. Tidas como as “garotas notáveis”, a reportagem diz respeito a um jogo de futebol que aconteceria no Estádio Salles de Oliveira durante a noite.

No que tange à presença feminina ocupando espaços públicos, como os campos e os estádios de futebol, um ponto deve ser considerado: apesar de a mulher moderna ocupar mais a cidade e seus espaços públicos (SEVCENKO, 1992), não significava que as exigências morais em relação ao gênero haviam se transformado. Rago (1985, p. 63) destaca que, na verdade, foram estabelecidas outras “fronteiras entre liberdade e interdição”.

Assim, por detrás das câmeras e dos roteiros de filmagens, aparentemente de maneira despretensiosa, a Carriço Filme tecia um discurso que, sutilmente, buscava direcionar a opinião pública, mais exatamente a percepção de seu espectador. Assim, ao selecionar as mulheres e os contextos que mereciam ser vistos, a produtora fílmica tecia outros ou novos significados através da inserção de elementos de som (músicas ou narração em *over*) e textos (letreiros), que não apenas relatavam os acontecimentos, mas também os interpretavam. Essas

¹⁹⁶ O Decreto nº 21.240, de 4 de abril de 1932, já estabelecia regras para a produção de filmes em território nacional, estabelecendo critérios para a censura de filmes cinematográficos (BRASIL, 1932).

¹⁹⁷ RUMO... 1940, p. 5.

imagens vão, assim, instituindo uma forma de regular o espaço urbano (MAUAD, 2005) e o corpo feminino.

3.3.2 A presença infantil nos jogos

As diferenças de comportamento entre homens e mulheres também podem ser vistas no que tange ao comportamento infantil. Assim como o ato de torcer dos homens e das mulheres, nota-se certa transferência desses valores para as crianças que aparecem nas tomadas sobre futebol.

As meninas se vestem como as mulheres adultas, e o seu comportamento sempre polido e contido também se assemelha à postura das mulheres que aparecem anteriormente. Já os meninos parecem evocar a reprodução de comportamentos dos homens mais velhos ou dos próprios jogadores em campo, na medida em que se evidenciam a destreza, a mobilidade e/ou a performance relativa a atividades físicas. Os garotos brancos e de classe social privilegiada apresentam-se em uma forma de torcer diferente, pois se mostram mais livres, podendo transitar, gesticular mais, posando para as câmeras fazendo gracinhas, acenando ou até mesmo invadindo os campos, como se pode observar nas fotos de tela da Figura 42.

Figura 42 – Os meninos que assistem aos jogos



Fonte: Fotos de tela feitas pela pesquisadora a partir do visionamento dos filmes disponíveis no acervo da Divisão de Memória da FUNALFA e dos dados disponibilizados no catálogo *Cinejornal Carriço*, elaborado em 2001 pela Cinemateca Brasileira.

A primeira e a segunda imagens da sequência fazem parte do *Cinejornal Actualidades N.008*. A primeira se refere a um menino que surge caminhando e olha para a câmera. Já a segunda mostra um conjunto de homens em pé na linha do campo; junto deles, um menino observa o jogo com os pés dentro do campo. A terceira e a quarta imagens fazem parte do *Cinejornal Actualidades N.022*. A terceira apresenta um conjunto de meninos que invade o campo acenando para a câmera da Carriço Filme. A quarta cena representa a circulação dos meninos pelo campo.

A primeira e a segunda cenas são referentes ao jogo entre o Tupi e o Botafogo, no Estádio Salles de Oliveira, sendo que a reportagem tem duração de 1 minuto e 3 segundos. Após o narrador em *over* anunciar a disputa entre os times, as imagens que se alternam são cenas do jogo e da torcida, sendo essas as que mais aparecem no filme. A primeira foto diz respeito à captação feita, inicialmente, de algumas mulheres que conversam informalmente quando o menino surge caminhando em direção à câmera. O garoto que caminha olha discretamente para o equipamento. Um fato que chama a atenção é que, na cena, as mulheres se contorcem para conversar umas com as outras e com seus acompanhantes. Mais adiante, no *print* feito, é possível perceber que apenas o menino e o homem aparecem em pé e próximo à linha do campo.

Enquanto isso, a segunda imagem já demonstra como os homens ficavam mais próximos do acontecimento do jogo. Ali, o espaço entre a linha demarcatória do campo e os assistentes quase se perde. Além disso, nota-se que, pelos trajés, essas pessoas são provenientes de um grupo social mais abastado, olhando atentamente o que acontece em campo, além de o garoto parecer invadir o campo.

A terceira e a quarta cenas da sequência apresentada se referem ao jogo do São Cristóvão. Após o narrador em *over* anunciar: “O São Cristóvão Futebol Clube realizou um animado jogo”, as cenas são da torcida no entorno do campo da Parada Setembrino de Carvalho, inclusive mulheres com seus filhos. De início, alguns meninos acompanham o cinegrafista ao movimentar a câmera. Uma parcela dos garotos invade as linhas do campo. Nota-se que alguns meninos vestem roupas mais simples e estão com os pés descalços. Aqui, a animação é a tônica dos garotos que pulam e acenam. Em seguida, alguns lances do jogo são focalizados e percebe-se a disputa pela bola entre os jogadores. Em menos de 4 segundos, outra imagem aparece: três homens sentados conversando e sorrindo, e uma mesa com um troféu que fica aproximadamente 3 segundos na tela. Em seguida, aparecem imagens do outro lado da torcida. É possível ver uma espécie de cerca de madeira que divide o campo e o espaço dedicado à torcida. Atrás da cerca, estão algumas mulheres e meninas, e, na parte interior, alguns meninos transitam na beirada do campo.

Outra forma como as crianças aparecem nos filmes é como mascotes dos times. Aliás, a Figura 43 mostra algumas imagens a esse respeito.

Figura 43 – Mascotes: as crianças uniformizadas



Fonte: Fotos de tela feitas pela pesquisadora a partir do visionamento dos filmes disponíveis no acervo da Divisão de Memória da FUNALFA e dos dados disponibilizados no catálogo Cinejornal Carriço, elaborado em 2001 pela Cinemateca Brasileira.

Na sequência apresentada, a primeira imagem é do Cinejornal N.171, de 1950: um menino uniformizado, portando faixa de campeão e segurando a guia da coleira de um cachorro. A segunda imagem é do *Cinejornal Actualidades N.011*, de 1934: pose dos jogadores do Tupynambás com uma criança uniformizada segurada por um jogador. A terceira imagem é do *Cinejornal Actualidades N.008*, de 1934: o time do Vasco com uma criança no centro posando para a câmera da Carriço Filme.

O *Cinejornal N.171*, de 1950, apresenta cerca de 30 segundos dedicados à entrega da faixa de campeão de 1949 ao Volante Futebol Clube no seu fim. O letreiro “Ao campeão, o que lhe pertence” abre a reportagem. As imagens que sucedem são acompanhadas pela música de fundo, e o seguinte texto é narrado em *over*:

Os clubes da primeira divisão e o presidente da Liga de Desportos de Juiz de Fora, Doutor Olavo Costa, prestaram uma justa homenagem ao campeão invicto da cidade em 1949, O Volante Futebol Clube. Entregando aos titulares do seu quadro as marcas icônicas, termina a simples solenidade de confraternização com um aperto de mãos pelos Presidentes da Liga Mineira de desportos e do Volante Futebol Clube, campeão invicto de 1949.

Após a entrada do letreiro, ao som da música surge na tela a figura de um garotinho com um cachorro. Há a captação com a câmera no nível dos olhos do cinegrafista em um ângulo de 90 graus, apontando-a para o chão e captando a imagem em plano médio de um menino vestindo o uniforme com as cores do time, calçando chuteiras, uma faixa de campeão e portando um quepe – similar ao usado por alguns jogadores. Na ocasião, posando para a câmera, o menino esboça um sorriso tímido, enquanto segura a guia da coleira de um cachorro branco. No quadro fílmico, é possível perceber ainda que existem duas pessoas ao lado do garoto. Notam-se ainda duas pernas (cintura para baixo), uma trajando calças brancas e outra calças pretas, e as mãos. Tanto a opção do cinegrafista ao utilizar uma espécie de *plongée* quanto o recorte das pernas do adulto demonstram a pequenez dessa criança frente

aos que ali se encontram. A miniatura do campeão talvez esteja simbolizando o futuro campeão ou, ainda, a magnitude daquela vitória. A imagem do garoto dura aproximadamente 2 segundos. Após um corte, em um ângulo 3/4 em plano médio, aparecem os jogadores do time que, para além dos uniformes, empunham bandeiras e estão organizados como se fossem se dirigir à solenidade de entoação do hino nacional brasileiro.

Ao longo desse trecho, são feitos mais dois cortes: no primeiro, são captados quatro jogadores segurando uma bandeira com listras e um escudo ao centro, ao fundo da cena captada. Isso se dá em plano médio com uma panorâmica da esquerda para a direita. Ao fundo, nota-se a presença de um conjunto expressivo de pessoas nas arquibancadas. Na segunda imagem, pós-corte, em plano médio, dois jogadores estão segurando outra bandeira apenas com o escudo ao centro. Ao fundo da imagem, diferentemente do corte anterior, é possível perceber a presença de algumas pessoas que se alocam nas arquibancadas, e é notório que ali se encontram poucos espectadores, fatos esses, aliás, que se repetem em outras cenas. As cenas seguintes, em plano americano, alternam-se registrando os discursos oficiais das autoridades presentes e dos jogadores. A criança captada no início da reportagem reaparece em uma dessas cenas em meio aos jogadores e às autoridades, porém, na captação seguinte, apenas seu rosto é percebido. A última cena, em meio primeiro plano, registra dois senhores que se cumprimentam. Eles vestem terno e gravata, apresentam lenço nos bolsos e demonstram alegria ao conversarem.

A segunda foto da sequência é referente à presença da mascote do time do Tupynambás, no jogo Tupynambás *versus* São Cristóvão. Em posição para a foto oficial, as câmeras da Carriço captam em uma panorâmica da direita para a esquerda. O menino fica próximo ao último jogador, agachado à esquerda; entretanto, o menino começa a chorar e se contorcer diante da câmera. O jogador tenta contê-lo em seus braços, levantando-o e olhando para a câmera, e, em um esforço coletivo, alguns jogadores tentam amenizar o sofrimento do garoto, que consegue se desvincular, saindo da cena filmica.

Já a terceira imagem retrata uma criança, também uniformizada, ao centro da foto, no meio dos jogadores abaixados em pose oficial. Posando para a foto, ela demonstra timidez ao apertar as mãozinhas, estando um pouco acanhada, o que faz com que ela não sorria para a diretiva. Talvez isso tenha se dado pela apreensão de estar sendo filmada ou ainda pelo desconforto de estar na presença dos jogadores.

Os filmes evocam a criança como “um adulto em formação” e como “símbolo de sorte”. O “vir a ser” parece ser a tônica que rege as imagens que tocam a infância nos filmes.

O comportamento mais liberado pode ser notado em várias cenas. Os meninos, ora como torcida, ora como mascotes, aparecem nas imagens. Eles transitam de maneira mais liberada pelas dimensões do estádio, em algumas cenas invadem inclusive a área do campo. Acenam com certa intimidade para a câmera e fazem gracinhas. Enquanto isso, as meninas se comportam de formas similares às mulheres adultas. O torcer se restringe às palmas ou olhares atentos ao centro do campo. As garotas que aparecem nos filmes são brancas e pertencentes a famílias com recursos, dados os lugares que ocupam nos estádios e os trajes que usam. Elas sempre estão em companhia do pai ou mãe em áreas do estádio com cadeiras ou arquibancadas com maior presença de mulheres adultas.

Das cenas, parecem emergir uma intencionalidade no registro das crianças por parte da Carriço Filme, no sentido de evidenciar uma espécie de “futuro” da nação. O futebol, como se sabe, é uma das manifestações culturais que foram pinçadas pelo governo de Getúlio para corroborar a “identidade nacional”. Nesse sentido, nada melhor que salientar a infância, na medida em que caberia a ela não apenas dar continuidade aos valores usualmente aceitos à época, mas também corroborar a ideia de uma nação em construção. Assim, em um primeiro momento, há o ensejo de valorizar mais a infância, não só registrando, mas permitindo a ela um papel de destaque nas cenas. Tal opção vai ao encontro de determinadas práticas existentes inclusive na República Velha, quando já havia uma tendência em compreender a criança

[c]omo o futuro de uma pátria em gestação. Vistos principalmente na qualidade de adultos em formação e, portanto, numa projeção futura, crianças e adolescentes não devem ficar expostos às influências do meio pernicioso das ruas, à deriva pela cidade, mas devem ser resgatados do mundo da marginalidade social, recuperados, transformados em elementos socialmente sadios, produtivos. (MOURA, 1999, *online*)

Em segundo lugar, as imagens parecem dialogar com a defesa de uma prática esportiva mais organizada, regrada e ordeira, contrapondo-se, assim, à prática do jogo de bola na rua, quando, também no período da República Velha, as crianças chegavam inclusive a serem presas, como observa Ferreira (2010). Já no caso do Estado Novo, é possível considerar que exibir crianças em eventos esportivos fazia parte de um discurso que buscava legitimar o esporte como uma prática “adequada”, associada aos bons costumes, na medida em que a própria família se fazia presente.

Essas cenas parecem remeter à noção corrente da infância a partir dos anos de 1930, por meio da valorização do “novo homem brasileiro”. Capelato (2007) aponta que, nas representações do Estado Novo, a ênfase no “novo” era constante, daí a utilização da criança,

pois o novo regime prometia criar o “homem novo”, a “sociedade nova” e o “país novo”. A atenção ao tripé esporte-educação-saúde durante a organização do país por parte da política getulista do Estado, visando demonstrar a figura do “Novo Homem”, investe em elementos figurativos da infância. Nesse sentido, os infantes que recebem a atenção como mascotes parecem rememorar a exposição de crianças em eventos conhecidos como “concursos de robustez infantil”¹⁹⁸. Eventos que tinham como objetivo dissociar a ideia das altas taxas de mortalidade infantil da época, com demonstrações das novas gerações livres de doenças e prontas para representar a nação como homens fortes. Nessa seara, destaco que os documentários do DIP registraram vários desses concursos, tal como apontam os estudos de Oliveira (2013). Eventos desse tipo, aliás, estiveram presentes nas reportagens dos cinejornais da Carriço Filme: *Cinejornal N.075*, de 1939¹⁹⁹ (ver Figura 44); *Cinejornal N.127*, de 1945²⁰⁰; e *Cinejornal Actualidades N.033*, de 1936²⁰¹.

Figura 44 – Concurso de robustez infantil



Fonte: Fotos de tela feitas pela pesquisadora a partir do visionamento dos filmes disponíveis no acervo da Divisão de Memória da FUNALFA e dos dados disponibilizados no catálogo Cinejornal Carriço, elaborado em 2001 pela Cinemateca Brasileira.

Nas imagens apresentadas, do *Cinejornal N.075*, os vencedores do 5º Concurso de Robustez Infantil, promovido pelo Rotary Club. Nesse filme, o narrador em *over* revela: “O Brasil precisa de filhos fortes. Vejam os vencedores do último concurso de robustez infantil, promovido pelo Rotary Club de Juiz de Fora. São verdadeiros campeões de saúde”. Os Concursos de Robustez Infantil podem ser compreendidos como ferramentas de incutir novos

¹⁹⁸ Campos (2006) aponta que o projeto de nação empreendido por Vargas desencadeou a política de saúde pública. Diante desse cenário, os concursos de robustez infantil foram pautas de uma política nacional de saúde. A infância, tida como possibilidade de formação do “novo homem brasileiro”, tornava imprescindível a atuação das mulheres no cumprimento de suas funções maternas, e são elas que aparecem nas matérias jornalísticas e nos filmes da época. O objetivo do projeto em ação visava “[...] reorganização da sociedade, visando a produzir indivíduos saudáveis no corpo e no espírito, capazes de efetuar transformações não apenas em suas vidas particulares, mas no destino do país” (MARTINS, 2004, p. 217).

¹⁹⁹ “O Quinto concurso de robustez infantil”. Mães com seus filhos no colo; a comissão julgadora; promoção do Rotary Club.

²⁰⁰ “Juiz de Fora - Minas Gerais: Concurso de robustez infantil”. A comissão julgadora no Cine Teatro Central; discurso; brinquedos expostos; apresentação das crianças premiadas.

²⁰¹ Concurso de robustez infantil promovido pelo Rotary Club.

hábitos e um novo padrão de corpo infantil para a sociedade, uma vez que os participantes eram filhos de pessoas mais pobres que iam a esses eventos para concorrer ao prêmio. Capelato (2009, p. 129), nesse sentido, sugere que o uso de tal mecanismo, “em se tratando de um público infantil”, faz parte de uma estratégia na qual o discurso é direcionado a uma “personalidade ainda não formada completamente”.

Outra hipótese que pode ser aventada é a valorização do papel da família na época, uma vez que, durante esse período, “a representação da família próspera e unida sugeria que a situação confortável era fruto da política de justiça social” (CAPELATO, 2009, p. 54). Aqui considero que a Carriço Filme estava imersa em uma atmosfera mais sensível à própria percepção da infância, sobretudo à noção de que a assistência à infância era um instrumento de defesa nacional associada ao processo de formação e educação. Fonseca (1993, p. 100-101) destaca que a preocupação com a assistência à infância não era uma característica isolada do governo Vargas, uma vez que a preocupação com as altas taxas de mortalidade infantil, agravadas pela Primeira Guerra Mundial devido à fome, às enfermidades e à utilização da força de trabalho infantil, já se fazia presente em outros países, aumentando a rede de proteção e assistência à infância, como na Polônia, na Iugoslávia e no Chile. Assim, a preocupação com a infância se faz presente nos primeiros anos do governo Vargas, sendo pauta inclusive de decretos, leis e criação de departamentos.²⁰²

Além disso, a presença infantil nos estádios com o acompanhamento dos responsáveis me permite inferir que havia ali um processo de iniciação esportiva e culto aos símbolos que representavam os clubes a partir do incentivo familiar. Já as crianças que entravam como mascotes, além de serem iniciadas no esporte, assumiam um papel de amuletos da sorte. Uniformizadas, carregando as cores e os distintivos dos times, tornam-se símbolos dessas equipes, reverenciadas como talismãs ou indutores de sorte. Souza (2019) aponta que a origem da palavra “mascote” vem da palavra francesa *mascotte*, fazendo referência ao título de uma ópera intitulada *La mascotte*²⁰³, do compositor Achille Edmond Audran. A utilização de mascotes se acentuou no início do século XX, com as transformações industriais. Usadas como ferramentas de publicidade, foram se popularizando (SOUZA, 2019, p. 4). As mascotes podem ser representadas por animais, pessoas, plantas ou figuras

²⁰² Entre 1940 e 1943, o governo de Getúlio Vargas estabeleceu uma série de ações de proteção às crianças pobres e suas famílias. Rizzini e Vogel (1995) destacam: a criação do Departamento Nacional da Criança, o Serviço de Assistência ao Menor, a Legião Brasileira de Assistência, o Serviço Nacional de Aprendizagem Industrial, o Serviço Social do Comércio e a Campanha Nacional de Educandários Gratuitos. O Decreto-Lei nº 2.024 de 17 de fevereiro de 1940 evoca a proteção à infância por meio da criação do Departamento Nacional da Criança (DNCr).

²⁰³ No roteiro, uma jovem camponesa é sinônimo de sorte, ela serve a seus familiares como um amuleto.

folclóricas. Como exemplo, posso evocar o caso icônico do cão Biriba, que se fez presente nos campos como amuleto do Botafogo Futebol Clube.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao finalizar esta etapa e diante de todas as dificuldades expostas que permearam esta pesquisa, seria pretensão minha articular conclusões categóricas sobre o que foi apreendido e o que pode vir a ser apreendido do conjunto de cinejornais dos quais tive contato, especialmente por se tratar de um acervo bastante fragmentado, não original e com materiais fílmicos com qualidades de som e imagem bem comprometidos. Contudo, foi possível observar, respeitando os limites do *corpus* do audiovisual, transformações históricas no que tange aos divertimentos em Juiz de Fora e ao próprio fazer fílmico da Carriço Filme. O material fílmico existente da empresa mineira possui um volume representativo sobre aspectos ligados às manifestações de lazer em Juiz de Fora no período de 1934 a 1956.

Nas produções, o carnaval e o futebol trazem a contundente propaganda do conceito de modernidade e progresso industrial atribuído, paradoxalmente, à cidade. As duas manifestações revelam uma idealização não necessariamente do que “era a cidade”, mas, sim, do que ela poderia “vir a ser”, ou, ainda, “daquilo que deveria aparentar ser”. Nesse aspecto, os filmes, enquanto elos mediadores, representavam a cidade por diferentes símbolos, tanto materiais como transpostos na posição social dos sujeitos.

Quando considero os símbolos materiais, há a associação de elementos como as evoluções de obras públicas, as ruas bem-equipadas, a presença do automóvel, da rádio, da televisão, a estrutura ferroviária e o poder das fábricas. No carnaval, o destaque dado à presença da luz elétrica, dos automóveis e da própria empresa cinematográfica transmuta a representação do poder do desenvolvimento e do ensejo de modernização. No futebol, aparecem as obras de melhoramento das sedes esportivas, com a presença da luz elétrica possibilitando jogos noturnos, e a exibição de símbolos identitários, seja por meio de uniformes, bandeiras ou mascotes, em prol da formação de uma aura de força dos times juiz-foranos. Além disso, a cartografia de filmagens sobre o carnaval e o futebol reflete, até certo ponto, como Juiz de Fora era apresentada. A primeira, centrada nas Ruas Halfeld e Marechal Deodoro e nas Avenidas 15 de Novembro e Rio Branco, e a segunda, no Estádio Salles de Oliveira e no Sport Clube Juiz de Fora, prenunciam um discurso aliado às regiões mais desenvolvidas do município, inviabilizando, assim, as práticas ocorridas nos bairros e distritos mais afastados, bem como suas características, muitas vezes, aliadas às esferas menos abastadas.

Já no que tange à posição social dos sujeitos, considero, diante das manifestações aqui abarcadas, que as imagens refletem a burguesia em sua grande maioria, seguida das

classes médias e, por fim, da classe operária e mais pobre. Portanto, apresentam uma disparidade não apenas nos volumes de imagens em planos médios e fechados desses últimos, como também na maneira de não os realçar através de letreiros e locuções em *over*. Além disso, há um modo claro de demarcação de posições e hierarquia entre esses agrupamentos, apesar de não serem homogêneos, os cinejornais os colocam em grandes bolhas, como se pertencessem de igual modo a determinadas posições.

Os filmes buscam, através de letreiros ou narração em *over* – aspectos discursivos diretos –, realçar a presença das pessoas pertencentes à burguesia juiz-forana, que, além de enaltecê-la, a envolve com uma aura de modelo a ser seguido. Assim, elas são tidas como elegantes e que trazem brilho, são classificadas como membros da “aristocracia”. Outro núcleo que recebe ênfase nos aspectos discursivos diretos dos filmes sobre carnaval e futebol é o realce dado a sujeitos pertencentes à classe média – representada por jornalistas, políticos, médicos e militares. Porém, a esse núcleo de pessoas, não se notaram elogios velados. Contudo, o intuito de enunciá-los transparece que a presença dessas pessoas é importante, normalmente, são descritos por suas profissões ou cargos que ocupam. Sendo assim, são apresentados como: “imprensa”, “jornalistas”, “militares” e “altas autoridades”. Já no que diz respeito à presença dos trabalhadores/ operários e mais pobres, são legadas imagens a estes que, quase sempre, duram de dois a cinco segundos. Além disso, quando enunciados, nos filmes de carnaval e futebol, são mencionados como “povo”, “massa” e “assistência”. Um ponto que gostaria de realçar é que esses sujeitos recebem destaque, tanto quando considero planos como narrativas em filmes associados à prática da assistência social, normalmente, vinculados às noções de sofrimento e vulnerabilidade²⁰⁴.

Apesar de os filmes consultados serem envoltos por lemas abraçados por João Carriço, seu criador, como “Carriço Filme: tudo sabe, tudo vê” associado ao lemas do Cine Popular: “João Carriço, amigo do povo” e “Filme que passa para um, passa para cem”, nota-se que as produções, mesmo que alguns momentos ressaltassem que carnaval e futebol fossem festividades do “povo”, representavam esse povo, em sua maioria, com imagens que contemplavam planos abertos em *plongée*, normalmente capturando grandes aglomerações. Nessas imagens, fica clara a exaltação ao número e ao volume de pessoas, entretanto, elas não revelam os momentos de tensões e interstícios entre os diferentes grupos da sociedade. Nas

²⁰⁴ Isso acontece, por exemplo, nos filmes: *Cinejornal N.165*, de 1949, com a inauguração do Abrigo Profissional Dom Bosco e os cinejornais intitulados *Padre Antônio a benção através do cinema* e *Padre Antônio o iluminado de N.S. das Graças*, de 1947.

imagens, aliás, a noção de grupos estanques se faz presente, porém sei que esses grupos realizavam trocas entre si.

Considero ainda que as produções da Carriço Filme estavam em íntima relação com o projeto de governo, em especial aos interesses políticos ligados à figura de Vargas, uma vez que as produções audiovisuais tinham seus roteiros e suas produções conduzidas por pessoas muito afeitas ao projeto de nação proposto por Getúlio. Além disso, os filmes também estavam sujeitos à censura e, para serem veiculados nacionalmente, por meio das grandes distribuidoras fílmicas, deveriam se adequar às narrativas que interessassem a esse projeto. Ademais, acredito que, apesar de ser tido como um empresário que permitia o acesso do povo ao seu cinema, ele também precisava levantar receitas para se manter. Então, para além de corroborar com o projeto de governo, uma linha de realçar a vida burguesa, a vida aristocrata e as grandes personalidades políticas era também ter pagantes em seu cinema, em seus filmes e obter aportes financeiros oriundos de incentivos políticos.

Diante de tudo, os filmes deixam transparecer as fissuras sociais existentes no período e, apesar de secundárias nas imagens, expõem as tensões existentes entre as diferentes classes sociais. Nelas, as manifestações do divertimento, do carnaval e do futebol revelam a disparidade entre os valores projetados pelas elites e aqueles vivenciados pela massa. No carnaval, a elegância dos salões ou dos corsos, do espaço privado e bem circunscrito, mesmo nas ruas, foi comumente associada ao ideário de grandeza e brilhantismo, sendo enunciada como o saber usufruir da festa. Já os blocos, os ranchos e as escolas de samba traziam ares populares, contudo, tendo, em seus enredos e direcionamentos, nomes públicos, representativos, fossem municipais, estaduais, federais ou, até mesmo, literários. Nesse sentido, apesar de o período abarcado se entrelaçar em diferentes momentos políticos do país, vejo que, mesmo no chamado “governo democrático de Vargas” (1951-1954), quando o país já caminhava para um espaço mais participativo e menos centrado em uma figura política única, nota-se que os filmes ainda reforçam, através das imagens, o culto à figura de Getúlio como o propiciador do progresso e desenvolvimento industrial, social e tecnológico.

Ao finalizar esta tese, destaco a importância de esclarecer que, além de reconhecer as lacunas existentes neste trabalho que apresento, noto também que ele abre portas para outros estudos vindouros relativos à obra fílmica da Carriço Filme. Adicionalmente, ao percorrer dados bibliográficos e jornais da época, percebo a premência de estudos históricos sobre os divertimentos em Juiz de Fora.

Necessito ressaltar, também, lacunas de ordem técnica que foram aviltadas pelo processo da pandemia de Covid-19, sobretudo para o ofício do pesquisador na área de história. A precariedade dos arquivos e do acesso a eles, o que já era uma realidade, foi aguçada devido às regras de isolamento e distanciamento. No caso de Juiz de Fora, já se completam mais de 19 meses com esses espaços fechados. Nesse sentido, o investimento em tecnologia e pessoal necessário à digitalização e à disponibilização dos acervos ao público via plataformas *on-line* poderia vir a contribuir com a qualidade de trabalhos na área e a abertura às pesquisas com temáticas mais interdisciplinares.

Entretanto, reconheço que mesmo esse modelo terá suas fragilidades visto o que acometeu o *site* da Hemeroteca Digital Brasileira, quando, em 11 de abril de 2021, foi invadida por *hackers*²⁰⁵, ficando 15 dias fora do ar. Isso gerou apreensão sobre possíveis perdas de documentos já disponibilizados pela plataforma, bem como ascendeu a discussão sobre a segurança de plataformas *on-line*.

Dessa maneira, o momento presente evidenciou como a gestão pública, seja ela municipal, estadual ou federal, impacta as políticas de preservação e salvaguarda do patrimônio cultural e da memória. Nesse sentido, preciso destacar que, para além dos impactos gerados pela pandemia, a Cinemateca Brasileira padeceu, e ainda padece, com uma série de decisões de cunho político que leva a um desmonte²⁰⁶ da instituição e do que ela representa, colocando o setor da cultura no país em risco. Dentre as ações criminosas, realço dois acontecimentos que entrecruzaram o momento da minha coleta de dados para além da pandemia de Covid-19. A primeira é a ação de retirada e demissão dos funcionários técnicos da instituição no dia 13 de agosto de 2020. O pessoal técnico mantinha os setores que acomodavam o acervo de filmes em nitrocelulose, como é o da Carriço Filme, em condições estáveis de temperatura e armazenamento, visto que essa matéria é altamente explosiva. Além disso, devo ressaltar que o espaço da cinemateca vivenciou muitos cortes de energia elétrica, que é fundamental para manter o sistema de resfriamento das câmaras onde esse acervo está alocado. Essa retirada fez com que o Banco de Conteúdos Culturais (BCC)²⁰⁷ saísse do ar.

²⁰⁵ *Correio do Povo*, 22 de abril de 2021: “Onze dias após invasão hacker, *site* da Biblioteca Nacional segue fora do ar. Durante a ação o *site* sofreu dois ataques o primeiro, um ataque de *ransomware*, um ataque de sequestro de dados por parte de criminosos, ocorreu em 11 de abril. Os servidores foram desligados e causou grande transtorno e prejuízos para pesquisadores, que assim como não podiam acessar arquivos em instituições físicas. No dia 13 de abril, numa tentativa de reativação do *site* foi vítima de uma segunda invasão” (ONZE, 2021, *on-line*).

²⁰⁶ *Dossiê Reverso* 2021, 21 de setembro de 2021: “Memória em declínio: Cinemateca Brasileira corre risco de mais incêndios” (BISPO, 2021, *on-line*).

²⁰⁷ A descrição do BCC no *site* da Cinemateca diz que “No Banco de Conteúdos Culturais – BCC estão disponíveis por streaming alguns itens dos acervos da Atlântida Cinematográfica, Companhia Cinematográfica

Esse banco de dados, além de conter e disponibilizar filmes já digitalizados, permitia aos pesquisadores acessar fotogramas dos cinejornais e filmes de longa-metragem. O segundo episódio, que, na minha visão, foi apenas o resultado da retirada do corpo técnico, foi o incêndio do dia 29 de julho de 2021. Enfim, esse tema precisa ser discutido com mais acuidade, e o menciono como fator de retrocesso no âmbito da história do cinema brasileiro, visto que ele transpassa vários setores de nossa história como saúde, educação, lazer e tantas outras temáticas que envolvem os brasileiros.

Quanto aos filmes e por incapacidade minha enquanto pesquisadora, seja por limitação do tempo, seja pelos enteveros que me acompanharam ao longo da escrita deste trabalho, não consegui contemplar a categoria “esportes” como era o desejo inicial, menos ainda explorar como eles se inseriam na lógica da cidade. Por outro lado, ao visionar os filmes, verifiquei a constante presença do ensino, do trabalho, do militarismo e da religião, sendo essas temáticas bastante instigantes e capazes de gerar bons trabalhos para o futuro. Ademais, a partir do visionamento dos filmes, considero que há muitas sequências e cenas que se voltam para a imagem das mulheres e das crianças, sendo pouco exploradas em estudos acadêmicos. Ainda no que tange à obra da Carriço Filme, considero o arquivo fotográfico salvaguardado pelo Museu Mariano Procópio, acervo esse que não pude acessar devido aos impedimentos impostos pela pandemia de Covid-19, entretanto, a partir de notícias jornalísticas²⁰⁸, está sendo catalogado e organizado.

No manejo das fontes impressas e da bibliografia que compuseram esta tese, deparei-me com lacunas que merecem vir a ser exploradas em pesquisas futuras. O hiato de pesquisas históricas que buscam compreender o contexto cultural e, mais detidamente, os divertimentos em Juiz de Fora e em Minas Gerais durante o período de 1930-1960 merece atenção. Para além de estarem fora do eixo Rio-São Paulo, esses estudos podem vir a revelar como sociedades que possuíam uma grande extensão rural vivenciavam as dimensões de diversões fora do contexto citadino. Além disso, no que se refere ao futebol em Juiz de Fora, notei que as pesquisas mais aprofundadas da temática se dedicam, em sua maioria, a compreender os anos de 1885 a 1920, carecendo de serem expandidas para outros períodos. Considerando o carnaval, ressalto que, apesar de existirem pesquisas no período de 1930 a 1960, poucas exploram as características dessa manifestação nesse período. Também, noto

Vera Cruz, INCE – Instituto Nacional do Cinema Educativo, TV Tupi (telejornalismo e telenovelas), filmes do período inicial do cinema, além de galeria de fotos e cartazes de obras nacionais e estrangeiras” (BANCO, 2021, *on-line*).

²⁰⁸ *Artebodoque*, 19 de setembro de 2021: “Patrimônio cinematográfico da Carriço Film: uma longa ‘saga’ de perdas e recomeços” (FERRAZ; VICENTE, 2021, *on-line*).

um silenciamento em pesquisas localmente que abarquem a participação da mulher, das crianças, dos homossexuais e dos negros nas manifestações culturais do período e como esses grupos se apropriavam dos divertimentos. No manejo dos jornais do período, percebi um comércio pulsante voltado à cultura, seja no esporte, na música ou nas festas através de notas publicitárias ou, até mesmo, notas de jornalistas, que podem vir a compor uma pesquisa orientada a compreender como o fomento do comércio voltado às práticas de lazer movimentava o comércio de Juiz de Fora e da região. Outra lacuna é a exploração do processo de profissionalização do futebol na cidade e a constituição das escolas de samba, que apresentam pesquisas com dados ainda muito difusos.

Diante de tudo que apresentei, tenho projetos futuros relativos a esta pesquisa, como a elaboração de um livro voltado ao público infantil sobre o personagem Carriço, a produção de um documentário buscando ressaltar outros olhares acerca das vivências de diversão e lazer entre as décadas de 1930 e 1960, bem como a criação de roteiros turísticos e culturais temáticos a partir da relação dos cinemas de ruas e da obra audiovisual da Carriço Filme, contemplando bens patrimoniais materiais e imateriais.

REFERÊNCIAS

A BATALHA da Avenida Sete de Setembro. **Diário Mercantil**, Juiz de Fora, n. 8.472, p. 3, 10 fev. 1941.

A CIDADE: Prefeitos de Juiz de Fora (1931-2013). Prefeitura Municipal de Juiz de Fora, [c2021]. Disponível em: <https://pjf.mg.gov.br/cidade/prefeitos.php>. Acesso em: 13 de jul. 2021.

A COMPANHIA central de diversões está explorando ilegalmente o Cinema popular. **Folha Mineira**, ano 22, n. 2.139, p. 1-3, 3 mar. 1956.

AGUIAR, V. T. B. de. **Atlas geográfico escolar de Juiz de Fora**. Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2000.

ALABARCES, P. **Héroes, machos y patriotas**: el fútbol entre la violencia y los medios. Buenos Aires: Aguilar, 2014.

ANDERSSON, M. De todos blancos a la mayoría blanca: migraciones deportivas e integración en el fútbol noruego. *In*: GOIG, R. L. (Org.). **Fútbol postnacional**: transformaciones sociales y culturales de ‘deporte global’ en Europa y America Latina. Barcelona: Anthropos Editorial, 2009. p. 93-106.

A POLÍCIA não tem nada com isso. **Diário Mercantil**, Juiz de Fora, p. 1, 4 fev. 1937.

ARANTES, H. S.; MUSSE, C. F. **Memórias do cineclubismo**: a trajetória do CEC – Centro de Estudos Cinematográficos de Juiz de Fora. São Paulo: Nankin; Juiz de Fora, Funalfa, 2014.

ARCHANGELO, R. **Imagens da nação**: política e prosperidade nos cinejornais Notícias da Semana e Atualidades Atlântida (1956-1961). 2015. Tese (Doutorado em História Social) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

ARCHANGELO, R. **Um bandeirante nas telas de São Paulo**: o discurso adhemarista em cinejornais (1947-1956). 2007. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

ARCHETTI, E. **Masculinidades**: fútbol, tango y polo en la Argentina. Buenos Aires: Antropofagia, 2003.

A VISITA do General Christovão Barcellos às obras do Sport Club Juiz de Fora. **A Noite**, Rio de Janeiro, p. 6, 7 nov. 1939.

BANCO de Conteúdos Culturais. **Cinemateca Brasileira**, [2021]. Disponível em: <http://cinemateca.org.br/aceso/banco-de-conteudos-culturais/>. Acesso em: 30 out. 2021.

BARRO, M. **Na trilha dos ambulantes**. São Paulo: Maturidade, 2000.

BARROS, M. **Poesia completa**. São Paulo: Leya, 2010.

BARROS, C. S. **Eletricidade em Juiz de Fora: modernização por fios e trilhos (1889-1915)**. 2008. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Juiz de Fora, 2008.

BATALHA de confete de São Mateus. **Diário Mercantil**, Juiz de Fora, n. 8.780, p. 3, 6 fev. 1942.

BERNARDET, J. **O que é cinema?** São Paulo: Brasiliense, 1996.

BERNARDET, J. **O que é cinema?** 6 ed. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BERNARDET, J. **Cinema brasileiro: propostas para uma história**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

BIERRENBACH, M. I.; SADER, E.; FIGUEIREDO, C. P. **Fogo no pavilhão**. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BISPO, D. Memória em declínio: Cinemateca Brasileira corre risco de mais incêndios. **Dossiê Reverso 2021**, 2021. Disponível em: <https://www3.ufrb.edu.br/reverso/memoria-em-declinio-cinemateca-brasileira-corre-risco-de-mais-incendios/>. Acesso em: 30 out. 2021.

BONFIM, A. **Football Feminino entre festas esportivas, circos e campos suburbanos: uma história social do futebol praticado por mulheres da introdução à proibição (1915-1941)**. 2019. Dissertação (Mestrado em História) – Escola de Ciências Sociais, Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro, 2019.

BOURDIEU, P. **Questões de sociologia**. Lisboa: Fim de Século Edições, 2003.

BRAGA, A. **Futebol, futebolistas e etc...** Juiz de Fora: Esdeva Empresa Gráfica, 1977.

BRAGA, A. Resenha esportiva. **Sport Ilustrado**, Rio de Janeiro, p. 20, 19 mar. 1942.

BRASIL. **Decreto nº 39.604-A, de 14 de julho de 1956**. Altera a tabela de salário mínimo e dá outras providências. Rio de Janeiro: Presidência da República, 1956. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1950-1959/decreto-39604-a-14-julho-1956-519762-publicacaooriginal-1-pe.html>. Acesso em: 5 out. 2021.

BRASIL. **Decreto nº 35.450, de 1º de maio de 1954**. Altera a tabela de salário mínimo e dá outras providências. Rio de Janeiro: Presidência da República, 1954. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1950-1959/decreto-35450-1-maio-1954-326813-publicacaooriginal-1-pe.html>. Acesso em: 5 out. 2021.

BRASIL. **Decreto nº 30.342, de 24 de dezembro de 1951**. Altera as tabelas do salário mínimo e dá outras providências. Rio de Janeiro: Presidência da República, 1951. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1950-1959/decreto-30342-24-dezembro-1951-340732-publicacaooriginal-1-pe.html>. Acesso em: 5 out. 2021.

BRASIL. **Decreto-Lei nº 7.582, de 25 de maio de 1945**. Extingue o Departamento de Imprensa e Propaganda e cria o Departamento Nacional de Informações. Rio de Janeiro:

Presidência da República, 1945. Disponível em:
http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/1937-1946/del7582.htm. Acesso em: 5 out. 2021.

BRASIL. **Decreto-Lei nº 5.670, de 15 de julho de 1943**. Prorroga a vigência da tabela de salário mínimo e dá outras providências. Rio de Janeiro: Presidência da República, 1943a. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/declei/1940-1949/decreto-lei-5670-15-julho-1943-415670-publicacaooriginal-1-pe.html>. Acesso em: 5 out. 2021.

BRASIL. **Decreto-Lei nº 5.977, de 10 de novembro de 1943**. Altera a tabela do salário mínimo, e dá outras providências. Rio de Janeiro: Presidência da República, 1943b. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/declei/1940-1949/decreto-lei-5977-10-novembro-1943-416056-publicacaooriginal-1-pe.html>. Acesso em: 5 out. 2021.

BRASIL. **Decreto-Lei nº 6.026, de 24 de novembro de 1943**. Dispõe sobre as medidas aplicáveis aos menores de 18 anos pela prática de fatos considerados infrações penais e dá outras providências. Rio de Janeiro: Presidência da República, 1943c. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/declei/1940-1949/decreto-lei-6026-24-novembro-1943-416164-publicacaooriginal-1-pe.html>. Acesso em: 5 out. 2021.

BRASIL. **Decreto-Lei nº 3.199, de 14 de abril de 1941**. Estabelece as bases de organização dos desportos em todo o país. Rio de Janeiro, Presidência da República, 1941a. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/declei/1940-1949/decreto-lei-3199-14-abril-1941-413238-publicacaooriginal-1-pe.html>. Acesso em: 20 jun. 2021.

BRASIL. **Decreto-Lei nº 3.799, de 5 de novembro de 1941**. Transforma o Instituto Sete de Setembro, em Serviço de Assistência a Menores e dá outras providências. Rio de Janeiro: Presidência da República, 1941b. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/declei/1940-1949/decreto-lei-3799-5-novembro-1941-413971-publicacaooriginal-1-pe.html>. Acesso em: 5 out. 2021.

BRASIL. **Decreto-Lei nº 2.162, de 1º de maio de 1940**. Institui o salário mínimo e dá outras providências. Rio de Janeiro: Presidência da República, 1940. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/declei/1940-1949/decreto-lei-2162-1-maio-1940-412194-publicacaooriginal-1-pe.html>. Acesso em: 5 out. 2021.

BRASIL. **Decreto nº 24.651, de 10 de julho de 1934**. Cria, no Ministério da Justiça e Negócios Interiores, o Departamento de Propaganda e Difusão Cultural. Rio de Janeiro: Presidência da República, 1934. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decree/1930-1939/decreto-24651-10-julho-1934-503207-publicacaooriginal-1-pe.html>. Acesso em: 5 out. 2021.

BRASIL, **Decreto nº 21.240, de 4 de abril de 1932**. Dispõe sobre nacionalizar o serviço de censura dos filmes cinematográficos, cria a "Taxa Cinematográfica para a educação popular e dá outras providências. Rio de Janeiro: República dos Estados Unidos do Brasil, 1932. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decree/1930-1939/decreto-21240-4-abril-1932-515832-publicacaooriginal-81522-pe.html>. Acesso em: 14 maio 2019.

BRÊTAS. A. **Nem só de pão vive o homem: criação e funcionamento do Serviço de Recreação Operária (1943-1945)**. Rio de Janeiro: Apicuri, 2010.

BRUM, M. T. **Entre contos e crônicas**: uma análise histórico-jornalística do Sport “Campeão do Centenário” e Tupi, o “Fantasma do Mineirão”. 2017. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Jornalismo) – Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2017.

BURGERS, I. Transient glamour: the filmic representation of airports and its relation to real life architectural developments. *In*: HALLAM, J.; KRONENBURG, R.; KOECK, R.; ROBERTS, L. (Ed.). **Cities in film**: architecture, urban space and the moving image: an international interdisciplinary Conference. Liverpool, US: University of Liverpool, 2008.

CALDAS, W. **Pontapé inicial**: uma memória do futebol brasileiro (1894-1933). São Paulo: Ibrasa, 1990.

CAMPOMAR, A. **Golazo**: de los aztecas a la Copa del Mundo: la historia completa del fútbol en América Latina. Buenos Aires: Deldragón, 2014.

CAMPOS, A. L. V. de. **Políticas internacionais de saúde na Era Vargas**: o Serviço Especial de Saúde Pública, 1942-1960. Rio de Janeiro: Fiocruz, 2006.

CAPELATO, M.H.R. **Multidões em cena**: propaganda política no Varguismo e no Peronismo. Campinas: Papyrus. 2009.

CAPELATO, M. H. O Estado Novo: o que trouxe de novo? *In*: FERREIRA, J.; DELGADO, L. (Org.). **O tempo do nacional-estatismo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

CAPELATO, M. H. R. **Multidões em cena**. Campinas: Papyrus, 1998.

CAPELATO, M. H. R. A propaganda política no Varguismo e Peronismo: aspectos teórico-metodológicos de uma análise sobre história política. **História: Questões & Debates**, Curitiba, v. 14, n. 26/27, p. 196-218, jan./dez. 1997.

CAPUZZO, H. **Cinema**: a aventura do sonho. São Paulo: Editora Nacional, 1986.

CHRISTO, M. C. V. **Europa dos pobres**: a belle-époque mineira. Juiz de Fora: EDUFJF, 1994.

CINEARTE. Rio de Janeiro, ano 12, n. 459, p. 8, 15 mar. 1937.

CINEARTE. Rio de Janeiro, ano 4, n. 10, 1929.

CINEMATECA BRASILEIRA. **Cinejornal Carriço**. São Paulo: BC Gráfica/Editora, 2001.

CLAUSSEN, D. **Béla Guttmán**: Uma lenda do futebol do século XX. São Paulo: Estação Liberdade, 2014.

CÓDIGO de posturas. **O Pharol**, n. 42, p. 3, 30 jan. 1883.

CONCURSOS de shorts cinematográficos. **A Cena Muda**, ano 20, n. 1.028, p. 10, 3 dez. 1940.

DAMATTA, R. **Universo do futebol**: esporte e sociedade brasileira. Rio de Janeiro: Pinakotheke, 1982.

DAMATTA, R. Antropologia do óbvio: notas em torno do significado social do futebol brasileiro. **Revista USP**, n. 22, p.10-17, 1994.

DAMATTA, R. **Carnavais, malandros e heróis**: para uma sociologia do dilema brasileiro. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DIÁRIO MERCANTIL. Juiz de Fora, n. 9.065, p. 4, 16 jan. 1943.

DIAS, C. **Epopeias em dias de prazer**: uma história do lazer na natureza (1779-1838). Goiânia: Editora UFG, 2013.

DIRETORIA do Tupynambás. **Folha Mineira**, Juiz de Fora, n. 969, p. 3, 18 ago. 1951.

DRUMOND, M. Vargas, Perón e o esporte: propaganda política e a imagem da nação. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 22, n. 44, p. 398-421, jul./dez. 2009.

DUARTE, V. V. **Notícias que vêm da arquibancada**: a popularização da torcida do Grêmio FBPA expressa nas páginas do Correio do Povo (1933-1949). 2012. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em História) – Departamento de História, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2012.

DURANTE os três dias de carnaval. **Diário Mercantil**, Juiz de Fora, nº 7.852, p. 5, 23 fev. 1939.

ELIAS, N. **O processo civilizador**: uma história dos costumes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994. 1 v.

ELIAS, N. **O processo civilizador**: formação do estado e civilização. Rio de Janeiro: Zahar, 1993. 2 v.

EMPRESA Germano Alves, Grande companhia de variedades. **Jornal o Paiz**, Rio de Janeiro, n. 4.668, p. 8, 15 jul. 1897. (Propaganda).

ENREDO do Rancho Carnavalesco Quem Pode, pode. **Diário Mercantil**, Juiz de Fora, p. 6, 2 mar. 1935.

ESTÁDIO Doutor Francisco Salles de Oliveira. **Jornal dos Sports**, Rio de Janeiro, p. 3, 16 jun. 1932.

ESTUDOS E CONFERÊNCIAS. Rio de Janeiro: DIP, n. 14, 1941.

EVOÉ. Evoé: Momo fará hoje às 6h da tarde a sua entrada triunfal. **Diário Mercantil**, Juiz de Fora, n. 6.862, p. 1, 10 fev. 1934.

FACHADA do popular de Juiz de Fora, da empresa João Carriço e a sua reclame do “Príncipe estudante”. **Cinearte**, Rio de Janeiro, ano 4, n. 10, p. 38, 1929. (Propaganda).

FAZOLATTO, D. Juiz de Fora: primeiros tempos. *In*: FAZOLATTO, D. **Juiz de Fora: história, texto e imagem**. Juiz de Fora: FUNALFA, 2004.

FERNANDES, N. L. B. **Arquitetura escolar carioca: edificações construídas entre 1930 e 1960**. Dissertação (Mestrado em Arquitetura) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

FERRAZ, R. C.; VICENTE, S. A. Patrimônio cinematográfico da Carriço Film: uma longa ‘saga’ de perdas e recomeços. **Artebodoque**, ano 3, n. 109, set. 2021. Disponível em: <https://tramabodoque.com/2021/09/19/patrimonio-cinematografico-da-carrico-film-uma-longa-saga-de-perdas-e-recomecos/>. Acesso em: 30 out. 2021.

FERREIRA, M. de A. **Estado Novo (1937-1945): cultura e educação em perspectiva**. 2010. Monografia (Especialização em Docência do Ensino Superior) – Universidade Cândido Mendes, Rio de Janeiro, 2010.

FIELDING, R. **The american newsreel: a complete history, 1911-1967**. Jefferon, NC: McFarland, 2011.

FIGARI, C. @s “outr@s” carioc@s: interpelações, experiências e identidades homoeróticas no Rio de Janeiro: séculos XVII ao XX. Belo Horizonte: Editora UFMG; Rio de Janeiro: IUPERJ, 2007.

FOLHA MINEIRA. Juiz de Fora, n. 1.135, p. 3, 17 mar. 1951a.

FOLHA MINEIRA. Juiz de Fora, n. 1.288, p. 3, 27 de set. 1951b.

FOLHA MINEIRA. Juiz de Fora, n. 1.326, p. 3, 13 nov. 1951c.

FOLHA MINEIRA. Juiz de Fora, n. 950, p. 3, 26 jul. 1950a.

FOLHA MINEIRA. Juiz de Fora, n. 952, p. 3, 28 jul. 1950b.

FOLHA MINEIRA. Juiz de Fora, n. 953, p. 3, 28 jul. 1950c.

FOLHA MINEIRA. Juiz de Fora, n. 955, p. 3, 1 ago. 1950d.

FOLHA MINEIRA. Juiz de Fora, n. 964, p. 3, 11 ago. 1950e.

FOLHA MINEIRA. Juiz de Fora, n. 974, p. 3, 24 ago. 1950f.

FOLHA MINEIRA. Juiz de Fora, n. 976, p. 3, 26 ago. 1950g.

FOLHA MINEIRA. Juiz de Fora, n. 1.009, p. 3, out. 1950h.

FONSECA, C. M. O. A saúde da criança na política social do primeiro Governo Vargas. **Physis: Revista de Saúde Coletiva**, Rio de Janeiro, v. 3, n. 2, p. 97-116, 1993.

FOOT-BALL. **Jornal do Comércio**, Juiz de Fora, p. 2, 12 jun. 1912.

FRANCO JUNIOR, H. **A dança dos deuses**. São Paulo: Companhia das Letras: 2007.

FRANZINI, F. A futura paixão nacional: chega o futebol. *In*: DEL PRIORI, M.; MELO, V. A. de (Org.). **História do esporte no Brasil: do Império aos dias atuais**. São Paulo: Editora UNESP, 2009.

FRYDENBERG, J. **Historia social del fútbol: del amateurismo a la profesionalización**. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2011.

GALDINO, M. da R. **Minas Gerais: ensaio de filmografia**. Belo Horizonte: Secretaria Municipal de Cultura e Turismo, 1983.

GASPAR, D. M. O golpe em ação no cinema: uma reflexão acerca da importância das práticas culturais audiovisuais na análise dos filmes ipesianos. *In*: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 28., 2015, Rio de Janeiro. **Anais [...]**. Rio de Janeiro: Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, 2015. Disponível em: <https://portalintercom.org.br/anais/nacional2015/resumos/R10-2763-1.pdf>. Acesso em: 3 jul. 2021.

GIROLETTI, D. **Industrialização de Juiz de Fora**. Juiz de Fora: EDUFJF, 1988.

GIULIANOTTI, R. **Dimensões históricas e socioculturais do esporte das multidões**. Rio de Janeiro: Nova Alexandria, 2010.

GOELLNER, S. Prefácio. *In*: RUBIO, K. (Org.). **As mulheres e o esporte olímpico**. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2011.

GOIG, R. L. Clubes y selecciones nacionales de fútbol. La dimensión etnoterritorial del fútbol español. **Revista Internacional de Sociología**, v. 64, n. 45, p. 37-66, 2006.

GOMES, A. de C. **A invenção do trabalhismo**. 3. ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2005.

GOMES, A. C. Ideologia e trabalho no Estado Novo. *In*: PANDOLFI, D. C. (Org.). **Repensando o Estado Novo**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1999.

GOMES, P. E. S. **70 anos de cinema brasileiro**. Rio de Janeiro: Editora Expressão e Cultura S.A., 1966.

GOMES, L. Aí vem o carnaval. **Diário Mercantil**, Juiz de Fora, 4 mar. 1943. Nótulas, p. 2.

GRANDE batalha de confete em Benfica no próximo domingo. **Diário Mercantil**, Juiz de Fora, n. 9.981, p. 3, 6 fev. 1946.

GRANDE Companhia de Variedades Empresa Germano Alves. **O Pharol**, Juiz de Fora, n. 92, p. 3, 22 jul. 1897. (Propaganda).

GREEN, J. N. **Além do carnaval: a homossexualidade brasileira no Brasil do século XX**. São Paulo: UNESP, 2000.

GUIMARÃES, P. A. T. **Cinema digital e um modelo de tecnologia alternativa de film transfer**. 2008. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

GUTERMAN, M. **O futebol explica o Brasil**. São Paulo: Contexto, 2013.

HOBBSAWM, E. **Mundos do trabalho**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2000.

HOBBSAWM, E.; RANGER, T. **A invenção das tradições**. São Paulo: Paz e Terra, 1984.

HOLT, R. O corpo trabalhado: ginastas e esportistas no século XIX. *In*: CORBIN, A.; COURTINE, J.; VIGARELLO, G. (Org.). **História do corpo: da revolução à Grande Guerra**, 2008. p. 393-478.

IANNI, O. **Estado e planejamento econômico no Brasil**. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1986.

IWANCZUK, J. **Historia del fútbol amateur en la Argentina**. Buenos Aires: Autores Editores, 1992.

JORNAL DO COMÉRCIO. Juiz de Fora, 14 ago. 1927a.

JORNAL DO COMÉRCIO. Juiz de Fora, 16 ago. 1927b.

JORNAL DO COMÉRCIO. Manaus, p. 1, 7 set. 1939.

JUIZ DE FORA. **Lei nº 1.657, de 27 de maio de 1962**. Dispõe sobre aquisição de material de natureza histórica. Juiz de Fora: Câmara Municipal de Juiz de Fora, 1962. Disponível em: <https://www.camarajf.mg.gov.br/sal/norma.php?t=0&njn=1657&njc=&njt=LEI>. Acesso em: 3 jul. 2021.

JUIZ DE FORA. **Lei nº 588, de 28 de outubro de 1953**. Insitui auxílio a Carriço Filme de Juiz de Fora. Juiz de Fora: Câmara Municipal de Juiz de Fora, 1953. Disponível em: <https://www.camarajf.mg.gov.br/sal/norma.php?t=0&njn=588&njc=&njt=LEI>. Acesso em: 3 jul. 2021.

JUIZ DE FORA. **Lei nº 439, de 20 de novembro de 1951**. Concede subvenções a instituições de caráter Assistencial e Educacional. Juiz de Fora: Câmara Municipal de Juiz de Fora, 1951. Disponível em: <https://www.camarajf.mg.gov.br/sal/norma.php?t=0&njn=439&njc=&njt=LEI>. Acesso em: 3 jul. 2021.

JUIZ DE FORA. **Lei nº 243, de 4 de janeiro de 1950**. Concede auxílio a diversas Instituições. Juiz de Fora: Câmara Municipal de Juiz de Fora, 1950a. Disponível em: <https://www.camarajf.mg.gov.br/sal/norma.php?t=0&njn=243&njc=&njt=LEI>. Acesso em: 3 jul. 2021.

JUIZ DE FORA. **Lei nº 333, de 8 de dezembro de 1950**. Concede auxílio a diversas Instituições. Juiz de Fora: Câmara Municipal de Juiz de Fora, 1950b. Disponível em: <https://www.camarajf.mg.gov.br/sal/norma.php?t=0&njn=333&njc=&njt=LEI>. Acesso em: 3 jul. 2021.

JUIZ DE FORA. **Lei nº 102, de 3 de dezembro de 1948**. Concede auxílio a diversas Instituições. Juiz de Fora: Câmara Municipal de Juiz de Fora, 1948. Disponível em: <https://www.camarajf.mg.gov.br/sal/norma.php?t=0&njn=102&njc=&njt=LEI>. Acesso em: 3 jul. 2021.

KAMINSKI, R. O primeiro cinema nas páginas das revistas curitibanas (1907-1913). **Brasiliانا**: Journal for Brazilian Studies, v. 9, n. 1, p. 66-93, 2020.

LABRES FILHO, J. P. **Que jazz é esse?** As jazz-bands no Rio de Janeiro da década de 1920. 2014. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2014.

LAZZARI, A. **Coisas para o povo não fazer**: carnaval em Porto Alegre (1870-1915). Campinas, EdUnicamp. 2001.

LENHARO, A. **Sacralização da política**. 2. ed. Campinas: Papirus, 1986.

LEOPOLDI, M. A. P. A economia política do primeiro governo Vargas (1930-1945): a política econômica em tempos de turbulência. In: FERREIRA, J.; DELGADO, L. de A. N. (orgs.). **O Brasil republicano**: o tempo do nacional-estatismo: do início da década de 1930 ao apogeu do Estado Novo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003. p. 241-285. 2 v.

LEUTRAT, J-L. Uma relação de diversos andares: cinema & história. **Imagens: Cinema 100 anos**, n. 5, p. 28-33, ago./dez. 1995.

LINO, S. C. Cinematographo: doença da moda. **Revista do Arquivo Público Mineiro**, Belo Horizonte, v. 1, n. 1, p. 90-103, jan./jun. 2009. Disponível em: http://www.siaapm.cultura.mg.gov.br/acervo/rapm_pdf/dossie05_2009.pdf. Acesso em: 8 fev. 2018.

LYRA, B. A emergência de gêneros no cinema brasileiro: do primeiro cinema às chanchadas e pornochanchadas. **Conexão – Comunicação e Cultura**, Caxias do Sul, v. 6, n. 11, p. 141-159, jan./jun. 2007. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/etc/revistas/index.php/conexao/article/view/197>. Acesso em: 4 out. 2019.

MALAIÁ, J. M. **Revolução vascaína**: a profissionalização do futebol e inserção sócioeconômica de negros e portugueses na cidade do Rio de Janeiro (1915-1934). 2010. 489f. Tese (Doutorado em História Econômica) – Departamento de História, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

MALAIÁ, J. M. C. O processo de profissionalização do futebol no Rio de Janeiro: dos subúrbios à Zona Sul: a inserção de negros, mestiços e brancos pobres na economia da Capital Federal (1914-1923). **Leituras de Economia Política**, Campinas, n. 13, p. 125-155, jan./jul., 2008.

MANNONI, L. **A Grande arte da luz e da sombra**. São Paulo: Editora Senac; Editora UNESP, 2003.

MARQUES, G. M. “Cabelos à Joãozinho”: a garçonne em Portugal nos anos vinte. *In*: VAQUINHAS, I. (coord.). **Entre garçonnas e fadas do Lar**: estudos sobre as mulheres na sociedade portuguesa do século XX (17-68). Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2004.

MARQUES, V. R. B. **A medicalização da “raça”**: médicos, educadores e discurso eugênico. Campinas: UNICAMP, 1994.

MARRERO, A.; PIÑEYRÚA, R.. ‘Ora pro nobis’: fútbol, mística e identidad nacional en el Uruguay moderno. *In*: GOIG, R. L. (Org.). **Fútbol postnacional**: transformaciones sociales y culturales de ‘deporte global’ en Europa y America Latina. Barcelona: Anthropos Editorial, 2009. p. 129-139.

MARTIN, M. **A linguagem cinematográfica**. São Paulo: Editora Brasiliense, 2005.

MARTINS, A. P. V. **Visões do feminino**. Rio de Janeiro: Fiocruz, 2004.

MAUAD, A. M. Na mira do olhar: um exercício de análise da fotografia nas revistas ilustradas cariocas, na primeira metade do século XX. **Anais do Museu Paulista: História E Cultura Material**, v. 13. n. 1, p. 133-174, jan./ jun. 2005.

MAZZOLENI, A. **O ABC da linguagem cinematográfica**. Avanca, Portugal: Edições Cine-Clube de Avanca, 2005.

MELO, L. A. R. **Cinema independente**: produção, distribuição e exibição no Rio de Janeiro (1948-1954). 2011. Tese (Doutorado em Comunicação) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2011.

MELO, V. A. de. Futebol e cinema: relações. **Revista Portuguesa de Ciências do Desporto**, Porto, v. 6, n. 3, out. 2006. Disponível em: <http://www.scielo.oces.mctes.pt/pdf/rpcd/v6n3/v6n3a13.pdf>. Acesso em: 3 maio 2021.

MELO, V. A. de. Esporte e cinema: diálogos – as primeiras imagens brasileiras. **Revista Brasileira de Ciências do Esporte**, Campinas, v. 26, n. 2, p. 21-37, jan. 2005.

MELO, V. A. Mulheres em movimento: a presença feminina nos primórdios do esporte na cidade do Rio de Janeiro (até 1910). **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 27, n. 54, p. 127-152, 2007. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/rbh/v27n54/a08v2754.pdf>. Acesso em: 7 jan. 2021.

MELO, V. A. de. **Os sports e as cidades brasileiras**: transição dos séculos XIX e XX. Rio de Janeiro: Apicuri, 2010.

MELO, V. A. de. Amador ou profissional: um debate primordial no campo esportivo. *In*: GOMES, E. de S.; PINHEIRO, C. L. M. (Orgs.). **Olhares para a profissionalização do futebol**: análises plurais. Rio de Janeiro: Multifoco, 2015. p. 19-44.

MELO, V. A. **Dicionário ilustrado de termos da construção civil**. 2016. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Engenharia Civil) – Centro de Ciências Exatas e Tecnologia, Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, 2016.

MENESES, G. A.; GONZÁLEZ, J. M. A. La investigación del fútbol y sus nexos con los estudios de comunicación: aproximaciones y ejemplos. **Comunicación y Sociedad Nueva Época**, n. 20, p. 33-64, jul.-dec. 2013.

MIL duzentos e sessenta e três forasteiros hospedaram-se nos hotéis da cidade durante os três dias de Carnaval. **Diário Mercantil**, Juiz de Fora, n. 7.852, p. 8, 23 fev. 1938.

MINAS GERAIS. Departamento Estadual de Estatística. **Anuário de estatística demográfico-sanitária de Belo Horizonte e de algumas cidades do estado 1934-1935**. Belo Horizonte: Departamento Estadual de Estatística, 1938a. (Volume 1934-1935).

MINAS GERAIS. Departamento Estadual de Estatística. **Sinopse estatística do estado de Minas Gerais 1937**. Belo Horizonte: Departamento Estadual de Estatística, 1938b. (Volume 2; ano 3; 1937).

MINAS GERAIS. Departamento Estadual de Estatística. **Anuário estatístico de Minas Gerais 1951**. Belo Horizonte: Departamento Estadual de Estatística, 1952. (Volume ano 5; 1951).

MIRANDA, S. R. **Cidade, capital e poder: políticas públicas e questão urbana na Velha Manchester Mineira**. 1990. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 1990.

MIRANDA, L. F.; RAMOS, F. (Org.). **Enciclopédia do cinema brasileiro**. São Paulo: Senac, 2000. p. 133-135.

MOMO chegará à cidade: a sensacional batalha de confete amanhã no Vitorino Braga. **Diário Mercantil**, Juiz de Fora, n. 8.780, p. 3, 6 fev. 1942.

MORETTIN, E. V. O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro. **História: Questões e Debates**, Curitiba, v. 38, n. 1, p. 11-42, 2003. Disponível em <https://revistas.ufpr.br/historia/article/view/2713>. Acesso em: 3 fev. 2019.

MORGAN, J. Milhões atirados no Paraibuna. **Jornal Urgente** (MG), n. 6, p. 3, nov. 1973.

MOSTARO, C. D.; MEDEIROS FILHO, J.; MEDEIROS, R. F. de. **História recente da música popular brasileira em Juiz de Fora (1945-1975)**: Tomo I. Juiz de Fora: Edição dos Autores, 1977.

MOTA, D. D. G. M. de. Antônio Carlos Ribeiro de Andrada e o personalismo na memória sobre a Revolução de 1930. **Faces de Clio**, v. 4, n. 8, p. 197-213, 2018.

MOURA, E. B. B. de. Meninos e meninas na rua: impasse e dissonância na construção da identidade da criança e do adolescente na República Velha. **Rev. Bras. Hist.**, São Paulo, v. 19, n. 37, set. 1999. Disponível em:

http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01881999000100005&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 8 jul. 2021.

MUSEU do Crédito Real. **Secretaria de Estado de Cultura e Turismo**, 2019. Disponível em: <https://www.secult.mg.gov.br/instituicoes/museus/museu-credito-real>. Acesso em: 20 dez. 2019.

MUSSE, C. F. **Imprensa, cultura e imaginário urbano**: exercício de memória sobre os anos 60/70 em Juiz de Fora. Juiz de Fora (MG): Nankin; Funalfa, 2008.

NÃO me venhas assim. **Diário Mercantil**, Juiz de Fora, p. 6, 2 mar. 1935.

NAPOLITANO, M. A história depois do papel. *In*: PINSKY, C. B. (Org.). **Fontes históricas**. 3.ed. São Paulo: Contexto, 2011.

NAVA, P. **Baú de ossos**. 3. ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1974.

NEGREIROS, P. J. L. de C. **A nação entra em campo**: o futebol nos anos 30 e 40. 1998. Tese (Doutorado em História) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 1998.

NOS SETORES da folia: o bairro santa Terezinha em polvorosa. **Diário Mercantil**, Juiz de Fora, n. 8.788, p. 3, 12 fev. 1942.

O BLOCO Mamãe eu quero não poderá sair! **Diário Mercantil**, Juiz de Fora, p. 1, 3 fev. 1937.

O CARNAVAL na floresta. **Diário Mercantil**, Juiz de Fora, n. 8.777, p. 3, 3 fev. 1942.

O CARNAVAL. **O Pharol**, n. 26, p. 2, 1 fev. 1910.

O CARNAVAL. **O Pharol**, n. 26, p. 3, 9 jan. 1902.

O CARNAVAL. **O Pharol**, n. 42, p. 1, 28 fev. 1895.

O CINE Popular será reformado. **Folha Mineira**, ano 23, n. 2.709, p. 1-3, 25 jan. 1957.

O CINEMA brasileiro já pode e deve ser considerado como uma força produtora do país. **O Jornal**, Rio de Janeiro, n. 5.129, p. 11, 10 mar. 1936.

O CINEMATOGRAFO Lumiere. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, n. 196, p. 2, 15 jul. 1897.

O DIÁRIO DE PERNAMBUCO. Recife, n. 120, p. 9, 24 maio 1938.

O IMPARCIAL. São Luís, n. 6.802, p. 7, 31 dez. 1939.

O JORNAL DO COMÉRCIO. Juiz de Fora, n. 3.707, 23 ago. 1908.

OLIVEIRA NETO, M. G. Entre o grotesco e o risível: o lugar da mulher negra na história em quadrinhos no Brasil. **Revista Brasileira de Ciência Política**, Brasília, n. 16, p. 65-85, jan.-abr. 2015.

OLIVEIRA, P. de. **História de Juiz de Fora**. Juiz de Fora: Companhia Dias Cardozo, 1966.

O MONUMENTAL préstito dos planetas. **Diário Mercantil**, Juiz de Fora, n. 6.862, p. 1, 10 fev. 1934.

ONZE dias após invasão hacker, site da Biblioteca Nacional segue fora do ar. **Correio do Povo**, 2021. Disponível em: <https://www.correiodopovo.com.br/artegenda/onze-dias-ap%C3%B3s-invas%C3%A3o-hacker-site-da-biblioteca-nacional-segue-fora-do-ar-1.607409>. Acesso em: 30 out. 2021.

O PHAROL. Juiz de Fora, n. 180, p. 1, 30 jul. 1916.

O POLICIAMENTO durante os dias de carnaval: bailes públicos, o uso de máscaras não será permitido aos súditos de países do «Eixo» - não haverá corso. **Diário Mercantil**, Juiz de Fora, p. 4, 6 mar. 1943.

O TRABALHO no carnaval. **Diário Mercantil**, Juiz de Fora, n. 9.688, p. 2, 11 fev. 1945.

OS AUTOMÓVEIS no carnaval. **Diário Mercantil**, Juiz de Fora, n. 7.465, p. 1, 2 fev. 1937.

OS CHAMADOS blocos sujos: pilharias de bom e mau gosto. **Diário Mercantil**, Juiz de Fora, n. 8.788, p. 1, 16 fev. 1942.

OS MENORES e o carnaval: crianças de menos de 14 anos não podem participar de blocos. **Diário Mercantil**, Juiz de Fora, n. 10.575, p. 2, 5 fev. 1948.

PARDINI, M. N. M. **A narrativa da ordem e a voz da multidão: o futebol na imprensa durante o Estado Novo (1937-1945)**. 2009. Dissertação (Mestrado em História Social) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

PANFICHI, A. Alianza Lima 1901-1935: los primeros años de una pasión centenária. **Razón y Palabra**, n. 69, p. 1-11, jul.-sept., 2009.

PEREIRA, F. C. A. **Uma nova versão: análise dos elementos de ficção presentes nos cinejornais de João Gonçalves Carriço**. 2011. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011.

PEREIRA, L. A. de M. **Footballmania: uma história social do futebol no Rio de Janeiro, 1902-1938**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

PESSOA, F. **Territórios de escuta e imagens em movimento: um (discreto) deslocamento epistemológico**. 2017. Tese (Doutorado em Artes) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2017. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/BUOS-B7KK6P?mode=full>. Acesso em: 4 jul. 2020.

- PINHEIRO, C. L. M. Notas sobre o profissionalismo no futebol cearense: histórias e memórias. In: GOMES, E. de S.; PINHEIRO, C. Lucas M. (Org.). **Olhares para a profissionalização do futebol: análises plurais**. Rio de Janeiro: Multifoco, 2015. p. 157-192.
- PIRES, A. J. **Café, finanças e bancos: uma análise do sistema financeiro da Zona da Mata de Minas Gerais: 1889/1930**. 2004. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004.
- PUIG, A. F. Lo sagrado del rebaño: el nacimiento de un símbolo. **Razón y Palabra**, n. 69, p. 1-9, jul.-sept., 2009.
- QUEIROZ, M. I. P. de. Carnaval brasileiro: da origem européia ao símbolo nacional. **Ciência e Cultura**, São Paulo, v. 39, n. 8, p. 717-729, ago. 1987.
- QUEM são eles? **Diário Mercantil**, Juiz de Fora, p. 6, 2 mar. 1935.
- RAGO, M. **Do cabaré ao lar**. O mito da cidade disciplinar. Rio de Janeiro: Graal, 1985.
- RÊGO, D. D. L. **Imagem e política: estudo sobre o cinejornal brasileiro (1939-1942)**. 2007. Dissertação (Mestrado em Multimeios) – Programa de Pós-Graduação em Multimeios, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007.
- REINADO de Momo. **Diário Mercantil**, Juiz de Fora, n. 10.893, p. 3, 22 fev. 1949.
- REINADO de Momo. **Diário Mercantil**, Juiz de Fora, n. 11.187, p. 3, 15 fev. 1950.
- REVISTA DA SEMANA. Rio de Janeiro, n. 481, 1º ago. 1909.
- REVISTA EM VOGA. Juiz de Fora: Grupo Tribuna da Tarde, n. 35, jan. 1989.
- RIZZINI, I.; VOGEL, A. O menor filho do Estado: pontos de partida para uma história da assistência pública à infância no Brasil. In: PILOTTI, F.; RIZZINI, I. **A arte de governar crianças: a história das políticas sociais, da legislação e da assistência à infância no Brasil**. Rio de Janeiro: Instituto Interamericano Del Niño, Editora Universitária Santa Úrsula; Amais Livraria e Editora, 1995.
- ROCHA, A. M. da. **Cinejornalismo brasileiro: uma visão pelas lentes da Carriço Film**. 2007. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Centro de Estudos Gerais, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2007.
- ROCHA, A. M. da. **Cinejornalismo brasileiro: uma visão pelas lentes da Carriço Film**. Juiz de Fora: Funalfa, 2008.
- ROLDÁN, D. L. Q. Del invento inglés al criollismo patrio: el desarrollo del fútbol en Colombia. In: GOMES, E. de S.; PINHEIRO, C. L. M. **Olhares para a profissionalização do futebol: análises plurais**. Rio de Janeiro: Multifoco, 2015. p. 295-316.
- ROSENFELD, A. **Cinema arte e indústria**. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- RUMO a Juiz de Fora, as Equipes Femininas do Oposição e do Primavera. **O Radical**, Rio de Janeiro, p. 5, 5 out. 1940.

SAINATI, A. **La settimanale Incom**: cinegiornali e informazione negli anni '50. Torino: Edizione Lindau, 2001.

SANTOS, A. **A estética estadonovista**: um estudo acerca das principais comemorações oficiais sob o prisma do Cinejornal Brasileiro. 2004. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2004.

SANTOS, J. M. C. M. **Revolução vascaína**: a profissionalização do futebol e a inserção socioeconômica de negros e portugueses na cidade do Rio de Janeiro (1915-1934). 2010. Tese (Doutorado em História) – Pós-Graduação em História Econômica, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

SCHULZE, B. El fútbol en Alemania: desde los inicios hasta la Copa del Mundo de 2006. *In*: GOIG, R. L. (Org.). **Fútbol postnacional**: transformaciones sociales y culturales de 'deporte global' en Europa y América Latina. Barcelona: Anthropos Editorial, 2009. p.79-81.

SERÁ filmado o carnaval de Juiz de Fora. **Diário Mercantil**, Juiz de Fora, n. 6.861, p. 2, 9 fev. 1934.

SEVCENKO, N. Transformações da linguagem e advento da cultura modernista no Brasil. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 6, n. 11, p. 78-88, 1993.

SEVCENKO, N. **Orfeu extático na metrópole**: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

SILVA, F. N. da. **Prática do dizer, prática do fazer**: cineclubismo, imagens e política. 2011. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2011.

SILVA, L. G. A.; CERQUEIRA, F. V. As Pranteadoras no túmulo dos Tostes. *In*: SEMINÁRIO DE HISTÓRIA DA ARTE, 13., 2014, Pelotas. **Anais [...]**. Pelotas: UFPEL, 2014. v. 4, p. 1-19.

SILVA NETO, A. L. **Dicionário de fotógrafos do cinema brasileiro**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2010.

SIMIS, A. Cinema e cineastas em tempo de Getúlio Vargas. **Revista de Sociologia e Política**, Curitiba, n. 9, p.75-80, 1997.

SIMIS, A. **Estado e cinema no Brasil**. São Paulo: Annablume, 1996.

SIRIMARCO, M. **João Carriço, o amigo do povo**. Juiz de Fora: Funalfa, 2005.

SIQUEIRA, D. **Cenas de um horizonte político**: o ano de 1963 e a produção de cinejornais a serviço de uma administração municipal na capital de Minas Gerais. 2007. Dissertação (Mestrado em História e Culturas Políticas) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007.

SMITHER, R.; KLAUE, W. **Newsreels in film archive: a survey based on the FIAF Newsreels Symposium**. Wiltshire: Flicks Books, 1998.

SOARES, C. L. **Educação Física: raízes europeias e Brasil**. 4. ed. Campinas, SP: Autores Associados, 2007. (Coleção Educação Contemporânea).

SOUZA, B. S. de. Um canarinho na cobertura jornalística da Copa Rússia 2018. *In: CONGRESSO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO NA REGIÃO SUL, 20., 2019, Porto Alegre. Anais eletrônicos [...]*. Porto Alegre: Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, 2019. Disponível em: <https://portalintercom.org.br/anais/sul2019/resumos/R65-0429-1.pdf>. Acesso em: 8 jul. 2021.

SOUZA, J. I. de M. **Imagens do passado: São Paulo e Rio de Janeiro nos primórdios do cinema**. São Paulo: Editora Senac, 2004.

SOUZA, J. I. de M. Trabalhando com cinejornais: relato de uma experiência. **História: Questões e Debates**, n. 38, ano 20, p. 43-62, jan.-jun. 2003.

SOUZA, J. I. de M. **Ação e imaginário de uma ditadura: controle, coerção e propaganda política nos meios de comunicação durante o Estado Novo**. 1991. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1991.

SOUZA, J. I. de M. Eleições e cinema brasileiro: do fósforo eleitoral aos santinhos eletrônicos. **Revista USP**, n. 22, p. 155-165, 1994.

SOUZA NETO, G. J. de. **A invenção do torcer em Belo Horizonte: da assistência ao pertencimento clubístico (1904-1930)**. 2010. 130 p. Dissertação (Mestrado em Estudos do Lazer) – Escola de Educação Física, Fisioterapia e Terapia Ocupacional, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2010. Disponível em: http://www.eeffto.ufmg.br/eeffto/info/defesas/59/a_invencao_do_torcer_em_belo_horizonte_da_assistencia_ao_pertenciment. Acesso em: 15 out. 2019.

SPORT ILLUSTRADO. Rio de Janeiro, n. 16, p. 24-25, 21 set. 1939.

SPORT ILLUSTRADO. Rio de Janeiro, n. 496, p. 18, 9 out. 1947.

STEHLLING, L. J. João G. Carriço, o pioneiro do cinema e de jornais cinematográficos. **Revista O Lince**, p. 16-17, jun. 1960.

TEIXEIRA, C. A. **Cinejornal brasileiro: a documentação do esporte no Estado Novo em comparação com a estética de Leni Riefenstahl**. 2011. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011.

TEIXEIRA FILHO, J. P. **Salvo erro ou omissão**. Juiz de Fora: Gente Juiz-Forana, 1979.

TESTA, R. A. **Tupi Foot Ball Club: a repentina explosão dos carijós, uma história de luta, paixão e raça**. 2007. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Jornalismo) – Universidade Salgado de Oliveira, São Gonçalo, 2007.

TIETZMANN, R.; ROSSINI, M. de S. De volta para o passado: o audiovisual de acontecimento contemporâneo. *In*: BENEVENUTO JR, Á.; STEFFEN, C. **Tecnologia, pra quê?** Os impactos dos dispositivos tecnológicos no campo da comunicação. Porto Alegre: Armazém Digital, 2012.

TOMAIM, C. S. **Janela da alma**: Cinejornal e Estado Novo – fragmentos de um discurso totalitário. São Paulo: Ed. Annablume, 2006.

TOULLET, E. **Cinématographe, invention du siècle**. Paris: Galimard, 1995.

TRANCHE, R. R.; SÁNCHEZ-BIOSCA, V. **NO-DO**: el tiempo y la memoria. Madrid: Cátedra/ Filmoteca Española, 2001.

VARGAS, G. O cinema nacional, elemento de aproximação dos habitantes do País. *In*: VARGAS, G. **A nova política do Brasil**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1934.

VENCEU o profissionalismo em Juiz de Fora. **Jornal dos Sports**, Rio de Janeiro, 21 jun. 1933.

VIGARELLO, G. **História da beleza**: o corpo e a arte de se embelezar, do renascimento aos dias de hoje. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.

VIGARELLO, G. Estádios: o espetáculo esportivo das arquibancadas às telas. *In*: CORBIN, A.; COURTINE, J.; VIGARELLO, G. (Org.). **História do corpo**: as mutações do olhar. Petrópolis: Vozes, 2009. p. 445-480.

WAHL, A. **Historia del fútbol, del juego al deporte**. Barcelona: Ediciones B.S.A, 1997.

WAINBERG, J. A. A voz de Deus: um estudo da narração de cinejornais em tempos de guerra: a persuasão audiovisual de um povo. **INTERCOM - Revista Brasileira de Comunicação**, São Paulo, v. 15, n. 2, p. 144-166, jul./dez. 1992.

WISNIK, J. M. **Veneno remédio**: o futebol e o Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

WITTER, J. S. **Breve história do futebol brasileiro**. São Paulo: FTD, 1996.

WOOD, D. Golazo del Perú: de elites y fútbol. **Razón y Palabra**, n. 69, p.1-14, jul.-sept. 2009.

XAVIER, I. **Sétima arte**: um culto moderno. São Paulo: Perspectiva: Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1978.

XAVIER, I. O olhar e a voz: a narração multifocal do cinema e a cifra da história em São Bernardo. **Literatura e Sociedade**, [S. l.], v. 2, n. 2, p. 126-138, 1997. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ls/article/view/13886>. Acesso em: 23 abr. 2021.

APÊNDICE A – O esporte e a prática escolar em juiz de fora

ESCOLA	DESCRIÇÃO DA PRÁTICA ESPORTIVA	CINEJORNAL	ANO
Escola Normal Oficial	6º aniversário de abertura das aulas da Escola Normal Oficial, aspectos interessantes do jogo de voleibol no pátio do edifício entre as alunas do 1º e 2º anos de aplicação.	Cinejornal Actualidades N.004	1934 Funalfa
Escola Normal Oficial	A festa do encerramento das aulas do 1º semestre de 1934. “Interessantes exercícios de ginástica sob a orientação da professora D. Glorinha.” Alunas fazendo exercícios; outras observam de balcão.	Cinejornal Actualidades N.009	1934 Funalfa
Escola Normal Oficial e Granbery	O torneio de voleibol feminino realizado no campo do Sport Clube, entre o Granbery x Escola Normal.	Cinejornal Actualidades N.015	1934 Funalfa
Colégio Santa Catarina	A exposição dos trabalhos das alunas do Colégio Santa Catarina; bordados expostos; alunas fazendo ginástica no pátio da escola.	Cinejornal Actualidades N.040	1936 Funalfa
Escola Normal Oficial	Caravana paulista de educação e cultura dirigida pela deputada Chiquinha Rodrigues em visita à Escola Normal Oficial, apresentação das alunas fazendo exercícios de ginástica.	Cinejornal Actualidades N.043	1936 Cinematoca
Escola Normal Oficial	Dr. Benedito Valadares Ribeiro D. D. Governador de Minas Gerais visitando a Escola Normal Oficial: exercícios de educação física pelas alunas	Cinejornal Actualidades N.052	1937 Funalfa
Escola Normal Oficial	Ginástica pelas alunas da Escola Normal Oficial. Jogo de basquete no Granbery.	Cinejornal Carriço SN-019	1934 Cinematoca
Jogos Universitários	10º Jogos Universitários no Sport Club Juiz de Fora; desfile dos atletas; provas de salto triplo e revezamento.	Cinejornal Carriço SN-074	1953 Funalfa
Granbery	Comemoração de 13 de maio com o jogo	Cinejornal	1934

	de basquetebol Granbery x Viçosa.	Actualidades N.006	Funalfa
Granbery	“44º aniversário de sua fundação.” Realização de provas esportivas; lançamento de peso, futebol entre o time de Lavras e o Granberyense, corrida de revezamento.	Cinejornal Actualidades N.013	1934 Funalfa

Fonte: Elaborado pela autora.

Nota: Elaboração a partir do visionamento dos filmes disponíveis no acervo da FUNALFA e dos dados disponibilizados no catálogo *Cinejornal Carriço*, elaborado em 2001 pela Cinemateca Brasileira.

APÊNDICE B – Quadro esporte e a formação militar

Prática esportiva	Cinejornal	Ano
No Quartel do IV Esquadrão do IV Regimento de Cavalaria Divisionária, sargentos iniciam realiza percurso dos obstáculos na pista com exercícios hípicos.	Cinejornal Actualidades N.007	1934 Funalfa
4º Regimento de Cavalaria Divisionária: um concurso hípico.	Cinejornal N.077	1939 Cinemateca
“Franc. Bernardino: ‘Garden-party’ no Jockey Clube”. Festa em benefício da construção da Igreja de Santa Rita de Cássia; amazonas fazem uma corrida na pista; prova hípica com militares.	Cinejornal N.100	1941 Funalfa
“Mariano Procópio - Minas Gerais: O ‘Dia do Soldado’ na 4ª Região Militar”. Discursos diante do busto de Caxias; jogos dos soldados; grupo musical com soldados fantasiados; concurso hípico dos alunos do CPOR no 4º Esquadrão de Cavalaria Divisionária.	Cinejornal N.108	1941 Cinemateca
“M. Procópio - E. de Minas: Concurso hípico”. Civis e militares participam de provas hípicas.	Cinejornal N.126	1944 Cinemateca
“Notícias do Rio”. 149º aniversário da Polícia Militar do Rio de Janeiro; ginástica e provas hípicas no pátio do quartel.	Cinejornal N.166	Funalfa 1949
Exercícios de equitação na 4ª Região Militar.	Cinejornal Carriço SN-019	1934 Cinemateca

Fonte: Elaboração da pesquisadora a partir do visionamento dos filmes disponíveis no acervo da FUNALFA e dos dados disponibilizados no catálogo *Cinejornal Carriço*, elaborado em 2001 pela Cinemateca Brasileira.

APÊNDICE C – Esportes e dinâmica da cidade

Prática esportiva	Cinejornal	Ano
Corrida de motocicletas realizada pelo Moto Clube do Rio. Um carro de corridas abre caminho para os motociclistas entre o público espalhado nas ruas. A multidão assiste à prova.	Cinejornal Actualidades N.014	1934 Funalfa
“Prova Automobilística Getúlio Vargas”. O automóvel do sr. Parkinson em Juiz de Fora; a prova é uma promoção do Automóvel Clube do Brasil.	Cinejornal N.075	1939 Funalfa
“2º Raid Automobilístico Getúlio Vargas”. Passagem por Juiz de Fora dos concorrentes da segunda etapa da prova; citados Chico Landi, os irmãos Júlio e Catarino Andreata, Francisco Marques e Aristides Bertel.	Cinejornal N.221	1951 Funalfa
“Juiz de Fora Esportivo” Aspectos da “Prova Automobilística 1º Circuito Cidade de Juiz de Fora”: público diante do Regina Hotel; prova de motociclistas; prova automobilística; massa popular carrega o vencedor.	Cinejornal Carriço SN-036	1947-1949 Funalfa
Corrida de Bicicletas promovida pelo Cicle Clube Juiz de Fora. Cenas de Ciclistas passando por rua. “A passagem pela Avenida dos Andradas.” “A chegada ao Largo 13 de Maio.”	Cinejornal Actualidades N.004	1934 Funalfa
“O Cicle Ítalo-Brasileiro promove três provas ciclísticas intituladas Exmo. Sr. Prefeito Municipal, Colônia Italiana e Carriço-Filme.” Ciclistas; corrida.	Cinejornal Actualidades N.020	1935 Funalfa
“Pequeno circuito da cidade promovido pelo Cicle Clube Juiz de Fora”. A saída da Praça Riachuelo da prova ciclística em homenagem à Carriço Filme.	Cinejornal Actualidades N.048	1937 Funalfa
Organizada pelo Cicle Clube realizou-se interessante competição ciclística Corrida dos Entregadores. Aspectos da corrida.	Cinejornal N.090	1940 Funalfa
“Juiz de Fora - Minas Gerais: Ciclismo - Circuito da Cidade”. Prova com 30 voltas ou 63 km vencida por ciclista do Tupi Futebol Clube.	Cinejornal N.111	1942 Funalfa
Tupi F.C. organizou o Circuito Cidade de Juiz de Fora; aspectos da prova ciclística vencida pelo representante do Flamengo.	Cinejornal N.167	1949 Funalfa
“Prova Ciclística Rio-Juiz de Fora-Rio”. A passagem dos ciclistas pela cidade.	Cinejornal Carriço SN-041	1945 Funalfa

Fonte: Elaboração da pesquisadora a partir do visionamento dos filmes disponíveis no acervo da FUNALFA e dos dados disponibilizados no catálogo *Cinejornal Carriço*, elaborado em 2001 pela Cinemateca Brasileira.