DOI: 10.25768/1646 - 477x.n40.06

Outras imagens, outras histórias: os filmes de não ficção em Cataguases e Leopoldina (1913-1921)

Inácio Manuel Neves Frade da Cruz*

Resumo: Analisam-se experiências cinematográficas ocorridas em Cataguases e Leopoldina (Zona da Mata-MG), entre 1913 e 1921, a partir de três produções não ficcionais, com base na imprensa local e na revisão crítica das categorias de *cavação* e *ciclo regional*. Argumenta-se que tais categorias contribuíram para ocultar dinâmicas cinematográficas desenvolvidas na região, ampliando a compreensão sobre a produção de filmes para além da trajetória de Humberto Mauro.
Palavras-chave: Cinema brasileiro; Cinema silencioso; Não ficção; Cataguases; Leopoldina

Abstract: This study analyzes cinematic experiences that occurred in Cataguases and Leopoldina (Zona da Mata-MG), between 1913 and 1921, based on three non-fiction productions, drawing on local press reports and a critical review of the categories of *excavation* and *regional cycle*. It argues that these categories contributed to obscuring cinematic dynamics developed in the region, broadening the understanding of film production beyond the trajectory of Humberto Mauro.
Keywords: Brazilian cinema; Silent cinema; Non-fiction; Cataguases, Leopoldina

* Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG), Unidade Leopoldina, Departamento de Ciências Humanas. 36704-143, Leopoldina, MG, Brasil. E-mail: inacio.cruz@uemg.br

Este artigo resulta da pesquisa desenvolvida no âmbito do pós-doutoramento realizado na Universidade Federal de São Carlos (UFSCar), no Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som, sob a supervisão do Prof. Dr. Arthur Autran Franco de Sá Neto, a quem agradeço pelas contribuições e pelo acompanhamento ao longo da pesquisa.

Submissão do artigo: 22 de agosto de 2026. Notificação de aceitação: 16 de setembro de 2026.

Resumen: Este artículo analiza las experiencias cinematográficas que tuvieron lugar en Cataguases y Leopoldina (Zona da Mata-MG) entre 1913 y 1921, a partir de tres producciones documentales, basándose en reportajes de prensa local y en una revisión crítica de las categorías de *excavación* y *ciclo regional*. Se argumenta que estas categorías contribuyeron a oscurecer las dinámicas cinematográficas desarrolladas en la región, ampliando la comprensión de la producción cinematográfica más allá de la trayectoria de Humberto Mauro.
Palabras clave: Cine brasileño; Cine mudo; No ficción; Cataguases, Leopoldina.

Résumé: À travers un exercice comparatif des éléments qui rapprochent et distinguent les films *Cabra marcado para morrer* (1984) et *Peões* (2004) d'Eduardo Coutinho, l'article propose une réflexion critique sur le recours á des procédés audiovisuels dans la production de souvenirs et met en évidence le rôle du cinéma documentaire dans le processus de construction d'une mémoire collective de la trajectoire de la classe ouvrière dans le Brésil contemporain.
Mots-clés: documentaire; mémoire; classe ouvrière; Eduardo Coutinho; dictature civilo-militaire brésilienne.

> *Ao que nos consta, todos os camarotes e frizas já estão tomados para os trez primeiros dias*. (Cataguazes, 23/03/1913, p. 1) (*sic*)

> *Foi exibida, hontem, pela primeira vez, a fita das festas do Gymnasio Leopoldinense. O Alencar esteve repleto, tendo sido preciso que a Empreza, vedasse a entrada antes de começar a sessão* (Gazeta de Leopoldina, 04/07/1913, p. 1) (*sic*)

1. Introdução

Uma parcela dos filmes realizados no interior brasileiro nas primeiras décadas do século XX oferece um campo privilegiado para a compreensão das relações entre cinema, vida urbana e construção de identidades. Neste artigo, serão tomados como objeto de análise dois municípios cujas atividades de produção e exibição encontraram repercussão nas páginas da imprensa local. Situadas na Zona da Mata mineira, cidades como Cataguases e Leopoldina dispõem de documentação que possibilita reconstituir parcialmente a programação dos cinemas e identificar iniciativas de produção cinematográfica voltadas ao registro de acontecimentos locais. Esses pri-

meiros filmes apresentavam ao público paisagens urbanas e rurais, festividades religiosas, solenidades cívicas e outras práticas coletivas que mobilizavam o cotidiano e a sociabilidade locais.

Formulada por Sheila Schvarzman (2017), a proposição de histórias plurais do cinema brasileiro constitui uma importante chave interpretativa para a análise das trajetórias ocorridas fora dos grandes centros urbanos. O estudo dessas experiências contribui para ampliar o campo de observação, permitindo reconhecer a diversidade das atividades relacionadas ao cinema desenvolvidas no interior do país e situar o papel das fitas naturais na elaboração da memória e das formas de representação das comunidades em pauta. Ainda que as primeiras películas produzidas na região tenham se perdido, as informações referentes a locações e personalidades locais nelas envolvidas, disponíveis sobretudo nos periódicos de circulação local, permitem investigar os modos pelos quais as comunidades contratantes buscavam se representar na tela e projetar suas marcas identitárias em um contexto de crescente difusão das imagens em movimento.

Para a elaboração deste texto, foram consultados o periódico *O Combate* [1918], de São Paulo e os seguintes jornais editados em Cataguases no início do século XX: *Cataguazes* [1906-1921]; *Evolução* [1914-1916]; *O Arauto* [1902] e *A Chiméra* [1908]. Editado no município vizinho de Leopoldina, outra fonte relevante foi o periódico *Gazeta de Leopoldina* [1899-1921]. As encadernações contendo o jornal Cataguazes possuem as seguintes particularidades: no ano de 1911, faltam os meses de junho a dezembro; os anos de 1912 e 1913 apresentam pequenas lacunas temporais e páginas ilegíveis em função da má conservação dos volumes; o ano de 1920 está incompleto (a última página digitalizada é referente ao dia 23 de maio). Além disso, ao longo do intervalo pesquisado, o jornal Cataguazes passou por alteração no nome para Cataguazes - Folha Neutra (de 1912 a 1914), depois, Diário de Cataguazes (1914), quando voltou ao nome original Cataguazes (de 1915 em diante). Quanto ao jornal Gazeta de Leopoldina, 4 anos estão incompletos: 1912 (falta de maio a setembro); 1918 (faltam novembro e dezembro); 1919 (falta de janeiro a março) e 1920 (falta dezembro).

O recorte cronológico compreende os anos de 1913 a 1921, tendo como objeto os três primeiros registros conhecidos da realização de filmes nos municípios estudados. A cargo de João Stamato, a denominada *Fita de Cataguazes* (1913) figura como a mais antiga produção identificada na região. A segunda é a *Fita das Festas do Gymnasio Leopoldinense* (1913), realizada por Paulino Botelho, e a terceira, em ordem cronológica, é a *Cataguases-Leopoldina* (1921), uma produção do Cine-Álbum do Brasil. Embora não integre o corpus da pesquisa, cabe registrar ainda o documentário *As curas do professor Mozart* (1924),[1] dirigido por Alberto Botelho e filmado em Recreio, distrito de Leopoldina à época. O documentário sobre o procedimento de curas espirituais executado pelo professor Mozart é a última realização conhecida antes da experiência conduzida por Humberto Mauro [1897-1983] e Pedro Comello [1874-1954] e inaugurada com o curta-metragem *Valadião, o Cratera*, em 1925.

1. Conferir o link: https://www.bcc.org.br/filmes/889307

Como não se conhecem cópias preservadas da *Fita de Cataguazes* (1913), *Fita de Leopoldina* (1913) e *Cataguases-Leopoldina* (1921), todas atualmente consideradas desaparecidas, a investigação fundamenta-se nos vestígios documentais deixados por essas produções. No caso das duas primeiras, esse conjunto de fontes permite investigar, ainda que parcialmente, suas condições de realização e recepção no contexto regional. Em relação à fita *Cataguases-Leopoldina*, a documentação disponível é mais escassa, restringindo as possibilidades de análise, mas oferecendo indícios relevantes sobre sua inserção nos circuitos de exibição da época.

Conforme observa José Inácio de Melo Souza (2018), muito pouco sobreviveu da produção cinematográfica iniciada no país a partir dos últimos anos do século XIX, em razão da sua reduzida valorização como bens culturais e da precariedade de políticas de preservação. Os filmes eram frequentemente tratados como objetos de interesse efêmero, destinados ao consumo imediato e, posteriormente, ao descarte. Tais considerações interessam diretamente a esta pesquisa, uma vez que o autor menciona produtores e cinegrafistas ligados a Cataguases e Leopoldina entre aqueles cujos acervos foram danificados ou desapareceram nas primeiras décadas do século XX, destacando que:

> [...] no intervalo de quatro anos, tudo se perdeu dos acervos dos velhos cinegrafistas como Gilberto Rossi (destruído em 1927), os irmãos Paulino (em 1929), Alberto Botelho (em 1931) e João Stamato (em 1930). O descaso dos exibidores, que legava ao desprezo o filme que já fora projetado, uma vez que a cópia única havia perdido interesse comercial, cooperou para que muita coisa se deteriorasse. (Souza, 2018, p. 42)

Nas cidades estudadas, as produções de não ficção revelam a existência de atividades ligadas à criação de filmes desde os anos 1910, e não apenas nas décadas posteriormente consagradas pela interpretação clássica dos ciclos ou surtos regionais (Gomes, 1996, 2025; Viany, 1993). A escolha analítica adotada se afasta de abordagens que circunscrevem a cultura cinematográfica local a períodos delimitados e relativamente autônomos, privilegiando a observação de processos de [des] continuidades, permanência e transformação ao longo do tempo. Tal perspectiva permite incorporar o estudo das películas de não ficção e aponta para dinâmicas históricas que se tornam invisíveis quando a apreciação é orientada exclusivamente pela ideia de *ciclo regional*.

A questão adquire particular relevância na medida em que as narrativas sobre a identidade cataguasense vêm se apoiando, ao longo do tempo, na projeção internacional de Humberto Mauro e na consolidação da noção de *Ciclo de Cataguases* como referências centrais para a inscrição da cidade em uma posição de destaque no contexto nacional, a ponto de ela própria se autodenominar *Berço do Cinema Brasi-*

leiro.[2] Distante de oferecer uma leitura unívoca, esse processo encerra contradições que tornam sua interpretação mais complexa, tendo esse discurso ultrapassado o campo acadêmico e produzido efeitos concretos nos planos político, institucional e econômico, servindo de fundamento para iniciativas como a criação do Polo Audiovisual da Zona da Mata,[3] e a implantação de um curso público superior de Cinema e Animação,[4] ambos sediados em Cataguases. Paradoxalmente, a uniformidade nas narrativas que definem a cidade se distancia da perspectiva das histórias plurais defendida por Schvarzman (2017), que nos inspira a deslocar o foco das trajetórias tomadas como excepcionais para reconhecer a multiplicidade de agentes e práticas que igualmente conformam o campo cinematográfico brasileiro.

2. As películas produzidas em Cataguases e Leopoldina e a memória cinematográfica no interior de Minas Gerais

Abordar as películas produzidas em Cataguases e Leopoldina nas primeiras décadas do século XX permite problematizar os mecanismos historiográficos que condicionaram sua valorização ou marginalização. Associados a produções que já na década de 1920 seriam identificadas como cavação, os primeiros filmes registravam paisagens, festividades, instituições e personagens das próprias comunidades para as quais eram realizadas e exibidas. Conforme observa José Inácio de Melo Souza (2003, p. 45), o uso da expressão cavação remonta à década de 1920, quando era empregada para designar de modo pejorativo películas de caráter promocional, sobretudo cinejornais e documentários produzidos por encomenda para divulgar pessoas, governos ou empresas. A localização dessa palavra em seu contexto histórico revela que ela esteve longe de se constituir como uma categoria neutra, tratando-se, antes, de uma denominação forjada em um contexto específico e posteriormente incorporada ao vocabulário acadêmico. Considerar essa trajetória é fundamental para evitar projeções retrospectivas sobre fitas realizadas antes da consolidação desse significado, pois a análise proposta está centrada na historicização da categoria cavação e nos efeitos de sua incorporação pela crítica e pela academia, em lugar de utilizar o termo como classificação para os filmes investigados.

Portanto, sem a pretensão de atribuir às películas analisadas o estatuto de cavação, importa examinar como a historiografia especializada interpretou esse fenômeno. Entre as diferentes modalidades de cavação identificadas por Jean-Claude Bernardet (2009), algumas produções desempenhavam uma função de legitimação política e social ao conferir visibilidade a autoridades e grupos pertencentes às elites locais, ainda que esses filmes "[...] não tratem dessas personalidades, e que até abor-

2. Sobre as narrativas que contribuem para a formulação da ideia de vocação cultural de Cataguases, conferir o artigo: CRUZ, I. M. N. F. De escritores e cineastas: o mito da vocação cultural cataguasense. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 42, n. 90, p. 189-210, maio/ago. 2022. p. 189-210

3. Conferir o *site*: https://www.poloaudiovisual.org.br/

4. Conferir o *site*: https://www.uemg.br/graduacao/cursos2/course/tecnologia-em-cinema-e-animacao

dam assuntos populares." (Bernardet, 2009, p. 41). Essa dimensão é observada em *As curas do professor Mozart*, cuja sequência do banquete registra a presença do deputado leopoldinense Ribeiro Junqueira. A inclusão da principal liderança política da região na película se aproxima do que Bernardet identifica como uma forma mais dissimulada de filmar, vinculada ao *Ritual do Poder*, categoria formulada por Paulo Emílio Salles Gomes (2016, p. 133) para designar filmes que conferiam projeção e prestígio às autoridades políticas e aos grupos dominantes. O registro do banquete documentava um evento social associado às curas espirituais do professor Mozart e, simultaneamente, inscrevia na memória dos observadores a presença de uma das principais autoridades políticas de Minas Gerais.

Por outro lado, a marginalização das fitas de cavação não pode ser explicada apenas por atributos das obras, que se constituíam em diálogo com as convenções estéticas vigentes à época. Tal sombreamento deve ser relacionado aos pressupostos que estruturaram a escrita sobre o cinema brasileiro. Como observou Arthur Autran (2000; 2010), a própria noção de ciclos regionais foi edificada sobre uma valorização privilegiada dos filmes de ficção e de seus realizadores, relegando a um plano secundário outras formas de produção que também constituíam a experiência cinematográfica.[5] Pesquisar as películas de não ficção produzidas na região implica deslocar o olhar para além dos marcos tradicionalmente estabelecidos por uma narrativa única, buscando compreender a complexidade das relações formadoras dos atos de ver e fazer filmes na região. Apesar de sua relevância para a percepção das dinâmicas de produção e circulação no interior de Minas Gerais, alguns desses filmes permaneceram durante longo tempo em um ponto cego da historiografia, ofuscados pela centralidade atribuída às obras ficcionais e, no caso de Cataguases, pela projeção alcançada por Humberto Mauro. Essa aparente contradição oferece um eixo de leitura para pensar sobre as relações entre cavação, ciclo regional e escrita da história, demonstrando como determinadas películas sequer são mencionadas, apesar de seu papel na constituição das atividades ligadas à cultura visual.

A crítica formulada por Autran (2000; 2010) dirige-se precisamente ao caráter seletivo e normativo da noção de ciclo regional, construída pela historiografia clássica como um instrumento de ordenação da produção cinematográfica brasileira. Ao concentrar a atenção em obras consideradas mais relevantes para a consolidação de uma narrativa acerca do cinema nacional, a noção de ciclo acabou por ofuscar outras modalidades audiovisuais contemporâneas, como os registros documentais e as múltiplas formas de exibição e circulação de imagens que compunham o cotidiano cinematográfico das cidades. Nesse sentido, a apreciação de Autran (2000; 2010) não implica recusar a existência de dinâmicas regionais de produção, o autor procura "[...] entender qual o quadro ideológico dominante que cerca a utilização da noção de 'ciclo regional' [...]" (Autran, 2010, p. 116), contribuindo para a problematização dos critérios pelos quais determinados eventos foram elevados à condição

5. Uma das primeiras formulações explícitas da noção de ciclo aplicada à produção cinematográfica de Cataguases encontra-se no texto "O Ciclo de Cataguases", de Humberto Mauro, publicado na década de 1950.

de marcos historiográficos enquanto outros permaneceram à margem. Em diálogo com essa perspectiva, Luciana Araújo (2023) argumenta que a revisão da noção de ciclos regionais não implica o abandono das experiências locais, mas a adoção de novos percursos investigativos capazes de apreender as conexões e continuidades que estruturavam a atividade cinematográfica no período silencioso.

O caso de Cataguases ilustra de maneira exemplar o ponto de vista de Araújo (2023), tradicionalmente identificado a partir da produção ficcional liderada por Humberto Mauro e a equipe da Phebo Brasil Film, seguido por uma interrupção abrupta quando o cineasta se muda de Cataguases e passa a residir no Rio de Janeiro. Entretanto, quando são incorporados à análise os filmes de não ficção produzidos na região, bem como as atividades de exibição, a ação dos cinegrafistas e as encomendas realizadas para instituições e grupos sociais diversos, emerge um panorama mais dilatado e heterogêneo. Sob essa perspectiva, Cataguases deixaria de ser compreendida apenas como o cenário de uma modalidade ficcional excepcional para ser avaliada como um espaço marcado por variadas práticas de produção e consumo de imagens em movimento. A revisão proposta por Autran abre, portanto, a possibilidade de deslocar o foco do ciclo enquanto unidade fechada para uma compreensão mais abrangente das redes culturais, sociais e econômicas que sustentaram a presença do cinema silencioso.

Desde 1913, quando se tem notícia da realização do primeiro filme na cidade, a atividade cinematográfica não foi interrompida. Ela se manteve ao longo das décadas, ainda que em ritmos distintos e com diferentes predominâncias entre os gêneros produzidos. Em determinados momentos, os filmes de não ficção assumiram papel central nesse conjunto, revelando uma continuidade produtiva que contrasta com a narrativa de ascensão e ruptura, com a ideia de encerramento. Essa permanência é ainda mais manifesta quando se observa que, após o término das atividades da Phebo Brasil Film, Humberto Mauro voltou a filmar na cidade como cineasta do Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE). Em 1938, Mauro realizou em Cataguases os curtas-metragens documentais Aranhas, Engenhoca e Sovaca, Combate à Praga do Algodoeiro em Minas Gerais, João de Barro e Moinho de Fubá, confirmando que a relação entre o diretor e a cidade permaneceu ativa para além dos anos 1920.

Ao examinar a produção documental brasileira do período silencioso, dialogando com as reflexões de Paulo Emílio Salles Gomes, Eduardo Morettin (2005) chama a atenção para as lacunas que, pelo menos até a década de 1970, marcaram os estudos sobre o cinema não ficcional dos primeiros anos do século XX. Conforme observa Morettin (2005), esse conjunto de filmes permaneceu durante muito tempo à margem das investigações, em parte, em razão da perda material de parcela significativa desse patrimônio audiovisual, aspecto que corrobora a assertiva de José Inácio de Melo Souza (2018). Ao longo desse percurso, que se estende por décadas, a historiografia do cinema concentrou seus esforços na produção ficcional e em modelos explicativos organizados em torno de momentos de ascensão e declínio da produção nacional.

Antes de serem explicadas exclusivamente como manifestações circunscritas a um único período, tais realizações podem ser compreendidas como integrantes de

uma dinâmica contínua de encomenda, produção e circulação de filmes não ficcionais que antecede, acompanha e sucede as obras tradicionalmente incorporadas ao que se convencionou chamar por *Ciclo de Cataguases*.[6] As lacunas existentes sobre essa produção decorrem menos da inexistência de uma atividade permanente do que do uso de categorias historiográficas que privilegiaram experiências autorais e ficcionais em detrimento da vasta produção de películas de não ficção. Portanto, o próprio desconhecimento de parcela significativa desses filmes encontra relação com a consolidação de um modelo interpretativo que acabou por obscurecer processos de longa duração e redes de produção que atravessaram diferentes períodos.

Ao mesmo tempo, Morettin (2005) adverte que esses documentários não devem ser tomados como espelhos transparentes da realidade. Assim como acontece em diversos filmes produzidos nas grandes cidades brasileiras, as películas realizadas em Cataguases e Leopoldina constroem uma imagem seletiva do espaço urbano, privilegiando edifícios públicos, festas, atividades econômicas, autoridades e sinais de progresso, enquanto deixam à margem conflitos sociais, violência, pobreza, formas de exclusão e movimentos de contestação (Morettin, 2005, p. 130). Os silêncios desses apagamentos são, portanto, tão significativos quanto as imagens registradas, pois são componentes de projetos específicos de representação das cidades e de afirmação de identidades locais. Lidos nessa perspectiva, que tem como objetivo conter os danos do "[...] desajuste entre o trazido pela imagem e o desejado pela crítica [...]" (Morettin, 2005, p. 132), os documentos relativos aos filmes em pauta permitem, simultaneamente, identificar a visibilidade de personalidades e instituições envolvidas na produção audiovisual e problematizar os mecanismos de ocultamento que contribuíram para o apagamento de imagens indesejáveis.

3. As cidades nas telas: produções fílmicas em Cataguases e Leopoldina (1912-1921).

3.1. A *Fita de Cataguazes*

Nascido em São Carlos, no interior de São Paulo, João Stamato [1886-1951], um dos pioneiros do cinema brasileiro, foi o cinegrafista enviado a Cataguases para realizar o primeiro filme de que se tem registro na cidade. Contratado pela empresa de propriedade do maestro italiano Paschoal Ciodaro [1876-1940][7] (responsável pela administração do Cinema Recreio Cataguazense), junto à Companhia Internacional Cinematographica, do Rio de Janeiro, Stamato registrou a *Fita de Cataguazes*. Convém assinalar, contudo, que a exibição de imagens da cidade antecede essa realiza-

6. Outras três obras devem ser mencionadas caso procuremos a produção de filmes de não ficção no período em que atuaram em Cataguases as produtoras Phebo Brasil Film e Atlas Film: 1.º) *50 Anos da cidade de Cataguases*, produzido pela Atlas Film em 1927, fotografia de Pedro Comello; 2.º) *Visita do Presidente Antonio Carlos a Cataguases e a Phebo Brasil Film*, produzido pela Phebo Brasil Film em 1928, fotografia de Edgar Brasil; 3.º) *Sinfonia de Cataguases* ou *O fox-trot da cidade*, produzido pela Phebo Brasil Film em 1928, com fotografia e direção de Humberto Mauro.

7. Nascido em 25 de janeiro de 1876 em Paola, Itália, o maestro Paschoal Ciodaro chegou a Cataguases no início do século XX e rapidamente conquistou a confiança da sociedade local. Ciodaro foi o empresário que esteve à frente do Cinema Recreio Cataguasense entre os anos de 1911 e 1914.

ção. Em novembro de 1912, durante as comemorações do primeiro aniversário da Empreza Paschoal, o jornal Cataguazes noticiou a apresentação de "diversas vistas fixas da cidade", projetadas em duas sessões ao lado do filme *O Juiz de Instrucção*,[8] então considerado pelo periódico um dos melhores já exibidos no município.[9] Embora não constituam imagens em movimento, esses registros deixam entrever que a representação visual de Cataguases já integrava as práticas de exibição locais antes mesmo da produção da *Fita de Cataguazes*.

Stamato chegou a Cataguases numa sexta-feira, 21 de fevereiro de 1913, iniciando de imediato os preparativos para a realização das filmagens. Já no dia seguinte, ocupou-se com o reconhecimento da cidade e com a seleção das locações que integrariam o filme. O cinegrafista permaneceu entre os cataguasenses por pouco mais de uma semana, antes de retornar ao Rio de Janeiro, em 2 de março de 1913. Ao longo desse período, registrou diferentes aspectos das paisagens rurais, da vida urbana e das sociabilidades locais. Dois dias antes de sua partida, em 28 de fevereiro, Stamato comemorou seu aniversário em Cataguases. A data foi celebrada com um jantar oferecido na chácara do coronel Júlio Guimarães, ocasião em que reuniu membros da elite local e que também foi incorporada ao projeto cinematográfico. Durante a confraternização, João Stamato realizou tomadas do encontro, transformando a própria celebração em parte do registro fílmico sobre a cidade.[10]

A película anunciada como *Vistas de Cataguazes* ou *Fita de Cataguazes* foi descrita pela imprensa como uma produção dividida em três partes, cada uma com aproximadamente 400 metros, totalizando cerca de 1.200 metros. No caso dos filmes silenciosos a metragem constitui um indicador menos impreciso do que a duração, uma vez que a velocidade de projeção e, em certos casos, também a de filmagem, ainda não era padronizada na década de 1910, o que impede o estabelecimento de uma correspondência exata entre extensão e tempo de exibição. Comparada ao padrão da época, os 1.200 metros da obra alusiva à localidade permitem apenas afirmar que ela não figurava entre as produções de menor extensão realizadas no período. A impossibilidade de estabelecer uma equivalência precisa entre metragem e duração decorre das próprias condições técnicas de produção e exibição do cinema silencioso, conforme sintetiza Milton do Prado Franco Neto (2024):

> [...] uma dificuldade que se apresenta especificamente quando pesquisamos a duração de filmes e séries do cinema silencioso. Como neste período não existia a padronização da cadência do filme em fotogramas por segundo (fps), a informação sobre a duração destes filmes era ainda mais discutível do que a dos exemplos do cinema sonoro. Essa falta de padrão se estende da filmagem à projeção. Os

8. O título do filme *O Juiz de Instrucção*, provavelmente é uma adaptação livre do original *Rannsakningsdomaren*, de 1911, 46 min., do diretor sueco *Ernst Dittmer* (IMBD) ou trata-se do filme italiano *Il giudice istruttore*, dirigido por *Ubaldo Maria Del Colle*, lançado em outubro de 1912, na Itália. As informações sobre os títulos e outros detalhes dos filmes, podem ser conferidas nos respectivos endereços eletrônicos: https://www.imdb.com/title/tt1254324/?ref_=fn_t_1 ; https://www.imdb.com/title/tt1074533/?ref_=fn_t_2
9. Conferir o jornal *Cataguazes*, 03-11-1912, p. 1.
10. Conferir: Cataguases, 02 de março de 1913, p. 1.

> filmes das primeiras décadas do cinema poderiam ser feitos entre 16 e 26 fps, assim como as salas de cinema não respeitavam necessariamente estas velocidades quando da exibição. (Franco Neto, 2024, p. 22-23)

Uma vez abordadas as limitações relativas à estimativa de sua duração, cabe examinar os indícios preservados sobre a organização interna da obra. Segundo a nota publicada pelo jornal Cataguazes, a fita consistia em um registro amplo da cidade e de seu entorno, estruturado a partir de uma sucessão de tomadas que buscavam traduzir tanto a vida urbana quanto aspectos da modernização local. O filme teria início com um panorama geral de Cataguases, cuja vista é qualificada como de "effeito surprehendente e admiravel", indicando o tom laudatório que acompanha a divulgação da obra. Na sequência, a descrição aponta para uma série de vistas parciais que incluem ruas, praças, edifícios e fábricas, além de eventos específicos como os festejos alusivos à inauguração do Grupo Escolar e a exibição de ginástica sueca realizada pelos alunos da instituição.11 O percurso cinematográfico se estenderia ainda até a Usina Hidrelétrica Maurício, em uma excursão de automóvel que reforça a associação entre mobilidade e progresso industrial.

A matéria jornalística oferece destaque para as belezas naturais da região, com especial ênfase nas cachoeiras da usina Maurício, chegando a fazer uma comparação, de maneira exagerada, às corredeiras do Niágara, um excesso que expõe a retórica de exaltação característica dessas primeiras recepções da imagem em movimento. A ênfase nas quedas d'água como um dos motivos de realce das filmagens aproxima essa descrição de um repertório recorrente dos filmes de não ficção do período que, conforme observa Paulo Emílio Salles Gomes (2016), frequentemente colocava em pauta a exuberância das paisagens, aí destacadas as cachoeiras, como expressão de um imaginário nacional marcado pelo ufanismo do *Berço Esplêndido*, convertendo esses cenários em signos privilegiados de riqueza natural e de promessa de progresso.

A seleção dessas vistas sugere um projeto de representação voltado à valorização da cidade e de seus signos de progresso e civismo. Em contrapartida, permanecem ausentes da descrição cinematográfica aspectos recorrentes no cotidiano local registrados pela imprensa da época, como os bêbados e prostitutas que, quando não eram encarcerados pela polícia, circulavam pelas estações de trens, ou os banhos e afogamentos no rio Pomba, ou os linchamentos de supostos ladrões de animais, bem como os espaços marcados pela precariedade do saneamento, a exemplo dos pardieiros e dos córregos com esgoto a céu aberto.

Também não há menção nas fontes sobre os remanescentes dos povos que historicamente habitaram a região, como os Puri, Coroado e Coropó, ausência que se relaciona ao processo de ocupação territorial ocorrido ao longo dos séculos XVIII e XIX, quando suas comunidades foram submetidas às políticas de aldeamento e assimilação capitaneadas pelo Diretor Geral dos Índios em Minas Gerais, Guido Thomaz Marlière [1767-1836], ou exterminadas pela violência associada à expansão

11. Conferir: Cataguazes, 23 de março de 1913, p. 1.

colonial. A sucessão de imagens informadas pelo jornal Cataguazes parece configurar, assim, uma ilustração seletiva da cidade, tornando visíveis determinados elementos, ao passo que os indesejáveis permanecem fora do enquadramento das lentes de João Stamato.

Se a realização de uma película representou um acontecimento inédito para a história local, sua exibição pública deve ter se constituído em um momento igualmente singular para os espectadores. Esse aspecto é particularmente significativo, porque permite deslocar a discussão do filme como objeto para o filme como acontecimento social. A contratação da Fita de Cataguazes representou apenas o início de uma iniciativa cuja maior dimensão se realizou na exibição pública, quando parte da comunidade viu projetadas na tela a própria aldeia, suas autoridades e muitos de seus habitantes. Pela primeira vez, as pessoas puderam distinguir na sala escura os espaços que frequentavam cotidianamente, os edifícios que simbolizavam o progresso urbano, aplaudir as autoridades homenageadas nas cerimônias oficiais e, possivelmente, a si próprios, familiares e conhecidos registrados pela câmera.

Em um período em que o cinematógrafo ainda despertava um relativo fascínio pela inusitada capacidade de reproduzir o movimento, a expectativa de ver a própria cidade transformada em espetáculo conferia ao filme um sentido de identificação coletiva. Não surpreende, portanto, que o anúncio publicado no domingo anterior à estreia, marcada para a quarta-feira, 26 de março de 1913, registrasse a venda antecipada de todos os camarotes e frisas para os dias de exibição. Após o retorno de João Stamato ao Rio de Janeiro, em 2 de março, o intervalo de pouco mais de três semanas demonstra também o tempo necessário para a revelação, montagem, preparação e envio, pela estrada de ferro Leopoldina, da película antes de sua apresentação ao público. Programada inicialmente para ficar em cartaz no principal cinema da cidade por quatro dias, quarta-feira, quinta-feira, sábado e domingo, sempre em duas sessões iniciadas às 19 horas, a projeção da Fita de Cataguazes foi precedida pela divulgação recorrente nos periódicos locais. Essa campanha nos jornais deve ter contribuído para aguçar ainda mais a curiosidade do público e transformar sua estreia e as demais exibições em um acontecimento peculiar na vida urbana de Cataguases.

As fontes jornalísticas indicam ainda que a circulação do filme não se limitou à rede de exibição do município em que foi produzida. Meses após as primeiras apresentações em Cataguases, a fita integrou a programação de pelo menos uma sala de cinema da região, no caso o Cine Theatro Alencar, configurando um indício de sua duração no circuito local. Em 15 de julho de 1913, a Gazeta de Leopoldina noticiou as atividades do referido cinema, incluindo a exibição da *Fita de Cataguazes*, ocorrida na véspera da publicação. A matéria destacava o interesse da plateia em assistir locações e pessoas familiares na tela: "A população de Leopoldina conhecendo e admirando a belleza da visinha e progressista cidade, aproveitou o ensejo de revel-a hontem na tela do Cinema" (*sic*).[12] O periódico citado registra uma prolongada salva de palmas quando da aparição do leopoldinense Gabriel Junqueira, engenheiro

12. Conferir *Gazeta de Leopoldina*, 15-07-1913, p. 1.

dos quadros da Companhia Força e Luz Cataguases-Leopoldina. Ao final, o texto jornalístico relata a possibilidade de nova exibição, reforçando o êxito da sessão e a esperança de outras reapresentações.

Desde sua realização, entre fevereiro e março de 1913, passando pela estreia em Cataguases e pela posterior circulação na região, o filme integra uma dinâmica de exibição em que as vistas da cidade possibilitam diferentes percepções por parte do público. É na assimilação e compartilhamento das imagens que a cidade filmada acaba por se converter em cidade exibida e reapropriada no imaginário dos variados públicos que frequentaram as sessões em que foi apresentada a *Fita de Cataguazes*. Nesse mesmo horizonte de produção e circulação de imagens se inscreve a realização da fita das *Festas do Gymnasio Leopoldinense*, a qual, embora compartilhe elementos comuns com o caso de Cataguases, apresenta especificidades que permitem aprofundar a compreensão das expressões cinematográficas no contexto regional.

3.2. A fita das *Festas do Gymnasio Leopoldinense*

A experiência iniciada em Cataguases parece ter encontrado rápida repercussão na vizinha Leopoldina. Poucos meses após a realização da *Fita de Cataguazes*, em 30 de maio de 1913 (p. 1), a *Gazeta de Leopoldina* publicava uma nota informando que o empresário tenente João Chagas, proprietário do Cine Alencar, contratou o "[...] habil cinematographista sr. Paulino Botelho que vem tirar um film das festas a se realizarem no dia 03 do corrente do Gymnasio Leopoldinense e outro da bela solemnidade da coroação, na igreja Matriz, na noite de 31 do corrente [...]" (*sic*). Assim como ocorrera com Stamato, oriundo do Rio de Janeiro, Paulino Botelho [1879-1948], um dos principais cinegrafistas brasileiros do período silencioso, permaneceu hospedado no município durante o período das filmagens, conhecendo as figuras e o cotidiano leopoldinense. Embora a fita das *Festas do Gymnasio Leopoldinense* constitua o principal objeto deste item, as fontes consultadas também apontam para a realização de outra produção local: a *Fita da Egreja Matriz* ou fita dedicada aos festejos do Mês de Maria. Uma nota publicada pela imprensa registra sua exibição em duas sessões e informa que o "film da egreja Matriz local foi muito apreciado"[13].

Entre os indicativos mais expressivos da interação da produção cinematográfica com a comunidade local está a convocação publicada pela imprensa para que as senhoritas que desejassem participar da filmagem da solenidade da coroação, na Igreja Matriz, se reunissem, às 17h30 do dia 31 de maio de 1913, na residência do dr. Randolpho Chagas.[14] A nota nos permite argumentar que a realização da película envolvia o trabalho técnico do cinegrafista carioca, articulado à mobilização e ao engajamento de segmentos da população na composição de determinadas cenas. Estamos diante de um cenário no qual certas mulheres leopoldinenses acrescentavam à

13. Conferir *Gazeta de Leopoldina*, 22 de junho de 1913, p. 1.
14. Conferir *Gazeta de Leopoldina*, 30 de maio de 1913, p. 1.

condição de espectadoras a de participantes do próprio acontecimento fílmico, contribuindo para a construção da composição visual da cidade. Embora a imprensa não tenha registrado comentários específicos sobre a recepção das senhoritas leopoldinenses filmadas, a coroação aconteceu com a presença dos corpos femininos, possivelmente, maquiados e bem vestidos diante da câmera, o que revela a adesão de um segmento feminino e católico na realização da fita.

A repercussão da estreia da *Fita das Festas do Gymnasio Leopoldinense* confirma o interesse despertado entre os habitantes de Leopoldina. Em matéria publicada no dia seguinte, o periódico registrou o êxito da primeira sessão, destacando que a projeção da fotografia de Ribeiro Junqueira, então proprietário e diretor do Gymnasio Leopoldinense, foi recebida com uma "estrondosa e prolongada salva de palmas".[15] O segundo quadro apresentava o corpo docente e os funcionários da instituição, seguido por outros vinte e cinco quadros distribuídos em três partes, revelando uma estrutura narrativa voltada à valorização da vida escolar e de seus principais protagonistas. Diante da expressiva recepção do público, o jornal anunciou uma nova exibição para o sábado seguinte, informando que diversos ingressos já haviam sido vendidos antecipadamente.

A permanência do filme em cartaz sugere que essas sessões tanto se destinavam à contemplação da vida leopoldinense registrada pela câmera, quanto constituíam ocasiões de reconhecimento público, nas quais estudantes, professores, famílias e demais participantes das festividades retornavam ao cinema para rever a si próprios e às pessoas de seu convívio, reafirmando, por meio das imagens em movimento, laços de pertencimento e distinção social (Bourdieu, 2008). Com cerca de mil metros de extensão, divididos em três partes, a película tinha uma metragem um pouco menor do que a *Fita de Cataguazes*.

Uma matéria jornalística em especial, publicada por ocasião das apresentações do filme, ultrapassa a função de simples anúncio das sessões. Além de atribuir a iniciativa ao diretor técnico do Gymnasio Leopoldinense, José Botelho Reis, o texto descreve minuciosamente a organização da obra, dividida em três partes e composta por vinte e sete quadros. Trata-se de um documento particularmente valioso, pois permite reconstituir, ainda que parcialmente, a estrutura narrativa de uma obra fílmica desaparecida, oferecendo um nível de detalhamento razoável para produções de não ficção desse período do cinema silencioso. A descrição publicada pelo periódico deixa entrever uma organização temática bastante articulada.

Os primeiros quadros conferem centralidade à própria instituição, apresentando sua arquitetura, a figura de seu fundador e diretor, Ribeiro Junqueira, o corpo docente e administrativo, as salas de aula e até mesmo os dormitórios, compondo uma representação da escola como espaço ordenado de ensino e administração. Em seguida, o filme desloca o olhar para as atividades pedagógicas, registrando aulas, a saída das alunas e a recepção aos representantes do Ginásio Granbery, episódios que associam o cotidiano escolar às relações institucionais e às cerimônias come-

15. Conferir *Gazeta de Leopoldina*, 04 de julho de 1913, p. 1.

morativas. A segunda parte privilegia os exercícios militares e a ginástica feminina, enfatizando a formação física e disciplinar dos corpos dos estudantes. Por fim, a terceira parte concentra-se nos jogos e competições esportivas, intercalando provas atléticas, brincadeiras e momentos de descontração, inclusive uma corrida de professores "apanhados de surpresa".[16] Em seu conjunto, a película constrói uma representação abrangente da agremiação escolar, articulando ensino, civismo, disciplina corporal, lazer e sociabilidade como dimensões complementares de um mesmo projeto educativo, em sintonia com os ideais de formação intelectual, moral e física que orientavam a vida no país (Saviani, 2024).

A referida fonte ainda demonstra que a fita das *Festas do Gymnasio Leopoldinense* vai um pouco além de documentar um aniversário de um estabelecimento de ensino na medida em que ela constrói uma narrativa institucional sobre o Gymnasio Leopoldinense. Em outras palavras, a película funciona como um dispositivo de legitimação da escola: começa pela autoridade e pela infraestrutura, passa pelo ensino, torna visível a disciplina e culmina nas práticas cívicas e esportivas. Essa sequência leva a supor um projeto deliberado de representação do aparelho institucional como modelo de educação adotado à época, o que dialoga diretamente com as discussões de Eduardo Morettin (2005) sobre as funções sociais do documentário silencioso.

A repercussão da película prolongou sua permanência na programação do Cine Theatro Alencar para além do inicialmente previsto. Embora o jornal anunciasse a sessão de 6 de julho como a última oportunidade para assistir ao filme das *Festas do Gymnasio Leopoldinense*, poucos dias depois, em 9 de julho, uma nova matéria informava outra exibição, marcada para a sexta-feira seguinte. A sucessão de "últimas apresentações" indica que a produção despertou interesse suficiente para justificar novas exibições, embora essa interpretação permaneça apenas como uma proposição fundada nos vestígios documentais disponíveis. Não se pode descartar, por exemplo, a possibilidade da sessão ter sido oferecida gratuitamente pelos proprietários do ginásio ou de constituir uma cortesia do empresário do cinema aos gestores da instituição de ensino. À semelhança do que ocorrera com a Fita de Cataguazes, o filme permanecia em circulação enquanto preservava sua capacidade de mobilizar espectadores interessados em rever as festividades e participar de um acontecimento que extrapolava a simples projeção cinematográfica, na medida em que oferecia a possibilidade de reconhecer pessoas da comunidade na tela.

A organização de uma sessão beneficente acrescentava uma nova dimensão à estratégia de construção de capital simbólico em torno da película. Por iniciativa do empresário da casa de espetáculos, sua renda foi destinada a instituições beneficentes, mediante consulta formal à senhora Helena Ribeiro Junqueira, esposa do diretor e fundador do Gymnasio Leopoldinense. Em resposta ao convite, Helena indicou que os recursos fossem destinados à Casa de Caridade e às obras de reconstrução da Igreja do Rosário.[17] A dimensão caritativa da sessão se articula a formas de sociabi-

16. Conferir *Gazeta de Leopoldina*, 05 de julho de 1913, p. 2.
17. Conferir *Gazeta de Leopoldina*, 09 de julho de 1913, p. 1.

lidade das elites locais, fazendo do cinema um espaço de filantropia e reafirmação de vínculos de prestígio. O ato de assistir à fita significava também tomar parte de um gesto socialmente valorizado, que homenageava a família de Ribeiro Junqueira e reforçava as redes de reciprocidade que permeavam a vida urbana de Leopoldina nas primeiras décadas do século XX. A circulação da película, contudo, não se encerrou com as reapresentações realizadas em 1913. Em 30 de agosto de 1914,[18] mais de um ano após sua estreia, o filme das *Festas do Gymnasio Leopoldinense* voltou a integrar pontualmente a programação do Cine Alencar, demonstrando que a obra ainda conservava certa capacidade de mobilização junto ao público local, mesmo após um intervalo relativamente longo desde sua primeira apresentação.

Uma última consideração sobre o filme merece ser registrada. Conforme informa Paulo Emílio Salles Gomes (2025, p. 64), Humberto Mauro estudou durante três anos em regime de internato no Gymnasio Leopoldinense, circunstância que situa sua permanência em Leopoldina entre 1911 e 1913 ou, alternativamente, entre 1912 e 1914, antes de seguir para Belo Horizonte. Como a fita das *Festas do Gymnasio Leopoldinense* foi produzida em 1913, é provável que Mauro tivesse conhecimento sobre sua realização e posterior exibição. Não se pode, inclusive, descartar a hipótese de que tenha figurado entre os estudantes filmados durante as festividades e competições promovidas pela escola. Ainda que essa possibilidade permaneça sem comprovação documental, ela evidencia o potencial das fontes reunidas para suscitar novas questões investigativas, sugerindo que as experiências cinematográficas vivenciadas antes de sua atuação como realizador possam ter sido mais amplas e precoces do que o próprio Mauro nos levou a acreditar.

3.3. A fita *Cataguases-Leopoldina* (Cine-Album do Brasil)

Se, para os filmes produzidos em Cataguases e Leopoldina na década de 1910, as fontes permitiram reconstituir, mesmo que parcialmente, aspectos de sua produção, exibição e apropriação social, o caso de *Cataguases-Leopoldina*, exibido em 1921, conduz a um desafio distinto. As referências conhecidas sobre a película são extremamente reduzidas. Até o momento, localizou-se apenas o registro na base de dados da Cinemateca Brasileira,[19] fundamentado na filmografia organizada por Márcio da Rocha Galdino (1983), segundo a qual o filme foi exibido em Belo Horizonte, no Cinema Comércio, em 14 de outubro de 1921, e no Cinema Popular, cinco dias depois. A escassez documental impede, por ora, qualquer análise de sua estrutura narrativa ou de suas características formais. Em contrapartida, o cruzamento de diferentes fontes permite deslocar a investigação para o empreendimento do qual esse filme parece ter feito parte.

18. Conferir *Gazeta de Leopoldina*, 30 de agosto de 1914, p. 1.
19. Conferir o link: https://bases.cinemateca.org.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/#

Os documentos apontam que *Cataguases-Leopoldina* integrava um projeto denominado **Cine-Album do Brasil**[20] cujas realizações não foram identificadas nas pesquisas sobre as primeiras décadas do cinema. A despeito de sua relevância para a compreensão das formas de circulação e legitimação social do filme, essa iniciativa permanece, até o presente momento, sem tratamento específico na historiografia, não tendo sido localizada qualquer referência a ela, inclusive na *Enciclopédia do Cinema Brasileiro*. A invisibilidade acadêmica, entretanto, contrasta com a frequência com que o Cine-Album do Brasil aparece na imprensa da época. Um artigo publicado pelo jornal *Combate*, de São Paulo, em 1918, informa que Manuel Mariano da Costa, diretor proprietário do Cine-Album do Brasil, numa iniciativa que visava "[...] fazer a propaganda do nosso paiz no interior e no exterior, por meio do cinematographo [...]", havia recebido recomendações do Ministério da Guerra, do Ministério da Marinha e da Chefatura de Polícia do então Distrito Federal para realizar filmagens em cidades paulistas, ressaltando que trabalho semelhante já vinha sendo desenvolvido com êxito no Rio de Janeiro. A equipe do Cine-Album do Brasil contava ainda com Mario Sadi, jornalista, e José Julio Pereira Vianna, cinegrafista.[21]

A identificação de outras notícias publicadas na imprensa amplia esse quadro, confirmando o alcance geográfico e a continuidade desse empreendimento de registros visuais de cidades. Em julho de 1921, outra notícia registra a passagem por Cataguases do Capitão Manoel Mariano da Costa[22], sócio da empresa Mariano, Costa & Cia., responsável pelo Cine-Album do Brasil, que percorria diferentes regiões do país produzindo filmes e fotografias de paisagens naturais e centros urbanos destinados às comemorações do Centenário da Independência, inclusive para exibição na Europa.[23] O mesmo texto informa que diversas cidades mineiras e paulistas já haviam sido registradas e que uma parcela dessas produções fora recentemente exibida no Cinema Recreio, dando destaque para a qualidade técnica das imagens. A notícia anunciava, ainda, o início das filmagens na cidade para os dias seguintes, permitindo supor que *Cataguases-Leopoldina* tenha integrado esse mesmo programa de documentação visual.

Os anúncios localizados na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional reforçam essa interpretação. Ao longo de 1921, ocorrem referências à exibição de produções identificadas como Cine-Album do Brasil, frequentemente apresentadas como extra ou complemento da programação das casas de entretenimento. Das cidades mineiras, somando-se ao filme *Cataguases-Leopoldina*, aparecem registros relativos a Santa Bárbara, incluindo vistas do Colégio do Caraça, Oliveira, Itaúna, Belo Horizonte, Pitangui, Santo Antônio do Monte, Itapecerica, Ubá, São José de Além Paraíba, Monte Carmelo, Ituiutaba, Sete Lagoas, Carvalhos, Pirapora e Curvelo. Em muitos casos, porém, os anúncios se limitam a mencionar "cidades do interior

20. Além de Cine-Album do Brasil, o projeto é mencionado como Cine Album Brasil, ou apenas Cine-Album.
21. Conferir *O Combate*, 07 de março de 1918, p. 3.
22. Ao contrário da outra menção, nessa publicação o nome Man[u]oel está grafado com "o".
23. Conferir: *Cataguazes*, 31 de julho de 1921, p. 2.

de Minas" ou as "adiantadas cidades da Mata Mineira", indicando que o conjunto de localidades contempladas foi provavelmente mais abrangente do que aquele passível de reconstituição com base nas fontes estudadas.

Tomadas em conjunto, essas evidências permitem formular uma reflexão que extrapola o caso específico do filme *Cataguases-Leopoldina*. O Cine-Album do Brasil parece ter integrado um conjunto mais extenso de iniciativas de cinegrafistas itinerantes que percorriam diferentes localidades brasileiras registrando cidades, eventos e atividades econômicas, em geral mediante encomendas ou acordos com autoridades locais, comerciantes e outros grupos interessados. Os indícios até aqui reunidos permitem supor que dezenas, talvez centenas, de filmes produzidos nesse contexto permaneceram à margem da historiografia do cinema brasileiro, apesar de sua frequente circulação nas salas de exibição da época.

A inexistência, até o momento, de exemplares conhecidos dessas películas impede determinar suas características estéticas e narrativas, bem como estabelecer se combinavam imagens em movimento, fotografias ou outras formas de composição visual. Essa limitação, contudo, não reduz o alcance historiográfico das fontes aqui reunidas. Ao contrário, elas revelam um objeto de pesquisa ainda pouco explorado, cuja investigação poderá tratar de circuitos de produção/circulação de filmes e das formas pelas quais inúmeras cidades brasileiras ajudaram a projetar suas imagens nas primeiras décadas do século XX.

4. Considerações finais

Se a abordagem sobre três obras de não ficção permitiu vislumbrar circuitos locais de produção em meio a vivências compartilhadas entre cidades vizinhas, quantas outras trajetórias permanecem ocultas em arquivos locais ainda à espera de investigação sistemática? A questão ultrapassa a simples identificação de novos títulos para engrossar os catálogos relativos à filmografia nacional e alcança os próprios modos pelos quais se costuma delimitar o objeto de investigação. O percurso desenvolvido neste estudo procurou demonstrar que o exame dos filmes produzidos em Cataguases e Leopoldina revela um campo cinematográfico mais complexo do que aquele consolidado pela historiografia clássica do cinema brasileiro, sobretudo, nos trabalhos embasados em Gomes (2025). Ao permitir um deslocamento da escala de observação das obras isoladas para os circuitos sociais que lhes davam sustentação, tentei evidenciar a articulação entre cinegrafistas, imprensa, moradores e salas de exibição compondo redes de produção e recepção das imagens. Embora a película virgem fosse adquirida no Rio de Janeiro e para lá retornasse para a revelação do negativo e a confecção da cópia destinada à exibição, uma parte das etapas envolvidas na realização, divulgação e recepção desses filmes ocorria no interior da própria comunidade.

Formuladas em contextos distintos, na arena acadêmica, as categorias de cavação e ciclo regional parecem convergir em seus efeitos historiográficos. Enquanto a primeira acabou frequentemente associada a um juízo depreciativo sobre os filmes

de encomenda e de atualidades, a segunda privilegiou a ficção como principal critério de reconhecimento das cinematografias locais. Em relativa harmonia, ambas contribuíram para deslocar a produção não ficcional para uma posição marginal, ajudando a obscurecer um conjunto expressivo de obras que não podem ser desconsideradas quando tratamos da cinematografia brasileira.

As informações factuais produzidas pela imprensa local indicam que a escrita do cinema silencioso brasileiro precisa ser acompanhada por uma constante revisão das perguntas dirigidas às fontes e aos pressupostos que orientaram a seleção dos objetos, conforme assinalam Luciana Araújo (2023), Sheila Schvarzman (2017) e Arthur Autran (2000; 2010), ao defenderem a ampliação dos problemas e das escalas de análise. O estudo propõe que a história do cinema em Cataguases foi tecida por fios mais numerosos e diversos do que durante muito tempo se admitiu. A leitura consagrada por Paulo Emílio Salles Gomes (2025) em *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte,* constituiu um marco incontornável para a historiografia do cinema brasileiro, mas sua força interpretativa se consolidou como o principal enquadramento por meio do qual essa história passou a ser compreendida. Ao privilegiar a trajetória de Humberto Mauro e tomar o *Ciclo de Cataguases* como principal referência para a interpretação em âmbito local, parte dos historiadores relegaram outras imagens a um plano secundário durante décadas. As evidências aqui reunidas permitem reposicionar Humberto Mauro no interior de uma história mais ampla da produção cinematográfica regional, na qual sua trajetória deixa de ser compreendida como o marco zero ou um ponto de origem isolado, posto que situado numa rede de ver e fazer filmes que o antecede e o ultrapassa.

Referências bibliográficas

Araújo, L. C. de (2023). Os "ciclos regionais" no cinema silencioso brasileiro: outros percursos. In: Andrea Cuarterolo; Silvana Flores & Jorge Sala (Eds.). *Giros históricos de los cines regionales em Argentina y América Latina.* Definiciones, delimitaciones y disputas Históricas. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires, pp. 43-63.

Autran, A. (2000). Ciclos Regionais. *Enciclopédia do cinema brasileiro.* São Paulo: Senac São Paulo, pp. 162-163.

Autran, A. (2003). Paulo Emílio e a constituição das bases da pesquisa histórica sobre cinema no Brasil. *Revista USP,* São Paulo, v. 60, n.60, pp. 114-121.

Autran, A. (2007). Panorama da historiografia do cinema brasileiro. *ALCEU* - v.7 - n.14 - jan./jun., pp. 17 a 30.

Autran, A. (2010). A noção de "ciclo regional" na historiografia do cinema brasileiro. *ALCEU* - v. 10 - n.20 - jan./jun, pp. 116 a 125.

Bernardet, J-C. (1995). *Historiografia clássica do cinema brasileiro.* São Paulo: Anablume.

Bernardet, J-C. (2009). *Cinema brasileiro:* propostas para uma história. São Paulo: Companhia das Letras.

Bourdieu, P. (2008). *A distinção*: crítica social do julgamento. São Paulo: EDUSP.

Costa, F. C. (2011). Dois filmes de cura do período silencioso: as imagens como arena de ambiguidades. In: PAIVA, Samuel, SCHVARZMAN, Sheila. (2011). *Viagem ao cinema silencioso do Brasil* (pp. 127-139). Rio de Janeiro: Editorial Azougue.

Cruz, I. M. N. F. (2022) De escritores e cineastas: o mito da vocação cultural cataguasense. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 42, n. 90, p. 189-210, maio/ago, pp. 189-210.

Franco Neto, M. do P. (2024). *Longa duração e serialidade no cinema do século XXI: Os casos Twin Peaks – O Retorno (2017) e La Flor (2018).* Tese (Comunicação, Artes e Design). PUC/RS, Porto Alegre.

Fundação Cultural Ormeo Junqueira Botelho. (2000). *Os 100 do século em Cataguases.* Cataguases: Fundação Cultural Ormeo Junqueira Botelho.

Freire, R. de L. (2022). *O negócio do filme.* A distribuição cinematográfica no Brasil, 1907-1915. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna.

Galdino, M. da R. (1983). *Minas Gerais Ensaio de Filmografia*. Belo Horizonte: Comunicação.

Gomes, P. E. S. (2025). *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte.* São Paulo: Companhia das Letras.

Gomes, P. E. S. (2016). A expressão social dos filmes documentais no cinema mudo brasileiro (1898-1930). In: *Uma situação colonial?.* São Paulo: Companhia das Letras, pp. 132-138.

Gomes, P. E. S. (1996). *Cinema:* trajetória no subdesenvolvimento. São Paulo: Paz e Terra.

Gomes, P. A. (2008). *Pioneiros do cinema em Minas Gerais*. Belo Horizonte: Crisálida.

Mauro, H. (2009). O Ciclo de Cataguases. In: Ronaldo Werneck. *Kiryrí rendáua toribóca opé:* Humberto Mauro revisto por Ronaldo Werneck. São Paulo: Arte Paubrasil, pp. 237-238.

Morettin, E. V. (2005). Dimensões históricas do documentário brasileiro no período silencioso. *Revista Brasileira de História* (Impresso), São Paulo, v. 25, n.49, pp. 125-152.

Morettin, E. (2013). *Humberto Mauro, Cinema, História.* São Paulo: Alameda.

Ramos, F. P. & Miranda, L. F. (orgs.). (2000). *Enciclopédia do cinema brasileiro.* São Paulo: Senac São Paulo.

Ribeiro, J. A. (2000). Ciclo de Cataguases. *Enciclopédia do cinema brasileiro.* São Paulo: Senac São Paulo, p. 160.

Saviani, D. (2024). *História das ideias pedagógicas no Brasil.* Campinas: Autores Associados.

Schvarzman, S. (2004). *Humberto Mauro e as imagens do Brasil.* São Paulo: UNESP.

Schvarzman, S. (2017). Escrever a História do Cinema Brasileiro no Século XXI: Desconstruir a História no Singular e Escrever a História no Plural. *RUMORES* (USP), v. 11, p. 132-150-150.

Schvarzman, S. O cinema silencioso em Minas Gerais (1907-1930). In: Fernão Pessoa Ramos; Sheila Schvarzman (org.). (2018). *Nova História do Cinema Brasileiro.* Volume 1. (pp. 124-173). São Paulo: Edições Sesc São Paulo.

Souza, J. I. de M. (2003). Trabalhando com cinejornais: relato de uma experiência. *História: Questões e Debates,* Curitiba, n. 38, pp. 43-62.

Souza, J. I. de M. (2004). *Imagens do passado.* São Paulo e Rio de Janeiro nos primórdios do cinema. São Paulo: Senac.

Souza, J. I. de M. (2016). *Salas de cinema e história urbana de São Paulo (1895-1930).* O cinema dos engenheiros. São Paulo: Senac.

Souza, J. I. de M. (2018). Os primórdios do cinema no Brasil. In: Fernão Pessoa Ramos; Sheila Schvarzman (org.). (2018). *Nova História do Cinema Brasileiro*. Volume 1. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, pp. 16-51.

Filmografia

As Curas do Professor Mozart (1924), de Alberto Botelho.
Cataguases-Leopoldina (1921), Cine-Album do Brasil.
Fita das Festas do Gymnasio Leopoldinense (1913), de Paulino Botelho.
Fita de Cataguases (1913), de João Stamato.