

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

Escola de Ciência da Informação - ECI

Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação – PPGCI

VICTOR PINHEIRO LOUVISI

**“ASPECTOS QUE NUNCA SÃO DO CONHECIMENTO DO PÚBLICO”:
o Carnaval de Belo Horizonte pelas lentes da Globo Minas (1974-1983).**

Belo Horizonte

2023

VICTOR PINHEIRO LOUVISI

**“ASPECTOS QUE NUNCA SÃO DO CONHECIMENTO DO PÚBLICO”:
o Carnaval de Belo Horizonte pelas lentes da Globo Minas (1974-1983).**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação da UFMG, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Ciência da Informação.

Linha de Pesquisa: Memória social, patrimônio e produção do conhecimento.

Orientador: Prof. Dr. Rubens Alves da Silva.
Universidade Federal de Minas Gerais.

Belo Horizonte

2023

L894a

Louvisi, Victor Pinheiro.

Aspectos que nunca são do conhecimento do público [recurso eletrônico] : o Carnaval de Belo Horizonte pelas lentes da Globo Minas (1974-1983) / Victor Pinheiro Louvisi. - 2023.

1 recurso online (236 f. : il., color.) : pdf.

Orientador: Rubens Alves Silva.

Tese (doutorado)– Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Ciência da Informação.

Referências: f. 210-225.

Anexo: f. 226-235.

Exigência do sistema: Adobe Acrobat Reader.

1. Ciência da informação – Teses. 2. Carnaval - Belo Horizonte - Cobertura jornalística - Teses. 3. Comunicação audiovisual - Teses. 4. Museu - Teses. 5. Telejornalismo - Teses. I. Silva, Rubens Alves. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Ciência da Informação. III. Título.

CDU 791.65

Ficha catalográfica. Vanessa Marta de Jesus - CRB/6-2419

Biblioteca Profª Etelvina Lima, Escola de Ciência da Informação da UFMG



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO
CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO

ATA DE DEFESA DE TESE

Às 14:00 horas do dia 08 de agosto de 2023, pela plataforma Webconf, realizou-se a sessão pública para a defesa da tese de VICTOR PINHEIRO LOUVISI, número de registro 2018667518. A presidência da sessão coube ao Prof. Rubens Alves da Silva - Orientador. Inicialmente, o presidente fez a apresentação da Comissão Examinadora assim constituída: Profa. Vania Carvalho Rola dos Santos (UFOP/ Escola de Direito, Turismo e Museologia), Prof. José Wanderley Novato Silva (PUC/MG), Prof. Fabrício José Nascimento da Silveira (ECI/UFMG), Prof. Welder Antônio Silva (ECI/UFMG), e Prof. Rubens Alves da Silva (ECI-UFMG) - Orientador. Em seguida, o candidato fez a apresentação do trabalho que constitui sua tese de doutorado, intitulada: "*Aspectos que nunca são do conhecimento do público: o Carnaval de Belo Horizonte pelas lentes da Globo Minas (1974-1983)*". Seguiu-se a arguição pelos examinadores e logo após, a Comissão reuniu-se, sem a presença do candidato e do público e decidiu considerar aprovada a tese de doutorado, porém com a ressalva da banca julgar importante que os apontamentos feitos ao longo da defesa sejam incorporados à tese, notadamente a delimitação mais precisa da metodologia, a reorganização do referencial teórico e seu desdobramento em análises aprofundadas do objeto de pesquisa, incorporando os conceitos de forma a responder mais claramente ao problema de pesquisa traçado. O resultado final foi comunicado publicamente ao candidato pelo presidente da Comissão. Nada mais havendo a tratar, o presidente encerrou a sessão e lavrou a presente ata que, depois de lida e aprovada, foi assinada pela Comissão Examinadora.

Belo Horizonte, 08 de agosto de 2023.

Assinatura dos membros da banca examinadora:



Documento assinado eletronicamente por **Rubens Alves da Silva, Professor do Magistério Superior**, em 08/08/2023, às 19:25, 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 **Fabrício Jose Nascimento da Silveira, Professor do Magistério Superior**, em 09/08/2023, às 13:48, 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 **Welder Antonio Silva, Professor do Magistério Superior**, em 09/08/2023, às 13:52, 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 **José Wanderley Novato Silva, Usuário Externo**, em 04/10/2023, às 04:59, 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 **Rodrigo Moreno Marques, Coordenador(a) de curso de pós-graduação**, em 16/10/2023, às 11:01, 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 2516964 e o código CRC 00B72FFC.

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho à aguerrida e estimada professora doutora Leila Beatriz Ribeiro (*in memoriam*), com quem, pela primeira, eu ouvi vez a expressão Ciência da Informação.

AGRADECIMENTOS

Eu quero agradecer imensamente ao professor doutor Rubens Alves Silva, meu orientador. Muito obrigado por escolher o meu projeto, pelos ensinamentos, pela convivência e pela orientação. Meu eterno agradecimento.

Agradeço aos membros da banca de qualificação: Vania Carvalho, Ana Paula Silva e Fabrício José Nascimento da Silveira.

Aos colegas da pós-graduação Andreza Gonçalves, Tadeus Mucelli, Azilton Viana e Fabiana Santos.

Aos membros do grupo de estudos NEPPANCS: Franciele Garcês, Fred Moreira, Luiz Flecha, Renata Leite, Samanta Coan e Mardochée Ogécime.

Ao professor doutor Mario Viggiano pela revisão dos originais.

À equipe do Museu da Moda, em especial à Carol Ladeira, Patrícia Vilela e Marina Seif.

À equipe do MIS-BH: Isabel Beirigo, Marcella Furtado, Siomara Faria, Soraia Nunes, Paulo Udi, Darlene Saturnino, Moacir Ricoy e Thiago Veloso.

À equipe do Arquivo Público de Belo Horizonte e do Museu Histórico Abílio Barreto.

À pesquisadora Debora Costa que me auxiliou na elaboração do pré-projeto de pesquisa.

À Bruna Michels por ler os originais e contribuir com sugestões. O meu muitíssimo obrigado.

Às escolas de samba e blocos caricatos pela resistência.

Aos blocos de carnaval de Belo Horizonte, em especial: Praia da Estação, Estagiários Brass Brand, Queimando o Filme, Queimando a Largada, Tetê: a Santa, Descendo a Ladeira, Tico Tico Serra Copo, Corte Devassa, Garotas Solteiras, Ziriguidum Stardust, Toca Raul, Abre-te Sésamo, Mama na Vaca, Chama o Síndico e Bloco do Peixoto.

Ao Marcos Maia que leu os originais, principalmente a parte do Carnaval de Belo Horizonte e fez sugestões imprescindíveis para este trabalho.

Aos amigos e amigas Ana Paula Carvalho, Nayara Tamashiro, Bruna Pereira, Daniely Deliberali, Paulo Rocha, Paula Brasil, Tati Cadar, Guto Borges, Carol Craveiro, Luiz Fernando, Pascal Caquineau e Alessandra Caquineau, Dada Ranendrananda (*in memoriam*) e Taranga Deva.

À jornalista Emilia Moss, minha vizinha, que trabalhou no setor de jornalismo da Rede Globo Minas nos anos 1970.

Aos meus familiares, minha mãe Lercy, minhas irmãs Fabiana e Andreza, meus sobrinhos João e Yuri e sobrinhas Vitória e Leandra, ao meu sobrinho-neto Miguel e aos meus avós Maria e João (*in memoriam*).

Ao Grupo Museólogos Carnavalescos pelas discussões sobre os acervos e memória do carnaval.

Aos foliões e foliãs de Belo Horizonte, aos músicos de carnaval e aos sambistas da velha guarda do samba de Belo Horizonte.

RESUMO

A tese discute o Carnaval de Belo Horizonte por meio de telerreportagens realizadas pela emissora de televisão Globo Minas, pertencente ao Grupo Globo. Essas telerreportagens foram captadas no período de 1974 a 1983 e tinham o intuito de serem utilizadas nos telejornais da emissora e são, em maior parte, em preto e branco. Elas foram produzidas em película 16 milímetros e estão em rolos de filmes. Este conjunto faz parte do que ficou denominado “Fundo Globo Minas” e está guardado no Museu da Imagem e do Som de Belo Horizonte – MIS-BH. A pesquisa analisou 25 rolos de filmes sobre o Carnaval belo-horizontino do “Fundo Globo Minas” e a festa pode ser vista em diferentes situações, como por exemplo: desfile de escolas de samba e de blocos; entrevistas com representantes da prefeitura; ensaios; personalidades do Carnaval; eleição da corte momesca; baile à fantasia etc. O objetivo geral da tese é demonstrar a importância das imagens de Carnaval do “Fundo Globo Minas” para a memória do Carnaval belo-horizontino e analisa esses filmes como fonte de informação, como suporte de memória e como registro fílmico jornalístico musealizado. Os objetivos específicos são: analisar os registros da cobertura telejornalística referentes ao Carnaval de Belo Horizonte realizados pelas Globo Minas no período de 1974 a 1983; discutir o acervo audiovisual como registro e fonte de informação; discutir musealização de acervos audiovisuais; discutir o Carnaval e o conceito de carnavalização; entender de que maneira o Carnaval era vivenciado no período compreendido pela pesquisa. O recorte geográfico da pesquisa é a cidade de Belo Horizonte. A pesquisa realizada na exploração desse acervo é do tipo qualitativa, de caráter descritivo e documental, e os procedimentos metodológicos adotados estão embasados na interdisciplinaridade dialógica entre a Ciência da Informação e as Ciências Humanas e Sociais. Recorre-se, portanto, à contribuição de autores e autoras e apropriação de conceitos construídos nessas áreas do conhecimento. O problema de pesquisa é: de que maneira, ao analisar os filmes do “Fundo Globo Minas” que foram produzidos pelo Grupo Globo, e visto aqui como fonte informacional, suporte de memória e como registro fílmico jornalístico musealizado, pode-se apreender e evidenciar sobre o Carnaval belo-horizontino no período de 1974 a 1983? A hipótese inicial era que esse material constitutivo do acervo-objeto de investigação da tese apontava para ser vestígios, daquilo que tende a ficar suprimido, silenciado, em um discurso que tende a “ocultar mostrando” (em coberturas ou reportagens televisivas de expressões da cultura popular. Todavia, ao se analisar os filmes, foi possível ver o Carnaval belo-horizontino do período e o fazer de diferentes grupos populares carnavalescos da cidade mesmo sendo um material produzido por uma empresa hegemônica de comunicação, no caso o Grupo Globo. A metodologia foi desenvolvida a partir da revisão das principais referências, pesquisa documental, observação e seleção dos filmes, descrição e análise do material. Os filmes também foram descritos e analisados tendo por base a metodologia de análise de conteúdo. Por fim, foram feitas considerações e propostas de utilização do material.

Palavras-Chave: Carnaval de Belo Horizonte. Informação Audiovisual. Jornalismo Televisivo. Musealização.

ABSTRACT

The thesis discusses the Belo Horizonte Carnival through television reports made by the television station Globo Minas, belonging to Grupo Globo. These television reports were captured in the period from 1974 to 1983 and were intended to be used in the station's news programs and are, for the most part, in black and white. They were produced on 16mm film and are on film rolls. This set is part of what was called "Fundo Globo Minas" and is kept in the Museum of Image and Sound of Belo Horizonte – MIS-BH. The research analyzed 25 rolls of films about the Belo Horizonte Carnival of the "Fundo Globo Minas" and the party can be seen in different situations, such as: parade of samba schools and blocks; interviews with representatives of the city government; Tests; Carnival personalities; election of the Momesca court; The general objective of the thesis is to demonstrate the importance of the images of Carnival of the "Fundo Globo Minas" for the memory of the Carnival of Belo Horizonte and analyzes these films as a source of information, as a support of memory and as a journalistic film record in the museum. The specific objectives are to analyze the records of the television news coverage related to the Belo Horizonte Carnival carried out by Globo Minas in the period from 1974 to 1983; discuss the audiovisual collection as a record and source of information; discuss musealization of audiovisual collections; discuss Carnival and the concept of carnivalization; understand how Carnival was experienced in the period covered by the research. The geographic focus of the research is the city of Belo Horizonte. The research carried out in the exploration of this collection is qualitative, descriptive, and documental, and the methodological procedures adopted are based on the dialogic interdisciplinarity between Information Science and the Human and Social Sciences. Therefore, the contribution of authors and the appropriation of concepts constructed in these areas of knowledge are resorted to. The research problem is: in what way, when analyzing the films of the "Fundo Globo Minas" that were produced by Grupo Globo, and seen here as an informational source, memory support and as a musealized journalistic filmic record, can one apprehend and evidence about the Belo Horizonte Carnival in the period from 1974 to 1983? The initial hypothesis was that this constitutive material of the collection-object of investigation of the thesis pointed to be vestiges of what tends to be suppressed, silenced, in a discourse that tends to "hide by showing" (in coverage or television reports of expressions of popular culture. However, when analyzing the films, it was possible to see the Belo Horizonte Carnival of the period and the work of different popular carnival groups in the city, even though it was a material produced by a hegemonic communication company, in this case Grupo Globo. The methodology was developed from the review of the main references, documentary research, observation and selection of films, description, and analysis of the material. The films were also described and analyzed based on the content analysis methodology. Finally, considerations and proposals for the use of the material were made.

Keywords: Belo Horizonte Carnival. Audiovisual information. Television Journalism. Musealization.

RESUMEN

La tesis aborda el Carnaval de Belo Horizonte a través de reportajes televisivos realizados por la televisora Globo Minas, perteneciente al Grupo Globo. Estos reportajes televisivos fueron capturados en el período de 1974 a 1983 y estaban destinados a ser utilizados en los programas de noticias de la estación y están, en su mayor parte, en blanco y negro. Fueron producidos en película de 16 mm y están en rollos de película. Este conjunto forma parte de lo que se llamaba "Fundo Globo Minas" y se conserva en el Museo de la Imagen y el Sonido de Belo Horizonte – MIS-BH. La investigación analizó 25 rollos de películas sobre el Carnaval de Belo Horizonte del "Fundo Globo Minas" y la fiesta se puede ver en diferentes situaciones, tales como: desfile de escuelas y cuadras de samba; entrevistas con representantes del gobierno de la ciudad; Pruebas; Personalidades del Carnaval; elección del tribunal de Momesca; El objetivo general de la tesis es demostrar la importancia de las imágenes del Carnaval del "Fundo Globo Minas" para la memoria del Carnaval de Belo Horizonte y analiza estas películas como fuente de información, como soporte de la memoria y como registro fílmico periodístico en el museo. Los objetivos específicos son: analizar los registros de la cobertura informativa televisiva relacionada con el Carnaval de Belo Horizonte realizada por Globo Minas en el período de 1974 a 1983; discutir la colección audiovisual como registro y fuente de información; debatir sobre la musealización de las colecciones audiovisuales; discutir el Carnaval y el concepto de carnavalización; comprender cómo se vivió el Carnaval en el período cubierto por la investigación. El foco geográfico de la investigación es la ciudad de Belo Horizonte.

La investigación llevada a cabo en la exploración de esta colección es cualitativa, descriptiva y documental, y los procedimientos metodológicos adoptados se basan en la interdisciplinariedad dialógica entre la Ciencia de la Información y las Ciencias Humanas y Sociales. Por ello, se recurre al aporte de autores y a la apropiación de conceptos construidos en estas áreas del conocimiento. El problema de investigación es: ¿de qué manera, al analizar las películas del "Fundo Globo Minas" que fueron producidas por el Grupo Globo, y vistas aquí como fuente de información, soporte de memoria y como registro fílmico periodístico musealizado, ¿se puede aprehender y evidenciar sobre el Carnaval de Belo Horizonte en el período de 1974 a 1983? La hipótesis de partida era que este material constitutivo de la colección-objeto de investigación de la tesis apuntaba a ser vestigios de lo que tiende a ser reprimido, silenciado, en un discurso que tiende a "escondarse mostrando" (en coberturas o reportajes televisivos de expresiones de la cultura popular. Sin embargo, al analizar las películas, fue posible ver el Carnaval de Belo Horizonte de la época y el trabajo de diferentes agrupaciones populares carnavalescas de la ciudad, a pesar de que se trataba de un material producido por una empresa de comunicación hegemónica, en este caso el Grupo Globo. La metodología se desarrolló a partir de la revisión de los principales referentes, investigación documental, observación y selección de películas, descripción y análisis del material. Las películas también fueron descritas y analizadas a partir de la metodología de análisis de contenido. Finalmente, se realizaron consideraciones y propuestas para el uso del material.

Palabras clave: Carnaval de Belo Horizonte. Información audiovisual. Periodismo Televisivo. Musealización.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 – Praia da Estação 1.....	23
FIGURA 2 - Praia da Estação 2.....	23
FIGURA 3 - Automóvel Ornamentado para o Carnaval.....	25
FIGURA 4 - Camisa Explode Coração 1982.....	27
FIGURA 5 - Camisa Carnaval 80.....	27
FIGURA 6 - Pôster Carnaval 77.....	28
FIGURA 7 - Pôster Explode, Coração! Carnaval 1982.....	28
FIGURA 8 - Técnica do MIS-BH operando a moviola.....	37
FIGURA 9 - Detalhe. Filme em Película 16mm.....	38
FIGURA 10 – Detalhe: filme em 16 mm na moviola.....	39
FIGURA 11 - Luta entre o Carnaval e a Quaresma, 1559.....	72
FIGURA 12 - O entrudo no Rio de Janeiro, 1823.....	74
FIGURA 13 - Jogos durante o Entrudo no Rio de Janeiro, 1822.....	75
FIGURA 14 - Planta Geral da Cidade de Minas.....	79
FIGURA 15 - Carnaval de 1898 em Ouro Preto.....	80
FIGURA 16 - Bloco Leão da Lagoinha.....	82
FIGURA 17 - Cartaz da então Secretaria de Turismo - Carnaval de Belo Horizonte de 1974.....	85
FIGURA 18 - Comparativo das Bitolas.....	103
FIGURA 19 - Filme: Carnaval em 1925.....	109

FIGURA 20 - Filme: Carnaval em 1925. Crianças Fantasiadas.....	109
FIGURA 21 - Sede da TV Globo Minas.....	118
FIGURA 22 - Edifício do MIS-BH em 2022.....	141
FIGURAS 23 e 24 - Programa de Carnaval TV Itacolomi. 1956.....	142
FIGURA 25 - Toca-discos.....	146
FIGURA 26 - Projetor.....	146

LISTA DE QUADROS

QUADRO 1 - Tipologia de Acervo do MIS-BH.....	144
---	-----

LISTA DE ABREVIATURAS

CPPA-MIS – Comissão Permanente de Política de Acervos do Museu da Imagem e do Som de Belo Horizonte

CRAV – Centro de Referência Audiovisual

CTAv - Centro Técnico Audiovisual

ECI/UFMG – Escola de Ciência da Informação da Universidade Federal de Minas Gerais

FMC – Fundação Municipal de Cultura de Belo Horizonte

ICOM – International Council of Museums (Conselho Internacional de Museus)

MIS-BH – Museu da Imagem e do Som de Belo Horizonte

PBH – Prefeitura Municipal de Belo Horizonte

SMC – Secretaria Municipal de Cultura

UFMG – Universidade Federal de Minas Gerais

UNESCO - United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization (Organização para a Educação, a Ciência e a Cultura)

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	17
2 O DESENVOLVIMENTO DA PESQUISA	21
2.1 Justificativa.....	21
2.3 Revisão de Literatura.....	41
2.4 Referencial Teórico	49
2.4.1 O conceito antropológico de <i>performance</i>	49
2.4.2 O conceito de hegemonia.....	55
2.4.3 O poder simbólico, “ocultar mostrando”	59
2.4.4 A teoria dos definidores primários	62
3 O CARNAVAL.....	66
3.1 O Carnaval e o conceito de Carnavalização	66
3.2 As origens do Carnaval	68
3.3 O Carnaval brasileiro: do entrudo às escolas de samba.....	73
4 O AUDIOVISUAL COMO SUPORTE DE INFORMAÇÃO	92
4.1 A Ciência da Informação.....	92
4.2 Os documentos audiovisuais.....	100
4.3 O Carnaval e o audiovisual.....	106
4.4 A televisão no Brasil e os grandes conglomerados de comunicação.	110
4.5 A TV Globo.....	113
5 MUSEALIZAÇÃO DE ACERVOS AUDIOVISUAIS	120
5.1 O processo de musealização	120
5.2 O Patrimônio Cultural Imaterial.....	123
5.3 Memória Coletiva e Social	131
5.4 O MIS-BH e a composição de seu acervo	138
6 ANÁLISE DOS FILMES DO FUNDO GLOBO MINAS	149
6.1.2 Vídeo número 4238/12.....	151
6.1.3 Vídeo número 4238/2.....	153

6.1.4 Vídeo número 4237/2.....	154
6.1.5 Vídeo número 4243/3.....	156
6.2 Escola de samba	158
6.2.1 Vídeo número 4240/6.....	158
6.2.2 Vídeo número 4242/8.....	159
6.2.3 Vídeo número 4238/5.....	161
6.2.4 Vídeo número 4243/5.....	166
6.3 Blocos caricatos.....	167
6.3.1 Vídeo número 4237/3.....	167
6.3.2 Vídeo número 4237/4.....	169
6.3.3 Vídeo número 4238/7.....	171
6.3.4 Vídeo Número 4236/5	176
6.3.5 Vídeo número 4238/6.....	178
6.3.6 Vídeo número 4238/8.....	180
6.3.7 Vídeo número 4242/5.....	182
6.4 Carnaval de Clubes	184
6.4.1 Vídeo número 4238/11.....	184
6.4.2 Vídeo número 4242/11.....	185
6.4.3 Vídeo número 4237/7.....	187
6.5 Concurso de Fantasias	191
6.5.1 Vídeo número 4236/12.....	191
6.5.2 Vídeo número 4237/8.....	195
6.5.3 Vídeo número 4238/9.....	196
6.6 Baile do Povão.....	199
6.6.1 Vídeo número 4236/2.....	199
6.6.2 Vídeo número 4243/13.....	200
6.6.3 Vídeo número 4239/9.....	204
7 CONSIDERAÇÕES	207

REFERÊNCIAS	212
ANEXO A - CARTA ABERTA À SOCIEDADE BELO-HORIZONTINA.	
(ANPUH.ORG.BR)	227
ANEXO B – TERMO DE DOAÇÃO DO FUNDO GLOBO MINAS.....	230
ANEXO C - REPORTAGEM DE O GLOBO	232
ANEXO D – E-MAIL COM A RESPOSTA DA REDE GLOBO SOBRE O PEDIDO DE AUTORIZAÇÃO DE CÓPIAS DAS IMAGENS.....	233
ANEXO E – E-MAIL À CHEFE DA DIVISÃO DE PROCESSOS MUSEOLÓGICOS DO MUSEU CASTRO MAYA	234
ANEXO F – RELAÇÃO DE ARTIGOS SOBRE O TEMA CARNAVAL.	235

1 INTRODUÇÃO

A tese que aqui se apresenta tem o desafio de discutir o Carnaval de Belo Horizonte por meio de telerreportagens realizadas pela emissora de televisão Globo Minas, pertencente ao Grupo Globo. Essas imagens foram captadas no período de 1974 a 1983 e tinham o intuito de serem utilizadas nos telejornais da emissora. Elas foram produzidas em rolos de filmes de película 16mm e a maior parte é em preto e branco. Esse conjunto faz parte do que ficou denominado “Fundo Globo Minas” e está guardado no Museu da Imagem e do Som de Belo Horizonte – MIS-BH.

A pesquisa analisou 25 filmes sobre o Carnaval belo-horizontino do “Fundo Globo Minas” e a festa pode ser vista em diferentes situações: desfile das escolas de samba e dos blocos caricatos; entrevistas com representantes da prefeitura; ensaios; saída de bloco de rua; personalidades do Carnaval; eleição da corte momesca: Rei Momo, rainha e princesas do Carnaval; baile à fantasia, baile infantil, baile popular, Carnaval de clube, abertura do comércio em dias de Carnaval; limpeza urbana durante o Carnaval; entrega da chave da cidade ao Rei Momo etc. Esses registros servem para contextualizar historicamente o Carnaval na cidade e a própria cidade de Belo Horizonte.

Um dos pontos de destaque dos filmes do “Fundo Globo Minas” é que além das reportagens, também constam “sobras” daquilo que não foi utilizado. Nesse sentido, em cada rolo de filme consta imagens veiculadas e não veiculadas pela emissora. Nas “sobras”, as imagens têm um tempo maior de duração e são diversificadas. É um material raro que mostra, muitas vezes, os conflitos, os embates entre os entrevistados, os erros, falhas de jornalistas etc. Há mais pluralidade de elementos e opiniões.

Dessa forma, o objetivo geral da tese é demonstrar a importância das imagens de Carnaval do “Fundo Globo Minas” para a memória do Carnaval belo-horizontino. Para tanto, analisa esses filmes como fonte de informação, como suporte de memória e como registro fílmico jornalístico musealizado.

Em termos de objetivos específicos, propõe: analisar os registros da cobertura telejornalística referentes ao Carnaval de Belo Horizonte realizados pela Globo Minas entre os anos de 1974 a 1983; discutir o acervo audiovisual como registro e fonte de

informação; discutir musealização de acervos audiovisuais; discutir o Carnaval e o conceito de carnavalização; entender de que maneira o Carnaval era vivenciado no período compreendido pela pesquisa.

O recorte geográfico da pesquisa é a cidade de Belo Horizonte. No entanto, foi possível identificar, no “Fundo Globo Minas”, reportagens sobre o Carnaval em diferentes cidades do Estado de Minas Gerais, como por exemplo: Sabará, Ouro Preto, São João del Rei, Contagem, Vespasiano, Barbacena, Barão de Cocais. Isso mostra o interesse da emissora e de seu público no tema do Carnaval. Elas não foram incluídas, pois a análise desses filmes ultrapassaria o escopo desse trabalho.

A pesquisa realizada na exploração desse acervo é do tipo qualitativa, de caráter descritivo e documental, e os procedimentos metodológicos adotados estão embasados na interdisciplinaridade dialógica entre a Ciência da Informação e as Ciências Humanas e Sociais. Recorre-se, portanto, à contribuição de autores e autoras e apropriação de conceitos construídos nessas áreas do conhecimento. Destaque para as noções de *performance* ou performatividade da perspectiva antropológica (TAYLOR, 2013); (SCHECHNER, 2000); o conceito filosófico de hegemonia na análise sociológica política (GRAMSCI, 1979; 2000); os conceitos de poder simbólico e “ocultar mostrando” na vertente sociológica (BOURDIEU, 2011; 1997); e o conceito de “definidores primários” na área de estudos midiáticos (HALL et al., 1994).

No que tange ao problema de pesquisa, propõe-se à seguinte questão: de que maneira, ao analisar os filmes do “Fundo Globo Minas” que foram produzidos pelo Grupo Globo, e visto aqui como fonte informacional, suporte de memória e como registro fílmico jornalístico musealizado, pode-se apreender e evidenciar sobre o Carnaval belo-horizontino no período de 1974 a 1983? A hipótese inicial era que esse material constitutivo do acervo-objeto de investigação da tese apontava para ser *vestígios*, daquilo que tende a ficar suprimido, silenciado, em um discurso que tende a “ocultar mostrando” (BOURDIEU, 1997) em *coberturas* ou reportagens televisivas de expressões da cultura popular (SILVA, 2010). Todavia, ao analisar os filmes, foi possível ver o carnaval belo-horizontino do período e o fazer de diferentes grupos populares carnavalescos da cidade. Nesse sentido, a hipótese inicial não foi confirmada, mesmo sendo um material produzido por uma empresa hegemônica de comunicação, no caso o Grupo Globo.

Sobre a metodologia, ela foi desenvolvida a partir revisão das principais referências, pesquisa documental, observação e seleção dos filmes, descrição e análise do material. Os filmes também foram descritos e analisados tendo por base a metodologia de análise de conteúdo. Por fim, foram feitas considerações e propostas de utilização desse material.

Dessa forma, a tese se apresenta com a seguinte estrutura. Nesta introdução é realizada uma breve apresentação da pesquisa, o tema, o recorte temático e geográfico, o problema de pesquisa, o objetivo geral e os objetivos específicos e são pontuados sucintamente os capítulos do trabalho.

No capítulo 2, é abordado o desenvolvimento da pesquisa, a justificativa do trabalho, a metodologia, a revisão de literatura e o referencial teórico.

No capítulo 3, é discutido o Carnaval e suas origens, o conceito de carnavalização proposto por Bakhtin e, na sequência, é discutido o Carnaval no Brasil e o Carnaval em Belo Horizonte.

No capítulo 4, é discutido o audiovisual como suporte de informação no contexto da área de Ciência da Informação e o conceito de documento. Na sequência é abordada a produção audiovisual sobre o Carnaval. Na seção seguinte é discutida a televisão no Brasil, o seu desenvolvimento e a formação de conglomerados hegemônicos de comunicação. Por fim, é discutido o Grupo Globo e a Globo Minas.

No capítulo 5, discute-se a musealização de acervos audiovisuais e o processo de musealização. Na sequência é discutido o patrimônio cultural imaterial e sua relação com o Carnaval. Em seguida, são abordados os conceitos de memória coletiva e social. Além disso, é realizada uma breve contextualização do histórico do Museu da Imagem e do Som de Belo Horizonte e a composição de seu acervo.

No Capítulo 6, é apresentada a análise do material audiovisual. A análise foi dividida em 6 categorias: Pré-Carnaval, em que são discutidos os filmes que se referem aos eventos antes da data do Carnaval; Escola de Samba, que são os filmes dos desfiles e outros aspectos sobre as escolas de samba; Blocos Caricatos, que são os filmes referentes ao blocos caricatos, como os ensaios e os desfiles; Carnaval de Clubes, que são os filmes referentes ao Carnaval realizado nos clubes de Belo Horizonte; Concurso de Fantasias, que são os filmes sobre os concursos de fantasias, infantil e adultos; Baile

do Povão, que são os filmes que se referem ao baile popular que acontecia no centro da cidade.

No último capítulo, se encontram as considerações. Nele, é apresentada uma síntese dos resultados da pesquisa, as questões encontradas no estudo e possíveis utilizações para o acervo.

2 O DESENVOLVIMENTO DA PESQUISA

O presente capítulo relata e discute o desenvolvimento da pesquisa e os procedimentos metodológicos, como também, apresenta a justificativa, a revisão de literatura e o referencial teórico.

2.1 Justificativa

Para muitos brasileiros, a identificação com o Carnaval começa na infância, como é o meu caso. Participar dessa festa, junto com familiares na minha cidade de origem, o Rio de Janeiro, sempre foi um costume. Como se sabe, o Carnaval na capital fluminense tomou grandes proporções, principalmente durante o século XX, fazendo parte, inclusive, da identidade da cidade e de seus moradores. “Ao longo do século XX construiu-se a imagem de uma festa licenciosa, de excessos e loucura, capaz de romper hierarquias e diferenças sociais. O Carnaval, em sua multiplicidade de formas e movimentos, ganhou grande destaque nesse século [...]”. (ARAÚJO, 2008, p. 169). Já no fim do século XIX, o Carnaval do Rio era considerado uma das maiores festas do mundo¹, devido à atuação das grandes sociedades carnavalescas e de diversos grupos populares. Para grande parte dos cariocas e moradores da capital fluminense, e também de cidades vizinhas, o Carnaval representa um momento importante no calendário festivo, sua principal festa. Aqui ela é entendida no sentido amplo de cultura, uma expressão simbólica do comportamento humano (GEERTZ, 1973) que se transmite de geração em geração através de comportamentos reiterados. Na minha família não era diferente e a minha participação se fez presente em diferentes momentos e de diversas formas, mas sempre constante e praticamente ininterrupta.

Sendo de outra cidade, por que então pesquisar o Carnaval de Belo Horizonte? O interesse em me debruçar na discussão sobre o Carnaval belo-horizontino perfaz um caminho pessoal e profissional, em que essas experiências foram se entrelaçando e tem como pontos fundamentais o contato com acervos museológicos e a

¹ C.f. FERNANDES, Nélson da Nóbrega. Escolas de Samba: Sujeitos Celebrantes e Objetos Celebrados. Coleção Memória Carioca. Vol. 03. Rio de Janeiro, 2001.

participação no Carnaval de Belo Horizonte como folião e músico amador. Em 2010 eu fixei residência em Belo Horizonte por motivos profissionais² e, devido ao meu trabalho como museólogo, tive a oportunidade de ter contato com os acervos dos museus da Fundação Municipal de Cultura – FMC, órgão da Prefeitura Municipal de Belo Horizonte – PBH.

Dentre esses museus, menciono o Museu Histórico Abílio Barreto - MHAB³, local onde foi a minha primeira lotação na FMC e onde pude ter contato com diversas coleções que contam a história da capital mineira. Fiquei lotado no setor de processamento técnico, trabalhando especificamente com o acervo fotográfico. Dentre as mais diversas imagens de Belo Horizonte, também tive acesso às do Carnaval, constatando a longa trajetória dessa manifestação cultural na cidade.

Morando em Belo Horizonte, fiquei interessado em saber como eram os diferentes aspectos da vida social e cultural da cidade, dentre eles o Carnaval, pois até aquele momento o meu conhecimento sobre a cidade era escasso. Questionei alguns colegas de trabalho sobre esse assunto. Eu fui informado que não havia nada durante o período carnavalesco em Belo Horizonte e que, inclusive, a cidade ficava praticamente deserta. “Todo mundo” viajava para “pular” o Carnaval em outra cidade ou Estado.

Só havia, segundo esses mesmos colegas de trabalho, a saída do bloco Banda Mole⁴ no pré-Carnaval⁵. Entretanto, como se pode supor, nem “todo mundo” podia

² Ingressei na FMC por concurso público ocupando o cargo de técnico de nível superior em museologia em junho de 2010.

³ O Museu Histórico Abílio Barreto – MHAB – foi criado pelo Decreto 91, de 26 de maio de 1941 e foi inaugurado no dia 18 de fevereiro de 1943 como museu da cidade de Belo Horizonte. É o primeiro museu da capital mineira. Dedicar-se à história, à pesquisa, à produção e à difusão do conhecimento sobre Belo Horizonte. (PREFEITURA DE BELO HORIZONTE, 2021).

⁴ A Banda Mole ou a República Independente Banda Mole foi criada em 1975, no bairro Lagoinha, em Belo Horizonte, a partir de uma dissidência do bloco Leões da Lagoinha, considerado o bloco mais antigo da cidade, fundado em 1947. Parte dos músicos e foliões fundou a Banda Mole. A saída do bloco se dá um sábado antes do carnaval, que atualmente ocorre na esquina da rua da Bahia com a avenida Afonso Penna, no centro de Belo Horizonte. “O Carnaval só Começa depois que a #bandamole passar!”. Disponível em: <https://www.instagram.com/bandamole/>. Acesso em: 28 mar. 21.

⁵ Também havia, segundo relato do pesquisador Hilário Pereira Filho, no bairro de Santa Tereza “uma tradicional seresta às vésperas do carnaval, mais precisamente na sexta-feira à noite”. (PEREIRA FILHO, 2006, p. 18).

viajar no Carnaval, principalmente por questões econômicas. Também pude constatar posteriormente que havia desfiles das escolas de samba e dos blocos caricatos de Belo Horizonte, mas eles ocorriam em um local com pouca visibilidade e pouca divulgação, inclusive, considerado um local afastado pelos próprios grupos participantes.

Até o início dos anos 1990, havia grande incidência do Carnaval na capital mineira, mas após uma enchente, os desfiles foram cancelados pela prefeitura, que voltariam anos depois fora do centro da cidade e sem o apoio do poder público. (MAIA, 2020). Ao mesmo tempo que não havia “nada” durante o período carnavalesco na cidade, o Carnaval belo-horizontino começava um processo de “revitalização” e de ressignificação de suas práticas, que teve como um dos principais expoentes o movimento “Praia da Estação”⁶.

FIGURA 1 – Praia da Estação 1



FIGURA 2 - Praia da Estação 2



Fonte: Foto Conjunto Vazio, 2011.⁷

⁶ A Praia da Estação surgiu como uma reação ao decreto municipal 13.798, de 9 de dezembro de 2009, instituído pelo então prefeito Márcio Lacerda, que proibia a realização de eventos de qualquer natureza na Praça da Estação. Esse ato desencadeou vários protestos culminando no movimento Praia da Estação e várias ações contestadoras de ocupação dos espaços públicos dentre eles a criação de diferentes blocos de carnaval na cidade.

⁷ CONJUNTO VAZIO. A Tradição Praieira Insurgente de Belo Horizonte. Blog Conjunto Vazio. 2011. Disponível em: <<https://conjuntovazio.wordpress.com/tag/prai-da-estacao/>>. Acesso em 02 fev. 2022.

Essa nova fase do Carnaval na cidade se destacou pela participação política, a ocupação e utilização dos espaços públicos e a diversidade de blocos. Esse movimento teve reverberações no âmbito municipal em algumas áreas: política, cultural, social entre outros. No campo acadêmico, houve a publicação de diversos trabalhos que serão aqui relatados na seção 1.3 Revisão de Literatura.

Com esse movimento, na última década, o Carnaval de Belo Horizonte tomou uma proporção nunca antes vista na cidade, pois além do caráter político, entrou em pauta a comercialização do Carnaval, o crescimento do turismo, o aumento dos participantes e dos blocos, a visibilidade na mídia entre outros fatores. A minha aproximação com o Carnaval belo-horizontino se dá nesse momento e, nos anos seguintes, ela foi se intensificando.

A princípio, o que me moveu foi a curiosidade em conhecer a “tal da Praia da Estação”⁸. Comecei a ir aos ensaios e depois me interessei em participar tocando caixa⁹. Era um momento de intensa participação, mesmo com pouca habilidade musical. A aprendizagem se dava nos momentos de encontro, nos ensaios e na própria saída dos blocos, pois era possível chegar com um instrumento, principalmente de percussão, e tocar, mesmo sem ter ensaiado.

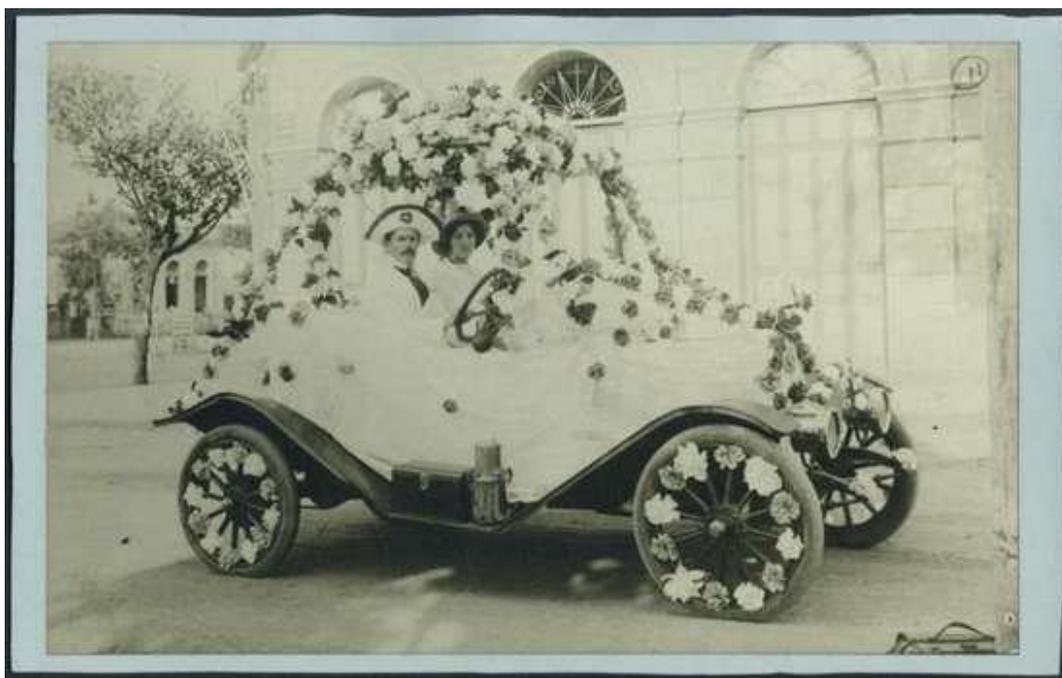
Apesar do caráter político que tomou o Carnaval, pois os principais intuítos eram a ocupação dos espaços públicos e a oposição ao governo municipal naquele momento, para a maioria das pessoas o clima era de descontração. Com o passar do tempo, as baterias e seus integrantes se desenvolveram, inclusive, participando de

⁸ “É verdade que a Praia permitiu vários e preciosos encontros e a partir dela muitas articulações foram organizadas, por outro lado, isso não impediu que depois de alguns meses ocorresse um certo apaziguamento de suas propostas, fato que acabou transparecendo na recepção da Praia como apenas mais um evento cultural e fetichizado [...]. O que deveria ser um espaço aberto para vivenciar e discutir a utilização da cidade acabou por se tornar um local mais para ver e ser visto, um point obrigatório e descolado”. (CONJUNTO VAZIO, 2011, *on line*).

⁹ Caixa, caixa-clara, ou também conhecido como tarol, é um instrumento utilizado atualmente nos mais diversos estilos musicais no Ocidente, desde a música erudita a popular. O instrumento teve origem no século XV na Europa, para basicamente, fazer a marcação de ritmos de marcha militar. Sobre a história dos instrumentos de percussão ver: HASHIMOTO, 2003.

oficinas¹⁰. Atualmente, na maioria dos blocos, é necessário, senão obrigatório, participar ativamente dos ensaios para tocar no dia da saída do bloco. Até mesmo porque os ensaios servem como ponto de encontro e socialização. São ocasiões importantes de convívio social durante o ano. De certa maneira, o Carnaval é vivido em vários momentos do ano. Há um *continuum* que tem seu ápice na data do Carnaval.

FIGURA 3 - Automóvel Ornamentado para o Carnaval



Fonte: Acervo MHAB. Autoria não identificada. NOTAÇÃO: BH.RET.1914-001. Fotografia considerada a mais antiga do carnaval de Belo Horizonte no Museu Histórico Abílio Barreto – MHAB - com imagem do Corso em 1914. Fotografia que fez parte da exposição acima citada.

¹⁰ Para melhorar a habilidade no instrumento eu procurei ter aulas e um dos lugares que ofereciam oficinas de percussão era o NECUP - Núcleo de Estudos de Cultura Popular fundada pelo percussionista Rafael Leite. Esta associação sem fins lucrativos foi fundada em 2013, no bairro do Prado, em Belo Horizonte, e oferecia oficinas de percussão gratuitas e pagas. O intuito era formar musicistas para tocarem no carnaval de Belo Horizonte e teve um papel importante na formação de diversos deles que hoje atuam no carnaval belo-horizontino. Já naquele momento a atuação era profícua. Como exemplo, cito a experiência de tocar no desfile da Escola de Samba Acadêmicos de Venda Nova, no ano de 2014, a convite do mestre Bosco de Oliveira, um dos professores das oficinas, que foi o regente da bateria desta escola naquele ano. Como resultado nós fomos campeões do carnaval de Belo Horizonte com o enredo "5 sentidos numa mesma emoção".

Durante esses ensaios, ouvi de alguns frequentadores de que Belo Horizonte nunca teve Carnaval. Para algumas dessas pessoas que participavam desse “novo Carnaval”, elas estavam criando essa manifestação na cidade. Afirmar que Belo Horizonte nunca teve Carnaval não condiz com o seu histórico e com os acervos encontrados nas instituições de memória. Claro que, como manifestação cultural, o Carnaval é passível de mudanças, acompanhando os movimentos da sociedade em que ele está inserido, tendo potencial de ser ressignificado.

Na atualidade, o Carnaval belo-horizontino é de outra ordem e tomou outra proporção. Diante do relato de que Belo Horizonte nunca teve carnaval, eu me questioneei sobre as imagens que eu havia visto no MHAB e que mostravam atividade carnavalesca na cidade em diferentes épocas. Perguntei algumas pessoas sobre o assunto e se elas conheciam as imagens fotográficas desse museu. Fui informado que não. De certa forma, eu pude perceber que fui visto com desconfiança. Eu me recordo de ter sido questionado diretamente por um dos integrantes: “Você não é daqui. Você não sabe do que está falando. Em Belo Horizonte não tinha nada durante o Carnaval”. Outra pessoa foi mais enfática: “Era possível andar nu pela avenida Afonso Penna durante o Carnaval que ninguém iria perceber, de tão vazia que a cidade ficava”.

Através desses relatos, pode-se fazer alguns questionamentos, tais como: de que forma a população de Belo Horizonte estaria se apropriando ou não do acervo do museu mencionado e de outros museus da cidade? Por que a temática do Carnaval em Belo Horizonte, e o seu histórico, ficaram relegados ao esquecimento ou não sendo um assunto de interesse do ponto de vista artístico-cultural, acadêmico, midiático e outros, a ponto de mais jovens acreditarem que, naquele momento, estavam criando essa manifestação cultural na cidade?

Nesse sentido, esta tese também pode contribuir para essas discussões. Ao ouvir tais relatos, fiquei pensando de que maneira seria possível discutir essas questões utilizando o acervo do museu. Foi quando em 2013 surgiu a oportunidade de realizar no MHAB uma exposição sobre o Carnaval de Belo Horizonte, intitulada: “Narrativas do

Samba e do Carnaval em Belo Horizonte”.¹¹ A mostra teve um caráter retrospectivo e tinha a intenção de mostrar a longa tradição carnavalesca em Belo Horizonte, que surgiu antes mesmo da inauguração da cidade, durante as obras para a sua construção. (MAIA, 2016).

FIGURA 4 - Camisa Explode Coração 1982



FIGURA 5 - Camisa Carnaval 80



Fonte: Fundo Belotur. APCBH. Foto: Dudu Prates.

¹¹ A exposição foi produzida por mim e teve a curadoria do historiador Marcos Maia. Foram utilizados acervos do MHAB, de particulares, do próprio curador, das fotógrafas Flávia Mafra e Flora Rajão (fotografias do carnaval daquele momento) e do Centro de Referência Audiovisual - CRAV (futuro MIS-BH). Este último foi um curta-metragem, de oito minutos, produzido especialmente para esta exposição, que reúne alguns fragmentos sobre a história do samba e do carnaval da capital mineira, intitulado: "Samba em Serpentina. Este documentário pode ser visto no Canal MIS-BH. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=iP8xlpVfVkw&list=UUj5EG2bmJI5PgfKnFxbIJww&index=106>>. Acesso em: 31 jan. 2022. "A exposição apresentada pela Prefeitura de Belo Horizonte, por meio da Fundação Municipal de Cultura, destaca ainda fragmentos raros da história carnavalesca de BH, abordando o samba na capital mineira e sua principal caixa de ressonância: as escolas de samba, blocos e outras agremiações. Entre outras memórias, são lembrados Mário Januário da Silva, o Popó, fundador da Escola de Samba Pedreira Unida, a primeira da capital mineira, os concursos Rainha do Carnaval e Cidadão Samba, o tradicional Clube dos Matankins, um dos pioneiros a dar força ao Carnaval da capital, além de nomes da velha guarda, como Kalu e Rosalvo Brasil". (PREFEITURA DE BELO HORIZONTE, 2013, p. 1).

Desde então, sempre que possível, fui propondo e participando de eventos que tivessem em pauta o Carnaval de Belo Horizonte. Após essa experiência profissional no MHAB, fui transferido em 2013 para o Centro de Referência Audiovisual - CRAV, órgão também da PBH ligado à FMC. Nessa instituição, que depois se transformou no Museu da Imagem e do Som de Belo Horizonte – MIS-BH, trabalhei por cinco anos, período em que pude ter contato com acervos audiovisuais e constatar sua singularidade, sua especificidade e sua potencialidade.

Nessa instituição, também encontrei imagens do Carnaval de Belo Horizonte, a maior parte de imagens em movimento e algumas fotografias. Ter contato com esse acervo foi surpreendente, pois são imagens de outra Belo Horizonte e de outro Carnaval. A comparação foi imediata com o Carnaval que estava vivenciando naquele momento, pois foi interessante perceber as diferenças, as similaridades, as permanências e o que não era mais praticado. Ver essas imagens me fez aventar a possibilidade de pesquisar sobre o Carnaval. Concomitante a isso, a minha participação no Carnaval belo-horizontino era cada vez mais intensa participando de diferentes blocos.

FIGURA 6 - Pôster Carnaval 77



FIGURA 7 - Pôster Explode, Coração! Carnaval 1982



Fonte: Fundo Belotur. APCBH.

Em 2017, surgiu outra oportunidade de discutir o Carnaval na cidade com a realização da mostra “Imagens e Sons do Carnaval e do Samba de Belo Horizonte”¹², no Cine MIS Santa Tereza. A proposta foi de discutir a preservação, a produção e a difusão de acervos audiovisuais de Carnaval e samba da cidade de Belo Horizonte. Na ocasião, foram exibidos filmes relacionados somente com o samba e o Carnaval em Belo Horizonte, além de rodas de conversa. Outro evento que participei relacionado ao Carnaval foi a exposição “Carnaval à moda de Belo Horizonte”¹³, em 2019, realizado no Museu da Moda de Belo Horizonte – MUMO – que teve como foco o Carnaval de Belo Horizonte das décadas de 1970 e 1980. A exposição contou com acervos fotográficos do MHAB, fílmicos do MIS-BH e documentais do Arquivo Público de Belo Horizonte – APCBH. Esse último, parte dele, inédito em exposições.

As atividades e experiências relatadas aqui por mim têm o propósito de demonstrar o meu engajamento com o tema e o processo de elaboração dessa pesquisa. Podemos supor, por conta dos eventos e dos acervos pesquisados e expostos, que expressões ligadas à festa momesca nunca deixaram de existir em Belo Horizonte e que elas deixaram *rastros* nas instituições de memória, o que mostra a importância dos acervos para o entendimento do fenômeno Carnaval, como também, da importância que o carnaval tomou na cidade. Em certa medida, a dimensão que o Carnaval belo-horizontino tomou nos últimos anos não se deve a esse histórico?

Além do meu interesse pelo tema, o “Fundo Globo Minas” permite várias possibilidades de pesquisa. Ele possibilita discutir, para além do tema aqui proposto, questões ligadas à memória de Belo Horizonte e do telejornalismo, preservação do audiovisual, musealização e formação de acervos museológicos entre outros temas.

¹² Eu fui o curador desta mostra juntamente com o historiador Marcos Maia. O evento foi realizado no MIS Cine Santa Tereza, que na época fazia parte do Museu da Imagem e do Som de Belo Horizonte. C.f. Reportagem sobre o evento citado. <<https://www.otempo.com.br/diversao/magazine/memorias-da-festa-de-momo-1.1430139>>.

¹³ A exposição integrou a programação especial para o carnaval daquele ano no MUMO, que também teve uma mostra de filmes sobre carnaval, uma oficina de fantasias e uma roda de leitura coletiva dos contos “O Meu Carnaval”, de Lima Barreto, e “O bebê de Tarlatana Rosa”, de João do Rio. Museu da Moda recebe programação especial de Carnaval. Disponível em: <<https://prefeitura.pbh.gov.br/noticias/museu-da-moda-de-belo-horizonte-recebe-programacao-especial-de-carnaval>>. Acesso em: 21 dez. 2021.

As imagens que compõe o “Fundo Globo Minas”, por serem de cunho jornalístico, cobriam diferentes editoriais, sendo possível encontrar nas matérias diversos assuntos, tais como: economia, política, futebol, violência urbana, trânsito, festas populares e religiosas etc. O fundo como um todo abrange o período dos anos 1968 a 1983, período em que a Rede Globo Minas utilizava filmes em película de 16 mm, a maior parte em preto e branco, para realizar suas reportagens. Após o período citado, esse tipo de suporte foi substituído pelo videoteipe¹⁴, que barateou o processo de registro das imagens com câmeras mais leves e dinâmicas, o processo de edição da telerreportagens e sua inserção na grade de programação.

Em 2002, esse conjunto de imagens foi transferido para o Centro de Referência Audiovisual – CRAV, instituição que antecedeu o Museu da Imagem e do Som de Belo Horizonte – MIS-BH, que reconheceu nessas imagens um valor memorialístico e patrimonial. Entende-se que esse material constitutivo do acervo-objeto de investigação são recortes da realidade que foram selecionadas e editadas pela Globo Minas no intuito de serem veiculadas em seus telejornais. Como qualquer empresa de comunicação, busca atender a sua audiência. Isso pode ser entendido dentro de um contexto de relações e disputas simbólicas (BOURDIEU, 2011), em que se encontram diferentes atores sociais: escolas de samba, blocos caricatos, blocos de rua, população da cidade, empresas de comunicação e representantes da prefeitura.

Ele se dá em função da disponibilidade do acervo, pois nem todo Fundo Globo Minas está disponível para consulta. Ele ainda não foi processado integralmente pelo corpo técnico do MIS-BH. Além desse fato, a década de 1970 é considerada um período de grandes transformações na TV brasileira e também no jornalismo. É o momento em que a televisão se profissionaliza no Brasil e se expande por todo o território nacional. É nessa época também que começa sistematicamente a transmissão do Carnaval, principalmente os desfiles das escolas de samba do Rio de Janeiro, que vai servir de

¹⁴ O videoteipe é uma fita magnética que permite a gravação de imagens e sons. Também é o nome do equipamento que faz essas gravações. “Com o surgimento do videotape, para os programas de televisão, rompe-se a barreira dos estúdios e a televisão vai às ruas das cidades. Novas imagens podem ser capturadas e, literalmente, um mundo de possibilidades se abre à produção televisiva”. (ABREU; SILVA, 2012, p. 4).

“modelo” para outras localidades. É importante destacar a situação política que o Brasil vivia naquele momento, de ditadura militar, o que vai ter influência em toda sociedade brasileira, especialmente nos meios de comunicação¹⁵ (HERZ, 1986). Já a década de 1980 é conhecida pela reabertura política do país e por dificuldades em termos econômicos. Entretanto, para o Carnaval belo-horizontino, é um período de grande desenvolvimento, principalmente para os desfiles das escolas de samba e dos blocos caricatos, alcançando número expressivo de integrantes, visibilidade na mídia e apoio do poder público.

Também se pode mencionar que pesquisas¹⁶ com acervos audiovisuais são consideradas recentes. Os registros audiovisuais, por muito tempo, foram negligenciados, mas atualmente são reconhecidos como fontes e documentos relevantes.¹⁷ Entretanto, o reconhecimento de que os filmes representam um testemunho de época, de que devem, por isso, serem preservados para o futuro, e que são constitutivos da memória da sociedade, surge no mesmo período em que nasce o cinema¹⁸.

As imagens de arquivo são também os sintomas das mentalidades de uma época, de suas maneiras de ver e de pensar, de formar a opinião, de construir as memórias e fixar os imaginários. Elas testemunham, ainda, sobre o papel de agentes da história e vetores da memória exercido pelo cinema e pelo audiovisual. (LINDERPERG, 2015, p.16).

¹⁵ C.f. HERZ, Daniel. A história secreta da Rede Globo. Porto Alegre: Tchê, 1986. Disponível em: [pdfhttp://www.danielherz.com.br/system/files/acervo/DANIEL/Globo/A+Historia+Secreta+da+Rede+Globo/A+Historia+Secreta+da+Rede+Globo.pdf](http://www.danielherz.com.br/system/files/acervo/DANIEL/Globo/A+Historia+Secreta+da+Rede+Globo/A+Historia+Secreta+da+Rede+Globo.pdf). Acesso em: 15 set. 2021. C.f. 70 Anos da Televisão Brasileira. Disponível em: <https://memoriaglobo.globo.com/exclusivo-memoriaglobo/projetos-especiais/70-anos-da-televisao/>. Acesso em: 15 set. 2021. C.f. Site Memórias Reveladas. Disponível em: <http://memoriasreveladas.gov.br/campanha/censura-nos-meios-de-comunicacao/>. Acesso em: 12 out. 2021.

¹⁶ Para Corner há cinco principais aspectos que podem ser pesquisados sobre a televisão: *instituição ou indústria; produtora; representação e forma; fenômeno sociocultural; e tecnologia*. Corner ainda assevera que a natureza ambígua e polimorfa da televisão tem refletido nas pesquisas ocupadas com a história do meio, seja na escolha de apenas um dos aspectos constituintes dele para efeito de análise seja no pequeno número de estudos históricos propriamente sobre ele. (2003, p. 275).

¹⁷ C. f. LINDEPERG, Sylvie. O destino singular das imagens de arquivo: contribuição para um debate, se necessário uma “querela”. In: Devires. Tradução de Julia Fagioli e Pedro Veras Belo Horizonte. v. 12, nº1, 2015.

¹⁸ MORETTIN, Eduardo. “Acervos cinematográficos e pesquisa histórica: questões de método”, In: Revista Esboços, Florianópolis, v. 21, n. 31, ago. 2014, p.50-67.

O “Fundo Globo Minas” é uma fonte primária, que ainda é pouco conhecida¹⁹ e está em um formato raro de ser encontrado no Brasil. Isso se dá por diferentes fatores: perdas por incêndios (nas décadas de 1960 e 1970 eram frequentes os incêndios nas emissoras de televisão)²⁰, alagamentos e/ou outros sinistros; falta de política de preservação dessas empresas; desinteresse das próprias empresas em preservar as imagens que produz por não ver valor nessas imagens; má conservação das imagens; dificuldades de execução de políticas públicas para a preservação de acervos audiovisuais etc.

A maioria dos acervos da produção televisiva das últimas décadas segue constando, quando preservada e arquivada, nos centros de documentação das emissoras em atuação, quer sejam privadas, quer públicas. Os poucos registros que sobraram da produção de emissoras extintas se encontram pulverizados em diferentes locais, **envoltos em indefinições quanto à sua propriedade** e sujeitos a variadas situações de preservação. (BUNETTO, 2014, p. 383, grifo nosso).

¹⁹ Pesquisas encontradas relacionadas a este acervo: SANTOS, Ramon Vieira "Conservação Preventiva e Acervo Filmico: um olhar ao acervo do Centro de Referência Audiovisual". Trabalho de conclusão de curso graduação em Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis pela Escola de Belas Artes/Centro de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis da Universidade Federal de Minas Gerais. 2012. A pesquisa analisou parte do acervo da instituição (inclusive alguns rolos do Fundo Globo); SILVA, Renata Cristina. Dissertação de mestrado: "POLUIÇÃO DO AR E CONFLITOS SOCIOAMBIENTAIS / O caso da fábrica Itaú – Contagem – Minas Gerais (1975-88)". Programa de Pós-Graduação em História da UFMG, 2018. A pesquisadora, que foi estagiária da instituição, pesquisou algumas telerreportagens do Fundo Globo sobre mobilizações populares entre 1975 e 1979 na cidade de Contagem, Minas Gerais, em protesto pela poluição provocada pela Companhia Cimento Portland Itaú; RODRIGUES, Marcella Furtado. Poder e resistência em telerreportagens da Globo Minas (1973 - 1980) presentes no acervo do MIS BH. Tese (Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais). Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. 2021. Versão original. Trabalho que tratou da ditadura militar analisando as telerreportagens do Fundo Globo Minas. Há também um artigo de minha autoria juntamente com Rubens Alves Silva, orientador desta tese: LOUVISI, Victor Pinheiro; SILVA, Rubens Alves. O Carnaval de BH através do Acervo do Museu da Imagem e do Som de Belo Horizonte. XIX ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA EM CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO (XIX ENANCIB), Iondrina, 2018. E outro artigo de minha autoria: LOUVISI, Victor Pinheiro. A Festa de Momo pelas Lentes da Globo Minas: imagens em movimento do carnaval de Belo Horizonte dos anos 1970. v. 3 n. 2 (2021): Pista: Periódico Interdisciplinar: Sociedade, Tecnologia e Ambiente. PUC Minas.

²⁰ C.f. FELÍCIO, Rodrigo. Os Incêndios nas emissoras de TV foram frequentes nos anos 60 e 70 e 'ajudaram' a destruir grande parte da Memória da Televisão. Disponível em: <https://memoriadatv.com.br/noticia/2639/os-incendios-nas-emissoras-de-tv-foram-frequentes-nos-anos-60-e-70-e-ajudaram-a-destruir-grande-part.html>. Acesso em: 22 set 2021.

Acervos dessa categoria²¹ também são encontrados em outras instituições públicas, como o da extinta TV Tupi, uma parte preservada na Cinemateca Brasileira e, outra, no Arquivo Nacional. Há também os arquivos da TV Globo Nordeste, este com características muito parecidas com o Fundo Globo Minas, que estão na Fundação Joaquim Nabuco, no Recife, e uma pequeníssima parte do acervo da TV Itacolomi, que está nos Diários Associados, em Belo Horizonte.

Nos rolos de filmes são encontradas imagens editadas e não-editadas²². As primeiras foram veiculadas pela emissora em alguns de seus telejornais²³. As segundas são materiais de sobras, que provavelmente não foram ao ar²⁴. Essa é a maior parte do material e mostra os erros de gravação, imagens desfocadas, repetições de falas etc. Nesse sentido, é possível identificar que houve muito mais registros dos acontecimentos do que efetivamente foi veiculado, coisa comum em qualquer emissora de televisão.

Se há dificuldade em encontrar acervos audiovisuais televisivos, ela é ainda maior no caso de acervos audiovisuais de Carnaval, mesmo com a importância que a festa ganhou no Brasil. “Os registros fonográficos sistemáticos só surgem no fim da década de 1960. Antes disso, as gravações são esporádicas e, não raro, apresentam poucos dados sobre as obras gravadas.” (MUSSA; SIMAS, 2010, p. 19). Por isso, a relevância do acervo da Rede Globo Minas que está MIS-BH.

²¹ “A questão é mais complicada quando se trata do setor de telejornalismo da Rede Globo. Da primeira edição do “Jornal Nacional” (JN), exibida em 1º de setembro de 1969, sobram apenas parte de filmes com reportagens levadas ao ar, posto que imagens gravadas em estúdio foram consumidas por incêndio na emissora naquele ano”. (BUNETTO, 2014, p. 392).

²² Pensava-se na instituição que essas imagens eram somente material de sobra das reportagens. Entretanto, Claudio Ramos, ex-funcionário da Globo Minas, relatou em entrevista para a pesquisadora e servidora do MIS-BH, Marcella Furtado Rodrigues, por conta de sua tese de doutorado, que no mesmo rolo de filme também se encontram imagens que foram ao ar. C.f. RODRIGUES, Marcella Furtado. Poder e resistência em telerreportagens da Globo Minas (1973 - 1980) presentes no acervo do MIS BH. Tese (Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais). Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. 2021. Versão original.

²³ Os telejornais mencionados nos filmes e nas fichas catalográficas são: Jornal Hoje - JH, Jornal Nacional - JN, Jornal da Globo - JG, Jornal das Sete - JS e Jornalismo Eletrônico - JE. Estes dois últimos regionais.

²⁴ Com base nisso, foi possível, na grande maioria dos filmes analisados fazer uma comparação do que foi produzido e do que, possivelmente, foi veiculado pela TV Globo em seus telejornais. O tamanho dos rolos de filme varia bastante, o que conseqüentemente impacta no seu tempo de duração. Por exemplo, o menor rolo de filme encontrado sobre o carnaval tem trinta e oito segundos (00:38) e o mais longo tem onze minutos e nove segundos (11:09).

Outro ponto que pode ser observado é que a produção televisiva brasileira é realizada, em grande parte, por empresas privadas de comunicação. Isso devido ao histórico de desenvolvimento da televisão no Brasil, que privilegiou o seu caráter comercial em detrimento do caráter educativo e público. Dessa forma, o que essas empresas particulares de comunicação produzem são propriedade delas, o que traz dificuldades aos pesquisadores para acessar o conteúdo realizado por essas empresas, pois, na maioria das vezes, elas não dão acesso para consulentes externos. Esse acervo, apesar de ter sido produzido pela TV Globo de Minas Gerais, está acessível à população, em uma instituição pública, em um museu público²⁵.

Além disso, está a dificuldade de preservação de acervos audiovisuais nas instituições de memória no Brasil. As políticas públicas para os acervos audiovisuais não dão conta das especificidades e sensibilidade desse tipo de acervo. O audiovisual fica em uma fronteira tênue entre o arquivo, a biblioteca e o museu (SMIT, 1993), o que traz à tona que o audiovisual não é abordado em suas especificidades. São comuns a falta de manutenção e o descaso do poder público com as instituições, seus acervos e funcionários.

O caso mais emblemático é o da Cinemateca Brasileira (infelizmente há muitos outros)²⁶, importante instituição cultural brasileira e latino-americana que, em 2021, mais uma vez, teve um de seus galpões consumido pelo fogo. O episódio, considerado uma “tragédia anunciada”, devido às várias denúncias de funcionários, ex-funcionários, do Ministério Público e de associações de preservação do patrimônio, que protestaram veementemente contra o descaso das autoridades. Entretanto, não é a primeira vez que a Cinemateca Brasileira tem problema com incêndio. Eles já ocorreram

²⁵ Apesar do acervo ter sido doado ao MIS-BH, inclusive existe um termo de doação assinado pela Globo Minas (ver anexo B), é necessário pedir autorização à Globo Minas para utilizar as imagens. Entretanto, elas podem ser acessadas no museu.

²⁶ Também cito o caso do Centro Técnico Audiovisual – CTAv, da Secretaria Nacional do Audiovisual, ligado ao Governo Federal através da Secretaria Especial da Cultura, do Ministério do Turismo. Ver a reportagem “Raridades do Cinema entre Gatos e Ratos” de Gustavo Cunha do Jornal O Globo do dia 05.10.2021. Reportagem em anexo C.

em outras oportunidades, nos seguintes anos: 1957, 1969, 1982, 2016, 2021²⁷. Também já houve casos de alagamentos, como em 2020.

Além do descaso, muitas instituições são atacadas e precisam se justificar perante a sociedade. O próprio MIS-BH passou por essa situação em 2017, quando a administração pública municipal queria transferir sua sede para outro local, considerado inadequado pela equipe técnica do museu e sem sua consulta prévia.²⁸ O principal motivo alegado para a mudança foi o custo de manutenção do museu e o valor da conta de luz. Isso devido ao uso do ar-condicionado para a conservação do acervo que é muito sensível a mudanças de temperatura, principalmente os filmes em película.

No local da sede seria implantada uma instituição de assistência social²⁹. Após campanha junto à opinião pública, a sede permaneceu no local. Entretanto, não foi a primeira vez que a instituição passou por esse tipo de situação³⁰. O MIS-BH passa por constantes dificuldades com falta de pessoal e manutenção. Dessa forma, é importante pesquisas relacionadas aos museus e seus acervos, no intuito de publicizá-los e dar visibilidade às instituições museológicas.

²⁷ C.f. ‘Tragédia anunciada’: os 5 incêndios que já consumiram a Cinemateca. Por ter filmes antigos a base de nitrato de celulose, a preservação e a revisão periódica são importantes para evitar incêndios. Reportagem da BBC — São Paulo. 31/07/2021. Disponível em: <<https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/noticia/2021/07/31/tragedia-anunciada-os-5-incendios-que-ja-consumiram-a-cinemateca.ghtml>>. Acesso em 11 ago. 2021.

²⁸ “Museu da Imagem e do Som terá que deixar atual sede”. Reportagem do Jornal O Tempo do dia 05 de maio de 2017. Disponível em: <https://www.otempo.com.br/cidades/museu-da-imagem-e-do-som-tera-que-deixar-atual-sede-1.1469987>. Acesso em: 15 set. 2021.

²⁹ No dia 3 de maio a equipe do Museu da Imagem e do Som de Belo Horizonte (MIS-BH) foi informada que a sede, situada na Avenida Álvares Cabral, 560, **deverá ser desocupada em até 20 dias** para que o espaço possa abrigar a Associação Municipal de Assistência Social- AMAS. Essa decisão, que não contou com a participação da equipe, foi tomada sem um estudo dos impactos que serão gerados sobre os serviços e atividades oferecidos pelo Museu e, especialmente, sobre o acervo preservado por ele. (CARTA ABERTA À SOCIEDADE BELO-HORIZONTINA, 2017, grifo nosso.). Trecho da Carta Aberta à Sociedade Belo-horizontina realizada pelos servidores do MIS-BH. Íntegra da carta em anexo A.

³⁰ “Antes da mudança para a sede da Avenida Álvares Cabral, quando o CRAV ainda funcionava no edifício Chagas Dória, sem as mínimas condições de trabalho para a guarda e a conservação de acervos, foi cogitado o encerramento das suas atividades pela Secretaria Municipal de Cultura”. (FREITAS, 2013, p. 59).

2.2 Metodologia da Pesquisa

A pesquisa tem caráter descritivo e documental e o acervo foi explorado de forma qualitativa.³¹ O intuito foi captar o conteúdo contido nos filmes relacionados ao Carnaval do “Fundo Globo Minas” e compreender a relevância do acervo citado para a discussão proposta. Para Gil (2008, p. 51) “a pesquisa documental vale-se de materiais que não receberam ainda um tratamento analítico, ou que ainda podem ser reelaborados de acordo com os objetivos da pesquisa”. Gil (2008, p. 51) diferencia, ainda, a pesquisa documental em dois tipos de documentos:

Existem, de um lado, os documentos de primeira mão, que não receberam qualquer tratamento analítico, tais como: documentos oficiais, reportagens de jornal, cartas, contratos, diários, filmes, fotografias, gravações etc. De outro lado, existem os documentos de segunda mão, que de alguma forma já foram analisados, tais como: relatórios de pesquisa, relatórios de empresas, tabelas estatísticas etc.

Sendo assim, foi feito um levantamento de referências sobre o Carnaval, o Carnaval de Belo Horizonte e acervos audiovisuais. Na sequência foi feita consulta numa lista disponibilizada pelo corpo técnico do MIS-BH com os filmes sobre carnaval do “Fundo Globo Minas”. A partir da lista disponibilizada foi selecionado os filmes. Também foram consultadas as fichas catalográficas desses filmes para se obter mais informações sobre as imagens. Essas fichas são da mesma época em que os filmes foram criados e foram juntos com os filmes para o MIS-BH.

As informações dessas fichas estão numa base de dados criada pelo museu. Ao consultá-la foram encontrados 669 registros com a palavra carnaval. Há algumas fichas que são remissivas e que repetem a informação. Por exemplo, pode haver duas fichas para o mesmo filme, mas com o título diferente. Mesmo com essas remissivas, isso mostra a quantidade de filmes sobre o tema e filmes que ainda não foram catalogados, e que, futuramente, podem ser pesquisados sobre esse tema.

³¹ “Os estudos qualitativos se caracterizam como aqueles que buscam compreender um fenômeno em seu ambiente natural, onde esses ocorrem e do qual faz parte. Para tanto o investigador é o instrumento principal por captar as informações, interessando-se mais pelo processo do que pelo produto”. (Bogdan & Biklen, 1994). (KRIPKA; SCHELLER; BONOTTO, 2015, p. 57).

Em seguida, baseado na técnica de análise de conteúdo, o material foi analisado. As principais fases dessa técnica são: (a) pré-análise; (b) exploração do material; e (c) tratamento dos dados, inferência e interpretação. (BARDIN, 2016).

FIGURA 8 - Técnica do MIS-BH operando a moviola



Fonte: Foto do autor (2021).

Sendo assim, foi feita uma pré-análise (observação) dos filmes para entender esse material e ver como eram essas reportagens. Essa análise e as análises subsequentes foram realizadas com os filmes em formato digital, mesmo estando o acervo original em formato de película, como já foi apontado. Os rolos de filmes sobre o carnaval passaram por processo de digitalização realizado pela Globo Minas em junho de 2014. À época, reportagens de outros temas também foram digitalizadas, mas em menor volume.³² Vale ressaltar que eu solicitei uma cópia das imagens à Rede Globo

³² Informação dada por e-mail.

Minas, mas que foi negada pela emissora. Dessa forma, eu tive que acessar o material no próprio MIS-BH, o que foi de grande valia, pois eu tive a ajuda do corpo técnico do MIS-BH na identificação de algumas imagens, como também, pude trocar informações e discutir os mais diferentes assuntos com estes profissionais, e ainda, conversar com outros pesquisadores que ali estavam para suas pesquisas, o que me ajudou imensamente na realização deste trabalho.

FIGURA 9 - Detalhe. Filme em Película 16mm



Fonte: Foto do autor (2021).

Mesmo a pesquisa sendo realizada com as imagens em formato digital, eu acessei um dos filmes no formato original em película 16mm. Essa consulta se deu porque eu queria saber como era assistir esse material no formato de película, e se poderia haver alguma informação diferente assistindo nesse formato. Para isso, eu tive que assisti-lo no equipamento chamado moviola, que é um equipamento que era utilizado para edição de películas, mas que atualmente é utilizado para acessar o conteúdo dos filmes.

Constatei que se tratava de um trabalho bastante complexo analisar os filmes na moviola e em seu formato original, tanto do ponto de vista da análise dos filmes como de sua conservação. Esse processo poderia danificar os filmes, já que é necessário voltar o filme várias vezes para entender as falas, verificar detalhes, identificar pessoas e lugares entre outros pontos. Nesse sentido, do ponto de vista do conteúdo, foi uma grande vantagem ter os filmes de Carnaval digitalizados para consulta, o que sem dúvida facilitou a pesquisa.

Ao analisar o material em formato original, foi possível ter contato com a materialidade e os detalhes que compõem sua estrutura: a espessura da película, marcas, a sequência das imagens, anotações, o som analógico, entre outros elementos. Um dos aspectos que notei diferença foi com relação ao som, um pouco mais limpo e audível que o material digitalizado.

Em seguida foi feita a exploração do material. Que segundo Bardin (2016) tem uma de suas características a classificação, que seria a escolha de categorias. Sendo assim, depois dessa análise inicial do material, que foi feita por data, começando pela mais antiga, os filmes foram agrupados por categorias que pudessem nortear a análise. Ao analisar os filmes por data e em sequência, foi possível ver as mudanças que ocorriam na qualidade das imagens, a postura dos jornalistas, os grupos carnavalescos que mais apareciam etc.

FIGURA 10 – Detalhe: filme em 16 mm na moviola



Fonte: Foto do autor (2021).

A princípio, surgiu a ideia de 14 categorias de análise. Elas foram inspiradas no conteúdo e nos próprios títulos encontrados nos filmes, pelas leituras dos materiais teóricos e nas questões que eu achei pertinente abordar. Após a análise inicial e da observação dos filmes, foram criadas as seguintes categorias norteadoras: 1 - Pré-Carnaval. 2 - Escolas de samba. 3 - Blocos caricatos. 4 - Carnaval de clubes. 5 - Concurso de fantasias. 6 - Baile do Povão.

1. Pré-Carnaval: são as reportagens que mostram eventos antes do Carnaval, como ensaios de blocos, a escolha do Rei Momo, da rainha e das princesas do Carnaval, preparativos dos desfiles etc.
2. Escolas de samba: esta categoria visa analisar os filmes que aparecem os desfiles das escolas de samba, os integrantes e local do desfile, quase sempre a avenida Afonso Pena.
3. Blocos caricatos: são as imagens dos desfiles dos blocos caricatos. Como a categoria anterior, visa analisar as imagens que aparecem os blocos caricatos nos desfiles.
4. Carnaval de clubes: São as imagens que se referem aos bailes de Carnaval que aconteciam nos clubes. É um aspecto importante do Carnaval dos anos 1970 em Belo Horizonte, pois há várias reportagens sobre esses eventos.
5. Concurso de fantasias: imagens referentes aos concursos de fantasias em suas diferentes categorias.
6. Baile do Povão: reportagens sobre esse baile, que era aberto ao público, em uma das praças de Belo Horizonte, com entrada gratuita. Era frequentado principalmente pela população mais pobre.

Essas categorias foram analisadas buscando focar nos seguintes itens:

Qual era o enfoque da notícia? Quais foram as fontes utilizadas? (houve silenciamento de uns em favorecimento de outros?) Quais são as estruturas de apresentação da reportagem e os detalhes da edição? Qual é o enquadramento da câmera? (mais aberto, mais fechado, a câmera está em movimento ou está parada etc.) O repórter aparece na imagem ou não?

Depois busquei identificar as imagens que foram ao ar e as imagens que não foram ao ar, mas nem sempre isso foi possível. Nessas imagens não utilizadas, como já foi mencionado, foi possível ver os elementos mais diversificados: erros de gravação, erros nas falas, interrupção indevidas, repetição de falas etc. Também foi possível ver representantes da prefeitura, jornalistas, sambistas, blocos, escolas de samba, lugares

da cidade, músicas entre outros aspectos. Do ponto de vista da memória, tanto o material que foi ao ar, como o material de sobra, são importantes registros dessa manifestação na cidade. Sendo utilizadas ou não, havia uma intencionalidade de se usar essas imagens e que hoje compõem registros importantes dos acontecimentos ligados ao Carnaval belo-horizontino.

Por fim, foi a fase da sistematização, da significação e da análise reflexiva sobre o material escolhido. (BARDIN, 2016).

Dessa forma, a metodologia utilizada foi a seguinte:

1. Levantamento de referências sobre o tema proposto.
2. Escolha dos filmes referentes ao Carnaval dentro do Fundo Rede Globo Minas (1974 a 1983).
3. Observação e análise dos filmes selecionados.
4. Criação de categorias. Após a observação do material foram identificadas e escolhidas algumas categorias norteadoras para orientar a pesquisa.
5. Análise dos filmes e identificação dos elementos, personagens e grupos populares do Carnaval de Belo Horizonte que aparecem nas imagens.

2.3 Revisão de Literatura

Para construir o embasamento teórico dessa pesquisa, foi realizado levantamento sobre a produção acadêmica relacionada ao Carnaval de Belo Horizonte. Para tal objetivo, foram utilizadas as ferramentas de busca Google, Google Acadêmico e o site Repositório Institucional da Universidade Federal de Minas Gerais (RI-UFMG).

Em primeiro lugar, ao fazer esse levantamento, o que chamou a atenção foi a diversidade de áreas em que o Carnaval de Belo Horizonte foi abordado. Isso indica a transversalidade do tema e que ele pode ser estudado por diferentes abordagens. Foram encontradas pesquisas nas áreas de Administração, História, Antropologia, Arquitetura e Urbanismo, Artes, Educação, Comunicação Social, Turismo, Direito e Lazer.

Em segundo lugar, a grande maioria dos trabalhos foi produzida na última década e se debruça sobre o Carnaval de 2009 em diante. A maior parte cita ou discute

o movimento Praia da Estação, tendo como foco ou pano de fundo a ocupação dos espaços públicos por este movimento e pelo Carnaval. Interessante observar que muitos pesquisadores relataram a participação ou o envolvimento com a Praia da Estação. Os outros trabalhos encontrados foram sobre o Carnaval no início da construção da cidade de Belo Horizonte até os anos 1930.

Isso mostra que há muitas lacunas a serem analisadas sobre o Carnaval de Belo Horizonte. Dessa forma, cabe a pergunta: por que o interesse, do ponto de vista acadêmico, em estudar o Carnaval belo-horizontino nos últimos dez anos e, em pequena parte, o período da construção da cidade, ficando as outras décadas sem interesse?

Até o momento não foram encontrados trabalhos no período analisado por mim, apenas um artigo científico em que analisa o Carnaval em Minas Gerais dos anos 1980 por meio do jornal Estado de Minas, que cita o Carnaval belo-horizontino. É nesse sentido que esta tese pretende contribuir para as discussões acadêmicas sobre o Carnaval de Belo Horizonte e seus registros.

Os trabalhos foram analisados de forma cronológica e por similaridade de enfoque. Privilegiou-se os trabalhos no âmbito de mestrado e doutorado, com exceção do artigo citado acima. Em anexo a lista de artigos científicos encontrados sobre o Carnaval belo-horizontino. (Anexo F).

O primeiro deles, *Folganças Populares – Festejos de Entrudo e Carnaval em Minas Gerais no Século XIX*, de Patrícia Vargas Lopes de Araújo, é um livro publicado pela editora Annablume em 2008, que teve como origem a dissertação de mestrado do mesmo nome defendida ao Programa de Pós-Graduação do Departamento de História da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da UFMG, em 2000. O livro, como o próprio nome diz, aborda o entrudo e o Carnaval em Minas Gerais no século XIX. A pesquisadora se utiliza de documentação de arquivos e de jornais da época para traçar um histórico dessa manifestação em Minas Gerais, suas várias tentativas de proibição, a forma como ele era vivenciado etc.

No capítulo III “Carnevale”, ela aborda como o intrudo foi sendo substituído pelo Carnaval. Este era visto como mais civilizado, inclusive com influências do Carnaval de Veneza, com seus bailes de máscaras, e outras cidades europeias. Era um projeto que ia ao encontro das ideias positivistas do novo regime que formulou a construção da nova capital. O entrudo era visto como barbárie e uma herança da colonização, algo a ser

banido. O capítulo também aborda o Carnaval de Belo Horizonte em seu início, quando da construção da cidade, e de certa forma, a ligação dele com os festejos momescos realizados na antiga capital, Ouro Preto.

O segundo trabalho que menciono é a dissertação de mestrado *Cenas Festivas da/na Cidade de Belo Horizonte: 1897-1922*, de Wanessa Pires Lott, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia da UFMG, em 2009. O trabalho trata das festividades realizadas no início da construção da cidade de Belo Horizonte, desde sua inauguração (12 de dezembro de 1897) até a festa do Centenário da Independência do Brasil (7 de setembro de 1922). Entre elas, cita-se o Carnaval.

O principal conceito trabalhado na pesquisa é o de festa, que a pesquisadora trata de forma articulada entre os campos da História e da Antropologia. Como fonte, foram utilizados os jornais da Coleção Linhares que se encontram na Biblioteca Universitária da UFMG. Para a autora, Belo Horizonte, apesar de ser construída com base em valores laicos da modernidade e do progresso, apresenta, ao festejar, valores da tradição, que teria forte influência do barroco, isso tanto nas festividades religiosas como cívicas. Para ela, Belo Horizonte não faz a separação entre os valores da tradição e da religião e nem da modernidade e da laicidade, colocando-se no limiar desses valores. Dessa forma, isso se reflete na maneira de festejar o Carnaval.

Outra pesquisa mencionada, e que se articula com o trabalho anterior, é a dissertação *Glórias, conquistas perdas e disputas: as muitas máscaras dos carnavais de rua em Belo Horizonte (1899 - 1936)*, de Hilário Pereira Filho, defendida no Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da UFMG, em 2006. É um trabalho que discute o Carnaval de Belo Horizonte no período de 1899 a 1936. Ele faz uma análise do Carnaval belo-horizontino do ponto de vista histórico em suas primeiras décadas, discutindo os contrastes e embates da sociedade belo-horizontina.

Ele identificou a diversidade das expressões do Carnaval na cidade, mesmo predominando discursos elitizantes e civilizatórios para as manifestações carnavalescas na então recente capital mineira. Apesar do foco ser o Carnaval no início da cidade, traz na introdução um relato do Carnaval de 2006 (período em que “todos viajam para pular o Carnaval em outros locais”) quando a cidade ficava vazia e sua incursão para assistir aos desfiles das escolas de samba e dos blocos caricatos que, naquele momento, eram realizados em local de difícil acesso. Discute o embate entre os grupos populares e a

prefeitura, relata as dificuldades de transporte e de se encontrar informação sobre os desfiles. Mostra também como naquele momento o Carnaval belo-horizontino estava invisibilizado.

Após citar esses trabalhos que mencionam o Carnaval nos primórdios de Belo Horizonte, não foi possível encontrar pesquisas focando as décadas seguintes, o que mostra a imensa lacuna do tema. Foi encontrado somente um artigo científico que foca a década de 1980, intitulado A Veiculação do Carnaval Mineiro na Década de 1980: a salvação da pátria brasileira, escrito por Sarah Teixeira Soutto Mayor. Ele foi publicado na Revista Brasileira de Ciências do Esporte, Florianópolis, volume 36, número 2, edição de abril/junho de 2014. O artigo tem como foco o Carnaval em Minas Gerais durante a década de 1980 e cita o Carnaval de Belo Horizonte. Utiliza como fonte principal o jornal Estado de Minas.

Para a autora, ao analisar as edições do jornal no período citado, o Carnaval foi veiculado como a “salvação” para os problemas enfrentados no Brasil naquele momento ou como “válvula de escape”. Haja vista que nos anos 1980 o país enfrentava profunda crise econômica com grave recessão e inflação exorbitante, a ponto de ser considerada a década perdida em termos econômicos. Dentro dessa lógica, o Carnaval serviria para “alegrar” o povo diante da realidade ao qual o Brasil vivia naquele momento.

O artigo aponta ainda o papel da imprensa mineira nesse objetivo. Entretanto, a própria autora enfatiza o cuidado que se deve ter ao analisar o Carnaval dentro dessa lógica, correndo-se o risco de estereótipos, olhando o Carnaval como uma festa supérflua, desconectada da realidade e sem avaliar a sua importância na complexidade das relações sociais. Para a pesquisadora, esta, como outras festas, são imprescindíveis para o entendimento da dinâmica da vida em sociedade.

Os trabalhos seguintes têm como foco o Carnaval de Belo Horizonte da década de 2010 e nos anos subsequentes. Cito a dissertação de mestrado Uma "Praia" nas Alterosas, uma "antena parabólica" ativista: configurações contemporâneas da contestação social de jovens em Belo Horizonte, de autoria de Igor Thiago Moreira Oliveira. A pesquisa foi desenvolvida em 2012 no âmbito do curso de Educação da Faculdade de Educação da UFMG.

O pesquisador analisou a forma como os participantes do movimento Praia da Estação se comunicavam e os instrumentos digitais que foram utilizados para divulgar

o movimento: uma lista de *e-mail* e um *blog* Praça Livre BH. Para essa análise, o autor fez uso da etnografia aplicada aos espaços digitais, da observação participante e de entrevistas. O pesquisador considera que o movimento Praia da Estação tinha duas vertentes: uma que era conectada ao contexto global das movimentações sociais protagonizadas por jovens; e outra ligada ao contexto local da cidade de Belo Horizonte e suas dinâmicas.

A pesquisa seguinte também foca no movimento Praia da Estação e tem uma abordagem muito parecida com o trabalho apresentado anteriormente. A dissertação *Ei, Polícia, a Praia e uma Delícia!: Rastros de sentidos nas conexões da Praia da Estação*, de Carolina Abreu Albuquerque, defendida em 2013 pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da UFMG, discute o início da Praia da Estação e as articulações que desembocaram na sua criação, analisando o fluxo de informação e os instrumentos utilizados para discutir e divulgar o movimento: um *blog*, uma lista de *e-mails* e o perfil no *Twitter*. Para mapear esse fluxo, foi elaborado uma cartografia das conexões utilizando as noções de rede proposta por Bruno Latour (2012).

O trabalho seguinte é uma tese de doutorado que também tem como foco o movimento Praia da Estação e segue uma linha parecida com os dois anteriores. Intitulada *Entre a praça e a internet: a potência narrativa na criação de outros imaginários políticos na Praia da Estação*, em Belo Horizonte, de autoria de Milene Migliano Gonzaga e defendida em 2017 no âmbito do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal da Bahia e da *École Nationale Supérieure d'Architecture Paris La Villette – LAA*.

A pesquisa discute a maneira como as novas tecnologias de informação e comunicação foram utilizadas para mobilizar a participação no movimento Praia da Estação e compartilhar informações entre os integrantes. Analisa, por esse viés, o movimento desde o seu início até o ano de 2016, utilizando como método a etnografia aplicada ao ambiente digital.

Outro ponto que ela aborda são os modos de registrar e produzir memória no uso das redes sociais digitais. Como base teórica, ela utiliza as ideias de Walter Benjamin, no que tange às narrativas. Para a pesquisadora, foram criadas e disponibilizadas no ambiente *online* narrativas fragmentárias que compuseram a tradução da experiência urbana de luta pelo espaço público da Praça da Estação.

Na sequência, cito outra pesquisa que tem como enfoque o movimento Praia da Estação. A dissertação de mestrado *Praia da Estação: Carnavalização e Performatividade*, de Thalita Motta Melo, que foi defendida em 2014 no Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG.

A pesquisa analisa a questão do corpo, sua relação com o Carnaval e com a paisagem urbana, tendo como pano de fundo o movimento Praia da Estação. Relaciona essas discussões com a espetacularização da cidade, a privatização do espaço público, a gentrificação, o higienismo e outras questões que, para a pesquisadora, reduzem a experiência corporal na cidade. Tem como base teórica principais as noções de carnavalização proposta por Mikhail Bakhtin e de performatividade elaborada por Érika Fischer-Lichte.

A pesquisa seguinte é a dissertação de mestrado intitulada *Sob a “Lente do Espaço Vivido”*: a apropriação das ruas pelos blocos de carnaval na Belo Horizonte contemporânea, de autoria de Paola Lisboa Côdo Dias, apresentada ao Núcleo de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Escola de Arquitetura da UFMG em 2015. A pesquisa faz uma análise da maneira como as ruas de Belo Horizonte foram apropriadas e ocupadas pelos blocos de Carnaval no período de 2009 a 2015.

Nesse sentido, também menciona o Movimento Praia da Estação, mas amplia a discussão para os demais blocos criados naquele momento. Para a pesquisadora, a apropriação é uma prática socioespacial individual e coletiva que transforma a natureza no sentido amplo, não somente em seus aspectos geofísicos e de vida biológica, mas também subjetivos. A apropriação do espaço pela festa carnavalesca trouxe à tona discussões e pontos de vistas sobre as categorias de espaço, de urbano e de cidade. Nesse trabalho, foi elaborada uma ferramenta teórica chamada pela autora de “lente do espaço vivido”, baseada no conceito de espaço vivido do filósofo e sociólogo francês Henri Lefebvre (2006).

O próximo trabalho a se mencionar faz um diálogo com a pesquisa anterior. Inclusive, as duas pesquisas se originam do mesmo programa de pós-graduação. A tese de doutorado intitulada *O Espaço Público como Palco das Manifestações Coletivas e da Vitalidade Urbana: subversão à ordem, luta pelo direito à cidade e expressão dos conflitos urbanos de Belo Horizonte*, de autoria de Karina Machado de Castro Simão, defendida em 2020, no âmbito do Núcleo de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Escola

de Arquitetura da UFMG. Na pesquisa se discute o espaço público de Belo Horizonte como o lugar de subversão à ordem hegemônica, de luta pelo direito à cidade e de manifestação dos conflitos urbanos. Foram analisadas manifestações coletivas que expressam os conflitos urbanos e que ocorrem, especificamente, na Praça Sete de Setembro, na Praça da Estação e na Praça da Liberdade.

Para a autora, a Praça Sete e a Praça da Estação são lugares de caráter público e político, da festa, da vitalidade urbana, da subversão à ordem, da luta pelo direito à cidade e da expressão dos conflitos urbanos. Já a Praça da Liberdade simboliza o poder do Estado, representa o espaço ordenado, onde o caráter público é seletivo. No capítulo 6, a pesquisadora discorre sobre a Praça da Estação, seu histórico, os projetos de reestruturação e revitalização do lugar e a praça como espaço de atividades culturais, de festa e de luta. Dentre estas atividades estão o Movimento Praia da Estação e o Carnaval belo-horizontino.

A pesquisa seguinte traz um ponto de vista diferente dos trabalhos mencionados até aqui, pois analisa especificamente a atuação de um bloco e que fica na periferia de Belo Horizonte. A dissertação de mestrado intitulada *Insurgências Juvenis no Carnaval de Rua em Belo Horizonte: o Bloco Seu Vizinho e a luta pela afirmação do território*, de autoria de João Paulo Mariano Domingues, defendida em 2019, no âmbito do Programa de Pós-Graduação em Educação da UFMG, tem o foco no bloco de Carnaval Seu Vizinho, coletivo artístico-social do Aglomerado da Serra, em Belo Horizonte, que atualmente é uma escola de artes livre.

Para o autor, a experiência do bloco Seu Vizinho se mostrou uma forma de existência, resistência e afirmação cultural e política de grupos sociais excluídos socialmente, marginalizados culturalmente e explorados economicamente, com seus corpos, territórios e modos de vida.

A pesquisa buscou dialogar com estudos sobre educação, juventude e ações coletivas, como também buscou analisar o bloco do ponto de vista anticolonial. O interessante foi observar que o bloco foi analisado ao longo do ano, e não somente na perspectiva do Carnaval, mas em todo o seu processo de construção – as reuniões, as oficinas, as apresentações - até a chegada da festa. Isso trouxe um olhar mais profundo e ramificado das atividades realizadas pelo bloco.

O próximo trabalho faz um diálogo com a pesquisa anterior por citar o bloco Seu Vizinho. A tese de doutorado *Paradoxos em Torno da Educação Urbana: relações entre cidadania e construção do espaço público na cidade de Belo Horizonte*, de Ana Paola da Silva Alves, defendida em 2021, no âmbito Núcleo de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Escola de Arquitetura da UFMG. Na pesquisa se discute o caráter pedagógico de experiências em espaços públicos na cidade de Belo Horizonte, a partir de práticas coletivas que reconfiguram não só os espaços públicos, mas também as subjetividades.

Como práticas contra hegemônicas, essas ações subvertem os modos impostos para vivenciar os espaços públicos que, para a autora, constituem uma “educação urbana”, uma pedagogia que contesta as relações de privilégios. Ela analisa duas realidades urbanas, um espaço planejado para o lazer de classe média e alta em Belo Horizonte, Parque da Barragem Santa Lúcia, e o bloco de Carnaval Seu Vizinho, do aglomerado da Serra. Para realizar essa análise, a autora utiliza a etnografia e sua vivência pessoal nessas localidades.

A pesquisa seguinte é a dissertação de mestrado *Diversidade Carnavalizada: experiência e luta LGBTQ+ na e pela cidade*, de Carolina Rodrigues Chaves Nogueira, dissertação defendida em 2021 ao Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Escola de Arquitetura da UFMG. O trabalho analisa as formas de uso e apropriação do espaço público pela comunidade LGBTQIA+ em Belo Horizonte. Para a autora, os espaços públicos e a cidade como um todo são o reflexo das ideias e valores sociais dominantes e têm na heterossexualidade a norma legítima que conforma os modos de pensar e os comportamentos expostos nos espaços públicos.

Segundo ela, o movimento Praia da Estação e o Carnaval belo-horizontino podem ser vistos como movimentos contra hegemônicos para se viver a cidade. Como metodologia, ela propôs uma cartografia de vivências urbanas, através de narrativas contra hegemônicas de memórias, experiências e sentimentos de pessoas LGBTQIA+ que vivenciam o Carnaval belo-horizontino.

Por último, menciono a tese de doutorado de Ana Flávia Rezende, intitulado “Aqui cada um faz o seu rolê”: práticas organizativas dos blocos de rua afro do carnaval de Belo Horizonte, tese defendida em 2022 no programa de Pós-Graduação em Administração da UFMG. O enfoque foi a atuação dos blocos de rua afro do Carnaval de

Belo Horizonte, especificamente, os blocos Angola Janga e Magia Negra. Ela defende que esses blocos são organizações e que suas práticas se relacionam a um projeto de valorização étnico-racial e de resistência, constituindo um instrumento eficaz de enfrentamento da ordem social. O ponto de vista é o da dinâmica das práticas organizativas e parte desse ponto para discutir questões raciais. Como metodologia, a pesquisadora recorreu à etnografia.

Pelos trabalhos aqui analisados, as discussões em torno do Carnaval belo-horizontino têm um enfoque sobre a ocupação dos espaços públicos desembocados pelo Carnaval e pelo movimento Praia da Estação. A preponderância dos trabalhos na área de Arquitetura e Urbanismo dão o tom dessas discussões. Entretanto, outras discussões vêm à tona com os trabalhos mais recentes que abordam questões raciais e de gênero.

2.4 Referencial Teórico

Em relação ao referencial teórico, recorri à contribuição de autores e autoras e apropriação de conceitos construídos nas áreas de Ciências Humanas e Sociais para sustentar as discussões do tema aqui proposto. As principais teorias e conceitos que dão suporte à essa pesquisa são: as noções de *performance* ou performatividade da perspectiva antropológica (TAYLOR, 2013); (SCHECHNER, 2000); o conceito filosófico de hegemonia na análise sociológica política (GRAMSCI, 1979; 2000); os conceitos de poder simbólico e “ocultar mostrando” na vertente sociológica (BOURDIEU, 2011; 1997); e o conceito de “definidores primários” na área de estudos midiáticos (HALL et al., 1994).

2.4.1 O conceito antropológico de *performance*

A teoria da *performance* ou performatividade tem sido discutida por diferentes autores desde os anos 1970 nas Ciências Sociais. Constitui o objeto/processo de análise nos estudos da *performance*, as muitas práticas e eventos que envolvem comportamentos teatrais, ensaiados ou convencionais, como dança, teatro, ritual, comícios políticos, funerais etc. A *performance* também constitui uma lente metodológica que permite que pesquisadores analisem eventos como *performances*. (TAYLOR, 2013).

Neste sentido, ela vai muito além do que uma teoria, sendo compreendida como um modo de interpretar e conhecer o mundo.

Na vida cotidiana, “realizar *performance*” é apresentar-se, “dar o seu máximo”, ter um padrão de excelência, ter sucesso. Nas artes, “realizar *performance*” é colocar esta excelência em um show, uma peça, uma dança, um concerto e uma apresentação. (SCHECHNER, 2006). Nas artes visuais a *performance* é conhecida como uma modalidade em que se utiliza o corpo e que pode mesclar aspectos de diferentes linguagens: música, artes visuais, cinema, teatro etc.

Todavia, o conceito de *performance* de que trata esta tese tem suas bases nas pesquisas antropológicas de Victor Turner e Richard Schechner, principalmente nos estudos sobre ritual e teatro. Ele transpôs suas análises dos rituais para analisar as sociedades contemporâneas focando nas *performances* culturais. Para Turner (2013) o ritual possibilita a suspensão dos diferentes fluxos da vida cotidiana, desestabilizando relações predeterminadas pela estrutura social.

Já o conceito de teatro é utilizado como uma metáfora da vida social. Ao relacionar esses conceitos, Turner propôs que a vida é como um espelho da arte e que os indivíduos protagonizam seus imaginários através de dramas estéticos. Nesse sentido, eles aprendem que algo novo na vida pode ser repensado ou reestruturado. (TURNER 1988).

Qual a diferença entre “é” *performance* e “enquanto” *performance*? Certos eventos são *performance* e outros um pouco menos. Existem limites para o que “é” *performance*. Mas quase tudo que existe pode ser estudado “enquanto” *performance*. Algo “é” *performance* quando os contextos histórico e social, a convenção, o uso, a tradição, dizem que é. Rituais, jogos e peças, e os papéis da vida cotidiana são *performances* porque a convenção, o contexto, o uso, e a tradição assim dizem. Não se pode determinar o que “é” *performance* sem antes se referir às circunstâncias culturais específicas. Não existe nada inerente a uma ação nela mesma que a transforme numa *performance* ou que a desqualifique de ser uma *performance*. A partir da perspectiva do tipo de teoria da *performance* que proponho, toda ação é uma *performance*. Mas da perspectiva da prática cultural, algumas ações serão julgadas *performances* e outras não; e isto varia de cultura para cultura, de período histórico para período histórico. (SCHECHNER, 2011, p.12).

Para Victor Turner (1988) o termo *performance* teria origem no termo francês *parfournir* que tem o sentido de “fornecer”, “completar”, “dar forma” ou “executar completamente”. Do termo em francês passou-se para o inglês como *performance* no século XVI e, desde esse período vem sendo utilizado com o sentido que tem hoje. Entretanto, a *performance* existe desde que existem pessoas, mesmo que o campo de estudo seja recente. (TURNER, 1988).

Na esfera pública, diferentes atividades cotidianas são ensaiadas e performatizadas. As *performances* reencenam modelos tradicionais de representação e dão lugar para ações que desestabilizam os modelos vigentes. (TURNER, 1988). “Obediência cívica, resistência, cidadania, gênero, etnicidade e identidade sexual, por exemplo, são ensaiados e performatizados diariamente na esfera pública.” (TAYLOR, 2013, p. 27). Aqui também poderíamos inserir o Carnaval, o fazer jornalístico e os museus entre outras ações. “Vivemos em um ambiente teatralizado e performatizado, no qual tudo é uma construção, desde uma guerra, transmissões televisivas, etc. Tudo é um jogo, tudo é performance: do gênero ao planejamento urbano, até as apresentações de si mesmo na vida cotidiana.” (SCHECHNER, 2000, p. 11).

Através da *performance*, Turner propõe, então, que seja possível conhecer as contradições inerentes à sociedade. Isso seria possível através de situações liminares, que ele denomina de “liminoides”. Estas estariam manifestadas em *performances* que surgem a partir de interrupções do fluxo da vida cotidiana. Essas situações estão fora ou por entre posições pré-determinadas socialmente, o que seriam ideais para provocar discussões e transformações, devido ao seu potencial de gerar tensões, e reformular ordens já estabelecidas. Isso possibilita aos indivíduos participar de experiências e ações singulares no âmbito individual ou coletivo. (TURNER, 1988).

O Carnaval, em seu caráter performático e liminar, é capaz de induzir e/ou proporcionar nas pessoas determinadas experiências multissensoriais, bem como ativar pontos de tensão que correspondem aos momentos críticos do drama social. O Carnaval promove nos indivíduos certo deslumbramento ou repulsa, como também deslocamento social e mudança de papéis. A rua vira palco e calçada vira arquibancada e as pessoas se fantasiam de diferentes formas, por exemplo. Através de sua performatividade e do seu repertório cênico, é possível vivenciar um tempo-espaco múltiplo e diferenciado.

Nessas situações festivas, desejos afloram e *performances* se apresentam e observam-se dramatizações da vida social.

O Carnaval é uma atividade efêmera que tem na apresentação o seu ápice. Entretanto, há diversas atividades anteriores, tais como: os ensaios, as oficinas, as reuniões preparatórias e outras, até a chegada do dia da apresentação, como também nas atividades pós-apresentação, como dispersão do bloco ou desfile e reuniões para a discussão do que foi apresentado etc. Neste sentido, a teoria da *performance* possibilita abordar o Carnaval de um ponto de vista diferenciado. Cito abaixo parte de um texto escrito pelo teatrólogo brasileiro Augusto Boal³³ (2004), amigo de Richard Schechner, com quem trabalhou em Nova Iorque, principalmente na década de 1970, em que cita as escolas de samba como exemplo de *performance*.

“O teatro como vida e a vida como teatro” é a questão que quero discutir aqui. Semanas atrás, Richard Schechner – que é o diretor da revista *The Drama Review* e amigo meu há 40 anos – me pediu que escrevesse alguma coisa sobre o livro novo que ele vai lançar a respeito da *performance*. Ele compreende nesse termo aquelas formas teatrais (ou ações humanas com formato teatral) que surgem no cotidiano em situações nas quais a realidade se teatraliza, como uma inauguração de um banco, um discurso presidencial, uma partida de futebol, uma luta de boxe, uma sessão da Câmara dos Deputados. E o conceito inclui também o desfile de uma escola de samba, a sessão de macumba e até mesmo os espetáculos de teatro. Tudo é *performance*. *Performances*

³³ Augusto Boal nasceu no Rio de Janeiro e era teatrólogo. Além de diversas peças e técnicas teatrais ele criou o Teatro do Oprimido. Este é conhecido mundialmente e oferece técnicas dramáticas que possibilitam os oprimidos fazerem teatro (o seu teatro) e superarem os seus dilemas. Seria um “treino” para a superação das adversidades. É inspirado nas discussões de Paulo Freire, principalmente, na *Pedagogia do Oprimido*. Conheci Boal pessoalmente, pois fiz parte do Teatro do Oprimido, ainda quando era estudante de pré-vestibular e depois de Museologia. Este tipo de teatro trabalha com não-atores: estudantes, empregadas domésticas, operários etc, e se apresenta nos mais diferentes locais: fábricas, igrejas, assentamentos, ruas etc. A peça que eu encenava se chamava: “Ser Doutor João não é Mole não”, e discutia as dificuldades que jovens carentes tinham de acessar o ensino superior e de se montar um pré-vestibular comunitário, que na minha época se chamava “pré-vestibular para negros e carentes”. Eu estudei num desses pré-vestibulares, o da paróquia São Luiz Rei de França, em Costa Barros, considerada uma das regiões mais violentas do Rio de Janeiro. As nossas vivências nesse pré-vestibular foram encenadas na peça citada. Além de diversos encontros, apresentações, eventos, palestras, oficinas e festas, a presença de Augusto Boal era sempre inspiradora. Ele fazia as mais duras críticas da sociedade de forma amorosa e sorridente. Nesses encontros era comum ele dizer a seguinte frase, que era de Paulo Freire: “Somente os oprimidos, libertando-se, podem libertar os opressores”.

seriam todas as atividades humanas organizadas de modo espetacular e realizadas por “atores” que estão conscientes da organização, ainda que possam ignorar seus significados e razões. É uma noção muito aberta que nos faz ver, por exemplo, que mesmo num espetáculo teatral de palco existe a presença de acontecimentos únicos, irreprodutíveis e singulares – tal como aqueles que costumam aparecer na vida. E que também nos permite observar como a vida poucas vezes é original, como ela está sujeita a gestos estabelecidos, a formalismos verbais, a movimentos pré-determinados, muito semelhantes aos que fazem os atores no palco. É a vida reduzida a “teatro” que nos conduz a certos crimes como o de lesa-amor, que ocorre quando repetimos com pessoas diferentes as mesmas palavras, os mesmos gestos, o mesmo carinho mecanizado. (BOAL, 2004, p. 283).³⁴

As *performances* funcionam como atos de transferência vitais, transmitindo o conhecimento, a memória e um sentido de identidade social por meio do que Richard Schechner denomina “comportamento reiterado”. Para Schechner (2006) “comportamentos reiterados” são “comportamentos duas vezes experienciados”, pois são atividades ou ações, em que as pessoas treinam e ensaiam, como ao realizar uma peça de teatro, um bloco de Carnaval ou desfile de escola de samba. “A vida cotidiana também envolve anos de treino e de prática, de aprender determinadas porções de comportamentos culturais, de ajustar e atuar os papéis da vida de alguém em relação às circunstâncias sociais e pessoais.” (SCHECHNER, 2006, p. 28 e 29).

Articulando com os conceitos acima citados, e dentro da teoria da *performance*, há o conceito de roteiro. Proposto por Diana Taylor (2013), o roteiro é algo que foi planejado previamente e que se deve seguir para a execução de um espetáculo, de uma peça etc. Diferentemente do que é improvisado, que às vezes pode ser até interessante, mas quase sempre é visto como algo que não foi pensado, no roteiro, há falas, gestos e ações mais ou menos definidas e acordadas. É possível perceber isso, em um desfile de escola de samba, de um bloco de carnaval e nas demais atividades artísticas e culturais, pois para essas atividades há ensaio e repetições. Para a realização das reportagens também são criados roteiros, já estabelecido com a definição das pautas jornalísticas, que o jornalista tenta seguir.

³⁴ O texto compõe a coletânea: O Teatro e a Cidade: Lições de História do Teatro, organização de Sérgio de Carvalho. São Paulo: SMC. 2004. O texto citado pode ser lido na íntegra em: <<http://augustoboal.com.br/2014/07/05/entre-o-teatro-e-a-vida/>>. Acesso em: 29 abr. 2022.

Todavia, nem sempre a reportagem sai como o previsto, já que a vida é dinâmica. É o que é possível ver nas imagens do “Fundo Globo Minas” analisadas, principalmente, no material que não foi ao ar, já que em alguns filmes é possível ver que o repórter erra e repete as falas.

Para Taylor (2013), a vida, também, pode ser vista como um roteiro. Pensar a vida nos aspectos de um roteiro, é pensá-la como algo já preestabelecido e que compõe algumas regras, que devem ser seguidas ou que são esperadas. Contudo, há a possibilidade para o escape, para a deboche, para a transformação e novas formas de diálogo, com brechas para novas maneiras de ver a vida.

Outra vertente da teoria da *performance*, e que também pode ser aplicada ao estudo aqui proposto, são os conceitos de arquivo e repertório também desenvolvido por Diana Taylor (2013). Para a autora, a ideia de arquivo vem do fetiche que temos em guardar os nossos conhecimentos para uma possível consulta futura. Como já relatado aqui, registrar e armazenar a informação é o que o ser humano vem fazendo há milhares de anos e de diversas formas.

A prática de arquivar pressupõe que determinados grupos detém o poder desse arquivamento. Enquanto o repertório sugere uma prática de não arquivamento. Nesse sentido são as performances, como as danças, os gestos, os movimentos, os cantos, as atividades efêmeras etc. Aquilo que não necessariamente é arquivável. São atividades que têm o corpo como centralidade. (TAYLOR, 2013).

Taylor (2013) enfatiza que a institucionalização da cultura tem na escrita sua base e que denota uma relação de poder entre quem tem acesso aos códigos escritos, quem sabe ler e usufruir desse conhecimento e entre aqueles que não utilizam esses meios para criar seus arquivos. As práticas do arquivo e repertório não devem ser vistas de forma hierarquizada, mas não se pode negar a supremacia do arquivo em relação ao repertório em nossa sociedade.

Para a autora, a atividade da escrita está relacionada ao processo de colonização, que foi responsável pelo extermínio de milhões de indivíduos e suas culturas. A posse do aparato da escrita possibilitou a hegemonia simbólica de determinados grupos sobre outros, legitimado pelo gesto documental. (TAYLOR, 2013).

Dessa forma, quais culturas estariam sujeitas a serem registradas, guardadas e eternizadas e quais aquelas que seriam esquecidas? É o questionamento que trago

aqui sobre os grupos populares referentes ao Carnaval e a maneira como os acervos de grupos hegemônicos ficam em evidência. Todavia, a *performance* também tem a capacidade de transmitir conhecimento e contrapor a história oficial. “Se a *performance* não transmitisse conhecimento, apenas os letrados e poderosos poderiam reivindicar memória e identidade sociais.” (TAYLOR, 2013, p. 19). Os debates sobre a *performance* são, evidentemente, profundamente políticos.

2.4.2 O conceito de hegemonia

Nesta seção, é discutido o conceito de hegemonia desenvolvida por Antonio Gramsci³⁵. Ele é apropriado para discutir o caráter hegemônico dos museus. A hegemonia é um importante conceito dentro do universo teórico desenvolvido por Gramsci, que tem uma ampla e profunda produção intelectual.

Para Gramsci (1979), a hegemonia é a capacidade que determinado grupo tem de dirigir outros grupos sociais, se colocando em uma posição superior na sociedade. É um processo em que parcelas das camadas populares são subordinadas à cultura das classes dominantes. Isso acontece pela liderança política, moral e intelectual, pelo uso da força, pelo poder econômico e pelo aparato estatal de suas instituições e, também, pelo consentimento. As classes dominantes impõem sua concepção de mundo, permeada pela ideologia, às classes dominadas, os seus interesses e mentalidades, agindo na sua maneira de pensar.

No Estado liberal, as classes dominantes exercem a hegemonia num processo ao longo do qual submetem os outros grupos ou pela coerção ou pela cooptação, ou, ainda, pela divulgação de seus valores, que são assimilados pelas classes sociais dominadas, tornando-se parte do senso comum. (SCHESENER, 2007, p. 15).

³⁵ Antonio Gramsci foi um filósofo marxista, jornalista, crítico literário e político italiano. Ele nasceu em 22 de janeiro de 1891 e faleceu em 1937. Seus escritos discorrem sobre teoria política, sociologia e linguística. Ele foi fundador e membro do Partido Comunista da Itália, sendo inclusive, secretário-geral e deputado pelo distrito de Vêneto, na Itália. (SEMERARO, 1999).

Para Gramsci (2000), a desigualdade social é produzida pelo modo de produção capitalista. Este modo se estende para toda vida social, política e cultural. A hegemonia contribui para essa desigualdade que se operacionaliza pela disputa do monopólio dos órgãos formadores de consenso, como imprensa, partidos políticos, sindicatos, Parlamento, dentre outras instituições, “de modo que uma só força modele a opinião (...)”. (GRAMSCI, 2000, p. 265). Pode-se incluir aqui os museus e demais instituições culturais.

O conceito de hegemonia se mostraria uma expressiva teoria que enseja uma contribuição interpretativa fundamental às investigações acerca dos fenômenos essenciais aos heterogêneos e complexos domínios do social. Ensejando refletir sobre a estrutura econômica, a organização política, o pensar, o conhecer e a ideologia, o conceito de hegemonia permite-nos articular abordagens nas quais os quadros históricos, político-jurídicos, socioculturais e econômicos se forjam e interpenetram. (LOUREIRO, 2003, p. 93).

O conceito de hegemonia proposto por Gramsci deve ser analisado essencialmente não só pelo poder político e suas instituições, mas sim pelo exercício da cultura. A cultura “é organização, disciplina do próprio eu interior, é conquista da consciência superior pela qual se consegue compreender o próprio valor histórico, a própria função da vida, os próprios direitos e os próprios deveres”. (GRAMSCI, 1976, p. 83). Para Gramsci (2007), um novo modo de vida pode ser construído. A sociedade é uma construção social, um modo de viver que, dessa forma, pode ser modificada e/ou reconstruída a partir da luta contra modos de vida hegemônicos. É nesse sentido que perpassa o âmbito da cultura.

Esta articulação já pode ser encontrada nos escritos da juventude, onde a questão da hegemonia começa a ser colocada e explicitada a partir da consideração da estrutura do Estado capitalista italiano e das relações de dominação existentes, cuja transformação supõe que a classe operária construa sua própria cultura, isto é, enfrente a necessidade de organizar-se e pensar-se como classe que se propõe subverter a sociedade, criar uma nova ordem social. (SCHESENER, 2007, p. 15).

Para que ocorra a mudança desse modo de vida, Gramsci (1979) propõe que a contra hegemonia. As ações contra hegemônicas são “instrumentos para criar uma nova forma ética política”. (GRAMSCI, 1979, p. 314-315). A contra hegemonia

possibilitaria contrapor o discurso dos grupos dominantes, suscitar mudanças e superar a condição de subalternidade. Isso “pressupõe analisar os modos de convencimento, de formação e de pedagogia, de comunicação e de difusão de visões de mundo, as sociabilidades peculiares (...)”. (FONTES, 2008, p. 145). Quando Gramsci propõe a contra hegemonia o que ele propõe é a contra cultura. É nesse sentido que ele fala do nacional popular e aposta na cultura popular como uma das maneiras dos trabalhadores construir a contra hegemonia. (CHAUÍ, 2020).

Quanto aos museus, historicamente, são instituições hierarquizantes e que representam grupos hegemônicos, o que contribui para que sejam excludentes. É dessa forma, que, cada vez mais, os museus são instituições questionadas por diversos grupos que não se veem em seus acervos. Ser excludente não é uma estratégia dos museus, mas ele apenas é um instrumento do modo de funcionamento dos grupos hegemônicos. (CURY, 2009).

De acordo com o conceito gramsciano de hegemonia, a classe dominante não depende única e tão somente do poder do Estado ou de seu próprio poder econômico, mas se utiliza de um conjunto de relações, experiências e atividades para promover, junto às classes subalternas, seu sistema de crenças. Nesse sentido, o museu público, organizado e dirigido a partir do Estado, constituir-se-ia espaço onde as classes dominantes buscariam persuadir, naturalizar e fazer com que as classes dominadas compartilhassem seus valores morais, sociais e culturais. (LOUREIRO, 2003, p. 93).

A hegemonia das classes hegemônicas faz com que a maior parte dos museus sejam influenciados pelos valores dessas classes. São instituições montadas para preservar a memória desses grupos e os objetos musealizados representam seus valores. O museu: “[...] por meio de suas construções representacionais expositivas, ao buscar a adesão e o consenso, mostrar-se-ia, por trás de seus anteparos técnicos e científicos, *locus* de ações hegemônicas. (LOUREIRO, 2003, p. 93).

Repensar os museus no presente e reavaliar os quadros sociais das identidades que eles encenam é papel de uma museologia consciente e reflexiva que está disposta a se debruçar sobre aquilo que recebemos pronto da museologia tradicional eurocêntrica para reformular as pedras fundamentais que erguem os nossos museus. Derrubar o templo pode ser apenas o começo de uma reconstrução das políticas de identidade no bojo dos regimes museais que criamos e o início bem-vindo de um longo caminho de debates [...]. (BRULON, 2020, p. 83).

O museu contemporâneo demanda mais diversidade social. Lutas sociais, quase sempre, são afastadas dos acervos dos museus ou quando muito são abordadas de forma superficial. “Nos últimos anos, com a exacerbação de pontos de vista políticos extremos, os museus brasileiros vieram a ser palcos de disputas memoriais que envolviam o autoritarismo e a intolerância de setores conservadores da sociedade.” (BRULON, 2020, p. 82).

O Brasil é uma sociedade autoritária, na medida em que não consegue, até o limiar do século XXI, concretizar sequer os princípios (velhos de três séculos) do liberalismo e do republicanismo. Indistinção entre o público e o privado, incapacidade para tolerar o princípio formal e abstrato da igualdade perante a lei, combate da classe dominante às ideias gerais contidas na Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão, repressão às formas de luta e de organização sociais e populares, discriminação racial, sexual e de classe, a sociedade brasileira, sob a aparência de fluidez (pois as categorias sociológicas, válidas para a descrição das sociedades europeias e estadunidense, não parecem alcançar a realidade social brasileira), estrutura-se de modo fortemente hierárquico, e, nela, não só o Estado aparece como fundador do próprio social, mas as relações sociais se efetuam sob a forma da tutela e do favor (jamais do direito), e a legalidade se constitui com o círculo fatal do arbítrio (dos dominantes) à transgressão (dos dominados), e desta ao arbítrio (dos dominantes). (CHAUÍ, 2014, p. 44).

Há de se pensar na pouca representatividade de grupos sociais subalternizados nos museus. Acervos estes que, quase sempre, representam homens e brancos. “[...] nos propomos a interrogar os regimes museais que produzem regimes normativos, por meio do entendimento dos museus como dispositivos de memória criados a partir de elementos do passado que escolhemos receber ou rejeitar no presente ativo das performances museais.” (BRULON, 2020, p. 82).

Sendo assim, esse enfrentamento das desigualdades é importante para que a representatividade de grupos excluídos tenha vez e voz, o que torna um movimento necessário na reconstrução do modelo institucional de museu.

Todavia, mesmo os acervos museológicos sendo criados e mantidos a partir da lógica dos grupos hegemônicos, como apontado acima, é possível através desses mesmos acervos ter um olhar crítico, inclusive pela ausência, e observar neles os demais grupos sociais. Olhar para esses acervos e ver ali uma possibilidade não-hegemônica, no sentido de fazer uma revisão histórica e apontar falhas, lacunas etc.

Sendo assim, o que é escolhido, de que fonte foi escolhida, a própria maneira como o acervo é organizado e o que é colocado em foco é uma informação que evidencia a estrutura hegemônica desses espaços. Como no caso do acervo aqui pesquisado, que mesmo que tenha sido produzido por um grupo hegemônica de comunicação, foi possível identificar as atividades carnavalescas de grupos populares.

2.4.3 O poder simbólico, “ocultar mostrando”

Nesta seção é discutido o conceito de poder simbólico desenvolvido pelo sociólogo Pierre Bourdieu. Para este autor, a realidade é uma “construção social” na qual a ação dos seres humanos é que produz os diferentes aspectos da sociedade. (BOURDIEU, 2012). Há comportamentos, padrões e condutas que foram estabelecidas e negociadas entre os membros de determinada sociedade que, ao criar regras, tácitas e explícitas, vivenciadas cotidianamente, sistematizam a vida em sociedade e formam as instituições. Para Bourdieu (2012), a sociedade é um constante embate entre diferentes grupos sociais pela posse do poder, pautada por contradições.

A classe dominante, que tem poder com base no capital econômico, legitima ou impõe sua dominação por meio de sua produção material. Para além dessa dominação econômica, Bourdieu (2012) considera que ela opera no campo simbólico, sendo dessa forma, uma dominação simbólica. “O poder simbólico é, com efeito, esse poder invisível o qual só pode ser exercido com a cumplicidade daqueles que não querem saber que lhe estão sujeitos ou mesmo que o exercem.” (BOURDIEU, 2012, p. 7-8). É um poder oculto, que não se apresenta como tal e nem como coerção, diferenciando-se da noção de poder ligado ao Estado ou a algum aparelho de repressão nitidamente identificado. Nesse sentido, o indivíduo não sabe ou não percebe que está sendo dominado. (SOUZA, 2014).

O poder simbólico se manifesta através do que Bourdieu (1997) denomina de sistemas simbólicos. Eles permitem o estabelecimento de significados entre os membros de determinado grupo social e são diversos, como religião, ciência, arte, mídia etc. Esses sistemas são instrumentos que tornam possível o consenso em diferentes aspectos da vida em sociedade, corroborando para impor e legitimar o domínio de uma classe sobre a outra. Eles agem como uma forma de violência, que para Bourdieu (2001) se caracteriza como violência simbólica.

A violência simbólica se institui por intermédio da adesão que o dominado não pode deixar de conceder ao dominante (e, portanto, à dominação) quando ele não dispõe, para pensá-la e para se pensar, ou melhor, para pensar sua relação com ele, mais que de instrumentos de conhecimento que ambos têm em comum e que, não sendo mais que a forma incorporada da relação de dominação, fazem esta relação ser vista como natural; ou, em outros termos, quando os esquemas que ele põe em ação para se ver e se avaliar, ou para ver e avaliar os dominantes (elevado/baixo, masculino/feminino, branco/negro etc.), resultam da incorporação de classificações, assim naturalizadas, de que seu ser social é produto. (BOURDIEU, 2001, p. 47).

Os sistemas simbólicos se operacionalizam através do que Bourdieu (1989) denomina de estruturas estruturantes, *um modus operandi* que estabelece como determinada atividade funciona. Geralmente obedece a um conjunto de procedimentos, um padrão preestabelecido, que dita a forma como eles são executados. Dessa forma, uma estrutura é estruturante porque foi estruturada. É possível citar como exemplo a mídia, pois em sua atividade de comunicar, ela passa uma ideia à sociedade conforme sua própria estrutura e que, com isso, procura estruturar essa sociedade. Quando a mídia “vende” uma ideia, ela está estruturando. “Se formos pensar nas grandes corporações midiáticas, elas estão estruturadas de acordo com a ideologia dominante, que é a ideologia da classe dominante. [...] Os sistemas simbólicos exercem poder através de estruturas estruturantes estruturadas.” (SOUZA, 2014, p. 141).

Os ‘sistemas simbólicos’, como instrumentos de conhecimento e de comunicação, só podem exercer um poder estruturante porque são estruturados. O poder Simbólico é um poder de construção da realidade que tende a estabelecer uma ordem gnoseológica: o sentido imediato do mundo (e, em particular, do mundo social) supõe aquilo que Durkheim chama o conformismo lógico, quer dizer, ‘uma concepção homogênea do tempo, do espaço, do número, da causa, que torna possível a concordância entre as inteligências. (BOURDIEU, 1989, p. 09).

Quanto aos meios de comunicação, eles também podem ser analisados por essa perspectiva de Bourdieu (1997) das relações de poder. Os meios de comunicação agem sob forte dependência do capital econômico e operam como dominação simbólica. É nesse contexto que Bourdieu analisa a televisão e o fazer jornalístico televisivo. Em seu livro *Sobre a Televisão*, de 1997, ele discorre sobre a TV e sua grade de programação. Para o autor, a pressão do campo econômico exerce domínio sobre os

índices de audiência. É através desse índice que a lógica comercial vai se sobrepondo aos aspectos culturais e afetam os critérios de seleção para o que será mostrado na TV.

[...] a televisão pode, paradoxalmente, **ocultar mostrando**, mostrando uma coisa diferente do que seria preciso mostrar caso fizesse o que supostamente faz, isto é, informar; ou ainda mostrando o que é preciso mostrar, mas de tal maneira que não é mostrado ou se torna insignificante, ou construindo-o de tal maneira que adquire um sentido que não corresponde absolutamente à realidade. (BORDIEU, 1997, p. 24, grifo nosso).

Dessa forma, a TV, como instrumento estruturado e estruturante, torna-se um instrumento de criação de realidades e um campo de produção simbólica. A cobertura jornalística parte do princípio do ineditismo e, dessa forma, seleciona os acontecimentos em busca do "furo jornalístico". Em muitos casos usa-se de sensacionalismo para alavancar a audiência. Nesse sentido, o jornalismo, como qualquer outra atividade, depende de escolhas. No entanto, essas escolhas são realizadas sob a ótica dos índices de audiência e, portanto, do mercado. Isso traz consequências na maneira como o campo jornalístico é estruturado e no conteúdo do que é visto na TV.

Um campo é um espaço social estruturado, um campo de forças – há dominantes e dominados, há relações constantes, permanentes, de desigualdade, que se exercem no interior deste espaço – que é também um campo de lutas para transformar ou conservar este campo de forças. Cada um, no interior desse universo, empenha em sua concorrência com os outros a força (relativa) que detém e que define sua posição no campo e, em consequência, suas estratégias (BOURDIEU, 1997, p. 57).

Os meios de comunicação são instâncias de disputas em que há embates entre diferentes grupos pela hegemonia, buscando, para isso, o monopólio dos espaços e meios de produção simbólica. Como sistema simbólico, cumprem sua função social e política, a partir das suas produções, pelo acúmulo de poder material e simbólico das classes dominantes. (BOURDIEU, 1989).

É nesse sentido que o material produzido pela Globo Minas também pode ser analisado. Estas imagens, principalmente as que foram ao ar, tendem a dar mais espaço de voz à prefeitura, através de seus representantes, e às autoridades do poder público e menos espaço aos representantes dos grupos populares ligados ao Carnaval. Ao “ocultar mostrando” (BOURDIEU, 1997) tende a reforçar uma divisão social entre os diferentes

elementos que aparecem nas imagens, o que privilegia determinado grupo social de outros. Isso pode ser entendido dentro de um contexto de relações e disputas simbólicas. Entretanto, mesmo privilegiando determinado grupo social, é possível ver o fazer artístico-cultural dos grupos ligados ao carnaval de Belo Horizonte, principalmente, nas imagens que não foram ao ar, que dizer, não “sobras”. Elas mostram ainda mais a diversidade de participantes.

Sendo assim, vale ressaltar a importância desse material para as discussões sobre a memória do carnaval em Belo Horizonte e do telejornalismo em Minas Gerais, mesmo que tenha sido produzido por um grupo hegemônico de comunicação e que tenha todas as implicações apontadas acima.

2.4.4 A teoria dos definidores primários

Nesta seção será discutida a Teoria dos Definidores Primários,³⁶ desenvolvida por Chas Critcher, Tony Jefferson, John Clarke, Brian Roberts e encabeçada por Stuart Hall³⁷.

Ao analisar a estrutura das reportagens, Hall et al. (1994) propõe que elas são realizadas a partir da opinião de fontes consideradas privilegiadas. Estas são as principais fontes e são as primeiras a serem entrevistadas e darem a sua opinião sobre determinado

³⁶ A teoria dos definidores primários, quase sempre, é discutida junto com a teoria do espiral do silêncio. Cabe aqui uma breve explicação sobre esta teoria. Ela foi proposta pela cientista política alemã Elisabeth Noelle-Neumann, que começou a desenvolvê-la na década de 1960, com base nas pesquisas sobre efeitos dos meios de comunicação de massa. A autora defende que a opinião da maioria tende a dominar e a silenciar a opinião de grupos minoritários. A opinião individual passa por um processo de crivo do coletivo. Quando esta opinião individual difere da maioria ou do pensamento coletivo, tende a ocorrer uma reação de isolamento social, em que o indivíduo altera sua opinião em prol da aceitação social. "De forma resumida, essa teoria (espiral do silêncio) defende que os indivíduos buscam a integração social através da observação da opinião dos outros e procuram se expressar dentro dos parâmetros da maioria para evitar o isolamento". (PENA, 2005, p.155). Na Espiral do Silêncio há uma consonância temática entre os diversos agentes sociais, sobretudo dos veículos de comunicação apresentando os mesmos assuntos, vindos dos definidores primários. Segundo Noelle-Neuman "O resultado é um processo em espiral que incita os indivíduos a perceber as mudanças de opinião e a segui-las até que uma opinião se estabelece como atitude prevalecente, enquanto as outras opiniões são rejeitadas ou evitadas por todos, à exceção dos duros de espírito".

³⁷ HALL, Stuart; CHRITCHER, Chas; JEFFERSON, Tony; CLARKE, John; ROBERTS, Brian. A produção social das notícias: O mugging nos media. In: TRAQUINA, Nelson. Jornalismo: Questões, teorias e "estórias". Lisboa: Vega, 1994.

assunto, por isso são denominadas de “definidores primários”. Esse tipo de conduta, a princípio, não seria um problema, haja vista que o jornalista, por não ser um especialista, se utiliza do conhecimento de outros profissionais para montar suas reportagens. Entretanto, para Hall et al. (1994), em sua grande maioria, os primeiros a serem acionados são as fontes oficiais, autoridades do governo e/ou representantes de grupos hegemônicos, o que reforçaria a hierarquização da sociedade, causando distorções no entendimento das informações que são passadas ao público.

Ao serem acionadas antes de outras fontes, elas conduzem e definem o restante da reportagem, e até mesmo, a abordagem sobre esse mesmo assunto em outras reportagens. É uma subordinação do noticiário às fontes institucionais. Nesse sentido, a Teoria dos Definidores Primários discute o poder que determinadas fontes têm na construção das reportagens. (HALL et al., 1994). Ela aproxima-se da concepção instrumentalista sobre a atividade jornalística e reconhece que essa atividade está sob a decisiva influência das rotinas produtivas impostas pelas empresas de comunicação, e portanto, pelo sistema capitalista.

Efetivamente, a definição primária estabelece o limite de todas as discussões subsequentes através do seu enquadramento do problema. Este enquadramento inicial fornece então os critérios segundo os quais todas as contribuições subsequentes são rotuladas de “relevantes” para o debate, ou “irrelevantes” – fora de questão. As contribuições que se afastam deste enquadramento são acusadas de não tratarem a questão. (HALL et al., 1994, p. 230).

Os definidores primários são, por exemplo, os representantes da prefeitura, secretários de governo, especialistas em determinado assunto entre outros. É o que pode ser observado nas imagens analisadas do Fundo Globo Minas. Nessas imagens, os representantes da prefeitura têm mais espaço do que os integrantes dos grupos populares ligados ao Carnaval. Em determinado aspecto, essa teoria faz um diálogo com o conceito de “ocultar mostrando” proposto por Bourdieu, analisado na seção anterior. Para a Teoria dos Definidores Primários, a mídia reproduz a ideologia dominante, perpetuando o *status quo* das classes dominantes. Nesse sentido, a reportagem é a “‘adequação’ entre as ideias dominantes e as ideologias e práticas da mídia” e também “a ‘relativa autonomia’ do dia a dia do jornalista e dos produtores de notícias” (HALL et al., 1994, p. 228).

Os meios de comunicação tenderiam a reproduzir simbolicamente as estruturas de poder existentes na sociedade, o que resultaria na primazia pela opinião de membros privilegiados e de grupos hegemônicos. Nesse sentido, essas fontes se transformam nos definidores primários do conteúdo jornalístico e os jornalistas em “definidores secundários”. As fontes consultadas após os definidores primários servem apenas de contraponto do que já está estabelecido. Os argumentos contrários a essa primeira interpretação serviriam para tentar contrabalançar ou dar um aspecto de equilíbrio à reportagem. (HALL et al.,1994).

Por exemplo, caso haja um desastre em determinada cidade como uma enchente, o primeiro a ser ouvido provavelmente será o prefeito ou algum secretário, até mesmo para dar o número de vítimas e os possíveis prejuízos financeiros. Os afetados diretamente serão entrevistados para contrabalançar ou “humanizar”, e até mesmo, dar um ar dramático à notícia. Da mesma forma, isso pode acontecer com o noticiário econômico, pois são as mesmas autoridades institucionais que analisam a economia e seus rumos. Esses especialistas, quase sempre, são de classes hegemônicas e influenciam com seus valores, impondo sua opinião aos membros de outras classes. Eles dão um enfoque hegemônico às coberturas jornalísticas que são pautadas em valores capitalistas e neoliberais.

A crítica que se pode fazer a essa teoria é que nem sempre isso acontece de forma passiva. Pode-se dizer que a opinião dos definidores primários não é absorvida passivamente pelo público, e até mesmo pelo jornalista que faz a reportagem. Para Hall et al. (1994), o jornalista, como sujeito crítico, possui seus métodos de trabalho que, constantemente, podem entrar em conflito com a lógica da empresa de comunicação em que ele trabalha, e até mesmo com a opinião dos definidores primários. Entretanto, a preferência pela opinião dessas autoridades funciona como uma defesa para o jornalista. Devido às pressões cotidianas na elaboração das reportagens, esses depoimentos dariam legitimidade à informação. O jornalista, nesse sentido, prefere uma fonte que ele considere com mais credibilidade.

Nesse sentido, a Teoria dos Definidores Primários entende que as notícias são construções sociais. Hall et al. (1994) parte da premissa de que:

os mídia não relatam simplesmente e de uma forma transparente acontecimentos que são só por si 'naturalmente' noticiáveis. 'As notícias' são o produto final de um processo complexo que se inicia numa escolha e seleção sistemática de acontecimentos e tópicos de acordo com um conjunto de categorias socialmente construídas. (HALL et al., 1994, p. 224).

A "mídia não cria autonomamente as notícias; melhor, estão dependentes de assuntos noticiosos específicos fornecidos por fontes institucionais regulares e críveis". (HALL et al. 1994, p. 228). A estrutura básica dentro da qual as notícias são socialmente produzidas destacam-se:

(a) a organização burocrática da mídia que produz as notícias em tipos específicos de categorias; (b) a estrutura de valores-notícia que ordena a seleção e a posição de determinadas 'estórias' dentro destas categorias; e (c) a construção da própria notícia que envolve a apresentação do item ao seu presumível público, em termos que, tanto quanto os apresentadores do item possam avaliar, o tornem compreensível a esse público. Isto significa reportar acontecimentos invulgares e inesperados para os 'mapas de significado' que já constituem a base do nosso conhecimento cultural, no qual o mundo social já está 'traçado' (HALL et al., 1994, p. 228).

Sendo assim, em razão de uma facilidade de acesso aos que detêm posições institucionalizadas privilegiadas, as reportagens vão sendo moldadas com bases nas estruturas sociais dominantes. O jornalista também faz parte deste contexto, mas com pouco ou nenhum poder de decisão. Nesse sentido, a interpretação primária das fontes institucionalizadas define o rumo e o contexto das notícias. O que essas autoridades dizem a respeito dos fatos e acontecimentos diários de uma sociedade, cidade ou país tornam-se críveis.

3 O CARNAVAL

Neste capítulo apresenta-se um histórico do Carnaval, discutindo os seus principais aspectos, suas origens e o conceito de carnavalização proposto por Bakhtin. O Carnaval é conhecido porque acontece em um período de exageros e de liberdade. Entretanto, o que nos interessa discutir são as contradições inerentes ao Carnaval. Na sequência, é discutido o Carnaval no Brasil, que começou como entrudo e hoje é bastante diversificado. Por fim, é abordado o Carnaval em Belo Horizonte que, tudo indica, começou antes mesmo da inauguração da cidade e hoje tomou uma grande proporção na capital mineira.

3.1 O Carnaval e o conceito de Carnavalização

As oportunidades de entradas e frestas que o Carnaval proporciona aos estudiosos e pesquisadores das mais diversas áreas são ricas e dinâmicas por ser essa festa milenar e mundial. O Carnaval é um evento que reflete as tensões e os conflitos da sociedade com suas disputas simbólicas e materiais. No caso do Carnaval brasileiro, destaca-se a peculiaridade de ser a principal manifestação da cultura popular do país, tendo um forte caráter imagético, visual e musical. Pode-se dizer que o Carnaval brasileiro é o maior do mundo e, provavelmente, o que mais vem deixando vestígios e registros nos lugares e tempos onde se fez presente, como foi o caso dos arquivos de imagem em movimento aqui estudados.

Por outro lado, o Carnaval propicia estudos nas mais diversas áreas de conhecimento: história, antropologia, museologia, música, turismo, economia, linguística, sociologia, cinema, tal é a riqueza dessa manifestação cultural, abrindo múltiplos espaços de reflexões, conceitos e teorias, inclusive na crítica literária. É o caso do livro “Cultura Popular na Idade Moderna e no Renascimento”, de Mikhail Bakhtin (1987), em que o teórico literário russo analisa a importância da cultura popular na obra “Gargântua e Pantagruel”, do escritor e padre François Rabelais. Essa obra é importante para a reflexão sobre o conceito de carnavalização e sobre o Carnaval, principalmente da Idade Média.

No início da obra, no capítulo “Apresentação do Problema”, Bakhtin (1987) revela que o objetivo central do livro é compreender quais influências da cultura popular

francesa estão presentes na obra de François Rabelais. Para tanto, o autor russo estabelece as diferenças e as multiplicidades das manifestações da cultura popular.

Desenvolveu o conceito de carnavalização e o identificou intrinsecamente à cultura popular, pois esta, ao valorizar a dimensão corporal da vida, tende a ridicularizar, parodiar e subverter a seriedade, os rituais fechados e as transcendentais pompas legalistas dos poderes instituídos. (SOARES, 2011).

Para Bakhtin (1987), as múltiplas manifestações dessa cultura carnavalesca se subdividem em três grandes categorias: as formas dos ritos e espetáculos que são as festas carnavalescas, as obras cômicas representadas nas praças públicas etc.; as obras cômicas verbais sejam orais ou escritas, em latim ou em língua vulgar; e os insultos, juramentos, blasfêmias populares etc. Assim se percebem as verdadeiras raízes rizomáticas que geraram o Carnaval como o teatro da Antiguidade, a poesia, os rituais religiosos, festas na Babilônia, os ritos de fecundidade, os coros, os rituais “pagãos” das mulheres da antiga Grécia, além de outras origens.

Em alguns lugares e momentos, a imagem foi fator constitutivo inseparável da festa, como alegoria, fantasias, máscaras e carros alegóricos. Já em Bakhtin (1987) e na obra por ele comentada “Gangântua e Pantagrue”, o elemento imagético se apresenta em outra chave: a representação das imagens da própria ação e gestos dos homens e mulheres nos festejos, através da descrição de “imagens verbais e as gesticulações que integram o jogo carnavalesco”. (BERTELLI, 2008).

Isso é interessante porque o aspecto ressaltado por Bakhtin vai ao elemento vital do Carnaval medieval. Além da dança e do canto, a comilança e a beberagem e os outros atos humanos são ressaltados de maneira coletiva durante os festejos, descritos por Rabelais em suas obras e resgatados por Bakhtin na sua análise literária. Enquanto os carnavais como o veneziano ou o brasileiro têm elementos imagéticos intencionalmente visuais para além do corpo (como alegorias, fantasias e máscaras), na análise do Carnaval medieval de Bakhtin vê-se a imagem “rebaixada” a um “plano material e corporal de todas as coisas”. (BAKHTIN, 1987).

Além desse elemento imagético, a obra de Bakhtin eleva a um novo status o gênero cômico, e mesmo grotesco, se afastando da concepção aristotélica que

representa homens socialmente inferiores de maneira preconceituosa e que foi difundida pelo romantismo. Tal representação, digamos, mais democrática do autor russo, vai ao encontro de uma história mais contemporânea do Carnaval vista a partir dos de baixo, de pesquisas sobre acervos históricos que abrem frestas para acessar o carnaval popular, como é o caso dos carnavais das escolas de samba e blocos caricatos de Belo Horizonte. Carnaval feito majoritariamente pelas classes pobres, negras e periféricas de Belo Horizonte, retratados em grande parte nos acervos aqui pesquisados.

Dessa maneira, o Carnaval pode ser visto como uma manifestação peculiar da cultura brasileira, em que nos deparamos com as tensões presentes na sociedade. As manifestações carnavalescas podem tanto perpetuar práticas dominantes, como ter um caráter subversivo advindo da sua própria linguagem. Por outro lado, relações sociais comunitárias estabelecidas podem se manter através do Carnaval, assim como relações comunitárias podem suscitar transformações e renovações. Aqui vemos mais um aspecto bakhtiniano: os aspectos da mudança e da renovação, próprios do Carnaval.

Assim, conceitos importantes para entender o Carnaval são o riso, a carnavalização do cotidiano, o grotesco, o deboche e a ideia de inversão. Por que esses conceitos são importantes para se entender o Carnaval? Porque eles vão aparecer em praticamente todas as manifestações carnavalescas, seja no Brasil ou em outros lugares do mundo. Não é possível que haja Carnaval sem o riso, sem o deboche e sem a ideia de grotesco. São elementos essenciais para atender qualquer grupo carnavalesco. Seja uma escola de samba, um bloco caricato ou um bloco de rua.

3.2 As origens do Carnaval

O Carnaval pode ser entendido, em seu caráter simbólico, como um período ou um estado de espírito de catarse coletiva, em que “tudo” é permitido, uma época de exageros e liberdades. Período em que há um transbordamento das regras sociais e das ordens estabelecidas. Um alargamento dos sentidos, da alma e do corpo. Na antiguidade o Carnaval era associado às festividades de início de um ciclo de fertilidade, da natureza, início do ciclo de colheita, da primavera ou despedida do inverno, que no hemisfério norte acontece entre o fim do ano e os meses de fevereiro e março. A abertura de um período e a despedida de um período sombrio. (GALVÃO, 2019).

Em várias civilizações há esse espírito de celebração por uma boa colheita ou celebração da vida. É como se a luz eliminasse elementos soturnos associados ao inverno, período de escuridão e reclusão. O intuito desse tipo de festividade é banir as sombras e celebrar a vida. A primavera que se transborda instaurando uma nova época de purificação. Essa purificação está associada à *catarse*, palavra que vem do grego e significa justamente purificação.

O Carnaval é esse momento de purificação que libera as impurezas do corpo e também da alma. A *catarse* carnavalesca seria uma forma de liberar as impurezas da *psique* humana e de sentimentos represados dentro de nós. É como se fossemos possuídos e tivéssemos elementos animais e instintivos prontos a serem liberados. Uma força interna que clama em ser libertada. E de onde surgem esses sentimentos? Eles surgem da profundidade do próprio ser humano que, como sabemos, tem tanto o lado positivo como o negativo, o de baixo e do de cima.

Esses elementos animais e instintivos seriam liberados em determinada época. O Carnaval no contexto contemporâneo ainda mantém algum simbolismo de épocas antigas, mas tornou-se um período mais abrangente. Mas em tempos antigos procurava-se respeitar os ciclos da natureza, a primavera, a quaresma e os períodos festivos. Como celebração e como festa, o Carnaval apresenta inúmeras formas. (GALVÃO, 2019).

A festa, dita assim no singular, foi frequentemente tomada por historiadores como um tipo de ocasião dotado de funções e formas comuns em qualquer sociedade – eternos rituais de inversão, momentos universais de suspensão de conflitos e regras, ou de fusão das diferenças em uma única torrente burlesca, ou satírica, cujas mudanças só podiam ser observadas na longuíssima duração. (CUNHA, 2002, p.11).

O Carnaval, como festa, é um elemento social importante, pelo seu caráter de convivência e interação social e, até mesmo, contestadora da ordem vigente. Feito isso pelo deboche, principalmente aos detentores do poder e, no caso brasileiro, com políticos e prefeitos. É muito comum o uso de máscaras com a imagem de um prefeito como forma de ridicularizá-lo. Para além do aspecto “válvula de escape” (CARVALHO; MADEIRO,

2005), o que permitiria atenuar tensões sociais, o Carnaval é um momento em que as desigualdades sociais ficam à mostra.

Apesar de possuir essa característica, é importante não perceber a festa apenas como reguladora/canalizadora das tensões sociais, pois, assim, perde-se o caráter polissêmico e ambíguo e deixa-se de considerar as múltiplas possibilidades que esse tipo de festejo apresenta, a partir da sua historicidade, do diálogo com a experiência social e do cotidiano. (REZENDE, 2022, p.16).

Dessa forma, o Carnaval é um importante período que permite a compreensão de diferentes aspectos da sociedade em que está inserida, principalmente de sua estrutura social (DAMATTA, 1979). Todavia, a palavra Carnaval tem suas origens do latim *tardio*, da expressão *carne vale* ou *carnivale* ou *carnelevamen* e significa “adeus à carne”, em uma alusão à terça-feira gorda, o último dia do calendário cristão em que logo se inicia a Quaresma. (OLIVEIRA, 2012, p.3). É um período em que há uma série de restrições, inclusive a de comer carne. Este pode ser visto, principalmente, como algo simbólico, ligado às coisas mundanas, aos prazeres ditos carnais, que durante o Carnaval tem o seu período de liberdade e exageros. (GALVÃO, 2019).

Oficialmente, as festividades carnavalescas acontecem 46 dias antes do domingo de Páscoa, podendo ser marcada no calendário entre os dias 4 de fevereiro e 9 de março. A data antecede ao período da Quaresma, instituída pela Igreja Católica no ano de 604. A palavra Carnaval também poderia ter origem na Roma antiga, pois havia nessa região uma procissão no templo romano, em que a deusa era carregada em um carro em forma de um barco, de onde poderia ter surgido a expressão *carrus navales*. (GALVÃO, 2019).

Esse carro era levado até as margens do oceano onde a deusa era consagrada como protetora dos navegadores. Esse cortejo era uma festividade de caráter religioso, uma celebração, algo ligado ao sagrado, não sendo propriamente o Carnaval, mas nessa já havia alguns elementos da festa, como o uso de máscaras e excessos. Há também outra expressão que poderia ter dado origem ao termo Carnaval, *carnis levale*, que vem do latim e significa “retirar a carne”. O que é importante nessas expressões é o simbolismo que elas carregam. A ideia de purificação e a superação dos aspectos carnais para algo fora da matéria. (GALVÃO, 2019).

É nesse sentido que o Carnaval guarda certa similaridade ou influência de festas da Antiguidade como, por exemplo, as Sacéias da Babilônia, que era uma celebração em que um prisioneiro assumia o lugar do rei durante alguns dias. Ele se vestia com a roupa do rei³⁸, se alimentava como ele e dormia com suas esposas. No fim da festa, ele era chicoteado e depois enforcado. Na Mesopotâmia, havia um festejo que era comemorado no período do equinócio da primavera, em que o rei perdia seus símbolos de poder e era espancado na frente da estátua de Marduk, um dos primeiros deuses mesopotâmicos. Esse ritual tinha o intuito de evidenciar a subserviência do rei à divindade. Em seguida, ele era conduzido ao trono novamente.

Na Grécia antiga havia a festa dedicada ao deus Dionísio. As festas dionisíacas eram marcadas pelo consumo exagerado de bebidas e aos prazeres mundanos. Em Roma havia as bacanais, que era a festividade realizada em honra ao deus Baco, que era chamado de Dionísio pelos gregos, o deus do vinho e dos prazeres.

Também na Roma antiga havia a Saturnália, que ocorria no solstício de inverno no hemisfério norte, em dezembro. As pessoas se mascaravam e passavam dias a brincar, a comer e a beber. Também havia a Lupercália, que ocorria em fevereiro. Esse era considerado o mês das divindades infernais e das purificações. Essas festas costumavam ter muita comida, bebida e dança. Os papéis sociais também eram invertidos temporariamente, com os escravizados colocando-se nos locais de seus senhores, e estes colocando-se no papel de escravizados.

Desde suas origens, o Carnaval é momento em que os contrários se exacerbam e os ânimos se excedem. E, ainda que seja possível remontar à Antiguidade em busca de seus elementos formadores, foi na Idade Média que o fenômeno adquiriu a forma com a qual se estabeleceu no mundo ocidental. Sem se relacionar diretamente com nenhum fato da história cristã ou de algum santo em particular, o período carnavalesco

³⁸ A figura do rei é um elemento de destaque no carnaval. Atualmente, há a figura do rei Momo, que simbolicamente, recebe a chave da cidade e comandaria a festa nos dias de carnaval. Na mitologia grega ele era o deus do sarcasmo e do delírio, que ria e debochava de todos. Por esse comportamento ele foi expulso do Olimpo. Na Roma Antiga, os participantes selecionavam o Rei Momo entre os mais belos soldados do exército. Atualmente, em algumas cidades brasileiras, e Belo Horizonte é uma delas, há concurso para ser rei Momo, como também para a eleição da corte momesca: Rei Momo, rainha e princesas.

sugere uma espécie de amálgama entre uma série de festas pagãs, principalmente ligadas aos cultos da fertilidade e à sucessão dos ciclos agrícolas. Ou ainda, reminiscências de celebrações romanas como as bacanais, Luperciais e, especialmente as saturnais, que marcavam as passagens do tempo circular e da natureza. (SCHMITT, 2018, p. 12).

As festas aqui mencionadas eram celebrações pagãs e, ao que tudo indica, eram muito populares. Com o aumento do poder da igreja católica, essas celebrações começaram a ser perseguidas e questionadas, pelo fato das pessoas se entregarem aos prazeres mundanos e pela inversão de posições sociais, o que para a igreja era associado a inverter a relação entre Deus e o Diabo. (GALVÃO, 2019). “Os festejos de Carnaval, com todos os atos e ritos cômicos que a eles se ligam, ocupavam um lugar muito importante na vida do homem medieval.” (BAKHTIN, 1987, p. 4).

FIGURA 11 - Luta entre o Carnaval e a Quaresma, 1559



Fonte: Pieter Bruegel. Técnica: Óleo sobre Tela (118 x 164 cm).

Acervo do Kunsthistorisches Museum de Viena³⁹.

³⁹ C.f. Na página do Museu Kunsthistorisches de Viena é possível ver uma explicação da obra citada. Disponível em: <<https://www.bruegel2018.at/en/carnival-vs-lent/>>. Acesso em: 10 jan. 2022.

Dessa maneira, pode-se concordar com Mary Del Priore quando escreve: “ainda que haja antepassados do Carnaval na longínqua Babilônia e na Roma Antiga, é no calendário cristão que brotam suas raízes mais evidentes [...]”. (PRIORE, 2005, p. 16). Nesse sentido, a igreja católica buscou ressignificá-las procurando dar a elas um caráter cristão. Durante a Idade Média, a Quaresma foi criada pela igreja católica.

O cristianismo, religião linear e escatológica, teria assumido o tempo do Carnaval como um tipo de “acordo de tolerância” em que, aceitando em sua agenda uma festa permissiva e desbunde, poderia impor em seguida a grande Quaresma, um tempo de abstinência e preparação espiritual para um de seus eventos fundadores, a Páscoa. A igreja, assim, adaptava-se aos hábitos seculares da população rural – os quais, não conseguindo erradicar mesmo após a consolidação de seus dogmas, incorporava ao seu calendário. (SCHMITT, 2018, p. 12 e 13).

Mesmo com essa influência da Antiguidade e da Idade Média, pode-se perceber que o Carnaval, em muitos lugares, criou sua própria identidade. Mesmo com esse “tronco comum”, isso não elimina as peculiaridades de cada Carnaval presente na história da humanidade nos vários lugares onde a festa é praticada.

3.3 O Carnaval brasileiro: do entrudo às escolas de samba

O Carnaval no Brasil tomou uma grande proporção e relevância cultural, artística, social e política, principalmente durante o século XX, fazendo parte, inclusive, da identidade de diversas cidades brasileiras. “Ao longo do século XX construiu-se a imagem de uma festa licenciosa, de excessos e loucura, capaz de romper hierarquias e diferenças sociais. O Carnaval, em sua multiplicidade de formas e movimentos, ganhou grande destaque nesse século [...]”. (ARAÚJO, 2008, p. 169).

Já no fim do século XIX, por exemplo, o Carnaval do Rio era considerado uma das maiores festas do mundo (FERNANDES, 2001), principalmente pela atuação das grandes sociedades carnavalescas e pela atuação de diversos grupos populares. O Carnaval representa um momento importante no calendário festivo brasileiro com diversos tipos de manifestações. “...trata-se de fenômenos explosivos de natureza ‘comunitária’, no que diz respeito à folia carnavalesca a totalidade que a engloba é a própria ordem do cotidiano”. (ORTIZ, 1980).

No Brasil, essa manifestação cultural foi introduzida durante o período colonial através do entrudo, que era uma “brincadeira” de origem portuguesa. Uma brincadeira de arremessar coisas nas pessoas e às vezes até coisas menos nobres. O entrudo foi adentrando pelo Brasil Império e misturou-se às influências africanas nascendo diversas atividades carnavalescas e ritmos musicais. Apesar de ter sido popular e ser brincado por todas as classes foi duramente criticado e perseguido, por ser considerado truculento e selvagem. (ARAÚJO, 2008).

FIGURA 12 - O entrudo no Rio de Janeiro, 1823



Fonte: Jean-Baptiste Debret. Aquarela sobre papel. Acervo Museu da Chácara do Céu. Rio de Janeiro⁴⁰.

No entanto, era a maneira que os brasileiros brincavam o Carnaval desde o século XVI até início do século XX. Era uma festa que envolvia toda a sociedade. Nobres, famílias, família imperial, senhores e escravizados, e, em alguns momentos do Império, inclusive o próprio imperador.

⁴⁰ O Museu Chácara do Céu não possui um sistema de busca *on line* para pesquisa de seu acervo. Entretanto, eu obtive a confirmação de que a obra faz parte do acervo da instituição por e-mail. Ver anexo D. A imagem utilizada está disponível em: <<https://peregrinacultural.wordpress.com/2011/02/21/o-carnaval-no-rio-de-americo-fluminense-texto-integral-revista-kosmos-1907/>>. Acesso em: 10 jan. 2022.

O imperador mandava cartel de desafio a várias famílias nobres, moças de família iam para as janelas à procura de seus amados e também os escravos se divertiam à larga. Em suma, família imperial, senhores ou escravos, todos brincavam o entrudo, e o faziam no mesmo local comum: as ruas da cidade do Rio de Janeiro. (SANTOS, 1997).

Em sua versão mais popular, as pessoas saíam às ruas jogando líquidos malcheirosos umas nas outras como lama, urina, água suja, ovos e frutas podres etc. Também havia o entrudo “familiar”, em que, ao invés de líquidos fétidos, eram usados limões de cheiros, que era um tipo de água perfumada. Esse festejo popular ocorria em várias partes do Brasil e também em Minas Gerais. Em 1841, o entrudo foi proibido, mas para a pesquisadora Patrícia Araújo (2008), ele durou até o fim do século XIX⁴¹. Entretanto, há relatos da incidência desse costume⁴², em menor grau, até meados do século XX.

FIGURA 13 - Jogos durante o Entrudo no Rio de Janeiro, 1822



Fonte: Augustus Earle. Aquarela. Acervo Biblioteca Nacional da Austrália⁴³.

⁴¹ C.f. ARAÚJO, Patrícia Vargas Lopes de. *Folganças Populares – Festejos de Entrudo e Carnaval em Minas Gerais no Século XIX*. Editora: Annablume. São Paulo. 2008.

⁴² “O costume pode ser pensado como um ato razoável que uma vez praticado, e sendo considerado bom e benéfico pelo povo, bem como agradável à natureza e à índole das pessoas, é inúmeras e repetidas vezes praticado. Sendo um costume, está tão amalgamado ao universo social e cultural de uma sociedade que não é fácil desarticula-lo e fazê-lo desaparecer rapidamente. É um processo, um movimento construído de disputas de força, conflitos, apoios e condenações”. (ARAÚJO, 2008, p 95).

⁴³ Site da National Library of Australia. Disponível em: <<https://catalogue.nla.gov.au/Record/2320434?lookfor=Games%20during%20the%20carnival&ofset=1&max=127001>>. Acesso em: 10 jan. 2022.

Diante da grande crítica ao entrudo, foi sendo incentivado um novo tipo de festa que pudesse substituí-lo. Dessa forma é que se incentivou o Carnaval, considerado “mais civilizado”, tendo como influência as cidades da Europa. A partir das últimas décadas do século XIX o Carnaval foi se distanciando das características do entrudo que era uma maneira de brincar mais individualizada. Assim,

o Carnaval, ao contrário, surge como uma festa organizada de caráter amplamente coletivo. Domina toda a cidade, requer organização prévia, e conta com a participação de grupos e sociedades carnavalescas. É uma festa que se apresenta como um grande acontecimento que envolve a todos. (FRY, CARRARA e MARTINS-COSTA, 1988).

A festa estava se “civilizando”, mirando nas metrópoles europeias, nada do “grosseiro, pernicioso entrudo. Já vai para mais de três anos que o selvagem e retrógrado brinquedo principiou a desaparecer de nossos costumes”. (FRY, CARRARA e MARTINS-COSTA, 1988).

Depois do entrudo, multiplicaram-se no Brasil diversas manifestações ligadas ao Carnaval, como os Zés Pereiras, os cordões, os ranchos, as grandes sociedades carnavalescas⁴⁴, os blocos, os bailes à fantasia, os corsos, as escolas de samba, os trios elétricos, os carnavais fora de época e as micaretas⁴⁵ etc.

Atualmente, o Carnaval brasileiro é muito diversificado, em que há várias e diferentes facetas. Uma multiplicidade de manifestações, ritmos, sons e cores que foram incorporados à cultura brasileira. Pode-se dizer que a diversidade é a principal característica do Carnaval brasileiro com suas marchinhas, sambas, axés, afoxés, frevos, maracatus e outros gêneros musicais criados e incorporados à essa festividade.

⁴⁴ C.f. FERNANDES, Nélson da Nóbrega. Escolas de Samba: Sujeitos Celebrantes e Objetos Celebrados. Coleção Memória Carioca. Vol. 03. Rio de Janeiro, 2001.

⁴⁵ A palavra micareta provém do termo Mi-Carême (Mi = meio; Carême = quaresma, “meio da quaresma” ou “meia-quaresma”). É uma festa que remonta à idade média e de origem francesa que era celebrada no meio da Quaresma. Era considerado um carnaval fora de época. (GAUDIN, 2000). C.f. GAUDIN, Benoit. Da mi-carême ao carnabeach - história da(s) micareta(s). Tempo Social; Rev. Sociol. USP, S. Paulo, 12(1): 47-68, maio de 2000.

Sem dúvida, é uma das manifestações mais tradicionais do país, que ocorria, até então, todos os anos em várias cidades e estados brasileiros, que foi interrompida no período da pandemia de Covid-19.

3.4 O Carnaval em Belo Horizonte

O Carnaval de Belo Horizonte tem suas origens antes mesmo da inauguração da cidade. Como apontam Marcos Maia (2016) e Patrícia Araújo (2008), os operários que trabalhavam na construção da cidade desfilaram meses antes de sua inauguração com carros enfeitados pela região do centro.

Em termos de registro na imprensa, já nos primeiros anos o Carnaval belo-horizontino era notícia corriqueira no principal jornal da cidade, o Minas Gerais.

O jornal *Minas Geraes* considerava digno de nota o fato de que a população histogênea que habitava a recém-capital do estado acudisse aos “três dias de carnaval” sem “registrar a Polícia uma só prisão, e nem a menor rixa, ou leve perturbação da ordem pública”. Com severo respeito “às famílias e aos cidadãos”, esses indivíduos “se entregaram às folias carnavalescas”. (ARAÚJO, 2008, p. 165).

Nos anos seguintes, foram criadas as grandes sociedades carnavalescas, com inspiração nas grandes sociedades do Rio de Janeiro. O Rio de Janeiro, nessa época, era a capital do país e servia de modelo a ser copiado por diversas cidades em várias áreas, e o mesmo acontecia com o Carnaval. Em 1899, surge o grupo carnavalesco “Diabos de Luneta” ou “Club Diabos de Lunetas”. Esse grupo é considerado a primeira grande sociedade carnavalesca de Belo Horizonte, que tinha em seus desfiles, cavaleiros, clarins e carros alegóricos com fantasias que faziam críticas à sociedade pelas ruas do centro da cidade. Segundo Maia (2016, *on line*):

Menos de dois anos depois de sua fundação, a capital recém-inaugurada já tinha em seu carnaval a sociedade Diabos de Luneta, que desfilou com 14 carros alegóricos nas imediações das ruas Guajajaras, Bahia, e Avenida Afonso Penna. Era o ano de 1899. Em 1904, é fundado o clube dos Matakins, que perdurou até 1917, voltando na década de 1930.

De forma similar, Araújo (2008) descreve:

Na cidade de Minas, capital do estado de Minas Gerais desde 1897, o “*Club Diabos de Luneta*” ofereceu à população, no domingo de Carnaval do ano de 1899, magnífico préstito. Antes do desfile, os barracões desta associação carnavalesca encontravam-se “apinhados de famílias e cavalheiros” que esperavam ansiosos o início do cortejo. O préstito, composto de vinte e dois carros com alusões a acontecimentos locais, foi “acompanhado por grande número de *populares* despertando a sua *passagem pelas ruas* as maiores expansões de alegria”. Das janelas uma “chuva de *confettis* caía sobre os carros” e serpentinas e flores também eram atiradas. (ARAÚJO, 2008, p. 155).

Belo Horizonte, assim com outras cidades brasileiras, foi marcada por um embate entre, por um lado, manifestações das camadas populares e, por outro, um Carnaval mais elitizado, inspirado na capital do país e em cidades europeias como Veneza, na Itália e Nice, na França. As grandes sociedades eram clubes de elites comerciais que durante o ano promoviam bailes nas sedes e, no Carnaval, marcavam presença com imponentes carros alegóricos. Eles foram as principais atrações durante as primeiras décadas do Carnaval de Belo Horizonte. Os ranchos e blocos, compostos majoritariamente por negros, não deixaram de se expressar na nova capital e construíam, a sua maneira, o que Raquel Soihet chama de “cidadania paralela”. Referindo-se ao Carnaval carioca das primeiras décadas do século XX, Soihet (1998) discorre:

Um quadro em que os populares, limitados em termos de ocupação espacial, excluídos da participação política, expressavam seus anseios e necessidades utilizando-se de formas alternativas de organização, vinculadas ao campo da cultura – elemento de coesão e de construção da identidade desses segmentos -, através da qual edificavam uma cidadania paralela. (SOIHET, 1998, p.121)

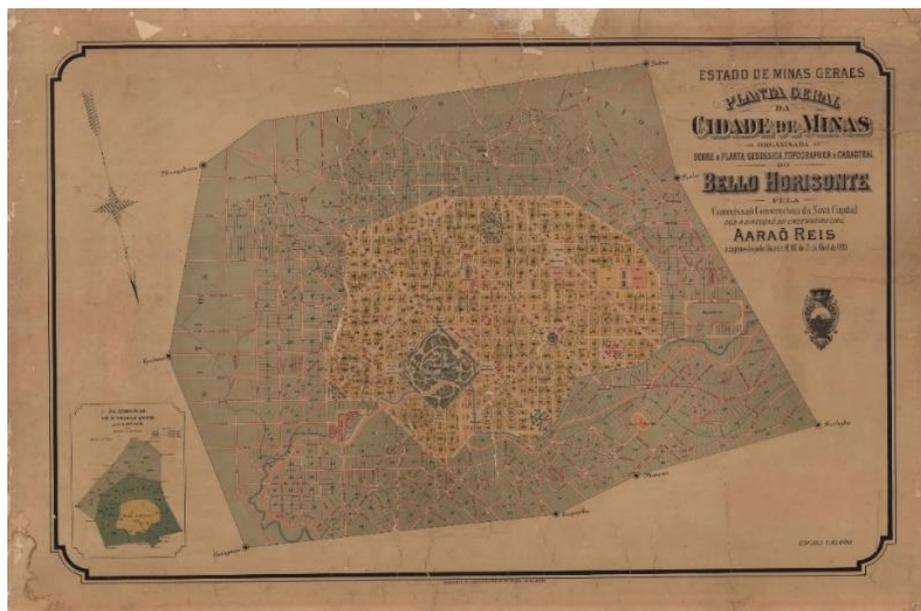
A influência da tradição africana desde os primórdios do Carnaval belo-horizontino também não pode ser negada. Isso pode ser observado, por exemplo, pelo relato do padre Francisco Martins Dias, conhecido como padre Chiquinho, que em seu livro “Traços Históricos e Descritivos de Belo Horizonte”, publicado em 1897, relata, além dos bailes carnavalescos, as danças chamadas “batuques”.

Esses, inclusive, eram muito presentes no Brasil naquela época, desde o período colonial. Eles geraram depois o samba, que vai influenciar o Carnaval brasileiro (MAIA, 2016). Sendo assim, é possível que nos primeiros carnavais de Belo Horizonte

houvesse uma mesclagem de influências populares e das elites. Mas é algo em aberto, na medida em que pesquisas sistemáticas sobre o Carnaval de Belo Horizonte ainda estão em fase inicial, havendo muitas lacunas.

Um ponto que se deve lembrar é que Belo Horizonte foi uma cidade planejada, criada sob a lógica positivista e com linhas retas, como pode ser observado no mapa a seguir, inspirada nos modelos urbanos de Paris e Washington. A capital do Estado que ficava em Ouro Preto foi transferida para uma nova no fim do século XIX, construída para esse propósito, que naquele momento ficou conhecida como Cidade de Minas. Depois, o nome foi mudado para cidade de Belo Horizonte.

FIGURA 14 - Planta Geral da Cidade de Minas.



Fonte: Acervo: Arquivo Público Mineiro (APM). Coleção de Documentos Cartográficos.
Notação: APM – 104

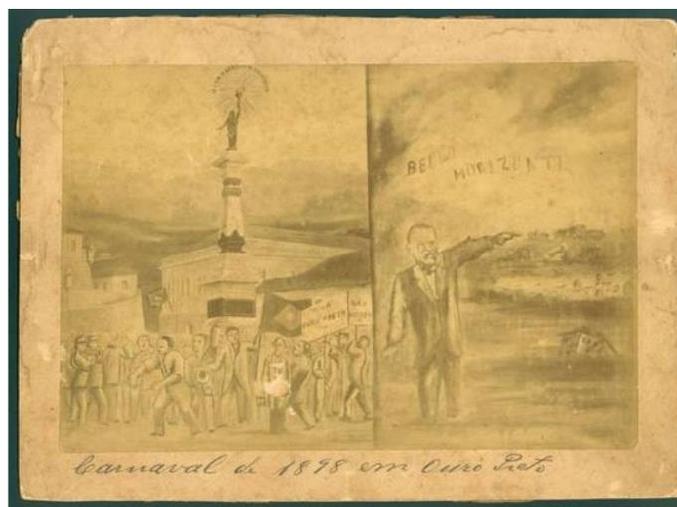
A mudança da capital foi criticada pela sociedade ouropretana e essas discussões políticas reverberaram no Carnaval, como pode ser observado na charge abaixo intitulada "Carnaval de 1898 em Ouro Preto". As mudanças políticas e sociais com as quais o Estado e o país estavam passando influenciaram toda a sociedade mineira, inclusive o período de formação dos primeiros anos do Carnaval em Belo Horizonte. (MAIA, 2016). Nesse sentido, é difícil de negar que conflitos e tensões da recente sociedade belo-horizontina não estivessem também presentes no Carnaval.

Por ser uma cidade recém-criada, Belo Horizonte passava por muitas dificuldades, principalmente estruturais. Uma cidade imersa em uma “poeira infernal”, nas palavras do historiador Raphael Rajão Ribeiro (2018).

As ruas alinhadas apontam para as ideologias da civilização e do progresso que inspiraram os planos da nova cidade, com seu traçado urbano regular e racionalista e sua cenografia moderna e republicana. A poeira infernal, por sua vez, remete ao estado de inacabamento em que se encontrava a cidade em seus primeiros anos, com inúmeros lotes vagos e ruas sem calçamento, denunciando as falhas de projeto de modernização que ela representava. Metaforicamente, a poeira remete também ao provincianismo da população que ocupava aquele espaço, formada majoritariamente pelas famílias dos funcionários públicos trazidos da antiga capital Ouro Preto e por migrante do interior mineiro. Em geral, uma gente tradicionalista, pouco afeita aos divertimentos ao ar livre e ao ritmo frenético dos tempos modernos, que dava o tom da vida social naquela que, em 1921, Carlos Drummond de Andrade chamou de “a cidade do tédio”. (RIBEIRO, 2018, p. 15 e 16).

Mesmo com o tradicionalismo apontado acima por Ribeiro, havia a existência de atividades carnavalescas na cidade. Entretanto, a predominância da festa se dava nos bailes das sociedades carnavalescas e, anos depois, com os corsos, desfiles de carros de passeio decorados com motivos carnavalescos guiados por foliões fantasiados.

FIGURA 15 - Carnaval de 1898 em Ouro Preto



Fonte: Charge política criticando a mudança da capital em Minas Gerais, à esquerda populares dançam e protestam nas ruas de Ouro Preto – Praça Tiradentes; à direita Afonso Pena aponta para um grupo de casebre que estaria representando Belo Horizonte. Autoria não identificada. Acervo MHAB. Notação: BH.COT.1898/001.

Já nos anos 1930 surgem as escolas de samba em Belo Horizonte, com influência das escolas de samba do Rio de Janeiro. A primeira escola de samba a ser fundada na cidade foi a Pedreira Unida, em 1937, por Mário Januário da Silva, o Popó, na favela Pedreira Prado Lopes. Essa escola não existe mais. “O Rio de Janeiro foi a vanguarda nesse processo no país, mas é interessante notar que a Pedreira Unida surgiu menos de dez anos após da criação das primeiras agremiações cariocas no final da década de 1920, como Deixa Falar, Mangueira e Portela”. (MAIA, 2017, *on line*).

Na década de 1950 nascem as seguintes escolas de samba: Inconfidência Mineira, Unidos da Brasilina e a União Serrana. Essas mesmas escolas que em 1956 aderem à utilização do samba-enredo. A Unidos da Brasilina, que foi a campeã daquele ano, saiu com o enredo *Princesa Isabel*. A União Serrana desfilou com o enredo *As Riquezas de Minas Gerais*, conquistando a segunda colocação, seguida pela Inconfidência Mineira, que apresentou o enredo *Tiradentes*.

Antes de 1956, as escolas de samba belo-horizontinas não usavam samba-enredo. Os sambas eram improvisados, em que um ou mais versadores improvisavam na hora do desfile. A questão do improviso era comum nos primórdios das escolas de samba, influência do samba de roda, em que há um refrão marcado com um tema e em seguida há o improviso em cima desse tema. O improviso também era uma marca das escolas de samba do Rio de Janeiro quando elas surgiram. Tal atividade se manteve até a regulamentação dos desfiles depois da segunda guerra mundial.

É também no ano de 1956 que há a “oficialização” do desfile de rua das escolas de samba de Belo Horizonte, realizado através do Departamento de Turismo da Prefeitura Municipal. Entende-se por “oficialização” aquele desfile em que as escolas recebem subvenção regular da prefeitura e têm “um dia e um local certos para desfilar, dentro do programa oficial do carnaval elaborado pelo Departamento de Turismo”. (SILVA & SANTOS, 1980, p. 66). Assim, em Belo Horizonte, o desfile passa a ser realizado no domingo de Carnaval.

Era desse período também as chamadas batalhas carnavalescas, eventos de Carnaval que reuniam agremiações como as escolas de samba e blocos atraindo grande contingente de pessoas, havendo também concursos carnavalescos voltados para as entidades participantes. Os principais incentivadores dessas batalhas eram os jornais Estado de Minas, que realizava a Batalha do Galo, e o jornal Folha de Minas, que

promovia a Batalha Real. No ano de 1956 este jornal não realizou sua batalha, mas se aliou à prefeitura para a promoção do evento. Entretanto, o jornal Estado de Minas manteve a tradição da realização da Batalha Real na última quinta antes do Carnaval.

Outro ponto importante, sendo considerado uma característica do Carnaval da capital mineira está relacionado aos blocos caricatos. A peculiaridade deles consiste onde e como a bateria desfila: sobre um caminhão e com os componentes da bateria com o corpo coberto por fantasias, com as cores do bloco, e os rostos, pescoços e mãos pintados também com as cores da agremiação. O gênero tocado é o samba. Os blocos caricatos desfilam na mesma estrutura das escolas de samba no desfile oficial no chamado Carnaval de passarela. A origem deles ainda é incerta, mas ao que tudo indica é que esse tipo de bloco foi criado na década de 1940. Entretanto, há a versão de que eles surgiram já na construção de Belo Horizonte no final do século XIX quando os operários que trabalhavam na construção da cidade desfilaram em carroças no Carnaval batendo latas, mas não foi possível comprovar essa versão. Até os anos 1960, eles eram formados majoritariamente por jovens de classe média e com o tempo a participação popular foi se intensificando.

FIGURA 16 - Bloco Leão da Lagoinha



Fonte: Autoria desconhecida, 1958. Acervo: MHAB.

Os outros tipos de blocos, que poderíamos chamá-los de blocos de rua, já percorriam Belo Horizonte durante o Carnaval entre as décadas de 1970 até 1990. Na verdade, há indícios de blocos de rua desde as primeiras décadas do século XX. Mas depois dos anos 1970, tivemos as chamadas bandas (blocos que desfilam no pré-Carnaval belo-horizontino) como a Banda Mole. Outro bloco tradicional que merece destaque é o Leões da Lagoinha, criado em 1947, um dos mais tradicionais do Carnaval de Belo Horizonte.

A década de 1970 foi um momento importante para o Carnaval belo-horizontino que, ao longo da década foi se solidificando e se diversificando através de várias atividades, inclusive, com mais investimentos em infraestrutura e apoio da prefeitura. Nessa década, é criada uma Comissão de Carnaval para discutir e elaborar a decoração. O Carnaval de Belo Horizonte foi marcado por desfiles (inclusive com verbas da prefeitura destinado às escolas de samba e grupos caricatos), bailes de clubes, bailes infantis, concursos de fantasias adultos e infantis, coroação de Rei Momo, princesas e Rainha do Carnaval e concurso de samba-enredo.

Os desfiles aconteciam na avenida Afonso Pena. Os bailes eram realizados nos clubes como Minas Tênis Clube, Clube Atlético Mineiro, Iate Clube entre outros. Também existia o Baile do Povão que em alguns anos foi realizado na praça em frente à rodoviária de Belo Horizonte. A entrada era gratuita com banda de músicos tocando músicas carnavalescas. Aconteciam também os bailes populares em cada regional. Em alguns clubes havia os bailes carnavalescos infantis e os concursos de fantasias.

Esse período foi marcado por forte ditadura militar, o que afetou o Carnaval, sempre associado ao momento histórico da cidade e do país. Nesse sentido, era de se esperar que a ditadura militar afetasse a festividade, como o fez com outras atividades artísticas como o teatro, a música, o cinema entre outras.

Ademais, o que se pode observar é que existiu uma meticulosa trama por parte das autoridades que ia de encontro aos conceitos desenvolvidos especialmente pelos foliões das ruas, para afirmar o discurso do Estado Ditatorial acima de qualquer gosto pessoal ou coletivo. Mesmo que a festa representasse uma empolgante euforia, uma conjuração do livre-arbítrio, um respeito à tradição, era preciso evidenciar de alguma maneira que os tempos eram pesados e sob a capa da diversão, repousava o forte olhar do poder militar. (MELO, 2011, p. 46).

Havia a interferência em todas as esferas da vida social, cerceamento de liberdades, prisões arbitrárias, escolha dos prefeitos etc. Segundo a historiadora Regina Helena Alves Silva (2018, *on line*), “já não pode ter bolo, não pode ter aglomeração, não pode estar aqui, não pode estar aí. E o Carnaval é essencialmente anárquico, libertador. Ele toma conta da rua, então você tem esse impedimento, que é em muitos lugares também, não é?”. A partir do depoimento abaixo do então presidente Médici, percebe-se a intencional política de pão e circo implementada pela ditadura militar brasileira.

Sinto-me feliz, todas as noites, quando ligo a televisão para assistir ao jornal. Enquanto as notícias dão conta de greves, agitações, atentados e conflitos em várias partes do mundo, o Brasil marcha em paz, rumo ao desenvolvimento. É como se eu tomasse um tranquilizante, após um dia de trabalho. (MÉDICI, 1973).⁴⁶

No contexto socio político-econômico de Belo Horizonte, há a abertura da cidade e da região metropolitana ao capital estrangeiro. Foi o período do desenvolvimento da Cidade Industrial em Contagem e a chegada da Fiat à cidade de Betim, duas cidades da Região Metropolitana de Belo Horizonte. Há um crescimento e desenvolvimento da região com o aumento e oferta de empregos. Isso vai impactar em várias áreas e uma delas é a mídia.

Esse desenvolvimento econômico trouxe também desenvolvimento e muitos recursos para os meios de comunicação no âmbito regional, com constantes matérias nos jornais, rádios e emissoras de televisão, aumento da venda de televisores e rádios, impactando na maneira como a informação circulava. Entretanto, mesmo com esse desenvolvimento, a cidade de Belo Horizonte passava por problemas sérios de infraestrutura como, por exemplo, o abastecimento de água. Ter que buscar água em latas nas bicas, córregos e nascentes fazia parte do dia a dia das famílias belo-horizontinas. (MESQUISTA, 2013).

⁴⁶ Médici assumiu a presidência em 1969 após ser indicado pelo Alto Comando das Forças Armadas e ficou no governo até março de 1974. Seu mandato ficou conhecido pelo aumento da repressão política e da censura aos meios de comunicação. Também abrangeu o período que ficou conhecido como “milagre econômico”, com aumento do Produto Interno Bruto (PIB) e do poder de consumo da classe média, por um lado, e explosão da dívida externa e maior concentração de renda, por outro. Em 15 de março de 1974, transferiu o cargo para o general Geisel. Faleceu em outubro de 1985.

É nesse sentido que, em 1972, os desfiles das escolas de samba e blocos caricatos na avenida Afonso Pena passam a contar com a estrutura de arquibancadas, seguindo o modelo do Rio de Janeiro. Inicia-se um período que tem seu ponto alto nos primeiros anos da década de 1980, quando, o Carnaval de passarela de Belo Horizonte só era menor do que o do Rio de Janeiro. Em 1975, a Banda Mole, um dos blocos mais conhecidos da cidade e que ainda marca presença no pré-Carnaval, fez sua estreia.

FIGURA 17 - Cartaz da então Secretaria de Turismo - Carnaval de Belo Horizonte de 1974



Fonte: Fundo Belotur. Acervo APCBH.

Entre fins dos anos 1970 e o início dos anos 1980, a sociedade brasileira ia, aos poucos, recuperando e reconstruindo a institucionalidade democrática. Partidos políticos foram criados e/ou tiveram recuperada a sua legalidade. Movimentos sociais ressurgiram, a liberdade de imprensa foi tomando fôlego e, simbolicamente, emergiu a maior expressão desse contexto, a construção do movimento por eleições diretas para presidente. No campo econômico já se faziam sentir os efeitos da recessão.

É nesse contexto que em 1980 é criado oficialmente o Carnaval de Belo Horizonte, através do Decreto Municipal nº. 3.676/1980. Também em 1980 é criada a Belotur - Empresa Municipal de Turismo de Belo Horizonte – pela Lei Municipal n. 3237, artigo 14, de 11 de agosto de 1980. Naquele momento ela foi vinculada à Secretaria Municipal de Cultura, Turismo e Esportes⁴⁷. Essa secretaria, como o próprio nome diz, era responsável pela elaboração e execução das políticas públicas do município para os esportes e a cultura, como também pela formulação da política municipal de turismo, ficando a Belotur responsável por essa execução. (LIMA; VOLL; KAMEL, 2010, p.5).

Essa empresa terá um papel importante na atuação do Carnaval, principalmente no que se refere à infraestrutura. Nessa década, os desfiles alcançam um grande desenvolvimento em termos integrantes e na elaboração de fantasias e adereços. “A partir de 1984, os eventos carnavalescos aumentaram em número e começaram a se espalhar pela cidade. De acordo com os relatórios anuais da Belotur, 300 mil pessoas se dividiam entre o Concurso de Bateria de Escola de Samba.” (COELI et al., 2015, p. 22).

Na década seguinte, 1990, o Carnaval de passarela (escolas de samba e blocos caricatos) belo-horizontino perde força. Os motivos desse enfraquecimento carecem de pesquisa mais apurada. O que se sabe é que uma enchente que inundou a cidade fez com que a prefeitura da época alocasse a verba de realização do Carnaval para as obras de recuperação. No entanto, nesse período, houve um processo de invisibilização das manifestações carnavalescas ligadas às escolas de samba e aos blocos caricatos. Os desfiles, inclusive, entre os anos de 2004 e 2010, foram realizados na Via 240, no bairro Aarão Reis, região Nordeste da capital, tirando o espetáculo do centro da cidade. A via 240 foi considerada inadequada pelos próprios participantes.

Em reportagem do Jornal O Tempo de Belo Horizonte, edição *on line* do dia 19/01/10, é possível ver os seguintes depoimentos: “De acordo com o presidente da Associação das Escolas de Samba, Luiz Carlos Novais, a decisão de manter o Carnaval

⁴⁷ Atualmente ela é uma empresa pública da administração indireta municipal vinculada à Secretaria Municipal de Desenvolvimento Econômico, com personalidade jurídica de direito privado, patrimônio próprio e autonomia administrativa, técnica e financeira. “Tem por sua finalidade executar a Política Municipal de Turismo de Belo Horizonte, exercendo a supervisão, coordenação e direção de todas as atividades inerentes ao desenvolvimento do turismo, lazer e serviços afins, observadas as disposições da legislação municipal e normas regulamentares decorrentes”. (BELO HORIZONTE, 2020, *on line*).

na Via 240 gera perdas às escolas de samba. Segundo ele, as agremiações gastam muito para levar os integrantes ao local do desfile. "Isso sem contar o público que fica menor", ressalta. Segundo Novais, a insegurança também é um problema. A rejeição à decisão da prefeitura é compartilhada com o presidente da Associação Cultural dos Blocos Caricatos, Jairo Alves Pereira. Ele afirma não ter nada contra o Carnaval no bairro Araão Reis, mas acredita que a festa fica limitada ao público daquela região. "Quem mora no Barreiro não vai para lá. Não adianta colocar a festa em outras regiões. O centro seria a melhor alternativa, pois agradaria a todos".⁴⁸.

O historiador Hilário Pereira Filho vai ao encontro da avaliação dos carnavalescos quando escreve:

Interessante questionar o porquê da escolha da Via 240 para receber os folguedos carnavalescos, haja vista que até meados da década de 90 eles se realizavam na região central, independentemente da pouca animação que já permeava o contexto belo-horizontino. (...) tal mudança revelaria um desejo de se retirar as festas de rua das áreas mais nobres da capital e, ao mesmo tempo, representaria uma tendência automática em reproduzir certos modelos de festas comerciais. Sim, um evento no bairro da região norte suscitaria menos polêmica entre os moradores da cidade, somando-se ao fato de que muitos sequer têm o conhecimento dessas atividades culturais; além disso, a escolha pela construção de um sambódromo, apesar de provisório, reiteraria determinados anseios em delimitar as manifestações carnavalescas a um espaço circunscrito, inibindo possíveis mobilizações espontâneas nos outros bairros citadinos. (PEREIRA FILHO, 2006, p. 18 e 19).

Em 2011, o desfile foi transferido para o Boulevard Arrudas, na Região Centro-Sul, e em 2014, voltou a ser na avenida Afonso Pena, local onde era tradicionalmente realizado. Nesse sentido, não é que não havia Carnaval em Belo Horizonte. A questão é que, naquele momento, ele era circunscrito a determinado público, ficando literalmente à margem da região Centro-sul, em um processo de exclusão.

⁴⁸ Disponível em: <https://www.otempo.com.br/cidades/carnaval-sera-na-via-240-pelo-setimo-ano-seguido-1.249100>. Acesso em: 28 mar 21.

Dando um exemplo de como isso acontecia, é preciso trazer o testemunho do pesquisador Hilário Pereira Filho. Nesse precioso relato do Carnaval dos anos 2000, ele descreve a visita que fez, junto com duas pessoas, à Via 240 para a pesquisa de mestrado:

Seria o trajeto inicial de uma viagem em busca do litoral ou do interior mineiro, assim como faz boa parte da população belo-horizontina nessa época do ano? Surpreendentemente, não! O referido local abrange uma espécie de sambódromo improvisado, cuja responsabilidade pela infraestrutura restringe-se à Prefeitura Municipal: arquibancadas, camarotes, banheiros químicos, iluminação e som são alguns dos quesitos subsidiados pelo órgão público. A primeira grande dificuldade dos personagens consistiu na própria maneira através da qual se deslocariam para o local: além das poucas informações disponibilizadas pelos organizadores, os transportes coletivos em época de feriado complicavam ainda mais a situação. Após exaustivas pesquisas na internet e realizados alguns telefonemas, o grupo chegou ao bairro Aarão Reis, norte da região metropolitana, no início da noite de sábado de carnaval. (PEREIRA FILHO, 2006, p. 18).

Para o historiador e regente de blocos de Carnaval, Guto Borges (2013) a cidade já tinha um Carnaval forte, mas, a partir da década de 1980, começou a declinar pela falta de estrutura da prefeitura. Entretanto, o próprio Guto Borges, assim como o historiador Marcos Maia, aponta que o Carnaval de Belo Horizonte nunca parou. “Na verdade, quando se diz ‘renascimento’ do Carnaval de rua não é bem verdade. O Carnaval aqui nunca morreu”. (BORGES, 2013). Marcos Maia aponta: “Em 2009 há uma revitalização do Carnaval de BH com o ressurgimento dos blocos de rua. Com um caráter político, em protesto aos decretos do então prefeito Márcio Lacerda, que tentava impedir a realização de qualquer tipo de evento em praça pública”. (MAIA, 2020, *on line*). Ainda segundo Maia (2016), Belo Horizonte nunca deixou de viver o Carnaval. Para ele, a marginalização da festa popular do Carnaval (escolas de samba e blocos caricatos) reflete a própria história da capital mineira que nasce sob o signo da exclusão dos setores mais pobres da cidade.

Em 2009, foi assinado por Márcio Lacerda, o prefeito de Belo Horizonte na época, o decreto municipal Nº 13.798⁴⁹, que proibia eventos na Praça da Estação, na região central de Belo Horizonte. Segundo o decreto, a medida foi tomada para garantir a preservação do patrimônio público e a segurança das pessoas que ali circulavam. A publicação desse decreto foi o estopim para um movimento de contestação em prol do uso deste espaço público, chamado Praia da Estação. O movimento promovia encontros em determinadas datas e incentivava os moradores da cidade a ocuparem a Praça da Estação em trajés de banho.

O discurso de que Belo Horizonte nunca teve Carnaval persegue a cidade. Ele pode ser constatado em algumas falas dos filmes consultados no material pesquisado e no período analisado. Discurso que só recentemente foi superado, devido a uma melhor visibilidade do Carnaval, mais participação da população, a quantidade de blocos, foliões, turistas, recursos financeiros envolvidos e, não menos importante, ao trabalho de pesquisadores sobre a história do Carnaval da cidade, alguns deles citados nesse capítulo.

No material analisado foi possível identificar, em diversas falas, a comparação com outras capitais, principalmente o Rio de Janeiro. Isso dava a entender que Belo Horizonte, comparado ao Rio de Janeiro, não tinha Carnaval. Essa visão superficial da realidade se manteve até alguns anos atrás. Principalmente quando houve a revitalização do Carnaval da cidade com o significativo ressurgimento dos blocos de rua na capital

⁴⁹ “DECRETO Nº 13.798, DE 9 DE DEZEMBRO DE 2009. (Revogado pelo Decreto nº 13.960/2010) PROÍBE RELIZAÇÃO DE EVENTOS DE QUALQUER NATUREZA NA PRAÇA DA ESTAÇÃO, NESTA CAPITAL. O Prefeito de Belo Horizonte, no exercício de suas atribuições legais, em conformidade com o disposto no art. 31 da Lei Orgânica Municipal, considerando a dificuldade em limitar o número de pessoas e garantir a segurança pública decorrente da concentração e, ainda, a depredação do patrimônio público verificada em decorrência dos últimos eventos realizados na Praça da Estação, em Belo Horizonte, decreta: Art. 1º Fica proibida a realização de eventos de qualquer natureza na Praça da Estação, nesta Capital. Art. 2º Este Decreto entra em vigor no dia 1º de janeiro de 2010. Belo Horizonte, 09 de dezembro de 2009. Marcio Araujo de Lacerda. Prefeito de Belo Horizonte”. Disponível em: <<https://leismunicipais.com.br/a/mg/b/belo-horizonte/decreto/2009/1380/13798/decreto-n-13798-2009-proibe-relizacao-de-eventos-de-qualquer-natureza-na-praca-da-estacao-nesta-capital>>. Acesso: 27 set. 2023.

mineira, muito se falou em “retorno do Carnaval de Belo Horizonte” quando, na realidade, como se viu, foi uma revitalização.

As festas populares sempre tiveram seus rastros históricos apagados pela elite, ou no mínimo secundarizados nos relatos e registros de festas como o carnaval. Mesmo em declarações mais recentes, que reconhecem a tradição do carnaval da cidade, nota-se o desconhecimento da continuidade, mesmo que de certa forma marginalizada, dos desfiles de escolas de samba e blocos caricatos na Afonso Pena e na Via 240. Ora, por que não se considera legítimo e representativo um carnaval, mesmo que reduzido, feito por alguns milhares de pessoas na Via 240, na Avenida dos Andradas ou na Avenida Afonso Pena? Por que o fato de ter como protagonistas setores pobres da sociedade devem ser vistos como menos representativos? Por que, se não é realizada nas Regiões Leste ou Centro-Sul, a festa não merece ser vista e pensada como carnaval? Um olhar restrito e enviesado reflete a limitação na capacidade de observação da cidade. Esse olhar reforça a aceitação de divisões territoriais, diferenças de habitação, serviços, direitos e visibilidade. É importante, portanto, que menos do que ver o atual carnaval apenas com surpresa, é preciso vê-lo com seu potencial de contradições e conflitos. (MAIA, 2016, *on line*).

O Carnaval de Belo Horizonte do “nunca teve” é para aqueles que desconhecem a história dessa manifestação popular na cidade ou para quem se mantinha isolado em seus grupos sociais, fechando os olhos para as favelas e periferias da cidade. Os grupos de periferia, os componentes e apreciadores de escolas de samba e blocos caricatos sempre viram o Carnaval como um calendário importante em suas vidas durante o ano. Mesmo naqueles poucos anos em que não houve desfiles do chamado Carnaval de passarela, alguns foliões de vilas e favelas faziam questão, de alguma forma, participar do Carnaval. Assim, o Carnaval existe desde o surgimento da cidade, sendo mantido por grupos sociais das periferias e que viam os mais abastados abandonarem Belo Horizonte para participarem do Carnaval em outras cidades, como Ouro Preto, Diamantina e mesmo o Rio de Janeiro ou Salvador.

O Carnaval de Belo Horizonte passou por um processo de ressignificação e refundação, característica própria de todos os carnavais de todos os tempos e lugares. O Carnaval como manifestação popular se transforma com o tempo e muda com a sociedade, sendo ressignificado. O fortalecimento e refundação de blocos de rua em Belo Horizonte se dá, majoritariamente, por setores da classe média. No entanto, o Carnaval manteve-se como manifestação popular graças à resistência e à disputa de território

urbano e simbólico por parte daqueles e daquelas que habitavam e habitam as favelas e periferias e que compõem as fileiras das escolas de samba e blocos caricatos. (MAIA, 2016).

Entidades essas que foram os mantenedores do calendário do Carnaval belo-horizontino para que o ressurgimento dos blocos de rua a partir dos anos 2000 se desse em uma cidade, sim, com ecos da folia, ou seja, com tradição de Carnaval.

4 O AUDIOVISUAL COMO SUPORTE DE INFORMAÇÃO

Neste capítulo, o audiovisual é discutido como suporte de informação no contexto da área de Ciência da Informação. Os suportes de informação servem para registrar e comunicar informação. Nesse sentido, os filmes analisados por esta tese são vistos como documentos audiovisuais. Também é discutida a área do audiovisual e a produção audiovisual sobre o Carnaval, fazendo uma relação entre ambas as áreas. Pelo fato do material ter sido produzido pela TV Globo, também é realizado o histórico da emissora e da televisão no Brasil, dentro do contexto dos grandes conglomerados de comunicação.

4.1 A Ciência da Informação

O ser humano, através do tempo, tem tido a necessidade de registrar suas ideias, seus sentimentos, suas experiências e suas ações. Essa prática tem sido realizada com o auxílio dos mais diversos suportes: parede das cavernas, tábuas de argila, papiro, madeira, pele, papel, fotografias, filmes, fitas K7, disquetes, discos, sites na internet, entre outros suportes, e também filmes em película de 16 milímetros, analisados nesta pesquisa. Dessa forma, a humanidade vem desenvolvendo e aperfeiçoando os mais diferentes meios para que a informação e o conhecimento fossem registrados e divulgados.

Há pelo menos 30 mil anos os humanos do paleolítico começaram a rabiscar e pintar formas que invocavam ao olhar imagens de cavalos, peixes e caçadores. Esses signos inscritos na argila e nas paredes de cavernas serviam a propósitos artísticos ou mágicos, e os historiadores repudiam quem os chama de escrita, mas eles inauguraram o registro de estados mentais numa mídia externa. Assim como os nós em cordas e em gravetos serviram como recursos para auxiliar a memória — eles podiam ser transportados como mensagens. Marcas em peças de cerâmica e argamassa poderiam indicar de quem seriam propriedade. Marcas, imagens, pictografias, petroglifos — conforme essas novas formas foram se tornando cada vez mais estilizadas, convencionais e, portanto, cada vez mais abstratas, elas se aproximaram daquilo que entendemos como escrita, mas faltava ainda uma transição crucial, a da representação das coisas para a representação da linguagem falada: ou seja, uma representação de segundo grau. Existe uma progressão do pictográfico, escrever a figura; para o ideográfico, escrever a ideia; e então para o logográfico, escrever a palavra. (GLEICK, 2013, p. 29).

O suporte de informação é qualquer material utilizado pelo ser humano para registrar e transmitir ideias e pensamentos. Essas tecnologias de registro evoluíram com os séculos e foram se transformando com as sociedades que as utilizavam, o que mostra a própria diversidade dos grupos humanos. Conforme a espécie humana foi evoluindo, a produção desses suportes aumentou e as informações contidas nesses suportes precisaram ser organizadas. Essa organização, por mais arcaica que seja, tem o intuito de encontrar a informação que se deseja.

Na sociedade atual, a informação e o conhecimento ganharam importância nos mais diferentes segmentos da sociedade, abrangendo diversos tipos de documentos e suportes (PINHEIRO, 2002). As tecnologias digitais vêm causando imenso impacto na sociedade contemporânea, ocasionando mudanças rápidas nos usos e nos equipamentos de armazenagem, organização e recuperação de dados e informação. A tendência é que novas tecnologias e suportes de informação surjam, coexistindo ao mesmo tempo com tecnologias tradicionais. “No estágio atual de tecnologia, o suporte papel é apenas uma das formas de veiculação da informação. Hoje, encontramos suportes impresso, áudio, digital, visual, hipertextual e muitos outros”. (ALVES et al., 2013, p. 7). Todos os suportes de informação aqui citados e as informações contidas neles constituem-se em acervos que podem estar preservados nas mais diferentes unidades de informação, bibliotecas, em arquivos, museus e outros (ARAÚJO; OLIVEIRA, 2005), servindo para a preservação da informação e do conhecimento. (BARREIROS; PALETTA, 2002). Dentre os diversos suportes de informação citados, a presente tese se utilizou do audiovisual como fonte de informação.

A emergência de um novo paradigma, calcado em torno de novas tecnologias da informação, possibilitou que a própria informação se tornasse o produto do processo produtivo. (CASTELLS, 2001, p. 87), o que tem proporcionado grandes mudanças em todas as esferas da sociedade. “A perspectiva teórica que fundamenta essa abordagem postula que as sociedades são organizadas em processos estruturados por relações historicamente determinadas de produção, experiência e poder”. (CASTELLS, 2001, p.32-33). Essa nova estrutura tem um viés fortemente economicista, mas que se espalhou pelo restante da sociedade, fazendo com que a informação se tornasse elemento primordial nos mais diferentes segmentos sociais.

É informacional porque a produtividade e a competitividade de unidades ou agentes nessa economia (sejam empresas, regiões ou nações) dependem basicamente de sua capacidade de gerar, processar e aplicar de forma eficiente a informação baseada em conhecimentos. É global porque as principais atividades produtivas, o consumo e a circulação, assim como seus componentes (capital, trabalho, matéria-prima, administração, informação, tecnologia e mercados) estão organizados em escala global, diretamente ou mediante uma rede de conexões entre agentes econômicos. É informacional e global porque, sob novas condições históricas, a produtividade é gerada, e a concorrência é feita em uma rede global de integração. E ela surgiu no último quartel do século XX porque a Revolução da Tecnologia da Informação fornece a base material indispensável para esta nova economia. (CASTELLS, 2001, p.87).

Na sociedade atual há diferentes redes que se interrelacionam entre fluxos de informação e conhecimento, tecnologias digitais e os mais diversos atores sociais, o que interfere nos mais variados modos de produção. (CASTELLS, 2001). Com o surgimento da *web*, que possibilitou uma comunicação entre as pessoas, empresas e países de forma instantânea aumentando consideravelmente a acumulação e a difusão da informação, tornou-se necessária a descoberta e implantação de instrumentos mais potentes de organização, guarda e busca da informação.

Significativas transformações econômicas, (geo)políticas, sociais, culturais e institucionais vêm remodelando a base material da sociedade a partir de estratégias de acumulação que contêm em seu cerne processos de geração e de difusão de novos conhecimentos. (BAUMGARTEN, 2001, p. 09-10).

[...] são mudanças culturais, mercadológicas e sociais ao longo de sua trajetória, e na virada do século que ocorreram principalmente no âmbito das Tecnologias da Informação e Comunicação (TIC) e na subsequente proliferação de seus recursos e dispositivos, tais como a internet e o smartphone. (RIGHETTO; VITORINO; MURIEL-TORRADO, 2018, p. 77).

Campello, Caldeira e Macedo (1998, p. 5) também dão suas contribuições ao tema. “Hoje, então, nos deparamos com uma situação que comporta duas vertentes principais: a quantidade e a variedade de formas de expressão e, mais importante, o grande número de pessoas a exigir acesso a todas elas”. Isso traz à tona os limites do ser humano, principalmente na compreensão e na assimilação das informações. As novas tecnologias de informação podem ser utilizadas nessa tarefa, entretanto, elas “são

inúteis sem os meios de localizar, filtrar, organizar e resumir os seus produtos”. (LUCAS, 1996, p. 69). É nesse sentido que “a informação deve ser ordenada, estruturada e contida de alguma forma, senão permanecerá amorfa e inutilizável”. (MCGARRY, 1999, p. 11).

Formatos de informação durante décadas estáveis (revistas, livros, teses, enciclopédias) passaram a se hibridizar e se confundir nos ambientes digitais dos sites, portais, blogs e redes sociais. Para além da evolução tecnológica, a própria condição de atuação dos sujeitos em relação à informação se alterou profundamente. Antes, as pessoas iam a um local físico (uma biblioteca, por exemplo) buscar dados sobre, por exemplo, a história de um determinado país. Hoje o fazem em segundos de seus próprios telefones celulares. Mais do que apenas buscar informação, as pessoas querem publicar (textos, fotos, vídeos), querem comentar nas publicações de outros, querem editar conteúdos partilhados em plataformas colaborativas, querem recomendar textos e páginas na internet. (ARAÚJO, 2018, p.06 e 07).

Para Baumgarten (2001), a informação sempre constituiu pilar importante dos mais diversos modos de produção social e em cada momento histórico tem se configurado de forma específica. “Profundas reestruturações organizacionais e culturais acompanham as formas contemporâneas de produção e de acumulação capitalista, surgindo também distintas exigências quanto à orientação e às estratégias de intervenção dos diferentes agentes sociais”. (BAUMGARTEN, 2001, p. 9-10). Para Araújo (2018), as tecnologias da informação deixaram de estar somente restritas às áreas militar e governamental para serem utilizadas nos mais diferentes ramos da sociedade: escolas, empresas, comércio, lazer, artes e cotidiano etc.

Entretanto, para além de uma visão economicista, a informação, e as suas mais diferentes formas de utilização, tem um papel de grande relevância social em prol do desenvolvimento humano, no combate às mais diferentes formas de preconceito e de injustiças sociais, na luta pela cidadania e democracia, na defesa dos direitos humanos e da inclusão social, na paz entre os povos, como também, no combate à desinformação⁵⁰

⁵⁰ “[...] o termo desinformação é comumente usado para se referir a tentativas deliberadas (frequentemente orquestradas) para confundir ou manipular pessoas por meio de transmissão de

e aos *fake news*⁵¹. Infelizmente, essas são tarefas árduas e a maioria delas está longe de ser resolvida a curta prazo. O campo da Ciência da Informação pode contribuir imensamente com essas discussões e com o enfrentamento desses problemas.

Mais do que simplesmente saber manusear a máquina, a grande questão que ronda as relações sociais no panorama da globalização é como lidar, humanizar e compreender as diferenças que podem estar tão perto – na palma da mão, num televisor ou numa tela de um dispositivo digital – e ao mesmo tempo, tão longe da vida das pessoas. (RIGHETTO; VITORINO; MURIEL-TORRADO, 2018, p. 77).

Nesse sentido, a informação é um elemento primordial para se compreender a sociedade contemporânea e que vem sendo discutida em diferentes áreas do conhecimento e por vários autores como Castells (2001), Burke (2012), Gleick (2012), Araújo (2010) e outros. A Ciência da Informação tem um papel de destaque nessa discussão.

Ciência da informação é uma expressão que designa uma disciplina científica (como o próprio nome atesta) surgida há cinco décadas, inicialmente nos Estados Unidos, na Inglaterra e na União Soviética. Na época, falava-se de uma “explosão da informação” a partir do incremento das atividades científicas e tecnológicas. Começava também o uso de computadores para lidar com os registros impressos, bem como a conexão entre computadores, por rede, restrita naquele momento aos ambientes militar e governamental. (ARAÚJO, 2018, p.5).

Todavia, para Queiroz e Moura (2015), a Ciência da Informação não é um campo de estudo recente. As autoras citam que no século XVII, por exemplo, já havia o que é conhecido hoje como periódicos científicos. “É claro que os avanços científicos e

informações desonestas. Isso geralmente é combinado com estratégias de comunicação paralelas e cruzadas e um conjunto de outras táticas, como hackear ou comprometer pessoas. O termo “informação incorreta” frequentemente refere-se a informações enganosas criadas ou disseminadas sem intenção manipuladora ou maliciosa. Ambos são problemas para a sociedade, porém a desinformação é particularmente perigosa pois é frequentemente elaborada, com bons recursos, e acentuada pela tecnologia automatizada”. (UNESCO, 2018, p. 7).

⁵¹ “[...] “notícias” significam informações verificáveis de interesse público, e as informações que não atendem a esses padrões não merecem o rótulo de notícias. Nesse sentido, então, a expressão “notícias falsas” é um oxímoro que se presta a danificar a credibilidade da informação que de fato atende ao limiar de verificabilidade e interesse público – isto é, notícias reais.” (UNESCO, 2018, p. 7).

tecnológicos da humanidade foram alterando paradigmas, sendo o ponto culminante – até o presente momento – o advento da era digital no processo de difusão do conhecimento”. (QUEIROZ; MOURA, 2015, p. 26).

A multidisciplinaridade da Ciência da Informação é incontestável nesta época em que a informação, correta ou incorreta, está mais disponível do que nunca a qualquer usuário. É importante frisar que se esse é um momento histórico em que a Ciência da Informação está em evidência, isso não implica dizer que é um ramo do conhecimento científico que surgiu somente com a globalização proporcionada pela rede mundial de computadores conhecida como Internet, como parece para muitos. (QUEIROZ; MOURA, 2015, p. 26).

Entretanto, dentro da própria área há divergências do que seja informação e de qual é o principal foco de estudos da Ciência da Informação. “Para uma ciência, assim como para a CI (Ciência da Informação), é sem dúvida, importante como seus termos fundamentais são definidos, e em CI, como em outros campos, geralmente é colocado o problema sobre como definir informação”. (CAPURRO; HJORLAND; CARDOSO, p. 1, 2007).

É unânime, até onde pudemos verificar, o reconhecimento da Biblioteconomia e da Documentação como fundamentais para o nascimento da CI (Ciência da Informação). Na sequência, houve por assim dizer uma inversão desses papéis e ambas passaram a ser vistas como contidas na CI. É também comum usarmos hoje a metáfora do “guarda-chuva”, para descrever a CI como um campo maior que abarcaria não só a Biblioteconomia e a Documentação, mas também a Arquivologia e a Museologia. (JUNIOR, 2016, p.04).

Ainda sobre a metáfora do “guarda-chuva”, Le Coadic (2004) acrescenta o Jornalismo. Para ele a Biblioteconomia, a Documentação, o Jornalismo e a Museologia, que o autor chama de Museoeconomia, termo pouco utilizado, são as áreas com interesses nos suportes de informação e que, dessa forma, estariam abarcadas pelas discussões da Ciência da Informação⁵². O perigo dessa metáfora é não respeitar o histórico dessas disciplinas e até mesmo a independência delas. Talvez seria melhor, dizer que a Ciência

⁵² “A ciência da informação é tradicionalmente definida, em termos institucionais (de acordo com classificações de agências como Capes e CNPq e divisões internas nas várias universidades), como uma “ciência social aplicada””. (ARÁUJO, 2003, p. 1).

da Informação é uma área interdisciplinar, como aponta (WERSIG, 1993), corroborado por Araújo (2011).

Resta, ainda, uma visão do que significa ser uma ciência interdisciplinar, que vem sendo perseguida nos últimos anos por teóricos da CI. De acordo com essa visão, a interdisciplinaridade seria uma predisposição para o diálogo, para o conviver e para uma afetação mútua dessa convivência. Neste ponto de vista, a CI gostaria de fazer conversar, sim, os conhecimentos oriundos das várias disciplinas científicas (Engenharia, Computação, Economia, Sociologia, Antropologia, entre outras) dentro dela, isto é, no momento mesmo da sua própria construção de conhecimento científico. (ARAÚJO, 2011, p. 122).

Para Capurro (2003), há três conceitos de informação, ou paradigmas, dominantes na Ciência da Informação: o físico, o cognitivo e o social. Ele pondera, entretanto, que esse esquema é uma simplificação e que pode “[...] dar lugar a um mal entendido, considerando a presente exposição como avanço histórico, posto que muitas teorias se entrecruzam com distintas intensidades e em diversos períodos. Para Araújo, “(...) esses modelos são inter-relacionados, sendo possível, desta forma, identificar características próprias em cada uma dessas vertentes”.

O paradigma físico é apresentado como sendo focado nos sistemas informatizados e aproxima-se de um sentido técnico, no qual, “[...] as percepções e interpretações do usuário, no processo de recuperação da informação, não são consideradas”. (ALMEIDA et al., 2007). Essa vertente é fortemente identificada com início do surgimento da área Ciência da Informação, no fim da segunda guerra mundial, no que ficou conhecido como “exploração informacional”. Segundo Araújo (2010), em uma perspectiva elaborada por Capurro, “logo no seu início a Ciência da Informação se viu diante da necessidade de construir um conceito científico de informação e, do esforço de superar essa necessidade, surgiu o conceito “físico” de informação”. (ARAÚJO, 2010, p. 96).

O paradigma cognitivo tem o foco no usuário e o seu conhecimento individual, “[...] trata de ver de que forma os processos informativos transformam ou não o usuário, entendido em primeiro lugar como sujeito cognoscente possuidor de ‘modelos mentais’ do ‘mundo exterior’ que são transformados durante o processo informacional” (CAPURRO, 2003).

Já o paradigma social pretende compreender os aspectos sociais do mundo humano, direciona-se a entender a problemática social da informação e é voltada para o sujeito social que procura e necessita dessa informação. (LE COADIC, 2004). Entretanto, como aponta Vieira e Lucas (2018, p. 26) “[...] a CI não é puramente uma ciência social, pois possui forte ligação com a computação e a recuperação da informação, sobretudo em sua fase tecnológica”.

Pode-se resumir os três paradigmas da seguinte forma: o físico entende a informação como “coisa” que pode ser transferida de um local para o outro. O cognitivo vê a informação como um elemento que altera a mentalidade do usuário. Já o social busca compreender a informação pela vertente social e com o enfoque nas necessidades dos usuários. (CAPURRO, 2003).

Dessa forma, o conceito de informação utilizado nesta pesquisa está mais próximo à vertente social da Ciência da Informação, vertente epistemológica que privilegia a dimensão cultural e histórica da informação. Para Le Coadic (1996), a Ciência da Informação visa apreender fatores sociais e culturais, tendo como função social auxiliar aqueles que buscam a informação. Para Wersig e Neveling (1975) um dos objetivos da Ciência da Informação é a sua responsabilidade social.

Antes, o modelo de informação “social” entende que informação é uma construção (algo é informativo num momento, em outro já não é mais; tem relevância para um grupo mas não para outro; e assim sucessivamente). E mais, é uma construção conjunta, coletiva – ou melhor intersubjetiva. O que é informação não é produto de uma mente única, isolada, mas construído pela intervenção dos vários sujeitos e pelo campo de interações resultante de suas diversas práticas. (ARAÚJO, 2010, p. 97).

Essa vertente aborda o fenômeno informacional por meio de referenciais históricos, políticos, econômicos, culturais e sociais. A informação é vista como fruto de ações humanas, as quais são construídas no contexto da sociedade de classes e nas disputas de poder. (REIS; CABRAL, 2007).

Considera-se, assim, que toda informação é determinada por suas condições de produção, sendo marcada pela intencionalidade (formações ideológicas) e pelas relações assimétricas de poder, o que retira da mesma qualquer resquício de neutralidade ou “imparcialidade”. (MARTINS, 2015, p. 09).

Para Araújo (2012), a abordagem social ou sociocultural da Ciência da Informação foca nos usuários da informação. Eles são indivíduos imersos em realidades com significações erigidas socialmente.

4.2 Os documentos audiovisuais

Esta pesquisa considera os suportes audiovisuais como documento. Santos e Pinto et al. (2018) também mencionam os termos “informação audiovisual”, “coleção audiovisual”, “recurso audiovisual”, “arquivo de imagens” e “imagens em movimento”. O Glossário do Conselho Nacional de Arquivos (2016) define documento audiovisual como “gênero documental integrado por documentos que contém imagens, com finalidade de criar a impressão de movimento, associadas ou não a registros sonoros”.

Para Siqueira (2016, p. 21), “o termo ‘audiovisual’, no sentido de documento, tem seu significado nos dicionários arquivísticos e da língua portuguesa como a associação do som com a imagem”. Outros autores corroboram com esta definição. Houaiss e Villar (2009, p. 220) afirmam que “se destina a ou visa estimular os sentidos da audição e da visão simultaneamente”. Ferreira (2009, p. 228) segue a mesma linha. “Diz-se da mensagem constituída da combinação de som e imagem”.

Existe também a multiplicidade de usos e significados na utilização da expressão “documentos audiovisuais”. Em algumas instituições, ela se refere apenas aos documentos de imagens em movimento, em outras aos documentos de imagem, fixa ou em movimento e, em algumas, aos documentos de imagens em movimento, iconográficos e/ou sonoros. Para a elaboração da proposta da câmara técnica, levou-se em consideração o significado de “audiovisual” como a associação do som e da imagem, ou seja, o documento que contenha tanto som como imagens (com exceção aos filmes silenciosos, conhecidos popularmente como “filmes mudos”). (SIQUEIRA, 2016, p. 22).

Para Morettin (2014) o reconhecimento de que as imagens em movimento representam um testemunho de época e de que devem, por isso, serem preservados para

o futuro, surge já no período em que nasce o cinema⁵³ (MORETTIN, 2014), mas se consolida com a criação das primeiras cinematecas nos anos 1930.

Pensado desde o início como fonte para a história e recurso educativo, a dimensão patrimonial do cinema, correspondendo à constituição dos acervos fílmicos, somente se consolidará quando da criação nos anos 1930 das primeiras cinematecas, instituições que armazenam nossa memória audiovisual, militando pela sua preservação e difusão. Suécia (1933), Alemanha (1934), Inglaterra (1935), Estados Unidos (1935), Itália (1935) e França (1936) foram alguns dos estados pioneiros nesse campo, pioneirismo que por sua vez está em sintonia com o desenvolvimento de uma indústria cinematográfica e fortemente vinculada à tradição arquivística, expressa em centenários arquivos e centros de documentação espalhados nestes países. (MORETTIN, 2014, p.61).

Desde o fim do século XX, à medida que a convergência tecnológica veio progressivamente aproximando campos distintos da produção e realização de imagens em movimento, o termo audiovisual⁵⁴ vem sendo cada vez mais utilizado como um termo que abrange um conjunto de mídias, tecnologias e produtos: produções cinematográficas as mais diversas, cinema, televisão aberta e/ou fechada, vídeo digital, videoarte, animação, publicidade, videoclipe, aplicativos de celular, videogame, transmissões ao vivo, *lives*, entre muitos outros. O audiovisual, também tem relação com os equipamentos para o registro, o tratamento, a edição, a exibição e guarda de imagens: câmeras, telas, monitores, *smartphones*, computadores, *storages*, armazenamento em nuvem etc. Nesse

⁵³ “Qualquer reflexão sobre o cinema precisa ser considerada para além do conceito de cinema como uma manifestação cultural ou entretenimento. É preciso ter em mente que o cinema é fruto de uma indústria cultural e que, portanto, segue leis de mercado. De certa forma, as produtoras cinematográficas não vendem filmes, vendem ingressos. O filme é o veículo utilizado para se vender esses ingressos. Portanto, é preciso ter claro que a indústria cinematográfica tem objetivos comerciais e conseqüentemente trabalha com relação custo/benefício voltada para o lucro, como é natural em qualquer relação comercial. (COELHO, 2014, p. 168). Isso vai se refletir, por exemplo, nos materiais utilizados que, conseqüentemente, também se reflete na conservação dos arquivos audiovisuais.

⁵⁴ O audiovisual, até a década de 1980, estava associada ao que era chamado de diaporama. O diaporama, também conhecido como slideshow, era utilizado nos anos 1970/1980, sendo um tipo de projeção que combina imagens e som através de uma sequência de diapositivos (slides) sincronizado com algum tipo de som (música, narração, ruídos etc.). No início de sua utilização esse som era gravado em fita magnética. Atualmente essa projeção ou apresentação pode ser realizada com o auxílio de um programa de computador do tipo *Powerpoint*.

sentido, as diferentes mídias (sonora, escrita, imagética, audiovisual) passaram a convergir e formar modelos híbridos. (ARAÚJO, 2018, p. 6).

Também pode-se observar a utilização do termo audiovisual nos nomes dos cursos acadêmicos da área⁵⁵, nos festivais e eventos. A maioria dos festivais que se dedicam a exibir obras audiovisuais continua utilizando as nomenclaturas "de cinema" ou "de vídeo" e às vezes os dois juntos. Mas são cada vez mais comuns eventos com a denominação "festival do audiovisual" exibindo obras em diversas tecnologias.

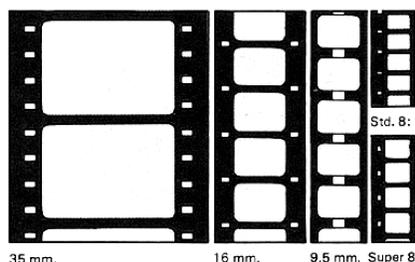
Em relação aos suportes, vários foram criados no intuito de registrar imagens em movimento e captação de som. Isso aumentou a quantidade de informação audiovisual registrada, mas também trouxe problemas quanto à conservação e ao acesso desses registros. "O mundo atual, a produção de objetos frágeis é quase uma obrigação, porque a economia mundial depende do alto consumo, do descarte e da substituição dos produtos. No cinema não é diferente [...]". (COELHO, 2014, p. 168). A película cinematográfica foi a que mais tempo foi empregada. O primeiro formato a ser utilizado foi o de 35mm.

[...] a película 35mm foi o principal formato em torno do qual se organizou toda a indústria cinematográfica, desde a captação, passando pelos procedimentos laboratoriais, procedimentos de edição/montagem/duplicação até a exibição comercial. Concretamente isso significa que os equipamentos possuem roletes, janelas, sistemas de tração e tudo mais, padronizados dentro das proporções de uma película 35mm. [...]. A bitola 35mm é por excelência o formato profissional, mas indústria cinematográfica também estava de olho no mercado doméstico. [...] Assim, foram criados vários formatos de menor bitola, que permitiam o uso de equipamentos mais leves, de fácil manuseio. Os formatos mais conhecidos são o 16mm – que também foi usado como bitola profissional no cinema e a única bitola utilizada no início da televisão -; o conhecido super8mm, que substituiu o 8mm; e o 9,5mm, da Pathé francesa. (COELHO, 2014, p. 168).

⁵⁵ Boa parte dos cursos de formação em cinema transformaram-se, nos últimos anos, em cursos de audiovisual, como é o caso do Curso Superior do Audiovisual da USP em São Paulo (que era "de cinema e televisão" até 2000), do Curso de Comunicação Social Audiovisual da UFES em Vitória (2010). No Rio de Janeiro, o Curso de Cinema da UFF, um dos mais tradicionais da área, optou pela denominação de Curso de Cinema e Audiovisual. Na Universidade Federal do Rio Grande do Norte foi criado o Curso de Audiovisual, subordinado ao curso de Comunicação Social.

A seguir, o comparativo das bitolas mencionadas.

FIGURA 18 - Comparativo das Bitolas



Fonte: SALLES (2009, *on line*).

O 16mm foi criado na década de 1920 para uso doméstico e para uso amador como uma opção mais econômica do que o 35mm. Foram testados outros formatos, mas o que teve mais sucesso foi o 16mm. Entretanto, é interessante notar que o 16mm também já começava a ser substituído pelo formato 8mm como bitola amadora na década de 1930, mas o 16mm sobreviveu devido ao advento da televisão. (COELHO, 2014).

No início da televisão, a programação era realizada ao vivo, pois não havia ainda uma maneira de gravar os programas que eram exibidos. Só com o surgimento do videoteipe isso se tornou possível. Para os comerciais e as reportagens eram utilizados os registros cinematográficos com o filme de 16mm. Ele, então, passou a ser considerado uma bitola profissional, pois foi usado em larga escala pela área de publicidade.

Durante quase 30 anos, até a invenção do vídeo-tape em 1957, a televisão se valeu do cinema para o registro de grande parte de sua programação, e como o objetivo era a projeção numa pequena tela de 14 polegadas, não havia necessidade de se utilizar do 35mm, maior e mais caro. O 16mm não só era mais barato como também se adequava perfeitamente ao formato da TV, 4:3 ou 1:1,33. Muito comum na década de 70 e 80 era a utilização de filmes 16mm reversíveis com banda sonora magnética, que permitiam a captação do som já na própria película. (COELHO, 2014, p. 168).

A televisão, no Brasil, também nasce ao vivo. Os programas eram espetáculos encenados em frente às câmeras e não se tinha a preocupação com a preservação dessas imagens. “O meio televisão era considerado efêmero, o que eliminava a hipótese

de gravação e manutenção dos programas exibidos. Não havia a preocupação em preservar aquelas imagens e sons para o futuro [...]”. (RASGA; BARCA, 2014, p. 176).

Todos os formatos de películas⁵⁶ aqui mencionados, com exceção da película em 35mm, foram fabricados em base de acetato de celulose. A película em 35mm foi fabricada em nitrato de celulose até a década de 1950. Ela é muito instável, altamente inflamável e entra em combustão espontânea em determinada temperatura. “Em teste de envelhecimento acelerado, o nitrato chegou a incendiar-se na temperatura de 40° C – o que é preocupante para um país com clima quente como o nosso.” (COELHO, 2014, p. 169).

Na década de 1950 também surge o videoteipe – uma fita magnética de duas polegadas de largura, criada para a televisão. No Brasil ela começa a ser usada em meados da década de 1960 na TV Tupi. Denominada fita Quadruplex, a fita magnética é uma revolução no mundo televisivo e determina inclusive a viabilidade econômica das empresas televisivas. O videoteipe permitiu agilidade no processo de captação, edição e exibição; permitiu a gravação antecipada e a regravação das cenas; permitiu a reutilização de cenas; enfim, imprimiu rapidez e economia de custos. Até o advento do Quadruplex, a televisão era feita praticamente ao vivo, incluindo aí os comerciais dos patrocinadores. Se o cinema vende ingresso, a televisão vende os produtos dos patrocinadores. Portanto, qualquer otimização de custos vai representar mais recursos para a televisão. (COELHO, 2014, p. 169 e 1970).

⁵⁶ “Basicamente, toda película cinematográfica, não importa a bitola, se 35mm, 16mm, super8mm, tem uma estrutura físico-química semelhante. Podemos resumir em três elementos principais: a base plástica que dá estrutura dimensional e resistência física; um elemento formador de imagem e da pista de som – que são grãos de prata no caso do preto e branco, e pigmentos no caso do filme colorido -; e um aglutinante, que agrega o elemento formador de imagem à base plástica – que é uma gelatina, resultante da tritura de ossos e couro de animal. O elemento formador da imagem está misturado à gelatina, como uma anilina que é colocada para colorir as gelatinas que nós comemos. A esse conjunto, gelatina e elemento formador de imagem, dá-se o nome de emulsão. Visualmente são duas camadas, a base e a emulsão. Cada uma destas camadas precisa manter suas características físico-químicas para se conservar ao longo do tempo e, por conseguinte, conservar a obra audiovisual que está contida neste suporte. Quando o filme era em preto e branco, tínhamos a prata como elemento formador da imagem e da pista de som. A prata é um elemento nobre, altamente estável, o que facilitava a conservação da obra cinematográfica. Com o advento da cor, essa imagem passa a ser formada por pigmentos, de natureza instável e de difícil conservação”. [...] Para que se tenha uma ideia da dificuldade que isso representa, para interromper o descoloramento natural dos pigmentos – a principal forma de deterioração da imagem colorida – a recomendação internacional para o armazenamento de longa permanência para o filme colorido indica uma temperatura de -5° C (cinco graus negativos) com 35% de Umidade Relativa (UR), estável o ano todo, admitindo uma variação ± 1° C em 24 horas e ± 2° C em um ano. Não há nenhum arquivo audiovisual brasileiro que tenha uma área de armazenamento de filmes nessas condições”. (COELHO, 2014, p. 168).

Também como pode ser observado no acervo pesquisado, a película de 16mm foi utilizada pela Globo Minas até o início da década de 1980 quando foi de fato substituída pelo videoteipe.

A TV Globo Minas foi inaugurada em 1968 como uma sucursal da Rede Globo. Naquele momento, embora a tecnologia do videoteipe já existisse, as câmeras eram grandes e pesadas, e as reportagens de rua demandavam agilidade. Por este motivo, as matérias eram gravadas com câmeras de película, equipamentos mais leves e considerados ágeis à época. Inicialmente eram utilizadas câmeras dos modelos Bell & Howell e Bolex, que no entanto não gravavam som. Em seguida passaram a ser utilizadas câmeras Auricon, que gravavam som diretamente na película, primeiro pelo sistema óptico e posteriormente pelo sistema magnético. Por fim, foram utilizadas câmeras CP (Cinema Products), também com gravação de som magnético diretamente na película. (RODRIGUES, 2021, p. 12).

Além dos suportes aqui mencionados, vários equipamentos também foram criados para registrar a imagem e o som. Muitos deles ficaram obsoletos com o tempo, pois não basta ter o suporte do registro audiovisual. É necessário ter o equipamento para acessar esse conteúdo, o que dificulta o seu acesso. É o caso aqui, do Fundo Globo Minas, pois para acessá-los, em sua maior parte⁵⁷, é necessário vê-los em um equipamento chamado moviola⁵⁸ (mesa de edição) ou em um projetor.

[...] as moviolas possibilitaram aos(às) montadores(as) a visualização do material bruto em monitores. Isso permitia uma visualização mais detalhada do que a tradicional análise a olho nu, feita diretamente na película cinematográfica. Além da visualização, outras facilidades passaram a compor o arsenal das moviolas, como a aceleração e desaceleração das películas. Tal recurso permitia ao(à) montador(a) navegar até a cena desejada sem que para isso fosse necessário separar e organizar trechos e mais trechos de película. (COUTO, 2020, *on line*).

Em termos de preservação, acessar os filmes em película pela moviola traz vantagens, pois ela não agride tanto o filme.

⁵⁷ Como já foi apontado, os filmes referentes ao carnaval já foram digitalizados.

⁵⁸ C.f. COUTO, Daniel. Montagem cinematográfica: da moviola ao Adobe Premiere. <https://cinemascope.com.br/colunas/montagem-cinematografica-da-moviola-ao-adobe-premiere/>

4.3 O Carnaval e o audiovisual

Sobre a relação entre o audiovisual e o Carnaval, é possível fazer algumas reflexões, principalmente em relação ao seu aspecto performático. O Carnaval, nas suas mais diferentes formas e gêneros, conta com uma diversidade de aspectos, sejam eles: visual, sonoro e sensorial, além de, musicalidade, arte, corporalidade, vestuário, coletividade, dança etc. “Mas, em geral, é a junção dos aspectos visuais de fantasias, alegorias e corporalidades com os aspectos sonoros [...] que produzem uma experiência multissensorial”. (SILVA, 2017, *on line*). Isso acontece pela própria natureza performática do Carnaval. “A começar pelos elementos da experiência carnavalesca que são, principalmente, mas não apenas, audiovisuais, ou seja, som e imagem lhe dão forma e conteúdo”. (SILVA, 2017, *on line*).

É importante ressaltar o quanto esses aspectos audiovisuais do carnaval fazem dele – em todas as suas vertentes – uma das festas populares mais representadas nas produções audiovisuais brasileiras. Seja nos filmes, nos documentários, nas telenovelas ou nas transmissões anuais da televisão, o carnaval se mostra como uma festa representável e capaz de atrair milhares de espectadores em praticamente toda a história do audiovisual brasileiro. (SILVA, 2017, *on line*).

Entretanto, como já mencionado, há dificuldades de se encontrar registros audiovisuais sobre o carnaval. Eles só começam a existir de forma sistemática a partir do final dos anos 1960. (MUSSA; SIMAS, 2010). Todavia, é notório que o Carnaval é uma festividade que chama a atenção dos fotógrafos, cinegrafistas e cineastas, e dos meios de comunicação em geral. Dessa forma, há diversos registros sobre o Carnaval brasileiro, tanto em empresas de comunicação, profissionais particulares, como em instituições de memória, mesmo com as perdas ocorridas e as lacunas na produção audiovisual brasileira. Sem ter o intuito de ser exaustivo, cito algumas produções audiovisuais.

Quanto à produção ficcional, por exemplo, Silva (2017) aponta o filme “Favela dos meus Amores” de direção do mineiro Humberto Mauro⁵⁹, de 1935. Nele consta a participação da escola de samba Portela, uma das pioneiras, já nas primeiras décadas do surgimento das escolas de samba do Rio de Janeiro. Esse filme é dado como desaparecido⁶⁰, “[...] é um fantasma que habita a história do cinema brasileiro, já que desde os anos 1950 é considerado um filme perdido. Restaram apenas recortes de jornais, revistas e fotografias de cenas que provam sua existência”. (MENDONÇA, 2021, *on line*).

Também cito o filme “Alô, alô Carnaval” de direção de Adhemar Gonzaga, de 1936, produzido pela produtora Cinédia⁶¹, que conta com a participação de Carmem Miranda, uma das artistas icônicas dos anos 1930. Outro filme é “A Voz do Carnaval”, que é um semidocumentário de curta-metragem de 1933, também dirigido por Adhemar Gonzaga e lançado pela Cinédia. É considerado um filme perdido.

Há também o filme “Carnaval Atlântida”, de direção de José Carlos Burle, de 1952. O filme “Rio 40 graus”, direção de Nelson Pereira dos Santos, de 1955, apresenta um ensaio da Unidos do Cabuçu sendo visitada por integrantes da Portela. As duas versões da peça Orfeu da Conceição, de Vinícius de Moraes – Orfeu Negro, dirigido por Marcel Camus em 1959, e Orfeu, dirigido por Cacá Diegues em 1999, filme que teve cenas gravadas na Sapucaí, durante o desfile da Unidos do Viradouro⁶². (SILVA, 2017).

⁵⁹ Humberto Mauro é um dos principais diretores brasileiros e pioneiro do cinema no Brasil e na América Latina. Para conhecer a sua história recomendo os documentários: “Humberto Mauro”, de 2018. Direção de André di Mauro. Disponível em: <<http://www.poloaudiovisual.tv/title/humberto-mauro/>>. Acesso: 06 out. 2021; e “Humberto Mauro (1970)”. Direção de Jurandy Passos Noronha. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=aO_ZhFKkzgw>. Acesso: 06 out. 2021.

⁶⁰ C.f. NAPOLITANO, Marcos. O fantasma de um clássico: recepção e reminiscências de Favela dos Meus Amores (H. Mauro, 1935). Significação: Revista de Cultura Audiovisual, [S. l.], v. 36, n. 32, p. 137-157, 2009.

⁶¹ A Cinédia era grande produtora de chanchadas. C.f. FREIRE, Rafael; FREIRE, Leticia. As favelas cariocas nas chanchadas: de berço do samba a problema público. Revista Comunicação Mídia Consumo, São Paulo, v. 15, n. 43, p. 68-93, 2018.

⁶² Poderia citar diversos filmes. Entretanto, isso ultrapassaria o escopo desse trabalho. C.f. <http://carnavalinterativo.com.br/blog/2020/11/05/os-16-filmes-que-retratam-o-carnaval-brasileiro-e-que-voce-precisa-assistir/>.

Em relação aos documentários, é importante citar o curta-metragem “O que foi o Carnaval de 1920!”, de Alberto Botelho.⁶³ É um filme rodado em 16mm, em preto e branco, com 12 minutos de duração, produzido em 1920, no Rio de Janeiro. Em seu conteúdo, imagens do Carnaval daquele ano e da própria cidade do Rio de Janeiro: o curso na Avenida Rio Branco; Baile à Fantasia; Baile Infantil; desfile de carros alegóricos das sociedades carnavalescas, ruas da cidade, o Passeio Público, parte do bairro da Glória etc.

A própria TV Globo, para além da transmissão dos desfiles e coberturas jornalísticas, utilizou o universo carnavalesco para compor algumas de suas produções, como as novelas: *Pai Herói* (1979), *Partido Alto* (1984), *Felicidade* (1991), *Senhora do Destino* (2004), *Duas Caras* (2007), *Lado a Lado* (2012) e *Bom Sucesso* (2019). As minisséries *Chiquinha Gonzaga* (1999), *Dalva e Herivelto* (2010), *Dona Flor e seus Dois Maridos* (1998), *O Canto da Sereia* (2013) e *Suburbia* (2012) também abordam o tema. Além destes, há os programas *Tem Criança no Samba* (1984) e *Pé na Cova* (2013), episódio *Quero Morrer no Carnaval*.⁶⁴ (GLOBO, 2021, *on line*).

Sobre o Carnaval de Belo Horizonte, é possível citar os filmes do fotógrafo e cineasta Igino Bonfioli⁶⁵ que produziu filmes de várias temáticas, dentre elas o Carnaval, e cinejornais⁶⁶. Os títulos são: *Carnaval em 1925*, *Carnaval em 1935*, e *Carnaval em Belo Horizonte, 1936*.

⁶³ É possível ver uma cópia digitalizada no canal do CTA v no Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=pgq9rORyOyl>

⁶⁴ É possível obter mais informações sobre essas produções no site da TV Globo, na página Memória Globo. Disponível em: <https://memoriaglobo.globo.com/exclusivo-memoria-globo/projetos-especiais/carnaval-na-globo/#carnaval-pelo-brasil>. Acesso: 11 nov. 2021.

⁶⁵ Igino Bonfioli foi um fotógrafo italiano, nascido em Verona, Itália, em 1886. Em 1904 veio para o Brasil e se instalou em Belo Horizonte, sendo considerado pioneiro da fotografia e do cinema na cidade. C.f. MARQUES, Alexandre Pimenta. O registro inicial do documentário mineiro: Igino Bonfioli e Aristides Junqueira. 2007. 222 f. Dissertação (mestrado) – Escola de Belas Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte – MG, 2007.

⁶⁶ “Por volta de 1920, surge o “Cine Jornal”, que passou a registrar os aspectos populares, festas como o carnaval e movimentos como revoluções e manifestações, e com esses registros se tornou, hoje, o mais importante documento daquele período. O pioneiro deste gênero em Minas Gerais foi Carlos Masoti que, em 1926 lançou a “Masoti Atualidades”, mas só circularam dois números porque a empresa “Masoti Atualidades” foi fechada com a morte de seu criador”. (MARQUES, 2007, p.17).

A princípio, então, como se pode observar na obra de Bonfioli, o cinema adquiriu uma suposta função jornalístico-urbana – focando o crescimento das cidades, a chegada de carros importados, os esportes populares, o extraordinário, o carnaval, as festas rituais, etc. Em seguida, atrelou a fotografia em movimento ao livro didático – época das filmagens dos grandes feitos históricos e da ascensão de alguns políticos. Momentos históricos, o mundo do trabalho, todos esses temas foram focados por Bonfioli e alguns deles por Junqueira⁶⁷. (MARQUES, 2007, p.48).

FIGURA 19 - Filme: Carnaval em 1925.

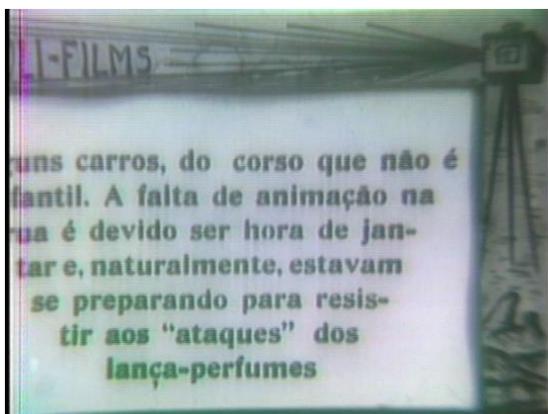


FIGURA 20 - Filme: Carnaval em 1925. Crianças Fantasiadas.



Fonte: Fundo Igino Bonfioli. Acervo MIS-BH.

As produções citadas servem para se refletir sobre a produção audiovisual carnavalesca. Entretanto, Silva (2017) aponta para os limites dessas representações ou até mesmo estereótipos que, muitas vezes, não representam a diversidade do Carnaval brasileiro, o que é um desafio aos padrões de transmissões televisivas carnavalescas.

Mas o estereótipo de maior presença nas transmissões ou reportagens de TV sobre carnaval talvez seja aquele que divide o Brasil por tipos de festas. Assim, o carnaval das escolas de samba parece acontecer somente no Rio de Janeiro e em São Paulo; os trios elétricos ou os afoxés, exclusivos da Bahia; o maracatu e os blocos de frevo, em Olinda e Recife; o bumba-meu-boi em Manaus; e as festas de reggae em São

⁶⁷ Aristides Junqueira foi um cineasta, produtor e diretor de fotografia nascido em Ouro Preto (MG) em 28 de agosto de 1879. É considerado um pioneiro do cinema brasileiro e, em particular, de Minas Gerais. Foi um fotógrafo inovador, inventava e criava equipamentos, já que os equipamentos eram importados.

Luís do Maranhão. Esse mosaico de festas geralmente é apresentado pelas principais emissoras de TV, nos intervalos dos desfiles das escolas de samba que ocupam toda a programação de pelo menos quatro noites, em giros pelas capitais e grandes cidades brasileiras mais conhecidas por seus carnavais. Num desses giros, se costuma ouvir frases do tipo: “Em Manaus (ou São Luís) o ritmo é outro”, com uma sequência de imagens com desfiles de grupos de bumba-meu-boi no bumbódromo da cidade (ou de multidões ao som do reggae na capital maranhense). Nenhuma palavra para se referir ao sambódromo de Manaus ou à passarela do samba de São Luís que, na mesma noite, recebem as escolas de samba de suas cidades, com sua inegável ligação com os desfiles de origem carioca. O mesmo acontece com cidades como Natal, Belém, Florianópolis, Vitória, Belo Horizonte, Cuiabá ou Porto Alegre, cujo mesmo carnaval de escolas de samba costuma ser negligenciado pelas transmissões em rede nacional das emissoras. O mesmo talvez possa ser dito dos maracatus e afoxés que desfilam pelo Sudeste e no sul, além de outras festas que cruzam o país. (SILVA, 2017, *on line*).

Uma das saídas para a diversificação das transmissões é a internet, que tem sido utilizada para outros tipos de produções carnavalescas. A título de curiosidade, cito os desfiles das escolas de samba de maquete⁶⁸.

4.4 A televisão no Brasil e os grandes conglomerados de comunicação

A televisão comercial no Brasil tem seu início no dia 18 de setembro de 1950, quando o empresário Assis Chateaubriand inaugura a TV Tupi em São Paulo. Surge assim o primeiro canal de televisão brasileiro. Quatro meses depois é inaugurada a TV Tupi Rio de Janeiro, em 20 de janeiro de 1951⁶⁹. Em Minas Gerais, a primeira emissora de televisão foi a TV Itacolomi, inaugurada em 1955, também por Assis Chateaubriand, fazendo parte, então, do grupo Diários Associados. É considerada a terceira emissora do país e suas atividades duraram até 1980, quando sua concessão foi cassada⁷⁰.

⁶⁸ “Entende-se como desfile de escola de samba na UESM (União das Escolas de Samba de Maquete) a apresentação construída a partir da utilização de maquetes e bonecos em miniatura que simula, adapta e recria o modelo de desfile das escolas de samba do carnaval real, registrada em meio audiovisual e disponibilizada em site de hospedagem de vídeos específico”. Disponível em: <<https://www.uesm.com.br/estatuto-20202022/>>. (ESTATUTO, 2018, *on line*). Acesso em: 29 nov. 2021.

⁶⁹ C.f. RIBEIRO, Ana Paula Goulart; ROXO, Marco; SACRAMENTO, Igor. História da televisão no Brasil: Do Início aos Dias de Hoje. Editora Contexto. 2010.

⁷⁰ C.f. BRANDÃO, C.; LINS, F.; MAIA, A. Itacolomi – uma TV para Minas Gerais. Revista FAMECOS, v. 18, n. 3, p. 877-893, 22 dez. 2011.

Desde aquele período, a televisão comercial no Brasil cresceu vertiginosamente, sendo o principal meio de comunicação no país, impactando drasticamente a vida social brasileira.

Pesquisa realizada em agosto de 2013, pela Fundação Perseu Abramo, aponta que a televisão aberta, apesar do avanço da internet, é o meio utilizado por 94% dos brasileiros no que se refere à informação e ao entretenimento. De acordo com essa pesquisa, 82% dos brasileiros assistem TV todos os dias. (DINIZ, 2013, p. 11).

O desenvolvimento da televisão no Brasil está atrelado a empresas privadas de comunicação. Sintomático é perceber o seu rápido desenvolvimento, contrastando, por exemplo, com o desenvolvimento da TV educativa no Brasil. “Contar a história da televisão pública brasileira exige, assim, um mergulho crítico nas raízes históricas brasileiras e também um mergulho em aspectos da história da própria televisão comercial no país, que omitiu, truncou e contou, à sua maneira, essa história. (DINIZ, 2013, p. 9).

A TV Educativa, enquanto ideia e proposta lançada e defendida por Roquette Pinto, foi contemporânea da TV Comercial de Chateaubriand. A diferença-las estavam os propósitos: Roquette-Pinto queria ensinar e educar o maior número possível de pessoas. Chateaubriand sonhava com aquela nova tecnologia para sobrepujar-se aos inimigos. A TV minuciosamente planejada por Roquette-Pinto “desapareceu” em alguma gaveta do Palácio Guanabara – a prefeitura do Distrito Federal naquela época. A de Chateaubriand foi, mesmo que improvisadamente, ao ar. Ao contrário de países tão admirados pelas elites brasileiras, como Inglaterra, Estados Unidos, Canadá e Japão, onde a TV Pública possui relevância para a sociedade, aqui televisão tornou-se sinônimo de Televisão Comercial. Durante décadas, a força da TV Comercial, associada à visão excludente reinante entre as elites brasileiras e ao desconhecimento da maioria da população, quase inviabilizou quaisquer modalidades de emissoras que não se pautassem pelo mercado e pelo lucro. (DINIZ, 2013, p. 9).

Dessa forma, há um predomínio da televisão comercial no país, o que contribuiu para um pensamento reinante de que somente esse modelo fosse viável. Desde que foi inaugurada no Brasil, a televisão teve um rápido desenvolvimento e hoje representa um importante setor comercial no Brasil. “A televisão constitui-se na arena por excelência do espaço público nacional. É através dela que o Brasil se conhece e se reconhece. Presente em 98% dos lares, a TV é também o principal meio de que dispõe a

população para se informar”. Entretanto, como aponta Diniz (2013), 71,2% da população brasileira desconhece a informação de que as TVs brasileiras são concessões públicas.

O caráter “comercial” da televisão, então, precisa ser visto em vários níveis: como a produção de programas para o lucro em um mercado conhecido; como um canal de publicidade; e como uma forma cultural e política diretamente moldada por e dependente das normas de uma sociedade capitalista, que vende tanto bens de consumo como um modo de vida baseado neles, em um *éthos* que é ao mesmo tempo gerado localmente, por interesses capitalistas e autoridades internas, e organizado internacionalmente, como um projeto político, pelo poder capitalista dominante. (WILLIAMS, 2016, p. 52).

Seguindo essa linha, de acordo com Diniz (2013), cinco famílias controlam a televisão comercial aberta no Brasil: Abravanel (SBT), Dallevo e Carvalho (Rede TV!), Marinho (Organizações Globo), Macedo (Record) e Saad (Bandeirantes). Além das cinco famílias citadas, o pesquisador Bruno Rebouças (2019, p. 13) inclui os nomes de: Civita (Abril), Mesquita (Estado), Frias (Folha de S. Paulo) e Sirotsky (RBS - Rede Brasil Sul). Esta última controla especialmente a região Sul do país. No Brasil, diferente de outros países, os donos de jornais são também proprietários de outros tipos de mídia, como revistas, emissoras de rádio, televisão e portais de internet, que atuam em rede.

O nome “redes” reservamos na radiodifusão para nos referir à “verticalização da programação”, ou seja, à reprodução, por diferentes empresas, do conjunto de conteúdos estruturados em uma grade de horários por outra empresa. Embora a palavra rede tenha uma dimensão ideológica que sugere ou dá margem à possibilidade de se pensar em circulação de conteúdos entre agentes igualmente dispostos em um conjunto, o que se tem observado na prática é basicamente um fluxo unidirecional, de um único centro produtor para os demais pontos, com algumas poucas “contribuições” atuando no contrafluxo. (MARINONI, 2015, p. 9).

Mesmo com toda diversidade brasileira, ainda é possível perceber a homogeneidade da programação da mídia no Brasil. Essa audiência ainda é concentrada nos grandes grupos. Com a internet, há a possibilidade de contrapor essa hegemonia. Entretanto, esses mesmos grupos atuam também nesse tipo de plataforma, fazendo uma programação conjunta com diferentes tipos de mídia. A monopolização e a oligopolização da mídia no Brasil trazem imensas dificuldades à pluralidade de ideias e à democracia.

4.5 A TV Globo

É nesse contexto de grande mídia que se insere o Grupo Globo. O período de implantação desse grupo, entre 1961 e 1968, abre uma nova fase de renovação tecnológica dos meios de comunicação de massa no Brasil. (HEIZ, 2010). Isso desembocou no agrupamento de empresas nos mais diferentes segmentos do mercado midiático: canais de TV abertos e pagos, sites de internet, rádios, jornais e revistas, agências de notícias, produtora de filmes e editora de livros.

Com empresas em vários mercados, só o Grupo Globo tem uma audiência superior aos outros grupos brasileiros de comunicação, que o faz ter a hegemonia da comunicação no país. Atualmente, é o maior conglomerado de comunicação do Brasil e da América Latina, com várias empresas subsidiárias: TV Globo, Infoglobo, Editora Globo, Edições Globo Condé Nast, Sistema Globo de Rádio e Globo Ventures, Zap Imóveis e Fundação Roberto Marinho. (MEMÓRIA GLOBO, 2021, *on line*). Em 2015, o Grupo Globo foi listado entre os maiores grupos de comunicação do mundo⁷¹, sendo a única empresa brasileira no *ranking*. Consequentemente, tem um grande poder político e social influenciando em diversas instâncias da sociedade brasileira.

Não se pode abordar o desenvolvimento dos meios de comunicação de massa no Brasil, a partir da década de 60, sem tocar na Rede Globo. Essa Rede, a partir da década de 70, passou a absorver mais de 40% da totalidade das verbas disponíveis no País e desse modo condicionou todo o desenvolvimento dos meios de comunicação de massa. Da Rede Globo abriu uma fase acelerada de modernização dos sistemas de comunicação de massa, inaugurou práticas empresariais compatíveis com essa modernização e inspirou políticas oficiais que amparam as pretensões privado-comerciais dessas empresas. (HEIZ, 2010, p. 6).

Na década de 1970, iniciou um acelerado desenvolvimento dos meios tecnológicos e com eles o de comunicação. O Estado foi sendo pressionado pelo mercado a institucionalizar novas tecnologias de comunicação através de incentivos fiscais e obras de infraestrutura. Nesse sentido, o Estado é instrumentalizado pelos interesses

⁷¹ Ranking realizado pela consultoria internacional Zenith Optimedia. Disponível em: <https://www.zenithmedia.com/google-strengthens-position-worlds-largest-media-owner/>. Acesso em: 12 dez. 2021.

capitalistas predominantes na radiodifusão de comunicação, intermediando os interesses das classes dominantes. “O Estado, gerindo recursos públicos como o espectro de frequências de rádio e canais de televisão, medeia os interesses dos donos dos meios de produção, na área de comunicação”. (HEIZ, 2010, p. 6).

A principal empresa do Grupo Globo é a TV Globo, que foi inaugurada no dia 21 de abril de 1965 pelo jornalista Roberto Pisani Marinho. Hoje, ela é a maior do país e, em 2012 foi considerada a segunda maior emissora de televisão do mundo. (CAMPOS; GOMES, 2020). Ligados a ela estão 121 emissoras, três filiais, dentre elas a Globo Minas, e 116 afiliadas que alcançam 98,53% dos municípios e a mais de 183 milhões de brasileiros. (REDE GLOBO, 2022). Dessas concessões, apenas cinco são próprias do Grupo Globo (MARINONI, 2015, p. 9).

A TV Globo conserva a posição de liderança, mesmo que enfrentando a eventual concorrência da TV Record, do SBT, da Rede Bandeirantes e também em função de outras modalidades de TV, como os canais pagos e as alternativas possibilitadas por novas tecnologias, especialmente a internet, nessa época de convergência dos meios. (DINIZ, 2013, p. 14).

A origem do Grupo Globo remonta ao Jornal O Globo do Rio de Janeiro. Ele foi fundado no dia 29 de julho de 1925 pelo jornalista Irineu Marinho Coelho de Barros. Menos de um mês depois, ele faleceu. Roberto Marinho, o filho mais velho, herda o jornal, mas não assume a direção por achar que era muito jovem e sem experiência para gerir o jornal. Ele passa a administração para o jornalista Eurycles de Matos, amigo de seu pai e um dos que contribuíram para a construção do jornal. Em 1931, Eurycles veio a falecer e Roberto Marinho assume a direção do jornal. (MEMÓRIA GLOBO, 2022).

Em 1944 é fundada a Rádio Globo, que foi ampliando sua atuação e hoje conta com dezenas de emissoras em diferentes regiões do país. Com o surgimento da televisão no Brasil no ano de 1950, Roberto Marinho interessa-se pela nova mídia e em 1951 faz sua primeira requisição para a concessão de um canal de televisão. O requerimento recebeu parecer favorável da comissão técnica de rádio. Naquele momento, o presidente da República era Eurico Gaspar Dutra.

Devido à mudança política e troca de presidente, dois anos depois, em 1953, Getúlio Vargas, contrariando o parecer da comissão técnica, revoga a concessão. Foi somente em junho de 1957, no governo do presidente Juscelino Kubitschek, que a

concessão foi aprovada. No mesmo ano, em 30 de dezembro, o Conselho Nacional de Telecomunicações concede o canal 4 do Rio de Janeiro à TV Globo limitada. (MEMÓRIA GLOBO, 2022).

Só no fim de 1964 foi possível ver as primeiras instalações e equipamentos. A TV Globo seria inaugurada oficialmente no ano seguinte no dia 26 de abril de 1965 às 10h45, com a transmissão do programa infantil Uni Duni Tê. Também estavam na programação dos primeiros dias a série infantil Capitão Furacão e o telejornal Tele Globo, embrião do atual Jornal Nacional. Em 1966 é inaugurada a segunda emissora em São Paulo e no dia 5 de fevereiro de 1968 é inaugurada a terceira emissora, a Globo Minas, em Belo Horizonte. (MEMÓRIA GLOBO, 2022).

Para o cargo de primeiro diretor de programação da TV Globo do Rio foi contratado o capitão Abdon Torres. Vale lembrar que o Brasil já se encontrava em uma ditadura militar implantada em abril de 1964. É simbólico que esse cargo seja ocupado por um militar em uma recente emissora de televisão. Meses depois ele foi substituído, pois nos primeiros meses a TV Globo não obteve a audiência esperada, sendo considerada um fracasso.

Para o cargo de diretor-geral da emissora foi contratado Walter Clark. Ele cria uma forma de fazer televisão e cria um estilo para a TV Globo. A principal mudança foi na grade de programação, incluindo telenovelas e programas jornalísticos, como o Fantástico e o Globo Repórter. Ele também é considerado o inventor do que ficou conhecido como “padrão Globo de qualidade”⁷².

⁷² “O padrão de produção da TV Globo tem sido exaustivamente citado e criticado. Podemos englobar em suas vertentes os discursos que tentam delimitá-lo. A primeira procura enquadrá-lo a partir de características como “limpeza” – no sentido de concisão da imagem e texto -, “luxo”, ausência de erros e falha, “ritmo”, enfim, uma qualidade audiovisual decorrente da potencialidade tecnológica de uma televisão plena de recursos. O enfoque geralmente desliza para a crítica ideológica, identificando o “padrão” com hábitos de consumo, estilo de vida e visão estética – na acepção ampla do termo - de uma classe num determinado momento da modernização brasileira. Num pólo oposto, bem representado pela TVS no seu início, tínhamos um “um outro padrão de

É importante entender o contexto político em que vivia o país naquele momento, pois isso vai influenciar o posicionamento da emissora e sua grade de programação, principalmente no jornalismo. Em 1964, o presidente era João Goulart, que era visto como alinhado ao socialismo. Roberto Marinho era contra esse posicionamento e apoiava abertamente o movimento cristão anticomunista. Em 13 de março de 1964, o presidente João Goulart realizou um ato na central do Brasil no Rio de Janeiro que reuniu em torno de 300 mil pessoas.

Nesse ato, o presidente propunha, por exemplo, a estatização das refinarias privadas de petróleo e a desapropriação de propriedades às margens de ferrovias e rodovias, entre outras ações. No dia 19 de março houve em São Paulo a “Marcha da Família com Deus pela Liberdade” que teve a participação de 500 mil pessoas pedindo intervenção militar no país. Isso provocou uma crise política, agravando ainda mais a crise econômica que assolava o Brasil, o que desencadeou o golpe de 1964 e a instauração do regime militar.

O posicionamento da Globo foi o de crítica ao governo de João Goulart e o de apoio ao golpe. Isso permitiu que a Rede Globo crescesse nas décadas seguintes, pois ao apoiar o golpe militar desde o início, foi-lhe permitida concessões de novas emissoras por todo o país e facilidade de acesso a verbas públicas. Dessa forma, a Rede Globo incorporou diversas rádios e jornais pelo Brasil. (HEIZ, 2010). Em um editorial do jornal O Globo de 7 de outubro de 1984, Roberto Marinho admitiu o apoio ao golpe de 1964: “Participamos da Revolução de 1964, identificados com os anseios nacionais de preservação das instituições democráticas, ameaçadas pela radicalização ideológica, greves, desordem social e corrupção generalizada”. Em 2013, a Rede Globo criou um site para publicar documentos sobre a participação da emissora no golpe de 1964.

qualidade”, onde imperariam o “mau gosto” e o “popularesco”. Aqui estariam presentes o “excesso” de imagens e falas, e a “sujeira”, esta significando imperfeições, como movimento de câmara descuidados e erros de texto, enfim, defeitos inaceitáveis para o “padrão Globo”. E “padrão popular” acaba, então, se superpondo com o “mal-feito” decorrente da falta de recursos. O importante aqui é notar que estamos diante de um enfoque, digamos “classista”, do padrão”. (RAMOS, 2004, p. 54).

Esse posicionamento não impediu que os seus funcionários, principalmente os jornalistas e artistas, tivessem uma visão crítica ao que a emissora pregava. Entretanto, o que predomina e transparece na Rede Globo é a ideologia das classes dominantes. (HEIZ, 2010).

O esforço da Globo para garantir a expressão dos interesses de seus proprietários, entretanto, não impede que lá se manifeste uma série de processos difíceis de controlar integralmente, o espírito crítico do jornalista, do radialista, do artista, enfim, dos diversos profissionais que lá trabalham. Seja por uma questão de mercado, seja pela combatividade dos profissionais, a Globo é obrigada a tolerar, ou mesmo engolir, certas ocorrências que contrariam a filiação ideológica de seus proprietários. Isso explica por que na Rede Globo passa filmes política e ideologicamente importantes. Isso explica por que em certas notícias, ou até mesmo em certas novelas, surjam momentos de contradição. A luta por esses espaços, por mais limitados que sejam, está no horizonte de todos os profissionais dignos e verdadeiramente comprometidos com as maiorias populares. (HEIZ, 2010, p. 05).

Junto com outros meios de comunicação e diversos setores da sociedade civil, o jornal O Globo assumiu o apoio à ditadura militar. Nesse sentido houve um interesse recíproco entre a Globo e governo militar. De um lado, a TV Globo ansiava em crescer sua audiência e suplantando as concorrentes, principalmente os Diários Associados. De outro, a ditadura militar, que teria um veículo de comunicação em rede nacional que cooperasse para o seu projeto. (HEIZ, 2010).

Até aquele momento, as emissoras de televisão não tinham uma perspectiva nacional como se estabelece atualmente. A TV Globo foi a primeira que teve esse alcance e isso se deve ao apoio dos militares, que investiram em infraestrutura de telecomunicações através do sistema Embratel. O próprio nome Jornal Nacional não é mera coincidência, pois tinha o objetivo de alcançar todo o território nacional dentro de um projeto que integraria o país.

Este momento e este contexto são aqueles do começo dos 70, período marcado, no Brasil, pela concretização da “modernização do milagre” e que teve como uma das suas mais visíveis consequências o surgimento de uma “classe média do milagre”, especialmente voltada para um tipo particular de consumo, com um gosto marcadamente próprio, e caracterizada ainda por certa avaliação e certa representação do progresso e da modernidade. É especialmente com critérios de “bom gosto” e “qualidade” desta “classe média” que o padrão Globo de qualidade pareceu afinar. (PEREIRA; MIRANDA, 1983. p. 38 e 39).

Uma das emissoras próprias do Grupo Globo, como já mencionado, é a Globo Minas, da qual provém o material pesquisado. A sede fica em Belo Horizonte⁷³ e atualmente transmite para toda a Região Metropolitana da capital mineira e pequena parte do interior de Minas Gerais. A inauguração dessa emissora ocorreu no dia 5 de fevereiro de 1968, após a compra da concessão da TV Belo Horizonte, canal 12 VHF, emissora fundada em 1963 pelas Emissoras Unidas, de propriedade de João Batista do Amaral, conhecido como "Pipa". Em 1995, foi construída uma nova sede no bairro Caiçaras, região noroeste de Belo Horizonte, que desde então, abriga os estúdios e os escritórios que antes ficavam no bairro Savassi, Região Centro Sul da cidade, e no centro da capital.

Na inauguração foram instaladas retransmissoras via micro-ondas nos municípios de Conselheiro Lafaiete e Juiz de Fora, que se ligavam com a matriz no Rio de Janeiro. Com a implantação do sistema Embratel, isso passou a ser feito por esse sistema de transmissão. Com o passar dos anos, houve a expansão do sinal para outros municípios, até o surgimento de novas afiliadas da Rede Globo. (GLOBOMINAS, 2020).

FIGURA 21 - Sede da TV Globo Minas



Fonte: Foto do autor (2022).

⁷³ A TV Globo Minas é uma das nove emissoras da Rede Globo no estado de Minas Gerais, juntamente com as afiliadas EPTV Sul de Minas, InterTV Grande Minas, InterTV dos Vales, TV Integração Araxá, TV Integração Ituiutaba, TV Integração Juiz de Fora, TV Integração Uberaba e TV Integração Uberlândia. (GLOBOMINAS, 2020).

Quando foi inaugurada, a Globo Minas se integrou à programação das emissoras do Rio de Janeiro e São Paulo e retransmitia o conteúdo tendo como destaques o Jornal Nacional, as telenovelas e os programas infanto-juvenis: Capitão Furacão e Sítio do Pica-Pau Amarelo. Nas décadas seguintes, e como acontece atualmente, há pouca produção local, com exceção do jornalismo, isso mostra o caráter de retransmissora da TV.

Com a diversidade que há no Estado de Minas Gerais, seria possível produzir conteúdo próprio, principalmente ficcional, mas o foco da Globo Minas é a reprodução do conteúdo da sede. As imagens que pertencem ao Fundo Globo, então, foram produzidas com essa lógica. Alimentar os telejornais locais da Globo Minas e, também, enviar material para sede.

5 MUSEALIZAÇÃO DE ACERVOS AUDIOVISUAIS

Neste capítulo, discute-se o processo de musealização relacionado com os suportes audiovisuais. Discute-se também o patrimônio cultural imaterial e sua relação com o Carnaval. Por considerar o acervo estudado importante para a memória do Carnaval e da cidade de Belo Horizonte, são abordados os conceitos de memória social e coletiva. Por fim, é realizada uma breve contextualização do histórico do Museu da Imagem e do Som de Belo Horizonte e a composição de seu acervo.

5.1 O processo de musealização

A humanidade, em seu processo histórico, vem criando diversos objetos para suprir suas necessidades, o que pode ser visto pela quantidade deles em nossas vidas. Um objeto é criado para algum objetivo ou função. O homem se apropria das coisas do mundo através de várias formas, construindo objetos, reconstruindo a realidade e atribuindo-lhes significados. A palavra objeto, morfológicamente, tem origem no latim *objectum*, que provém de *objacere*, termo formado por *ob*, que significa “diante de” ou “a frente de” e o verbo *jacere*, que significa jogar, atirar, arremessar. (DESVALLÉS; MAIRESSE, 2016). É algo a ser jogado ou lançado adiante.

Com o tempo, alguns objetos são tratados de forma diferenciada, pois outros valores simbólicos são atribuídos, diferentes das suas funções originais. Com isso, há a sua preservação, ocorrendo, então, a sua musealização. Esses objetos se diferenciam de outros justamente por sua carga simbólica, tornando-se objetos de museu, quer dizer, objeto musealizado. O termo “objeto de museu” também pode ser substituído, mas é pouco utilizado, pelo termo musealia. (DESVALLÉS; MAIRESSE, 2016).

Mas não é porque ele está no museu que ele se torna automaticamente musealizado. Para que isso ocorra, é necessário um “processo (ou conjunto de processos) por meio dos quais alguns objetos são privados de sua função original e, uma vez revestidos de novos significados, adquirem a função de documento”. (LOUREIRO; LOUREIRO, 2013, p. 2). Assim, a musealização se inicia com a retirada do objeto de seus contextos originais para outro lugar em que possa ser estudado como documento. Depois, seria pesquisado com técnicas museológicas. Ele, então, se transformaria em

testemunho de determinada realidade. Portanto, seria um substituto ou uma representação dessa realidade. A musealização é o “processo de transformação do objeto em documento”. (MENESES, 1992, p. 111).

O termo musealização foi cunhado pelo museólogo tcheco Zbynek Stránský na década de 1970. Stránský definiu o processo de musealização dentro de uma perspectiva informacional, mas de maneira ampla. Para o autor, o museu é visto como uma instituição documentária que preserva e comunica testemunhos da realidade objetiva. (STRÁNSKÝ, 1980); (SCHREINER, 1980). Nessa linha, no dizer de Durval Lara Filho (2009, p. 166), “qualquer objeto musealizado tem uma função documental”.

Nesse sentido, o conceito de documento torna-se um conceito-chave para entender o conceito de musealização e o objeto musealizado. Pelo viés da Ciência da Informação, os objetos que formam as coleções museológicas são portadores de informação e são interpretados como documentos. O objeto musealizado permite que se tenha uma visão mais ampla do conceito de documento. O termo tem sido recuperado pela Ciência da Informação quanto às ideias do advogado belga Paul Otlet. Ele iniciou as discussões sobre a noção de documento que, mais tarde, influenciariam esses debates na Ciência da Informação. Para ele, haveria outros suportes de informação além do livro e tudo poderia ser um documento ou tudo teria potencial para ser documento.

A palavra documento provém do termo em latim *documentum*, aquilo que serve como prova. São encontrados os termos *docere* (ensinar), *doceo* (aprender), *disco* (ensinar ou instruir). (SANTOS, 2013), (LOUREIRO; LOUREIRO, 2013). O documento denota, então, a ideia de ensinar ou informar. Segundo Cristina Ortega (2012), a noção de documento abarca a de informação. O documento é constituído por uma instância física e por uma instância simbólica ou informacional.

Nesse sentido, toda produção e uso de informação ocorre em um contexto social e cultural. Esses aspectos são determinantes na produção documentária. Por muito tempo as fontes principais eram os documentos oficiais, produzidos pelo Estado, com uma forte associação com os documentos escritos. Isso enfatizava que o conhecimento e a memória de grupos hegemônicos ficavam em evidência. A “História Nova” ou “Escola dos Annales”, a partir dos anos 1920, começou a questionar essa forma de narrativa

“tradicional”, que tem como foco o enaltecimento dos grandes feitos políticos e a história dos grandes personagens. Esses historiadores também contribuíram para a dilatação do conceito de documento. Para Febvre (apud LE GOFF, 1984, p. 98) a História deve ser feita com “tudo o que, pertencendo ao homem, depende do homem, serve o homem, exprime o homem, demonstra a presença, a atividade, os gostos e a maneira de ser do homem”. Os documentos permitem que a informação se transforme num recurso social de enorme potência, superando as barreiras do tempo e do espaço. (ABADAL FALGUERAS; CODINA BONILLA, 2005).

A noção de documento em Ciência da Informação e a de musealização em Museologia contribuíram para a compreensão dos aspectos constitutivos referentes às instituições museais. No museu, nos defrontamos com objetos em suas múltiplas significações e funções, ao contrário do que acontece em outros lugares em que os objetos são definidos essencialmente por seu valor de uso. No museu, objetos de nosso cotidiano assumem valores cognitivos, estéticos, afetivos e signícos. É a função documental do museu que garante a democratização da experiência e do conhecimento humanos e da fruição diferencial dos bens culturais. (MENESES, 1994).

Na verdade, não musealizamos todos os testemunhos do homem e do seu meio, natural e urbanizado, mas aqueles traços, vestígios ou resíduos que tenham significados. Quando entramos no terreno das significações, penetramos, também, o vasto campo dos sinais, imagens e símbolos. Sem pretender aprofundar demasiado, podemos dizer que é através da musealização de objetos, cenários e paisagens que constituam sinais, imagens símbolos, que o Museu permite ao Homem a leitura do Mundo. (GUARNIERI, 1986, p.1).

Dessa forma, a musealização permite o acesso ao objeto/documento, o que abre caminho para múltiplas possibilidades de produção de conhecimento. Através dele é possível novos olhares, inclusive o confronto com outros tipos de documentos. A musealização é uma forma de preservar parte dos testemunhos materiais da humanidade, já que, ao escolher um objeto e transferi-lo para o museu, reafirma-se sua importância como testemunho. Daí a preocupação em preservá-lo e documentar as mudanças que, porventura, venham a ocorrer nesse objeto/documento. “Uma informação que não fica registrada em alguma classe de suporte material, por mais valiosa que seja,

se perde de maneira tão definitiva como a energia que se perde por fricção em uma máquina”. (ABADAL FALGUERAS; CODINA BONILLA, 2005, p. 30, tradução nossa).

Dessa forma, a musealização é uma estratégia de preservação que tem por objetivo garantir a integridade física e simbólica do objeto. É importante sua fidedignidade como fonte de informação para potencializar as ações de pesquisa, comunicação e produção de conhecimento. Entretanto, Santos e Loureiro (2012) enfatizam que trabalhar com objetos musealizados implica em assumir sua polissemia. Como fonte documental, não são janelas que se abrem e expõem o passado, até mesmo porque, entre o pesquisador e a fonte, há uma série de filtros e a própria preservação é um deles.

Os museus possuem informações acumuladas através de anos de atividade. Essas informações podem estar registradas nos mais diferentes suportes e ter os mais diversos formatos, como fichas catalográficas, fitas de vídeo, arquivos de áudio, planilhas, planos de trabalho, manuais, normas internas, arquivos digitais, cadernos de anotações, relatórios, banco de imagens, anotações em cadernos, entre outros.

Sendo assim, as informações sobre os objetos musealizados, de qualquer natureza, são importantes testemunhos, pois explicitam a maneira como esses objetos foram tratados durante o tempo. Eles são, portanto, constitutivos de sua história, o que é de fundamental importância para a sua preservação.

5.2 O Patrimônio Cultural Imaterial

O patrimônio cultural tem sido discutido em diferentes instâncias de nossa sociedade, fazendo parte da dinâmica social e atuando no campo do simbólico e do material. Visto aqui como uma categoria de pensamento (GONÇALVES, 2002) e do ponto de vista antropológico, abarca uma enorme variedade de coisas e atividades realizadas por determinado grupo social, como saberes, objetos, língua, crenças, hábitos, religiosidade, arte, comida e outros, incluído o espaço em que se vive e transforma. O patrimônio cultural vincula-se à ideia de herança paterna, de alguma coisa que se transfere de uma geração à outra, como, também, à ideia de valor, sua importância econômica, histórica, artística, religiosa ou simbólica.

Pela própria natureza do ser humano, o patrimônio está em permanente construção de seu sentido, fazendo parte de um conjunto simbólico que une a produção humana, as sensações biológicas e a prática social.

Diz respeito aos conjuntos de conhecimentos e realizações de uma sociedade ou comunidade que são acumulados ao longo de sua história e lhe conferem os traços de sua identidade em relação às outras sociedades ou comunidades. A proteção deste patrimônio comum à toda a humanidade – a diversidade cultural – é desenvolvida por políticas públicas e instituições específicas em cada Estado-Nação, e por meio de organismos internacionais que promovem convenções, acordos e programas de cooperação internacional para este fim. (VIANNA, 2022, *on line*).

O conceito atual de patrimônio que conhecemos surgiu no fim do século XVIII com os processos de formação dos Estados nacionais europeus (CHOAY, 2017). Fato importante para a consolidação dessa ideia foi a Revolução Francesa, pois os bens culturais adquiriram uma identidade nacional e foram criadas legislações específicas. Dessa forma, o Estado assume a função de protetor do patrimônio, tendo um papel mais efetivo. A partir desse momento amplia-se também a noção de patrimônio, sendo de todos e disponíveis ao benefício do povo e não só de grupos sociais isolados, como a aristocracia e o clero.

Por conseguinte, a ideia de patrimônio não é uma invenção moderna, vem de longa data na sociedade humana. (CHOAY, 2017). Como afirma Gonçalves (2002, p. 22), ela “está presente no mundo clássico e na Idade Média, sendo que a modernidade ocidental apenas impõe os contornos semânticos específicos que, assumidos por ela, podemos dizer que a categoria ‘patrimônio’ também se faz presente nas sociedades tribais”.

A preocupação com a perda de inúmeros bens culturais tem sido discutida em diferentes esferas da sociedade e em diferentes países e instituições.

As discussões sobre o patrimônio abrangem um grande número de aspectos, que vão desde a identificação de um conjunto cada vez mais abrangente de bens culturais – incluindo não apenas monumentos, mas também os bens naturais e etnológicos – até o gerenciamento e sustentabilidade dos patrimônios junto às comunidades locais. É urgente o reconhecimento pela sociedade do bem preservado, bem como de uma identificação com esse mesmo bem. (SILVA, 2015).

Ao se falar de patrimônio, a tendência é usar divisões, como patrimônio econômico, patrimônio cultural, patrimônio genético, entre outros. De certa forma, essas categorias acompanham as divisões estabelecidas pela sociedade, tais como economia, cultura, biologia etc. Entretanto, elas são construções sociais e históricas que se transformam com o tempo e que nem sempre foram tão bem delineadas. O significado do que é patrimônio, então, passa por negociações e disputas, principalmente simbólicas, e varia de acordo com interesses de cada sociedade.

A tendência internacional, moldada por iniciativa de modernização da política cultural, promoveu uma reflexão crítica e uma renovação conceitual no ramo da preservação do patrimônio cultural, que resultou na ampliação da noção de patrimônio e na adoção do conceito de bens culturais, os quais passaram a ser concebidos como elementos importantes para o desenvolvimento autônomo do país/estado/cidade/região/localidade. (SILVA; REIS, p. 207).

Nesse sentido, o patrimônio cultural é dividido em duas vertentes: a do patrimônio material ou tangível e a do patrimônio imaterial ou intangível. O primeiro é relacionado aos bens ligados ao patrimônio de “pedra e cal”, quer dizer, os edifícios, as cidades históricas etc. O segundo constitui o grupo de bens ligados aos aspectos da vida social e cultural que não são abrangidos pelas concepções mais tradicionalistas. A denominação de patrimônio imaterial surge para abranger aqueles bens culturais que vão além do patrimônio material. São exemplos as festas, as manifestações religiosas, a medicina popular, a música, a dança, a culinária, as festividades populares, o Carnaval entre outros.

Patrimônio Imaterial é um conceito adotado em muitos países e fóruns internacionais como complementar ao conceito de patrimônio material na formulação e condução de políticas de proteção e salvaguarda dos patrimônios culturais, sob a perspectiva antropológica e relativista de cultura. Usa-se, também, patrimônio intangível como termo sinônimo para designar as referências simbólicas dos processos e dinâmicas socioculturais de invenção, transmissão e prática contínua de tradições fundamentais para as identidades de grupos, segmentos sociais, comunidades, povos e nações. (VIANNA, 2022, *on line*).

A ideia da preservação do patrimônio imaterial surge nos países do Oriente e nos países em desenvolvimento. E o instrumento utilizado é o registro, que muitas vezes é confundido com o tombamento. São instrumentos parecidos, mas com

instrumentalizações diferentes. Procura-se obter informações sobre o bem e registrá-las sobre algum suporte. Isso é importante para acompanhar sua trajetória através do tempo, no sentido de ver suas mudanças, suas transformações e suas permanências. Esse mapeamento pode ser feito de diversas formas, inclusive por registros audiovisuais, que são mais característicos dos bens imateriais, pois são ações intangíveis e efêmeras.

É nesse sentido que é formada uma documentação que também precisa ser preservada, pois não faz sentido registrar o bem e as informações serem perdidas. Isso quer dizer que não seria possível o seu acompanhamento. Há também outros aspectos que podem ser considerados. Essa documentação pode ser utilizada como prova para possíveis e futuras reivindicações de direitos, além de ser usada pela própria comunidade para a preservação de sua memória e subsidiar suas decisões. (FONSECA, 2009).

A diversidade das manifestações culturais, associada às suas diferentes representações, foi incluída como patrimônio cultural e protegida por lei a partir de dois grandes momentos: a ampliação do conceito de patrimônio e a possibilidade de registro através de instrumentos mais flexíveis que a proposta do tombamento oferece. Entretanto, como se registram as músicas, as comidas, os rituais e as celebrações?. (SILVA, 2015, p. 78).

É importante nessa discussão a interação e o diálogo das instituições públicas e as comunidades fazedoras desses bens culturais. Essa participação social é necessária para que os processos de salvaguarda alcancem sucesso e tenham mais legitimidade. É a coletividade e ações individuais de seus membros que preservam e atualizam esses bens culturais através de dinâmicas sociais e comportamentos reiterados.

Nos processos de pesquisa para a patrimonialização é preciso todo o cuidado para evitar a reificação do passado como referência imutável a ser reproduzida. O que é arrolado nas pesquisas de identificação do patrimônio imaterial é entendido como contextual e conjuntural; e não é balizador de autenticidade ou modelo a ser seguido em nome da preservação de uma expressão cultural. Não há modelo cultural imutável a ser imposto ou proposto nas políticas de patrimônio imaterial, pois as culturas são dinâmicas. (VIANNA, 2022, *on line*).

As discussões em torno do patrimônio no Brasil têm as primeiras iniciativas mais efetivas no século XIX, sobretudo com o trabalho desenvolvido pelo Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro - IHGB. Desde esse período já havia uma preocupação

com a construção de uma memória da nação que só vai tomar corpo na década de 1920. É desse período a criação do Museu Histórico Nacional, no Rio de Janeiro, em 1922, no governo do presidente Epitácio Pessoa. Esse ato fez parte das comemorações do Centenário da Independência do Brasil. Na década seguinte foi criada, em 1934, a “Inspetoria dos Monumentos Históricos Nacionais”, ligada ao Museu Histórico Nacional.

É no governo de Getúlio Vargas que ações mais efetivas para a salvaguarda do patrimônio se estabelecem e o poder executivo federal lança mão de legislação para a sua proteção. Em 1936, Gustavo Capanema, então ministro da Educação e Saúde, delegou ao escritor Mário de Andrade um anteprojeto de lei que fosse voltado para a preservação do patrimônio.

Mário de Andrade, então, elabora o projeto que serviu de base para o Decreto-lei 25/37, que estabelece diretrizes para a preservação do patrimônio brasileiro, como também dá origem ao Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – SPHAN⁷⁴. Esse órgão foi transformado no Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN, que atualmente é vinculado ao Ministério da Cultura, responsável, na esfera federal, por cuidar do patrimônio cultural nacional. Implementado em 1936, o SPHAN começou a funcionar oficialmente em 13 de janeiro de 1937, através da Lei nº. 378. O SPHAN foi integrado à estrutura do Ministério da Educação e Saúde. Como primeiro diretor deste órgão foi designado Rodrigo Melo Franco de Andrade, que atuou na chefia da instituição por mais de 30 anos.

No Brasil, com o correr dos anos, sobretudo, com o desencadeamento do Movimento Modernista em 1922 e com a criação, em 1936, do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), o debate em torno do processo de formação do caráter da nação passa a refletir a estrutura social do país a partir das disputas entre a perspectiva

⁷⁴ É também desse período a criação de alguns museus nacionais e regionais, como por exemplo: Museu da Inconfidência, em Ouro Preto (1938); das Missões, em Santo Ângelo (1940); do Ouro, em Sabará (1945) entre outros. A ideia que subsidiava esses museus era a de que eles deveriam educar o povo, mas isso através do culto à personalidades históricas, em detrimento de uma reflexão crítica. A coleta de acervo tinha como foco os segmentos privilegiados da sociedade e as exposições adotavam o tratamento factual da história, tratada sob a ótica das elites e do Estado. Esses eram os conceitos presentes na maioria dos museus organizados pelo SPHAN, configurando uma política distante do ideal formulado por Mário de Andrade, que incluía a preservação de bens representativos da cultura popular.

patrimonialista, politicamente vitoriosa e hegemônica oficialmente (ainda hoje), defendida por Rodrigo de Mello Franco de Andrade no SPHAN, que “privilegiou os tombamentos e a preservação de edificações em “pedra e cal”, de conjuntos arquitetônicos e paisagísticos [...] considerados de relevo para a nação brasileira, seja por expressivas características arquitetônicas, artísticas ou históricas”, e a perspectiva culturalista e antropológica, que valorizava as “manifestações diversas da cultura popular”, cujo o anteprojeto defendido por Mário de Andrade foi vencido quando da fundação do SPHAN. (LIMA; ABREU, 2007, p.30).

O anteprojeto de Mário de Andrade era bastante inovador e avançado para a época. Ele incluía, na percepção de patrimônio, as manifestações populares e os bens culturais imateriais. Todavia, esta parte não entrou no texto do Decreto-lei 25/37.

Mesmo que a percepção de patrimônio imaterial pairasse nas discussões e fosse reconhecida por aqueles que se debruçavam no assunto, levou-se algum tempo para que houvesse ações mais efetivas para a sua preservação. Dentro dessas discussões é que em 1968 foi inaugurado o Museu do Folclore, em um anexo do Palácio do Catete, sede do Museu da República. A fundação resultou do movimento folclorista das décadas de 1940 e 1950, responsável pelo lançamento oficial do projeto do museu, em 1951.

Em 1975, foi criado o Centro Nacional de Referência Cultural – CNRC que ficou à cargo do designer gráfico Aloísio Magalhães. A instituição promoveu uma reflexão crítica e uma renovação conceitual no campo da preservação do patrimônio cultural, que, seguindo uma tendência internacional, resultou na ampliação da noção de patrimônio e na adoção do conceito de bens culturais. Eles passaram a ser concebidos como elementos importantes para o desenvolvimento autônomo do país.

Em 1979, Aloísio Magalhães substituiu Renato Soeiro na direção do IPHAN, sendo criada, no mesmo ano, a Fundação Pró-Memória. À frente do órgão, sugeriu recuperar a proposta de Mário de Andrade. Em uma perspectiva pluralista, que objetivava democratizar a concepção e o acesso ao patrimônio cultural, o IPHAN passou a ampliar sua visão sobre a diversidade cultural do país e os produtos do fazer popular como horizontes de sua atuação, processo que teve como fato emblemático o tombamento do terreiro de candomblé Casa Branca, de Salvador, em 1984.

A partir dos anos 1980, grupos étnicos e sociais ligados aos movimentos populares, vistos até então em uma perspectiva folclorizante, passaram a ser incorporados pelo discurso e pela prática preservacionista, não apenas como objetos de estudo, mas como produtores de cultura e sujeitos da história. Assim, esses grupos seriam vistos como participantes e construtores da própria memória e atuantes na preservação de seus patrimônios. Essa visão privilegia a participação mais ativa da própria população detentora de seu patrimônio. Isso deixa implícito o seu protagonismo, pois é ela a criadora do seu patrimônio e, em tese, teria condições de preservá-lo através da práxis diária.

Além da preservação de uma forma mais ampla dos bens culturais, entra em cena o reconhecimento dos suportes audiovisuais como instrumento de preservação do patrimônio. Eles foram sendo utilizados para o registro das diferentes manifestações culturais. Entretanto, para além de ser um instrumento de registro, ele também é um patrimônio que precisa ser preservado. Como já foi mencionado, ele é um suporte muito sensível às intempéries da natureza, como calor, umidade, variações de temperatura e outros. Isso traz sérios problemas para a sua preservação.

Além do suporte, também é necessário preservar os equipamentos, pois é através deles que se tem acesso ao conteúdo que foi registrado. Nesse sentido, surge outro problema, a obsolescência tecnológica que faz com que os equipamentos sejam substituídos com muita rapidez, principalmente na atualidade. Com o avanço dessas tecnologias e as facilidades de acesso, os suportes digitais têm se mostrado frágeis, ocasionando perdas significativas. Dessa forma, discutir o patrimônio audiovisual deixa em evidência a necessidade de se preservar as diferentes formas de registro de imagens e sons, seus suportes e equipamentos.

A partir dos anos 1980/90, com manifestações de órgãos internacionais como a UNESCO a favor da proteção das culturas ditas tradicionais e, mais tarde, nos anos 2000, com a criação do Programa Nacional do Patrimônio Imaterial, a vertente culturalista conseguiu obter maior reconhecimento oficial, tendo como suporte privilegiado as tecnologias audiovisuais, que desde o século XIX, quando foram inventadas, experimentaram um desenvolvimento expressivo de suas técnicas - fotográficas, cinematográficas, videográficas e digitais - consolidando-se como uma fonte documental de valor inestimável no decurso do século XX, cuja importância foi reconhecida pela UNESCO através da

publicação, em 1980, da “Recomendação sobre a Salvaguarda e a Conservação das Imagens em Movimento”, que proclama as tecnologias audiovisuais como um instrumento vital para a preservação e difusão da diversidade cultural dos povos do mundo [...]. (BRAGA, 2015, p. 14).

Dessa forma, foram sendo consolidados avanços na área, como ampliação da noção de patrimônio e da tipologia dos bens culturais; mais reconhecimento do patrimônio dos diferentes grupos sociais e de seus patrimônios; mais participação das comunidades no processo de preservação; e uma ampliação dos tipos de suportes utilizados para a sua preservação, como o audiovisual aqui citado. Todas essas mudanças conceituais e práticas, assim como o processo de redemocratização do país, tiveram impacto na Constituição Federal de 1988. Em seu artigo 216, consta o conceito de patrimônio cultural nas dimensões material e imaterial:

Art. 216. Constituem patrimônio cultural brasileiro os bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira, nos quais se incluem: I - as formas de expressão; II - os modos de criar, fazer e viver; III - as criações científicas, artísticas e tecnológicas; IV - as obras, objetos, documentos, edificações e demais espaços destinados às manifestações artístico-culturais; V - os conjuntos urbanos e sítios de valor histórico, paisagístico, artístico, arqueológico, paleontológico, ecológico e científico. § 1º O Poder Público, com a colaboração da comunidade, promoverá e protegerá o patrimônio cultural brasileiro, por meio de inventários, registros, vigilância, tombamento e desapropriação, e de outras formas de acautelamento e preservação⁷⁵. (BRASIL, 1988).

Em agosto de 2000 foi promulgado o decreto Nº 3.551 que institui o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial que constituem patrimônio cultural brasileiro e também cria o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial.

A edição, no Brasil, do Decreto n 3.551 de 4 de agosto de 2000, significou uma tentativa de enfrentar, de algum modo, os desafios propostos à salvaguarda deste tipo de patrimônio. O Brasil é um Estado-membro desde a criação da UNESCO e participou de todas as

⁷⁵ O documento em sua íntegra está disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/legislacao/constituicao_federal_art_216.pdf>. Acesso em: 01 mar. 2022.

conferências culturais promovidas pela Instituição. A grande inovação presente nesse decreto, para o trato do patrimônio imaterial, refere-se a sua forma de registro e à relação que este deve manter com a sociedade. Registro dos bens imateriais não são fechados, normativos e restritivos, mas abertos aos pontos de vista e expectativas dos portadores de tradições culturais específicas, pressupondo a dinâmica própria dessas tradições, sem pretender, portanto, «engessar» suas formas e conteúdos no tempo e no espaço.

Diante das mudanças aceleradas que ocorrem no mundo contemporâneo, é importante o entendimento dos diferentes patrimônios de nossa sociedade e sua preservação, principalmente no sentido de dar conta da diversidade e das diferentes vozes que compõem o tecido social da contemporaneidade.

5.3 Memória coletiva e social

A memória como área de estudo vem sendo discutida por diferentes campos do conhecimento e vem ocupando cada vez mais lugar de destaque nos estudos de áreas como Museologia, História, Arquivologia, Biblioteconomia, Ciência da Informação, Comunicação, entre outras. São áreas do conhecimento que possibilitam a reflexão da memória, articulando esses conceitos com o passado, o presente e o futuro. Para Pomian:

A memória é, em suma, o que permite a um ser vivo remontar no tempo, relacionar-se, sempre mantendo-se no presente, com o passado: conforme os casos, exclusivamente com o seu passado, com o da espécie, com o dos outros indivíduos. No entanto, esta subida no tempo permanece sujeita a limitações muito restritivas. É sempre indirecta; com efeito, entre o presente e o passado interpõe-se sinais e vestígios mediante os quais – e só deste modo – se pode compreender o passado; trata-se de recordações, imagens, relíquias. É sempre imperfeita, porque o passado não pode, em circunstância alguma, ser simplesmente restituído na íntegra, e toda reconstrução é sempre marcada pela dúvida. Isto verifica-se por maioria de razão quando a memória recorre a recordações pessoais, que parecem tão vívidas e frescas, e que, contudo percebemos conterem uma grande parte de fantasia. E, por maioria de razão, é assim quando a reconstrução do passado se funda em vestígios, imagens ou relíquias que são os suportes da memória colectiva ou transgeracional. (POMIAN, 2000, p. 508 e 509).

Nesse contexto, é possível observar diferentes instituições que lidam com a memória, como arquivos, bibliotecas, museus, centros de memória, entre outras. Essas

instituições preservam, colecionam, pesquisam e comunicam os mais diferentes suportes de memória e informação.

Ainda que possa ser trabalhado por disciplinas diversas, o conceito de memória, mais rigorosamente, é produzido no entrecruzamento ou nos atravessamentos entre diferentes campos de saber. Dito de outro modo, ainda que existam conceitos de memória no interior da filosofia, da psicologia, das neurociências e das ciências da informação, entre outras, a ideia de memória social implica que perguntas provenientes de cada uma dessas disciplinas possam atravessar suas fronteiras, fazendo emergir um novo campo de problemas que até então não se encontrava contemplado por nenhuma delas. Uma nova esfera de problemas surge, por exemplo, quando o cientista social, o historiador ou o museólogo fertilizam sua esfera de conhecimento com questões referentes à subjetividade, ou quando o linguista, o filósofo ou o psicanalista se interrogam sobre a constituição dos laços sociais ou sobre a inteligência artificial. (GONDAR, 2005, p. 13).

A memória, então, se modifica e se articula conforme a posição e as relações que o sujeito estabelece nos diferentes grupos a que pertence. Ela também se constrói com questões vinculadas ao inconsciente, o afeto, o medo, entre outros elementos, em que o grupo tem papel determinante na construção da memória do indivíduo. Nesse sentido, a memória individual alimenta-se da memória coletiva e os indivíduos de determinado grupo trocam suas experiências através da linguagem. É por meio dela que a memória é socializada.

Os lugares em que os grupos sociais se estabelecem têm uma relação importante com a memória, sendo um ponto de referência. Quando ele se transforma demasiadamente ou quando é perdido, acarreta mudanças profundas. Para muitos grupos, o lugar é muito importante como ponto de memória. Entretanto, mesmo sem o seu território, há a possibilidade da preservação de sua memória, como também há grupos que são nômades e que, através do seu modo de vida, mantêm a memória de seu povo, principalmente, pela prática da oralidade.

Uma lembrança ou um documento jamais é inócuo: eles resultam de uma montagem não só da sociedade que os produziu, como também das sociedades onde continuaram a viver, chegando até a nossa. Essa montagem é intencional e se destina ao porvir. Se levamos isso em conta ao interrogar as lembranças/documentos, a questão essencial será: sob que circunstâncias e a partir de que vontade eles puderam chegar até nós? Por que motivo eles puderam ser encontrados no fundo de um arquivo, em uma biblioteca, nas práticas e discursos de um grupo,

a ponto de poderem ser escolhidos como testemunho de uma época? E, fundamentalmente, porque nós os escolhemos? Ao desmontar essa montagem que é a lembrança/documento, não revelaremos nenhuma verdade escondida sob uma aparência enganadora, mas sim a perspectiva, a vontade e a aposta a partir da qual nós a conservamos, escolhemos e interrogamos. (GONDAR, 2005, p. 17).

Todavia, como aponta Zygmunt Bauman (2001), vivemos em uma época do efêmero, em que a sociedade, e principalmente, as relações humanas, em seus diversos de seus aspectos (sociais, econômicos, pessoais etc.) são fugazes, frágeis e maleáveis, como líquidos. Nesse sentido, cabe a pergunta: a preocupação com a preservação da memória poderia ser entendida, dentro dessa perspectiva, como um tipo de reação à sociedade contemporânea? E ainda: como propor a preservação da memória, de qualquer área ou grupo social, se vivemos em uma época do efêmero e do passageiro?

Há sempre uma concepção de memória social implicada na escolha do que conservar e do que interrogar. Há nessa escolha uma aposta, um penhor, uma intencionalidade quanto ao porvir. Tanto quanto o ato de recordar, nossa perspectiva conceitual põe em jogo um futuro: ela desenha um mundo possível, a vida que se quer viver e aquilo que se quer lembrar. O conceito de memória, produzido no presente, é uma maneira de pensar o passado em função do futuro que se almeja. Seja qual for a escolha teórica em que nos situemos, estaremos comprometidos ética e politicamente. (GONDAR, 2005, p. 17).

Nesse sentido, é uma tarefa complexa a preservação de qualquer tipo de memória diante da complexidade do mundo contemporâneo. É nesse sentido que a memória pode ser entendida como processo e resultado de negociações, estabelecendo, então, um campo de disputas. Admite-se, inclusive, que ela é uma construção. A memória “[...] não nos conduz a reconstituir o passado, mas sim a reconstruí-lo com base nas questões que nós fazemos, que fazemos a ele, questões que dizem muito de nós mesmos, de nossa perspectiva presente, que do frescor desses acontecimentos passados”. (GONDAR, 2005, p. 18).

Recorre-se atualmente, com muita frequência, à temática da memória, expressão de interesses e paixões e objeto de um campo interdisciplinar. Diversos termos tendem a ser associados à memória: resgate, preservação, conservação, registro, seleção etc. Neste sentido, a memória parece visualizada sobretudo como dado a ser arqueologizado e raramente como processo e construção sociais. (JARDIM, 1996, p. 209).

Todavia, o conceito⁷⁶ de memória vem se modificando com o passar do tempo. Para os antigos gregos, a memória era um dom a ser exercitado, sendo considerado algo sobrenatural. Segundo a mitologia grega, a deusa Mnemosine era filha de Urano, que representava o céu, e de Gaia, que representava a terra. Ela era considerada uma força primitiva da natureza e guardiã da memória. Com Zeus (o tempo), teve nove filhas, as musas. É nesse sentido que se origina o termo *museion* (museu), que significava na Grécia antiga a casa ou templo das musas. Elas eram consideradas protetoras das artes, da história, das ciências e da poesia. Elas tinham a tarefa de ensinar os homens coisas consideradas dignas de serem conhecidas, possibilitando aos poetas recordar o passado e transmitir-los aos mortais. (HERNÁNDEZ, 2006). Os poetas tinham um papel social relevante, sendo uma espécie de memória viva do grupo a que pertenciam. Assim, registrar os acontecimentos em suportes físicos, guardando-os fora do corpo do sujeito, era visto como algo que enfraquecia a memória.

Durante muito tempo, a memória permaneceu vinculada a explicações míticas ou metafísicas. Nas cosmogonias gregas, foi tratada como um atributo metafísico, como um *dom* conferido a determinados homens excepcionais. Lembrar era uma dádiva ou uma doação dos deuses: a lembrança punha o homem em contato com uma instância extratemporal, trasladava-o para a morada divina, para o tempo dos arquétipos, para um passado imemorial. Mesmo que agisse sobre um homem específico, a memória não era uma *faculdade individual*: o homem que lembrava era apenas *tradutor, medium*, pelo qual se expressavam forças mais amplas. O poeta, o aedo, ao empregar a palavra, transmitia uma mensagem *supra-individual*: era um *mensageiro dos deuses*. (BARRENECHA, 2005, p. 55-56)

Para os romanos, a memória era considerada fundamental para o exercício da arte da retórica. Ela era destinada a persuadir, convencer e emocionar os ouvintes utilizando a linguagem. Não era permitido que o orador usasse registros escritos e deveria ser exímio conhecedor das regras. A memória estava presente no cotidiano dos romanos, pois valorizavam o passado no que se refere à virtude e à lembrança de acontecimentos

⁷⁶ Os conceitos surgem da emergência dos problemas de determinado campo, sendo exigidas novas categorias para dar conta desses problemas que, com o tempo, transformam-se junto com a sociedade. (GONDAR, 2005).

de conquistas e figuras ilustres. Os monumentos ficavam em locais públicos e perpetuavam a lembrança dessas conquistas. Eram características da cultura romana a marcação do tempo e celebração da memória de batalhas. (JENKYNS, 2014).

Na idade média, devido à influência do Cristianismo, a memória litúrgica sobre a vida dos santos ganha importância. O foco, então, recai na lembrança em que o presente era pautado pela rememoração dos acontecimentos e milagres do passado. As comemorações litúrgicas marcavam o tempo e louvavam-se santos e mártires, seus milagres eram lembrados em datas precisas, em que toda a sociedade participava. Para Santo Agostinho (2014), um dos maiores pensadores desse período, a memória era identificada com as impressões deixadas pelas coisas na pessoa e não os fatos que a produziram. A memória estava associada com a alma e não com o intelecto. Santo Agostinho (2014) também discute a memória e sua relação com o tempo, pois, para ele o tempo é uma das formas basilares da existência humana. Através da memória é possível lembrar o passado, ver o presente e projetar o futuro. (SANTO AGOSTINHO, 2014).

Quando relatamos acontecimentos verídicos do passado, o que vêm à nossa memória não são os fatos em si, que já deixaram de existir, mas as palavras que exprimem as imagens dos fatos, que, através de nossos sentidos, gravaram em nosso espírito suas pegadas. Minha infância, por exemplo, que não existe mais, pertence a um passado que também desapareceu; mas quando eu a evoco e passo a relatá-la, vejo suas imagens no presente, imagens que ainda estão na minha memória. E a predição do futuro, meu Deus, seguiria um processo análogo? Os fatos que ainda não existem, serão representados antecipadamente em nosso espírito como imagens já existentes? Eu o ignoro. O que sei é que habitualmente premeditamos nossas ações futuras, e que essa premeditação pertence ao presente, enquanto esta começará a existir, pois então não será mais futura, mas presente. (AGOSTINHO, 2014, p. 122).

Com a invenção da imprensa e o advento da urbanização, ocorreram mudanças estruturais na organização das relações sociais e nas percepções dos indivíduos, trazendo uma nova concepção sobre o conceito de memória no Ocidente. De uma sociedade que concentrava a transmissão dos conhecimentos e da memória na oralidade, passou-se para uma vida em que novas ocupações relacionadas à cidade demandavam a retenção de informações em suportes físicos fora do ser humano, como

registros de operações comerciais, listas de materiais e de manuais para consulta, entre outros. Desde então, o registro como suporte de memória ganha ainda mais importância, sendo desenvolvido meios cada vez mais sofisticados para se guardar e acessar a memória.

Até a revolução da imprensa, pouco se distinguia entre a transmissão oral e a transmissão escrita. O conhecimento estava inserido nas práticas orais e nas técnicas, com uma forma de memorização quase imutável desde a Antiguidade, que tinha no manuscrito um suporte para depois ser aprendida de cor. Com o surgimento da imprensa, o leitor ficou diante de uma memória coletiva maior do que era antes, sendo colocado na presença de novos textos “constantemente”.

Se quiséssemos fazer uma história das teorias da memória no Ocidente, seria preciso fazer coincidir o seu início com o da própria história do pensamento em suas raízes gregas. Mas se quisermos marcar o momento em que a memória passa a ser concebida como uma construção social, ou seja, como algo que os homens produzem a partir de suas relações e de seus valores, teremos que retornar a fim do século XIX. É apenas nesse período, bastante recente na história do pensamento, que os homens admitiram que a memória é algo que eles mesmos constroem a partir de suas relações sociais - e não a verdade do que se passou ou do que é. (GONDAR, 2005, p. 18).

No fim do século XIX, Henri Bergson publica *Matéria e Memória* (1896) em que defendia a ideia de que a memória não poderia ser reduzida e armazenada como uma função mecânica do cérebro. Para ele, o corpo humano não teria só a função de imaginar as lembranças nem de escolher na consciência as imagens segundo um critério de utilidade. A memória para ele pode ser entendida como uma intuição humana. Essa teoria ia ao encontro dos avanços das investigações biológicas que tinham a intenção de reduzir os questionamentos levantados pelos filósofos sobre a natureza da memória.

Também no fim do século XIX, Émile Durkheim, em *Representações Individuais e Representações Coletivas* (1898), defendeu o caráter simbólico da memória individual como pertencendo ao um complexo social mais amplo. Para ele, a memória individual não poderia ser limitada a aspectos físicos somente, da mesma forma que a memória coletiva não poderia ser reduzida às representações individuais.

A memória social, conforme um critério geralmente estabelecido entre os teóricos da problemática da memória, só foi tematizada explicitamente no século XX. De acordo com esse critério, Maurice Halbwachs, discípulo do sociólogo Émile Durkheim, ao introduzir o conceito de *memória coletiva*, teria inaugurado um novo campo discursivo. Após essa contribuição, supostamente inaugural, sucederam-se amplas discussões que consideraram a memória social ou coletiva uma questão relevante, uma nova problemática das ciências sociais que não teria sido tematizada pela tradição, cujos esforços se concentraram em pensar a memória em termos individuais. (BARRENECHEA, 2005, p. 60).

Com Maurice Halbwachs, o elo entre os termos memória individual e memória coletiva foi amadurecido. A memória coletiva foi um tema frequente em sua obra. Em 1913, escreveu *A Classe Operária e os Níveis de Vida*, baseado em Durkheim, em que desenvolveu uma escala de necessidades humanas. O consumo de bens não poderia ser determinado pela renda do trabalhador e sim pelas relações sociais que se formavam entre eles.

Nos *Quadros Sociais da Memória*, em 1925, o autor procurou mostrar a solidificação social da memória como construtora da identidade cultural de grupo. Com *A Memória Coletiva*, trabalho póstumo, editado em 1950, Maurice Halbwachs afirmou que a memória coletiva possuía uma base imaterial refletida no material. Na teoria dele, afirma-se que os indivíduos têm uma memória do passado, porque são membros de determinado grupo e usam convenções sociais que não são feitas totalmente por eles. As memórias individuais são respaldadas pelo grupo, pois, como sujeitos sociais, os seres humanos, ao mesmo tempo que possuem sua individualidade, são influenciados pelo meio em que vivem. (HALBWACHS, 1990).

A memória social é habitualmente caracterizada como polissêmica. Essa polissemia pode ser entendida sob duas vertentes: de um lado, podemos admitir que a memória comporta diversas significações; de outro, que ela se abre a uma variedade de sistemas de signos. Tanto os signos simbólicos (palavras orais e escritas) quanto os signos icônicos (imagens desenhadas ou esculpidas), e mesmo os signos indiciais (marcas corporais, por exemplo), podem servir de suporte para a construção de uma memória. E o privilégio conferido a cada um desses sistemas de signos por uma sociedade ou por uma disciplina é capaz de trazer à memória uma significação diversa. (GONDAR, 2005, p. 12).

Na atualidade, as discussões em torno da memória envolvem também a memória virtual ou digitalizada. A memória coletiva encontra a possibilidade de ser armazenada em computadores e dispositivos digitais, sendo acumulada em bancos de dados eletrônicos e/ou em nuvens. Eles armazenam o conhecimento humano em diferentes suportes digitais e, cada vez mais, as sociedades ocidentais guardam sua memória nesses tipos de suportes. Com o advento da Internet, há a possibilidade de expandir as utilidades dessa memória para diversas pessoas em diferentes países. Todavia, isso por si só já demonstra uma grande exclusão do acesso a essa memória, pois a maioria da população mundial está excluída dos itens básicos para a sua sobrevivência, como alimentação, habitação, itens de higiene, entre outros. Discutir a memória é também discutir o direito ao acesso à informação.

5.4 O MIS-BH e a composição de seu acervo

O MIS-BH é uma instituição museológica que faz parte da Diretoria de Museus – DMUS – e está subordinada à Fundação Municipal de Cultura – FMC e à Secretaria Municipal de Cultura - SMC, órgãos da Prefeitura Municipal de Belo Horizonte - PBH. Atualmente, tem por missão preservar, mapear e disseminar os registros audiovisuais e seus correlatos, que contemplem a história e a cultura da capital mineira, realizando ações de conservação de acervos, pesquisa, estímulo à leitura, educação para o patrimônio e difusão cultural. (PREFEITURA DE BELO HORIZONTE, 2013).

As discussões em torno da criação de uma instituição que preservasse a memória audiovisual da cidade remontam à década de 1980 e foi encabeçada por produtores, cineastas, pesquisadores, estudiosos e artistas. No dia de 8 de março de 1989 foi publicada a lei Nº 5.553 que autorizou o poder Executivo a instituir, por decreto,

a “Fundação Museu da Imagem e do Som”. (PREFEITURA DE BELO HORIZONTE, 2013). Essa iniciativa foi inspirada no Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro.⁷⁷

Contudo, um equipamento cultural complexo como esse teve uma gestação que começou bem antes da sua inauguração. O seu processo de criação específico teve início em 1992, durante a administração da primeira Secretária de Cultura de Belo Horizonte, Berenice Regnier Menegale, que abrangeu o período de 1989 a 1992, quando a Secretaria Municipal de Cultura de Belo Horizonte foi criada na administração mista dos prefeitos Pimenta da Veiga e Eduardo Azeredo, ambos do PSDB. Até 1989, cultura e turismo dividiam a mesma pasta, na administração pública da cidade. (FREITAS, 2015, p. 17 e 18).

Entretanto, não foi de imediato que o poder Executivo construiu o MIS-BH. A efetivação levou alguns anos, desde a concepção até de fato a inauguração, além de idas e vindas e de quase extinção. É nesse sentido que, antes do MIS-BH, foi criada uma instituição de caráter provisório, e porque não dizer preparatória, e que foi base para a construção do futuro MIS-BH.

É com esse objetivo que foi inaugurado no dia 16 de novembro de 1995 o Centro de Referência Audiovisual – CRAV. Isso aconteceu durante a administração do prefeito Patrus Ananias, do Partido dos Trabalhadores – PT–, na gestão da secretária

⁷⁷ O MIS-RJ foi o primeiro a ser criado dentro dessa categoria no Brasil. Instituição ligada ao governo do Estado do Rio de Janeiro foi inaugurado em 3 de setembro de 1965, dentro da programação das comemorações do IV Centenário da cidade. Com sua abordagem inovadora, seu modelo foi disseminado para outras cidades, abrindo caminho para uma nova tipologia de museu, tendo como foco a preservação da memória audiovisual. Para se ter uma da influência dessa instituição, segundo o IBRAM, através da plataforma MuseusBR, que mapeia a quantidade de museus no país e que estão cadastrados nessa plataforma, há atualmente no Brasil 3923 instituições museológicas. Destas, aparecem no sistema de busca da plataforma com a nomenclatura “museus da imagem e do som” 33 museus em diversos estados da federação. Mesmo o MIS-RJ servindo como inspiração para os outros MISes que depois foram criados, percebe-se que cada um foi se especializando num tipo de temática, quase sempre de caráter regional, e até mesmo, num tipo de suporte. Atualmente, o MIS-RJ possui grande acervo diversificado que incluiu os campos da música, do rádio, do cinema, da televisão, da fotografia e um importante acervo sobre o carnaval carioca. Um dos destaques do acervo é o programa “Depoimentos para a Posteridade”, iniciado em 1966, que possui quase mil depoimentos de personalidades de diferentes áreas, principalmente da cultura e das artes. Considero que o MIS-RJ tem o intuito de preservar e exibir a cultura musical carioca, principalmente, a memória do samba, do carnaval e da música popular brasileira desenvolvida na cidade.

municipal de Cultura Maria Antonieta Cunha. (FREITAS, 2015). Uma instituição dedicada [...] à construção, difusão e preservação das memórias coletivas da cidade e das suas identidades culturais em suportes técnicos audiovisuais, fundado como o embrião da Fundação Museu da Imagem e do Som de Belo Horizonte”. (FREITAS, 2015, p. 13).

Considerando-se que o CRAV foi criado num contexto de transição social, de redemocratização política do país, que desencadeou um processo de revisão e reformulação dos valores e identidades culturais locais e nacionais, entre os diversos grupos e sujeitos sociais que se articularam e passaram a participar desse novo estágio da vida pública brasileira (...). (FREITAS, 2015, p.18).

Um dos marcos importantes desse processo acontece em 1992, com a elaboração do “Projeto de Implantação do Centro de Referências Audiovisuais da Região Metropolitana de Belo Horizonte”⁷⁸ (BARROS; et al., 1992). Segundo esse documento e como aponta o título, essa instituição teria o objetivo de abarcar não só a cidade de Belo Horizonte, mas também a região metropolitana.

Em 1992, as premissas e os instrumentos legais necessários à implantação do CRAV estavam formulados. Faltava a elaboração de um projeto que pudesse reunir o ideário proposto para mediar o debate público, tanto internamente com os representantes da área de preservação e memória da prefeitura, quanto com os sujeitos sociais e representantes do campo cultural da sociedade interessados nesse processo. (FREITAS, 2015, p. 17 e 18).

Mesmo que o objetivo inicial tenha se perdido e o foco tenha se virado para a preservação da memória audiovisual de Belo Horizonte, portanto, um recorte do ponto de vista geográfico e não somente pelo suporte de informação, o projeto traçou o perfil dessa instituição e que por muitos anos foi a sua base de atuação.

[...] a criação e o percurso do CRAV configuram um conjunto de estratégias em disputas, entre os sujeitos e grupos sociais envolvidos nesse processo, de forma a instituir discursos que justifiquem a ampliação ou a conservação de fronteiras culturais, perpassadas por perspectivas que buscam rever o sentido das representações da memória coletiva e das identidades culturais da cidade. Uma tentativa

⁷⁸ Este projeto foi coordenado pelo sociólogo José Márcio Barros à convite de Berenice Menegale e José Adolfo Moura que estavam à frente da Secretaria de Cultura naquele momento.

de reafirmação dos suportes tecnológicos audiovisuais como um meio expressivo de uma linguagem inventiva e legítima utilizada no processo de elaboração das representações da memória coletiva e das manifestações identitárias da vida cultural e das relações sociais da Belo Horizonte contemporânea. (FREITAS, 2015, p. 21).

Ao ser inaugurada, a instituição teve a primeira sede na Casa da Serra, situada à Rua Estevão Pinto, 601, região Centro-Sul de Belo Horizonte. Em 2001, foi transferida para o 5º andar do Edifício Chagas Doria, à Rua Sapucaí, 571, região central de Belo Horizonte. Os dois locais não tinham as condições adequadas para a conservação do acervo e nem estrutura suficiente para as diferentes ações da instituição.

FIGURA 22 - Edifício do MIS-BH em 2022



Fonte: Foto do autor.

Em 2005, com a criação da Fundação Municipal de Cultura, o CRAV passou a fazer parte de sua estrutura, juntamente com instituições de memória, como o Museu Histórico Abílio Barreto - MHAB, o Museu de Arte da Pampulha - MAP e o Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte - APCBH, que antes estavam subordinados à Secretaria de Cultura. Em 2008, a instituição é transferida novamente, desta vez para a Avenida Álvares Cabral, 560, na região central de Belo Horizonte, local em que se encontra até o momento. Desde então, o local tem sido preparado para o tratamento do acervo e as

demais ações da instituição. No fim de 2014, finalmente o CRAV foi transformado em MIS-BH⁷⁹, depois de 19 anos da inauguração do CRAV.

A trajetória do MIS-BH, como muitas instituições museológicas brasileiras, seguiu um caminho de muitas negociações e caminhos tortuosos que vão sendo refeitos e reavaliados, principalmente a cada mudança política ocorrida na gestão da prefeitura municipal. Essa instabilidade político-administrativa acaba influenciando a maneira como a instituição se percebe e é percebida pela população que, conseqüentemente, influencia a composição de seu acervo.

FIGURAS 23 e 24 - Programa de Carnaval TV Itacolomi. 1956



Fonte: Fundo TV Itacolomi. Foto: Carlos Fabiano.

Além desse fato, há o descaso do poder público que faz com que ao longo dos anos muitos acervos de memórias coletivas de diversos campos da vida social e cultural da cidade de Belo Horizonte se percam ou não são devidamente registrados e preservados. “Entretanto, parece-me, que o medo ou o trauma da perda da memória, privada ou coletiva, e a necessidade de conservá-las, é tão importante quanto a necessidade de duvidar delas, sobretudo da memória oficial”. (FREITAS, 2015, p. 25).

⁷⁹ Esta mudança ocorreu através do decreto N° 15.775, de 18 de novembro de 2014. Neste decreto houve a alteração da estrutura administrativa da PBH que exclui e criou órgãos, um deles foi o MIS-BH.

Em relação ao acervo do MIS-BH, quando a instituição surgiu, foi pensada em sua organização como uma instituição de arquivos audiovisuais e, por muito tempo, foi visto dessa maneira. A organização foi inspirada na organização da Cinemateca Brasileira, mesmo com o indicativo de ser no futuro um museu. Essa opção explica-se pela presença da maior parte do acervo ser em película, filmes em VHS e formatos afins.

Sendo assim, optou-se por uma organização arquivística e o acervo foi organizado pelos chamados “fundos”, tendo como base o princípio da proveniência. Segundo o Conselho Internacional de Arquivos (2001, p.15), através da Norma Geral Internacional de Descrição Arquivística – ISAD(G), fundo é um “conjunto de documentos, independentemente de sua forma ou suporte, organicamente produzido e/ou acumulado e utilizado por um indivíduo, família ou entidade coletiva no decurso das suas atividades e funções”. Entretanto, com o tempo, também foram sendo criadas coleções na instituição (PREFEITURA DE BELO HORIZONTE, 2016). Havia, então, na instituição uma confusão entre fundo e coleção.

De modo geral, uma coleção pode ser definida como um conjunto de objetos materiais ou imateriais (obras, artefatos, mentefatos, espécimes, documentos arquivísticos, testemunhos etc.) que um indivíduo, ou um estabelecimento, se responsabilizou por reunir, classificar, selecionar e conservar em um contexto seguro e que, com frequência, é comunicada a um público mais ou menos vasto, seja uma coleção pública ou privada. Para se constituir uma verdadeira coleção, é necessário que esses agrupamentos de objetos formem um conjunto (relativamente) coerente e significativo. (DESVALLÉES; FRANÇOIS, 2016, p.32).

A partir de estudos iniciais e com a identificação dos acervos foi iniciada a coleta em formato audiovisual. A princípio foram recolhidos os itens pertencentes à administração pública municipal e estadual e doação de terceiros, que até aquele momento não tinha um local específico para sua guarda e que ficavam em diferentes locais. Procurou-se seguir o princípio da proveniência, isto é, manter a estrutura de organização dada pelo seu produtor (pessoa ou instituição) ao receber esses grupos de documentos. Também foram desenvolvidos projetos próprios relativos às atividades artísticas e culturais da cidade. É possível citar os projetos “Cem Anos de Cinema, Cem Anos de Belo Horizonte”, que pretendeu discutir a memória do cinema na cidade de Belo

Horizonte, o projeto “Anônimos Notáveis”, que teve como objetivo dar voz a outros tipos de fontes não-oficiais sobre a memória da cidade, e “Memória do Jornalismo Mineiro”, entre outros. Esses projetos, além de outros, são importantes registros da memória da capital mineira e são utilizadas para inúmeras atividades, o que mostra o potencial da instituição como fonte de pesquisa e também produtora de conhecimento. “A intenção era deslocar o eixo oficial, que priorizava os registros homogêneos das autoridades e celebridades relacionadas com a história da cidade”. (FREITAS, 2015, p. 32).

Atualmente, a composição do acervo do MIS-BH é bastante heterogênea. Há diferentes suportes preservados no MIS-BH, tais como videográfico, fonográfico, fílmico, iconográfico, tridimensional, bibliográfico, fotográfico e textual, totalizando 78.426 itens. Atualmente está sendo refeita a recontagem⁸⁰ do acervo que está por volta de 80.666.

QUADRO 1 - Tipologia de Acervo do MIS-BH

Tipo	Suporte	Quantidade
Videográfico	VHS, SVHS, U-matic, HI-8, Betacam, Mini-DV e DVD.	5.621
Fonográfico	Disco de vinil, Fita cassete e CD.	661
Fílmico	Película 16mm, 35mm e 8mm.	39.958
Iconográfico	Cartaz e cartazete.	1.700
Tridimensional	Projetores, filmadoras, máquinas fotográficas e enroladeiras.	350
Bibliográfico	Livros, catálogos e periódicos.	1.038
Fotográfico	Negativos de vidro, negativos em 35mm, negativos 6x6, diapositivos, provas-contato e ampliações.	29.098
Textual	Está sendo contabilizado.	
Total		78.426

Fonte: Política de Aquisição e Descarte de Acervos do MIS-BH (2016, p. 6).

⁸⁰ Informação dada por e-mail.

A maior parte do acervo do MIS-BH é em formato fílmico, todavia, há outros suportes como os apontados acima. O acervo do MIS-BH traz diversos registros sobre a capital mineira e há a preponderância de imagens que se referem à cidade de Belo Horizonte, mas há também registros, em menor quantidade, de outras cidades da região metropolitana e do interior de Minas Gerais, como no próprio Fundo Globo Minas. Uma explicação para isso é que o MIS-BH é um museu municipal, recorte que foi retificado quando da elaboração de seu plano museológico⁸¹ que, conseqüentemente, influenciou a sua política de aquisição de acervo. Mesmo que no início de sua elaboração, como já apontado, a ideia fosse que ele abarcasse também a região metropolitana.

Dentre os filmes preservados, destacam-se preciosos registros históricos da capital, como “Reminiscências”, de Aristides Junqueira, que contém algumas das mais antigas imagens preservadas do cinema mineiro, feitas em Belo Horizonte no período compreendido entre 1909 e 1924. Há também o documentário “O Despertar de um Horizonte” (1958), de Zoltan Gluek, composto por cenas de BH em vários momentos das primeiras décadas do século XX, e o filme “Batalha no Trânsito” (1948), dos irmãos Renato e Geraldo Santos Pereira. O MIS-BH também conserva os negativos originais de diversos longas do cineasta mineiro Tony Vieira, além de cinejornais produzidos na capital entre as décadas de 1950 e 1970, que revelam algumas características e transformações da cidade naquele período. Dentre o acervo fotográfico, destacam-se os negativos originais em tamanho 6x6 sobre a extinta TV Itacolomi, emissora pioneira no Brasil. Constam também importante coleção de cartazes de filmes nacionais e internacionais e antigos equipamentos de filmagem, edição e projeção. (POLÍTICA DE AQUISIÇÃO E DESCARTE DE ACERVOS DO MIS-BH. 2016, p. 07).

Tendo em vista a variedade de formatos, sendo fundo ou coleção, os acervos recebem tratamentos diferenciados no processo de catalogação. Para o acervo fílmico e videográfico foi empregado o Manual de Catalogação de Filmes da Cinemateca

⁸¹ “Um plano museológico nada mais é do que um plano diretor. Qualquer instituição ou empresa que queira alcançar bons resultados elabora um plano diretor, estabelecendo metas e estratégias para alcançar seus objetivos. No caso dos museus, convencionou-se chama-lo de plano museológico”. (LOUVISI; CARVALHO, p. 82, 2012).

“Art. 45. O Plano Museológico é compreendido como ferramenta básica de planejamento estratégico, de sentido global e integrador, indispensável para a identificação da vocação da instituição museológica para a definição, o ordenamento e a priorização dos objetivos e das ações de cada uma de suas áreas de funcionamento, bem como fundamenta a criação ou a fusão de museus, constituindo instrumento fundamental para a sistematização do trabalho interno e para a atuação dos museus na Sociedade.” (Estatuto de Museus Lei Nº 11.904, de 14 de Janeiro de 2009).

Brasileira. Para os acervos tridimensional e fotográfico foi utilizado o Thesaurus para Acervos Museológicos do Museu Histórico Nacional e para o acervo bibliográfico foi utilizado o MARC 21 (*Machine Readable Cataloging*). E para os acervos textual e fonográfico ainda não foi realizado o tratamento, mas a equipe de técnicos do museu está pesquisando qual a melhor forma de realizar a catalogação. A maior dificuldade com essa separação é não ver o acervo de forma sistêmica, como também as relações entre eles, pois cada setor fica responsável pela catalogação de uma tipologia de acervo. (LOUVISI; PACHECO, 2016).

FIGURA 25 - Toca-discos



Foto: Juliana Fabrino.

FIGURA 26 - Projetor



Fonte: Foto do autor.

Diante de tais desafios, em 2014 o MIS-BH criou uma comissão interna formada por servidores da instituição para discutir a composição de seu acervo, que tem o nome de Comissão Permanente de Política de Acervo – CPPA-MIS⁸². Os principais objetivos da comissão são discutir a política de aquisição e de descarte de acervos, o programa de segurança e procedimentos de gestão de documentos. Essa é uma instância importante de discussão sobre o acervo que, pela primeira vez, foi implantada na

⁸² Essa comissão foi instituída pela Portaria FMC nº 036/2014 de 9 de maio de 2014 e foi inspirada na comissão do Museu Histórico Abílio Barreto – MHAB.

instituição. A partir da criação da comissão, as discussões sobre a aquisição de acervo se tornaram mais democráticas. Isso tem se mostrado relevante, haja vista a discussão aqui proposta no que tange à representação do acervo e a quem ele de fato representa. Mesmo que ainda exista um longo caminho a ser trilhado para que isso aconteça.

Nesse sentido, vale dizer que registros sobre a cidade de Belo Horizonte existem desde o fim do século XIX. Registros esses em formato fotográfico realizado, em sua maior parte, pela Comissão Construtora da Nova Capital - CCNP⁸³. Para isso, foi montado um gabinete fotográfico que tinha por objetivo fotografar o processo de construção da nova capital, os locais da possível construção, as obras e as mudanças no traçado urbano. Essas mudanças foram realizadas tendo em vista os moldes modernos e retos idealizados pelo Estado republicano e suas elites políticas e econômicas.

Esses registros refletem a mentalidade dessas elites e objetivavam a difusão dos seus valores e de sua estrutura social. É nessa base particular que se inicia o registro da memória coletiva belo-horizontina, “[...] escolhas e decisões restritas a uma elite, benefícios distribuídos desigualmente; sacrifício de legados arquitetônicos, de memórias, e de comunidades justificáveis em nome do desenvolvimento e do progresso”. (ARRUDA, 2013, p. 230).

É nesse sentido que cabe o seguinte questionamento: esse tipo de mentalidade não estaria entranhado em nossas instituições de memórias municipais e de que forma isso vem influenciando na composição de nossos acervos? O indicativo disso, não seria, no caso do MIS-BH, poucos registros de manifestações populares? É nessa mesma linha de questionamento que Freitas (2015, p. 20) se posiciona:

De que forma aspectos tradicionais enraizados na formação sociocultural local, que privilegiam o registro das manifestantes oficiais dominantes resistem a pensamentos e propostas conceituais contemporâneas que buscam ampliar o diálogo entre os diferentes grupos sociais e reconhecer a participação destes segmentos no processo de formação das memórias coletivas e das identidades culturais da população da cidade, em uma instituição pública democrática?

⁸³ C.f. Site do Acervo da Comissão Construtora da Nova Capital de Minas. Disponível em: <<http://www.comissaoconstrutora.pbh.gov.br/>>. Acesso em: 19 abr. 2022.

Sendo assim, o MIS-BH como local público e aglutinador da preservação da memória audiovisual da cidade, que ganha força a partir de seu acervo, juntamente com o seu corpo técnico e a população de Belo Horizonte, tem um papel fundamental para a identidade de seus cidadãos. “Podemos dizer que construir e preservar a memória audiovisual da cidade de Belo Horizonte tendo como veículo o MIS-BH e os seus rituais, é também, construir simultaneamente a própria instituição e a sua memória”. (FREITAS, 2015, p. 20).

A trajetória do MIS-BH vem sendo construída com muitas dificuldades e percalços, mas a sua existência é um fator de grande importância para a preservação da memória audiovisual em Belo Horizonte, em Minas Gerais e no Brasil. Cada vez mais há um reconhecimento de sua resistência e do trabalho que vem sendo desenvolvido pela instituição em prol da preservação do audiovisual.

6 ANÁLISE DOS FILMES DO FUNDO GLOBO MINAS

Neste capítulo, apresenta-se a análise dos filmes do Fundo Globo Minas. Após a análise inicial e da observação dos filmes, foram criadas as seguintes categorias norteadoras: 1) Pré-Carnaval: são as reportagens que mostram eventos antes do carnaval, como ensaios de blocos, a escolha do Rei Momo, da rainha e das princesas do carnaval, preparativos dos desfiles etc. 2) Escolas de Samba: esta categoria visa analisar os filmes que aparecem os desfiles das escolas de samba, seus integrantes e local do desfile, quase sempre a avenida Afonso Pena. 3) Blocos caricatos: são as imagens dos desfiles dos blocos caricatos. Como a categoria anterior, visa analisar as imagens que aparecem os blocos caricatos nos desfiles. 4) Carnaval de clubes: São as imagens que se referem aos bailes de Carnaval que aconteciam nos clubes. É um aspecto importante do Carnaval dos anos 1970 em Belo Horizonte, pois há várias reportagens sobre esses eventos. 5) Concurso de fantasias: imagens referentes aos concursos de fantasias em suas diferentes categorias. 6) Baile do Povão: reportagens sobre esse baile, que era um baile aberto ao público em uma das praças de Belo Horizonte com entrada gratuita. Frequentada principalmente pela população mais pobre.

O que foi possível identificar e entender do Carnaval de Belo Horizonte através desse acervo? Para além das categorias apontadas acima, foi possível ver a decoração das ruas, o entusiasmo (ou não) do público, os instrumentos utilizados e os modos de tocá-los, as músicas, as fantasias, os integrantes e personalidades das escolas e dos blocos caricatos, sambistas, músicos (instrumentistas de sopro e percussão), representantes da prefeitura, o funcionamento da cidade durante o Carnaval, locais da cidade, entre outros elementos.

Além disso, foi possível identificar várias técnicas jornalísticas: reportagens; entrevistas; povo-fala ou enquete (entrevistas gravadas, geralmente com pessoas sendo abordadas na rua e escolhidas aleatoriamente para ouvir qual a opinião delas sobre determinado assunto; passagem (o repórter aparece na reportagem de TV e a gravação

é feita no local da notícia) e *takes* ou tomadas (imagem feita pelo cinegrafista).⁸⁴ Interessante salientar que não foram encontradas imagens de estúdio. As imagens são na rua e em locais fechados: sede de escolas de samba e blocos caricatos, salas de reunião etc.

Ao analisar as imagens, procurou-se responder ao problema de pesquisa e responder às seguintes perguntas: qual era o enfoque da notícia? Quais são as estruturas de apresentação da reportagem e os detalhes da edição? Qual é o enquadramento da câmera? (mais aberto, mais fechado, a câmera está em movimento ou está parada etc.). A câmera está próxima ou distante do acontecimento? O repórter aparece na imagem ou não? Essas informações são importantes, pois mostram o fazer jornalístico. As escolhas no enquadramento das imagens vão influenciar na edição das matérias que, conseqüentemente, vão influenciar na maneira como os fatos são contados: a narrativa jornalística. Além disso, também mostram o grau de “intimidade” e influência que essa emissora tinha com o Carnaval, com os grupos carnavalescos, e até mesmo com os organizadores do Carnaval que, naquele momento, era encabeçado pelos representantes da Prefeitura.

A seguir, está o que foi identificado no material.

6.1 Pré-carnaval

6.1.1 Vídeo número 4243/12

O vídeo tem como assunto principal o ensaio da Escola de Samba Unidos do Guarani, ainda atuante no Carnaval de Belo Horizonte, fundada em 1964 por Vitorio de Jesus. As imagens foram produzidas para o Jornal Hoje e têm a data de 30/09/1974. O repórter não aparece e não há falas.

⁸⁴ GLOSSÁRIO DE TERMOS COMUNS NO JORNALISMO. Coordenadoria de Jornalismo do IF-SC. Instituto Federal de Educação de Santa Catarina. S/D. Disponível em: <https://dtic.ifsc.edu.br/wp-content/blogs.dir/2/files/gloss%C3%A1rio-imprensa.pdf>. Acesso: 19 set. 2021.

É possível ver o presidente da escola ao lado de uma mulher negra cantando o samba. Ela segura um papel nas mãos com a letra do samba. “[...] convidado José de Alencar, fui convidada José de Alencar, o guarani, oh Guarani, romance que tem como personagem o índio Peri, sob me... do encanto feliz. Quebrando agora (ou aurora) ...e Ceci, loira, meiga e tão bela. E Ceci [...].”

Atrás há pessoas adultas em pé e também crianças. Há um corte na imagem e na sequência aparecem dois homens negros jogando capoeira, enquanto há pessoas assistindo com os braços cruzados. Há um corte na imagem e novamente os destaques fantasiados.

Esse vídeo é o mais antigo no Fundo Globo Minas identificado até o momento, em que constam imagens do Carnaval. O vídeo é curto. As cenas mostram o ensaio da escola para o Carnaval de 1975, que teve a presença de destaques da escola de samba Império Serrano, do Rio de Janeiro. Essa informação consta na ficha do filme. Naquele ano, o enredo da escola foi sobre José de Alencar. As imagens são em preto e branco e a filmagem é noturna. A imagem e os som estão bons. As fantasias são luxuosas, o que dá a entender que são de destaques. O fato da presença de uma escola de samba do Rio de Janeiro é um indício da relação que as escolas de samba de Belo Horizonte tiveram, e ainda têm, com as escolas de samba do Rio de Janeiro. Mesmo que não tenha falas ou alguma fonte entrevistada, enfatiza e dá destaque totalmente ao ensaio da escola de samba.

6.1.2 Vídeo número 4238/12

Diferentemente do filme anterior, esse vídeo enfatiza a fala da Prefeitura, na voz do então secretário de Turismo de Belo Horizonte da época, Juarez Bahia. Com data de 29/10/1975, ele anuncia a programação do Carnaval de 1976 meses antes do evento. Segundo ele, a festividade teria bailes, desfiles das escolas de samba e de blocos caricatos. Ele é a única fonte a ser consultada nessa reportagem.

O vídeo é em preto e branco e o som está bom. A entrevista é em local fechado, mas enquanto ele fala é possível ouvir instrumentos sendo tocados: agogô, apito e outros. Mas isso acontece só no início do vídeo, depois vai diminuindo. Também é

possível ouvir um certo burburinho, pois o que parece é que há mais pessoas no recinto. O vídeo traz informações sobre o planejamento do Carnaval do próximo ano, inclusive sobre as apresentações folclóricas que estavam sendo planejadas para serem realizadas durante o Carnaval, como o Zé Pereira e o Maracatu.

O entrevistado é bem apático e fala com o auxílio de anotações que são consultadas a todo momento. Inclusive ele erra algumas informações e recorrentemente verifica as anotações. Ao que tudo indica, o secretário foi entrevistado por uma repórter (mulher), por conta da voz, mas ela não aparece na imagem. Ela pergunta: “Secretário, o que já tem de oficial no Carnaval de 76?”. Entrevistado: “Já estamos programados. Estão programados dois bailes populares”. Alguém fala para ele olhar para a câmera. “Um da rodoviária. Sei, mas tem que dar uma roubada aqui”. Ele erra a fala. Na última parte, ele olha para baixo e olha para alguma anotação na mesa à frente. Há um corte. Ele volta a falar. “Já temos programados dois bailes”. Alguém fala: “Ainda não. Agora.” Ele fala: “Agora?”. Ele volta a falar:

Já temos programado dois bailes populares, um que será feito na rodoviária e outro no Francisco Nunes. Os concursos de samba enredo e cidadão samba, rainha e rei do carnaval já estão transcorrendo normalmente. Nós pretendemos apresentar no sábado uma novidade aqui mais folclórica que seria o Zé Pereira, o maracatu, a cobra grande. (BAHIA, 1975).

Nesse momento, a imagem fica branca e depois trêmula, mas depois volta ao normal. A câmera vai se aproximando ainda mais fechando no rosto do entrevistado.

E no domingo nós teríamos os desfiles das escolas do grupo B e no sábado o desfile das escolas do grupo A, não, ao contrário. Seria ao contrário. No domingo, nós temos as escolas do grupo A. No sábado, as escolas do grupo B, e na segunda os blocos caricatos. E na terceira o encerramento do carnaval com os vencedores presentes. Eu queria aproveitar a oportunidade para pedir ao prestígio do... do... do (gaguejando) povo, para que veja a cidade, veja prestigiar as escolas de samba e os blocos caricatos. Nessa promoção, dessa festa que é de toda a Belo Horizonte. (BAHIA, 1975).

Há o corte final. Como é possível observar na fala do secretário, ele está inseguro nas informações. Dessa forma, é bem possível que essa reportagem não tenha ido ao ar, pois há muitos erros e cortes de edição abruptos. Entretanto, o vídeo é

interessante como registro da memória do Carnaval. Ele mostra o discurso da Prefeitura, através de seu secretário, sobre o planejamento da festividade. É uma fala informativa e não há um contraponto e nem outras fontes, como os integrantes das escolas de samba e/ou blocos caricatos. E no fim ele convida a população a participar da festa “que é de toda a Belo Horizonte”.

6.1.3 Vídeo número 4238/2

Filme com data de 17/11/1975 mostra cenas do bloco Banda Mole desfilando pelo centro de Belo Horizonte. Registro importante desse bloco, pois foi nesse ano que a Banda Mole saiu pela primeira vez no Carnaval, fruto de uma divisão do bloco Leão da Lagoinha, considerado o bloco mais antigo em Belo Horizonte. Pela data do vídeo, o desfile foi fora de época do Carnaval. Isso é confirmado, mais à frente, pela pergunta da repórter quando ela questiona se a banda Mole saíra outras vezes antes do Carnaval.

No vídeo é possível ver homens fantasiados de mulher, entrevistas com os integrantes da Banda Mole, músicos tocando e a repórter. Também aparecem pontos do centro da cidade de Belo Horizonte, como a avenida João Pinheiro, o Parque Municipal e o teatro Francisco Nunes. Ao que tudo indica, essa reportagem foi ao ar devido à minutagem e à edição. As imagens foram realizadas para o Jornal Nacional, informação que consta na ficha.

As imagens são em preto e branco e foram realizadas durante o dia. O som está bom e totalmente audível. A câmera foca nos músicos e às vezes nas pessoas que acompanham o bloco. Inclusive há crianças. Aparece um homem, de terno, segurando o estandarte da Banda Mole escrito: “República Independente da Banda Mole”. A câmera é bem intimista, está no meio dos foliões. Às vezes mostra cenas mais de perto como a mão de alguém tocando instrumento, mas também mostra cenas mais abertas, como o bloco no geral. É possível ouvir e ver os instrumentos de percussão, como agogô, tamborim e surdo, além dos instrumentos de sopro: trombone, trompete, tuba etc.

É possível ver na imagem uma charrete sendo puxada por um cavalo e, em cima, tudo indica ser uma mulher trans de maiô. Em determinado momento há um grupo de pessoas fantasiadas jogando capoeira. Eles estão em frente ao teatro Francisco Nunes,

que fica dentro do Parque Municipal de Belo Horizonte. Pessoas passam ao redor. Na sequência aparece a repórter, que não foi possível identificar. Ela é uma mulher branca, usa óculos de grau e tem cabelos curtos. Ela entrevista o presidente da banda, Luiz Mário Ladeira, conhecido como Jacaré, um dos fundadores do bloco. Ele usa uma faixa amarrada na cabeça escrito BANDA MOLE e uma camisa branca. Ao fundo, vê-se foliões e a vegetação do parque. Do lado esquerdo, há um homem vestido de anjo que às vezes olha para a câmera e muitas pessoas passam atrás. A repórter pergunta: “Com essa banda, vocês pretendem renascer as bandas antigas de Belo Horizonte?”.

Não, não pretendemos renascer banda antiga. O negócio é abstração. Apareceu a banda de Ipanema, apareceu a banda “Red Shoes” agora apareceu a Banda Mole juntando todo esse pessoal que ainda não tinha oportunidade de sair na ‘Red Shoes’. Então é apenas uma brincadeira. É uma abstração cada um entenda como quer. (ENTREVISTADO).

Repórter: “E a banda vai sair mais vezes antes do Carnaval? Entrevistado: “Nós devemos sair talvez no aniversário da cidade e depois no Sábado de Aleluia.” No fim alguém fala: “Legal Pedro”. Talvez seja o câmera. Há um corte. Uma mão tapa o vídeo. Mas é possível ouvir alguém dizer: “Esse é o presidente da banda”. Fim do vídeo.

A reportagem como pode ser observada, mostra o bloco, sendo possível ver o bloco em sua primeira saída e também um dos dirigentes da Banda Mole. Nesse sentido, não há contraponto com outros tipos de fontes.

6.1.4 Vídeo número 4237/2

Filme com data de 20/01/1976. Imagens realizadas para o Jornal Hoje. Cenas que mostram o delegado Thacir Menezes, o representante da Secretaria de Saúde Mário Hugo Ladeira e do juiz de menores Bernardino Campos. Cada um fala de sua área sobre as providências para o Carnaval daquele ano.

Na imagem inicial aparece o delegado Thacir Menezes sentado. Homem calvo, sem barba. Terno claro, de gravata e camisa xadrez. Atrás cortina branca.

[...] esquemas que funcionarão em várias áreas. No centro da cidade ao longo da avenida Afonso Penna e adjacências para que os foliões possam brincar com tranquilidade também que o público possa apreciar os desfiles das nossas escolas de samba. Para os bairros, vilas e pontos

considerados críticos a secretaria de Segurança também estabeleceu rigoroso policiamento para que a população tenha tranquilidade possa [...]. (MENEZES, 1976).

Corte brusco na imagem. Com a imagem cinza, há somente o áudio. O representante da Prefeitura, Mário Hugo Ladeira, fala sobre a fiscalização sanitária: “A fiscalização sanitária durante os dias de carnaval vai funcionar normalmente, entretanto [...]”. (Aparece a imagem. Um senhor branco sem barba. Ele usa terno em tom preto. Gravata e camisa branca. Ele é calvo). “Nós vamos intensificá-la. Isto é durante as 24 horas do dia”.

Há um corte na imagem. Volta o mesmo representante da Prefeitura. “O folião se ficar sem dormir, sem alimentar e com excesso do exercício próprio do carnaval. Ele terá as resistências diminuídas, de maneira que deve ser tudo feito com moderação a fim de que não venham consequências funestas para a sua saúde.”

Há um corte na imagem. Aparece o juiz de menores, Bernardino Campos. Ele está de terno tom escuro, usa gravata e camisa xadrez:

[...] normas básicas nós temos a distinção entre os bailes tidos como bailes públicos que são aqueles realizados com finalidade exclusivamente comerciais e os bailes que são realizados por clubes sociais. Então, aos primeiros não podem comparecer menores de dezoito anos, nem a licença haverá permissão para isso. Quanto aos demais como em todos os casos dependem todos de alvará, eh, requerido aos juizados de menores com antecedência mínima de três dias.” (CAMPOS, 1976).

Fim do vídeo.

Como pode ser observado, o vídeo mostra autoridades e representantes da Prefeitura sendo as únicas fontes consultadas. Reportagem informativa e, ao que tudo indica, foi ao ar. Não há um contraponto com outras fontes, como algum folião ou outra visão do evento. Mostra somente a visão da Prefeitura.

6.1.5 Vídeo número 4243/3

Filme com data de 1982. É um filme colorido e nele o principal assunto é uma entrevista coletiva do então secretário de Turismo de Belo Horizonte, George Norman⁸⁵, para um grupo de jornalistas, falando da organização do Carnaval daquele ano e a divisão das verbas para a realização do Carnaval. Pela quantidade de jornalistas na sala, a imprensa deu bastante destaque ao evento. O secretário é muito articulado, fala muito bem e com segurança. O local é em uma sala fechada e durante toda a coletiva de imprensa, ele aparece fumando cigarro.

No início há vários pequenos cortes. Imagens que mostram a sala e pessoas ao redor da mesa. Detalhe de alguém escrevendo e o secretário falando:

Não é ela quem faz carnaval, quem faz carnaval é a escola de samba e o bloco caricato, mas ela dá o apoio oficial [...]”. “[...] de samba esteve conosco hoje informalmente com [...]”. “[...] dentro do cronograma não há nenhuma ameaça ao brilhantismo e valorização do nosso [...]”. (NORMAN, 1982).

Essas falas são intercaladas com vários cortes e que não foi possível identificar. Mas pela fala, o secretário dá a entender que não é a Prefeitura quem faz o Carnaval, mas sim as escolas de samba e os blocos caricatos. A Prefeitura só daria o apoio oficial. Entretanto, essa é uma fala política do secretário, pois, como sabemos, os recursos provêm do erário público, recursos esses administrados pela Prefeitura e quem decide a forma como ele é gasto. Ainda mais nesse período, quando a articulação política de cunho popular ainda estava desarticulada por conta do regime militar. Uma jornalista de costas, pergunta: “Secretário, o carnaval de 82 o que que está definitivamente resolvido?”.

⁸⁵ George Norman Kutova foi jornalista, publicitário e empresário. Com atuação bastante ativa no setor de turismo, principalmente em Minas Gerais, ele foi o primeiro presidente da BELOTUR – Empresa de Turismo de Belo Horizonte. Foi também, Secretário Municipal de Cultura, Turismo e Esportes; Presidente do Grupo Executivo de Turismo de Minas Gerais; Fundador e Diretor Geral da Agência de Desenvolvimento Turístico do Governo do Estado de Minas Gerais; Presidente do Belo Horizonte Convention & Bureau e Delegado Regional da União Brasileira de Promotores de Feiras. O EXPOMINAS – Centro de Feiras e Exposições de Belo Horizonte - leva seu nome.

Segundo uma comunicação informal da União das Escolas de Samba nós chegamos a um acordo final sobre o problema de distribuição de verbas e auxílios às diversas escolas e blocos caricatos. De acordo com a sua classificação e em decorrência dos regulamentos do ano passado que já previa o Carnaval de 82 e estamos assim armados pacificamente, embora possa parecer uma incoerência para trabalharmos todos juntos agora na grande batalha que na verdade é a valorização do Carnaval. (NORMAN, 1982).

Repórter: “E qual é a mudança que poderá haver esse ano em relação ao Carnaval do ano passado?”.

Bom, eu destacaria três blocos de assuntos especiais. Em primeiro lugar nós estamos melhorando bastante a organização dos desfiles em **alguns aspectos que nunca são do conhecimento do público**, mas que nos preocupam por exemplo saída das escolas no fim do percurso oficial da avenida que vem dando muito congestionamento e assim algumas ameaças de tumulto é por problema de má distribuição de público e de saída de escolas propriamente dito. Segundo lugar, uma infraestrutura muito melhor e maior do ponto de vista de decoração de arquibancada, de iluminação e de som. Em terceiro lugar com um calendário muito mais rico de eventos incluindo uma batalha de confete, um curso real e a oficialização de alguns bailes dos nossos clubes, além de uma valorização substancial do famoso baile do povão. (NORMAN, 1982).

Fim do vídeo.

O vídeo possui algumas informações importantes sobre a programação e a organização do Carnaval daquele ano. George Norman fala para os jornalistas e dá a entender que a organização do Carnaval daquele ano está sendo feita junto à união das escolas de Samba de Belo Horizonte. Não é possível saber se de fato houve essa articulação. Também ele menciona que foi resolvido o “problema de distribuição de verbas e auxílios às diversas escolas e blocos caricatos”, através de uma “comunicação informal da União das Escolas de Samba”. Entretanto, só há a fala dele sobre esses assuntos, não havendo outra fonte que possa confirmar ou refutar tal assertiva do secretário.

6.2 Escola de samba

6.2.1 Vídeo número 4240/6

O vídeo com data de 12/02/1975 mostra o desfile da escola de Samba Unidos dos Guaranis na avenida Afonso Pena. A escola de samba foi fundada em 1964 por Vitório de Jesus, que aparece no vídeo. É possível ver algumas alas, dançarinas, instrumentistas, o presidente da escola, o público, parte da decoração de Carnaval e alguns profissionais da imprensa. O som não está muito bom, pois não foi possível entender a letra, mas a música instrumental é audível. O vídeo é em preto e branco e a filmagem foi realizada à noite.

O vídeo começa mostrando uma das alas com pessoas fantasiadas de índio. Atrás vê-se o público. Há um corte. Mostra o que parece ser um camarote. Ele está lotado. Mulheres dançam. Algumas pessoas sentadas. A câmera está embaixo. Há um corte. Mostra outra ala e o que parece ser um destaque. Há um corte. O foco está em um homem negro alto fantasiado. É o presidente da escola, Vitório de Jesus. Ele canta e gesticula os braços. “[...] no recanto feliz... do sonho... abraçados [...]”.

Há outro corte. Aparecem duas mulheres fantasiadas em destaque. Elas se movimentam e aparece um menino negro sambando. Atrás é possível ver um homem negro fantasiado de índio e ao fundo a decoração de Carnaval. Aparece outra ala. Pessoas jogando capoeira. Ao fundo vê a bateria e mais ao fundo o público. É possível ver a decoração e as luzes do Carnaval. Há um corte. Aparece a ala do início, dos índios de outro ângulo. A imagem abre e mostra dois homens tocando percussão, surdo e caixa. A câmera vai para a esquerda e mostra outros percussionistas. Vai mais para a esquerda e mostra o público em pé em frente ao camarote. Pessoas de vários tipos, principalmente adultos. Há um corte. A imagem fica tremida. Na sequência aparece a faixa com a inscrição: “G.R.E.S UNIDOS DO GUARANI SAÚDA A IMPRENSA ESCRITA FALADA TELEVISIONADA AS AUTORIDADES E AO POVO EM GERAL APRESENTA SEU ENREDO O GUARANI DE JOSÉ DE ALENCAR”. Essa faixa parece estar afixada em um suporte de madeira com rodinhas e são carregadas por dois homens.

Há um corte. Mostra-se o mestre sala e a porta bandeira, e, na sequência, um grupo de percussionistas. Eles usam calças boca de sino, alguns cabelos *black power* e fazem evolução tocando instrumentos. A câmera é bem intimista e está bem próxima dos integrantes. Novamente, ao fundo, aparece a decoração de Carnaval e na sequência o presidente da escola. Há um corte, seguido de outro corte com a mesma cena. Foco no presidente da escola. Ele canta o samba enredo. Na sequência, ele é entrevistado e depois aparece o Rei Momo. A imagem abre e mostra os outros instrumentistas enfileirados. Ao fundo o público em pé. É possível ouvir o som.

No meio da música ouve-se o que parece ser o som de um passarinho, talvez seja um instrumento que imite esse som. Há um corte. Mostra-se o camarote. Mais ao fundo vê-se a placa ACAIACA, que identifica o edifício Acaiaca na avenida Afonso Penna, no centro de Belo Horizonte. A luz parece estar forte, pois algumas pessoas colocam a mão no rosto para se proteger. A câmera vai para a esquerda. Mostra mais pessoas e algumas sorriem. Elas estão paradas em pé. Há várias crianças sentadas e no colo. Há um corte. Foco em um homem tocando surdo. A câmera abre e mostra homens dançando fazendo o mesmo passo. Na sequência, mostra-se um casal negro dançando. E mais ao fundo o público. Fim do vídeo.

O vídeo não apresenta falas nem entrevistas, mas é um registro importante sobre essa agremiação. Como foi possível ver, houve bastante destaque na reportagem. É bem possível que o filme tenha ido ao ar por conta do tipo de edição e também porque há o indicativo na ficha de que a filmagem foi realizada para o Jornal Nacional. Por causa da data, tudo indica que as imagens são do desfile das campeãs.

6.2.2 Vídeo número 4242/8

Vídeo com data de 09/02/1975, mostra cenas do desfile das escolas de samba do grupo B na avenida Afonso Pena: Unidos do Barro Preto, Unidos da Brasulina, Princesa Isabel, Monte Castelo, Estrela do Carmo, Nacional e Acadêmicos da Alterosa. Repórter fala sobre o tema do desfile de algumas das escolas e sobre a favorita ao prêmio. Imagens realizadas para o Plantão Minas.

Imagens em preto e branco e a gravação é noturna. O vídeo começa com a imagem tremida. Aparece o Rei Momo dançando com uma passista. Há um corte. Aparece o repórter Antonio Aquiles com microfone em punho. Ao fundo, membros de uma ala faz passo em conjunto. Ele diz: “Sete escolas de samba do grupo B abriram o carnaval de rua em Belo Horizonte.”. Há um corte. Mostra uma ala com mulheres. O repórter continua falando:

As escolas Unidos da Brasilina, Princesa Isabel, Monte Castelo, Estrela do Carmo, Nacional, Unidos do Barro Preto e Acadêmicos das Alterosas desfilaram diante de um público que lotou a Avenida Afonso Pena. A favorita até agora é a escola de samba Princesa Isabel. (AQUILES,1975).

Há um corte. Aparece uma mulher com uma bandeira e um homem sambando ao lado dela. Ao fundo, pessoas em pé estão atrás de uma grade onde há a seguinte frase: “Feito em Minas. Minas Faz bem Feito”. O repórter diz. “O tema do samba enredo da escola de samba Princesa Isabel foi a história de Branca de Neve e seus Sete Anões.”. Há um corte. Aparece uma ala. Um homem negro dança performaticamente. A câmera é intimista, está no meio da ala das baianas. Há um corte. Aparece novamente o repórter com microfone em punho no meio da ala. A luz está estourada. Repórter: “O maior prêmio que essas escolas do grupo três (ele erra a fala, pois, o grupo é o B) estão disputando é o acesso a classe do grupo A do carnaval do ano que vem. Antonio Aquiles Plantão Minas.”

Há um corte. Aparece um adolescente sambando e ao fundo a bateria. Alguém canta: “Essa escola Princesa Isabel vem para sambar”. Há um corte. Aparece uma das alas. O repórter fala: “O tema da escola de samba Estrela do Carmo é o Brasil [...]”. Pessoas cantam o samba: “[...] portugueses e até franceses [...] e tiveram uma grande acolhida a razão da nossa vida nessa terra original. Oh meu Brasil [...] nesse nosso carnaval. Oh meu Brasil [...] nesse nosso Carnaval.”

Há um corte. Aparece o repórter com microfone em punho. Ele diz: “O maior prêmio que essas escolas do grupo B [...]”. Passa uma pessoa na frente dele. Há um corte. Aparece uma passista sorrindo. A imagem está desfocada. Há um corte. Aparece uma ala com pessoas fantasiadas de índio. A ala é ensaiada, pois eles batem os bastões de forma ritmada junto com a música. Na sequência aparece a bateria. Um homem negro

de frente para a bateria toca surdo. Em seguida, há outros pequenos cortes na imagem que mostram diferentes alas da escola.

Aparece o repórter e diz: “O maior prêmio que essas escolas do grupo B estão disputando é o acesso ao grupo A no próximo Carnaval”. (Ele fala as últimas palavras sem firmeza, depois faz uma pausa). “O resultado deve sair na próxima terça-feira. Antonio Aquiles para o Plantão Minas.”

Há um corte mais longo que os anteriores. Aparecem luzes e o público na avenida. Há um corte. Aparece uma mulher sambando e a bateria passando atrás. Na sequência aparece um homem sambando e a ala das baianas. Corte final.

O vídeo mostra o trabalho do repórter Antonio Aquiles em um dos telejornais, o Plantão Minas. Há poucas imagens desse jornal no Fundo Globo Minas. Além disso, são relatadas as escolas do grupo B daquele ano, registro importante para se ter uma ideia das escolas de samba que havia em Belo Horizonte. Entretanto, pela quantidade de erros nas falas do jornalista, é bem provável que as imagens não tenham ido ao ar.

6.2.3 Vídeo número 4238/5

Vídeo tem a data de 02/03/1976 e mostra imagens realizadas para o Jornal Nacional. Cenas mostrando componentes das escolas de samba Unidos do Guarani e da Cidade Jardim após a apuração do resultado. No início do vídeo aparece um homem branco chorando: é o figurinista da Unidos do Guarani. Atrás há outros dois homens e ao fundo uma mulher negra. Há um corte. Foco no homem chorando. Ele usa óculos de grau e camisa branca. Ele tem cabelos longos até os ombros e fuma. O ambiente é em um local fechado. Há um corte. O repórter pergunta para ele: “Dá para aceitar o resultado não?”. O entrevistado balança a cabeça negativamente chorando e diz: “Não, não dá, não senhor”. Repórter: “O que que houve?”. Entrevistado responde gagueando: “Ah, o resultado foi o seguinte. Houve um empate. Nós perdemos nas fantasias, entendeu? A comissão julgadora [...] julgou que as nossas fantasias fosse a altura da competição, certo.”

Há um corte. Aparece uma mulher negra com as mãos cruzadas junto à boca, com o semblante triste. Ela usa um lenço na cabeça e uma blusa branca. Ela tem o olhar

triste. A câmera foca em seu rosto. Há um corte. Aparece o repórter com o microfone em punho. Camisa listrada branca. Atrás um grupo de pessoas que parecem olhar o resultado em uma folha. Enquanto isso, o repórter mexe no rosto, como se tivesse se arrumando para falar. Um outro homem passa em sua frente. Há um corte.

Na sequência do vídeo aparece o secretário de turismo Juarez Bahia, de cabeça baixa, camisa listrada. O repórter pergunta: “Como é que ficou o resultado?”. Ele responde:

O primeiro lugar das escolas de samba do grupo B ficou com a Mocidade Unida de Vera Cruz com 47 pontos. Do grupo A ganhou a Cidade Jardim com 55 pontos. Houve um empate entre a Cidade Jardim e a Unidos do Guarani, mas com o regulamento do carnaval aprovado por todas as escolas previa o desempate por coreografia, a vitória coube a Cidade Jardim no grupo A. Nos blocos caricatos nós tivemos a vitória dos Inocentes com 48 pontos. (BAHIA, 1976).

Repórter: “E o desfile de hoje?”. Entrevistado: “O desfile de hoje, no desfile dos campeões de hoje vai ser daqui a pouco na Avenida Afonso Penna e eu convido a toda população que compareça porque vai ser realmente uma festa muito bonita.”

Há um corte. Em seguida aparece novamente o secretário. O repórter pergunta: “Secretário, a apuração parece que foi mais disputada do que o próprio desfile, hein?”.

É, realmente a gente deve reconhecer os nossos erros, nós temos que reconhecer os nossos erros. No ano que vem, nós teremos o início do carnaval da programação do carnaval e da preparação do carnaval propriamente dita em setembro que aí nós teremos tempo de contornar todos esses problemas que surgem quando as coisas não são feitas com certa programação, com uma certa antecedência. (BAHIA, 1976).

Repórter: “Alguma constar... (ele gagueja) contestação ou recurso pode alterar o resultado?”. Entrevistado:

Isto aí eu não posso informar porque ainda não tenho notícias sob essas contesta (ele gagueja) contestações, mas eu quero crer que o resultado já foi dado e que eu posso aguardar e que se houver alguma providencia judicial ou qualquer coisa desse tipo será resolvido da melhor forma possível. (BAHIA, 1976).

Repórter: “Tava conversando com o maioral da Escola Unidos do Guarani, como é que ficou?”.

Secretário:

Eu estava conversando com o maioral da escola pra tentar (há uma pequena pausa. Pensando no que vai falar) explicar a nossa posição e pedir a compreensão da todas as escolas principalmente desta para que a gente tente cada vez mais melhor o carnaval de Belo Horizonte, porque eu acho, que nós pelo desfile que eu vi. Eu acho que temos condição realmente de melhorar sensivelmente no ano que vem o cara [...] (ele gagueja) o carnaval de Belo Horizonte. O que nos falta, o que nos faltou realmente para esse ano foi uma certa antecedência nos preparativos. (Ele gagueja) Justamente motivado pela quantidade de tempo que nós tivemos um mês e poucos só”. (ele para de falar como que não tivesse o que dizer). (BAHIA, 1976).

Ao fundo, há uma marchinha de Carnaval sendo tocada, mas que não foi possível identificar. Há um corte. Depois a imagem fica trêmula e em alguns segundos sem imagem. Em seguida há um corte e aparece um grupo de pessoas discutindo. Não há som. Ao centro um dos sambistas é entrevistado por outro repórter que parece ser de rádio. Ao redor dele há vários homens, a maioria negros. Há um corte. Aparece o secretário Juarez Bahia sentado à mesa, fumando. Ao lado há um homem branco de óculos escuros.

Na sequência, um homem negro gesticula balançando os braços e as mãos. Bate uma na outra. Como se estivesse pronto para a briga, parece não ter aceitado o resultado da apuração. Ele diz: “Guarda-roupa não, guarda-roupa não, nós não aceitamos não”. Guarda-roupa talvez se refira ao figurino. Ele balança a mão negativamente. Outras pessoas do seu lado também estão revoltadas. Atrás outras pessoas, uma delas diz: “Isso é uma comissão comprada”. Na sequência aparece o locutor oficial da apuração. Ele fala: “[...] terceiro lugar Inconfidência Mineira 52 pontos. Em quarto lugar Marajoara 40 [...]”.

Na sequência, o repórter pergunta ao presidente da escola de samba Unidos dos Guarani: “Vitório de Jesus da Unidos do Guarani qual que é a reclamação?”. Atrás aparece um homem de boina que tentar falar alguma coisa para o entrevistado, mas o entrevistado começa a falar. Entrevistado: “Olha, não existe nem reclamação. Eu tenho o público de Belo Horizonte que aplaudiu minha escola de pé. Eu tenho as fantasias maravilhosas [...]”.

Há um corte e aparece ele levantado o braço e o dedo indicador para o alto. Ao lado dele parecem estar outros integrantes da escola. Ao lado, há um homem negro que ri e faz deboche do depoimento dele. Do lado esquerdo aparece o sambista Léo da Cuica, do grupo Malas do Samba. Aparece um homem negro de camisa polo, com a gola grande. Ao fundo pessoas na sala. O repórter pergunta para ele: “O que que você tem contra o resultado?”. Entrevistado: “Eu acho que foi injustiça. A gente borda, desce todo elegante. Eles dá cinco e cinco no guarda-roupa e zero e zero. Não pode. Não tem condição. Eles darem a beleza dessa descer com cinco.”

Há um corte. Aparece um homem de boina, que apareceu anteriormente. Ele fala, parece emocionado, com a voz falhando. Mas é o mesmo que estava rindo na sequência anterior. “Faz mais de cinco meses para fazer fantasia aí oh. (E aponta para o lado). Chega aí os pu [...] os tonto que não sabe julgar nada”. Aparece um homem de camisa listrada. Usa bigode e cabelo curto. O repórter pergunta: “Quem, que é hein?”. Ele chega e fala: “Antonio Carneiro”. O repórter pergunta: “É presidente?”. Ele responde: “Vice-presidente da Cidade Jardim”. Repórter: “Antonio Carneiro, vice-presidente da Escola de Samba Cidade Jardim. Esse tumulto todo com o resultado, mas a Cidade Jardim recuperou o título”. Ele responde:

A desculpa da nossa competidora é de que estando empatado que a Cidade Jardim não poderia ganhar, mas nós estamos com o regulamento. Se o regulamento diz que aquele que tiver maior número de pontos no setor coreografia é a detentora do título por tanto a Cidade Jardim obteve dez pontos em coreografia e a Unidos do Guarani obteve 8 pontos. A diferença de dois votos a nosso favor nos deu o título e este graças a deus é o décimo terceiro título de campeã de Belo Horizonte. Estamos muito satisfeitos por ter reconquistado o título de campeã de Belo Horizonte. (CARNEIRO, 1976).

Há um corte. Aparece um homem negro de cabelo curto. O repórter fala: “Jairo Pereira da Costa. Presidente da Escola vencedora Cidade Jardim. Que tá achando desse tumulto todo aí na escolha?”. Há um corte. Aparece ele com o microfone na mão. Ele diz, áudio meio cortado.

[...] a boa ajuda da prefeitura. Ajuda de custo que nos muito nos favorece, mas a Cidade Jardim ela não tem descanso. Termina o carnaval ela continua sua luta (imagem fica branca por alguns segundos, mas o som continua). Ali, Ali não existe só o presidente, existe uma equipe de trabalho. Os componentes colaboram conosco, tô muito

satisfeito e esperava por isso porque houve um trabalho a altura e se [...]. (COSTA, 1976).

Há um corte. Ao fundo, pessoas assistem a apuração. É possível ouvir. “Quatro”. Há um corte. Mostra novamente o figurinista que fala chorando: “As nossas fantasias estavam maravilhosas foram oitos meses [...]”. Aparece o jornalista com microfone em punho. “Daqui a pouco começa na avenida Afonso Penna, o desfile das Escolas vencedoras. Jornal Nacional, Belo Horizonte”.

Há um corte. Aparecem pessoas comemorando. O jornalista novamente com microfone em punho. “A comissão apuradora teve dificuldades em chegar a um resultado porque o tumulto dos concorrentes foi muito grande” (ele olha com ar apreensivo). O repórter novamente: “Uma escola ameaça não desfilar. Toda a briga durante a apuração dos desfiles de carnaval na Avenida Afonso Pena você vai saber em detalhes daqui a pouco no jornal Nacional”.

Há um corte. Aparece um grupo de homens de costas. Em uma das camisas está escrito: “Presidiários”, que é do bloco caricato Os Presidiários. A câmera vai para a esquerda mostrando as outras pessoas e o restante da sala. Em determinado momento é possível identificar o sambista mestre Conga sorrindo. Fim do vídeo.

O filme tem muita informação sobre os integrantes das escolas de samba, principalmente sobre os diretores que, na época, eram chamados de “maiorais”, assim como também dos integrantes. A reportagem mostra várias fontes. Nesse sentido, ele é um registro muito rico para a memória do Carnaval belo-horizontino e dessas agremiações. Mostra as disputas e as tensões em torno da apuração do desfile e também entre os integrantes das agremiações. Mas pela fala dos integrantes e do secretário, demonstra uma certa desorganização ou descaso com o Carnaval. Ele fala que no ano seguinte será melhor e com mais tempo para a organização. Naquele ano, a Prefeitura organizou o Carnaval em um mês. Tudo indica que parte do filme foi ao ar, principalmente em seu início. Entretanto, o que chama a atenção é que há bastante material gravado, provavelmente não utilizado na reportagem.

6.2.4 Vídeo número 4243/5

Imagens realizadas para o Jornal Hoje, com data de 09/02/1983. Reportagem sobre a decoração e a venda de ingressos para o Carnaval de 1983 em Belo Horizonte. Cenas da avenida Afonso Pena com a decoração para o Carnaval que, naquele ano, foi desenhada pelo artista plástico Décio Noviello⁸⁶. Mostra as arquibancadas e iluminação instaladas. Reportagem aborda os pontos de venda e valores dos ingressos para o Carnaval.

O vídeo é colorido e o som está bom. O vídeo começa mostrando um dos locais de venda de ingressos para o Carnaval. Inclusive está pintado na parede: “Venda de Ingressos Carnaval Maior 83”. Depois aparece a repórter, que não foi possível identificar, dando informações sobre os ingressos do Carnaval. Ela está em frente ao Parque Municipal, na esquina com a rua da Bahia. Ela começa a falar, mas a fala já começa cortada. “[...] no posto da dengue aqui perto do Parque Municipal no posto de informação turística no quarteirão fechado na rua Rio de Janeiro. Na Belotur e numa Kombi que percorrerá os principais bairros da cidade”. Há um corte. Aparece a decoração e a avenida enfeitada. Repórter:

As arquibancadas descobertas custam quinhentos cruzeiros e as cobertas mil e quinhentos. Os camarotes para oito pessoas no piso inferior valem dezesseis mil no sábado e segunda feira e 24 mil no domingo e terça feira. Camarotes de piso superior custam 24 mil no sábado e segunda feira e trinta e dois mil no domingo e terça feira.

Enquanto ela fala, a câmera vai mostrando a avenida e as arquibancadas. Há um corte, mostra os holofotes. Mostra a repórter na sequência: “Segundo a Belotur os refletores, a iluminação da decoração e a segurança das arquibancadas serão testadas logo mais à noite para que tudo corra bem no maior carnaval de Belo Horizonte”. Há um corte. Mostra-se a avenida com os carros passando. Há um corte. Parece que até este momento a reportagem foi ao ar.

⁸⁶ Décio Noviello foi pintor, gravador, desenhista e professor de artes com atuação na área de moda e cenografia. Também era carnavalesco e atuou nas escolas de samba Canto da Alvorada e Cidade Jardim. C.f. NOVIELLO, Décio. Depoimentos. Editora Arte, Belo Horizonte, MG. 2011.

O vídeo volta com vários pequenos cortes. A câmera se movimenta rápido. Alguém fala. Está gravando. Aparece a repórter rapidamente e fica um tempo. Fim do vídeo.

O vídeo traz informações sobre a venda de ingressos para os desfiles das escolas de samba e dos blocos caricatos daquele ano, como eles eram vendidos e os preços. É uma reportagem sob o ponto de vista econômico. Nesse sentido, é interessante ver essa dinâmica e como o Carnaval belo-horizontino estava sendo organizado, tendo por base o sambódromo do Rio de Janeiro. Mostra a montagem e a decoração do Carnaval daquele ano, que, como foi indicado, teve a participação de um artista plástico profissional e conhecido na cidade, Décio Noviello. Mostra também o fazer jornalístico e a forma de transmitir a informação, mas infelizmente não foi possível identificar a repórter. A reportagem é informativa, mostra somente uma fonte e não tem entrevistas. Pelo tipo de edição, tudo indica que a reportagem foi ao ar.

6.3 Blocos caricatos

6.3.1 Vídeo número 4237/3

Vídeo com data de 28/01/1976 que mostra cenas de uma reunião dos representantes dos blocos caricatos e das escolas de samba. Há a presença do presidente da União das Escolas de Samba e dos Blocos Caricatos de Belo Horizonte, Marcos Souza Lima, no Sindicato dos Bancários. Nessa reunião, foi discutido o destino das verbas para o Carnaval do ano seguinte e a situação difícil na qual se encontravam os blocos caricatos e as escolas de samba de Belo Horizonte.

No início do vídeo mostra a fala do sambista mestre Conga:

O que o senhor gastará nos troféus, o senhor nomeia uma comissão para visitar cordialmente orientando as escolas de samba como se faça a sua diretoria, como se faz as suas atas e outras coisas mais que necessariamente se precisa dentro de uma entidade. Vamos tomar um cafezinho, vamos tomar uma cerveja, vamos tomar uma água tônica. Vai na escola de samba Marajoara. Faça uma visita de cortesia [...]. (CONGA, 1976).

Há um corte. Aparecem três homens sentados à mesa. À esquerda está o presidente da União das Escolas de Samba e dos Blocos Caricatos de Belo Horizonte, Marcos Souza Lima. Ele diz: “Com a presença dos presidentes das escolas... (nesse momento há um corte na imagem, mas o som continua) ...revertido justamente para a comissão para uma comissão (repete a frase) para ajudar o carnaval de 1977”.

Enquanto ele fala, os presidentes das agremiações estão sentados e prestam atenção. Há um corte. E a câmara foca no rosto do presidente da União das Escolas de Samba e dos Blocos Caricatos de Belo Horizonte. “De todo mundo porque foi foi constado em ata que haveria o troféu. Eu acho que a proposição do nosso vi [...]”

Há um corte brusco e mostra-se o presidente sentado de costas. Ao fundo há uma mesa com os representantes das agremiações. Nessa parte, o vídeo fica sem som. Mostra-se o presidente conversando com um dos representantes. Há um corte. Novamente aparece o mestre Conga e continua a falar: “[...] conta, mas constará ainda mais dos anais, dos livros de atas dessa casa [...]”. Há um corte. Aparece o presidente dizendo: “Vice-Presidente, presidente da Inconfidência Mineira [...]”. Há um corte. Novamente o mestre Conga. “[...] a nossa feijoada e endossada pelo presidente da Unidos [...]”.

Há um leve corte. Aparece a câmera por cima. Mostra os presidentes das agremiações sentados. Novamente aparece o mestre Conga. “[...] a nossa feijoada, a nossa tradicional feijoada eu pediria ao sr. Presidente”. Há um corte. Mestre Conga continua:

O troféu que eu tenho recebido hora tá no guarda-roupa, hora tá na mesa, hora tá na cozinha. Então s.r. presidente como é a Inconfidência Mineira, eu acredito que é a maioria (ele gagueja) dessas escolas de samba e blocos caricatos estão na mesma situação. E essa verba, que o senhor, na sua gestão poderá utilizar de outras maneiras dentro das escolas, dentro dos blocos. Fazendo aquilo que o nosso tesoureiro acabara de falar a pouco minutos. A exigência da secretaria de turismo. (CONGA, 1976).

Na sequência continua o mestre Conga: “Vai na escola de samba Nacional. Essa comissão faça uma visita de cortesia, vai nos blocos, vamos tomar um cafezinho, vamos tomar uma cerveja, na na casa do sr. Presidente do bloco e com seus diretores. Na casa

do presidente da escola de samba”. Há um corte e ele continua. “Eu faria esse apelo para exatamente evitar esse tipo de atropelos de última hora que eu tenho certeza de que irá, irá acontecer. Então, o senhor fazendo isso senhor presidente. Tenho certeza de que o seu nome constará [...]”. Novamente outro corte e aparece o presidente da União das Escolas de Samba e dos Blocos Caricatos de Belo Horizonte: “Com alguns [...]”. Há outro corte. E volta o mestre Conga a falar: “Esse dinheiro seja desfile das escolas de samba do grupo B [...]”. Fim do vídeo.

Como se pode perceber, as falas são picotadas e truncadas⁸⁷. Ora com a fala do mestre Conga, que é um dos representantes das agremiações, ora com a fala do presidente da União das Escolas de Samba e dos Blocos Caricatos. Nesse sentido, mostra duas fontes e os embates entre elas. Há um certo clima de tensão nas falas, pois a conversa é sobre o uso do dinheiro para a compra de troféus. Mestre Conga é contra e defende que o dinheiro seja utilizado para outras coisas, talvez para o desfile ou infraestrutura das agremiações, e convida o presidente da União das Escolas de Samba e dos Blocos Caricatos de Belo Horizonte para ir às dependências das agremiações para conhecer a situação em que as escolas de samba e os blocos caricatos estavam passando naquele momento. Pelo tipo de edição, provavelmente o vídeo foi ao ar, mas não foi possível saber em qual telejornal a reportagem foi utilizada. Entretanto, o vídeo mostra um aspecto pouco visto sobre o Carnaval: os bastidores da organização e da utilização dos recursos destinados ao evento.

6.3.2 Vídeo número 4237/4

Vídeo com data de 14/02/1976, mostra cenas do ensaio do bloco Modernistas do Samba. Imagens realizadas para o Jornal Hoje. As imagens são em preto e branco e

⁸⁷ Isso mostra o processo de montagem e edição da reportagem, que pelo tipo de edição. O processo de construção dessas imagens consistia na gravação, através do uso da câmera de filmar, com a captação da imagem e do som. Depois era feita a revelação das imagens. No caso das imagens em preto e branco, elas eram reveladas em Belo Horizonte. No caso de imagens coloridas, a revelação era feita no Rio de Janeiro. Por isso que as reportagens coloridas eram com temáticas mais “frias”, quer dizer, reportagens que não tinham tanta urgência. Quando o assunto era “quente”, que era preciso ser veiculado rapidamente, pois perderia o ineditismo, elas eram reveladas em Belo Horizonte.

a filmagem é noturna. O som está bom e a maior parte da música é instrumental com samba e marchinha. Não há falas e não aparecem repórteres.

O enfoque da reportagem é o ensaio do bloco. A imagem começa com os músicos tocando instrumentos de percussão. A maioria é de homens negros. No meio há uma criança tocando tamborim. Em primeiro plano, um homem adulto toca caixa. Mas ela é fixa no chão e fica à meia altura. Ao fundo pessoas assistem ao ensaio. No canto superior direito há um homem tocando uma espécie de repinique (ou caixa) preso à cintura, menor do que é utilizado atualmente. A câmera está na mesma altura dos instrumentistas e bem próximo. Há um leve corte na imagem. Aparece um grupo em roda sambando, com crianças e adolescentes do sexo feminino, negras e brancas. Ao fundo há instrumentistas tocando percussão e do lado superior esquerdo há um homem tocando um chocalho com diversos desenhos e comprido, bem maior dos que são utilizados atualmente. Esse tipo de chocalho não é mais utilizado nos blocos e escolas de samba.

A imagem foca em um homem tocando caixa e depois aparece um grupo de mulheres, crianças e adolescentes sambando. A câmera está um pouco abaixo das pessoas. Ela faz um leve movimento para a direita e foca nos instrumentistas, mas bem próximo há uma criança olhando para a câmera. Ela parece assustada, curiosa e meio séria. Atrás, pessoas olhando e no canto superior direito alguém toca chocalho. Há um corte. O foco está no surdo e detalhes da mão negra que toca o instrumento. O som ainda é de samba instrumental.

Ao fundo, um homem branco, de camisa em tom claro, toca um surdo com duas baquetas e pessoas olham o ensaio. De repente a música é interrompida e todos os músicos ficam parados como se estivessem esperando um sinal. Apenas o surdo toca e faz uma espécie de “virada” na música. Na sequência, todos tocam. Mais ao fundo vê-se o público. Depois a música muda para uma marchinha e uma criança samba do lado direito.

Em seguida, a música volta a ser um samba. A câmera foca no repinique. Há um corte. A câmera parece estar no chão. Ela mostra uma caixa e alguém tocando. A câmera está em contraluz, que vem de algum poste da rua. Às vezes a mão fica na frente da luz, o que produz um efeito. Há um corte. Mostra-se os instrumentistas da primeira sequência de costas. Mostra-se rapidamente o foco em uma caixa. Fim do vídeo.

O que chama a atenção durante todo do vídeo é a falta de empolgação do público. Muitas pessoas estão sérias. Entretanto, parece ser um ensaio feito para ser gravado para a emissora de televisão. O público não parece estar muito empolgado. Mas, mesmo assim, é um excelente registro, pois dá uma ideia de como era um ensaio de bloco caricato nesse período. É interessante ver, além dos instrumentos, a habilidade dos instrumentistas, as roupas da época e os penteados, como também, ouvir a sonoridade do bloco. O som está bem preservado, sendo possível ouvir o que é tocado, bem executado pelos músicos. Há pessoas sambando, muitas são crianças e adolescentes. Destaque para os instrumentos, o chocalho pelo tamanho, muito maior dos que são utilizados hoje e a forma como ele é tocado; o repinique ou caixa que é afixado na cintura e tocado com duas varetas, sendo menor do que é utilizado atualmente; o surdo sendo tocado com duas baquetas; e uma das caixas que é fixada no chão por uma haste.

6.3.3 Vídeo número 4238/7

Vídeo com data do dia 06/02/1978. Tem como foco os desfiles dos blocos caricatos na avenida Afonso Pena. A reportagem foi realizada para o Jornal Eletrônico. Era o Jornal das Sete, que existia antes do MG TV. Nas imagens, consta entrevista com um dos componentes do bloco caricato Presidiários do Ipiranga, que fala sobre o tema do desfile daquele ano, Carlitos, e entrevista com integrante do bloco Inocentes de Santa Tereza, que fala sobre o atraso do desfile devido à chuva. A imagens são em preto e branco e foram realizadas à noite. O som está bom.

No começo do vídeo a câmera se movimenta para a direita e ela está na altura dos integrantes do bloco. Aparece um carro alegórico com instrumentistas que usam camisas listradas, calças brancas e os rostos pintados. Ao lado do carro há um homem tentando captar o som. Parece ser jornalista de rádio. O som é instrumental. Há um corte. É possível ver um carro alegórico de frente e em cima uma borboleta gigante. Ele vem em direção à câmera. Na sequência, aparece o carro alegórico do bloco Inocentes de Santa Tereza. A câmera vai para a direita. Há um corte na edição e aparece o símbolo do bloco caricato Satã e seus Asseclas na capa de um dos integrantes. Há outro corte. O foco está no rosto de um dos integrantes. Ele tem o rosto pintado de preto e vermelho.

Há um corte. Aparece o detalhe de uma camisa com os dizeres OS INOCENTES, que é do bloco caricato Os Inocente de Santa Tereza, e duas estrelas em cima. Há outro corte. Novamente aparece o bloco caricato Satã e seus Asseclas. Foco no rosto de um integrante e depois a imagem abre mostrando mais integrantes. É possível ver, em poucos segundos, os instrumentos utilizados e na frente da bateria o regente, pois ele tem a roupa diferente dos instrumentistas. Ao lado direito, um desenho em grande formato de um bebê satã. Ele está desenhado de fralda, usa um tridente e tem dois chifres, referindo-se também ao bloco caricato. Há um corte. Na sequência aparece uma mulher negra sambando. Ao fundo vê-se o camarote com proteção contra chuvas.

Durante esse percurso, é possível ver que o chão está molhado, pois choveu bastante aquele dia, como é comprovado pela fala do repórter mais adiante. Há algumas pessoas encostadas na arquibancada, mas também há pessoas em pé vendo o desfile. A câmera mostra um carro alegórico, um caminhão preparado para o desfile. Em cima estão os percussionistas. É possível ver uma criança tocando um chocalho pequeno. A câmera abre e mostra o restante do carro. Mais abaixo do carro estão alguns instrumentistas, todos negros.

Os instrumentos são caixa, surdo, agogô e um violão. A câmera está parada, mas o carro passa. Atrás é possível ver uma parte da decoração de rua, um desenho de um grande palhaço estilizado tocando surdo. A câmera se desloca para a direita, mostrando o carro e depois parte do camarote. Atrás é possível ver o edifício Acaiaca, na avenida Afonso Pena, no centro de Belo Horizonte.

A música tocada é Cidade Maravilhosa, de autoria de André Filho⁸⁸, lançada no Carnaval de 1935. Depois a música é Pombo Correio, de autoria de Moraes Moreira⁸⁹ e lançada em 1977. Na sequência, aparece o repórter Luiz Carlos. Ele é negro, usa terno

⁸⁸ C.f. Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Disponível em: <<https://dicionariompb.com.br/artista/andre-filho/>>. Acesso em: 28 set. 2023.

⁸⁹ C.f. Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Disponível em: <<https://dicionariompb.com.br/artista/moraes-moreira/>>. Acesso em: 28 set. 2023.

em tom escuro, camisa social branca com gola grande e tem cabelo estilo *black power*. Ele pergunta: “Por que o bloco foi impedido de entrar na Avenida?”. O entrevistado é um dos integrantes do bloco, que não foi possível identificar:

É, nós tivemos um probleminha com o pessoal dos Coloredes e mais foi tudo contornado, sabe... mas infelizmente atrasou um pouquinho nossa entrada na avenida e tudo isso juntou com muita chuva que teve. O que atrapalhou bastante o nosso trabalho. Nós esperávamos descer bem melhor do que estava descendo e aí fomos infelizes com a chuva. Mas nós estamos aí. Vamos ver o que vai dar aí.

Aparece novamente o caminhão com a borboleta gigante em cima. Há um corte. Ao fundo aparece a arquibancada coberta. Embaixo há algumas pessoas, talvez da imprensa e da Prefeitura. O repórter com microfone em punho em frente a câmera fala: “Milhares de pessoas vieram a Avenida Afonso Penna assistir aos desfiles dos blocos caricatos”. Há um corte. A câmera mostra uma mulher fantasiada em cima de um carro alegórico. A câmera vai abrindo e vai para a direita mostrando o restante do carro. Enquanto isso o repórter diz:

A forte chuva que caiu durante a noite assustou vários foliões. Atrasou a entrada dos blocos por duas horas e meia, mas não impediu o desfile. Os trezes blocos: Galãs Mirins, Os Maloqueiros, Cavalheiros Negros, Os Inocentes, Presidiários do Ipiranga, Aflitos do Anchieta, Satã e seus Asseclas, Piratas do Pedro Segundo, Os Cacarecos, Híppies do Barro Preto, Os Coloredes, Os Corsários e os Invasores entraram na avenida lutando com força total pelo primeiro lugar do carnaval 78.

Há um corte. Aparece um carro alegórico. O repórter faz uma pergunta para um dos integrantes do bloco caricato Os Inocentes de Santa Tereza. “Geralmente os temas são bem brasileiros e o originais. O tema Carlitos não poderá ser interpretado pela comissão julgadora como um desvirtuamento do carnaval?”. Entrevistado:

Eu creio que a comissão julgadora aceitará o tema como um tema universal, que Carlitos é um cidadão do mundo. É universal. Eu tô preparando uma festa muito grande para o tri, só que confiança é muita. O trabalho que foi feito ehh tá dando resultado. Conseguimos botar esse pessoal todo na rua. Eu te garanto que tem muito muito mais gente que algumas escolas de samba de Belo Horizonte aí.

Repórter. “Dá então para enfrentar tranquilamente a comissão julgadora?”. Entrevistado. “Estamos aí”. Há um corte. Aparece um carro alegórico com vários integrantes fantasiados de Carlitos. Em cima do carro, um grande chapéu como o que o Carlitos usava. O som ambiente é um som instrumental de uma bateria. A imagem abre e aparece uma ala com mulheres sambando. Há um repórter, que parece de rádio, que entrevista uma das passistas. Ele a interrompe para fazer a entrevista. Aparece a voz do Repórter Luiz Carlos. “Os favoritos ao carnaval do carnaval 78 são os blocos Os Inocentes, Satã e seus Assecclas, Os Cacarecos”.

Há um corte na imagem. A imagem fica trêmula. Houve o som de uma bateria e a imagem de um bloco caricato em cima de um caminhão. O foco está em um destaque do carro alegórico. É uma lagarta deitada. Há um corte. Alguém fala: “Olha só”. Na sequência, mostra-se os detalhes do desfile. Em seguida, aparece novamente o repórter Luiz Carlos com o microfone em punho. Atrás está a arquibancada coberta e algumas pessoas em frente. O repórter fala: “Aqui em Belo Horizonte”. Há um corte. Ele fala novamente: “Aqui em Belo Horizonte milhares de pessoas vieram a avenida Afonso Pena assistir ao desfile dos blocos caricatos”.

O repórter aparece novamente e fica alguns segundos sem falar. Em seguida diz: “Amanhã desfilam escolas de samba e blocos caricatos. Independente da classificação que somente será conhecida na próxima quinta-feira. Da Avenida Afonso Penna para o Jornalismo Eletrônico”. Enquanto ele fala, se ouve o som de uma música. Às vezes a voz de um locutor. Atrás passam integrantes de blocos caricatos.

Há um corte. Aparece ele novamente, mas em outro local. É possível ver atrás, no edifício a placa ACAIACA. O repórter fala: “Amanhã desfilam escolas de samba e blocos caricatos. Independente da classificação que somente será conhecida na próxima quinta-feira. Da Avenida Afonso Pena para o Jornalismo Eletrônico”. A música ao fundo é a marchinha Saca Rolha: “As águas vão rolar [...]”, de autoria de José

Gonçalves, Zilda Gonçalves e Valdir Machado, que foi lançada no carnaval de 1954⁹⁰. O repórter está sério, parece não estar muito satisfeito de ter que ficar repetindo. Aparece um carro alegórico com homens tocando, mulheres dançando e a corte momesca. O foco é o rosto do Rei Momo. Ele canta, dança e sorri para a câmera. A música nesse momento é “Oh, Minas Gerais⁹¹”.

A imagem abre e mostra a Rainha do Carnaval. Ao fundo vê-se as princesas. E mais ao fundo parte da decoração de Carnaval. Em seguida, vários pequenos outros cortes que mostram o desfile na avenida. Na sequência mostra-se o carro alegórico do bloco Os Maloqueiros do Samba, enquanto é possível ouvir a voz do repórter: “A forte chuva que caiu durante a noite assustou vários foliões atrasou a entrada dos blocos por duas horas e meia, mas não impediu os desfiles. Os treze blocos: Os trezes blocos Galãs Mirins, Os Maloqueiros, Cavalheiros Negros, Os Inocentes, Presidentes [...]”. Ouve-se uma voz dizer: “Corta”. O repórter erra o nome de um dos blocos.

Enquanto ele fala, a câmera mostra um caminhão se aproximando com o bloco Satã e seus Asseclas. Há um corte rápido. Mostra-se uma mulher de costas com uma capa brilhante. Há outro corte. Mostra-se mais de perto os integrantes do bloco Satã e seus Asseclas tocando em cima de um caminhão. Há um corte. Aparece um homem com duas placas. Na mão direita uma placa redonda com os dizeres: “O B. CARICATO OS PRESIDÁRIOS APRESENTA”. Na mão esquerda, uma placa quadrada com os dizeres CARLITOS EM. Ele usa uma roupa listrada em tons escuros e brancos. Usa boné e tem o rosto pintado em cores claras e escuras. Ao fundo vê-se o público.

⁹⁰ C.f. SBACEM - Sociedade Brasileira de Autores, Compositores e Escritores de Música. O centenário de Zilda Gonçalves. Disponível em: <<https://sbacem.org.br/o-centenario-de-zilda-goncalves/>>. Acesso em: 25 out. 2023.

⁹¹ A música é considerada o hino informal de Minas Gerais e foi composta por José Duduca de Moraes em 1942 e é uma adaptação de uma tradicional canção italiana chamada “Viene sul mare” (Venha para o Mar). Entretanto, a primeira versão brasileira da música foi escrita pelo cantor carioca Eduardo das Neves em homenagem ao encouraçado “Minas Geraes”, da Marinha Brasileira, em 1910. A música chegou ao Brasil por meio de companhias líricas e teatrais da Itália. C.f. “Oh, Minas Gerais” pode vir a ser hino oficial do Estado”. Disponível em: <https://www.almg.gov.br/acompanhe/noticias/arquivos/2018/12/13_comissao_especial_pec41_hino_do_estado.html#:~:text=A%20can%C3%A7%C3%A3o%20%C3%A9%20adaptada%20da,%20Marinha%20Brasileira%2C%20em%201910>. Acesso em 22 out. 2023.

Há um corte. Aparece um homem vestido de Carlitos e ao lado integrantes do bloco. A câmera está embaixo e vai acompanhando o carro passar devagar. Os integrantes cantam: “Oh que saudade da sua traquinagem [...]” A câmera continua acompanhando o carro. Na sequência, mostra-se um carro com várias pessoas fantasiadas de Carlitos. Há outro pequeno corte. O foco é em uma mulher sambando e o chão molhado. Aparece novamente o entrevistado falando sobre o tema Carlitos. O jornalista pergunta: “Há quanto tempo o bloco está ensaiando e quando surgiu a ideia de homenagear Carlitos?”. O entrevistado responde: “Desde dezembro que nós estamos ensaiando. Eh, estamos com tudo prontinho mas a chuva destruiu metade de nossas alegorias”. Repórter: “Como surgiu a ideia de homenagear Carlitos?”. Entrevistado: “A ideia de homenagear (gaguejando e trocando as letras) Carlitos ela foi o que vem assim espontaneamente (sic), não sei como, mas surgiu a ideia”.

Enquanto ele fala, a câmera vai mostrando o carro e há momentos em que volta para ele. É possível ver os integrantes tocando. Um repórter passa com o microfone perto da bateria. Há um corte rápido. Mostra-se outro bloco. Há outro corte. Mostra-se rapidamente um bloco com fantasias do Egito. Há um corte. Mostra-se uma imagem desfocada com um homem negro rodando um grande chocalho. Há um corte. Mostra-se uma destaque vestida de borboleta. A imagem vai focando no rosto dela. A câmera está de baixo para cima. Há um corte. A câmera está no nível da passista. Mostra-se uma mulher branca dançando. A câmera vai abaixando. Há um corte. Fim do vídeo.

A reportagem provavelmente foi ao ar até a parte que não aparece o repórter, mostrando somente cenas dos blocos caricatos. Entretanto, a parte que provavelmente não foi ao ar tem muito mais informações sobre os blocos que desfilaram, inclusive o repórter cita os nomes deles. Há também o trabalho do repórter que, mesmo com erros, mostra como era este tipo de cobertura jornalística. A fonte consultada é a de um bloco caricato, sendo possível ver o desfile de alguns blocos caricatos.

6.3.4 Vídeo Número 4236/5

Vídeo com data do dia 09/02/1978. Cenas de pessoas comemorando a vitória do bloco Inocentes de Santa Tereza. Entrevistas com as pessoas presentes na comemoração. A imagem é de dia, na rua. Aparece o repórter Alírio Zenith com microfone

em punho. Ele está de terno em tom escuro e com camisa branca. Atrás está a bateria tocando e o público. É possível ver muitas crianças.

O repórter pergunta à um entrevistado, que não foi possível identificar: “Foi comemorado com muita animação e uma batucada que começou logo que saiu o resultado”. Há um leve corte e a imagem mostra crianças e adolescentes sorrindo e comemorando. É possível ouvir os gritos. Depois a câmera abre e aparecem mais pessoas na rua. Atrás é possível ver uma praça com árvores e gramado. Há um leve corte e aparece um homem de camisa branca, cabelo curto encaracolado, sem barba. Atrás, à esquerda, há um homem branco com uma máquina fotográfica tirando foto das pessoas. Do lado direito há jovens sorrindo. O homem com máquina fotográfica anda atrás do entrevistado e começa a cutucá-lo durante a entrevista para tirar foto dele. Ele não consegue e fica esperando.

Entrevistado: “Eu já estava esperando a vitória, já entendeu? Porque o trabalho foi muito. Trabalhos demais. Já estava esperando a vitória. Agora é partir para o próximo”. Há um corte e volta o repórter com microfone em punho. Atrás há várias crianças e adolescentes. “A batucada de comemoração vai até o final da noite quando todo mundo já tiver cansado”.

Há um corte de poucos segundos. O repórter aparece falando, mas não há som. Há outro corte e ele aparece novamente com microfone em punho sem falar nada. Parece que está esperando. Atrás, membros com camisa do bloco caricato comemorando. Há adultos e crianças e público em geral.

Há outro corte e ele aparece novamente com microfone em punho na mesma cena. Repórter: “Aqui em Santa Tereza, a vitória dos Inocentes com muita animação numa batucada que que começou logo que saiu o resultado”. Há vários pequenos cortes na edição, mas o repórter aparece na mesma posição.

Na sequência, aparecem pessoas na rua comemorando. Pessoas fazem o “V” de vitória com a mão. A câmera se movimenta para a direita mostra mais pessoas e a praça cheia. Pessoas de várias idades. Há um corte. Aparece o repórter com microfone em punho. Atrás pessoas com camisa do bloco. Repórter: “Aqui em Santa Tereza, a vitória do bloco os Inocentes foi comemorada com muita animação numa batucada que

que começou logo que saiu o resultado”. Há um corte. Aparece membros do bloco cantando. “Minha rosa Gerais [...]”.

A música continua sem ser possível identificar o restante. Pessoas de diferentes tipos aparecem comemorando. O repórter entrevista um dos integrantes. Repórter: “Meu amigo. O que você achou da vitória do bloco os Inocentes?”. Há um corte. O repórter entrevista uma criança negra tocando chocalho com a camisa do bloco. Repórter: “O que você achou da vitória do bloco os Inocentes?”. Entrevistado: “Ah, eu achei muito bom”. Ele está muito feliz e sorridente e enquanto fala continua tocando o chocalho, mostrando muita habilidade. No fim, ele sorri para a câmera sem parar de tocar o chocalho. Há um corte. O repórter aparece novamente com microfone em punho, um segundo. Não fala nada. Há o corte final.

Nas imagens é possível perceber que o repórter está sério. O que diferencia este tipo de reportagem é que os jornalistas estão geralmente alegres e sorridentes. Ele parece não estar muito satisfeito em cobrir esse tipo de assunto. A câmera tem poucos movimentos. Abertura e movimento para a direita. Quando se mostra o público, ela parece estar de cima. Não há como saber se a reportagem foi ao ar, mas pelo tipo de edição e os cortes na imagem, tudo indica que não foi veiculada. Há poucas fontes entrevistadas e todas elas são do próprio bloco. É possível ver a animação das pessoas, principalmente das crianças. Há pessoas de todos os tipos, com preponderância de pessoas negras.

6.3.5 Vídeo número 4238/6

Vídeo com data de 12/02/1980, com imagens realizadas para o Jornal Hoje. Consta entrevista com Fauzi Elias, presidente do bloco caricato Corsários do Samba e entrevista com um dos membros do Bloco Coloredes. Ele fala sobre as expectativas para o Carnaval daquele ano.

A imagem é em preto e branco. O som está bom, a música é instrumental. Aparece um grupo de crianças tocando percussão. A maioria é de crianças negras. Houve-se um apito e as crianças começam a tocar. A câmera vai para a direita e está por cima. Ela foca em um menino tocando chocalho. Ele parece um pouco desajeitado e faz um esforço para tocar. Ele olha para a câmera. A câmera vai para a esquerda e mostra

outras crianças. Até que foca em um adolescente que toca caixa. Ele toca bem o instrumento, com desenvoltura. Ele é sério. Atrás é possível ver outras que sorriem e imitam as crianças que tocam. Mas ao fundo é possível ver adultos observando o ensaio. A câmera vai para direita novamente. Há um corte. Aparece um repórter fazendo uma pergunta, mas não é possível ouvir. Ele está de perfil. Ele faz uma pergunta para um homem negro de bigode e cavanhaque. Ele usa camisa em tom escuro. Atrás há outras pessoas negras. Ele fala:

Nós estamos esperando um (leva um tempo para dizer. Como se estivesse pensando no que falar) bom carnaval, talvez jamais Belo Horizonte tenha visto. Com a ajuda do prefeito Maurício Campos, do secretário Jorge Norman. Nós estamos esperando um grande carnaval. Devido ao modelo da passarela que está na avenida Afonso Penna. Os Coloredes vai descer tipicamente vai descer bem. Muito bonito e nós estamos esperando ansiosamente esse carnaval, com muito alegre, com muita animação. E esperando o apoio de todos na avenida para o nosso desfile. (ENTREVISTADO, 1980).

Há um corte grande. Talvez até essa parte possa ter ido ao ar. Enquanto ele fala, aparecem pessoas atrás. Há um menino sorridente que olha para a câmera. Outras crianças disputam o lugar dele para aparecer na câmera. Atrás aparecem crianças maiores. Do lado direito, aparece uma menina branca. Um dos meninos do lado esquerdo olha para o entrevistado sorrindo.

Há um corte. Aparece um homem branco, de camisa branca. Atrás, algumas pessoas, crianças e adultos do sexo masculino. O repórter pergunta, mas não aparece na imagem: “Oh Fauzio (Fauzio Elias é o presidente do bloco), o bloco Corsários do Samba não foi bem no carnaval do ano passado. Que que vocês mudaram no bloco pa tentar mudar também a colocação nesse ano?”. Entrevistado:

É realmente ano passado nós não fomos felizes, apesar da boa apresentação do pessoal, mas não sabe assim certas decisões e tudo, certas opiniões de certos, de certos elementos que são escolhidos pra (ele gagueja) para a escolha. Mas os outros que foram classificados. Realmente na época mereceram, mas [...]. (ELIAS, 1980).

Há um corte. Ele aparece fazendo uma cara de frustração. Na sequência aparece um homem branco sem camisa de bigode se preparando para tocar um surdo. Alguém fala: “Tá gravando, vai, vai agora”. Ele começa a tocar. Houve um som: “Dum Dum Dum

[...]”. Isso parece ser o sinal para os outros começarem a tocar. Ao lado há outros instrumentistas e mais ao fundo pessoas observando. Há um corte. Mostra três homens com instrumentos de percussão. Eles ficam sorrindo. É possível ouvir novamente o som: “Dum Dum Dum [...]”. Então eles começam a tocar.

Há um corte. A câmera mostra outros instrumentistas. Os instrumentos de percussão são de vários tipos: caixa, chocalho, repinique pequeno fixada na cintura etc. Enquanto a câmera passa, há uma mulher negra atrás dos músicos. Ela tem um semblante triste, o que dá a entender que ela quer tocar também. Há instrumentistas brancos e negros, mas todos são homens.

A câmera mostra a roda de instrumentistas por outro ângulo. Na sequência, a câmera mostra outros instrumentistas tocando. Destaque para um homem de óculos tocando chocalho. O instrumento é grande em relação ao tamanho que é usado hoje em dia. Ele levanta o chocalho, joga para o alto. Ele encara a câmera. A câmera é intimista, está bem próxima dos músicos e na mesma altura. Corte final.

O vídeo mostra o ensaio do bloco, os instrumentistas, seus integrantes, os instrumentos e a maneira que eram tocados na época. Mais uma vez, parece ser um ensaio feito para a emissora. Entretanto, nesse vídeo os integrantes têm mais empolgação e são um pouco mais espontâneos. A fonte consultada é do próprio bloco e ele fala do apoio que a Prefeitura vem dado ao Carnaval.

6.3.6 Vídeo número 4238/8

Imagens do bloco Inocentes de Santa Tereza realizadas para o Jornal Hoje com data de 25/01/1980. As imagens são noturnas e são em preto e branco. Parece que está chovendo ou acabou de chover, pois o chão está molhado. O som está bom e a música é instrumental.

No início do vídeo a câmera está no alto e mostra uma roda de percussionistas. Ela se movimenta para a esquerda e mostra os outros instrumentistas. Ao centro há um homem negro com um apito: o regente. É possível ver vários instrumentos de percussão: surdos, tamborim, padeiro, caixa. Há um corte. Mostra-se parte do público observando o ensaio. Há um corte. A câmera foca nas mãos de um

homem negro tocando repinique. A câmera está por cima. Há um leve corte. Na sequência, a câmera está por baixo e mostra um homem negro tocando surdo. O rosto dele aparece em parte. Ele usa camisa branca social longa dobrada até os cotovelos e calça jeans. Ao lado dele há um homem branco tocando surdo também. Ele toca com desenvoltura e firmeza. Ao lado ainda há uma criança negra olhando o instrumento. Atrás, há outras pessoas observando o ensaio.

Na sequência, aparece o regente com apito na boca olhando para a câmera firmemente, como se desafiasse o câmera. Em seguida, ele olha para os instrumentistas, toca o apito e faz um sinal com a mão direita. A bateria responde com alguns sons. Há um corte. Aparece um homem negro tocando caixa. A vareta que ele utiliza é maior do que é utilizada atualmente. Em seguida, a câmera mostra os músicos e o público. Aparece o regente novamente apitando e fazendo sinais. Atrás os instrumentistas obedecem. A câmera abre e mostra a roda. A câmera está por cima. Há um corte. Pelo tipo de edição e cortes nas imagens, parece que a reportagem foi até esse momento.

O vídeo continua depois desse corte e na imagem aparece um homem barbudo de camisa branca tocando repinique. Atrás os outros instrumentistas parados olham para ele. A câmera mostra o instrumento. Há um leve corte. Crianças atrás observam. O regente gesticula e faz um sinal. Enquanto isso, os instrumentistas estão parados esperando por outro sinal para tocar. Na sequência, a câmera mostra os instrumentos: caixa, repinique, tamborim, chocalho, prato etc.

Depois do sinal, os instrumentistas tocam ritmado lentamente. A câmera vai até o homem que está tocando e puxando o ritmo. Então a câmera fica baixa e mostra o homem branco tocando surdo. O ritmo vai aumentando. Há um corte. Mostra o público parado sem animação. Um homem encostado no poste olha para a câmera e depois para a bateria. A câmera está desfocada, mas em seguida ela abre e mostra a roda de instrumentistas por cima. Mas desta vez há uma mulher negra sambando do lado esquerdo. Ela usa *top* por dentro da calça. Mostra mais duas mulheres sambando. Foco nos pés de uma mulher negra sambando. Fim do vídeo.

O vídeo é interessante por mostrar um ensaio, os músicos, os instrumentos e a forma que são tocados. Entretanto, parece ser mais um ensaio realizado para ser

mostrado para a emissora de televisão, pois fica evidente a apatia do público. Não há fontes entrevistadas e nem o trabalho do repórter.

6.3.7 Vídeo número 4242/5

Vídeo com data de 18/02/1983 com imagens realizadas para o Jornal Hoje. Nele se mostra o bloco caricato Aflitos do Anchieta, que foi o vencedor do Carnaval daquele ano.

A filmagem mostra cenas de pessoas dançando, comemorando a vitória. Mostra-se também a bateria e uma entrevista com o presidente do bloco, que fala sobre as dificuldades encontradas nos ensaios daquele ano, e também pede ajuda da Prefeitura para conseguir um galpão para ensaios. O vídeo é colorido e o som está bom. Começa com uma multidão comemorando a vitória do bloco. Uma repórter, que não foi possível identificar, começa falando:

Linhares com Itapema⁹². Ponto de encontro do pessoal Aflitos do Anchieta. E muita animação da comemoração do primeiro lugar. O bloco tem 17 anos. Ano passado eles conseguiram o segundo lugar⁹³. Esse ano eles saíram com 180 passistas e conquistaram o também tamborim de ouro para o samba enredo. O tema do carnaval, festa tradicional, é um alerta para a necessidade de continuar sendo mantido o bloco caricato que sempre constitui a tradição do carnaval de Belo Horizonte e a gente tá aqui com o Dilmo, o presidente do bloco. Muita luta para conquistar esse título, não é não, Dilmo?.

Enquanto ela fala, a câmera mostra uma multidão espremida em um local fechado. Um rapaz com uma camisa do bloco segura dois troféus em formato de tamborim. É possível ouvir um som instrumental de instrumentos de percussão.

Entrevistado: “Muita luta, nós conseguimos se tão lutando muito esse ano nós conseguimos tão com dificuldade de encontrar um lugar pa poder trabalhar. Trabalhando de baixo de chuva esse ano. Brocal. Prejudicando muita gente, a alegoria da gente”.

⁹² Rua Itapema com Joaquim Linhares no bairro Anchieta na região centro-sul de Belo Horizonte, onde era a sede do bloco.

⁹³ Essa informação da repórter é contraditória, pois o bloco também foi campeão no ano anterior. C. f. Disponível em: <<https://www.instagram.com/aflitosdoanchieta/>>. Acesso em: 28 set. 2023.

Repórter: “Mas valeu para manter o caricato mermo na rua”. Entrevistado: “Valeu, graças a Deus. Valeu o esforço da gente tivemos no desfile”.

Há um corte. Mostra-se a imagem de outro ângulo. Pessoas cantam e tocam instrumento. A imagem é um pouco escura. A câmera vai para a esquerda. Há um corte. Aparece o ângulo do início com o presidente do bloco sendo carregado pelos ombros. Ele levanta o troféu com a mão esquerda. Pessoas gritam e cantam. Crianças também são carregadas no colo. Há um corte. Foco nos instrumentistas tocando. A câmera abre e mostra uma multidão. A câmera está de cima. Há um corte. Foco em menino branco sendo carregado nos ombros. Ele segura um troféu com a mão esquerda. A câmera abre devagar. Mostra mais gente. Há um corte rápido que mostra um dos troféus na mão de um homem. Na sequência mostra a repórter ao lado do presidente e ele abraça outro homem. Ela fala: “A gente [...]”.

Há um corte. Mostra-se novamente o homem com os dois troféus na mão. A câmera vai abrindo. Ouve-se o presidente falando: “Apesar de que da dis [...] do nosso sacrifício que tivemos perante a chuva nós tivemos prejudicou muito nossa alegoria. Inclusive [...]”. A repórter fala: “Você tá fazendo um apelo ao pessoal da prefeitura pa dar uma força [...]” Entrevistado:

Eu queria que eles arrumassem um galpão uma sede pra gente aqui no bairro Anchieta pra gente concentrar o pessoal ensaiar o pessoal. Inclusive nós tivemos dificuldade de ensaiar o pessoal na chuva. Deixamos de ensaiar em chuva por causa de chuva tá prejudicando a gente queria um galpão fechado pra poder ensaiar a gente pra poder arrumar um galpão fechado para a gente poder ensaiar. (ENTREVISTADO, 1983).

A repórter olha para a câmera como quem diz para finalizar. Enquanto o presidente do bloco fala, a câmera vai mostrando a multidão espremida. Fim do vídeo.

Como pode ser observado, o vídeo mostra a comemoração da vitória do bloco, mas o enfoque da repórter foi o presidente reclamando das dificuldades de sair com o bloco e a falta de estrutura, como a ausência de uma quadra para ensaios. Esse discurso é recorrente nas escolas de samba e nos blocos caricatos. É interessante também por mostrar o trabalho da repórter da época, que demonstra uma fala informal. Ela, inclusive, come palavras. As perguntas da repórter são tendenciosas e induzem a

resposta do entrevistado. Ela já começa perguntando ao entrevistado “Muita luta para conquistar esse título não é não Dilmo?”. O entrevistado tem dificuldade nas respostas. Talvez tenha ficado nervoso com a equipe de reportagem. Não tem como saber até que ponto o vídeo foi ao ar, mas pelo tipo de edição e pela fala truncada da repórter e do entrevistado é bem provável que esse vídeo não tenha ido ao ar. Não há muitos elementos, além da comemoração da vitória e da fala do presidente sobre a falta de estrutura, mas é um registro importante sobre o bloco citado.

6.4 Carnaval de Clubes

6.4.1 Vídeo número 4238/11

O vídeo tem como assunto principal o Baile de Carnaval no Pampulha late Clube – PIC, que fica no bairro Pampulha. O tema do baile é Havaí. A data é do dia 12/02/1975. Segundo a ficha do filme, a gravação foi para o Jornal Hoje. Parece que todo o vídeo foi ao ar, pois tem um minuto de duração.

As imagens são em preto e branco e o som está bom. É possível ouvir a música que é tocada ao som de uma banda, mas não é possível ver a banda. A câmera está de cima filmando os foliões e mostra o baile de Carnaval. Todas as pessoas que aparecem na imagem são brancas. A primeira imagem mostra uma mulher loira com fantasia de havaianas e na sequência um casal pulando Carnaval. É possível ouvir a música “...Quanto riso, oh, quanta alegria...”. A música é “Máscara Negra”, dos compositores Zé Kéti e Hildebrando Pereira Matos⁹⁴.

A câmera abre um pouco e mostra outros foliões. O clima é de total descontração. A câmera vai para esquerda e mostra o restante do salão, que está lotado. Muitos casais abraçados. Há um corte. Mostra os foliões de outro ângulo. Um homem joga serpentina para o lado. A câmera vai para a esquerda, mostra um casal. Nesse

⁹⁴ C.f. Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Disponível em: <https://dicionariompb.com.br/artista/ze-keti/>. Acesso em: 03. Mar. 2023.

momento, as pessoas continuam cantando a mesma marchinha: "...que te abraçou, que beijou meu amor...". Alguém canta perto da câmera a marchinha, mas erra a letra.

A câmera continua indo para a esquerda e mostra outros foliões. Nesse momento, quase no fim do filme, há uma cena que dá a entender que uma mulher loira está sendo assediada por um homem, que aparenta ser bem mais velho que ela. A mulher olha para trás como se alguém estivesse encostando nela. O homem se afasta e olha para ela de cima embaixo. A câmera abre mostrando o restante do salão. Nesse momento a marchinha é outra: "...hoje não quero chorar...". A música é "O Primeiro Clarim", que foi gravada pela cantora Dircinha Batista e a composição é de Rutinaldo e Klecius Caldas⁹⁵. Fim do filme.

O filme mostra um baile de Carnaval em Belo Horizonte da década de 1970. Para entrar nesses bailes, era necessário ser sócio do clube ou ser convidado. Também é interessante os movimentos que a câmera faz, pois tem bastante proximidade e dá uma ideia de agitação. Não há entrevista e nenhuma fonte foi entrevistada.

6.4.2 Vídeo número 4242/11

Vídeo com data de 02/03/1976 que mostra cenas do Baile Infantil do Teatro Francisco Nunes e entrevistas com algumas crianças. Aparece a repórter Helena Hindi.

O vídeo é em preto e branco e o som está bom. A filmagem é de dia. Aparece a repórter Helena Hindi com microfone em punho. "[...] do Francisco Nunes, o carnaval mais animado de Belo Horizonte". Parece ser em frente ao teatro Francisco Nunes. Atrás vê-se crianças. Há um corte. Aparece a banda tocando dentro do teatro. Um trombonista, um trompetista e um clarinetista. Há um corte. Mostra-se o público. Um mar de crianças pulando, levantando as mãos. Muita gritaria. Elas interagem com a música que é tocada

⁹⁵ C.f. Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Disponível em: <<https://dicionariompb.com.br/artista/rutinaldo/>>. Acesso em: 03. Mar. 2023.

pela banda, mas que não foi possível identificar. Há um corte. Aparece um menino sendo entrevistado do lado de fora do teatro.

Repórter: “O que você está achando do Carnaval?”. Ele pega no microfone e responde: “Eu tô achando muito bom, mas acontece que três dias é muito pouco para essa criançada toda”. Repórter pergunta para outra criança, uma menina bem pequena. “E vocês estão gostando do Carnaval?”. Ela responde balançando a cabeça positivamente. Parece estar mastigando alguma coisa. A repórter, como se quisesse falar como criança pergunta: “Tá gotando?”. Ela responde: “Tô”. Há um corte. Ela pergunta para outra criança, um menino. “Por que você não tá pulando?”. Entrevistado: “Ah, é por causa que tá muito cheio lá porque lá os menino pisa no meu pé. Não dá não.”

Na sequência, mostra-se os músicos tocando surdo e caixa. Há vários outros cortes mostrando outros músicos e crianças. Quase não há adultos por perto. Somente no fundo da imagem. Há um corte. Mostra-se crianças fora do teatro. O mesmo primeiro menino que deu entrevista. Alguém fala: “Tudo bem, tudo bem”. Há corte. Mostra a menina pequena sendo entrevistada de novo. Parece ser parte do que já foi mostrado. “Você vai voltar ano que vem? Se [...]”.

Há um corte. Ela balança a cabeça negativamente e diz: “Eu não gosto”. Ela mastiga alguma coisa e tem uma máscara na cabeça. Há um corte. A repórter pergunta para outra criança. “Você está animada para o Carnaval?”. Ela responde: “Tô. Tô muito”. A imagem é muito próxima do rosto. Há um corte. Aparece a repórter. “Mais de mil crianças fizeram do Francisco Nunes o carnaval mais animado de BH”. Ela levanta a mão na testa pois errou. Ela diz: “BH”. Há um corte. Ela volta sorridente, arrumando os cabelos. “A criançada [...]”. Ela erra. Começa a ficar irritada. Há um corte. Ela fala de novo. “A criançada estava eufórica, mas ao mesmo tempo triste porque só três dias de carnaval não são suficientes para elas”. Fim do vídeo.

O vídeo é curto, mas mostra o baile infantil, o trabalho da repórter e os músicos da banda, que tocam marchinha. As fontes entrevistadas são os pequenos foliões, alguns empolgados outros não. O que chama a atenção do vídeo é a multidão de crianças no teatro superlotado e a fala da repórter, o tipo de linguagem dele no intuito de se aproximar dos entrevistados.

6.4.3 Vídeo número 4237/7

Vídeo com data de 22/02/1977 com cenas mostrando o bloco "Hippies Pop" do bairro Caiçaras tocando na rua Hematita, região noroeste de Belo Horizonte. Também há cenas do baile no Teatro Francisco Nunes e do Baile do Clube Atlético Mineiro. Entrevista com pessoas na rua, "povo fala". O que parece ser um apanhado do carnaval que aconteceu naquele dia.

Imagem do bloco caricato Hippies Pop. Imagens em preto e branco e a filmagem é à noite. Diversos homens (a maioria negros) tocando instrumentos de percussão. É possível ver caixas, surdos, chocalhos, repinique etc. A câmera está em baixo. Os instrumentistas estão em cima de um caminhão. Eles usam chapéu de aba branca, rosto pintado de duas cores, branca e preta, colete preto e camisa branca, calça prateada até os joelhos, meião branco. Há um corte.

Na sequência, é possível ver um homem tocando surdo com duas baquetas. Atrás outro homem tocando caixa e ao fundo outros instrumentistas. O som é instrumental, samba. Há outro corte. Agora a câmera está no mesmo nível dos instrumentistas. É possível vê-los tocando seus instrumentos: caixa, repinique, este com duas varetas, surdo, um deles toca um botijão de gás como "instrumento". O botijão está deitado de lado. Há outro corte e o foco é o repinique fixado na cintura de um dos percussionistas. A câmera vai para a esquerda e foca no botijão sendo tocado por um dos instrumentistas. Há outro corte. A câmera está de baixo, mostra um dos integrantes do bloco que toca a caixa pequena grudada ao corpo. Há um corte.

Em seguida mostra-se o Baile de Carnaval no Clube Atlético Mineiro. O clube está lotado com pessoas dançando e cantando. A câmera foca em um grupo de pessoas depois abre e mostra uma espécie de corredor. Na imagem é possível ver pessoas de todos os tipos, alguns fantasiados outros não. É possível ouvir o som. As pessoas cantam: "lá lá ia. Lá lá lá lá ia". Ao fundo é possível ver o salão decorado. Há um corte. A imagem mostra a banda. Seis integrantes. Todos vestidos com camisa do Clube Atlético Mineiro. Ao centro, um trombonista, do lado esquerdo um saxofonista, ao fundo os outros integrantes, dois surdos e o restante tocando caixa.

A câmera vai para a esquerda mostrando o salão. A câmera está no mesmo nível dos foliões. A música é o hino do Atlético na parte que diz: "...clube atlético mineiro, galo forte vingador". Há um corte. A imagem foca num dos foliões. Vai atrás dele. É um homem negro com camisa branca, é o jogador de futebol Paulo Isidoro⁹⁶, jogador do clube naquele período. Ele dança com uma mulher que está a seu lado. Ele sorri e canta "lá lá ia, lá lá lá ia lá ia". Ele sorri segurando a mão da mulher. Os dois com os braços levantados. Alguém passa por baixo.

Há um corte e foco no rosto dele. Ele usa uma faixa branca na cabeça. O repórter pergunta para ele. Chama o nome dele. "Paulo. Por que você está pulando carnaval aqui e não em Matozinhos?". O repórter aparece em poucos segundos de perfil. Repórter negro de bigode, mas não foi possível identificá-lo. Entrevistado: "É sensacional, o Carnaval daqui, é muito bom. É maravilhoso brincar aqui no clube do Atlético". No fim ele sorri para a câmera e depois olha para a mulher ao lado. Pega na mão dela, levanta e sai dançando com os outros foliões. O som continua com o hino do Atlético.

Na sequência há um corte. Mostra-se o bloco caricato novamente. A câmera por baixo mostra os integrantes tocando. Há outro corte. Foca em dois integrantes. Um tocando caixa e outro uma caixa menor. Há um corte. Mostra-se um homem tocando surdo com duas baquetas. Há um corte. Mostra-se uma mulher branca sambando fantasiada. Parece odalisca. Ao fundo há outras mulheres e mais ao fundo o público. Há muitas crianças. Há um leve corte e volta na mesma imagem. Mostra-se os integrantes do bloco.

A câmera vai para a direita. Mostra-se os instrumentistas. Ao fundo, à direita, um instrumentista gira um chocalho imenso e depois o balança. Há um corte. Foco em uma pessoa tocando caixa. A câmera vai para a esquerda. Alguém toca caixa pequena fixada na cintura. Há um leve corte e foca no botijão de gás sendo tocado. Há um corte.

⁹⁶ Paulo Isidoro de Jesus nasceu na cidade de Matosinhos, Minas Gerais, em 3 de agosto de 1953. Sua posição era meio de campo e atuou em diversos times de futebol brasileiros, dentre eles: Atlético Mineiro, Cruzeiro, Santos etc. Em 1981 foi campeão brasileiro pelo Grêmio e ganhou a Bola de Ouro do Brasileiro. Em 1982 integrou a equipe que jogou a Copa do Mundo daquele ano. C.f. Paulo Isidoro. Disponível em:< <https://museudofutebol.org.br/crfb/personalidades/486003/>>. Acesso em: 28 set. 2023.

Mostra-se um homem branco, barbudo e cabeludo, de camisa branca. Encostado em um letreiro com a inscrição “Hippies”, que indica ser do bloco Hippies Pop.

Dessa vez é uma repórter que pergunta, mas não foi possível identificá-la: “Você acha que o Carnaval deste ano está mais animado do que o ano passado?”. O entrevistado segura no microfone e diz:

Sinceramente, eu acho que esse ano melhorou bem a respeito do que houve a distribuição de verba do ano passado. Esse ano melhorou bem, tanto que como nossa alegoria do ano passado para esse ano será uma coisa bem melhor. E estamos querendo a classificação bem melhor no carnaval de Belo Horizonte. Porque o nosso secretário Juarez Bahia, esse ano nos tem prestigiado melhor ainda. (ENTREVISTADO, 1977).

Repórter: “Qual é o enredo deste ano?”.

Entrevistado:

O nosso enredo deste ano é os Hippies no País do Sol, porque nós tínhamos anunciado que seria, eh, Chica da Silva, mas como nós conseguimos uma alegoria bonita nós mudamos o enredo. Portanto eu peço desculpa aqueles que já estavam esperando os Hippies com Chica da Silva, que nós mudamos para os Hippies no País do Sol. (ENTREVISTADO, 1977).

Repórter vira para a esquerda e pergunta a outro integrante do bloco. Homem branco de cabelos longos e sem barba. “E você, o que está achando do carnaval este ano?”.

Entrevistado:

É, o nosso amigo e presidente falou. O carnaval pelo preciso (não dá para entender) Juarez Bahia e pelo Marcio Souza Lima também presidente da união das Escolas de Samba e dos blocos caricatos. A parte financeira melhorou bastante. Mas como eu falei, o público, os foliões na avenida que não tão colaborando, eles estão rareando. Está escasso o povo prestigiar as escolas de samba, que geralmente duas horas da madrugada, o povo já não está mais na avenida, muito pouco. Nós esperamos que os blocos, o povo compareça mais hoje, que os blocos assim são mais queridos que as escolas de samba. São, geralmente, é o pessoal tem aquele preconceito que samba é feito pra preto e pra favelado. (O seu tom de voz enfatiza nas palavras “preto” e “favelado”). Nós tamos querendo os blocos, simplesmente mostrar que o samba não é pra preto nem para favelado. O samba é pra todos. Quem for brasileiro que tenha samba no pé. (ENTREVISTADO, 1977).

Enquanto ele fala, há um menino rindo o tempo todo. Alguém tenta fazer “chifrinho” nele com os dois dedos. Repórter: “Você acha [...]?”. Ela não completou a frase, pois houve um corte na imagem e mostra a imagem de pessoas pulando Carnaval no Baile do Povão. Nesse baile há pessoas de diversos tipos, a maioria é de homens negros. Uma pessoa faz careta para a câmera. É um empurra-empurra em frente à câmera. Muitos balançam os braços. Alguém grita: “Oba”.

Há um corte. Volta na mesma imagem. A câmera está bem próxima dos foliões. Alguém grita: “Vai quebrar a câmera”. A imagem vai para o alto. Mostra as luzes. Pessoas pulam para aparecer. Mostram os braços. A câmera desce e volta a mostrar as pessoas. Elas pulam, sorriem. Ela vai para a direita. Começa uma gritaria. Há um corte. A câmera é bem intimista, está no meio dos foliões como se fosse um dos deles. A sensação é de estar no baile.

Há outro corte e mostra-se novamente o baile no Clube Atlético Mineiro. A imagem está um pouco escura, mas ainda é possível ver os foliões. Há um corte. A câmera foca no jogador de futebol Paulo Isidoro e vai seguindo-o. O câmera é insistente em segui-lo. Na sequência há vários movimentos de câmera. Pessoas sorriem e mostram o jogador de futebol abraçado a uma mulher. Ela sorri para ele. As pessoas cantam “lá lá ia. Lá lá lá ia lá ia. Lá lá ia lá lá lá ia”.

Há um pequeno corte. Mostra o baile e as pessoas continuam cantando “lá lá ia. Lá lá lá ia lá ia. Lá lá ia lá lá lá ia”. Há um corte. Mostra-se a banda. A música é o hino do Clube Atlético Mineiro. As pessoas cantam: “O nosso time é imortal. (Alguém canta, imoral). Nós somos os campeões dos campeões. Orgulho do esporte nacional. Lutar, lutar, lutar [...]”. Enquanto as pessoas cantam, a câmera vai mostrando os foliões no baile. O ambiente é de total alegria e descontração. Aparece uma mão tapando a lente da câmera. É o indício de que a filmagem acabou. Mas há outro corte e continua aparecendo o baile. Depois acaba o filme.

O vídeo dá um panorama dos vários eventos de Carnaval que, possivelmente, aconteceram naquele dia. Também mostra alguns instrumentos utilizados na época e que não são mais utilizados atualmente, como chocalho grande, caixa presa na cintura e,

principalmente, o botijão de gás como instrumento. Isso dá uma sonoridade diferente ao samba que era tocado, um tom um pouco mais agudo.

Mostra-se a alegria do Baile do Atlético, o jogador de futebol Paulo Isidoro e a descontração, em poucas imagens, do Baile do Povão. O que chama atenção também são as falas dos integrantes do bloco Hippies Pop, reclamando da falta de participação do público e da distribuição das verbas, que ocasionou a mudança da temática do enredo e, principalmente, sobre a questão de que “o samba não é pra preto nem para favelado”. Isso mostra a tensão entre os blocos e seus integrantes.

6.5 Concurso de Fantasias

6.5.1 Vídeo número 4236/12

Vídeo com data de 01/03/1976 que mostra o Baile infantil de Carnaval do Minas Tênis Clube. É possível ver, além do baile, o concurso de fantasias, a presença da corte momesca e as pessoas sentadas na arquibancada. Há repórteres na cobertura, mas que não foi possível identificar.

A filmagem é em preto e branco e foi realizada de dia. O som está bom. É possível ouvir a música, mas não foi possível identificar a letra que parece ser marchinha de Carnaval. Em um primeiro momento, a câmera está de cima mostrando a quadra do Minas Tennis Clube. Mostra-se diversas pessoas: crianças, mulheres e alguns homens. Muitas crianças fantasiadas. O vídeo mostra majoritariamente pessoas brancas. Há poucas pessoas negras, um vendedor de pipoca e três seguranças.

O vídeo começa com a câmera focando no centro da quadra. Há um grupo dançando em roda, como uma ciranda. Depois a câmera abre um pouco mostrando esse movimento. O chão está sujo de confete e serpentina. Na sequência, aparece ao centro o Rei Momo rodeado de crianças. Depois foca no rosto do Rei Momo e depois abre a imagem. Ao fundo, vê-se a arquibancada com pessoas sentadas e em pé. Do lado esquerdo aparece a rainha e uma das princesas do Carnaval. Há um momento em que o

Rei Momo desaparece rodeado por crianças. Aparece uma criança vestida de pirata no colo de uma mulher.

Há muitas crianças fantasiadas e elas ficam curiosas com a presença da câmera. Crianças pulam, gritam, sorriem e levantam os braços. Uma das crianças mostra a língua. A câmera mostra a arquibancada com pessoas sentadas: crianças, mulheres, alguns idosos. Algumas mães aparecem fazendo o sinal do “V” com os dedos.

Aparece o repórter em pé, cabelos curtos, sem barba. Paletó em tom branco, camisa xadrez. Ao fundo, crianças. E mais ao fundo a arquibancada do Minas Tênis Clube. Pessoas sentadas do lado direito. Aparece uma menina loira do lado esquerdo sorrindo.

Repórter com microfone em punho diz: “No Minas Tênis Clube a tarde de carnaval é sempre das crianças”. A imagem desfoca e a câmera se movimenta para a direita mostrando a arquibancada. Pessoas sentadas. O repórter continua:

Centenas de crianças lotaram a quadra do clube no baile infantil. A chegada do Rei Momo e da Rainha do Carnaval é uma festa a mais no Minas que está fazendo um dos melhores e mais animados carnavais infantis da cidade. Nesta terça-feira o último baile infantil de carnaval do Minas às duas horas da tarde.

Após falar, ele faz o sinal do “V” com os dedos da mão direita. Atrás aparece um homem negro alto vendendo pipoca. Ele conta dinheiro e parece dar troco para alguém. O repórter fala novamente: “No Minas Tênis Clube a tarde de Carnaval é sempre das crianças”. A câmera se movimenta para a esquerda mostrando a quadra e outras crianças. Na sequência o repórter diz:

Centenas de crianças lotam a quadra do clube no baile infantil. A chegada do rei Momo e da Rainha do Carnaval é uma festa a mais no Minas que está fazendo um dos mais animados carnavais infantis da cidade. Nesta terça-feira, o último baile infantil de Carnaval no Minas às duas da tarde.

Há um corte na imagem. Aparece novamente a arquibancada com pessoas sentadas, descansando. Uma menina sorri e acena para a câmera. Há um grande corte na imagem.

Na sequência, aparece o concurso de fantasias infantis. No palco do Minas Tênis Clube aparece uma criança fantasiada de formiga com um carrinho de mão com flores. Ela usa saia, tamanco alto, gorro e máscara com olhos gigantes. Ao fundo vê-se o locutor à esquerda, de camisa branca social e calça escura. Aparece outro candidato vestido de palhaço dentro de uma caixa e ao fundo há pessoas na arquibancada. O locutor anuncia: “Chamamos agora a borboleta fantástica”. Aparece uma criança de perfil com uma fantasia com asas transparentes. Gorro e uma camisa brilhosa. O locutor: “Vamos agora aplaudir a joaninha Poliana”.

Aparece uma criança com uma fantasia brilhosa, leque na mão esquerda, usando chapéu e luvas brancas. A candidata vem sorrindo em direção à câmera. Quando chega perto, ela vira para o público, ficando de perfil e de costas para a câmera um instante. Volta a andar e vai para o outro lado em direção ao locutor, sempre sorrindo. Há um corte.

Outro candidato aparece. Usa túnica longa em tom branco com detalhes brilhosos que parecem joias. Na mão esquerda há um objeto redondo com uma madeira colada em cima. Ele usa um bigode tipo chinês. Na cabeça usa um “chapéu” com penas e detalhes brilhosos igual à túnica. Ele anda em direção à câmera. O locutor fala, mas não dá para entender o que ele diz. O candidato vira para a esquerda e atrás vem um homem calvo ajudar a desenrolar a longa túnica. A câmera foca nesse movimento.

Há um leve corte e depois aparece outra candidata que usa uma roupa longa brilhosa. Na cabeça usa um turbante longo brilhoso. Anda até a câmera. Há um leve corte. Aparece uma adolescente vestida do que parece ser Carmem Miranda. Ela caminha até a câmera, faz um movimento de querer voltar, mas não sabe para onde ir. Sorri para a câmera e vai para trás. É possível ouvir alguém dizer: “Aí, isso aí”.

Depois aparece uma menina fantasiada de Marquesa de Santos. Vestido branco com detalhes brilhosos, como se fossem joias ao longo do vestido. Usa coroa de princesa. Usa luvas longas, brincos e colar. O vestido tem cauda longa e sapatos

brilhosos. Na sequência, aparece uma adolescente com roupa de bailarina. Ela anda até a câmera e vai para o fundo do palco. Há um corte na imagem. Aparece o Rei Momo sentado e a Rainha do Carnaval que está com uma criança no colo. Eles estão ao lado do que parecem ser os jurados, pois há uma mulher fazendo anotações com outras pessoas sentadas em frente a uma mesa. O Rei Momo brinca com a criança. Ao lado aparece uma criança sentada.

Há um corte na imagem e na sequência aparecem os candidatos enfileirados. Eles fazem movimentos para os jurados e para o público que batem palmas ao fundo. Há um leve corte. A câmera foca no rosto da candidata com fantasia de Marquesa de Santos. Ela sorri para a câmera. Há um corte. Mostra-se um menino sambando, ele é performático. Usa paletó brilhoso com listras, camisa e calça branca. Tem um chapéu brilhoso na mão. Ao fundo se ouve um samba. Mas não dá para entender a letra. A imagem continua mostrando o menino sambando. Na sequência, aparece o repórter entrevistando uma candidata.

O repórter usa óculos e está de perfil. Ele pergunta: “Quem foi que escolheu sua fantasia?”. A candidata responde: “Ehh, mamãe”. O repórter pergunta: “E por que que você está representando a formiguinha e seu trabalho? Por que isso?”. A candidata: “Ah porque mamãe escolheu a fantasia e eu fantasiei de formiguinha e seu trabalho”. A câmera mostra a candidata de quase corpo inteiro. Pessoas passam atrás: crianças e uma mulher com criança no colo. Alguém fala: “Pede ela para tirar a máscara. Pode tirar a máscara. Tira a máscara. Olha para mim”. Ela fica receosa de tirar. Ela levanta a mão e olha para o lado, como se pedisse a ajuda de alguém. Chega uma mulher, talvez a mãe, e tira o lenço que envolve a cabeça da menina. A câmera foca no rosto enquanto ela tira o lenço. A menina então, retira a máscara com a ajuda da mulher.

O repórter pergunta: “Quem foi que escolheu sua fantasia?”. Ela diz: “Minha mãe e os meus irmãos”. Repórter: “E o que quer dizer, quem é Marquesa de Santos?”. Candidata: “Ah, isso eu não posso explicar para o senhor”. Repórter: “Você sabe por que você está representando a Marquesa de Santos?”. Candidata: “hum, num sei não”. Repórter: “E a festa você gostou?”. Candidata: “Gostei, adorei. A câmera abre e mostra toda a fantasia.” Fim do vídeo.

O vídeo mostra o baile infantil e também o concurso de fantasias infantis. Nesse sentido, o vídeo dá um panorama do Carnaval voltado para público infanto-juvenil assim como da cobertura e do fazer jornalístico. Todavia, não foi possível identificar para qual jornal foi produzido esse material e até que ponto ele teria ido ao ar, pois há muitos erros e/ou frases repetidas pelo repórter. As fontes entrevistadas são os participantes do concurso de fantasias e as crianças entrevistadas não souberam responder o porquê das fantasias que, segundo elas, foram pensadas por familiares.

6.5.2 Vídeo número 4237/8

Vídeo com data de 22/02/1977, também mostra o carnaval infantil do Clube Minas Tênis Clube, com foco no concurso de fantasias infantis. Consta na ficha que participaram 19 crianças. A gravação é de dia e o som está bom.

O filme começa com a imagem de uma criança do sexo feminino subindo ao palco vestida de Carmem Miranda. Ela anda até o meio do palco e sorri. A câmera está embaixo. Na sequência, mostra-se outro candidato no palco. A câmera está no mesmo nível. O candidato está vestido com uma fantasiada brilhosa, muito luxuosa, mas não foi possível verificar a temática da fantasia. A câmera foca nos detalhes da roupa e depois abre mostrando toda a roupa e parte do palco, o locutor e a arquibancada ao fundo. Há um corte e aparece outro candidato. Ele está com uma máscara de um rato, usa chapéu e roupa brilhosa. Na sequência, outra candidata que está com vestido branco, usa chapéu e vestido de plumas, colar e brinco. A câmera foca no rosto e ela está séria, pois parece estar com calor.

Na sequência aparece outra candidata. Ela está no lado direito do palco. A câmera está no mesmo nível. Ela usa vestido de princesa e está com um cetro na mão. Uma pessoa ajuda a arrumá-la. Ao fundo vê-se outros candidatos e mais ao fundo o palco. Há um corte e a imagem fica ruim com tremedeira. Há um grande corte. A imagem fica branca e o que parece é que foi ao ar até aquele momento. Depois o vídeo continua e aparecem outros candidatos no palco.

Há um corte. Aparecem outras candidatas para subir ao palco. Um candidato está pronto para subir. Fantasia em tom escuro brilhosa. Chapéu de plumas, um pássaro

na mão. Do lado esquerdo aparece o locutor. Do lado direito vê-se o público e a arquibancada. Há um corte. Aparece outra candidata subindo a escada. Fantasia branca, muitas plumas. Na sequência, mostra-se um homem branco sentado de camisa social e óculos de grau fazendo anotações. É um dos jurados. Mostra-se o público assistindo em frente ao palco. Alguns olham para a câmera. Alguns estão fantasiados. Há um corte. Mostra duas meninas vestidas iguais sendo conduzidas por um homem branco, subindo a escada. Elas usam chapéu amarrados ao pescoço e vestido longo. Fim do vídeo.

O vídeo é interessante, porque mostra o concurso infantil de fantasias e mostra detalhes das fantasias dos candidatos e candidatas. Entretanto, não há falas, não há entrevistados e nem repórter. O que tudo indica é que parte dessas imagens foram ao ar, mas não foi possível saber para qual telejornal.

6.5.3 Vídeo número 4238/9

Vídeo com data de 05/02/1978 também mostra o concurso de fantasias infantis do Minas Tênis Clube. Imagens realizadas para a TV Globinho mostram o concurso e entrevistas com as crianças sobre as fantasias.

A imagem é em preto e branco e a qualidade está ruim. Aparece um repórter branco usando camisa listrada que parece ser colorida. Ele está com o microfone em punho. Ao lado direito dele está uma criança fantasiada de faraó. Atrás uma parede branca e parte da arquibancada do Minas Tênis Clube.

O repórter diz: “No Minas, o Carnaval teve uma atração extra para a garotada. Concurso de fantasias individuais. O concurso teve treze inscrições e o primeiro prêmio foi de três mil cruzeiros”. Ele pergunta para um menino: “Como que você chama?”. Entrevistado responde: “Luiz Antônio dos Santos”. Repórter: “Como é que chama a sua fantasia?”. Entrevistado: “O filho do faraó”. Repórter: “Você baseou em que para fazer a sua fantasia?”. Entrevistado: “O quê?”. Repórter: “O que que você se baseou para fazer a sua fantasia?”. O menino fica calado sem repórter por alguns segundos olhando para o microfone e o repórter. Ele fica paralisado.

Há um corte. O repórter pergunta: “A ideia da fantasia foi sua mesmo?”. Entrevistado responde: “Foi”. Repórter: “Você tirou de onde?”. Entrevistado: “Da revista”. Repórter: “Qual?”. Entrevistado: “Quê?”. Repórter: “Qual revista?”. Entrevistado: “Uma revista lá”. Há um corte.

Na sequência aparece outra candidata. O repórter pergunta: “Luciene é a primeira vez que você concorre ao concurso?”. Entrevistada: “Sim”. (responde timidamente). Repórter: “Porque que cê resolveu concorrer esse ano?”. Candidata: “Não sei. Minha tia que me escolheu”. Repórter: “Ah?”. Candidata: “Minha tia que me escolheu”. Repórter: “E você que bolou a fantasia?”. Entrevistada: “Ah?”. Repórter: “Foi você que bolou a ideia da fantasia?”. Entrevistada: “Não, foi ela”.

Há um corte. Aparece uma menina sorridente. Atrás duas mulheres olhando para a câmera. Repórter: “Qual é o seu nome?”. Entrevistada: “Daniela dos Santos Pinheiro”. Repórter: “E sua fantasia?”. Entrevistada: “Danubia Azul”. Repórter: “A ideia é de quem que foi?”. Entrevistada: “Da minha tia”. Repórter: “É a primeira vez que você participa do concurso?”. Entrevistada: “Não”. Repórter: “Já participou outras vezes?”. Ela responde: “Já participei”. Repórter: “Aonde?”. Candidata: “Aqui mesmo no ano passado”. Repórter: “Já ganhou?”. Candidata: “Ganhei”. Repórter: “Ganhou ano passado?”. Candidata: “Ganhei”.

Há um corte. Mostra o detalhe na mão dela. A câmera abre, enquanto o repórter pergunta: “Você acha que vai ganhar esse ano também?”. Ela responde: “Não sei”. (balançando a cabeça negativamente e sorrindo). Ela fica sorrindo e há um silêncio.

Na sequência, aparecem outras candidatas. O som é de uma marchinha: “Mulata bossa nova”, de autoria de João Roberto Kelly⁹⁷ e lançada em 1965. Há um corte. Mostra o centro da quadra, pessoas pulando, fazendo roda. Da arquibancada a câmera está por trás de duas mulheres que observam o centro da quadra. Agora a marchinha é: “[...] mas

⁹⁷ C.f. Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Disponível em: <<https://dicionariompb.com.br/artista/joao-roberto-kelly/>>. Acesso em 28 set. 2023.

o que foi que te aconteceu [...]”⁹⁸. Há um corte. Na sequência, a câmera faz vários movimentos. A câmera se aproxima ainda mais do centro da roda. Crianças pulam. Há um outro corte. A câmera agora está dentro da roda com crianças. Elas empurram umas as outras. Ficam sorrindo para a câmera. A marchinha agora é: “Me Dá um Dinheiro aí”⁹⁹, composta pelos irmãos Homero Ferreira, Glauco Ferreira e Ivan Ferreira em 1959 e gravada por Moacyr Franco. Há um corte. A câmera mostra uma criança pequena sentado no chão sujo de confete e serpentina.

Há um corte. Aparece uma candidata entrando no palco vestida de cachorrinha sendo guiada por uma mulher. Ao fundo há algumas pessoas. Enquanto ela entra, o repórter fala: “As fantasias se dividiram em dois grupos: luxo e originalidade e cada uma delas dois prêmios. Para as fantasias masculinas e as femininas. A promoção foi uma iniciativa conjunta da Secretaria de Turismo da prefeitura de Minas”. Alguém fala alguma coisa, pois ele falou errado, não é Prefeitura de Minas, mas sim Prefeitura de Belo Horizonte. Pelo sotaque, o repórter parece ser carioca. Enquanto o repórter falava, a candidata ia se apresentando. Balança o rabo para os jurados e para o público. Há um corte. Entra a próxima candidata. Ela é auxiliada por um senhor que estica a calda dela. Enquanto ela entra o repórter fala:

As fantasias foram divididas em dois grupos: luxo e originalidade com dois prêmios em cada categoria, dividindo-se as fantasias em masculina e femininas. A promoção foi uma iniciativa conjunta da secretaria de turismo da prefeitura e do Minas Tênis Clube. O júri foi formado por sete pessoas e o desfile durou aproximadamente uma hora. O resultado saiu em seguida.

⁹⁸ A marchinha é “Jardineira”, que foi composta por Humberto Porto e Benedito Lacerda. A música foi lançada o carnaval de 1938. C.f. Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Disponível em: <<https://dicionariompb.com.br/artista/humberto-porto/>>. Acesso em 28 set. 2023.

⁹⁹ C.f. Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Disponível em: <https://dicionariompb.com.br/artista/homero-ferreira/>. Acesso em: 19. Jun. 2023. C.f. Compositor da marchinha 'Me dá um dinheiro aí' morre no Rio. Disponível em: <<https://g1.globo.com/rio-de-janeiro/noticia/2015/02/compositor-da-marchinha-me-da-um-dinheiro-ai-morre-no-rio.html>>. Acesso em: 25 out. 2023.

Enquanto ele fala, a candidata se apresenta para o júri e o público. Atrás e em cima do palco estão várias pessoas, inclusive a corte momesca. Há alguns fotógrafos. Há um corte que demora alguns segundos. Quando volta a imagem, aparece o repórter com microfone em punho. Atrás vê-se a arquibancada. Repórter: “Na última hora a secretaria decidiu aumentar os prêmios para cinco mil cruzeiros e distribuíram-se quatro primeiros lugares: luxo masculino e feminino e originalidade (ele gagueja e come as palavras), masculino e feminino”. Ele balança a cabeça em tom de reprovação. Enquanto ele fala, aparece uma candidata passando.

Há um corte na imagem. O repórter volta a falar o texto que errou: “Na última hora a secretaria decidiu aumentar os prêmios para cinco mil cruzeiros para os primeiros classificados. Classificaram-se em primeiro lugar quatro fantasias. Duas na categoria luxo e duas na categoria originalidade”. A imagem nesse momento fica branca na parte do lado direito. Há um corte. Mostra-se os jurados, homens e mulheres, sentados à mesa com folhas de anotações. Corte final.

O vídeo mostra o concurso infantil de fantasias, só que diferente do filme anterior. Nele aparece o trabalho do repórter e as crianças sendo entrevistadas. Todavia, ficou notório pelas falas das crianças entrevistadas que elas não sabiam muito bem o porquê de participarem do concurso, como também da escolha e a história da fantasia, que muitas vezes foram escolhidas por parentes. Ao que tudo indica, parte dessas imagens foram ao ar.

6.6 Baile do Povão

6.6.1 Vídeo número 4236/2

Vídeo com data do dia 05/02/1978, mostra o Baile do Povão. Este baile era realizado na Praça da Rodoviária, no centro de Belo Horizonte e a entrada era franca.

O vídeo começa com pessoas pulando Carnaval. Há pessoas de vários tipos, homens e mulheres. A câmera está embaixo e sobe aos poucos mostrando os foliões e depois os músicos em cima de um palanque. Na sequência, foca em dois trombonistas: um homem branco e um negro. Há um leve corte e novamente mostra os foliões. Nesse

momento, a câmera parece estar de cima. É possível ouvir a música. “Uiuiui fizeram confusão. Ui ui ui no meio do salão.”¹⁰⁰ Em seguida, o som fica mudo. Na sequência, a câmera está embaixo junto com os foliões. Dessa vez, a marchinha é “Aurora”, composição de Mário Lago e Roberto Roberti,¹⁰¹lançada no carnaval de 1941.

Há um leve corte. A câmera faz a filmagem de trás dos trombonistas. Eles aparecem de costas, enquanto o público está embaixo passando. Há um leve corte. A câmera, de cima, mostra o baile. Na sequência, a câmera está embaixo e parece estar no meio dos foliões. Nesse momento, a música é “Sassaricando”¹⁰². O vídeo acelera, o que parece ser da telecinagem. Em seguida, há um leve corte e volta com a música “Ui Ui fizeram confusão”. Logo depois a tela fica branca. Há um corte e aparece um homem branco tocando trompete. Fim do vídeo.

O vídeo é curto, mas dá uma ideia de como era o Baile do Povão, o baile popular. É possível ver o entusiasmo dos foliões e a maioria aparece sem fantasia ou com poucos adereços, e até mesmo sem camisa. A maioria são homens jovens e também há mulheres. Não foi possível saber se este material foi ao ar e não houve entrevistas.

6.6.2 Vídeo número 4243/13

Vídeo colorido com data de 27/02/1981. O som está bom. O filme mostra o Baile do Povão e o Baile Infantil no Clube Jaraguá¹⁰³.

No início do vídeo aparece o baile do povão com várias pessoas pulando carnaval: negros, brancos, homens e mulheres. As imagens são noturnas. O clima é de

¹⁰⁰ Não foi possível identificar qual é essa música. Entretanto, ela é muito parecida com a marchinha “Roubaram a Mulher do Rui”, do compositor mineiro José Messias e gravada pela cantora Marlene em 1966. “Ui, ui, ui...Roubaram a mulher do Rui, Você pensa que fui eu, Eu juro que não fui. C.f. Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Disponível em: <https://dicionariompb.com.br/artista/jose-messias/>. Acesso em 09 mar. 2023.

¹⁰¹ C.f. Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Disponível em: <https://dicionariompb.com.br/artista/mario-lago/>. Acesso em 09 mar. 2023.

¹⁰² A música Sassaricando foi lançada no carnaval de 1952 e foi composta por Luiz Antonio, Oldemar Magalhães e Zé Mario. C.f. Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Disponível em: <https://dicionariompb.com.br/artista/oldemar-magalhaes/>. Acesso em 09 mar. 2023.

¹⁰³ O Clube Jaraguá foi fundado em 1961 e fica na região da Pampulha em Belo Horizonte.

muita descontração. É possível ouvir “Ei você aí, me dá um dinheiro aí, me dá um dinheiro aí. Não vai dar, não vai dar não. Você vai ver a grande confusão. Eu vou fazer, bebendo até cair. Me dá, me dá, me dá oi, me dá um dinheiro aí [...]”.¹⁰⁴.

Em seguida, há um corte brusco. Logo aparece um homem negro sendo entrevistado. Ele é um dos foliões que pula Carnaval no baile. Ele é empurrado por outros foliões. Aparece um repórter de perfil com microfone em punho, mas que não é possível identificar. O entrevistado diz: “[...] sem briga, sem interver a polícia, sem nada. Curtir Belo Horizonte numa boa [...]”.

Em seguida há um corte. Aparece uma mulher negra sendo entrevistada, é a Rainha do Carnaval daquele ano, Sandra Mara. Ela está com a faixa de Rainha do Carnaval. Ela diz: “Esse ano vai ser um carnaval assim maravilhoso e todo mundo tá animado já naquela disputa danada. Esse ano vai valer”. Há um corte. Aparece o prefeito Maurício Campos¹⁰⁵. Ele fala: “[...] eu não tenho a menor dúvida, que o povão virá para a avenida, temos mais de cem mil pessoas na avenida para assistir ao carnaval que este ano sem dúvida nenhuma vai ser um carnaval maravilhoso. Digno da dimensão de Belo Horizonte”.

Há um corte. Aparecem novamente os foliões pulando Carnaval. É possível ouvir: “[...] Ô balancê balancê”. Quero dançar com você. Entra na roda morena pra ver. Ô balancê balancê [...]”. A música é “Balancê” de autoria de Braguinha, lançado em 1936¹⁰⁶. A câmera mostra o baile e mostra os pés dos foliões. É possível ver o chão de madeira, o que parecer ser um tablado.

¹⁰⁴ Ver nota de rodapé número 99.

¹⁰⁵ Maurício de Freitas Teixeira Campos foi prefeito de Belo Horizonte pelo partido ARENA após nomeação do governador Francelino Pereira. Seu mandato durou de 1979 a 1982. Além de prefeito de Belo Horizonte, Maurício Campos foi deputado federal por cinco mandatos na Câmara Federal, e foi um dos deputados da Constituinte em 1987. Ele era formado em engenharia mecânica e elétrica. C.f. Disponível em: <<https://www.camara.leg.br/deputados/74748/biografia>>. Acesso em 21. Jun. 2023.

¹⁰⁶ C.f. Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Disponível em: <https://dicionariompb.com.br/artista/braguinha/>. Acesso em: 19. Jun. 2023.

Há um corte. Aparecem homens cantando, um deles segura um bandeiro fazendo-o girar. O repórter aparece e pergunta para ele: “Qual é? Tá animado para o Carnaval?”. O entrevistado responde: “É isso aí, o negócio é esse [...]”. Há um corte. Aparecem outros foliões e foliãs. Há outros cortes na imagem. Aparece novamente a imagem da Rainha do Carnaval junto com o repórter. A imagem está desfocada. O repórter conversa com ela como se estivesse combinando o que vai perguntar. Depois ele pergunta: “Sandra Mara, por esse baile do povão na sexta-feira, o que você acha do carnaval de Belo Horizonte deste ano?”

Há um corte. Aparece novamente o prefeito, junto ao repórter que está de perfil. O repórter pergunta: “Prefeito, por essa amostra do baile do povão na sexta-feira, a sua expectativa em relação ao carnaval deste ano em Belo Horizonte já se confirmou?”. O prefeito responde:

Sem dúvida alguma está aqui é apenas um, vamos dizer, um baile pré-carnavalesco como fizemos durante toda a semana no intuito de esquentar o carnaval. Na realidade nossa expectativa já está confirmada pelo muito que vimos nas escolas de samba, nos blocos caricatos e eu tenho certeza que amanhã na abertura oficial do carnaval com os desfiles dos blocos caricatos nós teremos realmente uma apoteose na avenida com uma decoração nova, uma iluminação feérica. É com o serviço de som da melhor qualidade de maneira que [...]. (CAMPOS, 1981).

Há um corte brusco na fala do prefeito e a imagem muda mostrando a Rainha do Carnaval, a Princesa do Carnaval e o Rei Momo. Há um corte novamente e mostra-se o Rei Momo junto ao microfone e ao seu lado o jornalista Acir Antão.

Há um corte e aparecem imagens do baile infantil no Clube Jaraguá. Muitas crianças pulando o Carnaval. Há poucos adultos. A música é “Olha a Cabeleira do Zezé”, de autoria de João Roberto Kelly¹⁰⁷ lançada em 1963. Há vários cortes e o som está

¹⁰⁷ C.f. Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Disponível em: <<https://dicionariompb.com.br/artista/joao-roberto-kelly/>>. Acesso em 28 set. 2023.

chiando. Em seguida, aparece uma menina branca fantasiada de odalisca junto à repórter Vilma Fazito, que está de perfil. A menina diz: “Tô adorando”. A repórter pergunta: “Tá gostando?”. E a menina responde: “Tá ótimo”. A repórter pergunta: “Essa sua fantasia é de quê?”. A menina responde: “É de odalisca”. Na sequência a repórter pergunta para uma menina negra: “Você está fantasiada de quê?”. A menina responde: “Ah?”. A repórter pergunta: “Novamente!”. “Você está fantasiada de quê?”. A menina responde: “De odalisca”. A repórter pergunta: “Você está gostando do Carnaval?”. A menina responde: “Tô”.

Há um corte e fica alguns segundos sem imagem. Em seguida volta a repórter Vilma Fazito com o microfone em punho no meio das crianças. Ao fundo vê-se a arquibancada. Ela diz: “Desde cedo as crianças se esbaldaram no baile aqui no Jaraguá”. Ao final da fala, ela é encoberta pelas crianças e ri da situação. Há um corte. Mostra-se uma criança na corcunda de um adulto. Há vários cortes e na sequência mostra-se crianças pulando Carnaval pelo clube, na quadra e na arquibancada. Muitas estão fantasiadas e o clima é de descontração. Na sequência, mostra-se a banda e a música é: “Olha a Cabeleira do Zezé”.

Há um corte, mas a câmera continua mostrando o baile. Na sequência, aparece novamente a repórter. Ela pergunta para um menino branco: “E você, o que está achando da festa?”. O menino responde: “Eu estou achando muito bom, muito gostosa, divertida”. A repórter pergunta: “Você gosta de carnaval?”. E ele responde sorrindo: “Adoro”. Na sequência mostra a menina que já tinha sido entrevistada, mas há um corte e continua mostrando o baile e um surdo sendo tocado. Fim do vídeo.

O vídeo mostra muitos elementos e faz, o que parece, um panorama do Carnaval. Não foi possível saber se o vídeo foi ao ar, mas, ao que tudo indica, é que boa parte foi veiculada devido ao tipo de edição e as fontes entrevistadas. Do ponto de vista da memória do Carnaval belo-horizontino, é um registro importante, pois aparecem o prefeito da época, a Rainha do Carnaval daquele ano e muitos foliões.

6.6.3 Vídeo número 4239/9

A data é do dia 24/04/1976. Entretanto, a Terça de Carnaval de 1976 caiu no dia 2 de março. Pode ter sido algum erro de digitação na ficha. Cenas mostram o Baile do Povão na Praça da Rodoviária e o desfile das escolas de samba do segundo grupo, destaque para a escola de samba Monte Castelo. As imagens são em preto e branco. A filmagem foi realizada à noite e o som está bom.

No início do vídeo aparecem pessoas de vários tipos pulando em frente à câmera: jovens, negros, brancos e algumas mulheres. De repente, aparece um policial. Ele empurra algumas pessoas, como se estivesse abrindo espaço para que a equipe de filmagem da TV pudesse filmar. Na sequência, aparece novamente o policial afastando as pessoas. A câmera está bem próxima à cena na mesma altura. Alguém fala: “Os home, os home, os home.”

Há um corte. Dessa vez, a câmera está no alto. Aparecem dois policiais com cacetetes na mão empurrando as pessoas. Um folião quase cai em cima de um dos policiais. Ele o afasta com a mão. Há um corte. Um homem carrega uma criança nos ombros e o segura pelas mãos. O homem é negro e a criança é branca. Na sequência, aparece um dos policiais.

Há um corte. Alguns foliões parecem correr e pular ao mesmo tempo. Eles olham para algo que não aparece na imagem. De repente, aparece o policial novamente andando na direção dos foliões tranquilamente. Tem um jovem que ironiza um dos policiais pelas costas, marchando desengonçado, mas faz isso com medo e olhando para o cacetete. Por mais que a cena seja tensa, alguns foliões parecem se divertir com a situação. Há um corte. O que tudo indica é que até esta parte foi ao ar.

Na sequência, mostra-se o desfile de uma escola de samba. O foco está na ala das baianas. Ao fundo vê-se o público em pé. O som é instrumental. Também ao fundo a bateria aparece fazendo movimento. Há um corte. Mostra-se as baianas mais de perto e depois o rosto de uma mulher. O repórter pergunta, mas ele não aparece na imagem: “Qual é o nome da senhora?”. Entrevistada: “Filomena Antonia Mendes”. Repórter: “Quantos anos têm a senhora?”. Entrevistada: “Sou viúva há dez anos e tenho

62 anos”. Repórter: “Você samba há quantos anos?”. Entrevistada: “Tem dois anos só. Eu entrei por uma brincadeira. E o chefe da da da da da aula (ou seria ala), sabe, da Princesa Isabel que me convidou pra mim vim mais o diretor. Então eu entrei sabe. Aí, eu tô safona (não dá para entender muito bem o que ela diz). “Tô nem aí”. Ela sorri e balança o corpo. Ela parece muito animada em participar do desfile.

Há um corte. Na sequência mostra-se o Rei Momo, a Rainha do Carnaval e o prefeito da cidade, Luiz Verano¹⁰⁸, em um camarote. O prefeito fala alguma coisa, mas não há som. Os três ficam sorrindo. Há um corte. Aparece uma das alas da escola. Atrás está um regente em frente a uma bateria. Ao fundo, vê-se a decoração de Carnaval da avenida.

Há um corte. Aparece um homem negro integrante da escola e o repórter pergunta: “Explica aí o que que houve com a Monte Castelo?”. Entrevistado: “Oh, acidente com a escola aí. Acho que um diretor foi atropelado aí. Então houve um desencontro, tá sabendo? Aí, então aonde a escola, aonde a escola ficou nesse problema aí que ces estão vendo. Aí a rapaziada atrasou”.

Há um corte. Mostra-se a decoração de Carnaval rapidamente. Há outro corte e mostra-se uma ala de uma escola de samba. Parece fantasia de frevo. Usam chapéu grande e uma sombrinha. Há um corte. Mostra outra ala com mulheres com vestimentas afro. Na sequência, aparece um casal como se fossem reis dentro de uma ala. Aparece um caminhão de frente escrito Trem Mineiro. Os integrantes de cima jogam papel. Pessoas tentam passar em frente ao carro, mas há pessoas que impedem. A câmera

¹⁰⁸ Luiz Verano foi Prefeito de Belo Horizonte de 1975 a 1979 e também Secretário de Estado de Indústria e Comércio e Turismo do Estado de Minas Gerais. Depois de ser prefeito assumiu a Presidência da Siderbrás, nomeado pelo Presidente João Figueiredo. Luiz Verano era engenheiro formado pelo Instituto Eletrotécnico e Mecânico de Itajubá, Minas Gerais. C. f. Disponível em: <https://www.oguiadeitajuba.com.br/Personalidades/Pers_L/Luiz-Verano.php>. Acesso em: 28 set. 2023.

foca e mostra duas pessoas dentro da cabine do caminhão. Um repórter de rádio está do lado quase em frente ao caminhão. Corte final.

O vídeo mostra alguns aspectos interessantes sobre o Carnaval belo-horizontino daquele ano e, ao que tudo indica, o filme também faz um panorama do Carnaval daquele dia, ou daquele Carnaval. No início do vídeo mostra-se a tensão entre os foliões e os policiais, mas, para além desta tensão, mostra-se como era esse baile popular. Parece que foi ao ar até essa parte devido ao tipo de edição.

Entretanto, não foi possível saber qual telejornal essas imagens teriam sido veiculadas. Aparece o repórter de perfil, o que dificultou a identificação dele. As fontes entrevistadas são integrantes das agremiações, sendo possível ver o desfile e outros aspectos, como também a corte momesca e o prefeito do período. Interessante é o relato da senhora da ala das baianas e a sua empolgação em participar do desfile.

7 CONSIDERAÇÕES

Como dizia Graciliano Ramos, “se a única coisa que de o homem terá certeza é a morte; a única certeza do brasileiro é o Carnaval no próximo ano”. Com o aparecimento da Covid-19, essa certeza caiu por terra. Além de várias vidas ceifadas, famílias destruídas, a pandemia trouxe incertezas em diferentes campos da vida social. Foram dois anos sem o Carnaval, sem festa, e todos nós sabemos a falta que ela faz em nossas vidas como instrumento de identidade social.

Nesse sentido, o percurso desta tese foi longo, com idas e vindas. Fazer uma pesquisa como esta no meio de um evento inédito na história da humanidade como foi a pandemia de Covid-19 foi uma exercício de persistência e resiliência. Obviamente que esse evento atrapalhou ou pelo menos trouxe muitas incertezas e dificuldades para a realização deste trabalho. Preocupação com a própria vida, com a de familiares e amigos; preocupação com a própria sociedade e seu futuro. Como vimos, a pandemia de Covid-19 deixou ainda mais escancarada as desigualdades sociais, no Brasil e no mundo, reflexo de numa sociedade cada vez mais injusta e desigual.

Como continuar a pesquisa de um tema como o Carnaval se as pessoas morriam? Como sabemos, o Carnaval está associado, na maior parte das vezes, à alegria e à descontração, à possibilidade quase sem limites de se fantasiar, de brincar, de ser o outro. Obviamente não havia “clima”. Entretanto, há uma diferença entre brincar o Carnaval e estudar o Carnaval.

Dessa forma, era preciso continuar e procurar dar sentido à própria vida. No entanto, as dificuldades para a realização desta tese foram imensas, desde o ponto de vista psicológico, existencial, familiar e outros. Posso dizer até do ponto de vista prático-metodológico, pois os lugares ficaram fechados. O próprio MIS-BH ficou fechado por quase dois anos e eu não tive acesso aos filmes nesse período. Bibliotecas e hemerotecas também ficaram fechadas, o que me impediu de pesquisar outros acervos e compará-los com o que eu estava pesquisando. Todavia, isso não impediu que eu fizesse a pesquisa e as reflexões que o estudo pretendia, dentre elas, demonstrar a importância deste acervo para a memória do Carnaval belo-horizontino.

No que tange ao Carnaval, outra característica é a efemeridade. Blocos de rua, escolas de samba e demais agremiações carnavalescas são criadas e pensadas para serem realizadas em determinado momento, através de uma apresentação, cortejo, desfile e outras atividades. Após o desfecho, o que ficam são os elementos utilizados: fantasias, adereços, instrumentos, fragmentos daquilo que passou e que às vezes fica guardado ou reutilizado em outras apresentações. Também ficam as memórias, que são guardadas por aqueles que participaram ou viram o acontecimento.

Desta forma, o registro torna-se algo muito importante para a preservação de uma manifestação cultural como esta. Sendo assim, ela vem sendo documentada e registrada, em muitos casos, com o uso de aparatos tecnológicos, como fotografias e imagens em movimento, tanto pelas grandes empresas de comunicação, como por diferentes profissionais, por amadores e população em geral.

Registrar o Carnaval reflete o que o ser humano tem feito ao longo de sua existência, que é guardar e comunicar as suas mais diferentes ações, suas ideias, seus sentimentos e suas experiências através do auxílio dos mais diversos suportes (parede das cavernas, tábuas de argila, papiro, madeira, pele, papel, fotografias, filmes, fitas K7, disquetes, discos, sites na internet, entre outros suportes). São esses registros que, em alguns casos, são encontrados nas mais diferentes instituições de memória (como arquivos, bibliotecas, museus etc.) em forma de acervo, como os que foram pesquisados nesta tese.

É nesse sentido que também cabe refletir aqui o papel dessas instituições e principalmente o papel do museu em relação ao objeto de análise deste estudo. É preciso considerar que este debate reflete o contexto da formação dos acervos museológicos, em que se configura como um campo de disputas e negociações afins. A maneira como os acervos foram e são formados manifesta mais do que simples escolhas. Elas simbolizam como determinados grupos consideram o que deve ser preservado e, portanto, o que é o patrimônio.

O que são guardados e descartados nos museus? Que valores e significados discursivos são escolhidos quando preservamos ou exibimos determinado acervo? Que histórias são preservadas a partir de inventários, tombamentos, registros, documentações e deslocamentos dos objetos da vida cotidiana para o mundo dos patrimônios e museus?

Isso, a partir do pressuposto de que a fonte documental aqui pesquisada, o “Fundo Globo Minas”, foi produzida por uma empresa de comunicação privada, o Grupo Globo, e que se encontra armazenada e preservada por um museu público vinculado à municipalidade, o MIS-BH. Não se pode deixar de mencionar que o Carnaval, como a memória, também é campo de relações e disputas.

O material que foi analisado tem importância na medida que traz para a discussão a preservação dessa manifestação na cidade. Nesse sentido, a pesquisa realizada se assemelha ao trabalho de edição de um filme ou documentário, utilizando-se recortes e fragmentos de imagens e sons. Às vezes faltam partes, às vezes há ausências, mas no fim percebe-se uma narrativa, mesmo que fragmentária ou provisória.

Todavia, o entendimento deste material atualmente não é o mesmo que ele tinha na época em que foi produzido. Assim, ele ganha entendimentos diferentes e vê-los em sua “totalidade”, mesmo que uma totalidade imaginada e provisória, traz consigo outras formas de se entender essas imagens e até mesmo o Carnaval de Belo Horizonte. A “totalidade” a que me refiro é a possibilidade de ver tanto as imagens que foram veiculadas, como as imagens que não foram veiculadas (as sobras, os restos), que por um verdadeiro “milagre” não foram destruídas. Isso dá outra dimensão para este material e, a meu ver, do ponto de vista da memória do Carnaval e da memória do audiovisual de nosso país, não importa se elas foram veiculadas ou não. O que importa é que elas estão preservadas e reunidas em uma instituição de memória.

Através das imagens do “Fundo Globo Minas” é possível ter uma ideia da composição dos programas telejornalísticos da Globo Minas e dos acontecimentos da região. Isto traz um panorama do que era veiculado e consumido em termos de jornalismo em Minas Gerais. Isso também traz um panorama da sociedade mineira da época.

Dessa forma, ter acesso a essas imagens é a possibilidade de ver algo que talvez as pessoas daquele período não tiveram, pois, como sabemos, nem todo mundo tinha aparelho de televisão em casa e isso, por si só, já era excludente. Hoje é possível ver essas imagens no MIS-BH em um museu público municipal. Isso mostra o poder dos museus e da preservação ao possibilitar o acesso à memória e ao conhecimento.

Eu trouxe um pequeno recorte desse acervo, pois muito ainda se tem para ser pesquisado nesse material. À medida que o corpo técnico do MIS-BH avançar na catalogação e descrição desse acervo, principalmente nos filmes do período entre 1968

a 1973, que ainda não foram processados, outras possibilidades de entendimento do Carnaval belo-horizontino irão surgir e que talvez revelem outros aspectos e outros personagens. Muito do que é percebido nesta manifestação hoje, que tomou uma proporção nunca antes vista na cidade, provém de um longo fazer desta atividade e estes registros podem contribuir para o entendimento de como essa manifestação cultural se desenvolveu em Belo Horizonte.

Ao analisar as imagens do “Fundo Globo Minas” eu tive contato com outra Belo Horizonte. No caso do Carnaval, eu pude perceber que esta manifestação cultural é múltipla e plural, que têm seus ciclos temporais, mas nunca deixou de existir na cidade. Então, o que pode ser visto neste material sobre o Carnaval? Havia uma preponderância dos desfiles de escolas de samba, dos blocos caricatos e dos bailes de Carnaval de clubes. Os desfiles aconteciam na avenida Afonso Pena. Os bailes eram realizados nos clubes como Minas Tênis Clube e Clube Atlético Mineiro, entre outros. Também acontecia o Baile do Povão que era realizado na praça em frente à Rodoviária de Belo Horizonte. A entrada era gratuita com banda de músicos tocando músicas carnavalescas. Em alguns clubes também aconteciam os bailes carnavalescos infantis e os concursos de fantasias.

O pré-Carnaval tinha como ponto forte a Banda Mole, que até hoje acontece no fim de semana anterior à festividade. Mas também havia alguns ensaios das escolas de samba e dos blocos caricatos e a eleição da corte momesca: Rei Momo, Rainha e Princesas do Carnaval. Após o Carnaval, havia a apuração dos resultados e a comemoração se restringia à escola ou ao bloco caricato vencedor.

Interessante é notar os instrumentos. O tamanho do chocalho e a utilização do botijão de gás como instrumento. E a utilização de um instrumento de percussão prendido à cintura que parece uma espécie de caixa ou repinique e o surdo fabricado com um latão de metal. Isso mostra que muitos dos instrumentos eram fabricados pelos próprios integrantes das escolas de samba e dos blocos caricatos. A música animava os foliões e o estilo musical predominante era o samba, instrumental ou com letra, e também marchinhas de Carnaval.

Também é possível ver como era a organização da festa e a decoração. Entrevistas com representantes da Prefeitura falando dos recursos financeiros para a realização da festa e liberados para as escolas de samba e para os blocos caricatos. É possível vê-los reclamando que os recursos não eram suficientes para fazer o desfile,

enquanto os representantes da prefeitura afirmavam que aportes financeiros eram mais do que suficientes. Desta forma, foi possível observar que os grupos populares ligados ao Carnaval, e os seus representantes, tiveram espaço na mídia televisiva citada. É possível ver suas atividades e o seu fazer cultural, mesmo com os limites do meio e as imposições do grupo hegemônico de comunicação aqui citado no caso, a Rede Globo.

Estudar esses registros do Carnaval é estar diante da produção de um grupo de comunicação hegemônico, mas ao mesmo tempo é procurar ver nesse acervo a fala e o modo de ser de grupos considerados marginalizados. É ter outros olhares do que à primeira vista está sendo apresentado. É ter a possibilidade de ver nas imagens a festa, a cidade, os foliões, as escolas de samba, os blocos de rua, os blocos caricatos, as fantasias, a decoração das ruas, os modos de pular o Carnaval, as músicas, os instrumentos utilizados e os modos de tocá-los, os grupos e as pessoas que fazem o Carnaval acontecer, entre outros elementos.

Por fim, deixo uma sugestão de utilização dessas imagens. Elas poderiam ser utilizadas em documentários diversos ou, como já vem sendo feito, em matérias jornalísticas sobre o tema Carnaval. A realização de uma exposição, além de outras pesquisas, como por exemplo, na atuação mais focada nos blocos caricatos e da atuação dos repórteres, também se configuram como boas sugestões para o futuro.

REFERÊNCIAS

- ABADAL FALGUERAS, Ernest; CODINA BONILLA, Lluís. **Bases de datos documentales**: características, funciones y método. Madrid: Síntesis. 2005. (Biblioteconomía y Documentación, 25).
- ABREU, Karen Cristina Kraemer; SILVA, Rodolfo Sgorla da. História e Tecnologias da Televisão. LABCOM. 2012. Disponível em: < <http://www.bocc.ubi.pt/pag/abreu-silva-historia-e-tecnologias-da-televisao.pdf>>. Acesso em: 30 jul. 2021.
- ABREU, Regina; FILHO, Manuel Ferreira Lima. A trajetória do grupo de trabalho de patrimônios e museus da associação brasileira de antropologia. In: TAMASO, Izabela; FILHO, Manuel Ferreira Lima (orgs.). **Antropologia e patrimônio cultural**: trajetórias e conceitos. Brasília: ABA Publicações, 2012.p. 59-74.
- AGOSTINHO, Santo. Confissões. 27a. ed. Petrópolis, RJ: Vozes; Bragança Paulista, SP: Editora Universitária São Francisco, 2014.
- ALMANAQUE DO SAMBA. A Casa do Samba de Minas Gerais. Rômulo Paes. Disponível em: <<https://www.almanaquedosamba.com.br/perfil-de-a-z/photo/item/968-romulo-paes>>. Acesso em: 13 abr. 2022.
- ALMEIDA, Daniela Pereira dos Reis de. et.al. Paradigmas Contemporâneos da Ciência da Informação: a recuperação da informação como ponto focal. Revista Eletrônica Informação e Cognição, v. 6, n. 1, p. 16-27, 2007.
- ALVES, Ana Rodrigues Cavalcanti. O conceito de hegemonia: de Gramsci a Laclau e Mouffe. Lua Nova, São Paulo, 80: 71-96, 2010.
- ALVES, Augusto dos Santos. **O Museu como esfera de comunicação**. Centro de História da Cultura. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas. Universidade Nova de Lisboa – Portugal.
- ALVES, Isabela Correa Ribeiro; NASCIMENTO, Lucileide Andrade de Lima do; Eugenia KEYS; Magna Broseguini; SILVA, Christian Cleyton. **A evolução dos suportes de informação e sua acessibilidade pelos deficientes visuais**. XXV Congresso Brasileiro de Biblioteconomia, Documento e Ciência da Informação – Florianópolis, SC, Brasil, 2013.
- ARAÚJO, Carlos Alberto Ávila. Ciência da Informação, Biblioteconomia, Arquivologia e Museologia: relações teóricas e institucionais. **Encontros Bibli**: revista eletrônica de biblioteconomia e ciência da informação, [S. l.], v. 16, n. 31, p. 110-130, 2011. DOI: 10.5007/1518-2924.2011v16n31p110. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/eb/article/view/1518-2924.2011v16n31p110>. Acesso em: 10 nov. 2021.

ARAÚJO, Carlos Alberto Ávila. Paradigma social nos estudos de usuários da informação: abordagem interacionista. **Informação & Sociedade**, v. 22, n.1, p. 145-159, 2012.

ARAÚJO, Carlos Alberto Ávila. A ciência da informação como ciência social. **Revista Ci. Inf.**, Brasília, v32, n.3, p.21-27, set./dez.2003. Disponível em: <http://revista.ibict.br/ciinf/article/view/985/1026> . Acesso em: 07 mar 2021.

ARAÚJO, Carlos Alberto Ávila. O conceito de informação na Ciência da Informação. **Informação & Sociedade: Estudos**, v. 20, n. 3, 28 nov. 2010.

ARAÚJO, Marcelo. Uma nova realidade: os “não ditos” nos Museus. **Revista Museu**. Disponível em: < <https://www.revistamuseu.com.br/site/br/artigos/18-de-maio/18-maio-2017/2791-uma-nova-realidade-os-nao-ditos-nos-museus.html>>. Acesso em: 16 jun. 2018.

ARAÚJO, Patrícia Vargas Lopes de. **Folganças Populares** – Festejos de Entrudo e Carnaval em Minas Gerais no Século XIX. Editora: Annablume. São Paulo. 2008.

BAKHTIN, Mikhail. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo/Brasília: Hucitec/Editora Universidade de Brasília, 2008.

BARAÇAL, Anaildo Bernardo. **Objeto da museologia**: a via conceitual aberta por Zbynek Zbyslav Stránský. 2008. 124 f. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio, UNIRIO/MAST, Rio de Janeiro, 2008.

BARBOSA, Andréa. “Significados e sentidos em textos e imagens”. In: Dawsey, John; Miller, Regina; Monteiro, Mariana. **Antropologia e performance: ensaios napedra**. São Paulo: Ed. Terceiro Nome, 2013, p. 61-70.

BARRENECHEA, Miguel Angel de. Nietzsche e a Genealogia da Memória Social. In: GONDAR, Jô e DODEBEI, Vera. (Orgs.). **O que é Memória Social?** Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria/Programa de Pós-Graduação em Memória Social da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2005.

BARRETO, Abílio. **O primeiro carnaval de Belo Horizonte**: Minas Gerais. Belo Horizonte. 1929.

BARROS, José Márcio P. R.; et al. **Projeto de implantação do Centro de Referências Audiovisuais da Região Metropolitana de Minas Gerais**. Trabalho elaborado para a Secretaria Municipal de Cultura de Belo Horizonte em 1992.

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade Líquida**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

BAUMGARTEN, Maíra. (org.) **A era do conhecimento**: matrix ou ágora? Brasília: UNB; Porto Alegre: UFRGS, 2001.

BBC. **Tragédia anunciada: os 5 incêndios que já consumiram a Cinemateca.** Por ter filmes antigos a base de nitrato de celulose, a preservação e a revisão periódica são importantes para evitar incêndios. São Paulo. 31/07/2021. Disponível em: <<https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/noticia/2021/07/31/tragedia-anunciada-os-5-incendios-que-ja-consumiram-a-cinemateca.ghtml>>. Acesso em 11 ago. 2021.

BELO HORIZONTE. **HISTÓRICO.** 2020. Disponível em: <<https://prefeitura.pbh.gov.br/belotur/transparencia/historico>>. Acesso em 26 jan. 2022.

BELO HORIZONTE. **Lei 3237 de 11 de agosto de 1980.** Define a política municipal de turismo; dispõe sobre áreas especiais e locais de interesse turístico; cria unidades e complexos turísticos; autoriza a instituição da Empresa Municipal de Turismo de Belo Horizonte - BELOTUR e dá outras providências. https://prefeitura.pbh.gov.br/sites/default/files/estrutura-de-governo/belotur/2021/atos-administrativos-legislacao_lei-3.237-_11ago1980_politica-municipal-turismo-e-criacao-belotur.pdf>. Acesso em: 26 jan. 2022.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: **Obras escolhidas**, Vol.1. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BENJAMIN, Walter. As Teses sobre o Conceito de História. In: **Obras Escolhidas**, Vol. 1, p. 222-232. São Paulo, Brasiliense, 1985.

BENJAMIN, Walter. **Passagens.** Edição organizada por Willi Bolle, trad. Cleonice Paes Barreto Mourão e Irene Aron. Belo Horizonte. Editora UFMG. São Paulo. Imprensa Oficial do Estado de São Paulo. 2006.

BISHOP, Claire. **Radical Museology: or, What's "Contemporary" in Museums of Contemporary Art.** London: Koenig Books, 2014.

BOAL, Augusto. Entre o Teatro e a Vida. In: CARVALHO, Sérgio de. (Org.). **O Teatro e a Cidade: Lições de História do Teatro.** São Paulo: SMC. 2004. Disponível em: <<http://augustoboal.com.br/2014/07/05/entre-o-teatro-e-a-vida/>>. Acesso em: 29 abr. 2022.

BORGES, Guto. **Confundir: carnavais e revoluções.** 01/02/2013. Blog Variável 5. Disponível em: < <https://variavel5.com.br/blog/caps-lock-carnaval/>>. Acesso: 19 ago. 2019.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico.** Rio de Janeiro: Bertrand Brasil S.A, 1989.

BOURDIEU, Pierre. **Sobre a televisão.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas:** Introdução, organização e seleção Sergio Miceli. Direção J. Guinsburg. 7.ed. São Paulo: Perspectiva, 2011. 362p. (Coleção estudos; 20).

BRULON, Bruno. Museu queer e Museologia da bricolagem: o problema da diferença nos regimes museais. *Museologia & Interdisciplinaridade*. **Revista do Programa de**

Pós-Graduação em Ciência da Informação da Universidade de Brasília. Vol. 9, nº17, Jan./ Jul. de 2020.

BURKE, Peter. **Uma história social do conhecimento:** de Gutenberg a Diderot. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

BUSETTO, Áureo. Vale a Pena Ver De Novo - organização e acesso a arquivos televisivos na França, Grã-Bretanha e no Brasil. 2014. **História (São Paulo)**, vol. 33, núm. 2, julho-diciembre, 2014, pp. 380-407 Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho São Paulo, Brasil. Disponível em: <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=221032780018>>. Acesso em: 01 set. 2021.

CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas híbridas:** estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015.

CAPURRO, R.; HJORLAND, B.; CARDOSO, A. M. P.; TRAD., M. G. A. F.; AZEVEDO, M. A. O conceito de informação. **Perspectivas em Ciência da Informação**, v. 12, n. 1, 2007. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/20.500.11959/brapci/33134>>. Acesso em: 21 abr. 2021.

CARNOY, Martin. **Estado e teoria política.** 2. ed. Campinas: Papyrus, 1988.

CARVALHO, C. A. P.; MADEIRO, G. Carnaval, mercado e diferenciação social. **Organizações & Sociedade**, v. 12, n. 32, p. 165-177, 2005.

CASTRO, Ruy. **O Carnaval da Guerra e da Gripe.** Editora: Companhia das Letras. 2020.

CHÂTELET, Michel; DUHAMEL, Olivier; PISIER-KOUCHNER, Évelyne. **Histórias das ideias políticas.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

CHAUÍ, Marilena. **Marilena Chauí sobre Hegemonia em Gramsci.** Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=mzZWlf2U4eU>>. Acesso: 30 set. 2022.

COELI, Camila; LACOTIX, Fernanda; RIBEIRO, Melissa; ROCHA, Naiara. **Diário de Bloco.** 1ª ed., 2015.

CONJUNTO VAZIO. A Tradição Praieira Insurgente de Belo Horizonte. **Blog Conjunto Vazio.** 2011. Disponível em: <<https://comjuntovazio.wordpress.com/tag/praiia-da-estacao/>>. Acesso em 2022.

CONSELHO INTERNACIONAL DE ARQUIVOS. ISAD(G): **Norma Geral Internacional de Descrição Arquivística.** 2.ed. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2000.

CONSELHO NACIONAL DE ARQUIVOS. (BRASIL) **Câmara Técnica de Documentos Audiovisuais, Iconográficos e Sonoros. Glossário.** Versão 2.0. Disponível em: http://conarq.gov.br/images/csais/glossario_ctdaism_v2_2016.pdf. Acesso em: 21 nov. 2020.

- CORNER, John. **Finding data, reading patterns, telling stories**: issues in the historiography of television. *Media, Culture & Society*, v. 25, n. 2, 2003, p. 273-280.
- CUNHA, M. C. P. (org). **Carnavais e outras f(r)estas**: ensaios de história social da cultura. Campinas: Editora da Unicamp/CECULT, 2002.
- CUNHA, M. C. P. **Ecoss da folia**: uma história social do carnaval carioca entre 1880 e 1920. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- CURY, Marília Xavier. **Por um paradigma para os museus – em discussão**. *Revista Museu*. 2009. Disponível em: <<http://revistamuseu.com/18demaio/artigos.asp?id=12679>>. Acesso em: 15 jul. 2019.
- DA MATTA, Roberto. **Carnavais, malandros e heróis**: para uma sociologia do dilema brasileiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1980. 2.ed.
- DAWSEY, John. Imagens de mãe: drama e montagem. In: DAWSEY, John; Miller, Regina; Monteiro, Mariana. **Antropologia e performance: ensaios na pedra**. São Paulo: Ed. Terceiro Nome, 2013, p. 69-84.
- NOVIELLO, Décio. **Depoimentos**. Belo Horizonte, MG: Editora Arte. 2011.
- DESVALLÉS, André; MAIRESSE, François. **Conceitos-chave de Museologia**. Minas Gerais: Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus: Superintendência de Museus e Artes Visuais: Secretaria de Estado da Cultura de Minas Gerais, 2016.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Cascas**. São Paulo: Ed. 34, 2017.
- DINIZ, Ângela Maria Carrato. **Uma história da TV Pública brasileira**. 2013. Tese (Doutorado em Comunicação) – Universidade de Brasília, Brasília, 2013.
- DUARTE, André Luis Bertelli. Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: revisitando um clássico, na **Revista de História e Estudos Culturais** - Abril/maio/junho de 2008 - Vol 5 Ano V, número 2.
- ESCOREL, Eduardo. Vestígios do Passado: acervo audiovisual e documentário histórico. In: **CPDOC 30 Anos**. Célia Camargo... [eta al]. Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getúlio Vargas/CPDOC, 2003. 192 p.
- FARIA, Guilherme José Motta. As Transformações temáticas nos desfiles das Escolas de Samba do Rio de Janeiro e os debates sobre autenticidade versus modernidade (1960/2000). **XXVII Simpósio Nacional de História**. 22 a 26 de julho de 2013. UFRN. Natal - RN. ANPUH Brasil. 2013.
- FERNANDES, Néelson da Nóbrega. Escolas de Samba: Sujeitos Celebrantes e Objetos Celebrados. **Coleção Memória Carioca**. Vol. 03. Rio de Janeiro, 2001.
- FERREIRA, Felipe. **O livro de ouro do carnaval brasileiro**. Ediouro Publicações. 2004. 421p.

FERREIRA, Felipe. **Inventando carnavais**: o surgimento do carnaval carioca no século XIX e outras questões carnavalescas. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2005.

FLORES, M. Do entrudo ao carnaval. **Estudos Ibero-americanos**, v. 22, n. 1, p. 149-162, 1996.

FONTES, Virginia. Intelectuais e mídia – quem dita a pauta? In: COUTINHO, Eduardo Granja (Org.). **Comunicação e contra-hegemonia**: processos culturais e comunicacionais de contestação, pressão e resistência. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2008.

FREITAS, Marcelo Braga de. **O Passado tinha um Futuro**: A trajetória do Centro de Referência Audiovisual de Belo Horizonte 1992-2014. Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais-Puc Minas. Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais. 2015.

FRY, Peter, CARRARA, Sérgio e MARTINS-COSTA, Ana Luiza. Negros e brancos no carnaval da Velha República, in REIS, Joao José Reis. Editora Brasiliense, 1988. São Paulo.

FURGONI, Chiara. **Invenções da Idade Média**: óculos, livros, bancos, botões e outras invenções geniais. Rio de Janeiro: Zahar, [1940] 2007.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Apagar os rastros, recolher os restos. In: **Walter Benjamin**: rastro, aura e história / Sabrina Sedlmayer, Jaime Ginzburg (Org.) – Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

GALVÃO, Lúcia Helena. Algumas reflexões sobre o CARNAVAL - Filosofando até com Carnaval?!? **Nova Acrópole**. Youtube. 27 de fev. de 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8RhikCVMZfs>. Acesso em: 12 jun. 2022.

GAUDIN, Benoit. Da mi-carême ao carnabeach - história da(s) micareta(s). Tempo Social; **Rev. Sociol. USP**, S. Paulo, 12(1): 47- 68, maio de 2000.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC – Livros técnicos e científicos Editora S.A, 1989, (cap. 1 “Uma descrição densa: por uma teoria interpretativa da cultura).

GLEICKM, James. **A informação**: Uma história, uma teoria, uma enxurrada. Tradução Augusto Calil – 1ª edição -. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. O patrimônio como categoria de pensamento. In: ABREU, Regina; CHAGAS, Mario (Org.). **Memória e patrimônio**: ensaios contemporâneos. Rio de Janeiro: DP&A: Faperj: Unirio, 2003b. p. 21-29.

GRAMSCI, Antonio. **Cadernos do cárcere - Maquiavel**. Notas sobre o Estado e a política. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000. 428 p. v. 3.

GRAMSCI, Antonio. **Os intelectuais e a organização da cultura**. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

GONDAR, Jô. Cinco proposições sobre memória social. **Revista Morpheus: estudos interdisciplinares em Memória Social**, v, n, p. 19-40.

GONDAR, Jô. Quatro proposições sobre memória social. In: GONDAR, Jô e DODEBEI, Vera. (Orgs.). **O que é Memória Social?** Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria/Programa de Pós-Graduação em Memória Social da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2005.

GUARNIERI, Waldisa Rússio Camargo. Conceitos e limites da preservação: uma visão museológica. **Simpósio sobre Memória e Patrimônio Cultural**. 1986. Arquivo IEB/USP, Fundo Waldisa Rússio, código WR-DOC-0196.

HABERMAS, Jürgen. **Consciência moral e agir comunicativo**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1989.

HALL, Stuart; CHRITCHER, Chas; JEFFERSON, Tony; CLARKE, John; ROBERTS, Brian. A produção social das notícias: O mugging nos media. In: TRAQUINA, Nelson. **Jornalismo: Questões, teorias e "estórias"**. Lisboa: Vega, 1994.

HALBWACHS, Maurice. **A Memória Coletiva**. São Paulo, Vértice, 1990.

HASHIMOTO, Fernando. Análise Musical de "Estudo para Instrumentos de Percussão", 1953, M. Camargo Guarnieri; Primeira Peça Escrita Somente para Instrumentos de Percussão no Brasil. **Dissertação de Mestrado em Artes**. Instituto de Artes da UNICAMP Campinas – 2003.

HUYSEN, Andreas. **Seduzidos pela Memória**. Arquitetura, Monumentos, Mídia. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

ISAD(G): **Norma Geral Internacional de Descrição Arquivística**. 2ª edição adotada pelo Comitê de Normas de Descrição, Estocolmo- Suécia, 19-22 de setembro de 1999, versão final aprovada pelo CIA do Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2001.

JARDIM, José Maria. **A produção do conhecimento arquivístico: perspectivas internacionais e o caso brasileiro (1990-1995)**. Ci. Inf.[online]. 1998, vol.27, n.3, pp.00-00. ISSN 0100-1965. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/S0100-19651998000300001>>. Acesso em 12 jun. 2022.

JENKYN, Richard. The Memory of Rome in Rome. In: GALINSKY, Karl (ed.) **Memoria Romana: Memory in Rome and Rome in Memory**. Supplements to the Memoirs of the American Academy in Rome, 10. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2014. pp. 15-26.

JESUS, Priscila Maria de. Uma reflexão sobre o processo de musealização: o patrimônio imaterial nos espaços museais. **Cadernos de Sociomuseologia – 4 - (vol 48)**. 2014.

KROEBER, Alfred L. **A natureza da Cultura**. Lisboa: Edições 70, 1952.

LARA FILHO, Durval. Museu, objeto e informação. **Transinformação**, Campinas, n. 21, v. 2, p. 163-169, maio/ago., 2009.

LAZZARI, Alexandre. **Coisas que o povo não pode fazer**: carnaval em Porto Alegre (1870-1915). Campinas: Editora da Unicamp/CECULT, 2001.

LIMA, Luciana Leite; VOLL, Vera; KAMEL, Roberto Chafick Abu. A política de turismo em Belo Horizonte: gestão e arranjo institucional. **VII Seminário da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Turismo** 20 e 21 de setembro de 2010 – Universidade Anhembi Morumbi – UAM/ São Paulo/SP. 2010. Disponível em: <<https://www.anptur.org.br/anais/anais/files/7/22.pdf>>. Acesso em: 26 jan. 2022.

LIMA, Luciana Leite; VOLL, Vera; KAMEL, Roberto Chafick Abu. A política de turismo em Belo Horizonte: gestão e arranjo institucional. **VII Seminário da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Turismo**. Universidade Anhembi Morumbi – UAM/ São Paulo/SP. 2010.

LINDEPERG, Sylvie. O destino singular das imagens de arquivo: contribuição para um debate, se necessário uma “querela”. In: **Devires**. Tradução de Julia Fagioli e Pedro Veras Belo Horizonte. v. 12, nº1, 2015. Disponível em: <<http://www.fafich.ufmg.br/devires/index.php/Devires/article/view/342/188>>. Acesso em: 07 de set. 2021.

LOUREIRO, José Mauro. M. **Museu de ciência, divulgação científica e hegemonia**. Ciência da Informação. Brasília: IBICT, v. 32, n. 1, p. 88-98, jan./abr. 2003.

LOUREIRO; Maria Lucia de Niemeyer Matheus; LOUREIRO, José Mauro Matheus. Documento e musealização: entretecendo conceitos. **MIDAS**, 2013. Disponível em: <<http://midas.revues.org/78?>>. Acesso em: 15 nov. 2019.

LOUVISI, Victor Pinheiro. A Festa de Momo pelas Lentes da Globo Minas: imagens em movimento do carnaval de Belo Horizonte dos anos 1970. v. 3 n. 2 (2021): Pista: **Periódico Interdisciplinar: Sociedade, Tecnologia e Ambiente**. PUC Minas.

LOUVISI, Victor Pinheiro. O Museu da Imagem e do Som de Belo Horizonte - MIS-BH – e seu Acervo de Carnaval. **Revista Eletrônica Ventilando Acervos / Museu Victor Meirelles**. -- v. especial, n. 1 (jul. 2022). -- Florianópolis: MVM, 2022.

LOUVISI, Victor Pinheiro. O Museu como Sistema Integrado. **XVI Encontro Nacional de Pesquisa em Ciência da Informação**, n. XVI ENANCIB, 2015.

LOUVISI, Victor Pinheiro. **Organização da Informação de Coleções Musealizadas**. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação) - Ciência da Informação, Universidade Federal de Minas Gerais, Minas Gerais, 2014.

LOUVISI, Victor Pinheiro; PACHECO, Ana Paula Soares. A Política de Aquisição e Descarte do Museu da Imagem e do Som de Belo Horizonte. n. **XVII Encontro Nacional de Pesquisa em Ciência da Informação**, n. XVII ENANCIB, 2016.

LOUVISI, Victor Pinheiro; SILVA, Rubens Alves. O Carnaval de BH através do Acervo do Museu da Imagem e do Som de Belo Horizonte. **Encontro Nacional de Pesquisa em Ciência da Informação**, n. XIX ENANCIB, 2018.

LOUVISI, Victor. Pinheiro; CARVALHO, Ana Paula. Corrêa. Plano Museológico: tendências e perspectivas. In: Leônidas José de Oliveira. (Org.). **Caderno de Textos Inverno MHAB 2011**. Belo Horizonte. 2011.

MACAMBYRA, Marina. Uma metodologia para tratamento de documentos de documentos audiovisuais. **INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação**. XXIV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Campo Grande/MS – setembro 2001.

MAIA, Marcos. Historiador aponta que Belo Horizonte nunca deixou de viver o carnaval. Marcos Maia destaca os diferentes aspectos e interações simbólicas deste ritual. **Portal Uai**. 05/02/2016. Disponível em: <<http://www.uai.com.br/app/noticia/pensar/2016/02/05/noticias-pensar,176804/historiador-aponta-que-belo-horizonte-nunca-deixou-de-viver-carnaval.shtml>>. Acesso em: 10 ago. 2019.

MAIA, Marcos. Imagens e sons do carnaval e do samba de BH. Rádio UFMG, entrevistador Felipe Sartoretto. **Site UFMG - Arte e Cultura**. 30/01/2017. Disponível em: <<https://ufmg.br/comunicacao/noticias/imagens-e-sons-do-carnaval-e-do-samba-de-bh>>. Acesso em: 11 ago. 2019.

MARINONI, Bruno. Concentração dos meios de comunicação de massa e o desafio da democratização da mídia no Brasil. **Análise 13**, de 2015, Friedrich Eberte Stiftung Brasil. Disponível em: <http://intervozes.org.br/wp-content/uploads/2016/02/Projeto-FES-Artigoconcentracao-meio.pdf>. Acesso em: 11 dez. 2021.

MARQUES, Alexandre Pimenta. O registro inicial do documentário mineiro: Igino Bonfioli e Aristides Junqueira. 2007. 222f. **Dissertação (Mestrado em Arte e Tecnologia da Imagem) - Universidade Federal de Minas Gerais, Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes, Belo Horizonte**.

MARTINS, Ana Amélia Lage. Informação e movimentos sociais sob a ótica do campo social da Ciência da Informação: uma análise a partir da Marcha das Vadias. 2010.0 166 f. **Tese (Doutorado em Ciência da Informação) – Escola de Ciência da Informação, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2015**.

MENESES, Ulpiano Bezerra de. A exposição museológica: reflexões sobre pontos críticos na prática contemporânea. **Ciências em Museus**. 1992.

MENESES, Ulpiano Bezerra de. Do teatro da memória ao laboratório da História: a exposição museológica e o conhecimento histórico. **Anais do Museu Paulista**, [S.l.], v. 2, n. 1, p. 9-42, jan. 1994. ISSN 1982-0267. Disponível em: <<https://www.scielo.br/pdf/anaismp/v2n1/a02v2n1.pdf>>. Acesso em: 20 mar. 2020.

MONASTA, Attilio. **Antonio Gramsci. Coleção Educadores.** Tradução e organização Paolo Nosella. Fundação Joaquim Nabuco/Editora Massangana. Recife. 2010.

MORAES, Dênis de. Comunicação, hegemonia e contra-hegemonia: a contribuição teoria de Gramsci. **Revista Debates**, Porto Alegre, v.4, n.1, p. 54-77, jan.-jun. 2010.

MORETTIN, Eduardo. Acervos cinematográficos e pesquisa histórica: questões de método, In: **Revista Esboços**, Florianópolis, v. 21, n. 31, ago. 2014, p.50-67.

MUSSA, Alberto; SIMAS, Luiz Antonio. **Sambas de enredo: história e arte.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 2010.

NATAL, Vinícius Ferreira. Os caminhos da memória no batuque do carnaval carioca. **Textos escolhidos de cultura e arte populares, Rio de Janeiro**, v.7, n.2, p. 207-215, nov. 2010.

NERY, Pedro. Arte, pátria e civilização: a formação dos acervos artísticos do Museu Paulista e da Pinacoteca do Estado de São Paulo (1893-1912). 2015. **Dissertação (Mestrado em Museologia) - Museologia, Universidade de São Paulo, São Paulo**, 2015.

OLIVEIRA, C. A. A nova capital em movimento: a reconfiguração dos espaços públicos em Belo Horizonte (1897-1930). 207f. **Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas**, 2012.

OLIVEIRA, Christian Dennys Monteiro de. **Geografia do Turismo na Cultura Carnavalesca.** Editora Paulistana. São Paulo. 2007.

OLIVEIRA, I. T. M. Uma "praia" nas Alterosas, uma "antena parabólica" ativista: configurações contemporâneas da contestação social de jovens em Belo Horizonte. **Dissertação de Mestrado (Mestrado em Educação) - Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Educação**, 2012.

ORTEGA, Cristina Dotta. Ciência da Informação: do objetivo ao objeto. Rio de Janeiro (RJ), **XIII ENANCIB (GT1)**, 2012.

ORTIZ, Renato. **A Consciência Fragmentada: ensaios de cultura popular e religião.** Rio de Janeiro. Editora Paz e Terra, 1980.

PASSOS, D. O. R. A formação do espaço urbano da cidade de Belo Horizonte: um estudo de caso a luz de comparações com as cidades de São Paulo e Rio de Janeiro. **Mediações-Revista de Ciências Sociais**, v.21, n.2, p. 332-358, 2016.

PASSOS, D. O. R. A formação urbana e social da cidade de Belo Horizonte: hierarquização e estratificação do espaço na nova Capital mineira. **Temporalidades**, v. 1, n. 2, p. 37-52, 2009.

PEREIRA FILHO, Hilário. F. Glórias, conquistas perdas e disputas: as muitas máscaras dos carnavais de rua em Belo Horizonte (1899 - 1936). 2006. 225 f. **Dissertação**

(Mestrado em História) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2006.

PEREIRA, Carlos Alberto M. e MIRANDA, Ricardo. **O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira – Televisão.** São Paulo, Ed. Brasiliense. 1983.

POLLAK, Michael. **Memória, esquecimento e silêncio.** Estudos Históricos, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, pp. 3-15, 1989.

POMIAN, Krzystof. Coleção. In: GIL, Fernando. **Memória-História.** Porto: Imprensa Nacional: Casa da Moeda, 1984. p. 51- 86.

POMIAN, Krzystof. Memória. In: GIL, Fernando. **Sistemática.** Porto: Imprensa Nacional: Casa da Moeda, 2000. p. 507- 516.

PORTAL G1. Carnaval de rua de BH terá quase um mês de folia. **Portal G1.** Minas Gerais, 2012. Disponível em <<http://g1.globo.com/minasgerais/carnaval/2012/noticia/2012/01/carnaval-de-rua-de-bh-tera-quase-um-mes-de-folia.html>>. Acesso em 20 set. 2019.

PREFEITURA DE BELO HORIZONTE. História do Carnaval de BH é resgatada em exposição no Abílio Barreto. **Diário Oficial do Município.** Ano XXVI - Edição N.: 4242. Quarta-feira, 30 de Janeiro de 2013.

PREFEITURA DE BELO HORIZONTE. **MUSEU HISTÓRICO ABÍLIO BARRETO – MHAB.** 2021. Disponível em: <<https://prefeitura.pbh.gov.br/fundacao-municipal-de-cultura/museus/mhab>>. Acesso em 25 mar 21.

PREFEITURA DE BELO HORIZONTE. **Plano Museológico do Museu da Imagem e do Som de Belo Horizonte.** Museu da Imagem e do Som de Belo Horizonte. Fundação Municipal de Cultura. Prefeitura Municipal de Belo Horizonte. 2013.

PREFEITURA DE BELO HORIZONTE. **Política de Aquisição e Descarte de Acervos do MIS-BH.** Museu da Imagem e do Som de Belo Horizonte. Fundação Municipal de Cultura. Prefeitura Municipal de Belo Horizonte. 2016.

PRIORE, Mary Del. Outros Carnavais. **Revista Nossa História,** Rio de Janeiro, nº 16, fevereiro de 2005, p. 16.

QUEIROZ, D. G. C.; MOURA, A. M. M.; MOURA, A. M. M. Ciência da informação: história, conceitos e características. **Em Questão,** v. 21, n. 3, p. 26-42, 2015. DOI: [10.19132/1808-5245213.26-42](https://doi.org/10.19132/1808-5245213.26-42) Acesso em: 04 out. 2021.

RAJÃO, Flora. Evento de 1 ano, Praia da Estação. **Flickr.** Disponível em: <<https://www.flickr.com/photos/floratografia/5382536727/in/album-72157625767045733/>>. Acesso em: 02 fev. 2022.

RAMOS, José Mário Ortiz. **Cinema, televisão e publicidade:** cultura popular de massa no Brasil nos anos 1970-1980. São Paulo: Annablume, 2004.

RANGEL, Marcio. A Coleção do Museu de Astronomia e Ciências Afins. In: LOPES, MM.; HEIZER, A., (orgs). **Colecionismos, práticas de campo e representações**. Campina Grande: EDUEPB, 2011.

REDE GLOBO. **Conheça a TV Globo em Minas**. Disponível em: <<http://redeglobo.globo.com/globominas/noticia/2011/03/conheca-tv-globo-minas.html>>. Acesso em: 25 mar. 2020.

REZENDE, Ana Flávia. “Aqui cada um faz o seu rolê”: práticas organizativas dos blocos de rua afro do carnaval de Belo Horizonte. **Tese programa de Pós-Graduação em Administração da UFMG**. 2022.

RIBEIRO, Célio. Carnaval de BH tem origens na fundação da cidade. **Expresso 104,5 conversou com o historiador do carnaval Marcos Maia**. 2020. Disponível em: <<https://ufmg.br/comunicacao/noticias/carnaval-de-bh-tem-origens-na-fundacao-da-cidade>>. Acesso em: 10 jul. 2021.

RIBEIRO, Raphael Rajão. **A bola, as ruas alinhadas e uma poeira infernal**: os primeiros anos do futebol em Belo Horizonte (1904-1921). Rio de Janeiro. Ed. Drible de Letra, 2018.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Tradução Alain François et. al. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

RIGHETTO, G. G.; VITORINO, E. V.; MURIEL-TORRADO, E. Competência em informação no contexto da vulnerabilidade social: conexões possíveis. **Informação & Sociedade: Estudos**, [S. l.], v. 28, n. 1, 2018. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/ies/article/view/34735>. Acesso em: 11 out. 2021.

RODRIGUES, Marcella Furtado. BH em movimento. Registros audiovisuais do período da ditadura na capital de Minas. **Anais do XXIX Simpósio Nacional de História - contra os preconceitos: história e democracia**. 2017. Disponível em: <[1502846182_ARQUIVO_artigo_marcella_anpuh_final.pdf](#)>. Acesso em: 29 jul. 2021.

RODRIGUES, Marcella Furtado. Movimentos pela Anistia em Belo Horizonte em registros da Globo Minas. XXIII SOCINE. Preservação e Memória Digital Hoje. **Anais Digitais**. 2019. Disponível em: <<https://www.socine.org/publicacoes/anais/>>. Acesso em: 08 jan. 2022.

RODRIGUES, Marcella Furtado. Poder e resistência em telerreportagens da Globo Minas (1973 - 1980) presentes no acervo do MIS BH. **Tese (Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais)**. Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. 2021. Versão original.

SALLES, FILIPE. Bitolas e Formatos de Cinema. **MNEMOCINE**, 2009. Disponível em: <<http://www.mnemocine.com.br/index.php/cinema-categoria/28-tecnica/146-bitolasformatos>>. Acesso em: 21 jan. 2022.

SANTOS, Marcelo Nair dos. **Documento como obra**: contribuições para a organização da informação. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Minas Gerais, 2013.

SANTOS, Milton. **Por uma outra Globalização**: do pensamento único à consciência universal. Rio de Janeiro. 2012.

SANTOS, Myrian Sepúlveda dos; CHAGAS, Mario de Souza. A Linguagem de poder dos museus. In: ABREU, Regina; CHAGAS, Mario de Souza; SANTOS, Myrian Sepúlveda dos (orgs). **Museus, coleções e patrimônios: narrativas polifônicas**. – Rio de Janeiro: Garamond, MinC/IPHAN/DEMU, 2007.

SANTOS, Myrian Sepúlveda. Do entrudo às escolas de samba: a ocupação do espaço das ruas pelo carnaval carioca, em História e Cidadania - **Simpósio Nacional de História - ANPUH** - Minas Gerais, julho de 1997. V II.

SANTOS, Ricardo Augusto dos. O Carnaval, a peste e a 'espanhola'. Hist. ciênc. saúde-Manguinhos;13(1):129-158, jan.-mar. 2006.

SCHECHNER, Richard. **Performance**. Teoría y prácticas interculturales, Buenos Aires, Libros de Rojas/UBA, 2000.

SCHLESENER, Anita Helena. **Hegemonia e Cultura**: Gramsci. 3ª edição. Curitiba: Editora UFPR, 2007.

SCHMITT, Juliana. **O Imaginário Macabro**: Idade Média – Romantismo. Ed. Alameda. São Paulo. 2018.

SCHREINER, Klaus. Museology: science or just practical museum work? **Museological Working Papers**, 1980.

SEMERARO, Giovanni. **Gramsci e a sociedade civil**: cultura e educação para a democracia. Petrópolis, Vozes, 1999.

SILVA, Carlos Carvalho da. “Chapa Branca” na Beija-Flor, o grande decênio na avenida em 1975. **Arte e Ensaios**. vol. 26, n. 40, jul./dez. 2020. PPGAV/EBA/UFRJ. Rio de Janeiro, Brasil. <<https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/1335-5719>>. Acesso em: 08 jan. 22.

SILVA, Marcos Aurélio da. Carnaval e audiovisual: é preciso ir além dos estereótipos. **Revista SESC TV**. 2017.

SILVA, Marília Teixeira Barbosa e SANTOS, Ligia. **Paulo da Portela**: traço de união entre duas culturas. Rio de Janeiro: Funarte, 1989.

SILVA, Regina Helena Alves. Cidade e Disputas Simbólicas. In: Pensar. **Jornal Estado de Minas**. A convite do Pensar, três historiadores refletem sobre o passado, o presente e o futuro do carnaval na capital. Professora Regina Helena Alves Silva, pesquisador Marcos Maia e historiador e músico Guto Borges analisam a folia. 09/02/2018 11:08.

SILVA, Rubens Alves da. A atualização de **tradições**: performances e narrativas afro-brasileiras. São Paulo: LCTE Editora, 2012.

SILVA, Rubens Alves da. Às margens das margens: notas sobre as noções de patrimônio, memória social e performance na ciência da informação. **Perspectivas em Ciência da Informação**, [S.l.], v. 24, p. 149-161, mar. 2019. ISSN 19815344. Disponível em: <<http://portaldeperiodicos.eci.ufmg.br/index.php/pci/article/view/3899>>. Acesso em: 22 mar. 2020.

SILVA, Rubens Alves da. **Negros católicos ou catolicismo negro?**: um estudo sobre a construção da identidade negra no Congado mineiro. Belo Horizonte: Nandyala, 2010.

SIQUARA, Carlos Andrei. Memórias da festa de Momo. “Imagens e Sons do Carnaval e do Samba de BH” começa nesta quarta-feira (1) e segue até domingo no Museu da Imagem e do Som. **Jornal O Tempo**. Dia 01/02/17. Disponível em: <<https://www.otempo.com.br/diversao/magazine/memorias-da-festa-de-momo-1.1430139>>. Acesso em: 10 ago. 21.

SMALL, Daniele Avila. O fantasma do teatro. Notas sobre teatro filmado em diálogo com o registro audiovisual de Hamlet do The Wooster Group. **Questão de Crítica – revista eletrônica de críticas e estudos teatrais**. 2020.

SMIT, Johanna W. A Documentação e suas diversas abordagens. In: **Documentação em Museus**. (Org.). GRANATO, Marcus; SANTOS, Claudia Penha; LOUREIRO, Maria Lúcia. Rio de Janeiro: Museu de Astronomia e Ciências Afins, 2008.

SMIT, Johanna W. O documento audiovisual ou a proximidade entre as 3 marias. **Revista Brasileira de Biblioteconomia e Documentação**, v. 26, n. 1/2, p. 81-85, 1993. Disponível em: <<http://www.brapci.ufpr.br/brapci/v/a/2163>>. Acesso em: 25 Set. 2019.

SOARES, Luís Eustáquio. A carnavalização da cultura popular. **Observatório da Imprensa**. Edição 672. 2011.

SOIHET, Rachel. Subversão pelo Riso. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998.

STRANSKÝ, Zbynek Z. La muséologie: science ou seulement travail pratique du musée?. **Museological Working Papers - MuWoP/DoTraM**, Estocolmo, n.1, p. 42-44, 1980.

STRANSKÝ, Zbynek Z. La théorie des systèmes et la muséologie. Documents de Travail sur la Muséologie – **DoTraM**, Estocolmo, n. 2, p. 72-76, 1981.

TAYLOR, Diana. **O arquivo e o repertório**: performance e memória cultural nas américas. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

TURNER, Victor W. **The ritual process**: structure and anti-structure, Chicago, Aldine Publishing Co., 1969. (Trad. Bras. Nancy Campi de Castro. Petrópolis, Vozes, 2013).

TURNER, Victor W. **The anthropology of performance**, New York, PAJ Publications, 1988.

UNESCO. **Jornalismo, fake news & desinformação**: manual para educação e treinamento em jornalismo. IRETON, Cherilyn; POSSETI, Julie (orgs.). Disponível em: <https://bit.ly/2YeYYp7>. Acesso em: 25 out. 2020.

UNESCO. **Patrimônio imaterial no Brasil**: legislação e políticas estaduais. Brasília: UNESCO; Educarte, 2008. Disponível em: <http://unesdoc.unesco.org/images/0018/001808/180884POR.pdf>. Acesso em: 23 set. 2022.

UNESCO. **Recommendation for the Safeguarding and Preservation of Moving Images**. 1980. Disponível em: <https://www.unesco.org/en/legal-affairs/recommendation-safeguarding-and-preservation-moving-images#:~:text=Since%20poor%20storage%20conditions%20accelerate,to%20the%20highest%20archival%20standards>. Acesso em: 10 de set de 2022.

VIANNA, Leticia C. R. Patrimônio Imaterial. In: GRIECO, Bettina; TEIXEIRA, Luciano; THOMPSON, Analucia (Orgs.). **Dicionário IPHAN de Patrimônio Cultural**. 2. ed. rev. ampl. Rio de Janeiro, Brasília: IPHAN/DAF/Copedoc, 2016.

VIEIRA, K. R.; LUCAS, E. R. de O. Jesse Shera e sua contribuição para o campo da Biblioteconomia e Ciência da Informação. **Encontros Bibli: revista eletrônica de biblioteconomia e ciência da informação**, [S. l.], v. 23, n. 51, p. 17-30, 2018. DOI: 10.5007/1518-2924.2018v23n51p17. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/eb/article/view/1518-2924.2018v23n51p17>. Acesso em: 15 nov. 2021.

WEINRICH, Harald. **Lete**: Arte e Crítica do Esquecimento. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

WERSIG, G.; NEVELING, U. The phenomena of interest to information science. **The Information Scientist**, v.9, n.4, 1975.

WILLIAMS, R. **Televisão**: tecnologia e forma cultural. Trad. Márcio Serelle; Mário F. I. Viggiano. 1a ed. São Paulo: Boitempo; Belo Horizonte, PUC Minas, 2016.

ANEXO A - CARTA ABERTA À SOCIEDADE BELO-HORIZONTINA. (ANPUH.ORG.BR)

No dia 3 de maio a equipe do Museu da Imagem e do Som de Belo Horizonte (MIS-BH) foi informada que a sede, situada na Avenida Álvares Cabral, 560, deverá ser desocupada em até 20 dias para que o espaço possa abrigar a Associação Municipal de Assistência Social- AMAS. Essa decisão, que não contou com a participação da equipe, foi tomada sem um estudo dos impactos que serão gerados sobre os serviços e atividades oferecidos pelo Museu e, especialmente, sobre o acervo preservado por ele. O Museu da Imagem e do Som de Belo Horizonte – MIS-BH tem a missão de preservar, mapear e disseminar os registros audiovisuais que contemplem a história e a cultura da capital mineira por meio de ações de conservação de acervos, estímulo à pesquisa, educação patrimonial, fomento à produção, difusão e acesso à produção audiovisual. A instituição tem origem em 1989, ano em que foi aprovada a lei Nº 5.553, que autorizou a criação do Museu da Imagem e do Som de Belo Horizonte (MIS-BH). Em 1995 foi inaugurado o Centro de Referência Audiovisual (CRAV) com vistas a se tornar base para a futura implantação do MIS-BH, que se concretizou em novembro de 2014 através do Decreto Nº 15.775. Há mais de 20 anos, o Museu da Imagem e do Som vem cumprindo sua função como guardião da memória audiovisual da cidade. Seu acervo é constituído por vários suportes (fílmico, fotográfico, videográfico, iconográfico, fonográfico, textual, bibliográfico), trazendo imagens de Belo Horizonte em diversas épocas. Abrigado por um casarão tombado pelo Patrimônio Histórico, o MIS-BH é equipado com uma área de reserva técnica inteiramente adaptada para atender às especificidades de seu acervo. As salas são climatizadas, possuem controle de temperatura e umidade relativa do ar. O espaço de 62 metros quadrados da reserva é dividido conforme as condições físicas do acervo. Além disso, todo o acervo videográfico, fotográfico e iconográfico recebeu novas estantes no fim de 2016, ampliando a capacidade de guarda para estes materiais em mais de 100%. Dentre os mais de 90 mil itens, o MIS possui importante acervo de cinejornais que traz imagens de Belo Horizonte produzidas entre as primeiras décadas da nova capital até os anos de 1970. São imagens únicas que mostram uma Belo Horizonte em transformação. Possui também mais de 30 mil rolos de filmes de reportagens da Rede Globo Minas produzidas entre 1968 e 1983, perpassando os mais variados assuntos,

desde futebol até saúde pública e a vida cultural na cidade. As produções de importantes cineastas mineiros também estão guardadas no MIS, tornando este acervo único no contexto da preservação nacional. É importante destacar também o acervo fotográfico sobre a TV Itacolomi existente unicamente no museu. São milhares de fotos que mostram o dia a dia da TV, seus programas e bastidores. Todo este acervo se encontra disponível para consulta externa. O MIS recebe semanalmente os mais variados tipos de pesquisadores. São estudantes de várias áreas do conhecimento, além de novos produtores do setor audiovisual em busca de registros históricos da cidade. O MIS é referência nacional no trabalho de preservação audiovisual e desenvolve ações de formação voltadas para este tipo de acervo e suas especificidades. Exemplo disso são as oficinas de preservação que buscam capacitar o público para lidar com filmes de película. Além das parcerias com universidades para a formação de estudantes da área. O museu oferece visitas mediadas às suas exposições e ao acervo, oficinas audiovisuais e visitas sensoriais. Em 2017 o MIS passa a integrar o Circuito de Museus – Imagem em Movimento, promovido em parceria com a Secretaria Municipal de Educação, recebendo apoio de atuação a criação de editais específicos de fomento à produção audiovisual sobre o patrimônio imaterial da cidade, nos quais já foram realizados 14 filmes; bem com a recente publicação do decreto que dispõe sobre filmagens e gravações anualmente um grande número de estudantes de variadas faixas etárias vindos de escolas de toda BH. No âmbito do poder público municipal, ao longo dos últimos anos o Museu da Imagem e do Som de Belo Horizonte vem assumindo também um lugar de destaque no desenvolvimento de políticas culturais voltadas para o incremento do setor audiovisual. Inserem-se nesse escopo Município de Belo Horizonte, com o intuito de incentivar, fomentar e desenvolver a indústria audiovisual local. Para 2017, está prevista a implantação do Núcleo de Produção Digital, uma parceria firmada entre o Museu da Imagem e do Som e o Ministério da Cultura – MINC, para a criação de centro de formação e produção audiovisual. O projeto possibilitará a consolidação de uma política voltada para a formação e a capacitação do setor. Ainda com o intuito de ampliar as ações de promoção da linguagem audiovisual em Belo Horizonte, o Museu da Imagem e do Som inaugurou em 2016 o MIS Cine Santa Tereza, o primeiro cinema municipal da cidade. O espaço conta com sala de exibição, espaço multiuso e biblioteca. Atua na formação de público, difusão e acesso à linguagem

audiovisual, tendo alcançado mais de 30 mil atendimentos desde sua inauguração. De janeiro de 2016 a abril de 2017, o MIS-BH contabilizou mais de 31 mil atendimentos, distribuídos entre as várias atividades oferecidas pelo museu: ações educativas, acesso à pesquisa, difusão de acervo, visitas à exposição, oficinas de preservação, apresentações artísticas, dentre outras. Cerca de 5 mil ações de preservação foram realizadas sobre o acervo: mais de 25 mil metros de película analisados e tratados, cerca de 10 mil fotografias acondicionadas, aproximadamente 30 horas de cinejornais digitalizados e 700 cartazes restaurados e digitalizados, além de 1100 itens do acervo videográfico e 240 peças do acervo tridimensional inventariados. Para que possa continuar existindo cumprindo a sua importante função social, o Museu da Imagem e do Som necessita de sede própria, com infraestrutura adequada que forneça condições ideais tanto para o acondicionamento de seu acervo singular quanto para realização de suas atividades. No momento a solução apresentada é a transferência de toda a sua estrutura para o salão multiuso do MIS Cine Santa Tereza, espaço atualmente dedicado a exposições, apresentações artísticas, seminários e ações formativas e que preserva a arquitetura original do cinema construído em 1944. Entendemos que esta proposta não atende as necessidades específicas do MIS para guarda e difusão do seu acervo, além de descaracterizar a arquitetura e comprometer a finalidade do espaço multiuso. Cabe destacar que desde 2008, ano em que o museu passou a ocupar sua atual sede, foram gastos mais R\$ 600.000,00 (seiscentos mil reais) de dinheiro público em obras e equipamentos para adaptar o local e deixá-lo em condições adequadas para preservar seu acervo. Além disso, se se efetivar a transferência do MIS, está previsto o gasto mais de R\$ 1.300.000,00 (um milhão e trezentos mil reais) para a realização de obra de adaptação no espaço do MIS Cine Santa Tereza. Diante do exposto, solicitamos o apoio de todos para a garantia, pela Prefeitura de Belo Horizonte, de uma sede própria para o Museu da Imagem e do Som e para a manutenção do espaço atual do MIS Cine Santa Tereza. Convidamos a todos para conhecer o MIS-BH e o MIS Cine Santa Tereza e nos apoiar na luta pela manutenção e ampliação de nossos espaços e ações, garantindo a continuidade do trabalho de preservação e difusão deste Patrimônio Audiovisual tão importante para a memória e história de Belo Horizonte.

Servidores do Museu da Imagem e do Som/MIS Cine Santa Tereza.

ANEXO B – TERMO DE DOAÇÃO DO FUNDO GLOBO MINAS**TERMO DE DOAÇÃO**

A TV GLOBO LTDA, situada à Avenida Américo Vespúcio 2045, Bairro Caiçara, Belo Horizonte, Minas Gerais, CEP nº 31.230.250, CGC: nº 33.252.156/0078-06 e Inscrição estadual: 062.727.447.0000, neste ato representada pelos seus bastantes procuradores: Marcelo Landi Matte, casado, jornalista, Identidade nº 9004901931 da SSP/RS e CIC: nº 206.386.040-87 e Sydney Ubirajara Cardoso, Identidade nº 208.773 do Ministério da Aeronáutica e CIC: nº 337.157.427-04, a partir da presente data, promoverá por força do presente instrumento, a doação ao **CRAV – Centro de Referência Audiovisual**, unidade da secretaria Municipal de Cultura da Prefeitura Municipal de Belo Horizonte, representada, representado neste ato pelo seu diretor Neander de Oliveira César, jornalista, C.I nº.: M 569 082 SSP/MG, dos documentos filmicos e correlatos, na forma e modo subseqüentes:

- a) O CRAV se responsabiliza por selecionar e arquivar em suas dependências, em condições climáticas ideais, os filmes e correlatos doados pela TV Globo Minas.
- b) O CRAV se compromete, à medida em que houver possibilidade de tratamento das imagens, assim como sua telecinagem, ceder 1 (uma) cópia de todo o material telecinado à instituição doadora.
- c) O nomeado donatário deverá fazer constar nas cópias telecinadas que os documentos foram cedidos pela TV Globo Minas.
- d) O CRAV restringirá a utilização dos documentos a fins culturais e educacionais e providenciará para que o usuário interessado assine um termo, comprometendo-se a limitar o uso dos filmes a esses mesmos fins.



Several handwritten signatures in blue ink, including a large, prominent signature that appears to be "G. P. C." and several smaller, less legible signatures to its right.

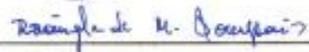
e) O referido donatário mencionará no crédito o nome da TV Globo Minas, instituição doadora, quando da utilização da documentação doada.

Estando assim justos e acordados, assinam as partes o presente Termo, em 3 (três) vias idênticas para o mesmo efeito, na presença das testemunhas abaixo.

Belo Horizonte, 07. de junho de 2002

 _____ Doadora	 _____ Donatário
Tv Globo Minas TV GLOBO LTDA	Centro de Referência Audiovisual

Testemunhas: 1)  _____

2)  _____



ANEXO C - REPORTAGEM DE O GLOBO

O GLOBO | Terça-feira 5.10.2021

Brasil Segundo Caderno 5

RARIDADES DO CINEMA ENTRE GATOS E RATOS

GUSTAVO CUNHA
gustavo.cunha@oglobo.com.br

Gatos e ratos despencam do teto na sede do Centro Técnico Audiovisual (CTAv), instituição federal que mantém um valioso acervo sobre a história do cinema no país. De acordo com relatos de funcionários, a realidade no edifício localizado na Avenida Brasil, no Rio, parece cenário de filme de terror: o lugar não dispõe, há décadas, de qualquer sistema ou brigada de incêndio e também não possui contratos de manutenção predial e controle de pragas.

Servidores que trabalham no endereço temem pela própria segurança e pela adequada preservação dos bens históricos, que incluem 15 mil latas de filme, 20 mil negativos fotográficos e cerca de 1,5 mil cartazes. Entre as relíquias, há parte da coleção do diretor pioneiro Humberto Mauro (1897-1993) e películas originais de "Limite" (1931), obra-prima de Mário Peixoto, e "O que foi o carnaval de 1920" (1920), de Alberto Botelho.

— No dia a dia, acontecem coisas surreais. O teto, que é feito com placas de isopor e fibras de vidro, está cheio de ratos. Como não há laje, de repente cai um rato dentro de alguma sala. Já caiu até gato — conta um servidor ao GLOBO, pedindo anonimato. — A situação é bem precária mesmo. A gente ri porque tudo isso parece até cômico. Mas é algo muito complicado.

SÉRIOS RISCOS À VISTA
Um estudo técnico encomendado pelo próprio CTAv aponta risco de incêndio e desabamento de parte da estrutura. Num dos trechos, o documento ressalta que há "desaprumo de telhas na fachada frontal", que pode cair a qualquer mo-



Material inflamável. Salas do prédio na Avenida Brasil acolhem cerca de 15 mil latas de filme, entre preciosidades históricas como "Limite", de Mário Peixoto

BICHOS CAEM DO TETO NA SEDE DO CENTRO TÉCNICO AUDIOVISUAL, ÓRGÃO FEDERAL SOB RISCO DE INCÊNDIO E DESABAMENTO

mento. Funcionários afirmam que o temor aumenta quando há chuvas fortes.

O laudo, que solicita o isolamento imediato do prédio, foi enviado a representantes da Secretaria Especial da Cultura em agosto, mas até o momento não houve uma resposta efetiva do governo Bolsonaro.

Enquanto o socorro não vem, servidores tentam de-

envolver melhorias no edifício por conta própria, sem o suporte do Ministério do Turismo, já que há lentidão no repasse de recursos. Fontes ouvidas pelo GLOBO frisam que existe, sim, orçamento viável para a transferência de verbas. A falta de planejamento do governo, no entanto, é um dos entraves — a constante tensão entre o minist-

rio do Turismo, Gilson Machado, e o secretário especial de Cultura, Mario Frias, também tem relação indireta com o CTAv.

O caso remete à recente interdição do edifício do Centro de Documentação e Pesquisa (Cedoc) da Funarte, no Centro do Rio, também sob risco de incêndio e desabamento, como informou O GLOBO.

Criado em 1985 a partir de uma parceria entre a antiga Embrafilme e o National Film Board, do Canadá, o CTAv é responsável por um acervo com mais de seis mil títulos. O órgão também fornece apoio à produção cinematográfica nacional por meio de empréstimos de equipamentos e estúdios, a custo zero. Nomes como os cineastas Sérgio Sanz (1941-2019) e Gustavo Dahl (1938-2011) já passaram pela direção da instituição.

'CAOS GERAL'

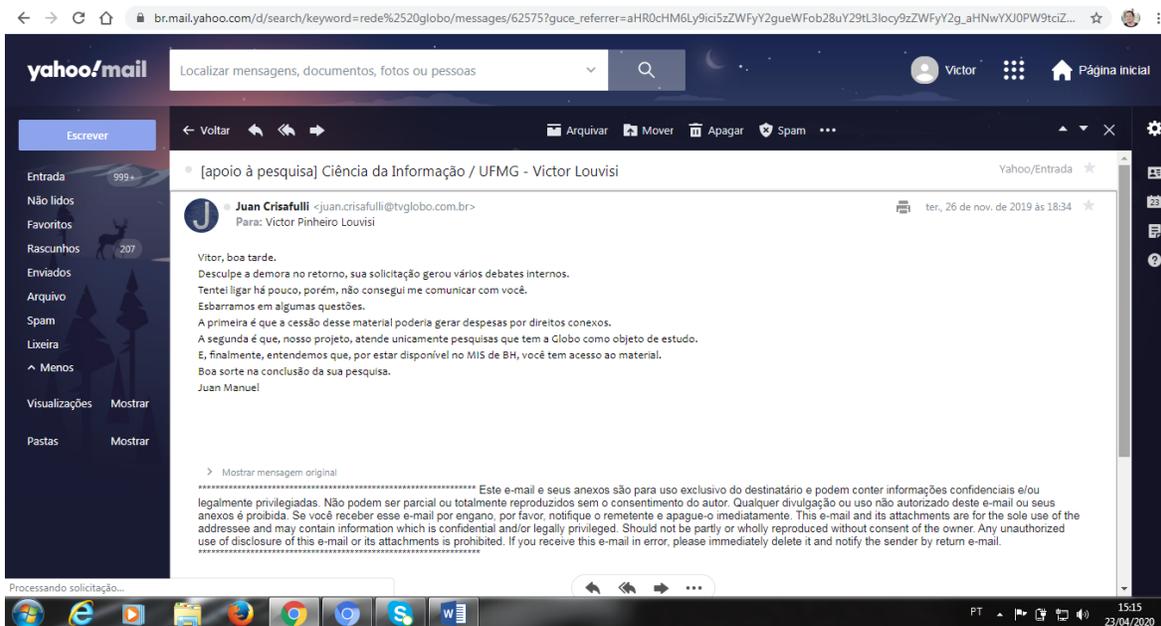
Em 2020, a cirurgiã-dentista Edianne Abreu, candidata a deputada federal pelo PSL em 2018, havia sido nomeada como coordenadora-geral do órgão. À época, o Ministério Público Federal contestou o fato e anulou a nomeação, alegando "perfil profissional e formação acadêmica flagrantemente incompatíveis".

Os oito meses de Edianne Abreu à frente do órgão foram suficientes para instaurar um "caos geral", segundo servidores. Contratos de funcionários e serviços terceirizados não foram renovados, e hoje faltam profissionais. Alguns servidores contam que eram assediados moralmente pela chefe, e que ela parecia querer "fechar" o órgão.

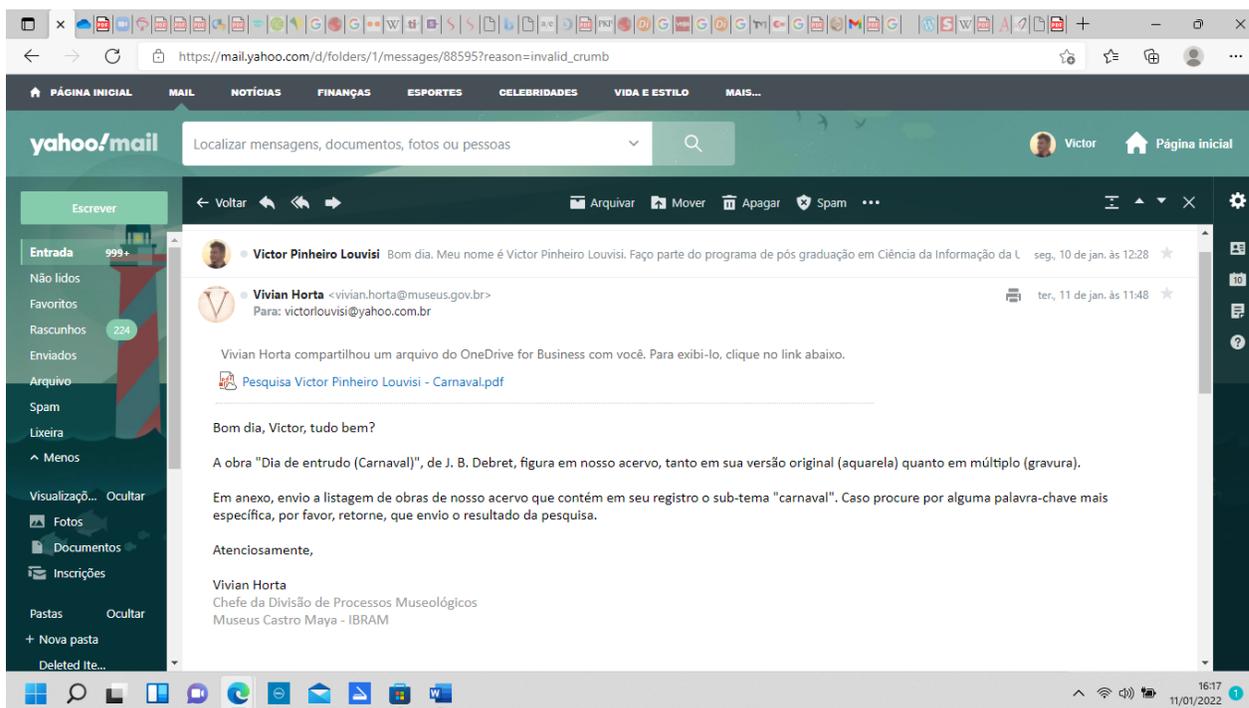
— Edianne deixou um estrago bem grande no CTAv — repassa outro funcionário.

Em maio deste ano, o Ministério do Turismo nomeou a servidora Valquíria Salgado para o cargo, como consta no Diário Oficial da União. O GLOBO entrou em contato com a assessoria de imprensa do Ministério do Turismo, com os canais oficiais do CTAv e com a Secretaria do Audiovisual, mas não obteve resposta.

ANEXO D – E-MAIL COM A RESPOSTA DA REDE GLOBO SOBRE O PEDIDO DE AUTORIZAÇÃO DE CÓPIAS DAS IMAGENS



ANEXO E – E-MAIL À CHEFE DA DIVISÃO DE PROCESSOS MUSEOLÓGICOS DO MUSEU CASTRO MAYA



ANEXO F – RELAÇÃO DE ARTIGOS SOBRE O TEMA CARNAVAL.

ABREU, C.; MUSA, P.; MIGLIANO, Milene. De Praia da Estação à Praia de Iemanjá - Ocupação lúdico-política da praça pública e dos espaços de internet de Belo Horizonte. In: I Seminário Internacional Cidade e Alteridade - Convivência Multicultural e Justiça urbana, 2014, Belo Horizonte. **Anais do I Seminário Internacional Cidade e Alteridade - Convivência Multicultural e Justiça Urbana**. Belo Horizonte, 2014. v. 1. p. 169-169.

ANDRADE, Carlos Eduardo Frankiw de. Resistir, festejar: Tico Tico Serra Copo, ação direta e apropriação do espaço no carnaval contemporâneo de Belo Horizonte. **Rev. Bras. Estud. Urbanos Reg. (ONLINE)**, RECIFE, V.19, N.3, p.459-474, SET-DEZ. 2017.

ARAÚJO, Patrícia Vargas Lopes. Outros Tempos, Outros Carnavais: brincadeiras de entrudo e de carnaval no Brasil (Século XIX). **Revista Territórios & Fronteiras, Cuiabá**, vol. 13, n. 1, jan.-jul., 2020.

BLANCO, Luiza Leopoldino; OLIVEIRA, Renata Filippetto. Sobre a Ocupação do Espaço Urbano no Carnaval de Belo Horizonte. **III Congresso Interdisciplinar de Pesquisa, Iniciação Científica e Extensão. Centro Universitário Metodista Izabela Hendrix. Cidades Inclusivas: tecnologia e governança para o bem comum**. Belo Horizonte, 23 a 26 de abril de 2018.

CANUTO, Frederico. Da carnavalização do planejamento urbano para Belo Horizonte-para-a-guerra: da política ao Político e vice-versa. Sessão Temática 9: novos movimentos e estratégias de luta urbana regional. **Anais do XVII ENANPUR**. v. 17 n. 1 (2017).

CARVALHO; Ana Clara; SILBERSCHNEIDER Flora; MOURA Mirna de; BARROS José Márcio. Carnaval de Belo Horizonte: sua ressurgência e potência crítica. **Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação 40º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação –Curitiba - PR – 04 a 09/09/2017**.

DOMINGUES, João Paulo Mariano; MARTINS Lucas Ramos. A Expressão Política da Infância no Carnaval. 2º Congresso Nacional de Educação. Poço de Caldas. Eixo Temático: educação e diversidade. **Forma de apresentação: resultado (parcial) de pesquisa**.

FALCÃO, Denise; ISAYAMA, Hélder Ferreira. (2021). Carnaval de Rua em Belo Horizonte: Interstícios de Insurgências Sociais e de Apropriações do Mercado Cultural (2010 a 2020). LICERE - **Revista do Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Estudos do Lazer**, 24(2), 223–257.

GONZAGA, MILENE MIGLIANO. Transformação política por meio de narrativas juvenis nos fragmentos da -Praia da Estação-. **POLÍTICAS CULTURAIS EM REVISTA**, v. 11, p. 168-189, 2019.

MIGLIANO, Milene. A experiência da Praia da Estação: outras narrativas, multiterritorialidade e resistências no centro de Belo Horizonte. **Logos (Rio de Janeiro. Online)**, v. 26, p. 93-110, 2019.

MIGLIANO, Milene. A Praia da Estação na cultura das mídias: imaginários políticos outros?. In: XVIII Enecult - Encontros Multidisciplinares em cultura, 2017, Salvador. **Anais do XVIII Enecult - Encontro Multidisciplinares em Cultura**. Salvador: Edufba, 2017. v. 1.

MIGLIANO, Milene. **Entre a praça e a internet, outros imaginários políticos na Praia da Estação**. 1. ed. Cruz das Almas: Editora UFRB, 2020. v. 1. 264p.

MIGLIANO, Milene. Entre gafanhotos e vaga-lumes: a potência narrativa na criação de outros imaginários políticos na Praia da Estação. **Revista Brasileira de Estudos Urbanos e Regionais (ANPUR)**, v. 18, p. 240-254, 2016.

MIGLIANO, Milene. Praia da Estação como Ação Política relato de experiências, envolvimento e encontros. **Ensaio**

MIGLIANO, Milene. Praia da Estação como ação política. **Revista Redobra**, v. 11, p. 43-54, 2013.

MIGLIANO, Milene. Praia da Estação em Minas Gerais: enfrentamentos, criações e reverberações. In: **Comunicon 2016 - Congresso Internacional de Comunicação e Consumo**, 2016, São Paulo. **Anais do Comunicon 2016**. São Paulo: Editora ESPM, 2016.

NOGUEIRA, Carolina Rodrigues Chaves; GONÇALVES, Raquel Garcia. A crise da cidade e a subversão LGBTQ+ no carnaval de rua de Belo Horizonte. **Thésis**, Rio de Janeiro, v. 6, n. 12, p. 114-131, dez. 2021.

SANTOS, Fernando Burgos Pimentel dos. Carnaval e administração pública: o papel dos governos locais na configuração das festas. **Textos escolhidos de Cultura e arte populares**, Rio de Janeiro, v.7, n.2, p. 61- 74, nov. 2010.

SANTOS, Geórgia Caetano de Oliveira; SOUSA, Caissa Veloso e; PEREIRA, Jefferson Rodrigues. Eu Quero é “Botar” o Meu Bloco na Rua: uma análise do carnaval de Belo Horizonte entre os anos de 2013 e 2015. **Revista Turismo - Visão e Ação - Eletrônica**, Vol. 18 - n. 2 - mai. - ago. 2016.

Monografia

O IMPACTO ECONÔMICO DOS DESEMBOLSOS DA BELOTUR COM O CARNAVAL DE BELO HORIZONTE EM 2018 **Monografia** apresentada ao Curso de Administração Pública da Escola de Governo Paulo Neves de Carvalho da Fundação João Pinheiro, como requisito parcial para a obtenção de título de bacharel em Administração Pública. Orientador: Me. Caio César Soares Gonçalves BELO HORIZONTE 2018.