

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

ESCOLA DE BELAS ARTES

**UMA NOVA VERSÃO: Análise dos Elementos de Ficção Presentes nos
Cinejornais de João Gonçalves Carriço**

FAUSTO COIMBRA ALVES PEREIRA

BELO HORIZONTE 2011

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

ESCOLA DE BELAS ARTES

**UMA NOVA VERSÃO: Análise dos Elementos de Ficção Presentes nos
Cinejornais de João Gonçalves Carriço**

FAUSTO COIMBRA ALVES PEREIRA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Artes.

Área de concentração: Cinema

Linha de Pesquisa: Criação e Crítica da Imagem em Movimento

Orientador: Prof. Dr. Evandro Lemos

BELO HORIZONTE 2011



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

Assinatura da Banca Examinadora na Defesa de Dissertação do aluno **FAUSTO COIMBRA ALVES PEREIRA** Número de Registro **2007669085**.

Título:

“CONSTRUTOR DE PERSONAGENS: Análise da Representação de Poder nos Cinejornais de João Gonçalves Carriço”

Prof. Dr. Evandro José Lemos da Cunha – Orientador – EBA/UFMG

Profa. Dra. Lucia Gouvêa Pimentel – Titular – EBA/UFMG

Prof. Dr. Arthur Barroso Moreira – Titular – UNIPAC/MG

Belo Horizonte, 30 de novembro de 2009

Pereira, Fausto Coimbra Alves, 1980-

Uma nova versão : análise dos elementos de ficção presentes nos cinejornais de João Gonçalves Carriço / Fausto Coimbra Alves Pereira. – 2011.

65 f. : il.

Orientador: Evandro José Lemos da Cunha.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes, 2009.

1. Cinejornal Carriço – História – Teses. 2. Cinejornal Actualidades – História – Teses. 3. Cinejornalismo – Brasil – História – Teses. 4. Cinema – Minas Gerais – História – Teses. 5. Cinema – Brasil – História – Teses. I. Cunha, Evandro José Lemos da, 1950- II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes. III. Título.

CDD: 791.430981

Ao meu pai Rene Pereira Filho e ao meu irmão Renê Pereira Neto por todo apoio que fez deste objetivo mais uma importante conquista. Obrigado. Amo vocês.

AGRADECIMENTOS

A Laura Maria Oliveira dos Santos e sua maravilhosa família. Se não fosse você esta realização não teria sido nem mesmo um sonho. Obrigado!

A amiga Carol Miranda e família pela inacreditável dedicação e suporte. Sem vocês eu não teria conseguido.

A minha mãe Carmen Dolores Coimbra Alves, por sempre acreditar nos meus sonhos.

A minha irmã Sophia, por alegrar meus dias em Belo Horizonte.

A Virginia pela receptividade.

Ao meu orientador Professor Doutor Evandro Lemos, por toda confiança depositada em mim.

A Zina, por toda orientação e paciência.

Ao amigo Emerson Roberto de Medeiros pelas caronas, pela disponibilidade e pela ótima companhia. Obrigado!

A amada amiga Fabiola Costa pelo companheirismo e pelas palavras de conforto nas horas difíceis.

Aos colegas do jornal Tribuna de Minas, por segurar as pontas nos momentos em que precisei me ausentar.

Ao amigo e parceiro de Martiataka Jim Salomão, pela consultoria em língua estrangeira aos 45 minutos do segundo tempo.

A Fundação Cultural Alfredo Ferreira Lage – Funalfa.

Ao historiador Nilo Campos.

Ao parceiro de longa data Augusto Costa dos Santos Júnior.

É tendência do cinema romper a fronteira tênue entre ficção e documentário.

Lúcia Murat

RESUMO

O estudo aqui proposto visa verificar a construção de personagens políticos nos documentários e cinejornais apresentados pelo cineasta mineiro João Gonçalves Carriço no período de 1930 a 1950. A pesquisa pretende identificar o caráter ficcional das produções do diretor e mostrar quando a câmera da Carriço Film pretende criar um clima de projeção positiva ou negativa da personalidade política que apresentava. O trabalho apoiou-se metodologicamente nas teorias de análise da imagem, da linguagem cinematográfica e na contextualização histórica dos filmes estudados.

Palavras chave: Carriço, cinema, cinejornal, política.

ABSTRACT

The work proposed here wants to verify the political characters construction on documentaries and newsreels presented by João Gonçalves Carriço during the period of 1930 to 1950. The research intends to identify the fictional character of the director's productions and to show when Carriço Film's camera intends to create a positive or negative idea of the political personality presented. This work is supported on theories of image analisys, cinematographycal language and on the historical contextualization of the studied films.

Key-words: Carriço, cinema, newsreels, politics.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
CAPÍTULO 1 – A TRAJETÓRIA DE JOÃO GONÇALVES CARRIÇO	11
1.1 – Juiz de Fora entre o século XIX e o século XX	11
1.2 – As descobertas e primeiras experiências	18
1.3 – O Cine-Popular	19
1.4 – Carriço Film	23
CAPÍTULO 2 – O CINEMA COMO DOCUMENTO HISTÓRICO	26
2.1 – Leitura das imagens	27
2.2 – Cinejornal: isenção x mediação	29
CAPÍTULO 3 – A ANÁLISE DOS CINEJORNAIS DA CARRIÇO FILM	32
3.1 – Cine Jornal Actualidades Nº 026	33
3.2 – O personagem Getúlio Vargas	37
3.3 – Cine Jornal Nº180.....	38
3.4 – Benedito Valadares	41
CONSIDERAÇÕES FINAIS	49
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	53
ANEXOS	56

INTRODUÇÃO

João Gonçalves Carriço foi sem dúvida o maior produtor de filmes de Juiz de Fora. Durante mais de duas décadas ele registrou o cotidiano da cidade e região, divulgando, através de cerca de mil cinejornais, os acontecimentos políticos, sociais e econômicos de uma das principais regiões do país.

O cineasta mineiro foi mais do que um simples cronista da cidade localizada na Zona da Mata. Sua equipe esteve presente nos principais acontecimentos políticos da região a partir dos anos 1930. Era ele quem possuía na época o monopólio da mediação áudio-visual entre personalidades da política nacional e os eleitores de Juiz de Fora e dos municípios vizinhos. Talvez um dos motivos para criar o Cine Popular, dando-lhe um direcionamento semelhante às salas de projeção norte-americanas do período da depressão ou dos cinemas europeus nos países totalitários, ou seja, ingressos de baixíssimo custo e até mesmo entradas gratuitas para quem não podia pagar.

A importância de João Carriço não está associada a uma escola estética ou a uma forma de fazer cinema que ele tenha inventado, mas no fato de produzir imagens do cotidiano que ajudam a remontar uma parte da história. Não se pode fazer uma comparação entre a produção da Carriço Film com as obras legadas por Humberto Mauro e o ciclo de cinema de Cataguases. São dois aspectos distintos do cinema de Minas Gerais, embora o segundo seja mais conhecido.

Por esse motivo o presente trabalho pretende resgatar uma parte do rico acervo da Carriço Film. Mostrando um período no qual o impacto da imagem sobre o imaginário do público talvez fosse muito maior que o impacto que a televisão possui hoje. Assim, pretendemos que nossa análise de cinejornais seja feita sobre temas da política da época, um assunto que mobiliza as paixões das pessoas, com personagens que, na época, eram idolatrados ou odiados.

Cinejornal

No dia 30 de dezembro de 1895 os Irmãos Lumière apresentaram o que foi registrado pelo jornal *Poste*, de Paris, como “um espetáculo verdadeiramente estranho e novo” (GALDINO, 1983, p. 24). Tal acontecimento se tratava da primeira projeção cinematográfica de que se tem notícia. No filme a porta de uma fábrica se abre e por ela passa uma multidão de operários num movimento que representava a própria vida. “Os

primeiros filmes de Lumière não eram outra coisa senão reportagens de movimentos que captavam acontecimentos cotidianos em sua duração real, reproduzindo-os sem manipulação” (p. 25).

Com o advento da montagem foi possível observar diferentes fases de um fato registrado pela câmara. Desta forma o cinema passou a produzir uma nova modalidade, batizada de *atualidade* ou *ciniejornal*. Tal modalidade é caracterizada por aquele “filme periódico, geralmente semanal, com a montagem de diversos acontecimentos atuais e filmados diretamente enquanto acontece, sem inserção de qualquer elemento de ficção” (GALDINO, 1983, p. 25).

Porém, muitos questionam a ausência de elementos de ficção nos cinejornais. Silvio Da-Rin (apud. ROCHA, 2007) defende que o cinejornal não seria caracterizado somente por produções como as dos Irmãos Lumière, mas também por reconstituições de fatos que repercutiram na imprensa e que não podiam ser registrados no momento que aconteceram.

Um gênero muito popular de atualidades era o de cenas de guerra, que, algumas vezes, chegavam misturar registros reais com encenações de batalhas navais usando miniaturas (...). Não há indícios de que o público que consumia avidamente estas imagens se sentisse logrado pelo fato de algumas delas não serem autênticas. Elas valiam como representações espetaculares de acontecimentos do momento (p. 24).

As primeiras atualidades produzidas no Brasil teriam sido realizadas por Antônio Leal, por volta de 1903, no Rio de Janeiro. Desde então a vida social, política, esportiva e popular não seria mais separada da tela. Segundo Jean Claude Bernardet (apud. ROCHA, 2007), o cinejornalismo se caracteriza como o cinema que melhor reflete a realidade cinematográfica brasileira do período.

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

O cinejornal pode ser entendido como uma das modalidades mais conhecidas de documentário, que segundo Oliveira (2006, p.25) muitos entendem como a vertente cinematográfica que trata do real, que testemunha e capta a realidade documentando-a.

CAPÍTULO 1 – A TRAJETÓRIA DE JOÃO GONÇALVES CARRIÇO

1.1 – Juiz de Fora entre o século XIX e o século XX

A história da cidade de Juiz de Fora se enleia com a narrativa do século XIX mineiro. Situada na Zona da Mata, suas origens remontam à abertura do Caminho Novo, estrada criada para o transporte do ouro no século XVIII.

A história do Arraial de Santo Antônio do Paraibuna, origem remota da cidade de Juiz de Fora, tem início nos idos de 1701, quando o Guarda-Mor Garcia Rodrigues Pais se decidiu a fazer um caminho ligando Borda do Campo à Raiz da Serra, visando facilitar as comunicações entre a Capitania das Minas Gerais com a Corte. (...) A estrada então aberta, que recebeu o nome de CAMINHO NOVO, só foi concluída (ou quase) em 14 de julho de 1709 (FONSECA, 1987, p. 70).

Assim, a Coroa Portuguesa tentava evitar que o ouro fosse contrabandeado e transportado por outros caminhos, sem o pagamento dos altos tributos, que incidiam sobre toda extração.

O Caminho Novo passava pela Zona da Mata Mineira e permitiu maior circulação de pessoas pela região, que, anteriormente, era formada de mata fechada, habitada por poucos índios das tribos Coroados e Puris. Partia da Borda do Campo (Barbacena – Lei Provincial de 9 de março de 1840), atravessando a Serra da Mantiqueira na Garganta de João Aires, passava por João Gomes (Palmira, depois Santos Dumont), Chapéu d’Uvas, Arraial de Santo Antônio do Paraibuna (Juiz de Fora), Matias Barbosa, Simão Pereira, Serraria, Entre Rios (Três Rios), Barra do Piraí, Serra do Mar (na região de Macacos) e adentrava as localidades de Inhaúma, Penha e chegava ao Rio de Janeiro.

Às suas margens surgiram diversos postos oficiais de registro e fiscalização de ouro, que era transportado em lombos de mulas, dando origem às cidades de Barbacena e Matias Barbosa. Outros pequenos povoados foram surgindo em função de hospedarias e armazéns, ao longo do caminho.

Estimulados pelo movimento das tropas que ali transitavam rumo ao Rio de Janeiro, os vilarejos foram crescendo e a cidade de Juiz de Fora surgiu como vila, “Vila de Santo Antônio do Paraibuna”, criada por volta de 1820. A população pobre e livre que vivia na cidade era responsável pelo pequeno comércio, produção de gêneros e utensílios de primeira necessidade, além dos escravos, que constituíam, na década de 1860, quase

60% da população total. Nesta época o Império passou a distribuir terras através da figura do governador da província que teve de penetrar na região. Foram as denominadas *sesmarias*, que facilitaram o povoamento e a formação de fazendas (OLIVEIRA, 2000).

Várias regiões se destacaram em Minas Gerais pela formação de unidades produtivas voltadas ao abastecimento regional de alimentos. Algumas destas propriedades possuíam caráter extremamente camponês, notado pelo mínimo ou pela ausência de escravos. Outras unidades eram propriedades médias escravistas, envolvidas no circuito mercantil de abastecimento da Corte e de regiões do interior, portanto, seus moradores tinham maior possibilidade de ascensão social. Mobilidade que fez necessária a construção da Estrada do Paraibuna.

Durante mais de um século, o único caminho de ligação entre o Rio de Janeiro e as Minas Gerais era a picada aberta por Garcia Rodrigues Paes [...]. Em 1835, o Engenheiro Henrique Guilherme Fernando Halfeld, foi contratado, pelo Presidente da Província de Minas Gerais, para construir uma estrada que ligasse Vila Rica até ao registro do Paraibuna, na verdade, o contrato estabelecia um plano de estradas, ligando Vila Rica à Capital do Império e aos quatro pontos cardeais da província (DILLY, 2004, p. 21).

O investimento em fazendas não foi vantagem apenas para o Vale do Rio Paraíba, na Província do Rio de Janeiro. Ela também se expandiu para regiões próximas, como a Zona da Mata em Minas Gerais, em torno de cidades como Leopoldina, Cataguases, Rio Preto e, principalmente, Santo Antônio do Paraibuna.

Em 1856, a Vila de Santo Antônio do Paraibuna foi elevada à categoria de cidade pela “Lei nº 759 de 2 de maio de 1856. Em 13 de dezembro de 1865 por iniciativa do Barão de São Marcelino”, foi sancionada a Lei que denominava definitivamente a “Cidade do Paraibuna como cidade do Juiz de Fora” (DILLY, 2004, p. 22). O nome dado gera muitas dúvidas quanto à sua origem, sendo que o *Juiz de Fora* era um magistrado nomeado pela Coroa Portuguesa para atuar onde não havia juiz de direito.

A versão mais aceita pela historiografia admite que um desses magistrados hospedou-se por pouco tempo em uma fazenda da região, passando esta a ser conhecida como a Sesmaria do Juiz de Fora. Mais tarde, próximo a ela, surgiria o povoado. A identidade exata e a atuação desse personagem na história local ainda são polêmicas.

JUIZ DE FORA foi a denominação utilizada para bem diferenciar o JUIZ SEDENTÁRIO E PERMANENTE, cargo este que deixava os bailios e os senescais na condição de presidentes perpétuos dos tribunais. Vivendo em caráter efetivo em determinados lugares tornavam, por essa razão,

sedentária a justiça. Os JUÍZES DE FORA eram mandados residir em lugares a eles estranhos onde, por isso mesmo, podiam exercer a judicatura com maior imparcialidade. Em Portugal os JUÍZES DE FORA tiveram origem no século XIV, quando do reinado de Dom Afonso IV (FONSECA, 1987, p. 70).

A partir de 1850, Juiz de Fora passou a vivenciar um processo de grande desenvolvimento econômico proporcionado pela agricultura cafeeira que se expandia pela Zona da Mata mineira, dando origem à formação de várias fazendas.

Na segunda metade do século XIX a economia cafeeira avança no território mineiro, devassando florestas virgens e abrindo fronteiras antes fracamente ocupadas. Grandes propriedades agrícolas são fundadas pela gente de Minas – grupos sociais oriundos da região das Vertentes–Mantiqueira e da antiga região mineradora. Através de um movimento centrífugo de dispersão das elites pelo sudeste mineiro, a Zona da Mata é primeiramente ocupada. A cidade de Juiz de Fora torna-se o principal centro econômico, político e social da região (OLIVEIRA, 2000, p. 54).

A cafeicultura que prosperou ao redor de Juiz de Fora transformou o município no principal núcleo urbano da região; a produção das fazendas era agrupada para ser transportada e comercializada na Corte, na cidade do Rio de Janeiro. No local se encontravam os variados gêneros de sustento. Tinha funções sociais e culturais, como ponto de encontro das famílias para lazer e diversão.

A cidade da Zona da Mata, em sua formação, contou com a participação de grupos e etnias diversificadas que se fixaram na região e que trouxeram técnicas de trabalho distintas, costumes e religiões que vieram a fundir-se em novas relações sociais. O resultado deste intercâmbio cultural foi a formação de uma identidade coletiva mista. Entre esses grupos, destacam-se portugueses, africanos, italianos, alemães, sírios e libaneses. A partir de meados do século XIX os imigrantes alemães, italianos e portugueses constituíram o maior contingente de estrangeiros que se estabeleceram na cidade (BORGES, 2000, p. 10).

A produção de café na Zona da Mata cresceu muito e Minas Gerais se tornou uma grande província cafeeira. Em 1875, a cidade de Juiz de Fora era a mais próspera entre outras localidades, sendo seguida por Leopoldina, Mar de Espanha e São Paulo do Muriaé.

Mariano Procópio Ferreira Lage retornava de uma viagem que fizera a Europa entusiasmado com as estradas de rodagem em que tinha viajado. Diante disto, propôs ao Governo Imperial, no ano de 1852, a construir, e conservar, às suas custas, uma estrada de rodagem “macadamizada”,

podendo explorá-la por 50 anos. Obteve essa autorização através do decreto nº 1031 de D. Pedro II, do dia 07 de agosto de 1852 (DILLY, 2004, p. 23)

Mariano Procópio iniciou, então, a construção da primeira via de transporte rodoviário do Brasil: a Estrada União e Indústria, com 144 Km, ligando Petrópolis a Juiz de Fora. Para a realização das obras, foram contratados trabalhadores alemães. O objetivo era absorver mão-de-obra especializada para a construção da estrada. Sendo assim, em 1853, foram trazidos técnicos, engenheiros e arquitetos germânicos e, após três anos, 20 artífices como ferreiros, pintores e latoeiros.

Anos depois, Mariano Procópio conseguiu apoio para criar um núcleo colonial voltado para a produção de gêneros agrícolas, dando origem à Colônia D. Pedro II. A iniciativa foi responsável pela contratação de dois mil alemães. Assim, em 1857, chegaram 1162 imigrantes germânicos, correspondendo a 20% da população total da cidade na época

Os alemães, assim como, mais tarde, os italianos, foram instalados em uma vasta área, correspondendo hoje aos bairros de São Pedro, Borboleta e parte do bairro Fábrica. Foram distribuídos em lotes de terras, encarregados de produzir gêneros alimentícios. A colônia não conseguiu se manter por muito tempo. A ausência de mercado para os produtos plantados se associava à falta de incentivos.

Muitas eram as dificuldades com relação à língua, costumes, religião e início das primeiras roças. Assim, muitos colonos foram abandonando suas terras e se fixando na cidade, engrossando as fileiras do nascente proletariado industrial, formado por trabalhadores braçais e operários ligados à Companhia União e Indústria.

No século XIX, Juiz de Fora se tornou um dinâmico centro econômico, político, social e cultural. Aos poucos, suas funções se ampliam ganhando ares de cidade moderna, por ser ponto de confluência das populações vizinhas. Houve a implantação de iluminação pública, que inicialmente era a gás e, depois, em 1889, elétrica, com a construção da Primeira Usina Hidrelétrica da América Latina, além da demarcação e nivelamento de ruas, telégrafo, imprensa, banco e bondes.

Os ganhos obtidos com o café, associados às facilidades de transporte, energia e mão-de-obra, acrescida com a chegada de centenas de imigrantes italianos, possibilitaram um intenso desenvolvimento industrial e a cidade passa a ser denominada "A Manchester Mineira", fazendo referência a cidade homônima da Inglaterra. Os setores que mais se desenvolveram foram o da indústria têxtil e, em segundo lugar, o da produção de alimentos.

Os alemães foram aos poucos se integrando às atividades urbanas, se tornaram carroceiros, sapateiros, marceneiros, operários, pedreiros etc. Deram origem a várias fábricas de cerveja, num total de oito. Os alemães, junto a outras pessoas da cidade, criaram costumes, fundições e malharias contribuindo, assim, para o crescimento industrial da cidade. Nos 16 anos que se seguiram à instalação de energia elétrica em Juiz de Fora (1889/1905) registra-se a instalação de 160 novas indústrias na cidade.

Juiz de Fora, no final do século XIX, possuía uma dinâmica vida cultural contraste no modo de vida da sociedade e representada pelos teatros, jornais, colégios e intensa atividade literária. A própria arquitetura reflete a prosperidade econômica e cultural, por meio do estilo eclético das construções, com diferentes manifestações do passado: o gótico, o grego e com a introdução, no século XX, do Art Nouveau e Art Deco. Mais tarde, na década de 1950, encontramos construções com concepções modernas, como as obras de Niemayer e os painéis de Di Cavalcanti e Portinari.

Juiz de Fora teve seu desenvolvimento industrial pautado pela modernização capitalista que trouxe além de apitos das fábricas, da estrada de ferro e da luz elétrica, o desejo de civilizar-se nos moldes dos centros europeus. Seus teatros, cinemas e intensa atividade literária refletiam a pretensão de criar uma nova imagem para a cidade.

De 1900 a 1910 a cidade cresce em população e extensão, oferecendo e desenvolvendo diversos setores e serviços, como hospitais, escolas, jornais, associações e congregações. Novas fontes de renda criadas e novos empreendimentos estavam por se iniciar. Neste período o Poder Municipal intensificou a administração de obras de calçamento, pontes, estradas, água e esgoto. Os bondes elétricos foram inaugurados em 1906.

A Câmara Municipal de Juiz de Fora, que até 1930 exercia o Poder Executivo no município, sempre se preocupou em atrair estabelecimentos industriais para a cidade, criando Resoluções que isentava de impostos, por períodos determinados, as indústrias que quisessem se estabelecer na cidade, com doação de terrenos e melhorias estruturais, entre elas a do sistema viário.

A classe operária foi formada, então, pela parcela de imigrantes e escravos libertos que viviam na cidade. As condições de vida da época eram precárias, pois a população mais pobre sofria carência de vida e de moradia, salários insuficientes, além disso, as indústrias faziam utilização do trabalho feminino e infantil. Neste contexto surgiram organizações de operários que reivindicaram melhorias de condições de trabalho, e que desencadearam violentas greves operárias.

A economia mineira no início do século XX estava principalmente direcionada ao

mercado externo, por isso tornou-se necessário transferir a capital, até então sediada na cidade de Ouro Preto, para outra localidade com o intuito de estabelecer a integração da província. O planejamento e inauguração de Belo Horizonte tiveram como principal objetivo mudar o curso dos investimentos públicos e privados do Estado, além de cooptar os recursos humanos.

Juiz de Fora esteve nas cogitações como um dos possíveis locais para se implantar a nova capital. Entretanto, foi recusada por não apresentar condições de se tornar um centro verdadeiro. Sua localização dificultava a comunicação com grande parte do Estado e seus fortes vínculos com o Rio de Janeiro desviaram os interesses locais para este centro (PAULA *apud* ROCHA, 2007, p. 35).

Após a transferência da capital mineira, ainda foi possível observar um considerável crescimento na instalação de pequenas indústrias em Juiz de Fora. Porém, pouco tempo depois, a cidade entrou num processo de desaceleração da economia. Tal fato foi ocasionado por diversos fatores, como por exemplo, o deslocamento do eixo econômico do Rio de Janeiro para São Paulo e a transferência de recursos financeiros de fazendeiros e empresários da cidade para o Rio de Janeiro, então capital federal.

No âmbito local, vários fatores também colaboraram com a desaceleração econômica de Juiz de Fora: deficiência no abastecimento de água, comunicações, transporte e o esgotamento da energia elétrica. No final dos anos 1930, a produção industrial local começa a cair e atinge seus maiores índices de queda nos anos 1940, reduzindo o número de 531 fábricas, em 1939, para 399, em 1940 (ROCHA, 2007).

Porém, após viver um período de decadência industrial a partir da década de 1940, Juiz de Fora passou a se destacar pelo crescimento dos setores comercial, industrial e de prestação de serviços, o que a coloca como a segunda cidade de Minas Gerais e a Capital da Zona da Mata Mineira.

A imprensa de Juiz de Fora era muito ativa. O primeiro jornal impresso, com o nome *O Imparcial*, data de 1870. O mais importante do período, *O Pharol*, foi publicado entre 1872 e 1939. Este acompanhou diversos momentos históricos e sempre contribuiu para a formação da opinião pública, retratando a atividade cultural da cidade. O dinamismo da imprensa juizforana era tão intenso que, no século XIX, contou com 55 jornais.

O estilo eclético das construções arquitetônicas permitiu a integração de várias manifestações do passado, responsáveis pelo aspecto, na cidade, de construções que lembrem castelos medievais, igrejas que imitam o gótico europeu ou a fachada de um

templo grego.

No final da primeira década do século XX, surgiram as primeiras construções em estilo Art Nouveau, muito fácil de reconhecer graças ao uso de uma rica decoração nas fachadas das casas, onde predominam as linhas curvas, imitando fitas, flores, demonstrando a habilidade dos trabalhadores daquele tempo e a riqueza dos moradores.

Nesse período, a principal utilização de material era o revestimento de pó de pedra, ou seja, as construções, principalmente do centro comercial, eram influenciadas por outro estilo arquitetônico, o Art Deco. Buscando uma maior racionalidade, esse estilo reduziu a decoração das fachadas a formas mais retas, mais geométricas. Nas fachadas, ao invés da pintura, se usou muito revestimento de pó de pedra, em tons cinza ou ferrugem.

Nos anos 50, os setores que passaram a liderar o crescimento econômico brasileiro foram os de bens de capital e de bens de consumo durável (siderurgia, metalurgia, química e automobilística), em detrimento dos setores tradicionais. Juiz de Fora esteve ausente dos grandes projetos de investimentos idealizados pelo Plano de Metas, sendo apenas beneficiada marginalmente com a instalação da Facit S.A. Máquinas de Escritório e da Becton Dickinson Indústrias Cirúrgicas Ltda., de capital internacional, sem alterar a tendência de decadência industrial da cidade. O capital local entrou num processo de falência, com várias indústrias tradicionais fechado suas portas e os novos empreendimentos não foram seguidos de similares, razão pela qual não possibilitaram a dinamização da estrutura produtiva da cidade (BASTOS, 2002, p. 28).

No final dos anos 1960 houve mais modificações, pois o crescimento populacional, a urbanização descontrolada, a economia baseada na prestação de serviços, o acirramento das questões sociais e o intenso debate político se tornaram características de renovação da época.

A criação da Universidade Federal de Juiz de Fora, em 1960, trouxe à cidade uma contribuição fundamental: empregou e atraiu milhares de estudantes, incentivando um maior consumo de bens e de serviços.

O antigo conservadorismo católico que desde meados da década de 1920 dominava a cidade se desfez. Houve maior circulação de ideias possibilitando, inclusive, a resistência cultural por parte do movimento estudantil na década de 1970. Nesse momento vários grupos de teatro surgiram; música e poemas multiplicaram-se nos mimeógrafos. O Cine-Clube e a Galeria de Arte Celina Bracher permitiram aos jovens o conhecimento de uma arte que falava mais diretamente da liberdade e do caos da vida urbana.

Nas primeiras décadas do século passado, os juizforanos se divertiam com

touradas, cavalhadas, circos e ringues de patinação. A alta sociedade, por sua vez, era mais atraída pelos os saraus para recitação de poesias (ROCHA, 2007). Porém essa euforia civilizatória não era compartilhada entre a grande massa trabalhadora. Como observa Christina Mousse (*apud* ROCHA, 2007) as condições do proletário de Juiz de Fora, assim como do resto do país, não eram boas. Porém com a Revolução de 1930 e o surgimento do populismo no Brasil, do qual Getúlio Vargas figurou como principal personagem, a classe menos favorecida economicamente ganhou acesso à diversão. “Um bom exemplo desta abertura ao lazer para operários e estudantes é acompanhada, em Juiz de Fora, no Cine Theatro Popular” (ROCHA, 2007, p. 39).

1.2 – As descobertas e primeiras experiências

João Gonçalves Carriço nasceu no dia 27 de julho de 1886, na rua dos Artistas, Morro da Gratidão (atual Morro da Glória), em Juiz de Fora, Minas Gerais (SIRIMARCO, 2005). Seu pai, o imigrante português Manoel Gonçalves Carriço, era dono de uma empresa de carruagens, que mais tarde se associa a Francisco de Paula Gomes, que possuía concessão do serviço funerário de Juiz de Fora, formando assim a empresa Carriço e Gomes. Sua mãe Maria Schlghorn Carriço, era descendente de austríacos, egressa da colônia de alemães que chegou à cidade no ano de 1858 (ROCHA, 2007).

Carriço desde cedo demonstrou interesse por desenhos e encenações de peças teatrais. Com 10 anos já exibia projeções com lanterna mágica e ainda na juventude aprendeu a fotografar. Com o passar do tempo João Carriço aprimorou sua técnica, fazendo com que suas fotografias do período sejam marcadas pelo cuidado na composição e enquadramento.

Segundo Martha Sirimarco (2005), Carriço fugiu da casa diversas vezes, sendo a primeira fuga para Petrópolis aos 14 anos. Em consequência de problemas de saúde seu pai manda buscá-lo, porém dois anos mais tarde Carriço retorna a Petrópolis, onde chega a decorar o Hotel Europa, hoje demolido, e em seguida realiza seu desejo de mudar para o Rio de Janeiro (ROCHA, 2007).

No Rio de Janeiro João Carriço aprendeu cenografia, a fazer cartazes, caricaturas, a filmar, estudou Belas Artes, além de ter trabalhado em companhias de teatro. Mas com a morte de seu pai o cineasta retornou a Juiz de Fora e assumiu com a mãe a empresa de carruagens e serviços funerários.

Além de trabalhar com a mãe na empresa de carruagens, Carriço abriu um ateliê de pintura e um estúdio fotográfico, localizado na rua Santa Rita, onde produzia cartazes e

cenografias, ficou conhecido e assumiu o pseudônimo de “Pintor Faísca” devido a rapidez com que concluía os trabalhos.

As projeções cinematográficas atraíram Carriço muito cedo. Ainda na adolescência realizou, com auxílio de um carro de bois, exhibições de cinema ambulante pelos bairros periféricos e distritos de Juiz de Fora (ROCHA, 2008). Em 1906, exibiu 20 fitas no salão do barbeiro Bergo, localizado próximo ao local onde nasceu, no bairro Jardim Glória. Os filmes foram projetados com um animatógrafo trazido por Carriço do Rio de Janeiro. Dois anos depois, ele apresentou para a cidade Cine Gás Radium, com projeção pelo sistema gás radium (SIRIMARCO, 2005).

Já em 1910, ele decide fixar suas projeções num ponto central da cidade e inaugura o primeiro de seus grandes empreendimentos: o Cine Theatro Moderno. Na inauguração exhibe sete filmes mudos. Entre eles: Paisagens naturais, Muda de Pertici, Engano de Males, Honra militar. (ROCHA, 2008, p. 50).

O espaço também abrigava apresentações teatrais nos intervalos ou final das sessões. No entanto, devido a pouca experiência administrativa de João Carriço na área, o negócio não deu lucro e, em 1912, interrompeu as atividades. Com o fechamento do Cine Theatro Moderno, Carriço voltou a realizar projeções ao ar livre, e passou a colaborar com a sincronização de filmes exibidos nos teatros de Juiz de Fora.

No mesmo ano, casou-se com a jovem imigrante italiana Dona Luzia Santos, mais tarde conhecida como Dona Santinha, que dois anos depois, com 18 anos, teve o único filho do casal, Manoel Carriço, que recebeu esse nome em homenagem ao avô do cineasta (ROCHA, 2007).

Na década de 1920, após anos promovendo exhibições de rua, no que ficou conhecido como Cinema Sereno, o cineasta juizforano decidiu realizar projeções nas dependências de sua empresa de carruagens / funerária. Nesta época, as sessões eram improvisadas e o público sentava-se até em tampos de caixões, o que rendeu ao local o nome pejorativo de cine cocheira.

Em 1927, depois de muitas adequações e investimentos no local, João Carriço se destacou na história do cinema mineiro inaugurando o Cine-Popular: “O Amigo do Povo”. O empreendimento possuía capacidade para 500 pessoas e os ingressos eram vendidos a preços populares, quem não tinha dinheiro não pagava.

1.3 – O Cine-Popular

Com o lema “filme que passa para um, passa para cem” João Gonçalves Carriço concebeu a criação de um cinema para atender os trabalhadores, ou seja, a maioria da população (SIRIMARCO, 2005). Até então, Juiz de Fora só contava com salas de exibição voltadas para a burguesia local. Eram elas: Polytheama, Cinema Ideal, Cine Theatro Variedades e Cine Theatro Paz.

A inauguração do Cine Theatro Popular aconteceu no dia 14 de agosto de 1927. A nova empresa passou a oferecer diversão barata e democratizou o acesso à sétima arte. Com o *slogan*, inspirado na Revolução Francesa, “Cinema do povo, para o povo” o empreendimento se dirigiu à comunidade.

Com a inauguração do Popular, Carriço passa ao contato direto com o público. A partir daí, ampla faixa da população passa a freqüentar o cinema a preços populares. Ninguém fica sem ir ao cinema. (p. 44)

A chegada do Popular “o amigo do povo” e foi amplamente divulgada pela imprensa da época¹.

Inaugurou-se ante-hontem, às 7 horas o Cinema Popular, de propriedade do sr. João Carriço, nosso distinto e prezado conterraneo. A nova casa de diversões situada à avenida Quinze de Novembro, é vasta, confortável, oferecendo ao público todas as commodidades. O salão, fartamente iluminado, é amplo e está decorado com muito gosto, o mesmo acontecendo com a sala de espera. A projecção dos filmes é excellente, muito nítida e com a vantagem de ser indirecta, não fatigando a vista dos espectadores. A orquestra foi organizada com magníficos elementos constituindo um bello conjuncto. Foi grande o público que ante-hontem accorreu ao Cinema Popular, que deu duas sessões, ambas concorridíssimas. Os preços são populares e os films exibidos são dos melhores. (Jornal do Comércio, 16 ago. 1927, p. 1).

Além do Jornal do Comércio, os periódicos Gazeta Comercial e Diário Mercantil também anunciaram a chegada do novo empreendimento. Este último dando ênfase à decoração e às instalações.

A decoração interna do salão, bem como dos outros compartimentos do Cine-Theatro popular, foi confiada aos apreciados artistas srs. Xisto Vale de Assis e Americo Rodrigues, o que, só, vale para a afirmação de que está mesmo um trabalho chic.

Todos os demais departamentos do popular, desde a cabine de projecções ao palco e às instalações sanitárias, estão de acordo com o que é exigido. (Diário Mercantil apud ROCHA, 2008, p. 52).

¹ ANEXO 2, p. 59.

A sala de exibição foi inaugurada com a fita “A Inspiração perdida”. Além do filme, o programa de estréia ainda contou com uma apresentação da Troupe Edison. O grupo era formado por dois meninos e quatro meninas, que continuaram a se apresentar em dias posteriores. Ainda no primeiro mês de atividades do cinema, Carriço já anunciava a exibição de lançamentos como “Os saltimbancos” e “*Robin Hood*”, da distribuidora americana Fox. Apesar de simples, o Popular mantinha uma programação atualizada, com inúmeros lançamentos simultâneos com o Rio de Janeiro. Carriço teria sido o primeiro exibidor da Fox Film em Minas Gerais e mais tarde passaria também a projetar fitas de duas outras distribuidoras dos Estados Unidos, a Universal e a Columbia.

O programa das sessões era diariamente publicado nos periódicos da época. É interessante destacar que apesar de o cinema de Carriço ser, entre as salas de exibição existentes em Juiz de Fora no período, possivelmente o mais modesto, era também o que mais lançava mão dos meios de comunicação como forma de divulgação da empresa. Nos anúncios veiculados nos jornais, que em ocasiões especiais chegavam a ocupar uma coluna inteira da página², Carriço enaltecia as produções apresentadas e destacava o caráter popular das sessões.

Ramon Novarro e Norma Shearer hoje no Popular em a super produção especial de Metro Goldwyn Mayer, em 10 actos, PRINCIPE ESTUDANTE. NOTA – Sendo este film uma gigantesca super produção especial, que no Rio de Janeiro foi exibido durante 30 dias nos principais cinemas a 5\$000 o ingresso, a Empresa João Carriço avisa que apesar do elevado custo deste film, para sua exclusividade no Popular, e não medindo sacrificios nem esforços, visando somente servir bem ao querido e bondoso público de Juiz de Fôra, manterá os preços populares, confirmando mais uma vez ser o Popular o cinema amigo do povo, feito para o povo e que quer viver com o povo! (Jornal do Comércio, 25 jan. 1929, p. 2).

Além dos anúncios nos jornais, o esquema de divulgação contava com outros dois mecanismos impressos de divulgação. Eram eles: os volantes e um jornal informativo, distribuídos gratuitamente aos espectadores. Os volantes (programas) eram redigidos e diagramados por Carriço e impressos na pequena gráfica do Cine Popular. O panfleto, em papel branco ou colorido tamanho 45x15cm, trazia informações sobre a atração principal do dia e sobre a programação que entraria em cartaz a seguir. Já o informativo, com três colunas e quatro páginas, falava de literatura. Tinha caráter humorístico e satírico. Seu redator era S. Torres e o diretor / secretário J. Nicolini. Carriço também colaborava com o jornal publicando versos sob o pseudônimo de Joasil (ROCHA, 2008).

²

ANEXO 3, p. 60.

O cineasta também trabalhava a divulgação das sessões com a disponibilização de tabuletas na porta do cinema e nas esquinas da cidade. Os lançamentos chegavam ainda a ser anunciados por meio de alegorias, que desfilavam pelas ruas de Juiz de Fora na carroceria de caminhões ou carroças. Para o filme “Nas azas do destino”, por exemplo, Carriço produziu um grande avião de madeira, que atravessou a cidade puxado por uma carroça com enormes tabuletas laterais que anunciavam a atração.

As sessões eram normalmente compostas de um jornal de atualidades, um complemento nacional, desenho, filme principal e algum seriado. Algumas vezes a programação ainda contava com apresentações teatrais, principalmente na fase muda. Antes de montar sua produtora Carriço exibia como jornal de atualidades o *Universal Jornal*. A programação era formada, na maioria das vezes, por filmes de entretenimento e de espetáculo. A intenção era agradar o público com grandes lançamentos, sobretudo americanos.

No dia primeiro de março de 1929, o *Jornal do Comércio* anunciava com destaque: “a linda e fascinante Greta Garbo em “Mulher Divina” (...) somente no Popular”. Ainda no mesmo ano, o cinema exibiu, entre outros filmes, “Agonia de Jerusalém” e “Sublime Provação”, com Vicente Celestino e Aida Veron. Este último “falado, cantado, musicado e sincronizado” (SIRIMARCO, 2005).

Em 1935, a programação do Popular foi composta por fitas como: “A desforra de uma nação”, com Bruce Cabet e Virgínia Bruce, “Oh! Marieta”, com Jeanett Mac Donald e Neson Eddy, “O Lírio Dourado”, com Claudete Colbert, “Dr. Gogol”, com Peter Lore e “O capitão dos cossacos”, com José Mojica. Em janeiro do ano seguinte, Carriço anunciou “Noites Cariocas” como o primeiro grande filme de revista nacional.

Ao longo de sua trajetória a frente do Popular, Carriço vai sempre demonstrar preocupação com a escolha da programação. Ele considerava o cinema como uma instância de educação social. A pesquisadora Martha Sirimarco (2005) lembra que ao apresentar o filme “Laço sagrado”, o cineasta apareceu com o seguinte texto na divulgação da atração: que todas as moças que se candidatam ao matrimônio devem assistir, observar e pensar maduramente sobre o tema escolhido. Durante a sua administração, o cinema faz sessões em benefício de obras ligadas à educação. Carriço tinha grande preocupação com as crianças. Para este público, distribuiu bombons, calendários e baixava o preço dos ingressos durante a última semana de dezembro.

A programação do Cine-Theatro ainda abrigou atrações que representavam características de seu proprietário, como: a religiosidade e a paixão pelo carnaval. Durante a festa popular, as dependências do cinema eram utilizadas para a realização de

bailes, para os quais Carriço convocava a comunidade.

O Carnaval no Popular. 4 grandes e tradicionais Bailes familiares hoje, amanhã, segunda e terça-feira. Alerta foliões! Todos ao Popular. (Jornal do Comércio, 10 fev. 1934, p. 3).

Os bailes se tornaram tradição em Juiz de Fora, assim como a programação do cinema durante a Semana Santa. No feriado santo, o povo completava as celebrações indo ao Popular para ver a fita sobre a vida de Cristo. No dia 28 de março de 1929, Carriço exibiu o “único, novo, completo e monumental trabalho sacro colorido, em 8 atos, com legendas próprias - “Nascimento, Vida, Paixão e Morte de Nosso Senhor Jesus Cristo”, da Pathé Frères.

Em 1934, sete anos após a inauguração do Cine Popular, Carriço, mais uma vez, se destaca na história do cinema mineiro. Com o lema “Cinema para o povo” funda a produtora Carriço Film, que foi marcada pela produção de cinejornais e documentários durante as décadas de 30, 40 e 50, registrando eventos sociais, políticos e culturais de Juiz de Fora.

1.4 – Carriço Film

Em 1927, João Carriço já está preocupado com a produção de reportagens filmadas. Ele encomenda a Luiz Brescia um filme sobre o jogo Palestra Itália, de São Paulo, e Industrial Mineira, de Juiz de Fora. A partida de futebol foi disputada no dia 24 de julho nesta última cidade. Na ocasião, o time paulista venceu por 4 a 2. Essa primeira experiência de Carriço é confirmada pelo próprio Brescia no *Suplemento Literário de Minas Gerais*, de 24. Fev. 1979. A partir deste momento, cresce o interesse de João Carriço pela produção de cinejornais. (ROCHA, 2007, p. 65).

Mas somente em 1929 Carriço finalizou, o que muitos acreditam ser o seu primeiro cinejornal. A produção é muda e não chega a 4 minutos de duração. Apesar de possuir uma linguagem cinematográfica ainda pouco desenvolvida, já era possível perceber alguns traços que marcariam a obra da Carriço Film posteriormente, como por exemplo, o bom humor e a utilização do povo como personagem.

Em 1933 Carriço deu um importante passo para a criação da Carriço Film trazendo à Juiz de Fora o diretor e cinegrafista Eduardo Abelim, cujos trabalhos se destacaram de forma expressiva no Rio Grande do Sul e Paraná, na área de produção cinematográfica. A visita de Abelim à cidade mineira tinha como intuito auxiliar Carriço na instalação de sua

produtora, a Carriço Film. Segundo Rocha (2007), do próprio Abelim é que Carriço adquiriu a primeira filmadora da produtora juizforana. Com este investimento o autor começou a produzir oficialmente seus cinejornais ainda em 1933, mas somente no ano seguinte a Carriço Film foi registrada.

Com o polêmico slogan “Carriço Film – tudo vê, tudo sabe, tudo informa”, a produtora mineira produziu cinejornais de maneira ininterrupta de 1933 a 1956, produzindo de um a dois cinejornais por mês, a Carriço Film chegou a compilar aproximadamente mil edições.

Manifestações populares, como carnaval, festas, jogos de futebol e procissões eram alvos constantes de suas lentes. Sem dúvida, o povo nas ruas era um dos principais *personagens* em ação nos seus cinejornais. Contudo vale ressaltar que a Carriço Film também trabalhou muito em prol do registro daqueles que detinham o poder na época: políticos, igreja Católica e Exército (ROCHA, 2007, p. 66).

Os cinejornais produzidos pela Carriço Film possuíam, geralmente, entre seis e dez minutos. Porém quando Carriço achava que o algum tema merecia melhor tratamento e profundidade, o cinejornal em questão podia chegar aos 15 minutos, geralmente isto ocorria na confecção de cinejornais de caráter documental, como por exemplo, o Cine Jornal Actualidades Nº 026, intitulado, O Diário da Villegiatura do Presidente Getúlio Vargas na Fazenda de São Mateus, produzido em 1935.

Segundo o jornalista Décio Lopes, Carriço tinha conhecimento de todos os movimentos culturais espalhados pelo mundo, assim como, de todas as técnicas cinematográficas desenvolvidas pelos grandes diretores.

Passava filme pra ele, e alguns de equipe, como o filhinho e uns dois ou três amigos pintores e fotógrafos, que não passava na programação normal. Eu vi com eles Encouraçado Potenkin, João Ford... Ele via tudo. E, mesmo conhecendo a linguagem, não tinha nenhuma pretensão de fazer um cinema *maior*. Era uma coisa simples, um jornal direto, um documentário direto. (LOPES apud ROCHA, 2007, p. 67).

A Carriço Film funcionava no prédio do Cine Popular, mais precisamente na parte de trás do palco, onde eram projetados os filmes. De acordo com Sirimarco (2005, p. 70), o laboratório da produtora era pioneiro em Minas, lá Carriço fazia a revelação, montagem e as cópias de suas produções cinematográficas. Quando a produtora de Carriço passa a produzir filmes sonorizados, estes tinham que ser levados todo mês em Vila Izabel, no Rio de Janeiro, para a empresa Sonofilmes. Lá eram gravadas as narrações e os filmes passavam pelos processos de revelação e copiagem. Mais tarde a Carriço Film passa a

realizar a sonorização de suas produções no laboratório da produtora.

João Carriço não economizava no que diz respeito à aquisição de equipamentos. O material era considerado moderno e eficiente para a proposta da Carriço Film. Os equipamentos destinados para as filmagens externas, internas, processos de montagem, revelação, copiagem e sonorização eram de origem francesa ou americana. A produtora chega a possuir dez filmadoras, refletores, caminhão de som, carros de divulgação. A equipe possuía de dois a quatro cinegrafistas, auxiliares de iluminação, que também eram os motoristas, projetistas, narradores, montadores e pessoas de limpeza (ROCHA, p.74).

Uma publicação de maio de 1950, da revista Lince faz uma descrição de como era a sede a produtora de Carriço.

A primeira sala de trabalho é uma pequena tipografia, onde são feitas as legendas dos filmes, na segunda, uma pequena mecânica em que o próprio Carriço fabrica peças ou aperfeiçoa suas máquinas. Passamos para o escritório de paredes repletas de raras fotografias históricas e diversos quadros a óleo, depois entramos na sala 4 onde se encontra a moderníssima gravadora de som das películas.

Daí passamos pelas outras salas, cabine de projeção sonora; platéia; sala de revisão; sala de secagem fotográfica com aparelhos próprios; câmara escura com aparelhos modernos para ampliações; seção de fazer letreiros; sala de câmara de revelações, tanque de lavagem; seção de secagem com secadeira rotativa a motor com capacidade para 200 metros de fitas de 35 mm e no tempo de 15 a 20 minutos.

Todas as seções estão modernissimamente equipadas com maquinários para filmes de curta e longa metragem, pois o sonho do Sr. Carriço é lançar no mercado, brevemente, a vida e a obra de grandes juizforenses (apud SIRIMARCO, 2005, p. 71 e 72).

A Carriço Film possuía de 5 a 6 cópias de cada cinejornal e dependendo do assunto de 10 a 15 cópias. A distribuição, em âmbito nacional, era realizada através da DFB – Distribuidora de Filmes Brasileiros e, posteriormente, pela UCB. O cineasta juizforano possuía registro profissional da Divisão de Cinema e Teatro do Departamento de Imprensa e Propaganda, como produtor cinematográfico.

CAPÍTULO 2 - O CINEMA COMO DOCUMENTO HISTÓRICO

A imagem sempre foi, ao longo da história, transformada em fonte de informação. Hoje, podemos fazer várias indagações sobre o potencial cognitivo da imagem para compreendermos como ela tem sido explorada na vida social. Existem algumas tentativas de explicação sobre seus usos e funções em autores como David Freedberg ou Régis Debray.

Desde a Antigüidade a imagem envolve não só relações de subjetividade, mas de autoridade. Uma autoridade também derivada do poder que se atribuía ao efeito mágico do próprio objeto visual. Daí ser ele relevante em contextos religiosos ou de poder político. Daí pode-se entender também a importância dos múltiplos episódios de iconoclasmo (destruição de ídolos ou proibição de reproduzir figuras) ou dos usos ideológicos, propagandísticos e identitários da imagem. A Revolução Francesa, por exemplo, incentivar uma abundante produção de imagens, como instrumento de luta política (cuja referência pode-se ver no filme *Casa Nova e a revolução*, de Ettore Scola).

O Renascimento vê um esforço de coletar e organizar imagens artísticas e decodificar simbolicamente seus significados. Começa a tomar forma a ideia de “monumento histórico”, que permite estabelecer uma relação visual com o passado.

No século XIX, com o advento da fotografia, a História da Arte, a Antropologia e a História passam a trabalhar com a fonte iconográfica. Inicia-se um esforço para estabelecer parâmetros e métodos para decodificar os sentidos da imagem (Iconografia) e sua inserção numa visão de mundo (Iconologia). A premissa positivista de que a imagem permitiria a observação rigorosa e neutra, evitando contaminar o objeto observado com as idiosincrasias de seu observador não chegou ao século XX.

Os esforços de origem permitiram o reconhecimento do potencial informativo das fontes visuais e a consciência de sua natureza discursiva na produção, circulação e consumo das imagens, e, por que não a interação entre o observador e o observado. Por isto, aos estudos de manifestações imagéticas se acrescenta a necessidade de compreender os mecanismos localizados de produção de sentido. Um sentido socialmente construído e mutável e não pré-formado ou imanente à fonte visual.

Nessa trilha, introduz-se a problemática da sociedade do espetáculo, ou como descrita por Guy Debord, ou como analisada mais recentemente por Douglas Kelner. Assim, no fim das contas o objeto de pesquisa é sempre a sociedade, enquanto os documentos (escritos ou visuais) são instrumentos de pesquisa. Trabalhar imagens

obriga, por óbvio, percorrer o ciclo completo de sua produção, circulação e consumo, pois elas não têm sentido em si, será a interação social que produzirá sentidos, mobilizando no tempo, no espaço, nos lugares e circunstâncias sociais, nos agentes que intervêm, atributos para dar existência social a sentidos e valores. Daí a importância de traçar a trajetória das imagens. A necessidade de situar as imagens em contextos situacionais.

Portanto, é preciso considerar as imagens como parte viva de nossa realidade social.

2.1 Leitura das imagens

A leitura de imagens no Brasil começou a ser realizada pela área de comunicação e artes no fim da década de 1970, momento no qual aconteceu um boom dos sistemas audiovisuais no país. Algumas das influências dessa tendência foram o formalismo, a partir da teoria da Gestalt, e a semiótica.

Assim, a imagem passa a ser compreendida como signo incorporador de diversos códigos e sua leitura demanda o conhecimento e compreensão desses códigos. A semiótica introduziu na análise de imagem as noções de denotação e conotação – onde denotação refere-se ao significado objetivo e conotação refere-se ao entendimento do intérprete, o que a imagem sugere ou faz pensar.

Assim, pode-se enfatizar a leitura de uma imagem a partir dos códigos: espacial (o ponto de vista do qual se contempla); gestual/cenográfico (sensações produzidas pelos gestos, vestuário, maquiagem, cenário); lumínico (posição da fonte de luz); simbólico; gráfico (refere-se ao enquadramento); relacional (relações espaciais).

Por outro lado não se pode abandonar a imagem como veículo de intervenção político-cultural como prega a Teoria Social Crítica, que adverte que o ler uma imagem é mais do que apreciar o seu esqueleto aparente, pois ela é construção histórica em determinado momento e lugar, e quase sempre foi pensada e planejada. Antes da existência dos meios técnicos de reprodução os pintores já negociavam o cenário das imagens que produziam, pois sua criação visava um público e também aquilo que o cliente queria mostrar a este público.

Mesmo após o advento dos meios técnicos de reprodução a realidade continuou com a possibilidade de ser montada e/ou alterada, mas mesmo assim a imagem fixada não existe fora de um contexto histórico ou de uma situação social. A montagem da leitura do contexto são encontrados tanto no interior da imagem quanto no seu exterior. O interior corresponderia ao cenário com seus personagens, figurinos e *misè-en-cene*. O exterior

compreende o suporte da imagem e suas técnicas de produção.

Leite (1996) indica que a imagem não comunica com clareza uma vez que pode forjar realidades que apenas depois de intensa avaliação e a disposição de captar aquilo que não está na superfície, pode nos levar a reconhecer os outros conteúdos que ultrapassam a primeira impressão. Nem que seja para reconhecer a presença do inconsciente fotográfico proposto por Walter Benjamin.

Desta forma, existem duas necessidades básicas a serem preenchidas para que se processe uma profunda análise da imagem: 1) o conhecimento da base técnica sobre a qual a imagem foi construída e 2) o conhecimento social e histórico. A análise da mensagem visual pode ser iniciada pelo conteúdo manifesto, que é uma unanimidade de compreensão. Neste conteúdo manifesto as contradições e os conflitos são em geral pouco observados. Ao passar a análise ao conteúdo latente as perguntas passam a tentar desvendar as expectativas dos responsáveis pela imagem (produtor e aquele que a encomendou), além de tentar descobrir como as imagens foram geradas e para que foram geradas.

Valle Gastaminza (2001) refere-se aos aspectos indicados para catalogar uma imagem documental. Para este autor é necessário ter as seguintes competências: iconográfica (reconhecer formas visuais); narrativa (estabelecer a seqüência narrativa dos elementos que constituem a imagem, além das informações complementares - título, data etc.); estética (atribuir sentido estético à composição imagética); enciclopédica (identificar personagens, contextos e conotações); lingüístico-comunicativa (atribuir um tema ao discurso apresentado na imagem); modal (interpretar o espaço e tempo da imagem).

A abordagem de leitura crítica das imagens de Douglas Kellner (1995) reforça os aspectos teóricos levantados pela Escola de Frankfurt. Este autor afirma que nossas experiências e nossas identidades são socialmente construídas e sobredeterminadas por uma enorme variedade de imagens, discursos e códigos. Para ele a publicidade é um texto social com uma riqueza de sentidos que exige um sofisticado processo de interpretação, além de ser o mais importante indicador de tendências sociais, de modas e de valores.

O visual, já presente nos primeiros estudos de Roland Barthes, caracteriza o mundo contemporâneo. Uma característica não significa que conheçamos aquilo que observamos, uma consciência que o semiólogo francês já possuía. A distância entre a amplitude da experiência visual na cultura contemporânea e a habilidade para analisar estes estímulos visuais cria a oportunidade e a necessidade de estudar criticamente as diferentes criações no campo das imagens, seja fotografia, cinema ou artes plásticas.

Pela presença no cotidiano a avaliação de uma imagem pode ser enfocada a partir de diferentes modelos de análise – o semiótico, o estruturalista, o desconstrucionista, o intertextual, o hermenêutico, o discursivo dentre outros. Além de poder tomar suas referências da arte, da arquitetura, da história, da psicanálise, do construcionismo social, dos estudos culturais, da antropologia, da comunicação – sem fechar-se sobre essas referências.

De todo modo os estudos e análise de imagens não se organizam simplesmente a partir de nomes de suportes, fatos ou sujeitos, mas também em torno de seus significados culturais, daquilo que representa enquanto mediação de representações, de valores e de identidades. Só assim pode proporcionar uma compreensão crítica do papel e funções sociais de determinadas imagens, das relações de poder às quais se vincula, para além da apreciação desinteressada ou do prazer.

Talvez uma meta a ser perseguida na análise de imagens seria explorar as representações que as pessoas, a partir das suas características sociais, culturais e históricas, constroem da realidade, ou seja, compreender o que está sendo representado para compreender as próprias representações. Assim, do ponto de vista histórico/antropológico as imagens são frutos de determinados contextos que as produzem e buscam sua legitimação. Do ponto de vista estético analisa-se o aspecto estético artístico em relação à cultura de origem da produção.

2.2 Cinejornal: isenção X mediação

Para o uso de filmes como documento histórico devemos remontar às reestruturações da ciência história durante a década de 1970 refletindo também uma tendência desta época dentro das ciências humanas. O filme documentário é, desde seus primórdios, uma construção, mas com grande valor documental, não só pelo conteúdo veiculado pelo filme, como também pela forma como são transmitidas as informações do mesmo. Assim, inevitavelmente o pesquisador tem que estar atento também para as linguagens cinematográficas e seus significados dentro do que corresponde o filme.

Uma vez colocada a proposta do documentário, como proceder a uma análise de suas imagens sem que isto altere substancialmente o teor do filme? Como analisá-lo justamente pelo viés oposta à intenção de seu realizador? Pode-se pensar em uma abordagem antropológica, na qual seriam privilegiadas noções de ritual, costumes, desigualdade social etc. Pode-se também preferir realizar uma análise visual de caráter

pessoal cujos resultados serão posteriormente articulados com teóricos da imagem como Roland Barthes.

Enquanto filme documentário pode-se decompor o objeto de estudo da seguinte forma: gênero, temática, estrutura narrativa e recursos áudio-visuais, hipóteses de significação e contexto. No final das contas o que se procura é uma articulação com teóricos da imagem para definir as especificidades do cinema, entendido como uma seqüência de imagens divulgada em um meio específico de divulgação e envolvendo determinadas tecnologias de entretenimento. A mensagem do documentário deve estar veiculada não apenas nos limites de gênero do filme que se analisa, mas também nas significações subjacentes às imagens projetadas na tela – mesmo que mostradas em conceitos abstratos tais como o amor, a religião, a coragem e afins.

Desde as primeiras considerações do uso do filme como documento, já na alvorada do novo meio de comunicação ao final do século XIX, as noções de usar as imagens cinematográficas sofreram mudanças, pois enquanto os primeiros filmes dos irmãos Lumière eram encarados como sendo o registro indelével da verdade – substituindo a velha fotografia, que já se admitia ser passível de retoques. Poucos anos depois cineastas como Sergei Eisenstein ou Dziga Vertov descartavam esta possibilidade do registro neutro da verdade em todo seu potencial, uma vez que demonstraram que o cinema também era construção de um real pelo realizador – Vertov acreditava que o filme documentário ainda era capaz de reproduzir a realidade.

Barthes, baseando-se na semiótica lingüística introduz o conceito de *analogon*, ou seja, a imagem como sendo análoga à realidade, ao ambiente. Para ele essa analogia só pode ser realizada mediante critérios de escolha. Estes critérios vão revelar, naturalmente, qual é a opção política ou ideológica de seu daquele que realizou a imagem (seja cinema, seja fotografia). O *paradoxo fotográfico* será descrito por Barthes pela característica da imagem feita através dos meios técnicos de possui duas faces que não podem existir isoladamente: o *analogon*, mensagem sem código aparente por causa da mera redução da realidade; e a *mensagem reduzida*, trabalhada como forma de veiculação.

Barthes ainda preconiza a necessidade da verbalização de uma imagem como condição para sua inteira compreensão. É possível de fato descrever fotos ou filmes através de palavras, entretanto, sem perder de vista as características próprias das duas linguagens – imagética e textual.

O cinema pode ser amplamente utilizado de forma política, com a finalidade de transmitir versões tendenciosas da história, que favoreçam seus realizadores. Isto pode

ser observado de forma fácil na cinematografia da Segunda Guerra Mundial, seja documental, seja ficcional, pois o evento foi de grande importância na história do século XX e que ainda é, até hoje, muito representado no cinema, mostrando diversas abordagens e contando o desenrolar dos eventos históricos da forma que interessa ao país no qual foi realizado o filme.

Em eventos de menor importância ou de importância periférica esta percepção demanda um maior esforço de análise. As pistas precisam ser coletadas em outros meios de comunicação para a montagem do mosaico que envolve as intenções dos realizadores.

No processo de desconstrução da ilusão de real que o cinema pretende, e mesmo da imagem tecnicamente construída de uma forma geral, é importante ter em mente durante o processo de análise que o cinema é apenas uma construção a partir do real, mas não é exatamente o real, se distingue dele por envolver a subjetividade do realizador. Não existe documento totalmente objetivo e neutro, e o cinema, inclusive o filme documentário não é a realidade tal qual ela se encontra no mundo, apesar de se poder dizer que ele se aproxima mais do real.

Em última análise o cinema é feito por pessoas, logo, ele é manipulado, mas esta manipulação é intrínseca à linguagem do cinema, não significando ser necessariamente positiva ou negativa. O cinema pressupõe o olhar. Este olhar é o de quem opera a câmera, que envolverá escolhas de ângulo e enquadramento. É o olhar de quem realiza a construção do roteiro, o que vai filmar, quando vai filmar, onde irá filmar, qual plano usará, como irá editar o material gravado, enfim, estabelece uma série de possibilidades. Assim, o mesmo tema pode ser mostrado de formas completamente diferentes, dependendo sempre do olhar do autor. Assim, a análise não pode se limitar à análise pura da história. Segundo Nichols (2001, p. 135,), “Como toda voz que fala, a voz fílmica tem um estilo ou uma ‘natureza’ própria, que funciona como uma assinatura ou impressão digital. Ela atesta a individualidade do cineasta ou diretor, ou, às vezes, o poder de decisão de um patrocinador ou organização direta”.

O audiovisual tem grande poder de convencimento do que está sendo apresentado ao espectador, principalmente o documentário que trata de eventos acontecidos e com participação de pessoas comuns. “A gravação cinematográfica, depois videográfica de determinados acontecimentos históricos, tal como as fotografias de imprensa, tem muitas vezes por função testemunhar a realidade destes acontecimentos, servindo assim como prova de factos históricos ou da actualidade”. (JOLY, 2002, p.147).

CAPÍTULO 3 – A ANÁLISE DOS CINEJORNAIS DA CARRIÇO FILM

Este capítulo se destina a análise dos cinejornais, dentro de uma perspectiva histórica, contextualizando os filmes produzidos por Carriço com o cenário político e social do período em que estes foram produzidos. O objetivo é realizar uma análise da imagem a partir da filmografia do cineasta mineiro, com o intuito de identificar quando a câmera da Carriço Film pretende criar um clima de projeção positiva ou negativa da personalidade política que apresentava, ou seja, se Carriço tratava todos os políticos da mesma forma ou se destacava personalidades políticas de modo a demonstrar preferências por alguma corrente ideológica.

Para isso foram selecionados e copiados, com autorização da Funalfa³, órgão da prefeitura de Juiz de Fora responsável pelo acervo de João Gonçalves Carriço, 11 cinejornais que retratam homens públicos, que tiveram significativa presença política na cidade da Zona da Mata, em diferentes períodos. A amostragem compreende desde o “Cinejornal Actualidades 001”, de 1934, considerado oficialmente o primeiro do período de produção ininterrupta da Carriço Film até o “Cinejornal Carriço SN-075”, de 1955, que marca o penúltimo ano de produção da empresa do cineasta juizforano.

A primeira obra citada retrata, em 22 planos e 2'32", a passagem do “Exmo. Snr. Dr. Antônio Carlos Ribeiro de Andrada, D.D., Presidente da Constituinte”, por Juiz de Fora e mostra a produtora de Carriço ainda em um fase de experimental, fato que o cineasta não fazia questão de esconder.

Ao mesmo pedimos ao generoso povo relegar alguns senões que por certo escaparam à nossa perspicácia. O que ora apresentamos, nada mais é do que fruto do esforço, modesto embora, da Empresa João Gonçalves Carriço. Alimentamos porém, o desejo de contribuir, desse modo, para o engrandecimento de nossa Princesa de Minas, e, aliás de nosso Estado. (CINEMATECA BRASILEIRA, 2001, p. 15).

No entanto, a forma como Carriço iria dar visibilidade aos políticos ao longo de sua carreira a frente das câmeras já estava ali, e somente seria desenvolvida tecnicamente nos anos seguintes. O que se pode perceber em um primeiro contato com os filmes selecionados, que retratam ainda a passagem de nomes como Getúlio Vargas, Juscelino Kubitschek, Benedito Valadares Ribeiro, Arlindo Zanini, Hildebrando Bisaglia e Arthur Bernardes por Juiz de Fora, é uma característica que permeia a obra do cineasta

³ ANEXO 1, p. 57 – 58.

juizforano: o fato de suas produções possuírem um caráter de colonismo social. Os acontecimentos políticos, por exemplo, não eram tratados pelas lentes da Carriço Film de maneira meramente informativa ou crítica, mas de forma a enaltecer seus autores.

Nos cinejornais analisados não é possível verificar momentos capturados com o objetivo de depreciar determinado político ou legenda partidária. Uma imagem positiva dos homens públicos, acompanhada por um texto excessivamente adjetivado, seja por meio de legendas ou pela narração, são características comuns às produções. No entanto, tal fato não significa que o cineasta não nutria predileção por determinadas figuras ou ideologias.

Como observa Martha Sirimarco, a produção da Carriço Film se insere dentro do contexto “paternalista” da Era Vargas e o próprio Carriço guardava características de comportamento “populista”. Oferecer acesso à sétima arte para a população de Juiz de Fora, majoritariamente formada por operários, expressava a inclinação ideológica de cunho nacionalista do cineasta.

Entendemos que, à revelia das intenções conscientes de Carriço, a história de sua empresa e do seu “cinema para o povo” está ligada à realidade brasileira que se pretendia construir após a Revolução de 30 e que, com Vargas, desemboca no surgimento do populismo brasileiro. (SIRIMARCO, 2005, p. 23).

A simpatia de Carriço pela figura do líder populista levou o cineasta a produzir sete cinejornais com reportagens sobre o então presidente, transformando-o em seu principal personagem. As Câmeras da Carriço Film acompanharam Getúlio Vargas em suas passagens por Juiz de Fora, como também viajaram para cidades como Rio de Janeiro, Petrópolis, Campo Grande e São Borja para retratar o político do Rio Grande do Sul. Entre as produções, se destaca um dos poucos filmes monotemáticos da produtora juizforana, o cinejornal nº 26, de 1935, no qual é possível verificar fortes traços de ficção e a construção do personagem Getúlio Vargas, por meio da linguagem cinematográfica.

3.1 – Cine Jornal Actualidades Nº 026

O Cine Jornal Actualidades Nº 026, intitulado *O Diário da Villegiatura do Presidente Getúlio Vargas na Fazenda de São Mateus*, é monotemático e possivelmente um dos maiores já produzidos por Carriço. O filme possui, segundo Sirimarco (2005), uma duração de aproximadamente 15 minutos, embora a cópia apresentada para a pesquisa, cedida pela Fundação Cultural Alfredo Ferreira Lage (FUNALFA), não tenha a parte final

da projeção, tendo a duração de 11'18". Esta cópia é dividida em 122 planos, sendo possível identificar cinco Atos distintos, em relação às narrativas desenvolvidas na obra.

Os cinco Atos percebidos no filme se alternam em duas partes principais. Uma é o registro de Getúlio como hóspede na Fazenda São Mateus, imbuído em atividades de lazer, e outra como político, onde sua vinda se caracteriza como uma visita oficial. Tais características e breve descrição dos cinco Atos serão apresentadas no presente estudo.

O primeiro Ato destina-se a mostrar a chegada de Getúlio. A narração anuncia "Juiz de Fora tem o prazer de hospedar o chefe da Nação"; em um dos primeiros planos podemos ver a bandeira nacional hasteada na varanda, enquanto ouvimos como fundo musical uma marcha militar que transmite um caráter oficial às imagens. Apesar do tom solene imposto pela narração e pela música, as imagens mostram Getúlio à vontade, em um ambiente familiar, desconstruindo a oficialidade do discurso estabelecido inicialmente.

O segundo Ato é destinado à parte oficial da visita de Vargas. A música, como observa Sirimarco (2005), "ainda é típica de jornal de Agência Nacional". Durante este Ato, Getúlio visita o Museu Mariano Procópio, a Fábrica de Espoletas do Exército e a represa em construção, sempre acompanhado por militares e políticos.

O terceiro Ato marca o retorno de Getúlio para o universo familiar. A música evidencia esta transição com uma valsa e deste ponto em diante não se ouve mais as marchas cívicas. Neste Ato, Vargas visita a Fazenda de Sant'Ana e os únicos planos que remetem a um caráter oficial se referem à visita dos prefeitos de Juiz de Fora, Menelick de Carvalho, e de Rio Novo ao então Presidente da República. Esta parte do filme destina muito tempo para abordar o lado religioso do Presidente, que participa da missa e acompanha a procissão. Neste Ato percebe-se uma atuação mais discreta do narrador, o que privilegia as imagens e reforça o caráter narrativo da trilha sonora.

O quarto Ato se caracteriza como a sequência mais bem elaborada do filme, no que diz respeito à construção de uma história com princípio, meio e fim. Neste trecho da projeção, ainda mais do que no 3º Ato, Carriço privilegia a imagem e a narração é quase mínima. O Ato se desenvolve com Getúlio indo caçar, seguido por membros da família Tostes. Neste ponto é possível perceber que as cenas montam cronologicamente a história, utilizando-se de recursos narrativos do cinema que dão ideia de distância e tempo. Ainda no mesmo Ato, o narrador utiliza alguns verbos no passado, indicando que o filme caminha para seu final, anuncia a despedida de Vargas da "Fazenda de São Mateus onde se hospedou, durante sua estadia em Juiz de Fora, o senhor Presidente da República".

O quinto Ato se inicia com o mesmo tom de despedida do Ato anterior. O narrador

anuncia “o último dia de permanência do Chefe da Nação no solar da família Tostes”. A música se torna melancólica e as imagens mostram uma refeição: o último churrasco oferecido a Vargas antes de seu retorno ao Rio de Janeiro. Nesta parte do filme percebemos que a câmera transita sem chamar muita atenção, se aproxima dos personagens e parece levar o espectador à mesa.

A cópia do filme *O Diário da Villegiatura do Presidente Getúlio Vargas na Fazenda de São Mateus*, apresentada neste trabalho, termina nesse ponto. De acordo com a bibliografia estudada, no filme original ainda é possível ver a despedida de Vargas e seu retorno ao Rio de Janeiro. Sirimaco (2005) registra a narração da parte final do filme.

“Sua Exa. Se despede da família Tostes, representantes da imprensa, do prefeito e demais autoridades de Juiz de Fora. E o povo mineiro não esquece as palavras de agradecimento que ele lhes dirigiu no seu último discurso, em que elogiando o grande Estado central e a seu povo, declarou saudar a mulher mineira, na pessoa da veneranda senhora Maria Luiza de Rezende Tostes. A caminho do Rio.” (p. 133).

Através das imagens da Carriço Film, Actualidades N° 026, é possível verificar uma linguagem cinematográfica já desenvolvida, principalmente no quarto Ato da projeção, como citado anteriormente. A própria forma como Carriço registra seu personagem principal, Getúlio Vargas, colocando a câmera de um ponto de vista informal e evitando *closes* e primeiros planos que enfatizem a autoridade presidencial, demonstra o estabelecimento de uma linha narrativa que visa evidenciar o homem Getúlio em seu cotidiano.

O Cine Jornal Actualidades N° 026 também apresenta alguns problemas de enquadramento, possivelmente derivados da limitação técnica, ou pela dificuldade de mobilidade do equipamento. Bons exemplos são alguns planos exibidos no final do quarto Ato do filme, em que os personagens exibem o que o narrador afirma ser “o produto da caçada”. Em alguns momentos percebe-se que a câmera se posiciona de maneira que não nos permite ver os animais abatidos, sendo possível verificar também, nestes planos, a presença do que muitos conhecem como “muito céu”, caracterizado por um grande espaço vazio na parte superior do plano sem qualquer função estética e/ou narrativa. Outro aspecto observado é a realização de algumas panorâmicas, que apresentam uma movimentação truncada, e algumas vezes até mesmo a dificuldade de acompanhar o trajeto feito pelos personagens filmados.

A partir da bibliografia estudada não foi possível identificar as especificações técnicas do material utilizado por Carriço na produção dos Cine Jornais. Mas de acordo

com Rocha (2007),

Para aquisição de seus equipamentos, João Carriço não economizava. Todo o material adquirido por ele era considerado moderno e bastante eficiente para realizar as produções propostas. O conjunto que formava o maquinário para filmagens externas, internas, processos de montagem, revelação, copiagem e sonorização era de origem francesa ou americana (p. 24).

O filme é uma das primeiras produções sonorizadas de Carriço; a primeira foi veiculada no Cine Jornal Actualidades nº 21, também no ano de 1935. O sistema utilizado era o Movietone, inicialmente inserido nos cinejornais e documentários da Carriço Film pela empresa Sonofilmes, localizada no Rio de Janeiro. Lá as narrações eram gravadas e as projeções passavam pelos processos de revelação e copiagem. Mais tarde as produções passaram a ser sonorizadas em Juiz de Fora, sendo levadas para o Rio de Janeiro somente quando ocorria algum problema (Rocha, 2007).

Com a sonorização de seus filmes Carriço passou a utilizar o som como um elemento narrativo, o que é bem perceptível no filme estudado. A música desempenha um papel importante nesta obra de Carriço, pontuando a transição dos Atos, dando ritmo e trabalhando a tensão dramática das cenas. No início da projeção, parte marcada pela chegada do presidente à sede da Fazenda de São Mateus e pelas visitas oficiais, é possível perceber a presença de músicas de tom oficial, marchas cívicas, ao passo que a partir do terceiro Ato, quando Vargas retorna ao universo familiar e de lazer, ouvem-se músicas como *Serenata* de Toselli, além de valsas que, muitas vezes, servem para aliviar a tensão dramática.

A narração, por sua vez, como observa Sirimarco (2005) toma o papel de *raisonneur* da história, descrevendo as cenas. O texto narrado tem caráter jornalístico, porém com muita adjetivação. Um fato que chama atenção quanto à narração é seu descompasso em relação às cenas apresentadas em algumas partes do filme. Exemplo disto é a cena em que Getúlio Vargas chega à estação da Remonta, seguido por uma fila de militares e políticos, durante este período o narrador afirma que o presidente “assistiu a interessantes provas de equitação, as quais dificuldades apresentadas constituíram um excelente espetáculo”.

No próximo plano Getúlio aparece novamente entre os militares e políticos e nesta cena podemos identificar que se trata das provas de equitação referida anteriormente, mas aqui o narrador observa “Como bom riograndense do sul, o Doutor Getúlio não despreza o churrasco (...)”.

Ao final da projeção, mais especificamente nas cenas que servem como transição entre o quarto e o quinto Ato, “o Coronel Carlos demonstra que é um ótimo cavaleiro e laçador”, como observa o narrador. É curioso notar que os trajés do Coronel se assemelham aos dos *cowboys* presentes nos filmes de *western* americanos.

É interessante notar, também, que o Coronel Carlos não se intimida com a presença da câmera, desfila em cena com o seu cavalo, laça animais. Um dado importante de ser ressaltado é que Getúlio não está presente nesta parte do filme.

3.2 – O personagem Getúlio Vargas

A Era Vargas para Juiz de Fora se caracterizou como um momento de transição da aristocracia para o populismo e o filme reflete bem este momento. Através da análise das imagens podemos reconhecer o presidente como um legítimo homem “do povo”. Getúlio é mostrado pelas lentes de Carriço como uma figura simpática e acessível, como um homem simples. Os planos, os enquadramentos e o fundo musical, tudo colabora para a construção do personagem Getúlio Vargas.

É importante ressaltar que os filmes da Carriço Film não eram financiados pelas elites política, financeira ou econômica. As produções de Carriço eram subsidiadas pela empresa de serviços funerários, que o cineasta herdou do pai, fato que torna curioso o estabelecimento de um discurso na obra de Carriço, que podemos chamar de “pró-Vargas”. De acordo com Sirimarco (2005), além de guardar características de comportamento populista, o cineasta se sentia atraído pelo modernismo de Getúlio. Outro dado importante é que Carriço tinha simpatia pelo Partido Trabalhista Brasileiro (PTB), de Vargas, tendo, inclusive, cedido o Cine Popular para diversas reuniões do partido.

Levando em consideração o contexto histórico torna-se mais notório o caráter ficcional do filme. Nove dias antes de chegar a Juiz de Fora Vargas havia decretado a ilegalidade da Aliança Nacional Libertadora – ANL, fato que culmina, mais tarde, na Intentona Comunista. O país vivia num momento de intensa movimentação e tensão política, que não transparece no Cine Jornal Actualidades N° 026.

Getúlio se mostra à vontade com a câmera, como se ela não estivesse ali, enquanto outros personagens se preocupam em olhar para a câmera, retirar seus chapéus ou, até mesmo, em posar para a filmagem. Aqui vemos o “ator” Getúlio, tranquilo, simpático, transitando em um ambiente agradável, familiar; o lazer é tema da metade do filme.

Reforçando o tom de tranquilidade é possível observar que, nem mesmo durante as caçadas, armas aparecem em cena, com exceção de um pequeno trecho que mostra um

soldado de pé, atrás de Getúlio, no barco, levando uma arma no ombro. O cinejornal não mostra que a Fazenda de São Mateus estava cercada por homens armados para garantir a segurança do presidente, informação que Marta Sirimarco credita a Ivo Gonçalves, empregado da fazenda na época.

Outro aspecto que chama atenção no filme é a presença da mulher, colocada em papel de destaque na projeção. Vale lembrar que durante o governo de Getúlio as mulheres obtiveram grandes conquistas como o direito ao voto, além da primeira representante na política, a deputada Carlota Queiroz.

É possível perceber que Getúlio está à vontade entre as mulheres e estas participam das ações, não figuram como personagens decorativas; estão quase sempre em primeiro plano, ao lado do presidente. A matriarca da família Tostes, Dona Maria Luiza de Rezende Tostes, é apresentada como uma das figuras de maior destaque.

Porém, apesar das conquistas femininas no campo da política, a presença da mulher no filme parece demonstrar a intenção de não estabelecer a vinda do presidente como uma visita de caráter político, ou seja, o presidente conversando com as figuras femininas pode demonstrar o estabelecimento de conversas amenas, como também a demonstração de um ambiente familiar.

Ainda sobre a presença das mulheres no filme, uma cena em especial chama atenção. Trata-se de uma jovem que atravessa o espaço cênico, passando entre a câmera e Vargas, que acompanha a jovem com o olhar e meio sorriso. Getúlio notadamente aprecia a mulher que atravessa a cena. Trata-se de um momento que Sirimarco (2005) afirma pertencer ao universo do erótico. A cena, aliada à figura carismática de Vargas contribui para a humanização do presidente, estabelecida na obra de Carriço.

Outro aspecto que pode ser notado no filme, dentro da construção do personagem Vargas, é a de um homem religioso. Em uma das primeiras cenas da projeção, Getúlio realiza uma visita à capela de São Mateus; mais adiante, no terceiro Ato, o filme dedica boa parte do tempo para mostrar o presidente na missa e acompanhando a procissão. Um homem religioso, simples, um homem do povo, este era Getúlio sob a ótica da Carriço Film.

3.3 – Cine Jornal Nº 180

E é com tom religioso que se inicia a última produção da Carriço Filme sobre Vargas. O Cine Jornal nº 180, produzido em 1950, é outro filme que evidencia a simpatia

do cineasta juizforano pelo líder trabalhista e pelo PTB. O primeiro assunto abordado no jornal cinematográfico é a realização de uma missa em homenagem à “data natalícia do ilustre homem público”, como afirma a narração de maneira entusiasta.

As câmeras registram “a saída da igreja dos correligionários e membros do PTB de Juiz de Fora”, em planos que conferem às pessoas ares de multidão. A primeira parte do cinejornal, intitulado “Missa em ação de graças” apresenta fortes traços de ficção, ao evidenciar de maneira clara que as pessoas cenas foram dirigidas. Em um primeiro momento, os personagens posam para a objetiva e, em seguida, partem, ao mesmo tempo, em direção à câmera. A encenação tem continuidade nos planos seguintes que mostram os “atores” descendo à escadaria da catedral de maneira ordenada, no que resultou, inclusive, em uma bela composição.

O texto destaca o fato de a missa ter sido “mandada rezar por um grupo de amigos e admiradores do candidato petebista à presidência da república”. No período, Vargas era Senador e estava em campanha para retornar ao comando do Executivo nacional. Neste contexto, o Cine Jornal nº 180 se configura como uma propaganda política tanto para Vargas, como para os demais candidatos à cargos nas esferas federal, estadual e municipal.

Entre eles está Manoel Carriço, que nas eleições de 1950 pleiteou, embora sem êxito, uma cadeira na Câmara Municipal de Juiz de Fora. O candidato a vereador filhinho, como era conhecido, dizia ter como meta “ajudar Getúlio Vargas e o PTB a pelear pelo povo” (SIRIMARCO, 2005). O candidato ao Legislativo é focalizado durante todo o filme, se caracterizando, depois de Vargas, como a personalidade mais destacada na produção.

O segundo tema desenvolvido pelo cinejornal, intitulado “Ademar de Barros e os juizforanos”, por exemplo, é iniciado com o Manuel pintando o retrato do então governador do estado de São Paulo. A pintura foi realizada como uma homenagem ao político paulista em sua passagem por Juiz de Fora, em 1950, quando ficou hospedado na casa de Olavo Costa, que viria a ser eleito prefeito pela coligação PTB – PSD, nas eleições daquele ano.

Apesar de não ser monotemático, o cinejornal dedica os seus seis minutos e 37 segundos de projeção para dar visibilidade exclusivamente aos candidatos do partido de Vargas, em campanha. A figura mais destacada na obra é a do ex-presidente, que figura, ou é citado, em quatro dos cinco assuntos desenvolvidos pelo filme.

O terceira parte do filme é destinada “a volta do retrato do Sr. Getúlio Vargas ao lugar de honra na sede do município”. A câmera da Carriço Film mostra a recolocação da imagem na Prefeitura de Juiz de Fora, ainda antes da realização das eleições. O ato é

testemunhado por um grupo de pessoas que ocupam o espaço, mostrado em planos fechados, que aparenta estar lotado. Os presentes posam para as câmeras aplaudindo entusiasticamente, entre eles se destaca a figura de Manuel Carriço, que aparece no meio da tela entre dois homens, após o cinegrafista realizar uma panorâmica.

A cena se estende por quatro segundos e mostra o candidato a vereador olhando em direção à câmera e aplaudindo animadamente, enquanto o homem do lado esquerdo da tela se mantém inerte e o outro simboliza com os dedos a letra “V”, demonstrando confiança na vitória de Vargas nas eleições. Sobre o fato de a recolocação do retrato ter sido realizada antes da corrida às urnas, o narrador explica: “os que assistiram a solenidade aplaudiram entusiasticamente e diziam que somente haviam antecipado o ato.”

Os dois últimos assuntos desenvolvidos pelo cinejornal mostram comícios realizados por Vargas, que, como lembra Martha Sirimarco, se apresentava “em campanha de renovação popular. Não tem ódio, nem desejo de vingança”. O primeiro, “Getúlio Vargas na cidade serrana”, retrata a visita do então senador à Petrópolis, onde “uma multidão de adeptos do líder trabalhista compareceu ao comício do PTB”, como afirma a narração.

De fato, uma multidão é focalizada pelas lentes da Carriço Film em planos muito abertos, capturados de um local alto, possivelmente um prédio. As tomadas permitem ao espectador ter noção do grande número de pessoas que compareceu no evento. No entanto, é interessante notar que as cenas da multidão e dos políticos petebistas no palanque, se alternam sem evidenciar as duas informações em um mesmo plano. Recurso frequentemente utilizado em montagens cinematográficas de ficção, para transmitir a ideia que uma determinada parte da produção, muitas vezes filmadas em dias e locais diferentes, se passam na mesma hora e lugar.

O quinto e último tema do cinejornal, intitulado “Um espetáculo inesquecível”, se inicia, assim como o segundo: com o filho do cineasta juizforano pintando um retrato. “Também o grande líder trabalhista foi fixado pelo pintor Manuel Gonçalves Carriço, candidato a vereador pelo PTB. Em seu ateliê o artista juizforence termina o retrato do Sr. Getúlio Vargas para as manifestações que o povo da Manchester mineira preparava para homenageá-lo.”, diz o narrador. Mais uma vez, o filhinho aparece em posição de destaque no Cine Jornal n° 180, reforçando o caráter de propaganda política da produção.

O último filme de Carriço sobre o seu principal personagem termina com o registro do que Martha Sirimarco observou se caracterizar como “o maior comício da cidade”, que foi realizado na Praça do Riachuelo, localizada na região central de Juiz de Fora. “A

multidão delira com as palavras do líder trabalhista”, diz o narrador. A historiadora relata que, na ocasião, Vargas, mantendo o discurso populista, refere-se ao custo de vida e chama atenção para o fato de os salários não terem sofrido reajuste.

O registro do comício foi realizado com planos fechados e é perceptível que os cinegrafistas tiveram um pouco de dificuldade para fazer a filmagem. A primeira motivação é o fato de o evento ter sido realizado à noite e a segunda é explicada de maneira eufórica pelo narrador: “foi tão grande o número de adeptos do Sr. Getúlio Vargas presentes que dificultou o trabalho de nossos cinegrafistas com a multidão que se comprimia e queria chegar perto do prestigioso homem público para saudá-lo rompendo os cordões de isolamento.”

3.4 – Benedito Valadares

Outro político que possui várias passagens por Juiz de Fora registradas pela Carriço Film é Benedito Valadares que, entre os anos de 1933 e 1945, esteve à frente do comando de Minas Gerais como interventor federal e, posteriormente, como governador do estado. O político foi indicado ao posto de interventor por Vargas, após a morte do governador Olegário Maciel, em setembro de 1933. Fato que surpreendeu o meio político da época, já que assumia o Governo de Minas um homem público que, até então, gozava de pouca expressão.

Nos anos seguintes à nomeação, Valadares, filiado ao Partido Progressista (PP), se tornaria um dos mais fiéis aliados de Vargas nos embates políticos travados pelo então presidente, e também um dos personagens do cineasta juizforano⁴.

A primeira passagem do chefe do executivo de Minas pela cidade da Zona da Mata acontece no dia 24 de agosto de 1934, sendo amplamente divulgada pela imprensa da época e tema único do Cine Jornal Actualidade nº 012. A produção, que possui duração de 4'15", se figura entre os primeiros trabalhos da fase ininterrupta de produção da Carriço Film, e, por isso, ainda apresenta uma linguagem cinematográfica pouco desenvolvida, sendo, inclusive, difícil identificar, em algumas partes da produção, quem é a personalidade destacada.

O cinejornal curiosamente parece ter sido montado com a película ao contrário. É possível notar que o problema não está na projeção realizada para a confecção cópia em vídeo, que foi consultada para a realização da presente pesquisa, visto que as legendas

⁴ [HTTP://www.cpdoc.fgv.br/nav/historia/htm/biografias/evbiobeneditovaladares.htm](http://www.cpdoc.fgv.br/nav/historia/htm/biografias/evbiobeneditovaladares.htm), consultado em 29/09/2009.

estão na posição correta.

A passagem de Benedito Valadares por Juiz de Fora, movimenta a cidade, que literalmente pára para receber o visitante.

“O prefeito do Município de Juiz de Fora, usando das atribuições que por lei lhe são conferidas e de acordo com o Conselho Consultivo da Prefeitura, resolve decretar: Artigo único – Fica decretado feriado municipal o dia 24 do corrente, em que a cidade recebe a visita do chefe do governo do Estado, o exmo. sr. Interventor federal dr. Benedito Valladares Ribeiro (Diário Mercantil, 22 ago. 1934, p. 1).

A decisão do prefeito Menelick de Carvalho estampa a primeira página do periódico Diário Mercantil⁵ publicado dois dias antes da chegada de Valadares à cidade. Além de decretar feriado, o executivo local oferece ao visitante uma “brilhante recepção”, que seria detalhada na capa da edição do dia anterior à chegada do visitante. No dia 24 de agosto, de 1934, o jornal traz a manchete “Chegou hoje à cidade, por entre grandes aclamações, o sr. Benedito Valadares, interventor federal” e no bigode os dizeres: “A cidade está prestando a s. ex. as mais expressivas homenagens”. Toda a primeira página da edição é dedicada ao homem público indicado por Vargas para comandar o estado de Minas Gerais.

A passagem de Benedito Valadares por Juiz de Fora, naquele período, é vista com muito entusiasmo pelo poder público da cidade, assim como pela imprensa. O Diário Mercantil, por exemplo, realiza uma série de reportagens, com grande destaque, na capa das edições, que são veiculadas, inclusive, nos dias posteriores à visita. No dia seguinte à passagem do interventor, por exemplo, o impresso traz a manchete: “Ecos da visita do sr. Interventor Benedito Valladares.”

Neste contexto, é possível perceber que o Cine Jornal Actualidade nº 012 retrata o evento adotando uma postura mais jornalística, não sendo possível identificar elementos evidentes de ficção. A habitual utilização de adjetivos para exaltar as figuras políticas aqui adquire um tom mais tímido e as imagens se direcionam, principalmente, a retratar a grande movimentação popular causada pela passagem de Valadares pela cidade do que propriamente o homem público.

Um exemplo é o trecho do filme que inicia após a legenda: “Carriço Film focaliza interessantes aspectos das princepaes arterias da nossa culta cidade”. As cenas mostram uma rua com grande movimentação de carros e pessoas, onde está fixada uma faixa com os dizeres “Salve Dr. Benedicto Valladares Ribeiro”. Os planos seguintes mostram o

⁵ ANEXO 4, p. 61.

desfile militar em homenagem ao visitante, a população aguardando a chegada do político, em frente à antiga sede da prefeitura, localizada na Avenida Rio Branco, e, por fim o desfile escolar, assistido por Valadares da varanda do “Paço municipal.”

Ao ler os jornais da época é possível perceber que a Carriço Film leva às telas os fatos que são alardeados, de maneira até demasiadamente pró-Valadares, pelos impressos. Neste caso, o jornalismo cinematográfico de Carriço se aproxima da linguagem do telejornalismo atual se caracterizando como um filme informativo que retrata, de maneira cronológica, a passagem do chefe do Executivo estadual por Juiz de Fora.

No entanto, três anos mais tarde, no dia 11 de julho, de 1937, Benedito Valadares, volta à cidade e não é bem recebido por parte sociedade juizforana. O fato ganha espaço na mídia local e o discurso estabelecido pela imprensa e pelos cinejornais da Carriço Film, sobre a visita, passa a caminhar em direções opostas. O mesmo Diário Mercantil que enalteceu a primeira passagem de Valadares por Juiz de Fora, publica, um dia antes do retorno do político à cidade, a matéria de primeira página intitulada “Hospede incommodo”, repudiando a vinda do homem público.

“Para Juiz de Fóra o sr. Benedicto Valladares é um hospede incommodo e a impressão que se tem das manifestações intimas das ruas é a de que melhor fôra se não se tivesse elle lembrado de nos visitar.

Em face desse homem a attitude sincera do povo deste município é a de animadversão e hostilidade. O sr. Menezes e o sr. Oliveira Salles certamente organizarão, pelos processos sabidos, pequenos grupos de candidatos à propinas ou a empregos para que se finja um ambiente de homenagens. As crianças dos grupos escolares já foram intimadas através dos diretores para a clássica formatura, no decurso da qual, envolvidas pela piedade publica, resignadamente soffrerão os efeitos da soalheira, da fome e da sêde. E quem assistir ao desfile certo considerará a irrisão de estarem grupos e escolas homenageando ao administrador que, tendo já quatro annos de governo, não fundou uma só escola nem um só grupo, não edificou uma só casa escolar, e ao contrário, tem desbaratado o ensino e o magistério. Os populares que comparecerem a possíveis recepções, ali irão por méra curiosidade ou para ouvir música, ou para ver animaes raros.

(...) existe neste municipio separação profunda e visceral entre seu povo e Benedicto Valladares administrativamete a indigação que delle afasta os juizdeforenses é justa e é grande. O sr. Benedicto Valladares nunca se lembrou de Juiz de Fóra para lhe fazer bem. Só agora nos está descobrindo. E porque os descobre? Porque quer arranjar aqui, com a ajuda do Prefeito e de Oliveira Salles, votação para seus candidatos nas próximas eleições federaes. (Diário Mercantil, 10 jul. 1937, p. 1).

O chefe do Executivo de Minas Gerais, eleito governador constitucional do estado, em abril de 1935, pelos deputados constituintes mineiros, chega na cidade da Zona da

Mata, em meados de 1937, para iniciar a campanha em prol a candidatura de José Américo à presidência da República. A ação integra o plano, apoiado pelo político, de articulações com vistas à sucessão presidencial, prevista para janeiro de 1938. Eleição que não chega acontecer, pois, em novembro de 1937, Getúlio Vargas cancela o pleito e instaura a ditadura do Estado Novo.

A intenção do governador, acusado na matéria de dar pouca importância à Juiz de Fora, de buscar apoio para José Américo no município não é bem vista por parte do poder público local e pela imprensa, que volta sua atenção, em 1934 dispensada à figura de Valadares, à candidatura de Armando de Salles Oliveira à presidência. O Diário Mercantil, por exemplo, passa a dar grande visibilidade às manifestações em prol ao político, assim como para combater as investidas de Valadares para angariar votos para José Américo.

O título da principal reportagem do impresso no dia seguinte à visita do governador, por exemplo, é “Juiz de Fôra dentro do seu papel politico”. O bigode da matéria traz os dizeres “Uma notavel onda popular no comicio de sabbado, pró-Armando Salles”. A página⁶ é ilustrada com duas fotos, que mostram o grande número de pessoas participantes do evento, a maior delas destaca uma faixa com os dizeres “Universitários brasileiros com Armando Salles Oliveira”.

“Foi, sem dúvida, um notável acontecimento o grande comicio de sabbado ultimo, organizado pelos universitarios, sob o patrocínio do Centro Político Armando de Salles, do Partido Progressista Democrático. Uma multidão incalculavel, elevando-se a milhares de pessoas, cheia de entusiasmo e patriotismo, compareceu ao Parque Halfeld, onde ouviu com atenção a applaudiu freneticamente os oradores que marcaram, com suas orações democráticas, o início da campanha em nossa cidade.” (Diário Mercantil, 12 jul. 1937, p. 1).

Na mesma edição é possível ler a matéria “Foi sob a mais viva frieza que desembarcou em nossa cidade o sr. Benedicto Valadares”, que logo abaixo do título traz, em destaque, o texto:

“O discurso do governador mineiro não logrou palmas si quer de vinte pessoas. Quanto o préstito custeado pelos cofres públicos, subiu a Rua Halfeld, o que se ouviu foi entusiasticos vivas a Armando de Salles, Arthur Bernardes e Antonio Carlos.” (Diário Mercantil, 12 jul. 1937, p. 4).

A matéria é ilustrada com uma foto⁷ que mostra uma praça com uma tímida

⁶ ANEXO 5, p. 62.

⁷ ANEXO 6, p. 63.

movimentação de pessoas e traz na legenda a afirmação: “Flagrante logrado no momento em que o sr. Valladares falava”.

“Mais uma vez o povo de nossa cidade mostrou o grau de sua capacidade cívica e de seu espírito de independência. Nem mesmo o calculado adiamento da viagem do sr. Benedicto Valladares, antes anunciada e assentada para um dia útil, conseguiu ao menos fantaziar qualquer coisa parecida com uma recepção a um governador de Estado. Uma decepção que deixou mal os empreiteiros dessa viagem oficial, cujo único objetivo é fazer cavação em favor do candidato José Americo.” (Diário Mercantil, 12 jul. 1937, p. 3 e 4).

Independente de o conteúdo das matérias poder ser considerado parcial ou questionável sob a suspeita de privilegiar determinados ideais políticos ou partidários, o fato é que no período existe uma efervescência política em Juiz de Fora. Neste novo panorama, a figura de Benedito Valadares não é unanimidade, passando a ser mal vista por parte dos homens públicos, da imprensa e dos eleitores da cidade, que se preparavam para ir às urnas. As diferentes opiniões sobre o governador vêm à tona com a sua chegada, que suscitou diferentes reações:

“Benedito Valadares. Foi festivamente recebido, mas, ao passar pela Rua Halfeld, seguido de grande multidão, que o acompanhou até a residência do dr. Enéas Mascarenhas, onde ficou hospedado, recebeu uma manifestação de desagrado dos populares que se encontravam em frente ao prédio nº 758 (sobrado), onde estava instalado o Comitê pró-Armando Salles de Oliveira. A polícia apreendeu o alto-falante que ali estava instalado” (OLIVEIRA, 1975, p. 160).

A apreensão da ferramenta de propaganda política de Armando Salles de Oliveira, pela polícia, no domingo, 11 de julho de 1937, gera grande polêmica e é amplamente divulgada pela imprensa nos dias seguintes. Na segunda-feira, é veiculada a matéria “Para vencer arbitrariedade policial”, na terça, o fato ganha a primeira página: “Quando a injustiça passa a ser uma provocação”. Abaixo do título, o bigode da reportagem afirma: “A polícia do sr. Benedicto Valladares entendeu que só este e o sr. Plínio Salgado podiam ocupar o microphone para propaganda de candidaturas à succeção presidencial.” A repercussão do caso chega, inclusive, ao Rio de Janeiro, então capital da federação. “Em vehemente discurso, o sr. João Carlos Machado protestou no parlamento contra as violências da policia politica de Minas” diz a manchete que estampa, com letras garrafais a primeira página do Diário Mercantil⁸ do dia 14 de julho daquele ano.

⁸

ANEXO 7, p. 64.

No entanto, toda a movimentação política que marca o período não é abordada pelo Cine Jornal Actualidades n. 052, que registra a passagem de Benedito Valadares por Juiz de Fora, em 1937. A produção não menciona, nem mesmo, as eleições presidenciais, marcadas para no início do ano seguinte, bem como, o apoio de Valadares ao candidato José Américo.

O filme tem duração de 6'27", é monotemático e se restringe a retratar a visita oficial do governador, além da repercussão popular favorável, em relação à sua presença no município. Mas se no primeiro registro da passagem de Valadares pela cidade, a Carriço Film direciona grande parte do cinejornal para mostrar o povo, aqui é o governador que assume o papel de personagem principal.

“As autoridades, os escolares e o povo aguardam com ansiedade a chegada de sua Excelência”, diz a narração enquanto o primeiro plano ganha a tela e mostra um grupo de pessoas ocupando o que parece ser uma rua. No local, é possível identificar homens de terno, crianças e militares, que estão parados em pé, ou passam em frente a câmera. Os três próximos planos seguem mostrando, de ângulos diferentes, a movimentação popular em torno da iminente chegada do chefe do Executivo estadual.

É interessante notar que só no último plano desta sequência o cinegrafista utiliza uma discreta panorâmica, recurso largamente explorado três anos antes, no Cine Jornal Actualidades nº 12, para mostrar a multidão que, de fato, naquele momento, ocupa as ruas centrais da cidade. É possível verificar ainda, na produção de 1937, em comparação com a anterior, a utilização de planos mais fechados para mostrar a chegada do político e a recepção popular, possivelmente realizados com o objetivo de conferir ares de multidão ao grupo nitidamente menor de pessoas que se reúne, desta vez, para receber Valadares. Um bom exemplo é a cena, que parece reeditar a filmada para a produção de 1934, que mostra o desembarque do governador na estação da Central do Brasil.

Após a recepção do visitante na estação de trem, o narrador diz: “Sua excelência dirige-se agora para a vivênda Mascarenhas, onde se hospedará”. No entanto, o trajeto percorrido por Valadares e sua comitiva não é mostrado na produção da Carriço Film, assim como o discurso feito pelo governador que, segundo o Diário Mercantil, “não teria logrado palmas si quer de vinte pessoas”. Entre as ruas atravessadas pelo político, está a Halfed, localizada no centro de Juiz de Fora, onde, em “frente ao prédio nº 758”, ele “recebe manifestações de desagrado” do “Comitê pró-Armando Salles de Oliveira”. Fato que, logo em seguida, movimenta a polícia local e repercute na capital federal.

No entanto, o clima do cinejornal se mantém tranquilo e a cena seguinte mostra a fachada da residência de Enéas Mascarenhas, com um pequeno número de pessoas em

frente. A narrativa do filme é construída em uma estrutura comumente utilizada por Carriço, que é mostrar as personalidades em destaque transitando por vários universos.

Após registrar a relação do chefe do Executivo estadual com a população juizforana, a segunda parte da produção adota um tom oficial para mostrar os compromissos políticos do homem público na cidade da Zona da Mata. O primeiro trata-se de uma solenidade realizada em homenagem a ele na sede da prefeitura. “E sua Excelência, o governador, agradece”, afirma a narração enquanto Valadares aparece discursando de maneira veemente, filmado em um leve contra-plongée, que enaltece sua figura.

“No dia seguinte, sua Excelência e sua comitiva fazem várias visitas.” No primeiro compromisso, o político é focalizado cravando uma picareta no solo e sendo aplaudido enquanto o narrador explica a cena: “O dr. Benedito Valadares inaugura o início das obras da ponte da Tapera”, empreendimento entregue à população no dia 26 de maio de 1939 e batizado pelo então prefeito Rafael Cirigliano, por meio de decreto, de Governador Valadares. O visitante ainda passa, entre outros lugares, pelas futuras instalações da Escola Profissional de Laticínios Cândido Tostes e inaugura o marco inicial da rodovia Lima Duarte – Bom Jardim.

A imagem de Benedito Valadares que se estabelece neste trecho do cinejornal é de um homem trabalhador e apoiador de iniciativas que tenham como objetivo o desenvolvimento de Juiz de Fora. No entanto, o Diário Mercantil publicado no dia anterior à chegada do governador contrapõe esta ideia:

“Quem, a não ser os pobres de espírito, póde acreditar nessa estrada de Lima Duarte a Bom Jardim? Pois, se o sr. Valladares, por falta de dinheiro abandonou a União Indústria, na qual não se encontram operários e que, em vários trechos, como no desta cidade a Parahybuna, está em período inicial de ruína, como poderá construir essa nova e caríssima estrada? (...) Também não acreditamos vá adiante a Escola Agricola Candido Tostes. Há perto de um ano que o sr. Valladares fala nisso mas, para a prometida escola, não comprou ainda um pedaço de terra, nem mandou vir uma machina. Encontrou prompto um magestoso predio destinado à penitenciaria e afflicto em fazer de próprio alguma cousa, vae fingir que creará a escola (...). (Diário Mercantil, 10 jul. 1937, p. 3).

Na terceira parte do cinejornal, a visita oficial do governador é levada às telas com um tom de descontraído. O trecho mostra o chefe do Executivo mineiro, acompanhado políticos locais, “em visita à chácara do dr. Enéas Mascarenhas”. “O nosso operador faz diversos flagrantes do governador Benedito Valadares e de sua comitiva em companhia do sr. Salles de Oliveira, presidente da câmara”, diz o texto, enquanto as imagens

mostram as personalidades passeando por um ambiente bucólico. Pela expressão dos personagens em cena é possível perceber que os mesmos conversam amenidades, imprimindo assim a ideia de intimidade entre Valadares e os políticos de Juiz de Fora.

A parte final do Cine Jornal Actualidades n. 052 é dedicada às homenagens prestadas ao visitante. Primeiro, no desfile das alunas da Escola Normal de Juiz de Fora, onde o Valadares assiste a apresentação de uma varanda localizada, no segundo andar, de frente para o pátio da instituição. No local, em um plano de nove segundos de duração, o governador é mostrado em contra-plongée, no meio da tela logo acima de uma bandeira do Brasil, colocada no parapeito da construção. A imagem chama a atenção e ao mesmo tempo que enaltece a figura do político e da federação, estabelece um vínculo entre ambos.

“Encerrando de modo brilhantíssimo as manifestações da Manchester mineira ao governador do estado, a sociedade local oferece-lhe e à sua comitiva linda festa no clube Juiz de Fora”, assim o narrador introduz os momentos finais do filme, que mostra Benedito Valadares acompanhado por várias pessoas posando para as câmeras da Carriço Film.

Apesar de a visita do político à Juiz de Fora, em Julho de 1937, se voltar para o apoio da candidatura de José Américo à presidência, em novembro do mesmo ano, Valadares acaba por apoiar a política continuísta de Vargas, que culminou na ditadura do Estado Novo. Em seguida, é confirmado à frente do governo mineiro, cargo em que permanece até outubro de 1945, quando o ex-presidente é deposto.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Analisar os cinejornais da Carriço Film significa ter como objeto de estudo a obra de um dos precursores do cinema mineiro. Pioneirismo destacado, inclusive, por Humberto Mauro, em carta enviada à família do cineasta juizforano por razão de sua morte, em 1959.

É com a mais profunda emoção que me associo às homenagens prestadas à memória do nosso inesquecível JOÃO GONÇALVES CARRIÇO, o meu velho amigo Carriço, criador da Carriço Film, pioneiro da produção e exibição cinematográfica em Minas Gerais, e um dos mais sólidos pilares do cinema brasileiro. (Humberto mauro, Rio, 1960 apud SIRIMARCO, 2005, p. 139).

Produtor de mil jornais cinematográficos, realizados entre as décadas de 1930 e 1950, João Gonçalves Carriço estabelece Juiz de Fora e Minas Gerais como pólo produtor deste tipo de filme, em um período em que a cadeia produtiva se concentrava no eixo Rio – São Paulo.

Carriço registra o cotidiano de sua cidade natal por meio de uma obra plural e rica em leituras. Imprimindo sua visão sobre temas como carnaval, futebol, religião, educação, política, o cineasta remonta não só um período da história do município localizado na Zona da Mata, como do próprio país, ao levar para as telas, entre outras coisas, passagens marcantes da história política brasileira no século XX.

As câmeras da Carriço Film registram da Era Vargas à chegada de Juscelino Kubitschek ao comando da nação em um recorte que se configura como um documento histórico produzido de maneira ininterrupta.

A filmografia do cineasta é compilada em 23 anos de trabalho contínuo, que resiste inclusive à Segunda Guerra Mundial, período marcado pela escassez de matéria prima. Fato que evidencia a criatividade e a capacidade de improviso do produtor juizforano, que passa a utilizar negativo de som para realizar os filmes em um momento que, como lembra a pesquisadora Martha Sirimarco (p.140), até Adhemar Gonzaga interrompe a produção de cinejornais.

No entanto, apesar de merecer uma posição de destaque dentro do universo da cinematografia nacional e, sobretudo, mineira Carriço é pouco (re)conhecido e estudado. Sendo assim, mais do que lançar um olhar sobre o universo político retratado por ele, o

presente trabalho se configura como mais um exemplar da, ainda escassa, bibliografia existente sobre o cineasta e um possível ponto de partida, e certamente de apoio, para o surgimento de novas discussões sobre sua obra no âmbito acadêmico.

O despertar para a importância de João Gonçalves Carriço se torna imperativo, no sentido de colaborar para a preservação do que resta da vasta obra deixada pelo produtor mineiro, como também um incentivo para a restauração do acervo, que está sob a guarda da Cinemateca Brasileira, em São Paulo.

O material chegou na capital paulista em 1977, depois de tristes passagens sob a responsabilidade da Prefeitura de Juiz de Fora, que chegou a enterrar e jogar algumas latas de filme no rio que corta a cidade. Na segunda metade da década de 1970, a cinemateca catalogou os 690 rolos restantes da Carriço Film.

No local, onde o acervo deveria ser restaurado, plano que se concretizou apenas parcialmente, um incêndio, em 1982, reduziu ainda mais o legado de Carriço, que hoje contabiliza 448 latas de filmes. Número que não significa 448 Cinejornais, dos aproximadamente mil realizados pelo cineasta juizforano, pois dentro de cada lata existem negativos e positivos de som e imagem, podendo não ser um filme completo, mas fragmentos ou ainda mais de uma edição. O fato é que a Cinemateca Brasileira aponta a existência de 250 cinejornais da Carriço Film, ou seja, um quarto da obra do produtor mineiro.

Neste contexto, é possível afirmar que pesquisar sobre Carriço significa trabalhar na preservação da memória nacional e no resgate de um importante capítulo da história do cinema brasileiro.

A relevância da obra do cineasta juizforano não reside no fato de se configurar como uma nova forma de se fazer cinema, no desenvolvimento da linguagem cinematográfica, ou, até mesmo, na criação de uma nova estética para a sétima arte. Como observado acima, a importância se pauta na razão de o material se configurar como uma representação sócio-político-cultural de uma época.

A palavra representação, neste caso, ganha contornos de ficção e se refere, como observado no segundo capítulo, à capacidade que a imagem e conseqüentemente o cinema tem de forjar realidades.

E é neste ponto, que se pauta a presente pesquisa: o caráter ficcional dos filmes de Carriço. E ao lançar luz sobre a questão, o que se opera é a descoberta de um dos mais interessantes personagens do cinema brasileiro.

Cineasta dono de sua própria produtora, exibidor dono de seu próprio cinema, um apaixonado por sua cidade e pelo Brasil, sobretudo durante o período em que o país

esteve sob o comando do líder populista Getúlio Vargas. Este é Carriço, que faz de sua obra, baseada na produção reportagens cinematográficas, um reflexo de si mesmo, ao invés de adotar uma postura mais fortemente orientada pela imparcialidade, característica do jornalismo. É interessante notar, inclusive, que enquanto a imprensa e os próprios homens públicos de Juiz de Fora alternaram, ao longo dos anos, o apoio entre diferentes correntes ideológicas e legendas partidárias, Carriço se manteve fiel à sua predileção pelo PTB e pela figura de Getúlio Vargas.

Entusiasta do líder carismático e de sua política paternalista, o juizforano demonstra sua aproximação com os ideais getulistas desde o slogan do Cine-Popular, “cinema do povo, para o povo”, até a programação projetada na tela de sua sala de exibição. Fato que leva a presente pesquisa a ratificar as impressões de Martha Sirimarco sobre o trabalho do cineasta juizforano:

Concluimos que à revelia de João G. Carriço o que estava sendo registrado eram fatos que refletiam o chamado populismo que subjaz ao período, personagens e fatos focalizados: Vargas, o queremismo em Juiz de Fora, as campanhas getulistas, os vereadores, deputados do PTB.

(...) Quanto à estética populista / paternalista ela parece se dar através da perspectiva sempre amena, positiva com que os fatos são retratados. (p. 140 e 141).

É importante lembrar que as atividades da Carriço Film são majoritariamente financiadas com recursos da empresa de carruagens que o cineasta herda do pai e que detém concessão para a prestação de serviços funerários em Juiz de Fora. E se por um lado, o posicionamento favorável a determinados personagens e eventos, suscita o questionamento se a produtora não seria dependente financeiramente das elites políticas e econômicas da época, por outro, o fato é que, na década de 1950, a empresa de carruagens perde a exclusividade na prestação de serviços funerários e Carriço, desde então, passa a ter problemas financeiros. A dificuldade nas finanças leva o cineasta, inclusive, a arrendar o Cine-Popular por dois anos e mais tarde a encerrar o ciclo produtivo da Carriço Film.

Sendo assim, é possível entender que as reportagens cinematográficas realizadas por Carriço, pelo menos no que diz respeito ao universo político, se configuram como a propagação do posicionamento ideológico do cineasta. Parcialidade esta que afasta os cinejornais da Carriço Film da linguagem jornalística ao mesmo tempo em que os

aproxima do cinema de ficção.

Assistir a obra de Carriço e estudar sua trajetória permite interpretar o tom tendencioso de seus filmes, como um elemento de convencimento, que tem por objetivo suscitar apoio popular para correntes político-partidárias, as quais ele efetivamente acredita que trabalhariam em benefício de Juiz de Fora e do país. Neste contexto, o cineasta pode ser entendido como um amante da sétima arte, que entende a Carriço Film, como uma ferramenta de transformação social.

Sendo assim, a presente pesquisa se encerra no momento em que suscita uma nova discussão sobre a conduta ética de João Gonçalves Carriço, que na época detinha o monopólio da mediação áudio-visual entre personalidades da política nacional e os eleitores da região.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Silvia Maria B. V. de. **Classe operária em Juiz de Fora**: uma história de lutas (1912/1924). Juiz de Fora: EDUFJDF, 1999.

BARTHES, Roland. **O óbvio e o obtuso**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BASTOS, Suzana Quinet de A. B. **Juiz de Fora**: análise do desenvolvimento industrial e dos desafios colocados pela implantação da Mercedes-Benz. Diamantina: X Seminário sobre a Economia Mineira, 2002.

BENEDITO Valadares, In: Dicionário Histórico Biográfico Pós 1930. 2ª Ed. Disponível em <http://www.cpdoc.fgv.br/nav_historia/htm/biografias/ev_bio_beneditovaladares.htm>, acessado em: 29/09/2009.

BRESCIA, L. R. **Como fiz cinema em Minas Gerais**. Belo Horizonte: O Lutador, 1986.

CANDIDO, Antonio et al. **A personagem de ficção**. Coleção Debates. São Paulo: Perspectiva, 1976.

CINE Jornal. N – 180. Juiz de Fora: Carriço Film, 1950. p&b.

CINE Jornal Actualidades. N – 001. Juiz de Fora: Carriço Film, 1934. (336 metros): p&b, 35 mm.

CINE Jornal Actualidades. N – 002. Juiz de Fora: Carriço Film, 1934. p&b.

CINE Jornal Actualidades. N – 038). Juiz de Fora: Carriço Film, 1936. p&b.

CINE Jornal Actualidades. N – 052. Juiz de Fora: Carriço Film, 1937. p&b.

CINE Jornal Actualidades. SN – 003. Juiz de Fora: Carriço Film, 1937. p&b.

CINE Jornal Actualidades. N. – 026. Juiz de Fora: Carriço Film, 1935. p&b.

CINE Jornal Actualidades. N. – 012. Juiz de Fora: Carriço Film, 1934. p&b.

CINEJORNAL Carriço. SN – 075. Juiz de Fora: Carriço Film, 1955. p&b.

CINEJORNAL Carriço. SN – 092. Juiz de Fora: Carriço Film, 1951. p&b.

CINEJORNAL Carriço. SN – 014. Juiz de Fora: Carriço Film, 1951. p&b.

CINEMATECA BRASILEIRA. **Cinejornal Carriço**. São Paulo: s.n., 2001.

DIÁRIO MERCANTIL, Juiz de Fora, 22 ago. 1934. p.1.

DIÁRIO MERCANTIL, Juiz de Fora, 23 ago. 1934. p.1.

DIÁRIO MERCANTIL, Juiz de Fora, 24 ago. 1934. p.1.

DIÁRIO MERCANTIL, Juiz de Fora, 25 ago. 1934. p.1.

DIÁRIO MERCANTIL, Juiz de Fora, 28 ago. 1934. p.1.

DIÁRIO MERCANTIL, Juiz de Fora, 10 jul. 1937. p.1, 3.

DIÁRIO MERCANTIL, Juiz de Fora, 12 jul. 1937. p.1, 3, 4.

DIÁRIO MERCANTIL, Juiz de Fora, 13 jul. 1937. p.1.

DIÁRIO MERCANTIL, Juiz de Fora, 14 jul. 1937. p.1.

DILLY, Roberto. Origens de Juiz de Fora. *In*: NEVES, José Alberto Pinho; DELGADO, Ignácio José G. e OLIVEIRA, Mônica Ribeiro (orgs.). **Juiz de Fora: história, texto e imagem**. Juiz de Fora: FUNALFA, 2004.

FONSECA, Walter. **Pequena enciclopédia da cidade de juiz de Fora: gente, fatos e coisas**. São Paulo: Ícone, 1987.

GALDINO, Márcio da Rocha. **Minas Gerais: Ensaio de Filmografia**. Belo Horizonte: Comunicação, 1983.

JOLY, Martine. **A Imagem e a sua interpretação**. Lisboa (Portugal): Edições 70, 2002.

JORNAL DO COMÉRCIO, Juiz de Fora, 16 ago. 1927. p.1.

JORNAL DO COMÉRCIO, Juiz de Fora, 25 jan. 1929. p.2.

JORNAL DO COMÉRCIO, Juiz de Fora, 1º mar. 1929. p.3.

JORNAL DO COMÉRCIO, Juiz de Fora, 10 fev. 1934. p.3.

KELLNER, D. Lendo imagens criticamente: em direção a uma pedagogia pós-moderna. *In*: SILVA, T. T. da. (Org.). **Alienígenas na sala de aula: uma introdução aos estudos culturais em educação**. Petrópolis: Vozes, 1995. p. 104-131.

LEITE, M. L. M. Imagem e educação. *In*: SEMINÁRIO PEDAGOGIA DA IMAGEM NA PEDAGOGIA, 1996, Rio de Janeiro. *Anais...* Rio de Janeiro: UFF, 1996.

MANGUEL, Alberto. **Lendo imagens: uma história de amor e ódio**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. São Paulo: Brasiliense, 1990.

MAURO, Humberto. **Texto sobre João Gonçalves Carriço**. Disponível em <<http://www.tratosculturais.com.br/Zona%20da%20Mata/Cult%20uai%20s/Cinema/Humberto%20Mauro/Carriço.htm>>, acessado em: 16/04/2007.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas-SP: Papyrus, 2005.

OLIVEIRA, Eugênio Magno Martins de. **Uma possível abordagem do real através da realização do documentário**. Tese de mestrado em Cinema da UFMG: Belo Horizonte/ Escola de Belas Artes da UFMG, 2006.

OLIVEIRA, Mônica Ribeiro de. Famílias solidárias e desafios urbanos. *In*: BORGES, Célia Maia. **Solidariedades e Conflitos**: histórias de vidas e trajetórias de grupos em Juiz de Fora. Juiz de Fora: UFJF, 2000.

OLIVEIRA, Paulino de. **Efemérides Juizforanas: 1698 – 1965**. Juiz de Fora: Copyright da Universidade Federal de Juiz de Fora, 1975.

PANOSFSKY, Erwin. **O Significado nas Artes Visuais**. São Paulo: Perspectiva, 1991.

ROCHA, Adriano Medeiros da. **Cinejornalismo Brasileiro**: Uma visão pelas lentes da Carriço Film. Tese de mestrado em Comunicação Social da UFF. Niterói: Centro de Estudos Gerais, 2007.

ROCHA, Adriano Medeiros da. **Cinejornalismo Brasileiro**: Uma visão pelas lentes da Carriço Film. Juiz de Fora: Funalfa, 2008.

SIRIMARCO, Martha. **João Carriço, o amigo do povo**. Juiz de Fora: Funalfa, 2005.

VALLE GASTAMINZA, F. del. La documentación de los medios informativos. *In*: GALDÓN LÓPEZ, G. **Perfi I historico de la documentación en la prensa de información general**. Pamplona: Eunsa, 2002. p. 179-205.

ANEXOS

PREFEITURA DE JUIZ DE FORA

**FUNDAÇÃO CULTURAL ALFREDO FERREIRA LAGE
DIVISÃO DE MEMÓRIA**

TERMO DE COMPROMISSO DE PESQUISADOR(A)

Nome: Fausto Colimboa Alves Pereira Identidade: M 8 496 992
 Profissão: Jornalista Titulação Acadêmica: MESTRANDO
 Endereço: RUA ANÔNIO PASSAROLA 303 / 401
 Cidade: JUIZ DE FORA Estado: MG CEP: 36025-230
 Telefone: _____ E-mail: _____
 Instituição Responsável: UFMG
 Finalidade da Consulta: REALIZAÇÃO DE PESQUISA PARA O DESENVOLVIMENTO DE TESE DE MESTRADO.

1. O(a) PESQUISADOR(A) se obriga a utilizar e fruir todo e qualquer documento colocado à sua disposição pela Fundação Cultural Alfredo Ferreira Lage – FUNALFA, descrito no item 01, por intermédio da Divisão de Memória, observando sempre a Legislação Nacional e Internacional que rege os direitos autorais;

N.º	Descrição do Objeto	Data
01	Cine Jornal n° 01 (parte)	1934
02	Cine Jornal n° 02	1934
03	Cine Jornal n° 12	1934
04	Cine Jornal n° 26	1935
05	Cine Jornal n° 52 (parte)	1937
06	Cine Jornal s/n° 03 (parte)	1937
07	Cine Jornal s/n° 125 (parte)	1943
08	Cine Jornal n° 180	1950
09	Cine Jornal s/n° 14	1951
10	Cine Jornal s/n° 92 (parte)	1951
11	Cine Jornal s/n° 75 (parte)	1955

12 Cine Jornal n° 038 (parte)

1936

1940

2. O(a) PESQUISADOR(A) se obriga a manter a FUNALFA/DIVISÃO DE MEMÓRIA incólume diante de quaisquer demandas de terceiros fundadas na utilização que fizer dos documentos descrito (s) no item 1 (um) desse termo, indenizando-a por eventuais prejuízos em que esta venha a incorrer, conforme prescreve a Legislação vigente;

3. Fica vedada ao(à) PESQUISADOR(A) a utilização dos documentos descritos no item 1 (um), desse termo, com qualquer finalidade comercial, quer de venda, quer de aluguel, quer de cessão a terceiros ou outras, sem a prévia e expressa autorização por escrito da FUNALFA/DIVISÃO DE MEMÓRIA, consideradas as eventuais perdas e danos emergentes;

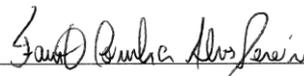
4. É forçosa a menção, na hipótese de que o(a) PESQUISADOR(A) faça qualquer utilização dos documentos de titularidade da FUNALFA/DIVISÃO DE MEMÓRIA em qualquer modalidade de suporte material existente ou que venha a ser desenvolvida no futuro e a qualquer tempo do seguinte crédito, legível e com destaque:

**“FUNDAÇÃO CULTURAL ALFREDO FERREIRA LAGE –
DIVISÃO DE MEMÓRIA”**

5. Os respectivos créditos dos autores e/ou titulares das obras intelectuais e documentos integrantes do acervo cedido deverão sempre ser apostos expressamente em qualquer utilização por parte do CESSIONÁRIO(A);

De acordo, em 21 / 09 /2009.

Assinatura: _____



A policia, chetiada pelo delegado Pedro Mendes, deu hontem uma prova do seu quilate, entrando na sede do Comité Pró Armando de Salles, onde commetteu toda a sorte de selvagerias

AVE, JUIZ DE FO'RA! SEMPRE DIGNIFICANDO MINAS GERAES

Inquebrantavel no teu civismo, indomavel na tua dignidade, ainda uma vez reagiste contra a prepotencia governamental

DIARIO MERCANTIL

ANNO XXVI JUIZ DE FORA — Segunda-feira, 12 de Julho de 1937 N. 1.206

Juiz de Fóra dentro do seu papel politico

Uma notavel onda popular no comicio de sabbado, pró-Armando de Salles



Procurou garantir, mediante a utilização de todos os recursos da imprensa, a realização de uma grande reunião de defesa do Com. Armando de Salles, no comicio de sabbado, no Centro Político Armando de Salles, onde se realizou a reunião de sabbado, no Centro Político Armando de Salles, onde se realizou a reunião de sabbado, no Centro Político Armando de Salles...



Fotografia agendada no Progr. Matut. quebra a ordem da reunião

DOS ESTUDANTES DA CAPITAL aos estudantes de Juiz de Fóra

Os estudantes da capital, em nome do seu orgão de representação, o Conselho dos Estudantes de Minas, dirigem a seguinte mensagem aos estudantes de Juiz de Fóra...

MENSAGEM DO PROFESSORADO de Belo Horizonte ao professorado ativo e independente de Juiz de Fóra

Com a promulgação da Lei de Organização do Ensino, a situação do professorado de Minas Gerais, para a sua representação, é a seguinte...

Mensagem do Comité Director Pró-Candidatura Armando de Salles Oliveira em Minas Geraes ao povo de Juiz de Fóra

Com a promulgação da Lei de Organização do Ensino, a situação do professorado de Minas Gerais, para a sua representação, é a seguinte...

A PRESENÇA DO GOVERNADOR MINEIRO animou a policia local á pratica da desordem

BRUTALMENTE INVADIDA E VAREJADA A SEDE DO CENTRO POLITICO ARMANDO DE SALLES — REVOLTANTE O ACTO DE SELVAGERIA CONTRA OS QUE PREGAVAM DEMOCRACIA E MUITO JUSTAMENTE CRITICAVAM A PANTOMIMA EM QUE SE TRANSFORMOU A TENTATIVA DE MANIFESTAÇÃO AO SR. BEN EDDICTO VALLADARES — GESTOS DEPRIMENTES — AMEAÇA DE MORTE E OUTRAS SCENAS

A presença do governador mineiro animou a policia local á pratica da desordem...

VITOS

Resultados experimentados. Produto de laboratório. De "Vitos" produzido no Laboratório Real Leite. Para informações: "Casa de Farmacologia" e Caixa Postal, 20 — Rio de Janeiro.



DIÁRIO

N. 7.088

Uma deliciosa fantasia...
 nário a California, aos primeiros tempos da administração
 norte-americana

ROSA DO RANCHO
 Uma deliciosa fantasia... a aventura com Gladys
 Swarthout e John Boles, e mais Charles Bickford, H. B. War-
 ner, Conroy Granville, etc.

FOI SOB A MAIS VIVA FRIEZA

que desemborcou em nossa cidade o sr. Benedicto Valladares

O DISCURSO DO GOVERNADOR MINEIRO NÃO LOGROU PALMAS SI-
 QUER DE VINTE PESSOAS — QUANDO O PRESTITO, CUSTEADO PE-
 LOS COFRES PUBLICOS, SUBIU A RUA HALFELD, O QUE SE OUVIU
 FOI ENTHUSIASTICOS VIVAS A ARMANDO DE SALLES, ARTHUR
 BERNARDES E ANTONIO CARLOS



Flagrante tomado no momento em que o sr. Valladares falava

alles
 rthur Bernar-
 o Pendo.
 AGENS
 aqui se en-
 ores de varias
 transcrevemos.

Mais uma vez o povo de nos-
 sa cidade mostrou o grau de
 sua capacidade civica e de seu
 espirito de independencia.
 Nem mesmo o calculado adia-

mento da viagem do sr. Bene-
 dicto Valladares, antes annu-
 ciada e assentada para um dia
 util, conseguiu ao menos far-
 tizar qualquer coisa parecida

com uma recepeção a um go-
 vernador de Estado. Uma re-
 cepeção que deixou mal os em-
 preiteiros dessa viagem offi-
 (Continua na 3ª pag.)

do governador mineiro

policia local á pratica da desordem

PROJECCAO PARA A RUA, do Policia...
 que foi obedecida, inv...

RE
 PA
 SA
 DI
 ANNO
 A vi
 Estó
 gran
 A vibraçã
 Juiz de Fór
 da lá fora.
 tristes acon
 protagonista
 a sede do C
 do de Salles
 ora se enco
 de, enviaran
 Salles e Jose
 sim, a Uniã
 leira, tres t
 seguinte:
 "Universite
 Moreira, H
 organizaram
 Juiz de Fora
 pro Armando
 Falaran dive
 elles Milton
 Mello, pelo
 Bella Horizon

DUZEN
 Uma ce
 uma
 LISI...

EM VEHEMENTE DISCURSO, O SR. JOÃO CARLOS MACHADO PROTESTOU NO PARLAMENTO CONTRA AS VIOLENCIAS DA POLICIA POLITICA DE MINAS

O que fez a policia, foi reagir contra os que vivavam o sr. Armando de Salles e vaiavam o governador mineiro, chamando-o de "Cachaça", quando da passagem do sr. Benedicto Valladares nas immediações do nucleo armandista

(DISSE HONTEM, NO COMICIO, O SR. EURIPEDES DO NASCIMENTO, PASSANDO RECIBO NAQUILLO QUE POR COMPLACENCIA, A IMPRENSA NAO NOTICIOU)

DIARIO MERCANTIL

ANNO XXVI JUIZ DE FORA — Quarta-feira, 14 de Julho de 1937 N. 7.600

REPERCUTINDO NA CAMARA

os acontecimentos politicos de Juiz de Fora

O parlamento brasileiro ouviu o protesto da União Democratica Brasileira

VIRANTE DISCURSO DO SR JOAO CARLOS MACHADO SOBRE O ASSALTO POLICIAL AO CENTRO ARMANDO DE SALLES, DE NOSSA CIDADE

RIO, 14 (A. M.) — A's ultimas horas da tarde de ontem, ocupando a tribuna da Camara, o deputado João Carlos Machado, leu da corrente da União Democratica Brasileira, fo...

O INTEGRALISMO

abre as portas do Brasil ao nazzismo!

De onde teriam sahido vinte e cinco mil fuzis Mauser para os camisas verdes?

RIO, 14 (A. M.) — O deputado Camillo Melo tratou hontem, na Camara, da infiltração nazista na zona do Sul do país. Analisou especialmente a infiltração em Santa Catharina, em fracosculo com os camisas verdes. Teu, uma carta escripta por Menotti Del Pichin, que, reptado pelos integralistas, assegura que o integralismo reves...

Dez 25 mil fuzis Mauser do outro de Berlim e dos inspectores dos dois fascios do Velho Mundo, em constantes acritdades em nosso país.

Alisale tambem á rescatada theoria das camisas verdes, defendidas pelo imperialismo dos nossos tempos, que reconhecem pleno direito dos povos premiados pela deffeiencia territorial, a "despertar pela esquerda", dominando os povos fracos.

Esta o ultimo discurso do general Góes Monteiro, ao qual este official mostra ser o final, pelas suas condições, compromissos, um

O GOVERNO ABUSOU do Estado de Guerra

Debates em torno do discurso do

ANEXO 7: Diário Mercantil, 14 jul. 1937, p. 1