

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA**

Renata Venise Vargas Pereira

Juiz de Fora e o “amigo do povo”: uma biografia de João Gonçalves Carriço

Juiz de Fora

2023

Renata Venise Vargas Pereira

Juiz de Fora e o “amigo do povo”: uma biografia de João Gonçalves Carriço

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial à obtenção do título de Doutora em História. Área de concentração: História, Cultura e Poder.

Orientador: Prof. Dr. Jorge Luiz Ferreira

Juiz de Fora
2023

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Venise Vargas Pereira, Renata.

Juiz de Fora e o "amigo do povo": : uma biografia de João Gonçalves Carriço / Renata Venise Vargas Pereira. -- 2023. 303 f.

Orientador: Jorge Ferreira

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Instituto de Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em História, 2023.

1. João Carriço. 2. cinejornais. 3. Juiz de Fora. 4. nacionalismo. 5. populares. I. Ferreira, Jorge, orient. II. Título.

Renata Venise Vargas Pereira

Juiz de Fora e o “amigo do povo”: uma biografia de João Gonçalves Carriço

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial à obtenção do título de Doutora em História. Área de concentração: História, Cultura e Poder.

Aprovado em 20 de abril de 2023.

BANCA EXAMINADORA



Documento assinado eletronicamente por **Jorge Luiz Ferreira, Usuário Externo**, em 22/04/2023, às 10:04, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).

Prof. Dr. Jorge Luiz Ferreira - Orientador
Universidade Federal de Juiz de Fora



Documento assinado eletronicamente por **Alessandra Souza Melett Brum, Professor(a)**, em 26/04/2023, às 14:15, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).

Profª Drª Alessandra Souza Melett Brum
Universidade Federal de Juiz de Fora



Documento assinado eletronicamente por **Fernando Perlatto Bom Jardim, Professor(a)**, em 26/04/2023, às 08:47, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).

Prof. Dr. Fernando Perlatto Bom Jardim
Universidade Federal de Juiz de Fora



Documento assinado eletronicamente por **ANDREA CASA NOVA MAIA, Usuário Externo**, em 24/04/2023, às 17:20, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).

Profª Drª Andréa Casa Nova Maia
Universidade Federal do Rio de Janeiro



Documento assinado eletronicamente por **Américo Oscar Guichard Freire, Usuário Externo**, em 24/04/2023, às 18:22, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).

Prof. Dr. Américo Oscar Guichard Freire
Fundação Getúlio Vargas



A autenticidade deste documento pode ser conferida no Portal do SEI-Ufjf (www2.ufjf.br/SEI) através do ícone Conferência de Documentos, informando o código verificador **1212969** e o código CRC **B78C61BF**.

Dedico este trabalho aos professores que entregam cotidianamente um pouco de si na construção de um mundo menos desigual.

AGRADECIMENTOS

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), pela oportunidade de conclusão dessa etapa da minha vida acadêmica e profissional. Obrigada pela confiança e partilha.

Agradeço aos coordenadores, Prof. Dr. Fernando Perlatto, Prof. Dr. Rodrigo Christofoletti e Prof. Dr. Leandro Pereira Gonçalves pelo convívio e auxílio durante o doutorado.

Aos professores que compõem a banca, Prof^ª Dr^a Andréa Casa Nova, Prof^ª Dr^a Alessandra Brum, Prof. Dr. Américo Freire e Prof. Dr. Fernando Perlatto Bom Jardim, pelo tempo dispendido na leitura e pelas contribuições para o trabalho.

Agradeço enormemente ao meu orientador Prof. Dr. Jorge Ferreira pela acolhida, pelos ensinamentos, pela generosidade, pela dedicação, por ter sido mais que um professor, um querido amigo e companheiro dessa incrível jornada ao longo dos quatro anos de doutorado. A você, meu carinho eterno!

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior pela cessão da bolsa Capes nos quatro anos de doutorado, desejando que a pesquisa seja sempre valorizada no país.

À equipe da Locus: Revista de História, pelas oportunidades como Assistente e Gerente Editorial, cuidando da comunicação. Obrigada, prof. Dr. Leandro Gonçalves, pela confiança, e Dalila Varela, pela fraterna parceria.

Aos arquivos documentais da cidade, em especial, ao Arquivo Histórico público, ao Arquivo Central da Universidade Federal de Juiz de Fora, ao Museu Mariano Procópio, à Funalfa, por meio do Departamento de Memória e Patrimônio Cultural (DMPAC), ao Acervo da Biblioteca Municipal Murilo Mendes, ao Instituto Teuto-Brasileiro William Dilly.

Meus agradecimentos ao Centro Universitário UniAcademia, aos meus colegas de trabalho com os quais compartilhei minhas descobertas e delírios.

Aos amigos, pela compreensão – por muitas vezes fui monotemática, aos familiares, irmãos e sobrinhos, perdão pelas ausências e obrigada pelo apoio de sempre. Ao prof. Fernando pela inspiração, troca de ideias, amparo e o auxílio para além dos laços de irmandade.

Aos meus sobrinhos-netos, Luca, Yasmin, Noah, Giulia, Alice, Jonah, Ana Laura, Gustavo, Elisa e Leonardo. O amor é combustível!

RESUMO

PEREIRA, Renata Venise Vargas. Juiz de Fora e o “amigo do povo”: uma biografia de João Gonçalves Carriço (2023). 303 f. Tese (Doutorado em História) - Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2023.

A tese é uma biografia de João Gonçalves Carriço (1886/1959), um artista de múltiplas camadas: pintor, cenógrafo, cartazista, fotógrafo, cineasta, exibidor e produtor cinematográfico. Carriço era proprietário do Cine-Theatro Popular e da Carriço Film, uma produtora de cinema responsável por registrar por mais de duas décadas (1933/1956) o cotidiano de Juiz de Fora. No cinema, permitia a entrada gratuita ou aplicava preços reduzidos - se auto intitulando “o amigo do povo”. Sua produção cinematográfica se caracteriza pela abordagem de temas políticos, práticas esportivas e festas religiosas, militares e populares, como o carnaval. Nas festas de rua, os populares que viviam à margem nos estratos inferiores se incorporavam a outras camadas da sociedade, ganhando espaço nos filmes de Carriço. Esses populares inseridos no ambiente urbano são o foco de análise da pesquisa, uma vez que testemunharam uma série de acontecimentos sediados no município e noticiados pelo cineasta. O material passava pela aprovação do Departamento de Imprensa e Propaganda e era exibido em todo país pela Distribuidora de Filmes Brasileiros. O volume produzido é representativo, fato que o insere como uma figura importante do cinema em Minas Gerais e no Brasil, principalmente, porque contribuiu para descentralizar a produção hegemônica do eixo Rio de Janeiro-São Paulo. Ao longo da vida, o juiz-forano construiu uma trajetória como intelectual mediador atuando, sobretudo, nas esferas política e social. Os filmes trazem materialidades sobre os conceitos nacionalistas, contribuindo para a construção da memória coletiva de um recorte temporal. O exercício historiográfico foi promover o visionamento de todos os cinejornais, um total de 125 filmes que perfazem 16 horas de materiais, além da observação de cerca de três mil fotos originais que compõem o acervo do juiz-forano. As análises documentais também incluem outras fontes historiográficas que revelam a grandiosidade do personagem e seu legado ainda pouco estudado por pesquisadores nacionais.

Palavras-chave: João Carriço; cinejornais; Juiz de Fora; nacionalismo; populares.

ABSTRACT

This thesis is a biography of João Gonçalves Carriço (1886-1959), an artist of multiple mediums: painter, scenographer, poster artist, photographer, filmmaker, film producer, and film exhibitor. Carriço owned the movie theater “Cine-Theatro Popular” and “Carriço Film”, a film production company responsible for recording the daily life of Juiz de Fora for more than two decades (1933-1956). At the theater, he allowed free admission or offered reduced prices - calling himself “the friend of the commoner”. His cinematographic production is characterized by the attention to political themes, sports practices, and religious, military, and popular festivals, such as carnival. At street parties, the commoners who lived on the margins in the lower strata joined other layers of society, gaining a platform in Carriço's films. These commoners inserted in the urban environment are the focus of this research analysis, since they witnessed a series of events held in the municipality, reported by the filmmaker. The material was approved by the Department of Press and Propaganda and was shown throughout the country by the “Brazilian Film Distributor” (“Distribuidora de Filmes Brasileiros”). The volume produced is significant, which places him as an important figure of the cinema in Minas Gerais and Brazil, mainly because he contributed to decentralize the hegemonic production of the Rio de Janeiro-São Paulo axis. Throughout his life, this citizen of Juiz de Fora built a path as an intellectual mediator acting, above all, in the political and social spheres. The films bring materiality about the nationalist concepts, contributing to the construction of the collective memory of a moment in history. This historiographic exercise was to promote the viewing of all newsreels, a total of 125 films that make up 16 hours of material, in addition to the observation of about three thousand original photos that make up his collection. Documental analysis also included other historiographical sources that reveal the grandeur of this character and his legacy, still little studied by national researchers.

Keywords: João Carriço; newsreels; Juiz de Fora; nationalism; commoner.

LISTA DE ILUTSTRAÇÕES

Imagem 1- Área adquirida pela Companhia para instalar os colonos	28
Imagem 2- Villagem ou Village	30
Imagem 3- Diretoria da Sociedade Beneficente Alemã (1905).....	36
Imagem 4- Brasão da família Carriço, em Portugal	39
Imagem 5- Anúncio da funerária Gomes, Carriço & Comp.....	47
Imagem 6- Empreza Funeraria Gomes & Carriço.....	50
Imagem 7- Theatro Perseverança e O Rocambole	56
Imagem 8- Hotel União	59
Imagem 9- Colégio Andrés.....	59
Imagem 10- João Carriço na Capital Federal	67
Imagem 11- João Gonçalves Carriço, aos 20 anos.....	68
Imagem 12- Xisto Valle de Assis	74
Imagem 13- Anúncio comercial do popular Pintor Faisca	75
Imagem 14- Carro alegórico produzido por Carriço	77
Imagem 15- Panfleto do Cinema Theatro Moderno, Empreza João G. Carriço	83
Imagem 16- Anúncio da funerária Viuva Carriço	84
Imagem 17- Viuva Carriço, preços os mais modicos.....	85
Imagem 18 - Recibo da Empresa de Carruagens Viúva Carriço.....	87
Imagem 19- Anúncio Empreza Funeraria Districtal Viuva Carriço.....	88
Imagem 20- Anúncio Viuva Carriço- Coros fúnebres.....	89
Imagem 21- Empresa de Coroas Carriço & C.....	91
Imagem 22- Fachada do Cine Theatro Popular- 1927.....	106
Imagem 23- Carro de Propaganda com as atrações do cinema	108
Imagem 24- Carro "alegórico" do filme Pimpinella Escarlata	109
Imagem 25- Café Odeon ao lado do Cine Popular	110
Imagem 26- O “amigo do povo”!	111
Imagem 27- Slogans do Cine Popular	111
Imagem 28- Propaganda do Cine Theatro Popular	117
Imagem 29- Companhia de Revistas, Burletas, Comedias e Variedades Orvi.....	119
Imagem 30- Fachada do Cine Popular com anúncios dos filmes em cartaz	120
Imagem 31- Tabuleta feita por Carriço instalada na avenida Rio Branco.....	124
Imagem 32- Esquina com anúncios dos cinemas da cidade.....	125

Imagem 33- Movimentação na porta do Cine Theatro Popular	127
Imagem 34- Anúncio "Os mortos não voltam"	130
Imagem 35- Comunicado ao povo de Juiz de Fora	134
Imagem 36- Aviso da Prefeitura de Juiz de Fora	135
Imagem 37- Documento de Censura do Departamento de Propaganda- Secção de Conematographia.....	147
Imagem 38- Inauguração de O Radical atrai juiz-foranos na solenidade.....	154
Imagem 39- Foto da produtora Carriço Film e seus equipamentos cinematográficos	157
Imagem 40- Fundos do Cine Popular, onde funcionava a Carriço Film	158
Imagem 41- Grupo de jornalistas do Rio de Janeiro e Belo Horizonte visita o Museu Mariano Procópio.....	179
Imagem 42- As vítimas da histórica enchente de 1940 fazem filas para receber doações.....	181
Imagem 43- Carriço entre os populares nas ruas de Juiz de Fora	182
Gráfico 1- Categorias encontradas no visionamento dos cinejornais.....	184
Imagem 44- A corrida dos entregadores chamou atenção na área central de Juiz de Fora	193
Imagem 45- A bicicleta dos trabalhadores com cesto de entrega utilizado no serviço	194
Imagem 46- Corrida de moto em pleno centro urbano de Juiz de Fora	196
Imagem 47- Carro passa em alta velocidade em meio aos populares	197
Imagem 48- Carnaval na XV de novembro, em frente ao Cine Popular.....	204
Imagem 49- Charretes e cavalos no carnaval em frente ao cinema.....	205
Imagem 50- Grupo musical com adultos e crianças na XV de novembro	206
Imagem 51- O personagem Zé Riachão "interpretado" por Manoel Carriço	208
Imagem 52- Os corsos no carnaval de Juiz de Fora	211
Imagem 53- As crianças e o corso	212
Imagem 54- Manoel Carriço filma o carnaval da cidade	215
Imagem 55- O carnaval noturno em Juiz de Fora	216
Imagem 56- A rainha sendo conduzida por uma charrete	217
Imagem 57- O cinegrafista e o folião	218
Imagem 58- A produtora vira cenário do carnaval.....	219
Imagem 59- Rua de Juiz de Fora tomada pelo carnaval.....	221
Imagem 60- Granfinos no Samba.....	224
Imagem 61- A mistura do carnaval em Juiz de Fora.....	226
Imagem 62- Missa campal na Santa Casa de Juiz de Fora.....	228
Imagem 63- As manifestações religiosas incluíam o público infantil.....	234

Imagem 64- Equipe de Carriço se arrisca para filmar no melhor ângulo	235
Imagem 65- Vila Megiolaro, atual bairro Nossa Senhora Aparecida.....	240
Imagem 66- Nossa Senhora de Fátima em Juiz de Fora (1953).....	246
Imagem 67- Altar para Nossa Senhora de Fátima montado no campo do Sport.....	247
Imagem 68- João Carriço ao lado do empresário Luiz Vassalo Caruso.....	248
Imagem 69- Getúlio Vargas na histórica Fazenda São Matheus.....	255
Imagem 70- Getúlio Vargas em um de seus passeios no período em que esteve em Juiz de Fora.....	256
Imagem 71- Maria Luiza de Rezende Tostes e Getúlio Vargas na Fazenda São Matheus	259
Imagem 72- Trabalhadores fabris homenageados em festa no Morro do Cristo.....	263
Imagem 73- João Ruiz Parkinson e Carriço na Prova Getúlio Vargas.....	264
Imagem 74- Dia do Trabalho com missa campal e sessão cívica no Parque Halfeld	266
Imagem 75- Trabalhadores acompanham atentos os informes do dia dedicado a eles	267
Imagem 76- Bispo Dom Justino e Getúlio Vargas, “juntos” em cerimônia religiosa	268
Imagem 77- Homenagem da Malharia Sedan à aviação nacional em manifestação cívica ...	270
Imagem 78- Os monumentais desfiles da avenida Rio Branco	271
Imagem 79- Palanque destinado às pessoas com direito à ocupação privilegiada	272
Imagem 80- A Prefeitura como cenário dos principais desfiles de Juiz de Fora.....	273
Imagem 81- Dia do Soldado na avenida Getúlio Vargas com rua Floriano Peixoto.....	274
Imagem 82- Hasteamento da bandeira na Praça Antônio Carlos	275
Imagem 83- Getúlio Vargas visita novamente Juiz de Fora em 1945.....	277
Imagem 84- Vargas é saudado pela população de Juiz de Fora	278
Imagem 85- A histórica enchente de 1940 nos registros de Carriço	279
Imagem 86- Cruzamento da avenida Getúlio Vargas com rua Floriano Peixoto	280
Imagem 87- Manoel Carriço pinta quadro de Getúlio Vargas	282
Imagem 88- Santinho de Manoel Carriço nas eleições de 1950.....	283
Imagem 89- Convenção do PTB, em 1958, no palco do Cine Popular.....	284

LISTA DE TABELAS

Tabela 1- Número de estabelecimentos comerciais e industriais/ Juiz de Fora em 1870	33
Tabela 2- Recolhimento do Imposto de Indústrias e Profissões/1911 a 1915.....	48
Tabela 3- Imóveis do inventário de Manoel Gonçalves Carriço	52
Tabela 4- Categorias encontradas nos cinejornais da Carriço Film	185

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

CNTI	Confederação Nacional dos Trabalhadores na Indústria
CPDOC	Departamento de Imprensa e Propaganda
D.F.B	Distribuidora de Filmes Brasileiros
DIP	Departamento de Imprensa e Propaganda
DMPAC	Fundação Cultural Alfredo Ferreira Lage – FUNALFA
DPCP	Departamento de Propaganda e Difusão Cultural
FPM	Frente de Mobilização Popular
INCE	Instituto Nacional do Cinema Educativo
Mapro	Fundação Museu Mariano Procópio
PDC	Partido Democrata Cristão
PRB-3	Rádio Sociedade de Juiz de Fora
PSD	Partido Social Democrático
PST	Partido Social Trabalhista
PTB	Partido Trabalhista Brasileiro
U.C.B.	União Cinematográfica Brasileira
UDN	União Democrática Nacional
UNE	União Nacional dos Estudantes
UFJF	Universidade Federal de Juiz de Fora

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	15
Parte I – Carriço em cena	23
CAPÍTULO 2 - UM ENCONTRO EM JUIZ DE FORA: SCHELZHORNS E CARRIÇOS.....	23
2.1 Os Schelzhorn rumo ao Brasil	24
2.2 Os colonos, a estrada e a cidade.....	26
2.3 A vida cultural dos colonos	34
2.4 O português Carriço no Brasil	37
2.5 Dos carros de praça à empresa funerária.....	40
CAPÍTULO 3 – EM CENA, JOÃO GONÇALVES CARRIÇO.....	54
3.1 O menino e as artes	54
3.2 Rio de Janeiro: começando a fazer arte.....	61
3.3 De volta a Juiz de Fora	69
3.4 Carriço e Xisto	73
3.5 O Cinema Theatro Moderno	80
3.6 A Viúva Carriço e o gerente funerário João	83
3.7 O artista em cena: cenógrafo, pintor e montador de presépios.....	91
CAPÍTULO 4 - CINE THEATRO POPULAR: UMA PROJEÇÃO DA CIDADE EM MOVIMENTO.....	102
4.1 “O amigo do povo”	110
4.2 O arrendamento do Cine-Theatro Popular.....	125
CAPÍTULO 5 - CARRIÇO FILM: TUDO VÊ, TUDO SABE, TUDO INFORMA.....	136
5.1 Luz, câmera, ação! O nascimento da produtora local que rodou o país	138
5.2 Na tela, um dos orgulhos de Carriço: o Museu Mariano Procópio.....	143
5.3 O incentivo ao cinema nacional	148
5.4 A doação dos originais e a incerteza sobre o futuro do acervo da produtora	158
5.5 Carriço Film: documentos e monumentos.....	161
5.6 Fotografias: metodologias de análise	162
5.7 A metodologia aplicada à pesquisa historiográfica com cinejornais	168
Parte II - O cotidiano de uma cidade em cartaz no Brasil.....	174
CAPÍTULO 6 – CARRIÇO, CÂMERA E AÇÃO	174
6.1 O terno cinza	175
6.2 Juiz de Fora nas lentes de Carriço	182
6.3 O ambiente urbano como cenário para a movimentação esportiva.....	186
6.4 Os trabalhadores e a prática esportiva	191

6.5 Um “autódromo” nas ruas de Juiz de Fora.....	194
6.6 O Raid Automobilístico Getúlio Vargas	198
CAPÍTULO 7 – O SAGRADO E O PROFANO NAS LENTES DE CARRIÇO	200
7.1 Festa na rua: a criação de um espaço de memória	200
7.2 O carnaval na “cidade maravilha”	201
7.3 Carnaval em Juiz de Fora	213
7.4 Trabalho e diversão na Carriço Film.....	217
7.5 As escolas de samba nas lentes da Carriço Film	222
7.6 O poder da religião e o imaginário popular	226
7.7 A religiosidade mineira nas telas do cinema	235
7.8 Os populares e Nossa Senhora de Fátima.....	242
CAPÍTULO 8– RELAÇÕES DE PODER E TRABALHISMO EM JUIZ DE FORA ..	249
8.1 Juiz de Fora e a vocação política nacional.....	249
8.2 Trabalho e trabalhadores.....	259
8.3 Militares e as manifestações cívicas	269
8.4 Vargas se despede de Juiz de Fora	275
8.5 O PTB de Juiz de Fora e o retrato do velho	281
8.6 O Popular e o último ato	284
9 CONCLUSÃO.....	288
FONTES	293
BIBLIOGRAFIA	295

1 INTRODUÇÃO

Milhares de pessoas circulam diariamente pela avenida Getúlio Vargas, uma das vias mais movimentadas e populares da área central de Juiz de Fora. Ali está concentrada uma considerável parcela dos pontos de ônibus da região, locais onde as pessoas se amontoam à espera da locomoção. Uma região que abrigou em um passado recente um espaço de diversão de nome referencial: Cine-Theatro Popular.

Talvez pouquíssimas pessoas que circulam pela Getúlio Vargas, chamada assim de forma emblemática, têm seus olhares voltados para o estacionamento no número 890. O prédio esconde narrativas de morte e de vida em um recorte encravado entre os fins do século XIX até os dias atuais. Um desses personagens, é João Gonçalves Carriço, mineiro de Juiz de Fora, nascido em 27 de julho de 1886, herdeiro de uma empresa funerária, proprietário de um cinema e de uma produtora cinematográfica, a Carriço Film. Todos os empreendimentos funcionavam no atual estacionamento.

Hoje, ele abriga carros. Antes, era o local que preparava a cerimônia de despedida dos moradores da cidade. Depois, virou ponto de encontro de milhares de pessoas que buscavam ali diversão e lazer. Um endereço que testemunhou o crescimento de uma cidade potente, uma Juiz de Fora promissora econômica, social e politicamente ativa. Uma produtora que montava filmes que contariam a história que será relatada por meio desta tese de doutorado – uma biografia de João Carriço, autointitulado o “amigo do povo”.

Um dos legados de Carriço são seus cinejornais, alguns ainda permanecem intactos, algo incomum diante das perdas dos acervos nacionais ao longo das décadas. A composição dos filmes é de material inflamável - nitrato de celulose. O juiz-forano, assim como outros cineastas, já teve parte de sua produção perdida.

Por isso, pesquisar materiais dessa natureza torna-se tão importante, porque são fontes raras que carregam em si informações preciosas em relação à maneira como foram produzidos, distribuídos, projetados e recebidos pela população, visto que revelam aspectos políticos, sociais, culturais e econômicos de um recorte temporal.

O mineiro é estudado por alguns pesquisadores mas ainda tem sua importância pouco projetada no cenário nacional. Talvez porque não faz parte do eixo hegemônico da produção cinematográfica brasileira: Rio de Janeiro e São Paulo. Carriço rompe com essa barreira e descentraliza o foco das tradicionais análises.

Ele era morador de Juiz de Fora e a localidade estava inserida em um ambiente urbano que passava por um processo de modernização, urbanização e industrialização. O acervo de Carriço retrata essa época e adquiriu contornos nacionais porque seu material circulou pelos cinemas do país levando o protótipo de uma cidade em crescimento para as telas cujas imagens evidenciam elementos do projeto nacionalista.

A ideia de biografar o personagem começou antes da minha entrada como doutoranda do Programa de Pós-Graduação em História, na Universidade Federal de Juiz de Fora, em 2019. Ao ingressar como ouvinte em um dos cursos do Prof. Dr. Jorge Ferreira compartilhei com ele minha intenção de pesquisar Carriço. Bastou uma conversa para ele dimensionar a importância dessa micro história no universo macro do contexto brasileiro. Imediatamente, aceitou, com generosidade, ser meu orientador.

Ao final do meu primeiro ano no doutorado dei início aos primeiros visionamentos dos cinejornais e às visitas para conhecer seu acervo fotográfico. Sorte a minha. Meses depois, o mundo mergulhava no cenário pandêmico da Covid-19, o que transformou o trabalho dos pesquisadores em um pandemônio. Bibliotecas fechadas, acervos de portas cerradas, entrevistas orais com idosos impossíveis de serem realizadas.

Sem contar as constantes ameaças de corte das bolsas Capes feitas por uma gestão federal que não estimulava a pesquisa nem sequer valorizava a educação. Diante dessas limitações, experimentei os dois anos seguintes testando os limites da resiliência. Mudei alguns caminhos do que havia traçado para o trabalho e consegui finalizar a tese dentro do prazo previsto, sem utilizar a prorrogação legal em virtude da pandemia.

Atualmente, o material cinematográfico original de Carriço encontra-se na Cinemateca de São Paulo que, nos últimos anos, viu o descaso com a gestão cultural pegar fogo em incêndios que destruíram alguns resquícios da memória audiovisual brasileira. Ainda não se sabe em quais condições estão os filmes de Carriço, se foram recuperados como prometidos quando doados pela família, nem se resistiram aos últimos acontecimentos.

Em Juiz de Fora, há cópias disponíveis para visionamento de parte do acervo na Fundação Cultural Alfredo Ferreira Lage, a Funalfa. Alguns de seus filmes têm imagem e áudio ruins. As condições de pesquisa também foram um desafio, porque dependia do agendamento, estrangulado em função da demanda reprimida durante a pandemia. Eu comparecia quando a visita era marcada de acordo com o horário e data disponíveis.

Já suas fotos permanecem bem preservadas no Museu Mariano Procópio, em Juiz de Fora. Além dessas numerosas fontes documentais, utilizei na tese outras fontes historiográficas

como documentos do Arquivo Histórico, do Arquivo Central da UFJF, jornais e referências bibliográficas.

A biografia é dividida em duas partes. A primeira delas traça um paralelo entre a Juiz de Fora do século XIX, que ocupava a posição de primeiro lugar na produção cafeeira de Minas Gerais, suas raízes escravocratas, seu crescimento urbano e a presença de Carriço, inevitavelmente, fruto desse meio. Na segunda parte discorri sobre a inserção do jovem nas manifestações artísticas de rua e populares por meio das quais tornou-se conhecido. Discorri sobre sua inclinação carnavalesca, seus apelos comunitários, seus talentos e sua mais potente produção: os cinejornais. Também nessa etapa foram analisados os temas escolhidos para o recorte empírico e os desdobramentos de sua trajetória culminando na morte do diretor cinematográfico.

No primeiro capítulo “Um encontro em Juiz de Fora: Schelzhorns e Carriços”, a ideia foi mostrar que o menino João é resultado da participação das duas famílias no processo de construção de Juiz de Fora. Percorri o caminho proposto por Levilain (2003) entrelaçando o indivíduo e a sociedade. Utilizei Le Goff (1989) e Borges (2006) para desenvolver uma narrativa em torno de acontecimentos individuais e coletivos, apontando as origens do personagem e sua personalidade dentro de um contexto. Sem esquecer a cautela exigida por uma biografia e não cair na ilusão que Bourdieu (2006) tanto pondera.

Carriço é filho de uma descendente de tirolezes, os Schelzhorns, que faziam parte da colônia alemã que se mudou para o Brasil para a construção da estrada União e Indústria. Do outro lado, o garoto adquiriu do pai, um português, o sobrenome que ficou marcado na cidade. Manoel Gonçalves Carriço era sócio da única empresa funerária do município, fato que ajudou a inserir a família na dinâmica da cidade.

Os levantamentos bibliográficos mostram que a convergência das duas famílias é uma síntese representativa do que acontecia no principal centro urbano e industrial da Zona da Mata, a partir da segunda metade do século XIX, e localidade com maior população cativa do estado. Foi nesse ambiente que o garoto João cresceu e viu seu desabrochar artístico ainda na infância.

Anos depois, seu sonho de menino se concretizou em um pioneiro projeto cinematográfico cuja principal meta era filmar o cotidiano da cidade – que viu surgir novos personagens, como o proletariado (OLIVEIRA, 2010), em função das novas formas de investimento incorporadas ao ambiente urbano que passou a vivenciar novos espaços de vida compartilhada (ALMEIDA, 2011), em contraste com o clima europeu da elite (CHRISTO, 1994). Por isso, minha hipótese, desde o início, apontava para um caminho em que seria impossível dissociar Carriço das histórias das duas famílias com a história de Juiz de Fora.

O capítulo 2 “Em cena, João Gonçalves Carriço”, é uma continuidade do “roteiro” que promove um “alinhavo” entre a trajetória de Carriço, os aspectos históricos com as ações da família na cidade e os cuidados a serem tomados com as biografias. Percorri o caminho proposto por Schmidt (1997) tentando desvendar os múltiplos fios ligando o sujeito Carriço ao seu contexto. Também analisei a estrutura social e os quadros explicativos que a ilustram tentando ampliar a realidade abordada (AVELAR, 2010).

Para tanto, aponte a multiplicidade de talentos que a criança já despertava nos primeiros anos de vida. Ainda pequeno, brincava de teatro e projetava imagens na parede de casa. Na virada do século, mudou-se para o Rio de Janeiro, que vivenciava a sensação de aceleração do tempo (NEVES, 2018). Lá trabalhou com companhias teatrais, aprendeu cenografia, fortaleceu o talento na pintura aplicado nas tabuletas de cinema.

É nesse ponto que biografar um intelectual mediador tornou-se um desafio. Afinal, ele era um sujeito imerso nas sociabilidades que frequentou (TREBITSCH, 1992) com inúmeras possibilidades de funções exercidas através do tempo e ao mesmo tempo (GOMES E HANSEN, 2016).

O capítulo 3, “Cine Theatro Popular: uma projeção da cidade em movimento”, trata da inauguração da casa, em 1927, na empresa da família. No início, de forma improvisada, em meio aos caixões funerários. Carriço usufruiu de sua aptidão para a comunicação para divulgar o Popular. Entre as estratégias foi trabalhar a expressão que criou para si e com a qual ficou conhecido: “o amigo do povo”.

A cidade com elevado número de libertos ganhava um espaço que promovia a inclusão. É importante dizer que o empresário tecia suas relações com os moradores concedendo entrada gratuita ou facilitando o acesso, distribuindo balas e bombons nos intervalos e promovendo sessões filantrópicas, cívicas e artísticas. O cinema concedia uma noção de pertencimento aos mais simples ao mesmo tempo em que Carriço, por meio de sua circulação política, colocava seu cinema à disposição do município.

Nessa altura da tese, refinamos o olhar que permitiu visualizar movimentos coletivos, cenários voltados para o percurso individual, porém, sem deixar de lado a característica multifacetada de Carriço (SCHMIDT, 2014). Sem dúvida, é um intelectual com papel público na sociedade, com vocação de representar, articular mensagens, dar corpo a um ponto de vista, tomar atitudes e ser voz opinativa (SAID, 2005).

O empresário foi um homem de produção de conhecimentos vinculados à intervenção político-social (GOMES E HANSEN, 2016), um intelectual mediador, um ator estratégico nas áreas da cultura e da política (BERSTEIN, 1998).

Durante o levantamento biográfico, estive diante de um sujeito com posição reconhecida e boa movimentação. Até então, era o Popular seu espaço de integração. A sensibilidade ideológica ou cultural presente no biografado gerou uma vontade e um gosto de conviver (SIRINELLI, 2003). Mas isso não exclui uma série de tensionamentos do qual esteve submetido.

No capítulo 4, o título “Carriço Film: tudo vê, tudo sabe, tudo informa”, foi inspirado no slogan da produtora que abriu as portas em 1933 e oficialmente deu início às filmagens em 1934 totalizando 23 anos de atividades ininterruptas. A ponto central dessa parte da biografia é a empresa que funcionava nos fundos do cinema, com laboratórios considerados modernos. A envergadura de Carriço era enorme, com uma equipe de profissionais e carro próprio, uma espécie de unidade móvel de reportagem, que circulava fotografando e filmando os acontecimentos.

Seu material passava pela censura da Divisão de Cinema e Teatro do Departamento de Imprensa e Propaganda e era exibido nacionalmente por meio da Distribuidora de Filmes Brasileiros. Nos filmes, Carriço deixou clara a mensagem sobre a “sua” Juiz de Fora: uma cidade fabril, do trabalho, religiosa e sintonizada com os ideais de nação.

Essa atuação convergente foi considerada propaganda do Estado Novo e João Carriço reconhecido como um “louvável” divulgador da brasilidade. O patriotismo da produtora e seu crescimento constantemente destacados no noticiário a colocava como referência em Juiz de Fora. E Carriço um admirador “nada secreto” do Varguismo.

O acervo do juiz-forano é riquíssimo pelo volume e a memória coletiva que contempla. Como pesquisadora, sei das lacunas que uma biografia pode ter, mas cuidei de dois aspectos fundamentais (LE GOFF, 1985): os documentos, escolhidos por mim para a pesquisa, e os monumentos, que trazem consigo a intenção do legado que deixa como herança o sentido para personagens, eventos ou processos históricos. Nesse ponto da tese, foi fundamental o rigor com a metodologia de pesquisa do recorte empírico baseada nos autores Marc Ferro, Mônica Kornis, Alexandre Busko Valim, Santiago Júnior, José Inácio de Melo Souza, Boris Kossoy e Ana Maria Mauad.

O quinto capítulo abre a segunda parte da biografia. “O cotidiano de uma cidade em cartaz no Brasil” é o título que indica que, a partir daí, o foco é análise do acervo. As principais fontes de pesquisa são os cinejornais. O catálogo lançado pela Cinemateca em 2001 lista um total de 236 cinejornais da Carriço Film - 23 são sobras de negativo e positivo. Dos 213 materiais, 125 estão disponíveis para consulta na Funalfa, distribuídos em 8 CD’s com as cópias desses filmes.

Esse volume representa cerca de 60% do que consta no Catálogo e todo o material foi visionado por mim durante alguns meses, no final de 2019 e início de 2020 e, o restante, em 2022, na reabertura dos acervos após a pior fase da pandemia. Ao todo foram 16 horas de filmes decupados criteriosamente. Entende-se por decupagem o processo em que o pesquisador transcreve o que é inserido na tela, a locução/narração, descreve as cenas e faz o apontamento de características das tomadas. Uma prática comum são os pesquisadores assistirem ao montante e, depois, traçar o recorte empírico. A partir daí, fazem a análise.

Minha proposta, desde o início, foi fazer o caminho mais tortuoso, mas, que sem dúvida, seria mais rentável visando a promoção da memória historiográfica do acervo. Só depois de transcrever todos os materiais e ordená-los cronologicamente, totalizando 373 páginas de um roteiro minucioso com os cinejornais de Carriço é que tracei o recorte da pesquisa.

A primeira providência foi categorizar o material. Diante da fragmentação típica dos cinejornais, outro somatório foi contar, um a um, o número de acontecimentos abordados. Foram 434 assuntos nos 125 cinejornais disponíveis. Mas, em alguns deles, um ponto era muito proeminente: a presença dos populares nas ruas.

Outra etapa da pesquisa foram as fotos armazenadas no Museu Mariano Procópio. Ao todo são quase três mil documentos que visualizei por completo, no mesmo período que pesquisei os cinejornais. O resultado desse visionamento também resultou em uma lista com indexadores de todas as fotos. Minha listagem inclui o número do registro e as informações que ela traz com descrição detalhada das imagens, objetos e cenários, além do enquadramento do fotógrafo.

Ao contrário dos cinejornais, é difícil precisar algumas datas e temas do material fotográfico. A decisão, então, foi utilizar as fotos promovendo um cruzamento com os dados levantados pelos cinejornais. Pesquisar os acervos ao mesmo tempo, intercalando dias da semana, ora na Funalfa, ora no Museu, facilitou a identificar semelhanças entre o que ele filmava e o que fotografava.

Esse foi o recorte proposto para esta pesquisa – identificar os populares nos eventos de rua. Consideramos “povo” e “populares” os assalariados de uma maneira geral, as donas de casa, os estudantes, os desempregados presentes nas ruas e filmados pelas lentes de João Carriço. O passo seguinte foi descobrir quais cinejornais seriam analisados.

Essas pessoas, chamadas por mim de populares, tinham presença frequente nas grandiosas festas de rua promovidas em Juiz de Fora durante a atividade da Carriço Film. Portanto, os populares presentes nas festas religiosas, esportivas ou no carnaval seriam o foco

da minha análise. Outra decisão foi me propor a analisar dois cinejornais por década trabalhada: 1930, 1940 e 1950.

Ainda nesse capítulo, a análise permitiu conhecer a Juiz de Fora que cedia seu ambiente urbano para a movimentação esportiva. As imagens são inusitadas, inadmissíveis para os dias atuais. Afinal, como promover uma corrida de motos ou carros entre ruas e avenidas com a plateia a poucos metros dos competidores?

As imagens são inusitadas assim como o comportamento dos populares que subiam em árvores, nas marquises, assistia das janelas, varandas ou terraços das construções públicas ou particulares. Tudo para ser inserido naquele contexto ou o que chamamos de espaço comum de comunicação entre diferentes pessoas (ALMEIDA, 2011).

O capítulo 6, intitulado “O sagrado e o profano nas lentes de Carriço”, mostra o carnaval e a religiosidade. Uma pena o material não ser acessado por boa parte da população que, com toda certeza, provocaria nostalgia nos mais velhos ou surpresa nos mais novos. Afinal, o município retratado remete a um passado que não existe mais, ficou guardado no espaço subjetivo da memória.

Nos 23 anos de atividade da produtora, as festas populares ocupavam e lotavam a área central da cidade. Os cinejornais revelam a irreverência dos foliões nos corsos, nas escolas de samba e ranchos ou simplesmente pulando e dançando com roupas comuns pelas ruas – quem assistia também se divertia. Interessante perceber que Carriço circulava por todas as esferas sociais e, por meio de suas imagens, em movimento ou não, fica claro onde cada camada da população se divertia. Uma informação que ele não dispensava era agregar a imagem do cinema Popular em quase todas as manifestações festivas. Carriço era notavelmente um comunicador.

A religiosidade também é marcante nos materiais. Sua família tinha devoção pela Igreja Católica e ele também deixou clara sua inclinação. Entre os filmes analisados nesta biografia estão procissões dos santos juninos, a Semana Santa, Corpus Christi e até a chegada da peregrina imagem de Nossa Senhora de Fátima em Juiz de Fora – em uma demonstração da referência que a cidade possuía para o catolicismo.

No capítulo 7, o último da tese, tece as “Relações de poder e trabalhismo em Juiz de Fora”. Essa parte do trabalho surgiu ao longo da análise. Afinal, são de Carriço as imagens da cidade na primeira metade do século XX, quando o país desenvolvia um projeto político que precisava de adesão. O cinejornalista estava inserido nesse ambiente e a cidade em que vivia mantinha sua importância estratégica na projeção de políticos e recebendo a visita de outros no período em que a Carriço Film atuou.

Vários nomes figuram entre seus cinejornais e fotografias: Getúlio Vargas, Arthur Bernardes, Benedito Valadares, Juscelino Kubitscheck, ministros de estado, deputados, senadores, várias lideranças políticas e até figuras populares como a miss Brasil Martha Rocha e o compositor Ary Barroso.

As imagens de Getúlio Vargas junto aos antigos barões do café em uma tradicional fazenda mineira são emblemáticas. Carriço estava lá. Testemunhou e noticiou. Também filmou inúmeros eventos em que a tríade de poder estava presente: o estado, a Força Militar e a religião.

Também abordamos nessa etapa do trabalho os militares e as manifestações cívicas que ocupavam as ruas da cidade em grandiosos desfiles e passeatas. Esses eventos cívico-militares não só orientavam como alinhavavam a maneira como perceber, pensar e julgar aspectos da vida coletiva. Juiz de Fora sediava esses acontecimentos, Carriço fotografava, filmava e projetava a informação nas telas.

Ao longo da biografia, Carriço deixa evidente sua função de produtor de conhecimentos, comunicando ideias – um intelectual mediador com posição social reconhecida, um ator estratégico em movimentos que se enredavam. É aí que aparecem os trabalhadores, personagens importantíssimos para a época em que o Brasil encontrava-se diante de uma complexa disputa (GOMES, 2019).

Hoje, João Carriço é nome de uma rua no centro da cidade e do anfiteatro da Funalfa, o órgão fomentador da cultura no município cuja sede funciona atualmente no antigo prédio da Prefeitura. Parte dos moradores nunca circulou por essa via ou, sequer, assistiu à exibição popular de filmes no anfiteatro ou presenciou um evento promovido nesse espaço público. Um final frustrante para uma vida rodeada de holofotes.

Parte I – Carriço em cena

CAPÍTULO 2 - UM ENCONTRO EM JUIZ DE FORA: SCHELZHORNS E CARRIÇOS

A primeira vez que visitei o estacionamento da família Carriço, entrei em *looping* interno. A atual avenida Getúlio Vargas, na área central de Juiz de Fora, já havia sido chamada de rua do Imperador/Estrada União e Indústria, na Monarquia, e 15 de novembro, na República. Com tantos simbolismos e mudanças ao longo do tempo, conceber que o número 890 havia sido endereço de uma agência funerária, de uma empresa de carros e carruagens, de um Cine-Theatro, de uma produtora de cinema e, agora, abriga veículos leva todos a uma viagem histórica. O ecletismo dos negócios despertou curiosidade assim como as vidas dos personagens que incorporaram tamanho dinamismo empresarial.

O sobrenome Carriço engloba todos esses empreendimentos. Mas um importante e reconhecido nome agrega pioneirismo e certa dose de ousadia ao investir o patrimônio da família em um projeto visionário no segundo quarto do século XX. João Gonçalves Carriço, nascido em 27 de julho, de 1886¹, na então promissora cidade de Juiz de Fora, na Zona da Mata mineira. Foi dele a ideia de transformar a empresa do pai, a agência funerária Gomes e Carriço, no Cine-Theatro Popular e na Carriço Film, uma produtora cinematográfica. Uma guinada em um roteiro que teve início em meados do século XIX. Para conhecer melhor esta trajetória, vamos, nesta Parte I, compreender Carriço antes mesmo de seu nascimento e como foram estabelecidos seus empreendimentos artísticos.

A trajetória do juiz-forano começa em terras para além do Oceano Atlântico. João foi o nome “abrasileirado” que recebeu em homenagem ao avô materno, o tirolês Johann Schelzhorn. Já o sobrenome foi uma herança do pai, o português de sobrenome Carriço. A vida de João é fruto dos sonhos de duas famílias - Schelzhorn e Carriço, que deixaram o Tirol, atual Áustria, e Portugal, para tentar a sorte no Brasil, fixando morada em Juiz de Fora, na época, uma vila promissora. Ambas famílias participaram efetivamente da construção da cidade que virou uma das mais importantes de Minas Gerais, considerada a mais rica de toda a província.

João Carriço é resultado desta participação tão efetiva dos Schelzhorn e Carriço na localidade. Portanto, biografar a obra do cinejornalista é entrelaçar seu desabrochar artístico infantil, sua curiosidade adolescente, seu arrojo de juventude, a realização de seu sonho com o

¹ IGREJA DA GLÓRIA. Livro de Batismo 1. Juiz de Fora, p. 351.

cotidiano da cidade. É muito difícil dissociar Carriço das histórias das duas famílias com a história de Juiz de Fora.

Ao ancorar sua trajetória de vida às ligações entre seu passado e de seus antepassados, estaremos próximos do que Levilain (2003) sugere como entrelaçar o indivíduo e a sociedade experimentando o tempo vivido como prova da vida. É o que Le Goff (1989) também argumenta para uma biografia histórica - articular a narração em torno de acontecimentos individuais e coletivos. Vavy Pacheco Borges (2006) salienta a necessidade de se pensar o indivíduo, esmiuçar seu percurso vivido, a partir de suas origens de modo a levantar dados de sua personalidade dentro de um contexto.

É certo supor que a investigação acerca de João Carriço será baseada em realidades e possibilidades sendo cautelosos com o que Bourdieu (2006) considera como ilusão biográfica. Sua vida precisa ser observada como algo inseparável do conjunto dos acontecimentos, um caminho com encruzilhadas, um percurso sobressaltado, um trajeto intercalado. Para tentar alcançar a constituição do “todo” de sua história, vamos percorrer seu princípio, sua origem, o ponto de partida de sua constituição humana.

2.1 Os Schelzhorn rumo ao Brasil

João Carriço era filho do português Manoel Gonçalves Carriço, de Figueira da Foz, na região de Coimbra, com Maria Gonçalves Carriço, nascida no Brasil em 1863,² filha de Johann Schelzhorn – nascido em Fulpmes, no Tirol, no dia quatro de maio de 1828. Johann chegou ao Brasil, em 1858, com 30 anos de idade, assumindo a responsabilidade de trazer praticamente toda a família para Juiz de Fora, além da esposa Agatha Schelzhorn (nascida Garber, em nove de novembro de 1829), de Neustift, também no Tirol. Vieram com o casal a mãe de Johann, duas irmãs e um irmão (informação verbal).³

Nessa época, o Tirol, assim como outros estados de língua germânica, sofria com altos impostos e falta de alimentos (COUTO, 2016). A consequente dificuldade financeira das famílias impulsionou a vinda dos Schelzhorn ao Brasil que consideraram boa a proposta dos

² (Grafia original) Aos vinte dois de Outubro de 1863 baptizou o R^{mo} Tiago Mendes Ribeiro a innocente Maria, filha leg^{ma} do João Schelzhorn e Agatha Garber, nascida a um de Outubro deste anno. Padr. João Streng e Thereza Streng. E para constar passei este assigno. Padre Americo de Prags, Miss. Ap. e Capellão (IGREJA DA GLÓRIA – Livro de Batismo 1 – p. 191, t. 74). O nome do avô é originalmente Johann e no documento está escrito em português.

³ A mãe de Johann chamava-se Maria Schelzhorn (15/05/1794). O irmão Joseph Schelzhorn chegou a Juiz de Fora com 25 anos; a irmã Theresia Schelzhorn tinha 20 quando desembarcou na cidade e Anna Schelzhorn morreu aos 31, pouco antes do destino final. Todos nasceram em Fulpmes, no Tirol, atual Áustria. Informações fornecidas por Rita Couto, presidente do Instituto Teuto-Brasileiro William Dilly, em Juiz de Fora, em março de 2021.

agentes da emigração. Uma vida melhor, em uma região empregadora, trabalhando com o próprio ofício – Johann era ferreiro e agricultor⁴. A mudança para o Brasil foi negociada com o engenheiro alemão Carlos Augusto Gambes, encarregado pelo Comendador Mariano Procópio Ferreira Lage de contratar outros 3 mil colonos (ESTEVES, 1915) que iriam trabalhar na construção da Companhia União e Indústria⁵. O avô materno de Carriço recebeu a numeração de imigrante 57 (informação verbal)⁶ quando embarcou no veleiro Gundela, em maio de 1858, em Hamburgo. A família, juntamente com outros contratados, despachou a bagagem e assinou o contrato ainda no porto⁷. Uma parte dos sonhos ficou no caminho.

A travessia do Atlântico foi marcada pela incidência de doenças, como o tifo, provocando a morte de alguns passageiros⁸. Os Schelzhorn testemunharam o falecimento de seis pessoas na embarcação Gundela e choraram a perda da irmã mais velha de Johann. Anna morreu antes de chegar à terra tão sonhada pela família. A viagem durou dois meses e meio⁹. O Gundela chegou ao porto do Rio de Janeiro em 25 de julho de 1858, mas ainda restava um

⁴ Entre os contratados pela Companhia União e Indústria estavam mecânicos, fundidores, ferreiros, folheiros, ferradores, segeiros, seleiros, carpinteiros, marceneiros, pontoneiros, pedreiros, pintores e oleiros (STEHLLING, 1979). Gasparetto Júnior (2014) também reforça a importância do trabalhador estrangeiro que era considerado superior ao nacional, com destaque para as especialidades do imigrante branco europeu.

⁵ Mariano Procópio Ferreira Lage nasceu em Barbacena no dia 23 de junho de 1821. Viajou para os Estados Unidos e Europa e, de lá, trouxe a ideia para a construção da estrada União e Indústria. Quando retornou, aproveitou-se da relação com o governo imperial para apresentar suas pretensões de obter a concessão para a estrada. A liberação foi concedida em decreto nº1.031, de sete de agosto de 1852. O Decreto indicava que Mariano Procópio seria responsável por construir, melhorar e conservar, com recursos próprios, duas linhas de estrada que “começando nos pontos mais apropriados à margem do Rio Paraíba, desde a Vila deste nome até ao Pôrto Novo do Cunha, se dirijam uma até a barra do Rio das Velhas, passando por Barbacena, e com ramal desta cidade para a de São João del-Rei e outra pelo Município de Mar de Espanha, com direção à cidade de Ouro Preto; e desejando promover, quanto possível, o benefício da agricultura e do comércio das indicadas localidades, facilitando as comunicações entre aqueles pontos e as relações entre as duas Províncias do Rio de Janeiro e de Minas Gerais” (BASTOS, 1961, p.33). O tempo concedido para incorporar a companhia e iniciar a exploração do trecho seria de 50 anos.

⁶ A numeração foi atribuída pela Companhia União e Indústria e consta em livro próprio, da empresa. O original está no acervo do Instituto Teuto-Brasileiro William Dilly. Informações fornecidas por Rita Couto, presidente do Instituto Teuto-Brasileiro William Dilly, em Juiz de Fora, em março de 2021.

⁷ O contrato dos emigrantes incluía um empréstimo. A maioria não tinha como assumir as despesas da viagem, além dos traslados do Tirol até Hamburgo e depois do Rio de Janeiro a Juiz de Fora. A Companhia União e Indústria, do alemão Mariano Procópio, propôs que o chefe da família fizesse um empréstimo com a empresa – uma parte subsidiada pelo Governo Imperial brasileiro e o restante quitado quando o grupo estivesse estabelecido em Juiz de Fora (COUTO, 2016).

⁸ Os registros da Companhia dão conta de que 1173 alemães e tirolezes deixaram o porto de Hamburgo com destino ao Brasil, a bordo de cinco veleiros: Tell, Rhein, Gundela, Gessner e Osnabrück. 17 pessoas morreram no caminho (COUTO, 2018).

⁹ As cinco embarcações foram construídas para o transporte de cargas, por isso, suportavam viagens longas. Para conduzir os passageiros, foram adaptadas com camas portáteis e utensílios para cozinhar, beber e lavar (idem).

caminho até o destino final. As obras na estrada União e Indústria haviam começado em 1856 e foi este o traçado que o grupo escolheu para chegar à Zona da Mata mineira¹⁰.

2.2 Os colonos, a estrada e a cidade

Vários pesquisadores concordam sobre a importância da Rodovia União e Indústria¹¹. Para eles, nada contribuiu mais para o progresso de Juiz de Fora, nos primeiros anos de sua formação, que a constituição da Companhia e a construção da estrada. O povoamento na localidade surgida às margens do caminho entre a Corte e a região das minas ocorreu a partir de 1830, quando da decadência das regiões mineradoras (ANDRADE, 1987). O café transformou Juiz de Fora em principal centro urbano e industrial da Zona da Mata a partir da segunda metade do século XIX ocupando o primeiro lugar na produção cafeeira de Minas Gerais¹². Exatamente por conta dessa performance, surgiu um problema: como escoar a produção? A construção da rodovia seria uma das soluções, além de duas importantes vias: a Estrada de Ferro D. Pedro II (no sentido leste-oeste), e a estrada de Ferro Leopoldina (no sentido norte-sudeste).

Para Giroletti (1980), a União e Indústria transformou a cidade em um entreposto comercial, com elevada concentração de capital, conferindo a ela o status de polo econômico mais dinâmico da Zona da Mata. O resultado foi que passou a atrair grandes negócios, virou alvo de interesses financeiros, palco de intensa circulação de mercadorias, concentração e acúmulo de capital. Em função dessa performance, atraiu um novo contingente populacional, uma mão de obra formada por imigrantes especializados, comerciantes e industriais.

Na tentativa de cruzar as histórias entre as famílias Schelzhorn, Carriço e o crescimento econômico e político de Juiz de Fora, há que se identificar a origem de uma potência econômica: a burguesia. O descendente de tirolezes João Carriço teve novamente sua história de vida cruzada com um vizinho conterrâneo europeu, o engenheiro alemão Henrique Guilherme Fernando Halfeld, um dos primeiros a fixar-se no então Distrito de Santo Antônio da Boiada¹³.

¹⁰ Os europeus embarcaram em um trem no Rio de Janeiro até Raiz da Serra da Estrela, na estrada conhecida popularmente como Estrada de Ferro Mauá. Depois, seguiram a pé e em carroças rumo à Juiz de Fora (COUTO, 2018).

¹¹ Ver Oliveira (1966), Esteves (1915), Stehling (1979), Bastos (1961), Loyola (1980), Andrade (1987), Giroletti (1980), Almeida (2015), Carneiro (2011).

¹² A Zona da Mata ocupou a liderança na produção cafeeira até as três primeiras décadas do século XX (ANDRADE, 1987).

¹³ Na época, o distrito pertencia a Barbacena. Halfeld estava construindo a “estrada provincial” entre Ouro Preto e a divisa da Província, na localidade de Paraibuna, nos anos de 1838 e 1839. Ao chegar em uma várzea pantanosa, traçou uma reta norte-sul. Depois, surgiram várias ruas na direção leste-oeste. O traçado deu origem ao nascimento de Juiz de Fora. A estrada que construiu utilizando trechos

Carriço nasceria meio século depois da chegada de Halfeld à cidade fundada por ele. Outro nome também considerado como fundador é do minerador Antônio Dias Tostes que, em 1781, havia comprado as terras de João Carlos Ribeiro e Silva, o então chamado “Juiz de Fora”, que chegou à localidade em 1708 (STHELING, 1979). Em 1812, Tostes adquiriu o restante da fazenda¹⁴.

As terras identificadas por Tostes e Halfeld¹⁵ como promissoras adquiriram outros ares com os primeiros imigrantes alemães que desembarcaram na localidade para as atividades que dariam início à construção da União e Indústria, 82 dias antes da elevação de Vila à Cidade¹⁶. A obra foi considerada pelo Imperador D. Pedro II como patriótica¹⁷. É fundamental ressaltar que, em função das inúmeras fazendas produtoras de café concentrava-se na região da Zona da Mata o maior número de escravos de Minas Gerais (BORGES, 2000), a maior província escravista do país. Elione Silva Guimarães e Valéria Alves Guimarães (2001) apontam que Juiz de Fora chegou a ter 20 mil escravos trabalhando na lavoura de café entre 1850 e 1870, exatamente o período de chegada dos colonos, o que correspondia a mais de 50% do total de habitantes.

Os números levaram Juiz de Fora a ter a maior população cativa de Minas trabalhando nas lavouras cafeeiras ou em diversos serviços do núcleo urbano. Assim era a composição da hierarquia social e econômica da localidade (OLIVEIRA, 2000). Por conta desse número elevado, o perfil da comunidade era negro, urbano e rural. O quadro sofreu alteração a partir da

do “Caminho Novo” é o que chamamos hoje de avenida Rio Branco, antiga rua Direita, a principal via de Juiz de Fora (STHELING, 1979).

¹⁴ Quando a estrada construída por Halfeld chegou à várzea pantanosa em 1839, Tostes já tinha instalado sua “Fazenda do Sobrado”. As linhas traçadas pelo engenheiro deram início à localidade (STHELING, 1979). No mesmo ano, morreu a primeira esposa de Halfeld. Dois anos depois, casou-se com Cândida Maria Carlota, filha de seu anfitrião, Dias Tostes. A união transformou o alemão em proprietário da grande várzea pantanosa da qual surgiu a cidade e também fez dele um grande doador de terrenos para constituição do município (STHELING, 1979).

¹⁵ Entre as décadas de 1830 e 1850, o distrito era conhecido como Santo Antônio do Juiz de Fora e, nesse período, a localidade e seu entorno eram pontos de abastecimento de tropas. Aos poucos, foi se transformando em polo de produção cafeeira. Até então, o arraial era dividido em sesmarias mas foi adquirindo contornos urbanos mediante esforço da aristocracia agrária e escravista em tentar autonomia política do povoado dotando-o com infraestrutura e suporte administrativo – indispensáveis à condição de ambiente urbano. Em 1853, o esforço das elites teve recompensa: o distrito de Santo Antônio do Juiz de Fora foi desmembrado de Barbacena e elevado à categoria de Vila com a denominação de Villa de Santo Antônio do Parahybuna com a incorporação da nova paróquia à diocese de Mariana (OLIVEIRA, 2010).

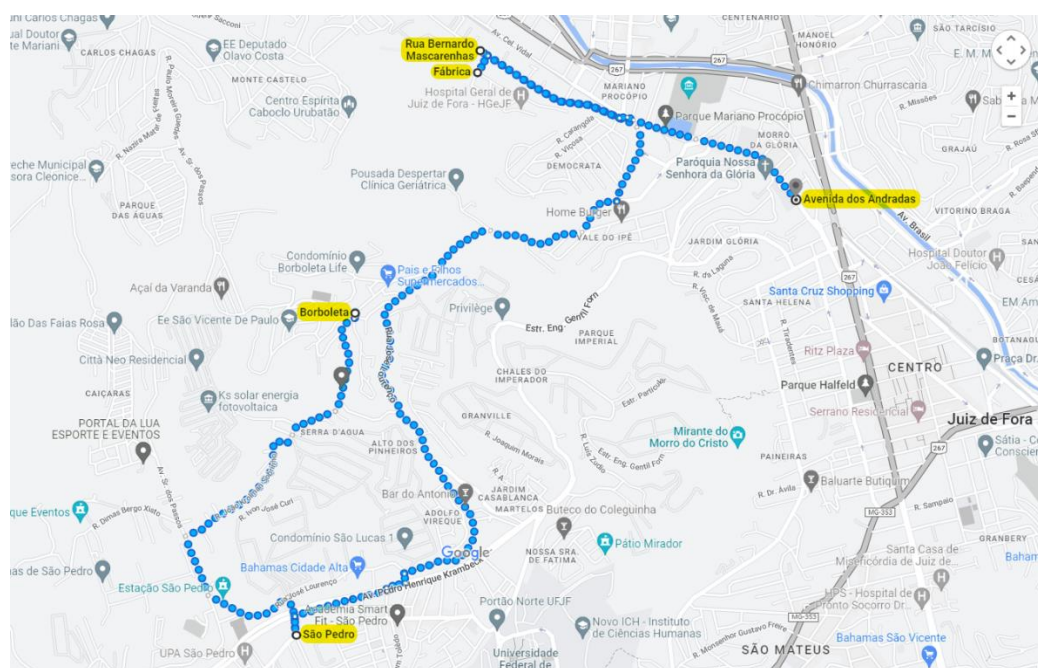
¹⁶ A Vila foi elevada à categoria de Cidade em dois de maio de 1856, mas somente foi instalada em sete de setembro do mesmo ano (STHELING, 1979). A Cidade do Parahybuna passou a chamar-se Juiz de Fora em 1865 (COUTO, 2016).

¹⁷ Os serviços começaram em 1856 e terminaram em 1861. A estrada se tornou uma das referenciadas obras da engenharia nacional e qualificada como uma das obras mais arrojadas do mundo. (BASTOS, 1961).

construção da estrada, quando a região começou a receber os imigrantes europeus que buscavam melhores condições de vida e trabalho. Em Juiz de Fora, os primeiros que chegaram foram os portugueses e os alemães (ALMEIDA, 2015). Esse “intercâmbio” teve reflexos na formação cultural da cidade – composta por negros, os imigrantes europeus e os originários da mistura racial. A forte presença negra, vinculada à origem cativa, juntamente com os demais grupos sociais, marcou a identidade do município mineiro (OLIVEIRA, 2000).

Para receber os imigrantes e instalar a Colônia D. Pedro II, Mariano Procópio comprou terras. A área adquirida vai da atual rua Paula Lima, no início da avenida dos Andradas, ao bairro Francisco Bernardino, incluindo a Cidade Alta e os bairros São Pedro, Borboleta e adjacências, além da rua Bernardo Mascarenhas e Morro da Glória (COUTO, 2018), conforme pode ser visto na imagem 1.

Imagem 1- Área adquirida pela Companhia para instalar os colonos



A colônia de cima ficava no bairro São Pedro, enquanto a de baixo, no bairro Fábrica. Já a colônia do meio se localizava no bairro Borboleta.

Fonte: Google. 2022. Bairros São Pedro, Fábrica e Borboleta. [s.l.]: Google Maps.

<https://bitly.com/X893G>

Inicialmente, o empresário se preparou para receber 800 imigrantes, mas o agenciador alemão despachou, nas cinco embarcações que saíram de Hamburgo, um total de 1.173 alemães

e tirolezes¹⁸. Por conta disso, não havia alojamento para todos nem a medição dos prazos estava concluída, conforme prometido em contrato. Os colonos ficaram em instalações precárias, distribuídos em várias regiões do município. Deivy Carneiro (2011) ressalta que alguns foram acolhidos perto da lagoa da Gratidão, nas estalagens da Companhia União e Indústria e outros nas redondezas das colônias de cima, do meio e da Villagem ou Village.

Todos estariam assegurados por contrato que, além dos deveres a cumprir, tinham direitos a receber. Entre eles, a garantia do trabalho ao colono e sua família e a habitação gratuita por um ano. Também deveriam ter em mãos as dimensões do terreno que cada grupo familiar iria adquirir, sem juros, assim como a forma de pagamento¹⁹.

Mas nem todos alcançaram esse êxito. Deivy Ferreira Carneiro (2011) ressalta que a comunidade teuta recém-chegada enfrentou muitos problemas diante das condições precárias. Algumas promessas estabelecidas em contrato não foram cumpridas. O acordo firmado em alemão e português incluía cláusulas de um empréstimo, um terreno que seria vendido aos colonos para erguer suas casas com as respectivas medidas e o valor do salário pago aos trabalhadores (COUTO, 2016). No entanto, segundo Deivy Carneiro (2011), houve imprevisto na recepção às famílias e precariedade no alojamento. Até o final de 1858, apenas 36 famílias de tirolezes conseguiram receber seus lotes para cuidar de suas plantações. O descontentamento foi grande²⁰.

Para Johann Schelzhorn a realidade foi menos impactante, porque conseguiu seu próprio terreno e ainda foi contratado como agricultor e ferreiro. O avô materno de João Carriço foi um dos imigrantes a conquistar o terreno onde ergueu sua casa, que permaneceu como propriedade da família por três gerações²¹. A moradia foi construída no entorno da sede da Companhia União e Indústria, área chamada de Villagem ou Village. Hoje, o local é conhecido como rua Bernardo Mascarenhas e desde 1858 fazia parte do cotidiano dos alemães e tirolezes que

¹⁸ As condições oferecidas aos imigrantes que chegaram a Juiz de Fora eram diferentes das registradas em outras colônias espalhadas no Brasil. No papel, o acordo estabelecido permitia alcançar certa autonomia financeira (COUTO, 2018).

¹⁹ Os salários para um trabalhador adulto não poderiam ser inferiores a 1\$500 e os terrenos pagos ao longo de quatro anos, com possibilidade de ampliação por mais dois anos, com juros de 6% ao ano em cima do restante a ser quitado (COUTO, 2018).

²⁰ Deivy Ferreira Carneiro (2011) relata uma tentativa de conspiração por parte dos colonos. Em dezembro de 1858 eles teriam se organizado em reuniões noturnas para reivindicar melhorias nas condições de vida e subsistência na colônia. Alguns, inclusive, foram presos.

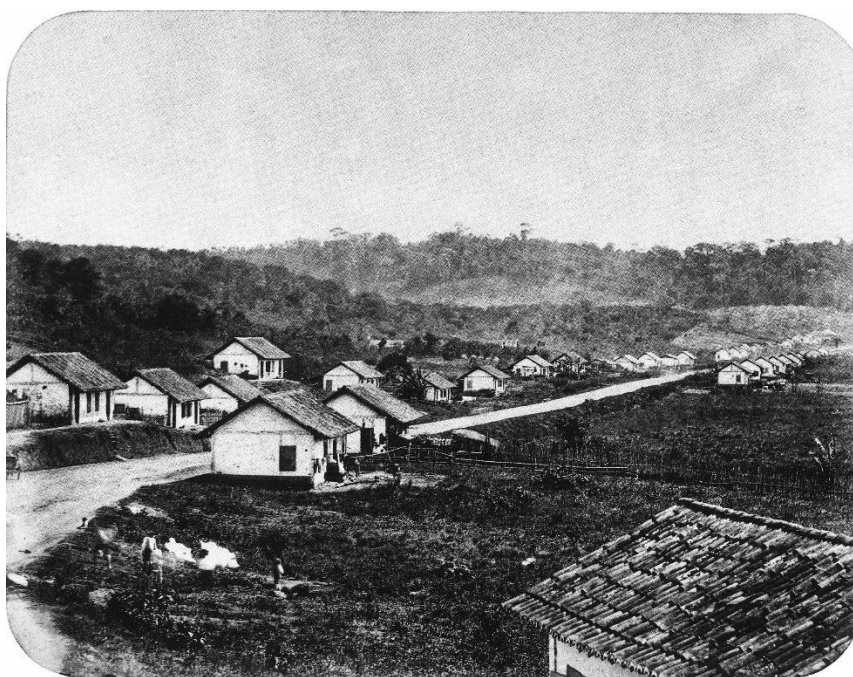
²¹ No inventário de Manoel Gonçalves Carriço constam os bens da família, entre eles, o imóvel da rua Bernardo Mascarenhas (ARQUIVO HISTÓRICO DE JUIZ DE FORA. Cartório de Notas. Livro 78. Fundo Primeiro Cartório de Notas. Juiz de Fora, 1916, p.52-56). Parte da moradia foi herdada por sua esposa, Maria Gonçalves Carriço, filha de Johann Schelzhorn, e segunda geração de proprietários do imóvel.

também circulavam diariamente pelas ruas próximas do Morro da Gratidão, atual avenida dos Andradas, um cenário bem conhecido por Carriço, desde sua infância.

Além do ferreiro Schelzhorn, a União e Indústria admitiu serralheiros, carpinteiros, mecânicos, fundidores, folheiros, ferradores, segeiros, seleiros, marceneiros, pontoneiros, pedreiros, pintores e oleiros (STEHLING, 1979). As colônias foram distribuídas em duas partes: a de cima, agrícola (mais tarde denominada São Pedro), e a de baixo, industrial (Villagem). Na imagem 2 é possível identificar a disposição das casas e as construções na Villagem, hoje rua Bernardo Mascarenhas. Além das oficinas, onde atuavam os especializados, aprendizes e serventes, havia moinhos, olaria, estribarias, armazéns para depósito de café e gêneros alimentícios, casas para administradores e uma escola para ambos os sexos (OLIVEIRA, 1966).

Uma vida que se iniciava tumultuada para uns e promissora para outros. Mas é inevitável imaginar que a comunidade teuta não tenha sido afetada diante de tantos conflitos. Pessoas que viviam em outro país, com outra cultura, agora, eram obrigadas a conviver juntas. Carneiro (2011) acredita que a união em prol de um objetivo comum tenha auxiliado os colonos a superar os problemas iniciais. Uma das hipóteses é de que as redes de solidariedades mútuas e a formação de laços de parentesco e amizade tenham fortalecido o convívio coletivo. Uma estrutura que proporcionava aproximação e acolhimento aos estrangeiros e um convívio que se assemelhava a uma minicidade habitada por pares de origem europeia.

Imagem 2- Villagem ou Village



O local conhecido como Villagem ou Village é a atual rua Bernardo Mascarenhas.
Fonte: Vazquez, p. 85 (1997).

A condição de Juiz de Fora era favorável e já vinha promovendo essa movimentação urbana. Situava-se à margem do velho caminho das minas por onde “circulou” o ouro do século XVIII, favorecendo o comércio do Rio de Janeiro com Minas Gerais e Goiás. Depois, vieram as primeiras explorações econômicas no início do século XIX e, a partir da década de 1850, o café floresceu e cresceu em larga escala na Zona da Mata mineira, a ponto de tornar-se um importante produto de exportação (GASPARETTO JÚNIOR, 2014). O impacto foi tão grande que a região ganhou o status de mais rica de toda a província²². A circulação de capital que vinha do café virou um atrativo para os empreendimentos fabris – a relação era muito íntima entre atividades agroexportadoras e industriais.

Essa posição firmou-se com a construção da estrada de rodagem União e Indústria, primeira via carroçável do Brasil, inaugurada em 1861²³, com 144 quilômetros de Petrópolis a Juiz de Fora, colocando a capital do Império em constante contato com os mineiros²⁴. A solenidade de inauguração aconteceu em 23 de junho, com as presenças do Imperador Dom Pedro II, da Imperatriz Dona Teresa Cristina, demais membros da família imperial, Ministros e Senadores – reforçando a importância da cidade para a realeza. A viagem dos ilustres convidados durou 12 horas, desde a saída do Palácio, em Petrópolis, até a chegada a Juiz de Fora²⁵, um feito a ser celebrado, já que o mesmo trajeto durava de dez a 12 dias. O naturalista

²² Em 1861, a arrecadação era de 9:471\$167, colocando o município na terceira colocação na Província, atrás de Ouro Preto e São João del-Rei. Antes mesmo de 1870, nenhuma localidade se comparava a Juiz de Fora (OLIVEIRA, 1966). Na década de 1880, o café da região era responsável por quase toda a receita de Minas. Essa condição era atrativa para o trabalhador livre. Como consequência, a localidade registrou um forte aumento populacional (GASPARETTO JÚNIOR, 2014).

²³ A localização privilegiada de Juiz de Fora ganhou mais um fator facilitador com a chegada dos trilhos da Estrada de Ferro D. Pedro II, atual Central do Brasil, em 1875. As estradas proporcionaram acesso muito mais rápido e seguro ao Rio de Janeiro. Com isso, Juiz de Fora ampliou sua condição de centro local a serviço a serviço dos fazendeiros para atender às necessidades de toda uma região (LOYOLA, 1980).

²⁴ Antes da construção da União e Indústria, o único caminho para o Rio de Janeiro era por meio da rua Direita (atual avenida Rio Branco). A antiga Estrada do Rio era passagem obrigatória das tropas inclusive para vários pontos de Minas Gerais. Os grupos gastavam de dez a 12 dias para chegarem à Raiz da Serra, levando 30 dias para uma viagem de ida e volta. Com a estrada de rodagem de Mariano Procópio, o percurso era percorrido em 12 horas (ESTEVEZ, 1915).

²⁵ A comitiva foi recebida pela banda de música da Colônia D. Pedro II que executou o hino nacional. A família imperial ficou hospedada na chácara (também conhecida como castelo) de Mariano Procópio. Dom Pedro II retornou outras duas vezes a Juiz de Fora. Em 1878, na inauguração do edifício do Fórum e, em 1888, na abertura da Hospedaria de Imigrantes. (BASTOS, 1961). Em todas as oportunidades, ficou hospedado na propriedade de Mariano Procópio (sempre recebido pela banda da Colônia), transformada tarde em Museu e doada ao município por seu filho, Alfredo Ferreira Lage, na década de 1930 (OLIVEIRA, 1966).

norte-americano L. Agassiz conferiu à construção “o título de estrada modelo, única no mundo” (ESTEVEVES, 1915).

Além desses atributos, a estrada, de fato, propiciou à cidade a abertura de novos horizontes comerciais e industriais. Como consequência, uma série de melhoramentos foram feitos e os moradores passaram a ver o aumento da agitação cotidiana com curiosidade. Obras de capeamento, construção de pontes, calçamentos, entre eles, da rua Direita, construção de canais e valetas para escoar as águas, aterros de ruas²⁶, isso sem falar na abertura de novas vias. Foi na mesma década, que os vereadores providenciaram uma planta para a cidade demarcando a área central em forma triangular tendo por bases a rua Direita, a rua do Imperador/estrada União e Indústria, terminando na rua Espírito Santo. Essa área, ao longo do restante do século XIX, recebeu o maior número de investimentos públicos e privados em serviços e estrutura urbana. A intenção era garantir qualidade de vida à elite dominante do ponto de vista social, político e econômico conferindo ao centro urbano um local atrativo indo ao encontro das noções de higiene, planejamento urbano, transporte, cultura e segurança (OLIVEIRA, 2010).

Um legado que deve-se também à Companhia União e Indústria que, por meio da construção da estrada, favoreceu não só a integração econômica como a ampliação das sociabilidades. A rede estabelecida em Juiz de Fora contribuiu para a formação e a expansão de seu papel como polo urbano e capital regional em meio a uma economia agroexportadora (GASPARETTO JÚNIOR, 2014). A Companhia permaneceu em funcionamento até a década de 1870. A crise atingiu Mariano Procópio, que recorreu ao Governo Imperial em busca de subsídios. Em 1876, abandonou a direção da empresa e encerrou os contratos (GASPARETTO JÚNIOR, 2014).

O fim dos contratos não significou a saída dos alemães de Juiz de Fora. Pelo contrário. Permaneceram na cidade e com as economias poupadas durante o trabalho na Companhia (ou mesmo as que trouxeram do exterior), associaram-se em pequenas empresas promovendo o aparecimento de uma nova parcela econômica, os novos proletários urbanos de Juiz de Fora (OLIVEIRA, 2010). Silvia Maria Belfort Vilela de Andrade (1987), com base na reflexão de Giroletti (1980), ressalta que quase 50% das indústrias, ou pequenas oficinas, instaladas entre 1889 e 1930²⁷ foram montadas por imigrantes ou seus descendentes. As maiores participações

²⁶ Entre as ruas beneficiadas, está a do Imperador que depois virou 15 de novembro, local sede da empresa Funerária da família Carriço (OLIVEIRA, 1966).

²⁷ Silvia Maria Belfort Vilela de Andrade (1987) reforça que as primeiras fábricas surgiram 20 anos depois do fim das atividades da Companhia e vão empregar não só os imigrantes como os brasileiros também. Neste caso, era muito comum recrutar trabalhadores menores em asilos e instituições de caridade, além das mulheres para as fábricas de tecidos de Juiz de Fora.

foram nos setores metalúrgico, de couros, calçados, móveis, serraria, carpintaria e marcenaria. Outra origem deste dinheiro utilizado nesses empreendimentos pelos imigrantes foi o gerado pelo comércio e prestação de serviços (ANDRADE, 1987).

Essa junção entre exportação do café e investimentos em atividades industriais promoveu o incremento da vida urbana. Em 1870, Juiz de Fora possuía quase 190 estabelecimentos comerciais e industriais assim distribuídos:

Tabela 1- Número de estabelecimentos comerciais e industriais/ Juiz de Fora em 1870

ESTABELECEMENTOS COMERCIAIS E INDUSTRIAIS (Relação enviada por Juiz de Fora ao Governo da Província)			
Casas de negócio	107	Charuteiros	2
Mascates de fazendas	13	Hotéis	8
Mascate de jóias	4	Fábricas de carroças	3
Oficinas de marceneiros	2	Fábrica de chapéus de sol	1
Oficinas de ferreiro	7	Casa de lavar chapéus	1
Fábrica de cerveja	1	Relojoeiros	3
Olarias	6	Cambistas	2
Carniceiros	2	Livreiro	1
Sapateiros	2	Seleiros	3
Fábricas de fotos	2	Ourives	1
Farmácias	5	Bilhares	1
Funileiros	2	Casa bancária	1
Alfaiates	2	Alcochoeiro	1
Barbeiros	2	Padarias	2

Fonte: Elaborada pela autora a partir de Oliveira (1966).

Já a população, em 1877, era de 12.562 pessoas e 14.368 escravos – o número expressivo de cativos acompanhava o registrado na Corte e em algumas regiões da província do Rio de Janeiro. Em Minas, o emprego do trabalho escravo estava presente nas atividades agrícolas e também em outros setores econômicos, como a infraestrutura dos transportes e as fábricas têxteis (OLIVEIRA, 2010). A vida na cidade era a síntese das diferenças de convívio entre grupos que formavam este perfil social: imigrantes, escravos, libertos e livres (ALMEIDA, 2015). As dificuldades não eram restritas apenas às diferenças culturais mas as novidades que o crescimento da cidade impunha. O resultado era o enfrentamento entre os sujeitos e delitos de natureza diversa.

Conflitos de um lado, crescimento de outro. Juiz de Fora receberia novo impulso que iria contribuir ainda mais para a prosperidade do município, chamando a atenção dos comerciantes com atuação em serviços que viam na cidade um potencial para investimentos. A comunicação ferroviária entre a Província de Minas e a Corte selou de vez a decadência da

Companhia União e Indústria e acelerou ainda mais a circulação de pessoas, mercadorias e serviços na região (OLIVEIRA, 1996). Em sete de junho de 1877, foi inaugurada a Estrada de Ferro D. Pedro II²⁸.

O declínio da lavoura cafeeira e o conseqüente processo de urbanização e industrialização impulsionaram a cidade no início do século XX (PIRES, 2004). A dinamização do centro urbano tem relação direta com o fortalecimento e a ampliação do setor industrial na cidade. Patrícia Lage de Almeida (2015) afirma que, pouco a pouco, o município ia ganhando destaque pelas transações econômicas, a participação política e as atividades sociais e culturais que desenvolvia. Por conta da facilidade de conexão pelas vias de transporte entre Juiz de Fora e o Rio de Janeiro, toda novidade que chegava na capital federal desembarcava também na cidade mineira: escolas, imprensa, tecnologia fazem parte destes elementos estratégicos. Tanto atrativo era suficiente para reunir na localidade fazendeiros, profissionais liberais, professores e políticos.

2.3 A vida cultural dos colonos

A formação da área ocupada por Juiz de Fora coube a 13 herdeiros do “juiz de fora” (ESTEVES, 1915). Parte dessa herança, advinda, principalmente, dos filhos do tenente Antônio Dias Tostes, foi doada para constituição da área urbana, ação que foi seguida por Henrique Guilherme Fernando Halfeld, genro de Manoel Dias Tostes, um dos descendentes da família. As doações contribuíram para a separação original da fazenda e os pedaços de terra destinados ao povoamento que se formava.

Ainda dando os primeiros passos em direção à sua constituição urbana, as diversões registradas até a década de 1850 eram as cavalhadas, as festas na igreja e o circo de cavalinhos. Fora isso, nem sinal de teatros ou qualquer tipo de associação recreativa (ESTEVES, 1915). No quinquênio entre 1850 e 1855, cerca de 600 moradores, a maioria escravos, viviam nestas terras. Sem a presença dos imigrantes alemães e tirolezes, não existiam Villagem ou a Colônia de São Pedro.

²⁸ Nas últimas três décadas do século XIX, Juiz de Fora se manteve como um dos mais importantes entrepostos comerciais de Minas Gerais. Um volume significativo de produtos exportados e importados por diversas localidades do estado e até mesmo de Goiás, passava obrigatoriamente pela cidade. Essa movimentação permitiu o surgimento de um forte comércio varejista e atacadista, além das numerosas atividades manufatureiras. A consequência foi um vigoroso acúmulo de capitais no município (OLIVEIRA, 2010).

O primeiro teatro foi armado por um grupo de atores²⁹, bem próximo da vinda dos europeus que atuavam na construção da estrada de rodagem. Foi no mesmo ano da chegada dos alemães e tirolezes, em 1858, que a Câmara Municipal aprovou a compra de 40 lâmpadas (OLIVEIRA, 1966) de azeite para iluminação pública. Até então, não havia qualquer iluminação na cidade. Com a vinda do grupo, a população triplicou e saltou para 1.762 pessoas (STEHLLING, 1979).

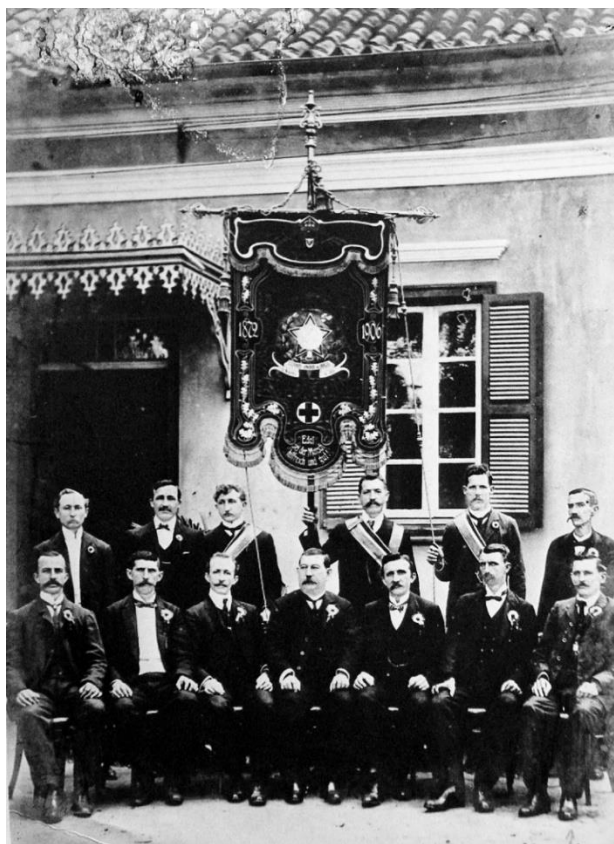
Os alemães, ao deixarem o continente, trouxeram para Juiz de Fora os usos e costumes de suas tradições. Na colônia, há relatos de que os tirolezes possuíam um grupo de musical e se vestiam com roupas típicas nas ocasiões festivas (CARNEIRO, 2011). As primeiras cervejarias da cidade eram de origem germânica³⁰. Já na década de 1860, no entorno do “castelo” de Mariano Procópio, além de casas, havia um hotel que a Companhia União e Indústria construiu no Morro da Gratidão, atual avenida dos Andradas, ao lado do atual Colégio Santa Catarina (OLIVEIRA, 1966). A construção projetada pelos arquitetos alemães Gambs e Lallemant foi erguida para receber os inúmeros viajantes que circulavam entre Juiz de Fora e Petrópolis pela nova estrada de rodagem. Quando o hotel teve suas atividades encerradas, vários colégios foram instalados ali (STEHLLING, 1979): o Providência, o São Pedro, o Andrés e o Santa Cruz. Depois, o prédio passou a abrigar a fábrica de papel União e Indústria. No Andrés, três décadas depois, estaria matriculado João Gonçalves Carriço dando início ali mesmo a uma de suas primeiras paixões, a pintura³¹.

²⁹ Albino Esteves (1915) relata que a construção aconteceu entre os anos de 1857 e 1858.

³⁰ A primeira cervejaria de Juiz de Fora foi também considerada a pioneira em Minas Gerais: Kunz. Depois dela, outras foram inauguradas totalizando nove cervejarias, conferindo ao município o título de cidade com o maior número de fábricas de cerveja do Brasil (STEHLLING, 1979).

³¹ Detalhes sobre esta fase da vida de Carriço veremos logo após o registro de seu nascimento.

Imagem 3- Diretoria da Sociedade Beneficente Alemã (1905)



Os membros que compunham a diretoria eram compostos por homens.

Fonte: Acervo do Instituto Teuto-Brasileiro William Dilly, (s/data).

Em 15 de julho de 1883, os alemães promoveram uma festa (STEHLING, 1979) em comemoração ao 25º aniversário da chegada dos imigrantes a Juiz de Fora. A celebração programou atividades do início da manhã até a noite. Os festejos ganharam as páginas do jornal *O Pharol*³² que destacou o convite feito pelos membros da nova diretoria da Capela de Nossa Senhora da Glória. Todos os moradores da cidade foram convidados a comparecer ao Morro do Imperador³³ no raiar do dia. Quem foi à festa, a partir de 6h, pode acompanhar as apresentações das bandas de música alemã e do Club União Luso-Brasileiro. À noite, o grande destaque foi um baile, no Morro da Gratidão. Alemães e portugueses, juntos, em um mesmo ambiente festivo.

³² *O Pharol*. Juiz de Fora, edição 77, pág. 2, 14/07/1883. O jornal foi fundado em Paraíba do Sul, cidade vizinha a Juiz de Fora, mas pertencente ao estado do Rio de Janeiro, em 1866. Foi transferido para o município mineiro quatro anos depois. O exemplar mais antigo do jornal está no Arquivo Histórico de Juiz de Fora e data de 8 de janeiro de 1870. O veículo foi o primeiro diário da cidade e considerado um dos mais influentes e modernos jornais de Minas Gerais.

³³ No jornal, o texto ressaltou que o caminho para o Morro do Imperador era o que foi antigamente a Companhia União e Indústria e que segundo a reportagem, estava bem preparado.

2.4 O português Carriço no Brasil

Manoel Gonçalves Carriço, como já foi dito, nasceu em Figueira da Foz, na região de Coimbra, em Portugal. Chegou a Juiz de Fora em fins do século XIX. Atuou na Companhia Ferro Carril como condutor de bondes de tração animal (LEAL, 1989)³⁴. A experiência e a disciplina financeira o levaram, alguns anos depois, a ter sua própria frota. O perfil de Carriço pai foi semelhante à história de muitos outros portugueses que desembarcaram no Brasil³⁵. Eram jovens, vinham desacompanhados e moravam só.

Os portugueses detinham a maioria esmagadora do conjunto da população estrangeira no Brasil. Ismênia de Lima Martins (2013) analisou números relativos aos censos de 1872 e 1920. No primeiro levantamento eles eram 66,37%, no segundo, 72,07% do total de pessoas que vinham de fora. Os portugueses, além da presença em maior número, eram bons trabalhadores e disciplinados, exatamente o perfil de Manoel. Paulo Cruz Terra (2013) reforça outro dado³⁶ que vai ao encontro da atividade do pai de Carriço. A maior parte dos portugueses eram cocheiros e carroceiros no Rio de Janeiro.

Terra acrescenta que este contingente de condutores pode ter relação direta com o grande número de imigrantes vindos de Portugal. Mas não podemos ignorar a facilidade com a língua. Trabalhar diretamente com o público no mesmo idioma era mais fácil para eles. Ambas situações fizeram com que a comunidade portuguesa no Brasil estivesse intimamente ligada aos transportes (TERRA, 2013) atividade que não exigia apenas as qualificações técnicas mas também o conhecimento da língua portuguesa para uma perfeita comunicação.

Nesta época, fins do século XIX, as carroças transportavam bens e produtos assim como passageiros. Essa informação é fundamental para ilustrar como Manoel Gonçalves Carriço circulou nesse espaço urbano e quais relações manteve com outros grupos no mundo do trabalho e nas formas de sociabilidade com as quais conviveu. Ismênia de Lima Martins (2013) sustenta que muitos portugueses conquistaram condições privilegiadas nas esferas comercial e financeira do país porque, de certa forma, transportaram classes elitizadas em seus carros – o serviço não era barato e, por isso, era destinado a uma parcela privilegiada da população.

³⁴ Paulino Oliveira (1966) lembra que os trabalhos para instalação dos primeiros bondes na cidade começaram em 1881. Já os bondes elétricos foram inaugurados em 1906.

³⁵ Gasparetto Júnior (2014) ressalta que, ao chegarem ao Brasil, os lusitanos se dirigiam para centros urbanos nos arredores do Rio de Janeiro, incluindo Juiz de Fora, como o caso de Manoel Gonçalves Carriço.

³⁶ Terra (2013) mensurou dados provenientes dos documentos da Casa de Detenção, no Rio de Janeiro. Entre os trabalhadores que eram cocheiros e carroceiros, 75% eram lusos.

É bom acrescentar que entre as qualidades do trabalhador português estavam ser “pau para toda obra”, disciplinado e com fama de “burro de carga”, estigma que eles assumiam. O perfil promissor fez com que muitos imigrantes portugueses firmassem parcerias nos negócios com os brasileiros – mais um ponto que Manoel Carriço cumpriu à risca, como veremos a seguir. O português chegou à Juiz de Fora no momento certo. Já nessa época a cidade tinha uma estrutura econômica dinâmica que, aos poucos, ia se constituindo como polo aglutinador (GASPARETTO JÚNIOR, 2014).

Outro ponto que também rendeu frutos para ele foram as relações de vizinhança e solidariedade. Seu registro de casamento que o diga. O português não constituiu matrimônio com uma conterrânea, mas sim, com uma descendente de tirolezes – assim, estava pronto para reforçar novas relações com um grupo já constituído na população. Ele soube procurar entre as pretendentes uma espécie de reconstituição da vida comunitária em aldeia que tinha em Portugal.

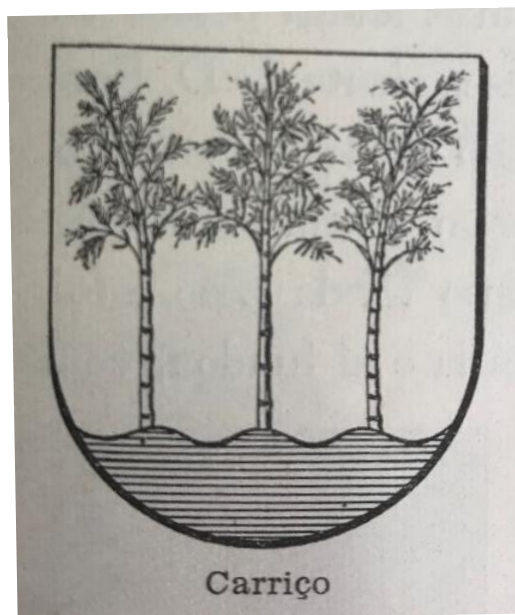
Seguindo a tendência dos lusitanos instalados no Brasil, Manoel envolveu-se amorosamente com uma brasileira. Maria Schelzhorn era filha de Johann Schelzhorn (a essa altura já atendia pelo nome de João) e Agatha, nascida em primeiro de outubro de 1863, em Juiz de Fora. Descendente de tirolezes, ao casar-se, em 1885, adotou o sobrenome do marido: Maria Gonçalves Carriço³⁷.

A união com o membro da família Schelzhorn reforçava os laços constituídos em Juiz de Fora. Ao contrário dos italianos, dos alemães e até dos árabes que chegaram à cidade, os portugueses não se estabeleceram em uma colônia (VISCARDI, 2000). Mas o convívio de Manoel com os colonos alemães e tirolezes foi fundamental para fortalecer suas relações e criar laços com parte importante da cidade. Já o tino para o trabalho garantiu o futuro de Carriço pai. Exemplo disso foi a presença marcante na vida social de Juiz de Fora, por meio de sua atuação no mercado³⁸.

³⁷ Manoel Gonçalves Carriço e Maria Schelzhorn estabeleceram matrimônio em cinco de setembro de 1885. O registro de proclame inclui os nomes dos pais de Manoel: João Gonçalves Carriço (falecido) e Maria da Foncica Carriço. As testemunhas foram Leonino Vidal Barbosa Junior e Dona Maria Augusta. Fonte: ARQUIVO HISTÓRICO ARQUIDIOCESANO DE JUIZ DE FORA, *Livro de Registros Casamentos (Proclamas)*, Paróquia Santo Antônio – Catedral Metropolitana de Juiz de Fora 1883/1887 – Folha 114.

³⁸ Viscardi (2000) e Gasparetto Júnior (2014) reforçam que os portugueses desenvolveram na cidade funções de pedreiros, caixeiros, comerciários e trabalhadores de pouca qualificação. Apesar disso, se destacaram como grandes empreendedores na economia do município.

Imagem 4- Brasão da família Carriço, em Portugal



As circunstâncias históricas referentes à família são desconhecidas. O brasão tem cores próprias: prata, os três carriços verdes, saindo do rio azul.

Fonte: Zoquete (1961).

Amparado emocionalmente, ancorado por sua força de trabalho, era hora do casal investir em outra área: os filhos. João Gonçalves Carriço nasceu em 27 de julho de 1886, dez meses e 22 dias após o casamento dos pais, em meio à antiga colônia alemã e seu primeiro choro foi ouvido por quase toda a família da mãe, os Schelzhorn, que moravam em casas vizinhas que dividiam parede meia.

Ao ser batizado, em 14 de agosto, na Capela de Nossa Senhora da Glória, frequentada pelos alemães, o futuro artista da família foi abençoado pelo Padre Alberto Gattone com o santo óleo. O irmão de Maria, também João, foi escolhido o padrinho. A madrinha foi a tia-avó Anna Schelzhorn, irmã de Johann (na certidão de batismo, o nome foi grafado como Joanne – a confusão era comum entre os alemães e tirolezes).

Mais uma vez, o pai de Carriço, Manoel, imprimia no filho primogênito, a importância dos familiares da esposa na vida íntima do casal. Porém, não esqueceu de homenagear o ancestral português na grafia do filho. O pai de Manoel chamava-se João Gonçalves Carriço³⁹.

(Grafia original) Batisado aos 14 de agosto de 1886 nesta Capella de N. S. da Gloria de Juiz de Fóra Pe. Alberto Gattone baptisou solemnemente e poz os

³⁹ As repetições de nomes na família prosseguiram por gerações. Para não perder o fio da meada: o português Manoel Gonçalves Carriço era filho de João Gonçalves Carriço. Quando se casou com Maria Schelzhorn, em 1885, deu ao filho o nome do pai. João Gonçalves Carriço, nascido em 1886, quando uniu-se em matrimônio com Luzia Santos, em 1912, teve um único filho, Manoel Gonçalves Carriço. Este, quando teve filhos com Maria do Carmo Carriço, chamou-os de Manoel e João.

Santos Oleos a innocente João, nascido aos 27 de Julho de 1886, filho legitimo de Manoel Gonçalves Carriço e de Maria Schelzhorn, neto pela parte materna de Joanne Schelzhorn e Agatha Garber. Forão padrinhos: João Schelzhorn e Anna Schelzhorn. E para constar fiz este assento. Pe. Adolfo Januscka (IGREJA DA GLÓRIA. Livro de Batismo 1, p. 351).

Foi em meio aos parentes da mãe que Carriço cresceu e recebeu apoio do pai para as empreitadas artísticas que deu vazão na juventude. O menino “reinou” por quase seis anos até a chegada da irmã, Elisa Gonçalves Carriço, em março de 1892. O casal Manoel e Maria ainda celebrou a chegada de mais uma menina, que nasceria em 1900, mas viveria por um curto período, vítima de varíola. A menina recebeu o nome da mãe, Maria Gonçalves Carriço, e morreu às 11 da manhã do dia 24 de agosto de 1904⁴⁰. A pequena Maria e outros milhares de brasileiros foram alvos da doença naquele ano.

2.5 Dos carros de praça à empresa funerária

A inserção dos imigrantes na zona urbana aconteceu, segundo Oliveira (2000), porque havia uma demanda suprida por trabalhadores na área rural. Por outro lado, no ambiente urbano estava aberto um amplo mercado de mão-de-obra, em função do crescimento da indústria têxtil e de alimentos. E mais: o capital cafeeiro estava prestes a promover alterações na estrutura urbana. Juiz de Fora era movimentada. Prestava serviço às comunidades rurais do interior, e despontava, dinamicamente, no comércio e atividades de lazer.

Juiz de Fora ocupou uma posição estratégica em Minas Gerais até 1930 (CHRISTO, 1994). Antes, ainda no século XIX, não participava da cultura colonial mineira, mas sim, buscava inspiração em outros ares. A proximidade com o Rio de Janeiro, facilitada pelas vias de acesso, promovia um intercâmbio econômico e cultural com a capital federal e transformava a cidade na “Europa dos pobres”⁴¹, que passou a adotar a arquitetura, os hábitos e os costumes do município vizinho que, “copiava” os hábitos do velho continente.

Tamanha influência repercutiu no ambiente urbano e Juiz de Fora adotou traços cosmopolitas⁴². O cosmopolitismo estava no número de jornais e teatros ou nas escolas e

⁴⁰ *O Pharol*, Juiz de Fora, edição 2061, capa, 26/08/1904. Nesta mesma data, o jornal publicava uma reportagem sobre a doença no distrito de Sant’Anna do Deserto, até então ligado a Juiz de Fora. A localidade possuía um hospital para isolamento dos doentes e vinha aplicando a vacina que só passou a ser obrigatória em outubro de 1904, dois meses depois da morte da menina.

⁴¹ Ver livro *A “Europa dos pobres”*. Juiz de Fora na Belle-Époque mineira, de Maraliz de Castro Vieira Christo (1994).

⁴² Juiz de Fora chegou a ser apelidada de Manchester Mineira, numa clara referência à cidade de Manchester, na Inglaterra, pelo desenvolvimento urbano e industrial que implementou. Para mais

instituições culturais já presentes na cidade que se destacava politicamente pela força econômica que possuía. A vida cultural também era parte do projeto de modernização urbana promovido pelos fazendeiros, donos da produção cafeeira, e os novos industriais que despontavam no município.

Patrícia Lage de Almeida (2011) reflete que, com o fim da escravidão, novas formas de investimento foram incorporadas à cidade que passou a vivenciar novos espaços de vida compartilhada. A elite juiz-forana deu início a um processo de modernização das áreas públicas numa tentativa de inserir “civilidade” aos cidadãos, para que eles acompanhassem as transformações da época. As ruas centrais foram reestruturadas para abrigar estes novos grupos sociais que mudavam seu eixo de atuação: do agrário para o industrial. As ruas, os cafés, os bailes e os chás eram encontros de negócios para homens e um ambiente de confraternização para as senhoras.

Um clima europeu, como argumenta Christo (1994), com seus chapéus, os casacos de pele, os ternos e as gravatas, as bengalas e toda a elegância que desembarcava da França para o Rio de Janeiro – era incorporada pela cidade. Mas, as ruas não eram frequentadas apenas por essa elite mas, também, pela nova burguesia urbana que se ocupava das atividades econômicas, comerciais e produtivas – desse estrato “inferior” emergiam também os libertos, os herdeiros da escravidão negra (ALMEIDA, 2011).⁴³

A esse plano, acrescenta-se a tentativa de formar novos trabalhadores – até então, escravos, negros, analfabetos, mulheres e crianças, inclusive menores de 10 anos impedidas pela extensa jornada de frequentarem a escola ou pela extrema condição de pobreza (CHRISTO, 1994). Uma nova aglutinação surgiu com importante voz: os intelectuais que circulavam pelas “rodas sociais” da localidade com poucos habitantes e inseria na comunidade o desejo de adquirir “ares de civilização”.

Manoel Gonçalves Carriço participava totalmente desse contexto e foi um trabalhador de destaque na vida econômica da cidade que só crescia⁴⁴. Mas nem sempre foi chamado por esse nome. Em 1890, foi aos jornais anunciar a troca. Na nota, Manoel Gonçalves Simões declarava para conhecimento público que a partir daquela data, 25 de julho, passaria a assinar

informações sobre a potência da cidade nesse momento histórico, ler Christo (1994); Oliveira (1994); Pires (2004), Oliveira (2000).

⁴³ Sobre este tema, ler também Oliveira (2000).

⁴⁴ Luis Eduardo de Oliveira (2010) ressalta que desde o final da década de 1870, Juiz de Fora ganhou adjetivos nos discursos feitos por suas classes dominantes: cidade “industrial”, “moderna”, “próspera”, “florescente” e “civilizada”.

Manoel Gonçalves Carriço, por ser seu verdadeiro nome de família⁴⁵. Foi nesse período que começou a investir em sua frota de carros que, na época nada mais era que carruagens puxadas por animais. O vai e vem de pessoas e a grande circulação de investimentos na cidade levaram Manoel a colocar suas economias no negócio.

Em 1897, Carriço pai possuía nove carros e, no ano seguinte, o registro era de 10 propriedades⁴⁶. No primeiro ano, Juiz de Fora possuía 45 carros de praça, inclusive, berlindas para casamentos. A localização do negócio revelava a importância da ex-colônia e da família de sua esposa na vida dele. Manoel Carriço mantinha os carros na cocheira localizada na rua da Gratidão, região da cidade onde ainda vivia parte dos ex-colonos, em frente à Cervejaria Kremer, de origem alemã. Em 1898, a frota de carros de praça da cidade totalizava 46 veículos. O número subiu de 45 para 46 por conta de Manoel que adquiriu mais um, somando dez em sua frota. Ele era o terceiro maior proprietário de carros de praça de Juiz de Fora⁴⁷, com grande envolvimento com a cidade que o acolheu, a ponto de ceder seus veículos gratuitamente em algumas oportunidades para enterros⁴⁸ ou festas de ação social.

Mesmo morando na cidade há alguns anos e completamente estabelecido em Juiz de Fora, Manoel resistiu em se naturalizar brasileiro, seguindo o comportamento de alguns lusitanos. Assim que a República foi proclamada, em 15 de novembro de 1889, o Marechal Deodoro da Fonseca, chefe do governo provisório, emitiu um decreto permitindo a naturalização dos imigrantes que estavam morando no Brasil, sem garantias de direitos políticos (VISCARDI, 2000). O pai de João Carriço permaneceu português e seu nome configurou na lista dos eleitores estrangeiros da cidade⁴⁹. Stehling (1979) conta que, em Juiz de Fora, Manoel teria sido o único estrangeiro a não aceitar a “Grande Naturalização” decretada pelo governo.

Dois anos depois, nova lista publicada nos jornais⁵⁰, desta vez, com o alistamento dos eleitores aptos a votar⁵¹. Para gerar a lista, foram colhidas assinaturas de cada estrangeiro, entre eles, Manoel Gonçalves Carriço. Nessa época, de acordo com o recenseamento da população do município de 1893, os moradores da cidade eram, em sua maioria, integrantes da classe operária. A população era de 10.200 habitantes, sendo 7.924 brasileiros, 2.276 estrangeiros -

⁴⁵ *O Pharol*. Juiz de Fora, edições 177 e 178, p. 2, 29 e 30/07/1890.

⁴⁶ *Almanach de Juiz de Fora*, organizado por Heitor Guimarães, 1897/1898.

⁴⁷ *Almanach de Juiz de Fora*, organizado por Heitor Guimarães, 1897/1898.

⁴⁸ No velório de Hermogenes Luiz Nogueira, Manoel Gonçalves Carriço participou da subscrição e cedeu gratuitamente seus carros para a saída fúnebre (*O Pharol*, Juiz de Fora, edição 073, p.2, 15/03/1892).

⁴⁹ *O Pharol*. Juiz de Fora, edição 44, p.2, 31/10/1900. A lista foi composta por homens, já que as mulheres apenas conquistaram direito ao voto décadas depois, em 1932.

⁵⁰ *O Pharol*. Juiz de Fora, edição 346, p.2, 17/08/1902.

⁵¹ Lei n.3029 de janeiro de 1881 e decretos de 7 de outubro de 1882, e n.200 A de 8 de fevereiro de 1890

encabeçavam a lista os italianos (1.197), os portugueses (501) e alemães (328). A maior parte dos moradores era composta por mulheres: 5.230 contra 4.970 homens (OLIVEIRA, 1966).

A virada de século foi impactante para Juiz de Fora e também para a família Carriço. Aliás, as histórias de ambos se convergem. A cidade vivia um “surto industrial” (OLIVEIRA, 2010), um processo de modernização acelerado⁵² que teve início bem antes, entre os anos de 1850 e 1860, exatamente quando os colonos vieram da Europa para a construção da estrada de rodagem União Indústria. Naquela época, os Schelzhorn estavam incluídos nessa história sendo parte integrante das obras que contribuíram para o surgimento do núcleo urbano que, naquele momento, crescia vertiginosamente. A cidade mantinha sua posição de principal centro industrial de Minas Gerais.

Os dados do Censo feito em 1905 revelam que o município, sozinho, detinha, em relação ao estado, 8% do número de estabelecimentos comerciais, 22% do capital circulante, 16% do número de operários e 26% do valor total da produção industrial em Minas. Em relação à Zona da Mata, a posição de Juiz de Fora como polo da região é fortemente evidenciada: 22% dos estabelecimentos estavam na localidade, 56% do capital era gerado pelos juizforanos, 50% dos trabalhadores atuavam no município e 59% da produção proveniente das indústrias também vinha deste centro promissor (PIRES, 2004). Em relação à população, os números alcançaram a mesma marca impressionante: em 1907, Juiz de Fora já contabilizava 85.450 habitantes (ESTEVEES, 1915). Resultados tão expressivos impactaram em seu crescimento industrial entre os anos de 1905 e 1920. Em valores nominais, a produção cresceu 298%, o número de estabelecimentos pulou de 43 em 1907 para 186 em 1920, o que significa um salto de 332%. Já os trabalhadores ocupados subiram para 227% (ESTEVEES, 1915, p. 41).

Nesse rastro do desenvolvimento, seguiram Manoel e os Carriço. Em 1905, a família ampliou os negócios no município habitado por trabalhadores que atuavam em um leque variado de atividades produtivas (OLIVEIRA, 2010). O patriarca, que já operava com os carros de praça, resolveu se associar a uma empresa que detinha a hegemonia da exploração funerária na cidade e também atuava em outra frente na qual ele possuía experiência, o transporte. Da cocheira na rua da Gratidão, Manoel se tornou sócio de um negócio que permaneceu por algumas décadas entre os Carriço. Saiu de cena a Paula Gomes & C⁵³ para a entrada da firma

⁵² O “título” de Manchester Mineira foi concedido à cidade em virtude de seu “extraordinário” desenvolvimento industrial (OLIVEIRA, 1966).

⁵³ Esta empresa foi estabelecida em 1889, por Francisco de Paula Gomes. Ele detinha o privilégio da exploração do serviço funerário, benefício obtido junto ao Governo Provincial. Pelo contrato estabelecido com a Câmara Municipal o negócio era obrigado a fornecer, gratuitamente, carros e caixões para os indigentes (OLIVEIRA, 1966).

Gomes, Carriço & C. Os sócios Francisco de Paula Gomes e Joaquim Gouvêa Franco agora tinham mais um parceiro: Manoel Gonçalves Carriço.

Os três publicaram a junção⁵⁴ que dava continuidade ao mesmo ramo, a exploração do privilégio do serviço funerário e o fabrico e comércio de artigos para o mesmo fim, além do transporte. O endereço era bem tradicional na cidade, a antiga rua do Comércio que naquela época já havia mudado de nome: rua Batista de Oliveira⁵⁵. Era neste espaço, nas ruas centrais de Juiz de Fora, que se concentravam as múltiplas funções econômicas do município, disponíveis ali justamente para atender aos interesses das elites econômica, política e social.

Dessa data em diante, Manoel Carriço atuou para ampliar ainda mais os laços com a comunidade. Ser um dos sócios do único serviço funerário da cidade conferia certo status ao português e o inseria nas “rodas sociais”. Afinal, naqueles idos, velar um familiar ou um conhecido amigo era sinônimo de “encontro festivo”. Pedro Nava (1974) narra em seu *Baú de Ossos*, que os velórios eram “inimitáveis”, regados a “conversas vertiginosas”, um bate-papo aquecido pelo café forte e o famoso vinho do porto, servido a todos que compareciam à despedida do finado. No palco do acontecimento, o defunto no caixão e os elementos que compunham o cenário: as flores, as coroas, as velas, os castiçais – tudo levava a assinatura da empresa Gomes, Carriço. Mais do que nunca, Manoel Carriço fazia parte do emaranhado das relações que construía a história de Juiz de Fora.

O pai de Carriço também não esqueceu a importância e a influência da imprensa. Sua relação com os jornais era ativa, a ponto dos aniversários dos membros de sua família⁵⁶ serem destacados nas páginas dos impressos. Ele também era cuidadoso na inserção publicitária da agência funerária e mantinha-se sempre presente por meio dos anúncios⁵⁷ – uma relação de “toma lá dá cá” que incluía ainda o envio de “mimos” para os veículos, como as famosas

⁵⁴ A união foi firmada em 1º de setembro de 1905 e a publicação saiu em *O Pharol* dos dias 27, 28 e 29 de setembro de 1905, edições 228, 229 e 230, todas na página 2.

⁵⁵ Em 1878, Juiz de Fora possuía nove ruas: Direita (atual av. Rio Branco), Imperador (av. Getúlio Vargas), Commercio (rua Batista de Oliveira), Liberdade (rua Floriano Peixoto), Imperatriz (rua Marechal Deodoro), Santa Rita, Espírito Santo, São Matheus e Halfeld. A rua do Comércio virou Batista de Oliveira com a morte de Francisco Batista de Oliveira, um empreendedor responsável na cidade pelas criações do Banco de Crédito Real, do Colégio Academia de Comércio e, ao lado de Bernardo Mascarenhas, da Companhia Mineira de Eletricidade e da Usina Hidrelétrica de Marmelos. Batista de Oliveira morreu em 1902 (ESTEVEZ, 1915).

⁵⁶ O aniversário de Manoel (25 de julho) era sempre lembrado pelos jornais. Também o de sua esposa, Maria (1º de outubro), além das datas de nascimento dos filhos: João Gonçalves Carriço (27 de julho) e Elisa Gonçalves Carriço (3 de março).

⁵⁷ Os anúncios eram veiculados em espaços destinados à publicidade e os apoiadores citados nas principais páginas dos jornais, entre elas, a capa (*O Pharol*, Juiz de Fora, edição 004, capa, 04/01/1908). Na edição 311 de *O Pharol* (01/01/1908, p.2), os agradecimentos que o veículo faz aos anunciantes que “honravam” a empresa com sua “estimada preferência”.

folhinhas com o calendário anual. Com isso, garantia a divulgação dos feitos e fatos em torno dos Carriço.

O envolvimento e o interesse pela cidade que o acolheu ficam claros em sua participação no abaixo-assinado⁵⁸ que pedia a construção de uma ponte, no Córrego Independência, em frente às oficinas da empresa Pantaleone Arcuri & Spinelli, em 1905. O pedido foi encaminhado ao presidente da Câmara e agente do Executivo e reivindicava a realização da obra já aprovada pelas autoridades cujo benefício, destacam os envolvidos, iria atingir a todos os cidadãos. O documento revela a participação de sobrenomes que compunham a elite de Juiz de Fora e algumas empresas, entre elas, do português Manoel Gonçalves Carriço, a Gomes, Carriço & Comp.

Quatro dias depois, lá estava a empresa de Manoel figurando novamente em *O Pharol*⁵⁹, que comemorava dois anos de sua nova fase com uma edição especial, em 1º de janeiro. A nota ressaltava que o número comemorativo seria ilustrado e com artigos literários e científicos, além das sessões habituais. E, claro, haveria um espaço destinado aos anunciantes que apoiavam a celebração, entre eles, a Gomes, Carriço & Comp.

Tamanho envolvimento e reconhecimento impulsionavam a empresa a requerer benefícios junto ao Poder Municipal. Gomes, Carriço & C. reivindicou e ganhou perdão de uma multa que lhe havia sido imposta⁶⁰. Quatro meses depois, nova reivindicação⁶¹. Desta vez, contra o imposto estadual de indústria e profissões coletado em Juiz de Fora

A empresa de aluguel de carros também esteve presente em um importante acontecimento de Juiz de Fora⁶² por meio de uma contratação feita pela municipalidade. O ministro da Viação, Lauro Müller, e o diretor da estrada de ferro Central, Osório de Almeida, desembarcaram na cidade para uma série de solenidades, visitas e homenagens. A atração principal era a inauguração dos bondes elétricos do edifício da Central. Toda a comitiva circulou, entre um compromisso e outro, confortavelmente, nos carros da frota da Gomes e Carriço.

A passagem dos bondes eletrificados inaugurados pelo Ministro Lauro Müller e Osório de Almeida ficou registrada na memória afetiva do pequeno Pedro Nava (NAVA, 1974). No mesmo ano em que Manoel Carriço comemorava seu crescimento profissional, o escritor relembra o barulho que anunciava a aproximação dos bondes. Quando passavam na semana em

⁵⁸ *O Pharol*. Juiz de Fora, edição 301, p.2, 19/12/1905.

⁵⁹ *O Pharol*. Juiz de Fora, edição 306, capa, 23/12/1905.

⁶⁰ *O Pharol*. Juiz de Fora, edição 09, p.2, 11/01/1906.

⁶¹ *O Pharol*. Juiz de Fora, edição 104, p.2, 02/05/1906.

⁶² *O Pharol*. Juiz de Fora, edição 142, capa, 18/06/1906.

que “Nosso Senhor morria”, as campainhas não tiniam, seguiam em silêncio, sendo substituídas por caixas de madeira. Mas, quando a “morte era de mortal”, a campainha “não parava de tocar”. O sacristão seguia com ela na mão fazendo o anúncio sonoro do velório, enquanto o padre trazia o viático, o sacramento dado a quem estava prestes a morrer.

À medida que eles passavam, todos se ajoelhavam ou se organizavam em procissão até a porta do falecido. Era um acontecimento. Ali, reunidos em volta do finado, engatavam as orações até o reverendo ungir e sacramentar o ato solene que celebrava o último adeus. Quando os religiosos saíam, começava a outra etapa da reunião. Nava (1974) conta que a família permanecia em lágrimas, mas ordenava que todos os presentes entrassem, ofertava vinho-do-porto, licor e café. Se saíssem do velório, a família pedia a todos, por caridade, que voltassem para o enterro, também providenciado pelo serviço funerário de Carriço. O escritor ressalta que, se o defunto era importante, todos retornavam - ainda mais se fossem servidos ceia de galinha e gelatina.

A empresa da família teve nova mudança societária em 1906⁶³. Joaquim Gouvea Franco deixou a empresa que passou a ser administrada por Manoel, Francisco de Paula Gomes e Martinho Gonçalves⁶⁴ que quitaram o passivo e o ativo do negócio e seguiram explorando o comércio funerário na cidade. Pouco tempo depois, a funerária assumiu outro nome e não seria a última troca. Saiu a Gomes, Carriço & Comp. para dar lugar à Gomes & Carriço⁶⁵. Na imagem 5, podemos analisar a descrição publicitária do negócio onde os sócios destacavam que a Funerária Gomes, Carriço & Comp. era única privilegiada do ramo, ou seja, a que detinha o direito de exploração do serviço, se auto intitulando bem montada cocheira e carros de aluguel com coupés (carroças) para casamentos, belindas (carros) e caleças (carruagens) para batizados – todos de tração animal.

Outra atuação da empresa era o adestramento de animais em sua própria cocheira. Lá, recebiam as ferraduras e eram considerados aptos para circulação nos veículos particulares. No setor funerário, a Gomes e Carriço fornecia caixões fúnebres, grinaldas e ainda ornamentavam as igrejas, câmaras ardentes, altares e carros fúnebres com atuação não apenas no âmbito local,

⁶³ *O Pharol*. Juiz de Fora, edição 230, pág. 2, 26/09/1906.

⁶⁴ Martinho Gonçalves permaneceu como sócio da funerária até maio de 1910, quando deixou o negócio nas mãos dos parceiros Manoel Gonçalves Carriço e Francisco de Paula Gomes, dando origem à Gomes & Carriço. A empresa continuou prestando os mesmos serviços, promovendo apenas a alteração no nome. Em todas as alterações societárias houve divisão de capital e lucros. (*O Pharol*, 5, 6 e 7/05 de 1910, edições 104, 105 e 106).

⁶⁵ *O Pharol*. Juiz de Fora, edição 27, p.8, 01/02/1907.

mas atendendo serviços de outras localidades. Uma empresa que ocupava mais de um imóvel no coração da área urbana de Juiz de Fora: a rua Batista de Oliveira.

Imagem 5- Anúncio da funerária Gomes, Carriço & Comp.



A empresa Gomes, Carriço & Comp. explorava com exclusividade o serviço funerário em Juiz de Fora.

Fonte: *O Pharol*, Juiz de Fora, edição 27, p.8, 01/02/1907.

Ao mesmo tempo que contribuía para o dinamismo de seu empreendimento, Manoel Gonçalves também seguia participando ativamente do cotidiano empresarial de Juiz de Fora, mantendo-se presente em festas, solenidades e inaugurações, tecendo relações com a vida social, política e econômica do município. No ritmo do desenvolvimento urbano, Juiz de Fora ganhava, nesse mesmo ano, mais uma indústria: a Fábrica Santa Maria⁶⁶, destinada ao preparo de café torrado, moído e em pó, fubá e lenha picada, de propriedade do coronel Francisco Eugenio de Rezende e filhos. A criação do negócio revelava a mudança comportamental do município, que ampliava sua característica rural, com propriedades de café em seu entorno, favorecendo o investimento dos fazendeiros em fábricas no ambiente urbano.

O evento ganhou capa de jornal, reuniu a elite econômica da cidade e foi cercado de pompa política, em virtude das presenças do intendente municipal, Duarte de Abreu, e da esposa do Senador Feliciano Penna, Clementina Penna. Entre os convidados, estavam os sócios Francisco de Paula Gomes e Manoel Gonçalves Carriço. A nova fábrica era vizinha da funerária, com localização na Batista de Oliveira, contribuindo para movimentar ainda mais a rua comercial de Juiz de Fora. A inauguração foi requintada. A descrição do espaço físico e a potência dos equipamentos, além da performance do maquinário contribuíram para a

⁶⁶ *O Pharol*. Juiz de Fora, edição 324, capa, 16/01/1907.

construção do imaginário fabril do empreendimento que, segundo o jornal, contribuía para o progresso da cidade.

O “espírito arrojado” do fazendeiro Francisco Eugenio de Resende foi destacado na reportagem que ressaltava que os produtos ali manufaturados vinham diretamente da “Quinta da Conceição”, pertencente a ele, na localidade do Retiro, distrito da zona rural do município. Quem compareceu, além de ver de perto o empreendimento, provou da goiabada fabricada na fazenda, o café produzido por lá, comeu biscoitos e ainda foi brindado com cerveja.

Juiz de Fora seguia expandindo seus negócios no ambiente urbano. Em 1911, publicava-se⁶⁷ uma espécie de catálogo, um Indicador Geral da Cidade, com a lista dos serviços disponíveis no município assim como estabelecimentos comerciais, profissionais autônomos, como advogados, bombeiros, dentistas, construtores, colégios e fábricas. A Gomes Carriço & Comp. figurava entre os armadores e cocheiras de carros. Também foram publicados os lançamentos de indústria e profissões para o exercício dos anos de 1911 e 1915. O recolhimento do Imposto de Indústrias e Profissões era estadual via Coletoria com representação municipal. A funerária de Manoel Carriço aparece em todos os anos, na condição de pagadora de impostos nas naturezas empresa de carros e armadores (tabela abaixo).

Tabela 2- Recolhimento do Imposto de Indústrias e Profissões/1911 a 1915

ANOS	NOMES	INDÚSTRIAS/PROFISSÕES	CLASSE	TOTAL
1911	Gomes Carriço & Comp	Empresa de Carros	2	161\$000
		Armadores	3	51\$100
1912	Gomes Carriço & Comp	Carros	2	161\$000
		Armadores	3	51\$100
1913	Gomes Carriço & Comp	Carros de aluguel	8	40\$000
		Armadores	6	110\$000
1914	Gomes Carriço & Comp	Carros de aluguel	8	40\$000
		Armadores	6	122\$000
1915	Gomes Carriço & Comp	Carros de aluguel	8	44\$000
		Armadores	6	187\$000

Fonte: Elaborada pela autora a partir de *O Pharol* dos dias 18/11/1910, 25/11/1911, 12/12/1912, 19/12/1913 e 7/01/1915 (edições 275,280, 294, 299 e 005, respectivamente).

Em 1914, Manoel Gonçalves Carriço promove uma mudança em sua funerária e, junto com Jovelina Gomes (viúva do antigo sócio Francisco de Paula Gomes), compra um grande imóvel na rua 15 de novembro, local que permanece nas mãos da família Carriço até os dias atuais. A empresa Gomes e Carriço muda-se da rua Batista de Oliveira para um endereço marcante para a cidade de Juiz de Fora. O local já havia sido chamado de União e Indústria,

⁶⁷ *O Pharol*. Juiz de Fora, edições 73, 74 e 75, p.2, 28, 29 e 30/03/1911.

depois ganhou o nome de rua Imperador e, na época da aquisição, era conhecida por 15 de novembro. Assim foi denominada até a década de 1930, quando passou a ser avenida Getúlio Vargas.

Na escritura de compra e venda⁶⁸, o negócio foi feito da seguinte forma: de um lado Joana Maria da Conceição e Thomas Rodrigues, antigos proprietários, e, do outro, a empresa Gomes e Carriço, representando os novos compradores. A funerária adquiriu o bem – composto por uma casa e um terreno⁶⁹, por 7:100\$000 (setecentos e cem mil réis), no dia 27 de março. A área tinha 12m de frente na rua 15 de novembro, se alargando para o centro conforme as divisas, tendo nos fundos uma largura de 17,60m. Na divisa com Pontes, 58,50m, na de José Garcia, 65,10m de fundos, compartilhando a área por um lado com a 15 de novembro, e com os vizinhos Manoel Bernardo Ferreira Pontes, Henrique Surerus e José Garcia Júnior. Seria ali, naquele endereço, que a família celebraria e eternizaria sua história com Juiz de Fora.

Na imagem 6 é possível identificar quatro portas na construção principal. Ao lado, uma entrada maior, por onde passavam os carros. No interior desse espaço funcionava a cocheira, local onde os veículos de tração animal eram guardados, juntamente com os animais. Lá também eram fabricados os caixões e demais itens necessários aos enterros. Pela escritura de compra e venda é possível identificar que o terreno se ampliava nos fundos. Para quem passava pela rua, notava uma dimensão mas, ao entrar, encontrava uma área muito mais ampla⁷⁰.

Compra em março e mudança poucos meses depois. Em setembro do ano seguinte, um anúncio pago⁷¹ divulgava a novidade. A alteração do ponto comercial foi publicada nos jornais⁷² e a comunidade alertada sobre o novo endereço: rua 15 de novembro, 890. A partir daquela data, a empresa funerária e cocheira de carros Gomes & Carriço estaria no coração de uma área bastante popular de Juiz de Fora.

⁶⁸ Fundo Primeiro Cartório de Notas – Livro 78 páginas 52 a 56. Caderno Arquivo Histórico de Juiz de Fora (AHJF).

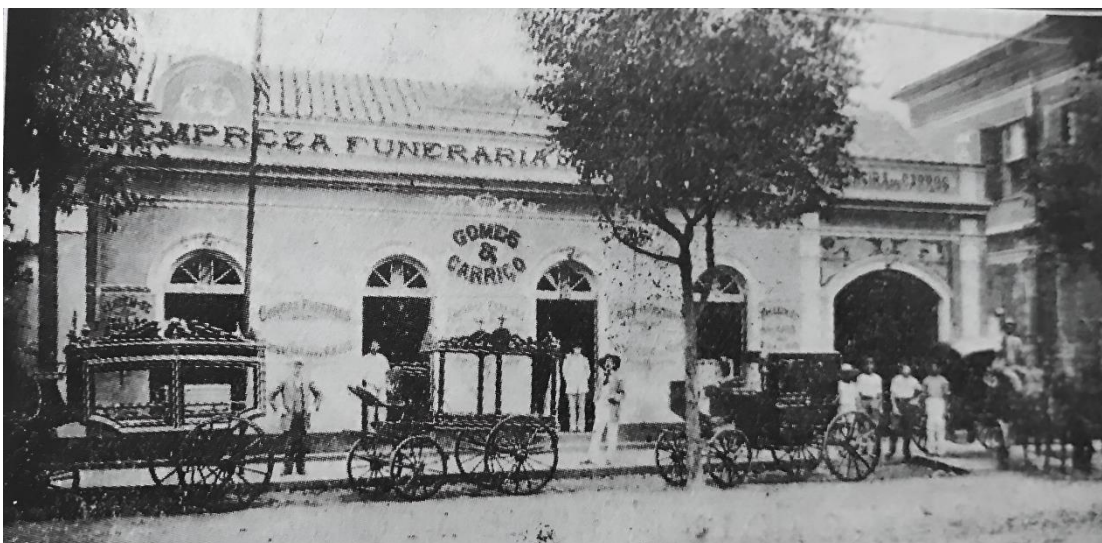
⁶⁹ O endereço original era rua 15 de novembro, nº 102. Albino Esteves (1915) relata que, em outubro de 1913, foi estipulado que haveria novo emplacamento, substituição e regularização da numeração de várias casas em ruas, praças e largos da zona urbana da cidade. Por isso, a alteração na numeração do estabelecimento. O novo sistema foi adotado por metragem. O autor também ressalta o tamanho da 15 de novembro: 1.000 metros, começando na rua Espírito Santo e terminando no Largo do Riachuelo (ESTEVES, 1915).

⁷⁰ A característica do imóvel permitiu, anos mais tarde, a inauguração do Cine Theatro Popular. O terreno era amplo na parte interior e foi aproveitando esta possibilidade do terreno que Carriço construiu a sala de exibições, no lugar da cocheira da empresa funerária.

⁷¹ *O Pharol*. Juiz de Fora, edição 215, pág.6, 11/09/1915.

⁷² A nota saiu no jornal *O Pharol* dos dias 9, 10 e 11 de outubro de 1914, edições 239, 240 e 241.

Imagem 6- Empresa Funeraria Gomes & Carriço



Imóvel na rua 15 de novembro inicialmente adquirido por Manoel Gonçalves Carriço e Jovelina Gomes (viúva do antigo sócio Francisco de Paula Gomes). Nesse endereço passou a funcionar a Empresa Funerária Gomes & Carriço. O local permanece nas mãos da família Carriço até os dias atuais.

Fonte: Esteves, 1915.

A família também ia ficando cada vez mais popular na cidade com o envolvimento da empresa em ações filantrópicas. Em outubro de 1915, o jornal publicava⁷³ a lista de quem havia contribuído para a construção de um asilo para mendigos. Entre as doações, coronéis donos de propriedades rurais, sobrenomes da elite juiz-forana e empresas, entre elas, Gomes & Carriço, que participou da arrecadação com 100\$000.

No ano seguinte, dois fatos impactaram de vez a família Carriço. Em meados de 1916, Manoel Gonçalves Carriço adquiriu a parte do imóvel da rua 15 de novembro que pertencia à sócia, Jovelina Gomes⁷⁴, transformando-se em único proprietário do bem. O montante investido foi de 3:000\$000. Dois meses depois, ainda em clima de comemoração, esposa e filhos tiveram que lidar com o falecimento do patriarca Manoel.

A notícia caiu como uma bomba na família e também na cidade que acolheu o português que tanto contribuiu para o crescimento do município e esteve presente em inúmeras despedidas de entes queridos. Agora, era a vez da cidade dar adeus ao empresário. O falecimento mereceu capa no jornal *O Pharol*⁷⁵ e também foi noticiado no periódico carioca *A Noite*⁷⁶. Manoel Carriço morreu na manhã do dia 16 de setembro de 1916, com enterro no mesmo dia, à tarde.

⁷³ *O Pharol*. Juiz de Fora, edição 239, pág. 1, 09/10/1915.

⁷⁴ *O Pharol*. Juiz de Fora, edição 169, capa, 18/07/1916.

⁷⁵ *O Pharol*. Juiz de Fora, edição 222, capa, 17/09/1916.

⁷⁶ *A Noite*. Rio de Janeiro, edição 1705, pág. 3, 17/09/1916.

O féretro partiu da rua da Gratidão em direção ao cemitério da Glória, onde eram enterrados os alemães e tirolezes da cidade. A família de sua esposa já possuía túmulo no local, desde os primeiros enterros dos Schelzhorn. Na notícia do jornal, a informação era de que o acompanhamento a pé teria sido numeroso. Sobre o caixão, numerosas coroas com dedicatórias.

A perda do pai mobilizou os filhos João, na época com 30 anos, e Elisa, 24, que, dias depois, tiveram que dar início ao inventário e partilha dos bens da família. Carriço compareceu pessoalmente ao cartório de Belmiro Braga⁷⁷, 2º Tabelião, Comarca de Juiz de Fora, ao lado da mãe, a viúva Maria Gonçalves Carriço. A irmã caçula enviou procuração de Petrópolis, onde vivia. O inventário lista os bens imóveis da família, os móveis que se encontravam no interior da residência da viúva, as mercadorias disponíveis na funerária e os bens universais. O documento revela o patrimônio adquirido desde a chegada das famílias Carriço e Schelzhorn ao Brasil (parte do inventário revela o patrimônio que Manoel herdou do sogro).

O maior bem deixado por Manoel Carriço aos filhos foi o imóvel na avenida 15 de novembro, 890. Uma casa de telhas forrada e assoalhada com três portas, uma janela e um portão largo na frente. O imóvel ainda incluía um salão para loja, dois cômodos divididos de taboas para escritório e dormitório, um grande barracão coberto de zinco para depósito dos carros. Era nesse espaço que ficava a frota da empresa. E no pátio três dependências cobertas de zinco para cocheiras e depósito de farelo. O local era bem estruturado, com instalação elétrica e sanitária, todo murado, medindo 17,75m de frente por 57,40m de fundos.

No inventário, aparecem os mesmos nomes que surgiram na aquisição do imóvel. A propriedade dividia “parede” com José Garcia Júnior, Manoel Bernardo Ferreira Pontes e a empresa Henrique Surerus e Irmão. Em 1914, quando o pai de Carriço adquiriu o imóvel em parceria com a viúva de seu antigo sócio, Jovelina Gomes, ambos investiram 7:100\$000 (sete contos e cem mil réis). Com as benfeitorias e adaptações feitas e a consequente valorização do negócio, o endereço comercial aparece cotado no inventário a 20:000\$000 (vinte contos de réis), valor quase três vezes maior que o aplicado.

Os outros dois imóveis têm em seu DNA a marca da família materna de João Carriço, ambos adquiridos inicialmente pelos Schelzhorn, na negociação com a Companhia União e Indústria, quando da chegada dos colonos alemães e tirolezes à Juiz de Fora. Os dois imóveis eram vizinhos, na rua Bernardo Mascarenhas, local conhecido como Villagem ou Village, e

⁷⁷ O documento data de 25 de setembro de 1916. (Arquivo Central da Universidade Federal de Juiz de Fora, 54º Processo, caixa 0084, ID: 2486).

ficavam perto da antiga Escola Agrícola, construída por Mariano Procópio. O inventário deixa claro que os membros da família Schelzhorn viviam próximos uns dos outros.

O primeiro endereço era no número 981, uma casa coberta de telhas forrada e assoalhada, com cinco cômodos. O imóvel dividia um lado com Luiz Schelzhorn e outro com José Schelzhorn (ambos cunhados, irmãos de sua esposa Maria). Nos fundos, a Escola Agrícola. A casa tinha Manoel como único proprietário, o que demonstra que ele pode ter comprado o imóvel para viver perto da família da esposa, Maria Gonçalves Carriço. Esta propriedade foi avaliada em 2\$000.000 (dois contos de réis).

Já a outra casa, era espólio, um bem herdado por sua companheira. Manoel possuía parte desse imóvel, na rua Bernardo Mascarenhas, 1.205, que dividia parede com um imóvel de outro cunhado, João Schelzhorn, e com Theodoro Franco (no inventário, é assim que o sobrenome está grafado. Mas o correto é Frank, de origem alemã). Nos fundos, ficava a Escola Agrícola. A parte de Manoel foi avaliada em 800.000 (oitocentos mil réis).

Tabela 3- Imóveis do inventário de Manoel Gonçalves Carriço

BENS	VALORES
Imóvel na rua 15 de novembro (casa, depósito e pátio)	20\$000.000
Casa (Rua Bernardo Mascarenhas, 981)	2\$000.000
Parte de uma casa (Rua Bernardo Mascarenhas, 1.205)	800.000

Fonte: Elaborada pela autora a partir de Arquivo Central da Universidade Federal de Juiz de Fora, 54º Processo, caixa 0084, ID: 2486.

No mesmo inventário onde consta a lista dos bens do falecido e esposa, há a dívida pendente de ambos, com a viúva Leonilda Amelia Cortes⁷⁸ no valor de 20 contos de réis, adquirida em 15 de julho de 1916. No documento, o casal se comprometeu a quitar o empréstimo em três anos, com vencimento em 15 de julho de 1919, bem como os juros de 12% ao ano, pago trimestralmente, com o capital amortizado em três parcelas anuais de 6 contos e 666 mil réis. Sabendo que o imóvel pertence até os dias aos Carriço, conclui-se que a dívida foi honrada integralmente pela família.

⁷⁸ Leonilda na época da morte de Manoel Gonçalves Carriço era viúva, mãe do advogado Pedro Marques de Almeida. Mais tarde, em 1931, tornou-se o primeiro prefeito de Juiz de Fora, cargo que ocupou até 1933. Leonilda morreu em 21 de maio de 1932, deixando além de Pedro, outros dois filhos: Annibal Marques de Almeida e Maria Amelia de Almeida Rolff. (*Lar Catholico*, edição 023, p. 182, 5/06/1932).

O inventário demorou quase um ano para ser aprovado, tendo a documentação liberada para os herdeiros em 24 de julho de 1917. João e Elisa pagaram antecipadamente, em dois de outubro de 1916, os valores referentes aos impostos e taxas dos trâmites e as burocracias pertinentes ao processo. O recibo indica que foi quitado o valor de 294 mil 370 réis sobre 8:832.000 da herança do patriarca da família⁷⁹.

Para se ter uma ideia do montante recebido pelos filhos, no mesmo ano do falecimento, o *Jornal do Commercio*⁸⁰ anunciava a venda de cinco sobrados em Botafogo, no Rio de Janeiro, por 42:000\$, cada um deles no valor do dinheiro herdado. No centro, na rua Ten. Possolo, duas moradias, com quintal, nos números 30 e 32, eram anunciadas a 25:000\$ no *Correio da Manhã*⁸¹. O mesmo valor, 25:000\$, era cobrado de um sobrado na rua Gen. Caldwell⁸², no centro. Também no Rio, o *Jornal do Brasil* de 1916 anunciava a venda de um automóvel “em perfeito estado”⁸³ com os quatro pneus novos por 1:800\$.

A partir da morte do pai, a vida de João Carriço tomou outro rumo, uma guinada de um roteiro em construção.

⁷⁹ Arquivo Central da Universidade Federal de Juiz de Fora, 54º Processo, caixa 0084, ID: 2486.

⁸⁰ *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, edição 88, pág.19, 29/03/1916.

⁸¹ *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, edição 6216, pág. 10, 02/03/1916.

⁸² *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, edição 6170, pág. 10, 16/01/1916.

⁸³ *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, edição 08, pág.13, 08/01/1916.

CAPÍTULO 3 – EM CENA, JOÃO GONÇALVES CARRIÇO

Neste capítulo, vamos dar continuidade a esse roteiro em construção e promover um “alinhavo” entre a trajetória de Carriço, os aspectos históricos com as ações da família na cidade e os cuidados que se deve ter com as biografias. João Carriço é fruto de seu meio e assim como Le Goff (1990) argumenta, situar o biografado em sua época e meio social pode ajudar a esclarecer suas funções e papéis desempenhados ao longo da vida. Esse enredo não pode ser visto como um roteiro coerente, o que nos levaria ao que Bourdieu (2006) chama de “ilusão biográfica”. O real pode ser descontínuo, com elementos sobrepostos, o que torna imprescindível o cuidado com sua identidade social determinada pelos fragmentos de si, ou com o que o autor ressalta como o sujeito fracionado, múltiplo.

Giovanni Levi (2006) pondera que, diante dessa multiplicidade, também há que se ter cuidado com os documentos disponíveis. Schmidt (1997) ressalta a necessidade de desvendar os múltiplos fios ligando o indivíduo ao seu contexto não restringindo o estudo a uma trajetória individual. Alexandre de Sá Avelar (2010) propõe como ideal a análise da estrutura social e os quadros explicativos que a compõem e ilustram a realidade abordada de forma mais ampla. Ou seja, desvendar o personagem Carriço como uma ilustração de uma realidade estrutural, sendo um exemplo de um contexto. Vavy Pacheco Borges (2006) corrobora com o autor o que nos leva a necessidade de se pensar Carriço em sua trajetória, origens, personalidades e contextos, auscultando as “vozes” que chegam do passado por meio das fontes documentais.

3.1 O menino e as artes

João Gonçalves Carriço nasceu no coração do inverno, no mês mais frio do ano em Juiz de Fora. Albino Esteves, que publicou o *Album do Município de Juiz de Fora*, em 1915, relata que, naquela época, julho era um período de poucas chuvas, com ventos fortes e frequentes, vindos do norte e do sul, sem trovoadas. O inverno na cidade era mais nebuloso, mas com muitos dias claros. Por sorte! Os dois primeiros anos de Carriço foram à luz de velas... Quando ele nasceu, a iluminação pública era na base do lampião.

O nascimento foi ao mesmo tempo que desembarcava em Juiz de Fora uma grande companhia de artistas da corte, que se apresentaria em minitemporada na cidade, no Theatro Perseverança⁸⁴. Era 27 de julho de 1886 quando o filho de Manoel Gonçalves Carriço e de Maria Schelzhorn, atual Maria Gonçalves Carriço, nasceu, no Morro da Gratidão, cercado dos

⁸⁴ A estreia da temporada foi em sete de agosto e se estendeu até 24 de agosto, no Theatro Perseverança.

parentes da mãe que haviam deixado a Europa décadas atrás. Todos moravam próximos. Seu nascimento foi um “abre alas”, ou melhor, um “abrir de cortinas” para o espetáculo apresentado na cidade em seus primeiros dias de vida.

O jornal *O Pharol*, no dia do nascimento de Carriço, noticiou o fato⁸⁵ preparando o município para a exibição teatral no próximo mês: O Rocambole. O veículo informava a presença do diretor Silva Pinto, da companhia Phenix que, “como todos sabem, é composta de artistas de reconhecido mérito”⁸⁶. Silva Pinto chegou para procurar o teatro mais adequado para receber sua companhia e encontrou o Theatro Perseverança, do comerciante Carlos Otto, em funcionamento desde a década de 1870.

O destaque entre os artistas era o primeiro ator da trupe, Galvão. A reportagem ressaltava a riqueza do cenário e da mobília feitos exclusivamente para a companhia, na Itália. Carriço havia acabado de completar 11 dias de vida quando o espetáculo estreava na cidade, como pode ser visto no anúncio do jornal presente na imagem 7. Assim seriam os primeiros anos da juventude do juiz-forano, na corte, cercado pelos artistas do teatro com quem aprendeu o ofício de cenografia. Sem falar que perseverança foi uma das qualidades mais adotadas por ele em toda a sua vida, a cada projeto que sonhou e colocou em prática.

⁸⁵ *O Pharol*. Juiz de Fora, edição 168, p.2, 27/07/1886.

⁸⁶ *O Pharol*. Juiz de Fora, edição 168, p.2, 27/07/1886.

Imagem 7- Theatro Perseverança e O Rocambole



Nos primeiros dias de vida do menino Carriço, Juiz de Fora recebeu uma renomada companhia teatral que apresentou o espetáculo O Rocambole, no Theatro Perseverança, do comerciante Carlos Otto. Com cenário produzido na Itália, mobílias e tapeçarias feitas com exclusividade para a companhia Phenix.

Fonte: *O Pharol*, Juiz de Fora, edição 178, p.4, 07/08/1886.

Outro acontecimento no ano do nascimento de Carriço, futuro cenógrafo, pintor, cartazista, fotógrafo, cineasta, cinejornalista e, mais tarde, parceiro dos trabalhadores da cidade, foi a realização da primeira Exposição Industrial em Juiz de Fora, que ganhou apoio de *O Pharol*. Em 27 de julho de 1886⁸⁷, o jornal trouxe, na capa, a informação de que publicaria anúncios comerciais gratuitos para os interessados. A exposição foi uma iniciativa da Câmara Municipal de Juiz de Fora, na época, presidida por José Capistrano Barbosa de Alkimin que fez um discurso entusiasta para anunciar a novidade.

A intenção, segundo ele, seria “patentear” o progresso industrial do município e homenagear o “espírito de empresa, associação e indústria que tanto tem nobilitado os seus generosos munícipes”, conquistando para a cidade “pórtico majestoso, de vasta, ilustrada e opulenta Província de Minas Gerais” (OLIVEIRA, 1966, p. 130). A exposição aconteceu no

⁸⁷ *O Pharol*. Juiz de Fora, edição 168, capa, 27/07/1886.

edifício do Forum, mas outras duas seções sediaram o evento: uma para criação e produtos agrícolas, no jardim municipal e antigo mercado da cidade, e outra para as máquinas, em um pavilhão construído na rua Direita (ESTEVES, 1915), atual avenida Rio Branco.

Carriço nasceu a luz de velas, mas um empreendimento considerado “notável” (OLIVEIRA, 1966) colocou novamente o município em evidência no cenário brasileiro. O empresário Bernardo Mascarenhas já estava estabelecido na cidade, com a fábrica de tecidos que tinha seu próprio nome, quando enviou uma proposta de iluminação pública para Juiz de Fora. Em 11 de outubro de 1887, os juiz-foranos ouviram, pela primeira vez, a possibilidade de terem em terras mineiras, na Zona da Mata, a novidade que encantava as grandes cidades americanas e europeias: a iluminação elétrica (OLIVEIRA, 1966).

Maria Andréa Loyola (1980) traça um paralelo interessante para o pioneiro Bernardo Mascarenhas, que teria representado para Minas Gerais o que Mauá significou para o Rio de Janeiro. Juiz de Fora já possuía posição privilegiada em relação às vias de comunicação, atraindo, por isso, comerciantes e profissionais liberais. A presença desses homens transformou a cidade em um centro regional distribuidor de bens e serviços. Os fazendeiros enriquecidos do interior também estavam interessados em investir nos negócios da indústria. Entre eles, Bernardo Mascarenhas⁸⁸, que idealizou os principais empreendimentos que conduziram o município como um dos mais importantes centros industriais do país a partir da construção da primeira usina hidroelétrica da América Latina, instalada no Rio Paraibuna, na altura da cachoeira de Marmelos, aproveitando a queda do curso. A Companhia Mineira de Eletricidade fez de Juiz de Fora uma das primeiras cidades do Brasil a ter iluminação e bondes elétricos. Empreendimentos frutos da iniciativa privada (LOYOLA, 1980).

Os olhos do menino Carriço acompanharam a novidade. Com três anos de idade, nem imaginava que a luz elétrica iria alimentar seu sonho: dar luz à tela, projetando imagens, em seu próprio cinema. Parecia que o universo se abria para o garoto que não desconfiava do que estava por vir. Seus primeiros anos foram de convívio com os ex-colonos da Companhia União e Indústria. Afinal, assim como os demais, ele também morava no entorno da antiga empresa.

⁸⁸ Loyola ressalta que, ao lado de Bernardo Mascarenhas, aparecem outros nomes de industriais brasileiros e estrangeiros, políticos – além dos comerciantes e profissionais liberais. Esse núcleo era a elite de proprietários rurais responsável por uma virada econômica em Juiz de Fora. No fim do século XIX e início do século XX, a cidade passou de economia agrícola monocultora para um sistema industrial mais complexo. Entre os sobrenomes citados pela autora estão os Tostes, Procópio, Lage, Barbosa, Villaça, Penido, Resende, Halfeld, Assis, Batista de Oliveira, Villela, Bernardino, Teixeira, entre outros. A maior parte dessas famílias eram ligadas por laços matrimoniais e constituíram a elite econômica, intelectual e política deste período. Esta posição foi abalada na Proclamação da República, mas foi logo reposicionada mantendo-se assim na Primeira República e até mesmo nos primeiros anos pós-Revolução de 30 (LOYOLA, 1980).

O historiador Roberto Dilly⁸⁹, que se dedica à pesquisa sobre a cultura alemã e tirolesa em Juiz de Fora desde os 14 anos, conta que a irmã de seu bisavô, Maria Dilly, era casada com João Schelzhorn, irmão mais velho da mãe de Carriço. “Por isso, meu avô tratava Carriço como primo” - o tio de Carriço, o João, era casado com a tia do avô de Dilly. A aproximação por parentescos em comum fez com que as famílias se entrelaçassem na infância, juventude e vida adulta. Dilly conta que, por morar ali perto, Carriço foi estudar no Colégio Andrés bem próximo à linha do trem, perto do antigo Palácio do Comendador Mariano Procópio – abaixo do atual Colégio Santa Catarina, na avenida dos Andradas, antiga rua da Gratidão.

Antes, ali funcionava o Hotel União, construído pela Companhia para receber os viajantes que passavam por Juiz de Fora. O Andrés era francês e considerado um dos mais “afamados” estabelecimentos do estado (OLIVEIRA, 1996). Foi ali que Carriço teria cumprido os primeiros anos de sua vida escolar. A instituição, cuja fachada está registrada na fotografia presente na imagem 9, recebia alunos na educação primária e secundária em internato e externado, até os 14 anos⁹⁰. “E é importante ressaltar a influência do primeiro padre redentorista, um holandês, chamado padre Mathias Tulkens, que era um grande desenhista, na vida de Carriço”, comenta Dilly.

Padre Tulkens também esteve na Igreja da Glória por 22 anos, onde Carriço foi coroinha (SIRIMARCO, 2005). Sobre a influência de Tulkens⁹¹ na veia artística de Carriço, Dilly pondera: “Não posso dizer se ele ensinou ou se despertou, mas foi o primeiro grande professor, dava aulas de desenho para o Carriço, que é considerado oficialmente o primeiro professor de desenho dele⁹²”. Depois dos primeiros traços em Juiz de Fora, Carriço foi aprimorar a pintura em outras terras.

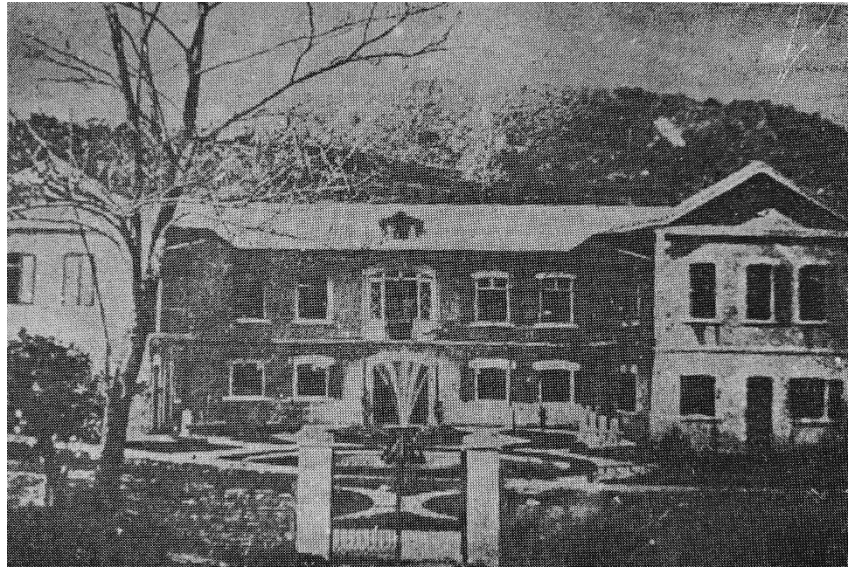
⁸⁹ Informações repassadas por Roberto Dilly, em entrevista oral concedida à pesquisadora em 8 de abril de 2021.

⁹⁰ O Andrés ensinava as “primeiras letras”, português, aritmética, francês, inglês, latim, geografia, álgebra, geometria e trigonometria. (*Correio de Minas*. Juiz de Fora, edição 44, p.2, 28/6/1896).

⁹¹ O reverendo nasceu na cidade holandesa de Strampray, em 17 de novembro de 1844. A vida de sacerdote começou em 1874 e a ordenação em 1877. Pouco depois, foi nomeado o primeiro superior da “missão Brasil”. Chegou ao Rio de Janeiro em 1893. Foi para Mariana e só depois tomou posse em Juiz de Fora, na Igreja da Glória, em 17 de dezembro de 1893, onde permaneceu por mais de duas décadas. Morreu em 23 de novembro de 1915 (*O Pharol*. Juiz de Fora, edição 278, capa, 25/11/1915).

⁹² A informação não foi confirmada pelos documentos oficiais, mas faz parte da memória afetiva do entrevistado que ouviu a história dos parentes em comum com João Carriço ao longo de sua vida.

Imagem 8- Hotel União



O Hotel União foi construído pela Companhia União e Indústria para receber a grande circulação de viajantes que passavam por Juiz de Fora.

Fonte: Stehling (1979).

Imagem 9- Colégio Andrés



O Hotel União virou Colégio Andrés, instituição francesa de ensino frequentada pelo menino Carriço nos primeiros anos de sua vida escolar.

Fonte: Acervo do Instituto Teuto-Brasileiro William Dilly, (s/data).

Se as primeiras paixões foram decorrentes da pintura, o verdadeiro amor artístico de Carriço foi despertado apenas mais tarde: o cinema. Exatamente no mês que o garoto completou 11 anos, Juiz de Fora assistiu às primeiras cenas das imagens em movimento, com o

Cinematographo Lumière⁹³. Segundo Galdino (1983), essa teria sido a primeira sessão de cinema em Minas Gerais, mais uma primazia do município, e ocorreu no Teatro Juiz de Fora, em 23 de julho de 1897. A responsável pelo feito que provocou delírio na cidade foi a Companhia de Variedades, dirigida pelo artista Germano Alves da Silva.

O Pharol destacou que a atração foi muito apreciada pelo público e os quadros do cinematógrafo, cujo efeito de jogo de luz movimentando as figuras, produziu perfeita ilusão. Os quadros eram do comprimento da “boca do teatro”, projetados com auxílio da luz elétrica. “O cinematographo foi um verdadeiro sucesso, que provocou delirantes aplausos”⁹⁴. A nota ainda ressaltava que a atração iria divertir, especialmente, as crianças.

Já a historiadora Rosane Carmanini Ferraz (2000), afirma que houve o registro de outra experiência na cidade, por intermédio do ilusionista Professor Kjj, que veio de São Paulo e fez apresentações em um salão de bilhar, na rua Direita, atual avenida Rio Branco, em frente ao Parque Halfeld. A projeção aconteceu via Vitascópio e o projetor cinematográfico de Edison nos dias 25 e 26 de março de 1897. Belo Horizonte daria início às suas projeções apenas um ano mais tarde.

O estímulo à criatividade de Carriço estava potencializado no seu entorno e até mesmo dentro de casa. O menino “usava” a irmã Elisa de plateia em seu Teatro de Brinquedo (SIRIMICARCO, 2005). Ele desenhava, encenava e também fazia projeções com sua “lanterna mágica” nos intervalos das apresentações. Depois ampliou “seu público” e passou a chamar a garotada local para assistir aos seus espetáculos de marionetes, fantoches e sombras (STEHLLING, 1979).

O garoto João, já com o primário concluído no Andrés, resolveu ir para o Rio de Janeiro, mas adoeceu e o pai, Manoel, mandou buscá-lo (STEHLLING, 1979). Alguns anos depois, lá estava ele de volta à capital do estado vizinho. No Rio de Janeiro, Carriço vigorou suas aptidões artísticas. “O sonho dele era consagrar sua carreira artística e o Rio era o centro difusor da cultura naquele momento”, revela Dilly⁹⁵ com base nos relatos que ouvia na infância dos parentes em comum acerca do afamado descendente dos tirolezes. “Antes de chegar ao Rio, ele parou em Petrópolis onde trabalhou como pintor de letreiros em uma cervejaria”, conta. Na ocasião, Carriço teria participado de uma exposição da Indústria e Comércio da cidade serrana,

⁹³ Em *O Pharol*. Juiz de Fora, edição 98, p.2, 29/07/1897, a Companhia artística ponderou que o Cinematographo Lumière seria o primeiro e único da América do Sul.

⁹⁴ *O Pharol*. Juiz de Fora, edição 94, capa, 24/07/1897.

⁹⁵ Informações repassadas por Roberto Dilly, em entrevista oral concedida à pesquisadora em 8 de abril de 2021.

como pintor de letreiro e cenários. Roberto Dilly também relata que João Carriço trabalhou no Hotel Europa como decorador. Só depois desta experiência que firmou morada no Rio.

3.2 Rio de Janeiro: começando a fazer arte

O jovem João Carriço desembarcou no Rio de Janeiro na virada do século, entre a consolidação da ordem republicana e a institucionalização da política liberal-oligárquica⁹⁶. Mineiro de Juiz de Fora, levou para a capital federal o simbolismo de fazer parte de uma oligarquia regional. Minas Gerais, juntamente com São Paulo, formava um forte quadro político ao lado das alianças táticas de outros estados importantes, como Bahia, Rio de Janeiro, Rio Grande do Sul e Pernambuco (NAPOLITANO, 2020). Sua cidade natal era uma síntese nacional: nos municípios, as disputas pelo poder circulavam pelos interesses das famílias e dos clãs dos coronéis, conhecidos como os grandes proprietários rurais. Assim como acontecia no Brasil, Juiz de Fora possuía o café como principal produto econômico ligando o país aos mercados mundiais até meados do século XX.

A intelectualidade brasileira se espelhava na cultura e na moda europeia. Juiz de Fora se inspirava no Rio de Janeiro, a capital federal, o que significava que a elite juizforana era um reflexo dos costumes praticados “além-mar”. Marcos Napolitano (2020) reforça que os mesmos “ismos” em voga na Europa (positivismo, higienismo, evolucionismo e darwinismo social) eram apropriados pelos brasileiros que queriam transformar o país numa civilização europeia, eliminando, por exemplo, a miscigenação étnica e as estruturas econômicas e políticas arcaicas – heranças dos tempos coloniais.

Monica Pimenta Velloso (2018) cita a existência de um “fosso profundo” entre as esferas governamentais e a sociedade como um todo. As elites políticas não incorporavam as camadas populares evidenciando este caráter excludente, em especial, a descrença em relação à população negra e mestiça. Havia uma clara intenção de implementar a civilização social, identificada com a cultura europeia e endereçada à elite, mas, sobretudo, entrelaçada a uma tentativa de negar as origens mestiças da nacionalidade. Esse debate sobre o que seria a “identidade brasileira” apareceu no fim do império.

Foi este o cenário que Carriço encontrou no Rio de Janeiro, que Margarida de Souza Neves (2018) classificou como uma cidade que vivenciava a sensação de aceleração do tempo. Américo Freire (1996) também pondera que a Capital Federal “respirava política” e era palco

⁹⁶ Marcos Napolitano (2020) divide a Primeira República em três períodos: de 1889 a 1899 como a fase marcada pela ordem republicana; de 1899 a 1922 como a institucionalização da política liberal-oligárquica e o terceiro momento como a crise da hegemonia liberal-oligárquica, de 1922 a 1930.

dos principais acontecimentos nessa área. A vida cotidiana, a política, as ideias circulantes, as práticas sociais, tudo parecia se deslocar em ritmo intenso – o mesmo acontecia nos principais centros urbanos, um contraponto com a vida nas fazendas e nos sertões do país, onde prevaleciam o privilégio e a lógica do favor, hierarquias alicerçadas com base na propriedade.

Napolitano (2020) salienta o despertar da mudança com novos grupos sociais que sonhavam ver o Brasil industrializado e moderno, entre eles, os militares, as classes médias urbanas, a burguesia industrial que despontava e o operariado que surgia. Eram atores influentes que “estrevam” na vida social com suas ideologias e exigências⁹⁷. O reflexo de tamanha transformação estava nas cidades. De um lado, os empresários que ostentavam a “riqueza nos salões e nas festas suntuosas”, do outro, os operários que “encontram nas greves e nos sindicatos” uma maneira de fazer valer seus direitos trabalhistas (NEVES, 2018).

Nesta época, que vai do início da República até 1920, as manifestações populares ganharam novos contornos com a valorização da autenticidade nacional. Em especial na década de 1920, a sociedade brasileira vivenciou um período de grandes transformações e uma enorme efervescência (FERREIRA E PINTO, 2018). As mudanças atingiram variados planos. A Semana de Arte Moderna, de 1922, a criação do Partido Comunista, o movimento tenentista, a comemoração do centenário da Independência e a própria sucessão presidencial foram referenciais dos novos tempos que surgiam mudando drasticamente os padrões culturais e políticos da Primeira República.

Carriço viu todas essas novidades eclodirem no Rio de Janeiro. Os urbanistas reformaram as cidades e as multidões se viram anônimas nas ruas. A capital federal era palco de apresentações de músicas populares, carnaval e futebol. Napolitano (2020) argumenta que, no carnaval carioca (em Juiz de Fora acontecia o mesmo), classes e raças diferentes se misturavam nos dias de festa, numa suspensão autorizada das hierarquias vigentes. Ainda assim, era clara a separação nos festejos: havia o bloco de rua composto por negros e mulatos, os corsos elegantes com os brancos desfilando em seus automóveis de luxo e os populares que brincavam soltos pelas ruas das cidades. Era uma maneira divertida de sair do anonimato.

⁹⁷ Marcos Napolitano (2020) ressalta que a jovem oficialidade militar expressava as insatisfações políticas da classe média brasileira. Ao lado da nova camada urbana que emergia, esses grupos defendiam um governo que mediasse os interesses entre a burguesia industrial e o operariado. Também reivindicavam políticas de apoio à industrialização visando tirar o Brasil do atraso social e econômico. Estas seriam as bases para a crise oligárquica da Primeira República que resultou nas revoltas “tenentistas” e nas manifestações operárias dos anos 1920.

Rachel Soihet (2019) ressalta que as manifestações culturais na rua eram expressão de cidadania, e o carnaval⁹⁸ a festa máxima dos populares que utilizavam a paródia e o deboche para trazer à tona suas tensões e as insatisfações que sofriam. Ao rejeitar a segregação, os populares se apoiaram nessas manifestações como alternativas de organização no setor da cultura transformando a festa em elemento de coesão e construção identitária alcançando, inclusive, noções de cidadania. Esse processo, aliado ao desenvolvimento dos ideais nacionalistas, resultaram na valorização do carnaval como forma de expressão cultural e o povo assumiu, gradativamente, um reconhecido lugar no espaço público. Tamanha agitação e movimentação urbana contagiaram Carriço que transformou o carnaval em uma de suas mais entusiastas manifestações artísticas.

O progresso estava instaurado em novidades tecnológicas, entre elas, o cinema e foi no Rio de Janeiro que João Carriço esteve diante da novidade pela primeira vez com ares profissionais. A sétima arte impactou tremendamente a vida do juiz-forano que teve sua trajetória marcada pelas imagens projetadas em movimento. O cinema virou uma grande diversão das massas no século XX com desenvolvimento já a partir da década de 1910. Napolitano (2020) reflete que a cultura popular da Primeira República pode ser analisada como um momento de transição entre a cultura comunitária, marcada pela oralidade e anônima, e a cultura de massa, industrializada e autoral.

No Rio de Janeiro, Carriço estabeleceu relações que se mantiveram ativas durante toda sua vida, mesmo depois que retornou a Juiz de Fora. É importante destacar esses aspectos porque as experiências que teve na capital federal se estenderam quando retornou à terra natal. Em Juiz de Fora, mesmo à distância, manteve as relações constituídas e ainda reproduziu na cidade mineira o comportamento adquirido no Rio. Vavy Pacheco Borges (2006) defende o ponto primordial para a condição humana: o indivíduo só existe dentro de uma rede de relações.

Essa coordenada é imprescindível para tentar compreender os condicionamentos sociais de Carriço, o grupo ou os grupos em que atuava - tudo faz parte da constituição de seu dia a dia. Bourdieu (2006) também ressalta a importância fundamental desse olhar, considerando o sentido e o valor que o juiz-forano dava a essas posições no espaço que frequentava. Impossível

⁹⁸ A autora deixa claro que o carnaval não era visto desta forma no século XIX. Introduzido no país em 1830, era considerado grosseiro e vulgar. No início, as máscaras parisienses e venezianas eram os adereços utilizados, das ricas fantasias presentes nos bailes, exemplos clássicos do modelo europeu, símbolo de civilização e progresso. Na década de 1920, novos ares tomaram conta das ruas e a festa popular ganhou espaço, apesar da pressão econômica, os populares ocuparam as vias e os espaços reservados às elites (SOIHET, 2019).

compreender sua trajetória sem que tenhamos construído os campos em que ela se desenrolou, o elo entre Carriço e outros agentes e a confrontação desta equação em sua jornada de vida.

Por isso, Angela de Castro Gomes e Patricia Santos Hansen (2016) reforçam o desafio de biografar um intelectual mediador pelas inúmeras possibilidades de funções exercidas através do tempo, ao mesmo tempo e também por conta de sua imersão nas sociabilidades que frequentou. Essa permanência nesses campos inspirou Carriço, demarcou sua vida e o deslocou – seja de seu próprio eixo, de sua perspectiva de vida ou de seu espaço territorial habitado. A intenção aqui é alcançar o que Giovanni Levi (2006) considera como caracterização da atmosfera que pode auxiliar na explicação da singularidade do personagem Carriço.

Sem dúvida alguma, a ida do garoto João Carriço para o Rio de Janeiro contribuiu para sua formação artística e intelectual. Afinal, na capital federal havia uma frenética movimentação cultural. Michel Trebitsch (1992), ao estudar a sociabilidade intelectual, propõe uma análise para além de onde começa e termina o meio intelectual, mas de que maneira ele funciona. Considerando que Carriço é um intelectual mediador, quais os “lugares da mente” ele teria frequentado? Salões? Cafés? Clubes? Cinemas? Teatros?

Ao estudar o personagem, um obstáculo é a inexistência de vestígios escritos por ele próprio sobre seu passado. Mas isso não impede que façamos associações no sentido de promover o cruzamento entre os prováveis círculos sociais com os quais conviveu no Rio. Trebitsch (1992) propõe alternativas que iremos adotar, como recortes de jornais, numa tentativa de articular suas relações em busca do conceito de “lugares e redes de sociabilidade”. Suas prováveis amizades e estruturas elementares da sociabilidade que auxiliaram Carriço na composição de sua intelectualidade artística.

No Rio de Janeiro, ainda muito jovem, antes mesmo dos 20 anos, atuou como pintor, cenógrafo e foi um eterno curioso com as imagens projetadas nos cinemas. Se envolveu com os artistas do teatro e do cinema, com os projetistas da sétima arte e também com a imprensa, enviando aos veículos felicitações de boas festas⁹⁹. Quando fazia aniversário, também era felicitado pelos jornais cariocas.

O mineiro foi parabenizado por amigos, em 1907, no *Jornal do Brasil*¹⁰⁰, ao atingir a maioridade: 21 anos. A nota dizia: “Salve 27-7-1907: faz annos hoje, o nosso bom amigo João G. Carriço (hábil pintor do Palace-Theatre). Por esta gloriosa data felicitam-lhe os seus amigos Raul e Antônio”. O Palace-Theatre havia sido inaugurado no ano anterior, em 1906, e possuía

⁹⁹ *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, edição 01, p.5, 01/01/1910.

¹⁰⁰ *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, edição 208, p.3, 27/7/1907.

400 cadeiras de primeira classe, 96 de segunda - 28 camarotes, 25 frisas (que se localizam um pouco acima da plateia) e 106 galerias nobres, totalizando 500 lugares disponíveis¹⁰¹.

Pelo volume de parabenizações feitas pelos jornais ao mineiro, é possível perceber a articulação de Carriço em meio aos intelectuais produtores da informação. Além disso, por meio das notas de aniversário, fica evidente como ele era identificado no Rio de Janeiro: como cenógrafo e pintor. Os jornais *Correio da Manhã* e *Gazeta de Notícias*, por exemplo, felicitaram o juiz-forano em 1909¹⁰².

Nossa proposta é promover este sugestivo mapeamento do meio intelectual, proposto por Jean-François Sirinelli (2003) para identificar o adjetivo “sociável” de Carriço e sua rede de relações cotidianas longe de sua família. Esse convívio foi estruturado por uma escolha pessoal e, em princípio, sugere a curiosidade artística como mola propulsora. Se essa prática relacional estruturada por escolha individual gerou posicionamentos políticos e ideológicos no Carriço adulto, saberemos mais à frente, ao longo de sua vida. É difícil saber se as escolhas feitas na juventude foram baseadas em critérios de reconhecimento, destinados ao que Trebitsch (1992) define como uma ação estratégica.

Carriço buscava uma ação célebre? Ou apenas a agregação a um meio que despertava em si paixões em comum com outros intelectuais, como a arte? Havia um comportamento curioso idêntico aos pares com os quais se relacionava? E como adotou estes signos e os aplicou socialmente? Fato é que João Carriço não seria o intelectual revelado por Trebitsch (1992) como o integrante da sala de estar do passado, mas sim, estaria aclimatado com os aspectos da vanguarda do século XX, influenciada pelos novos modelos de comunicação, como o audiovisual – ferramenta com a qual ficou nacionalmente conhecido. No Rio, o juiz-forano tinha condições favoráveis para estimular em si novas formas de sociabilidade. E assim o fez.

Para ter em mente uma reflexão do que acontecerá com a vida de Carriço décadas mais tarde, é necessário levar em consideração o que Trebitsch (1992, p.17) pondera: “a relação do intelectual com a política, a definição de ‘valores’ específicos intelectuais, o peso das representações”¹⁰³. Em outras palavras, o autor reforça que este conceito permite explorar a constituição do espaço de debate público e democrático do qual Carriço faria parte alguns anos

¹⁰¹ O teatro foi inaugurado em 1890 como Cassino Nacional Brasileiro e, em 1906, foi renomeado Palace-Theatre Disponível em: <<http://www.ctac.gov.br/centrohistorico/teatroXperiodo.asp?cdp=5&cod=94> Acesso em 9 de junho de 2021 10:54>

¹⁰² *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, edição 208, p.3, 27/07/1909; *Correio da Manhã*. Juiz de Fora, edição 2932, p.3, 27/07/1909.

¹⁰³ Tradução da autora.

depois. E isso aconteceu sem que ele entrasse nas formas do político, apenas na articulação em si, por meio de sua produção. “Esta é, sem dúvida, a fertilidade desta abordagem fundamentalmente política ou metapolítica do conceito de sociabilidade que explica sua penetração e sucesso na história moderna, particularmente na história cultural moderna” (p.18)¹⁰⁴.

Mesmo estando no Rio, ele cultivava as mesmas relações com a imprensa de sua terra natal e enviava desejos de boas festas. Em *O Pharol* de 7 de janeiro de 1908, o nome de João Gonçalves Carriço aparece ao lado de Domingos Vassalo Caruso – ambos juiz-foranos que viviam no Rio de Janeiro e eram apaixonados por cinema. Caruso, uma década depois, concretizou o sonho de ter seu próprio espaço, ao comprar o Cinematógrafo Ideal, um cinema que já existia na rua Uranos, na região de Ramos, no Rio de Janeiro.

Esse foi apenas o primeiro empreendimento do mineiro que ampliou o negócio no final dos anos 1920 tornando-se um grande exibidor cinematográfico nos subúrbios cariocas. Depois, virou figura clássica na história da Zona da Leopoldina como peça fundamental na ocupação das ruas dos bairros da região e, na segunda metade do século XX, como proprietário da maioria dos cinemas da localidade (FERRAZ, 2014). Na década de 1940, Domingos Vassalo Caruso e o irmão Luiz retornaram a Juiz de Fora para construir na cidade o Cinema Palace. As obras e a inauguração ganhariam, naquele período, a cobertura completa do amigo Carriço, que montou dois cinejornais com as imagens da obra, os detalhes do cinema e a inauguração.¹⁰⁵ Esse apoio era fruto da relação que os sobrenomes Caruso e Carriço estreitaram na capital federal.

Nesse embalo frenético do Rio de Janeiro, Carriço era reconhecido a cada trabalho seja pintando as tabuletas de propaganda de teatros, dos filmes e das casas comerciais – para sua sobrevivência, ou por meio do convívio com os maiores cenógrafos da época, aprendendo a arte cenográfica e decorativa (STEHLLING, 1979). Ele também começava a chamar atenção pela vaidade e era considerado um boêmio nas charmosas ruas do Rio de Janeiro no início do século XX. Stehling (1979, p.421) chama atenção acerca do jeito extravagante de se vestir: “fraque preto, calça cinza listada, chapéu coco, gravata papillon amarela e polainas brancas”.

Carriço realmente se destacou no ambiente carioca, a ponto de ganhar um registro de sua atuação na tradicional *Revista da Semana*, uma publicação que circulava no país com foco para os conteúdos relativos à arte e à cultura. Ao observar a imagem 10, com a foto que ilustrava a reportagem, pode-se perceber a indumentária impecável do jovem de 23 anos. A pose é de

¹⁰⁴ Tradução da autora.

¹⁰⁵ O cinema foi tema dos filmes *Cine Jornal*. N.160, de 1948, e do *Cine Jornal*. N.161, de 1949.

um elegante artista com terno e gravata borboleta. Os pincéis em mãos reforçam a imagem do pintor. Ao lado de sua foto, um texto de apresentação que começava dizendo ser um jovem artista filho da velha cidade de Juiz de Fora. O velho e o novo. Um contraste que faria todo o sentido anos depois...

A reportagem refere-se à sua infância, época em que já despontava inclinação para a arte e recebia apoio da família para estimular seu talento. “Seu pae, o estimado comerciante mineiro Sr. Manoel Gonçalves Carriço, soube com habilidade despertar os dotes artísticos e hoje, longe da sua terra e dos seus, tem trilhado promissora a estrada traçada por seus velhos paes”¹⁰⁶.

Imagem 10- João Carriço na Capital Federal



João Carriço foi descrito na *Revista da Semana* como um jovem artista da velha cidade de Juiz de Fora. Na capital federal, era conhecido por circular elegantemente, sempre com roupas impecáveis. Na foto, gravata borboleta e pincéis nas mãos, instrumentos de seu trabalho como pintor.
Fonte: *Revista da Semana*. Rio de Janeiro, edição 481, p.11, 01/08/1909.

No Rio de Janeiro, Carriço vivia em meio a esta movimentação cultural – atento às novidades cinematográficas, ainda incipientes no início da década de 1910, ajudando, inclusive, a fundar alguns cinemas por lá. Convivia com os cinéfilos, trabalhava com eles e viajava com as companhias teatrais, que possibilitou que conhecesse os maiores cenógrafos da época. Roberto Dilly lembra que os grupos eram itinerantes e circulavam pelas cidades com estrutura

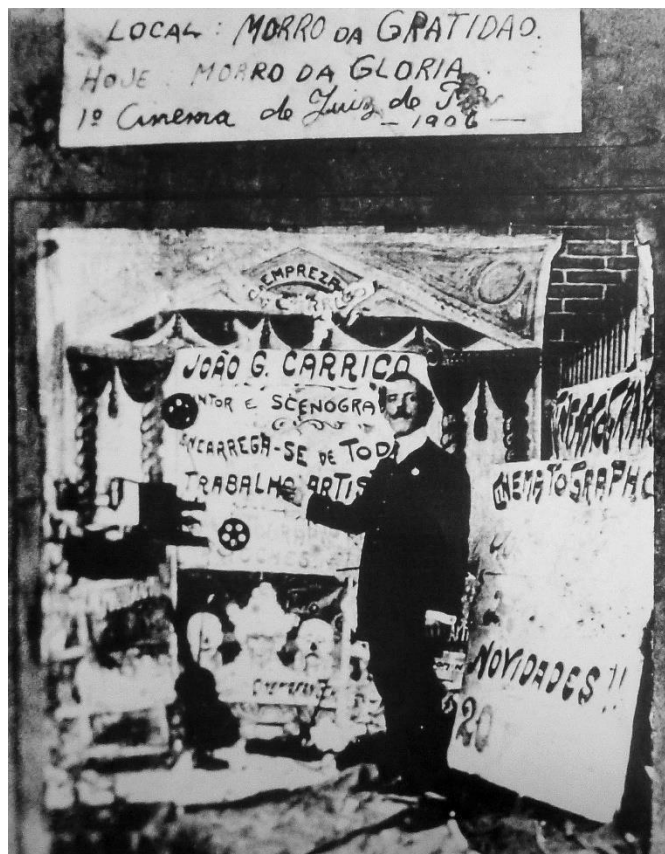
¹⁰⁶ *Revista da Semana*. Rio de Janeiro, edição 48, p.11, 01/08/1909.

para receber os espetáculos teatrais. O jovem artista pintava o cenário e o fundo de palco, dando “vida” aos panos que faziam parte da composição cênica. Estimulado por tantas curiosidades, apareceu em Juiz de Fora, em 1906, com o “Animatógrafo” - aparelho que ele mesmo dizia ser a maravilha do século XX, “uma máquina que fazia os retratos moverem-se” (STEHLLING, 1979, p.421).

Não foi surpresa que seu primeiro espetáculo tenha sido no lugar onde nasceu e sempre retornava, quando vinha do Rio de Janeiro - o Morro da Gratidão. O local escolhido: a barbearia de Guilherme Bergo. A imagem 11 carrega inúmeras informações acerca de Carriço e também como ele decorou a barbearia. Como era cartazista, nesse registro é possível ver alguns de seus cartazes e a letra que imprimia nestes materiais. Também aqui, já desponta a propaganda e a imagem que o artista fazia de si mesmo.

No cartaz que se vê de frente, na imagem, ele se apresenta como pintor e cenógrafo, mas que se encarregava também de todo o trabalho artístico. Um potencial múltiplo que veremos adiante de forma mais ilustrativa. Também na foto é possível ver algumas imagens e ícones cinematográficos, como rolos de filme. O cartaz, localizado à direita da foto, o anúncio do Cinematographo, a novidade com exibição de 20 filmes.

Imagem 11- João Gonçalves Carriço, aos 20 anos



Em 1906, já com 20 anos, Carriço posa no salão do barbeiro Bergo.
Fonte: Adriano Medeiros da Rocha (2007).

As fitas eram curtas, de apenas um metro e meio de comprimento com as pontas emendadas. Por isso a cena era sempre a mesma. Mas isso não foi problema para Carriço, que queria mesmo era mostrar a novidade para o bairro onde nasceu e sua cidade natal. E foi nesse ritmo que conheceu o Cinema Gaz Radium, uma espécie de projetor ambulante¹⁰⁷, que possibilitava a incrível aventura de exibir sua paixão de forma itinerante.

3.3 De volta a Juiz de Fora

Com o projetor na bagagem, Carriço desembarcou de volta à terra natal, no cinquentenário da chegada dos alemães a Juiz de Fora. O evento foi celebrado com uma grande festa no Parque da Cervejaria José Weiss e também com cerimônias religiosas na Igreja da Glória e culto evangélico. A comemoração contou com o vice-consul, George Francisco Grande (STEHLLING, 1979) e ganhou destaque no Jornal do Commercio de 23 de agosto de 1908¹⁰⁸.

A edição pesou no patriotismo e pontuou que a confraternização seria uma convergência do amor entre dois povos que compartilhavam do mesmo sentimento e do mesmo ideal de patriotismo pela nação brasileira. Mônica Ribeiro de Oliveira (2005) ao refletir sobre os negócios de família discorre sobre as relações pessoais como pano de fundo não só na consolidação das grandes fortunas cafeeiras da Mata mineira como também na constituição das redes de solidariedade, inclusive, entre os alemães na colônia e trabalhadores do entorno. O que ela nomeia como *compadrio* (p.174) foi uma estratégia de aproximação entre as pessoas, solidificando alianças entre as famílias e distribuindo prestígio dos mais aos menos abastados.

Essa rede de relações tipicamente identificadas com o interior mineiro era vista nas esferas sócio familiares, alicerçada em interesses financeiros, mas, também, em estratégias de solidariedade. Fernanda Mourinho de Almeida (2011) também discorre sobre estas redes de solidariedade identificadas nas comunidades libertas da cidade como uma experiência popular nas relações entre amigos e familiares. As famílias Carriço e Schelzhorn se estruturaram nessa rede, uma relação difícil de ser mensurada ou aniquilada - um status familiar preservado por gerações, como veremos em toda a trajetória de João Carriço.

¹⁰⁷ Martha Sirimarco (2005) conta que Carriço vez em quando vinha a Juiz de Fora exibir filmes em seu cinema ambulante pelo interior do Estado. Segundo ela, em Caeté, ao projetar cenas no muro de uma Igreja, um dos assistentes atirou contra as imagens – a novidade deixava o público atônito. Ela também cita que ele promoveu uma exibição no salão do barbeiro Bergo. Adriano Medeiros Rocha (2007) comenta que no salão, foram exibidos 20 pequenos filmes.

¹⁰⁸ Edição número 3.707

Para o artista, a celebração do cinquentenário da chegada dos compatriotas a Juiz de Fora deve ter tido este caráter emotivo: um ambiente reconhecidamente familiar, composto pelas relações tecidas na infância, na qual pode “exibir” toda a inspiração cultural adquirida na capital federal. A programação começou às 10h, na Igreja da Glória e, ao longo de todo o dia, as bandas de música dos alemães embalsamaram os visitantes que compareceram. E para quem participou da festa, bondes extras no percurso Estação da Estrada de Ferro Central do Brasil até o Parque e vice-versa no retorno para casa. A contribuição foi da Companhia Mineira de Eletricidade. Às 13h, extração da tombola, com todos os bilhetes premiados. Às duas da tarde, concurso de jogo das bolas com brindes para os vencedores, seguido de Concurso de Diabolô à Tennis. No fim da tarde, quermesse.

Às 19h, a grande novidade: o Cinema Gaz Radium, aparelho apresentado à comunidade pelo filho da ex-colônia, o jovem João Gonçalves Carriço, então com 22 anos. A exibição contou com a apresentação de sete fitas:

- 1ª fita – CAVALO AMESTRADO – Fita tirada ao natural.
- 2ª fita – PASSEIO DE CANÔA – Cena cômica.
- 3ª fita – OS TRANSFORMISTAS – Transformações de brilhante efeito.
- 4ª fita – DANÇA DOS COSSACOS – Tirada do natural
- 5ª fita – O MÁGICO – Cena de alta prestidigitação.
- 6ª fita – DANÇAS COSMOPOLITAS – Grandiosa e surpreendente fita.
- 7ª fita – FOGO DE ARTIFÍCIO – Belíssima composição cinematográfica, reprodução fiel da casa Pathé Freres, de Paris, com projeções fixas e coloridas (STEHLLING, 1979, p.363).

A exibição foi diante de toda a família Schelzhorn e do pai de João, Manoel Gonçalves Carriço. Sem contar os amigos de infância, os companheiros da ex-colônia e os demais moradores da cidade. Carriço, filho da terra, descendente dos antigos colonos, atual morador do Rio de Janeiro, chegava à cidade com ares de morador da capital e com uma novidade de deixar muitos da plateia atônitos. Sem dúvida, após a exibição das sete fitas, não poderia haver melhor desfecho para a apresentação de cinema: a ascensão de um balão alegórico seguido de uma salva de 21 tiros - um final apoteótico para o momento que deve ter sido impactante para Carriço que morreu meio século depois, um ano após o centenário da colônia alemã em Juiz de Fora.

As celebrações populares em Juiz de Fora eram típicas de uma cidade em “construção” que ainda carregava fortemente seus aspectos interioranos. Como na festa de São João, de 1909, quando os moradores acenderam fogueiras em plena rua Direita. Nava (1974) conta que a atual avenida Rio Branco não era calçada, era ensaibrada ou macadamizada e, desta forma, era fácil

fazer os buracos para assar as batatas nas fogueiras. E ainda havia os que pulavam por cima das brasas e das últimas chamas arriscando os pés no perigo do fogo.

No ano seguinte, o que chamou atenção não foi a luminosidade da fogueira junina, mas o fogo que veio do céu. Nava (1974, p.264) descreve a passagem do cometa Halley “enregelando tudo com sua cauda de neve e prata”, descendo pelo Altos dos Passos em direção ao Mariano Procópio. A bola luminosa encantou os juiz-foranos que não dormiram naquela noite e fizeram da rua Direita um palco para apreciar a “cabeleira cintilante” (NAVA, 1974).

Pouco tempo depois do Halley, Carriço retornou à cidade para dar início a outro projeto de vida: a construção de sua família. E essa não seria mais uma passagem do artista pela cidade com a velocidade do cometa, mas, desta vez, iria fixar residência em Juiz de Fora onde permaneceria até o fim de seus dias. A morada era fixa, mas o espírito aventureiro movimentaria o artista como sempre o fizera.

E o artista, de fato, desembarcou em uma cidade em movimento. Luís Eduardo de Oliveira (2010) pondera que na época que Carriço chegou, Juiz de Fora compartilhava do mesmo panorama da indústria nacional, em expansão desde o fim do Império. Essa estrutura fabril marcaria o desenvolvimento socioeconômico da cidade durante a primeira república e a década de 1930.

Albino Esteves foi redator do jornal *O Pharol* e, por ocasião do 55º aniversário de Juiz de Fora¹⁰⁹, em 1911, elaborou um entusiasmado texto que ilustrava o momento pelo qual a cidade passava e como era a produção de sentido deste quadro de constante progresso. Esteves descreveu¹¹⁰ a localidade como a mais importante de Minas Gerais, essencialmente comercial, industrial e em desenvolvimento – um centro movimentado e culto que provoca encantamento nos forasteiros.

Diante de tais características, o redator comparou o município a uma miniatura da capital federal, “por este motivo apelidada de ‘Rio de Janeiro em ponto pequeno’”¹¹¹. Albino Esteves vai fundo no texto e apela para o lado sentimental dos moradores: “Juiz de Fóra representa o esforço da iniciativa particular, o carinho inexcedível de seus filhos, buscando de anno para anno tornal-a a mais digna de figurar, com brilho, ao lado de todas as suas irmãs do vasto e rico estado de Minas Gerais”¹¹².

¹⁰⁹ Como dito anteriormente, Juiz de Fora passou de vila a cidade em 2 de maio de 1856.

¹¹⁰ *O Pharol*. Juiz de Fora, edição 102, capa, 02/05/1911.

¹¹¹ *O Pharol*. Juiz de Fora, edição 102, capa, 02/05/1911.

¹¹² *O Pharol*. Juiz de Fora, edição 102, capa, 02/05/1911. (texto grafado conforme o original).

Angela de Castro Gomes (2005) ressalta a importância da criação de algumas percepções após o fim da escravidão. Os indivíduos precisavam receber incentivos e novos valores relativos ao trabalho. O texto de Albino Esteves pode ser uma ilustração deste esforço dos articulistas que praticamente convocavam os habitantes a amarem a cidade e, conseqüentemente, como resultado, se entregassem ao trabalho.

João Carriço retornou à cidade para isso: se entregar aos negócios da família, sem, no entanto, deixar de contribuir para o desenvolvimento do local que escolheu viver. Curioso é que a sede das empresas dos Carriço era uma área de condições degradantes (OLIVEIRA, 2010). A rua 15 de novembro era uma das vias que formaram os principais quarteirões da área urbana do município e concentrava uma parte dos trabalhadores em cortiços e casas de pequenos cômodos. Viver de forma digna e se divertir livremente era um desafio para as pessoas que moravam nestas regiões.

Por isso, discursos como o de Albino Esteves tinham como destino essa parcela da população, que precisava de vigor e disposição para conduzir o trabalho braçal desempenhado no município. Luís Eduardo Oliveira (2010) argumenta que a narrativa, neste contexto histórico e perspectiva, acabava atingindo os demais filhos da terra, independentemente de sua condição social, etnia ou crença religiosa - estavam todos em busca da intensificação do desenvolvimento econômico. De fato, Oliveira (2010, p.141) analisa que este comportamento de enaltecer a cidade estava presente desde o final da década de 1870 nos discursos das classes dominantes que adjetivavam Juiz de Fora como “moderna”, “próspera”, “florescente” e “civilizada”. Dificilmente a família Carriço escapou dessa afetação...

Preencher o aspecto lacunar nas reflexões sobre histórias de vida ou biografias é um desafio, como ressalta Lígia Maria Leite Pereira (2000). Uma possibilidade para os pesquisadores, sobretudo, quando se trata de João Carriço, é explorar as relações que ele possuía com a cidade, seu passado tão rico e múltiplo e o próprio contexto social em que viveu. Acreditamos que desta forma, conseguimos dar mais possibilidades para sua trajetória, visto que o juiz-forano é um sujeito vivo em constante movimentação.

Em janeiro de 1912, João se casou com Luzia Santos, mais uma europeia a compor esta árvore internacional. A esposa nasceu na Itália, em 1896, dez anos depois de seu futuro marido e, no Brasil, viveu o drama de ter o pai e o irmão assassinados na fazenda onde moravam. A tragédia abalou a família e desestruturou emocionalmente a mãe de Luzia que sofreu na pele o impacto de tantas perdas. A menina não aprendeu a ler e se uniu em matrimônio aos 16 anos –

o casamento foi anunciado no jornal¹¹³. Após dois anos, os pais celebraram o nascimento do único filho do casal: Manoel Gonçalves Carriço, recebeu em homenagem o mesmo nome do avô.

3.4 Carriço e Xisto

Nessa altura, Carriço precisava dar “vazão” à sua talentosa veia artística e Juiz de Fora apresentava-se como um oásis cultural, a ponto de Artur Azevedo conceder à cidade o honroso título de “Atenas Mineira”¹¹⁴. Um dos recursos que encontrou foi montar um atelier de pintura, passando a assinar suas obras com o pseudônimo de Faísca – desta forma ficou amplamente conhecido em Juiz de Fora. O pintor Faísca tinha grande atuação na pintura de quadros, tabuletas de anúncios, cartazes e qualquer outra ação que exigisse uma mão firme para o desenho e a grafia das letras – Carriço tinha um traço característico, observado na imagem 11 e presente em algumas de suas fotografias.

Seu grande parceiro foi Xisto Valle de Assis, um pintor negro que, mesmo com o preconceito racial de uma sociedade com enorme população cativa durante a escravidão, como Juiz de Fora, ganhou merecido destaque no pós-abolição não só por toda a cidade¹¹⁵. Mônica Ribeiro de Oliveira (2000) analisa que as pessoas escravizadas enfrentavam muitos obstáculos impostos pela descendência do cativo. Ainda assim, alguns eram exceções, como Xisto, que conseguiu um importante espaço como artista.

Nesse aspecto, é importante considerar o envolvimento de um sujeito abastado, como Carriço, com o pintor negro que, supostamente, enfrentava algumas barreiras raciais. E ambos ficaram muito conhecidos atuando em festejos populares. O surgimento da dupla estimulou a paixão de Carriço pelo carnaval. Impossível desvincular o nome dele à atual festa mais popular brasileira – que nem sempre foi assim, como já dito neste trabalho. O incentivo e apoio às atrações populares foram ações políticas e sociais que tiveram início na Primeira República¹¹⁶. Por décadas, Carriço registrou a folia pelas ruas da cidade e, na pintura e montagem de

¹¹³ *O Pharol*. Juiz de Fora, edição 02, p.2, 03/01/1912.

¹¹⁴ Entre outros acontecimentos referenciais, Paulino Oliveira cita que a criação da Academia Mineira de Letras (entre 1909 e 1910) seria a consolidação do prestígio que Juiz de Fora possuía de ser a cidade mais culta e civilizada de Minas Gerais (1996). Cinco anos depois, a Academia Mineira de Letras transferiu-se para a capital, Belo Horizonte).

¹¹⁵ Colombo (2022) ressalta que Xisto Valle alcançou uma trajetória profissional diversificada atuando em diversas atividades artísticas, inclusive, na Capital Federal, trabalhando com tipografia, pintura, desenho, caricatura, música, fotografia, cenografia e cinema.

¹¹⁶ O tema será mais aprofundado no capítulo 4

alegorias, atuou bastante ao lado de Xisto, registrado pela imagem 12. Juntos, eles montaram vários carros nas festas da cidade.

Em 1912, os pintores integraram a comissão nomeada pelo Grupo dos Escovados para organizar a festa na cidade. Ao lado de Xisto, Carriço atuou com José Barreiros, Antônio de Pinho, Carlos de Almeida, Frederico Daibert, Júlio Modesto de Almeida Júnior, José C. Corrêa de Almeida, Oscar Mendes e Jayme Corrêa¹¹⁷.

Imagem 12- Xisto Valle de Assis



Xisto era artista plástico da Sociedade de Belas Artes Antônio Parreiras. O pintor foi parceiro de Carriço em várias obras e ações, em especial, o carnaval de Juiz de Fora.
Fonte: Acervo do Instituto Teuto-Brasileiro William Dilly, (s/data).

No carnaval do ano seguinte, João Carriço e o pintor Frederico Hass organizaram um carro de publicidade¹¹⁸. Além de fazer a pintura dos anúncios, Carriço começava a dar sinais de outro potencial que possuía, o de publicitário com aptidão para a criação de textos comerciais. Naquele ano, circulou pelo comércio angariando interessados em participar inserindo anúncios no “carro da publicidade” que seria atração entre os veículos a desfilarem no carnaval.

A imagem 13 é um demonstrativo deste incrível potencial de Carriço, que assina o material como pintor Faísca. O panfleto foi redigido com mais de 120 palavras iniciadas pela letra “P”. É impressionante o tino publicitário e a aptidão comunicacional para lidar com o público. No anúncio, ele já se apresenta à cidade como um artista popular e ágil, um especialista

¹¹⁷ *Correio Paulistano*. São Paulo, edição 17421, p.2, 27/01/1912.

¹¹⁸ *O Pharol*. Juiz de Fora, edição 06, capa, 8/01/1913.

em letras e “cartazes à la minute”, ou seja, feitos muito rapidamente. A descrição do serviço chega a ter um tom cômico, dada a curiosidade da escrita.

No material, a indicação de que pintava por profissão, apontando a diversidade de sua atuação, voltada para qualquer local e em diversificada atuação. Também deu provas de que apostava em seu próprio talento, argumentando ter uma “pintura perfeita, produção prodigiosa”. A escrita primorosa demonstrava a potência criativa e a versatilidade do pintor.

O anúncio aponta que, inicialmente, pintava por passatempo, mas, devido à procura, adotou a prática como profissão. Carriço deixa claro no texto que não se importava em pintar para os pechincheiros, desde que o pagamento fosse feito “promptamente”. Uma “pintura por pouco preço e perpétuas” atendendo também a pedidos de fora do município. Em breve, vamos observar com mais vigor que a dobradinha “popular” e “preços reduzidos” seriam uma tônica na atuação do artista em Juiz de Fora.

Imagem 13- Anúncio comercial do popular Pintor Faísca

AOS 122 PP!...

PINTOR FAISCA

O mais rápido e popular de Juiz de Fora

João G. Carriço

Especialista em letras e cartazes à la minute

Preços Vantajosos! Preços sem Competidor!

Pinto por profissão e proficientemente: paisagens, panoramas, placas, para publicidade, palácios públicos e particulares, pavilhões, prédios, portas, portões, portaes, peitoris, parapeitos, palcos, praças, presepios, perspectivas, plantas, plumas, passaros, paquetes, postes, platibandas, pagodes, plataformas, pilastras, pedestaes, pavimentos, perfis, peças palmas, paredes, pontes, pandeiros, peripecias, parques, palanques, palanquins, pelles, porcelanas, pau, pedra, panno papel, papelão, pasta, pastel, pinceis e penna.

Pintura perfeita, produção prodigiosa

Prolongando: ponho papéis pintados pelas paredes, parecendo pomposa pintora a pinceis. Proseguindo: pinto prodigios, pedindo por proposita pre-caução **pagamento previo**. Prefiro pintar para pechincheiros, pagando prontamente a pintura. Patenteei propensão para a pintura; principiiei, pois, a pintar por passatempo, porém, pela procura, passei à pratica por profissão. Presentemente pinto pedidos de paiséis para propaganda publica, pintando pasmosamente por processos proprios.

PINTURA POR POUCO PREÇO E PERPETUAS

Procuree promptemente o pintor Faísca — Attende a chamados para fora

Telephones. Ns. 2 e 127

54, RUA DO COMMERCIO, 54

Ave. 15 de Novembro, 890

JUIZ DE FORA

Texto construído com palavras iniciadas pela letra “P”. Um comunicador com tino publicitário e aptidão para lidar com o público. Preços populares como marca de sua atuação profissional.
Fonte: Acervo: Coleção *Carriço Film* – Arquivo Histórico da Fundação Museu Mariano Procópio (Mapro), (s/data).

Em 1914, a dupla repetiu a parceria e produziu três carros para a passeata carnavalesca¹¹⁹: um com os anúncios das casas comerciais e industriais, e os outros dois com as alegorias. A realização da festa seguiu provocando rebuliço nos jornais da cidade¹²⁰. O carnaval daquele ano ganhou iluminação especial na rua Halfeld, entre a rua do Commercio (atual Batista de Oliveira) e a rua Direita (atual avenida Rio Branco), desenvolvida pela Companhia Mineira de Eletricidade.

Já a dupla de pintores Xisto Valle e João Carriço, considerados pelo jornal como pintores “cutubas”, iria fazer “as delícias dos foliões com seus mágicos pincéis”. Foram deles os traçados dos carros dos “préstitos”, o cortejo carnavalesco. Na mesma reportagem, o registro de uma prática tradicional para a época: os famosos lança-perfumes, “cousa tão chic que é para a alma do brasileiro”, responsável por encantos especiais, já se encontravam “aqui, ali, acolá” nas mãos femininas.

Em menos de uma semana, lá estavam novamente os nomes de Xisto e Carriço estampados n’*O Pharol*¹²¹. A dupla passa a ser identificada como “dois conhecidos foliões” que, naquele ano, preparavam surpresas para os apaixonados por carnaval. A cargo deles, a montagem de mais um carro que iria percorrer as ruas da cidade. Ao lado da iluminação na Halfeld, outra atração foi a construção de um coreto, na esquina com a Rio Branco. Lá, se apresentaria a banda de música da Polícia Militar durante os três dias de festa.

¹¹⁹ *O Pharol*. Juiz de Fora, edição 06, capa, 08/01/1914.

¹²⁰ *O Pharol*. Juiz de Fora, edição 33, p.2, 08/02/1914.

¹²¹ *O Pharol*. Juiz de Fora, edição 38, p.2, 14/02/1914.

Imagem 14- Carro alegórico produzido por Carriço



Fonte: Coleção *Carriço Film* - Arquivo Fotográfico da Fundação Museu Mariano Procópio (Mapro), (s/data).

Na mesma nota, a informação de que os promotores dos bailes no Theatro Juiz de Fora trabalhavam freneticamente para deixar a festa à altura dos foliões, assim como os salões do já afamado Club Juiz de Fora, que iria sediar os bailes à fantasia. As informações que circulavam no jornal davam conta de que a ornamentação seria ricamente caprichada, com grande imponência, uma festa como jamais vista.

Este estímulo adicional à curiosidade em torno do carnaval também provocou uma corrida na semana que antecedeu a data ao atelier dos pintores Carriço e Xisto, que haviam prometido surpresas para a cidade. A cobertura da imprensa deu destaque ao trabalho dos pintores - a dupla passou a receber a visita de curiosos que queriam acompanhar de perto como estava a pintura dos carros¹²². Muita gente foi ao atelier dos artistas, chamados pelos jornais de foliões, e quem saía de lá afirmava que a dupla preparava uma grande novidade para a festa.

Uma euforia que, conseqüentemente, renderia reconhecimento, carinho e até mesmo identificação com o trabalho desenvolvido por ambos. Afinal, seriam eles os responsáveis pela composição do cenário que faria parte das vidas dos juizforanos nos dias da folia. Um estímulo

¹²² *O Pharol*. Juiz de Fora, edição 40, p.2, 17/02/1914.

à imaginação e à memória afetiva da população que, a partir dali, passaria a fazer uma associação direta entre os artistas e o bem-estar promovido por eles.

O convívio do artista Carriço com a cidade era harmonioso e podemos dizer que rendia frutos a ele. Preocupado com a narrativa biográfica, Alexandre de Sá Avelar (2010) destaca que o olhar de quem pesquisa deve ser criterioso e direcionado para este tipo de comportamento. As estruturas e seus mecanismos regulatórios dão lugar às estratégias acionadas pelos recursos próprios de cada um, sejam por meio de seu poder social, econômico ou até mesmo o acesso à informação. O poder de Carriço era promover alegria, elaborar alegorias, se enveredar pelos aspectos populares, tecer sua relação de “amigo do povo”, que logo logo apareceria com força total.

É importante nos anteciparmos aqui a esta expressão “amigo do povo”, utilizada pelo próprio cinejornalista ao inaugurar o Cine-Theatro Popular, em 1927. João Carriço se intitulou dessa forma, como uma autopromoção, em anúncios de jornais, filipetas de propaganda que utilizava para promover as exposições cinematográficas e até mesmo ao assinar documentos públicos. Nitidamente, ao abrir o espaço de diversão, ele se colocou como um parceiro popular, como veremos um pouco mais adiante.

Com sua arte e o envolvimento com a comunidade, é imprescindível abordar e situar esse artista nos marcos permitidos pela sua época e meio social. Ou, como argumentaria Le Goff (1990), sem reduzir o personagem a grandes explicações, mas esclarecer e compreender sua atuação por meio das funções e papéis exercidos na sociedade. Compor um quadro macroestrutural do ambiente em que viveu e desses quadros explicativos que foram surgindo com sua proeminência artística ilustrando de forma mais ampla a realidade do biografado.

Um pouco mais adiante no trabalho, vamos descrever e contextualizar algumas características nacionalistas e a relevância das festas populares promovendo o cruzamento desta realidade brasileira com a produção cultural do intelectual Carriço. Rachel Soihet (2019) ressalta que após a Primeira Guerra Mundial e a retirada simbólica da Europa como centro do progresso, houve um estímulo em busca das raízes brasileiras. O carnaval foi uma das formas de expressão cultural valorizadas que, gradativamente, passaram a assumir um lugar reconhecido no espaço público.

Carriço é um belo exemplo desse momento pelo qual o país atravessava. Se na Primeira República havia um discurso ufanista impregnado de valores europeus, desacreditando as pessoas e atribuindo nossos problemas à inferioridade da raça ou do caráter nacional, nessa fase havia valorização das festas populares. Juiz de Fora seguia no mesmo ritmo já que possuía a

envolvente dupla de pintores Carriço e Xisto atuando na promoção do carnaval. E como parte desse projeto, até mesmo o tom da imprensa mudou em relação às manifestações populares.

Exemplo disso é o comportamento de *O Pharol*. No domingo de carnaval, o jornal não escondeu a empolgação e já nomeava a festa de 1914 como uma das maiores dos últimos tempos¹²³. A capa apresentou várias notícias sobre as atrações, inclusive, o resultado do concurso organizado pela Casa Bertéa, que estimulou uma brincadeira para decifrar uma frase¹²⁴ que incentivava o uso de lança-perfumes durante os dias de folia. Sem dúvida, o lança-perfume foi um dos pontos altos daquele ano.

A Casa Faulhaber, estabelecimento comercial que vendia o atrativo, tratou de agradar os redatores do jornal, enviando tubos do produto “Fleurs” para a redação que contribuiu divulgando que a marca produzia materiais “delicados e inofensivos”. O jornal informou também que outras casas que comercializavam o lança perfume alertaram que até aquele dia, haviam vendido mais que no ano passado. Sem dúvida, o “apetrecho” seria um dos destaques nas ruas e bailes da cidade.

Outra notícia foi o baile à fantasia nos salões do Theatro Juiz de Fora que já estava sendo preparado para receber a “rapaziada chic e de bom gosto”. Um prenúncio da classe social que passaria a frequentar este tipo de espaço nas festas de carnaval dos anos seguintes, quando o acontecimento ganharia ainda mais força e incentivo. O coreto que havia sido anunciado dias atrás na imprensa também ganhou reforço na informação.

A mesma construção foi montada na festa de 1897, mas, agora, com iluminação e adereços festivos era anunciada como a obra de melhor bom gosto feita até então. Carriço e Xisto foram novamente citados, sendo sempre relacionados com o fator surpresa. Ambos permaneciam preparando algo extraordinário para o carnaval que, segundo o jornal, seria uma festa de “arromba”, a mais festejada dos últimos dez anos.

A quinta-feira chegou trazendo o fim da festa mas não o encerramento da cobertura carnavalesca do ano de 1914. O tema foi abordado novamente na capa de *O Pharol* de 27/02/1914, com destaque para o valor investido pelos juiz-foranos na compra dos lança-perfumes. Foram despendidos 50:000\$000 e as lojas comemoravam o fim dos estoques. João Carriço e Xisto Valle foram reverenciados pelo préstito que organizaram, aliás, o único visto

¹²³ *O Pharol*. Juiz de Fora, edição 45, capa, 22/02/1914.

¹²⁴ A frase era Usae Vlan / Rei dos Lança Perfume – 17 pessoas acertaram a charada e compareceram à sede do jornal *O Pharol* que divulgou os resultados e distribuiu os prêmios: caixas e mais caixas do famoso produto carnavalesco.

naquele ano, composto por quatro carros “bem ornamentados”, com destaque para um deles que foi uma alegoria ao barão do Rio Branco.

O veículo destacou que o carro foi “caprichosamente trabalhado”, merecendo os aplausos de todos, tendo desfilado várias vezes pela rua Halfeld. A via a esta altura já se transformava em um local para a passagem dos carros nos carnavais: sejam os alegóricos, de anunciantes ou os corsos da elite juiz-forana. Aliás, *O Pharol* nomeou os veículos que desfilaram enfeitados com seus donos fantasiados. Entre os citados, nove sobrenomes da elite de Juiz de Fora, incluindo coronéis, políticos e empresários bem-sucedidos na cidade.

Ao final da reportagem, o texto dá margem para perceber a importância de alguns em contraste com a insignificância de outros: “Apenas podemos notar este pequeno número de carros havendo, entretanto, ainda em grande número cujos nomes não nos foi possível obter”. O texto também cita algumas fantasias de mascarados que circularam pela rua Halfeld promovendo alegria e diversão para o “palco” que seria consagrado pelo carnaval de Juiz de Fora.

3.5 O Cinema Theatro Moderno

Passado o sucesso do pintor Faísca no Carnaval, a vida de Carriço na terra natal seguia acumulando mais uma conquista, desta vez, do ponto de vista pessoal. Ele, que nunca deixou de lado suas raízes europeias e muito menos seus laços estabelecidos durante a infância na ex-colônia alemã, resolveu investir na compra de um lote. O bairro escolhido? O Mariano Procópio. Lá mesmo, onde nasceu, cresceu, estudou, celebrou com os conterrâneos os 50 anos da chegada dos alemães a Juiz de Fora e ainda exibiu o Cinema Gaz Radium, que havia trazido do Rio de Janeiro.

Com o equipamento itinerante, Carriço encantou a todos com a projeção do cinema. Essa região da cidade, notadamente na memória afetiva dele, ganhou definitivamente seu apreço com a aquisição do lote 94. O bairro estava sendo loteado e as vendas publicadas no jornal¹²⁵ com a lista dos compradores, entre eles, João Gonçalves Carriço. Naquele momento, o aniversário da esposa, Luzia dos Santos, deve ter sido amplamente comemorado em família. A data foi lembrada pelo jornal¹²⁶ e sua companheira referenciada como esposa do hábil pintor João Gonçalves Carriço. Um adjetivo que ele conquistou ao longo dos anos e que despontou desde a infância.

¹²⁵ *O Pharol*. Juiz de Fora, edição 135, p.2, 10/06/1915 e *O Pharol*. Juiz de Fora, edição 140, p.4, 16/06/1915.

¹²⁶ *O Pharol*. Juiz de Fora, edição 138, p.2, 13/06/1915.

O ano de 1916 seria marcante para Carriço em vários sentidos, um deles já abordado aqui: a morte do pai, Manoel. Ele celebrou a chegada do novo tempo sem saber as surpresas que a vida lhe reservava. Produziu calendários e, cuidadosamente, distribuiu em pontos estratégicos da cidade. Entre eles, claro, a redação de *O Pharol*, considerado um dos mais influentes e modernos jornais de Minas Gerais. Mimo recebido, presente revelado na capa. O veículo destacou os desejos de boas festas por meio dos cartões enviados à redação e ressaltou o recebimento de várias “folhinhas de parede”, encaminhadas pelo conhecido pintor Faísca. Sem dúvida, uma estratégia elegante para manutenção dos laços sociais com a imprensa da cidade, tão necessária para divulgação de suas atividades artísticas e trabalhos profissionais.

Relações estabelecidas e mais do que fortalecidas com os veículos de comunicação, seria hora de divulgar um enorme passo que daria em direção ao seu arrojado projeto visionário: a exibição cinematográfica. *O Pharol* de 21 de maio de 1916 trouxe na capa a novidade informando que já se encontrava em funcionamento, em Mathias Barbosa¹²⁷, o Cinema Moderno, uma empresa de Noronha, Carriço & Comp.. A nota informava que a programação foi organizada “com muito capricho” já imaginando o sucesso das sessões que, sem dúvida, devem ter provocado inúmeras sensações na pequena localidade¹²⁸. “A população de Mathias corresponderá assim aos esforços da digna empresa, que não poupa esforços para dotar a localidade de uma excelente casa de diversões”¹²⁹

Em outra nota, o Cinema Theatro Moderno é anunciado como de propriedade da nova Empresa João G. Carriço. Na programação de 30 de julho de 1916, “um grandioso e sensacional espetáculo de gala”¹³⁰. Os filmes programados, de acordo com *O Pharol*, seriam de “real valor artístico”. Além da sessão cinematográfica, a casa de diversões também iria apresentar o espetáculo teatral dos aplaudidos artistas “Os Dois Diabos”. No repertório de “excentricidade”, números de atletismo e manobras com fogo. Os novos cenários levaram a assinatura do popular cenógrafo e pintor Faísca, o dono do cinema e o artista já conhecido por toda a região.

Além da nota publicada no jornal, Carriço produziu um panfleto com a programação completa e as atrações do Cinema Theatro Moderno, em 30 de julho, como mostra a imagem 15. A filipeta declara que a Empresa João G. Carriço era quem assinava o negócio. Nessa data,

¹²⁷ Nesta época, a localidade era distrito de Juiz de Fora, tornando-se cidade somente a partir de 1923. Atualmente, Mathias Barbosa possui uma população de cerca de 14 mil habitantes.

¹²⁸ Martha Sirimarco (2005, p.42) relata em seu livro sobre João Carriço que o Cine-Theatro Moderno teria sido aberto por volta de 1910 e que, pela falta de lucro, fechou as portas em 1912. Na inauguração, teria exibido sete filmes mudos. “Paisagens naturais”; “Muda de Pertici”; “Engano de males”; “Honra militar”. Nos intervalos das sessões ou ao final de cada uma delas, o espaço era dos espetáculos teatrais.

¹²⁹ *O Pharol*. Juiz de Fora, edição 120, capa, 21/05/1916.

¹³⁰ *O Pharol*. Juiz de Fora, edição 180, capa, 30/07/1916.

a promessa era mostrar ao público um “grandioso e sensacional espetáculo de gala” que poderia ser visto na tela e no palco. Na publicidade, Carriço demonstra que o novo empreendimento tinha a honra de proporcionar ao “distinctissimo e ilustrado publico desta florescente e hospitaleira localidade”, atrações que prometiam ser de “ARTE! LUXO! ENREDO e BELLEZA!”, aos domingos.

Abaixo, no anúncio, o aviso de que seriam exibidas sete produções cinematográficas “maravilhosas”, um “deslumbramento em interpretação, superior ao melhor”, entre elas, dramas e comédias. Despertar a curiosidade e maximizar a potência dos espetáculos são estratégias comunicacionais que Carriço recorria com frequência. Até mesmo a atração teatral foi chamada de grandiosa com a presença de incomparáveis e aplaudidos artistas. O panfleto prometia show com acrobatas e até mesmo um homem vulcão, Mr. Lestac, que colocaria o corpo humano em chamas, ao vivo.

O panfleto não poupou adjetivos para as atrações que seriam “estupendos e sensacionaes trabalhos de atletismo”, considerado por ele como o cúmulo do impossível que incluía a “arriscadíssima” experiência de mastigar vidros, sem falar na promessa de quebrar uma “grossa corrente com os dentes”. Sem dúvida, tamanha animação textual despertava sensações no público. Por isso, Carriço não se fez de tímido e já antecipou que as atrações seriam “sucesso dos sucessos”. O “cúmulo do arrojo!”.

No intervalo entre as exibições na tela e as apresentações teatrais, “ouverture” – música instrumental para embalar a empolgação dos presentes. O panfleto descreve em detalhes a programação e no que é considerado “pé de página”, faz um resumo das atrações, outra estratégia para reforçar o que, de fato, gostaria de ressaltar como informação importante. Entre elas, o dado de que os cenários e a montagem cênica levavam a assinatura do “popular pintor” Faísca. Sem dúvida, uma enorme autopromoção de seu trabalho.

Imagem 15- Panfleto do Cinema Theatro Moderno, Empreza João G. Carriço

Cinema Theatro Moderno
EMPREZA - JOÃO G. CARRIÇO

HOJE 30 DE JULHO HOJE
Grandioso e sensacional Espectaculo de Gala
NA TELA E NO PALCO

Início da nova Empreza, que tem a alta honra de proporcionar ao distinctissimo e illustrado Publico desta florescente e hospitaleira localidade (aos Domingos) Grandiosos e soberbos Espectaculos de ARTE! LIXO! ENRHO! e BELLEZA!

NA TELA

Uma Nota Divina na Arte da Cinematographia!!
7 Produções maravilhosas! 7 Deslumbramento em interpretação, superior ao melhor!

NO PALCO

Grandiosa estrêa dos incomparaveis e applaudidos artistas

OS DOIS DIABOS

acrobatas, excêntricos e parodistas de força, o maior e mais extraordinario successo da actualidade

O HOMEM VULCÃO! O corpo humano em chammas!

Assombrosos trabalhos com fogo, apresentados pelo celebre artista Mr. LESTER. Estupendos e sensacionais trabalhos de athletismo, (o cumulo do impossivel) e arriscadissima experiencia de MASTIGAR VIDROS! Successo dos Successos! O Empolgante trabalho de rebentar uma grossa cortina com os dentes. Grande acontecimento! Verdadero asombro! O cumulo do arrojado!

PROGRAMMA

1.ª PARTE NA TELA
Paysagens Naturaes (Escocia) Bellissimo film

2.ª Parte - MUDA DE PORTICI (Episodio da Revoluçao de Napoli) - Grandioso e emocionante drama de Ambrosio (serie d'oro)

3.ª Parte - ENGANO DE MALAS - Chistosa comedia de franca hilaridade

4.ª, 5.ª e 6.ª Partes - HONRA MILITAR Grandioso drama real da vida militar, trabalho enoheros queros, veredades por de arua, deslucida ao illuzido TIRO BRAZILEIRO SA DA CONFIDENCIAÇÃO. Devido a grandes difficuldades e sendo bem comprehensivos, deixamos de dar a descripção completa desta obra prima.

7.ª Parte - JOÃO DIVERTE-SE GRANDIOSAMENTE Esgrazada comedia da querida NORDEK, provocando aos senhores espectadores, gostosos gargalhadas.

INTERVALLO - (OUVERTURE)

1.ª PARTE
Os dois Diabos
ACROBATAS, EXCÊNTRICOS E PARODISTAS DE FORÇA

2.ª PARTE
Variados, Estupendos e sensacionais Trabalhos de athletismo por

BI-FORTES

3.ª PARTE
O Homem Vulcão!!!

NO PALCO
O corpo humano em chammas!
Assombrosos trabalhos com fogo apresentados pelo celebre artista Mr. LESTER e outros esportivos trabalhos variados, tais como e de - mastigar vidros - e rebentar com os dentes grossa cortina Grande acontecimento! O otimulo do strojo! Successo dos successos! Senarios e montagem scenica do popular pintor scenographo FAISCA Deslumbrante illuminação electrica! Musica, Plures, etc.



A descrição das atrações acompanhava um texto repleto de adjetivos estimulando e instigando a curiosidade do público. O panfleto também promovia o dono da empresa, João Carriço, ao descrever que os cenários e a montagem cênica levavam a assinatura do “popular pintor” Faísca, pseudônimo do artista, que antecipava: “sucesso dos sucessos!”.

Fonte: Acervo: Coleção *Carriço Film* – Arquivo Histórico da Fundação Museu Mariano Procópio (Mapro) (1916).

Menos de dois meses depois, em 16 de setembro de 1916, o pai de João, Manoel Gonçalves Carriço morreu. Os sobressaltos na vida de Carriço, as interrupções de seus projetos, as viradas de página em sua vida são fundamentais para identificar também os percalços de sua trajetória. Assim como Vavy Pacheco Borges (2006) pondera que ninguém pode ser considerado um modelo de coerência e continuidade, o juiz-forano não obedeceu a um critério de racionalidade, mas sim, percorreu um tensionado caminho entre o vivido e o imaginado, entre o desejado e o executado, entre razão e paixões.

Com a morte do pai, o sonho do exibidor cinematográfico teve que ser interrompido temporariamente. Temporariamente...

3.6 A Viúva Carriço e o gerente funerário João

A morte do patriarca dos Carriço levou a família a uma tomada de decisão. Como ficaria o negócio sem a liderança do português Manoel Gonçalves Carriço? A ideia surgiu após a drástica ruptura matrimonial, mas, aos poucos, a esposa Maria assumiu a viuvez colocando seu novo estado civil na fachada do negócio. A empresa funerária que prestava com exclusividade este serviço na cidade passou a se chamar Viúva Carriço e a gerência assumida pelo filho do casal, João Gonçalves Carriço.

Na imagem 16 é possível identificar que o privilégio de explorar sozinhos os velórios e enterros de toda a cidade estava mantido. A comercialização de caixões fúnebres e todo o aparato necessário para a ocasião também. A decoração das igrejas, altares e casas para o velório ficava por conta da Viúva que ainda fornecia carros de primeira, segunda e terceira classes para transporte do féretro.

Imagem 16- Anúncio da funerária Viuva Carriço



O anúncio deu destaque à exclusividade na exploração do negócio. A empresa possuía carros de primeira, segunda e terceira classes além de todos os serviços para enterros e decoração dos velórios. Fonte: *O Pharol*, Juiz de Fora, edição 216, p.5, 11/09/1918.

Os Carriço seguiram adiante no outro ramo que gerava rendimentos aos integrantes do clã: o aluguel de carruagens. A Viúva Carriço também assumiu essa empreitada e virou o nome do negócio que se intitulava o mais importante do ramo no estado de Minas Gerais, como mostra a imagem 17. No anúncio, a elencava os diversos veículos que possuía – dos mais refinados aos mais modestos. Havia coupés de luxo para casamento, berlindas e caleças para batizados, phaetons, tylburis e victorias para passeios, piqueniques ou qualquer tipo de evento social. Sem falar nas “elegantes victorias francezas com rodas de borracha”.

O curioso de observar na imagem abaixo é que mesmo em 1918, época em que praticamente não existia funcionamento do comércio por 24 horas, a empresa de aluguel de carros se colocava prontamente a atender chamados a qualquer hora do dia ou da noite – isso seria comum no outro ramo, o funerário. Sem falar que outro atrativo seriam os preços “módicos”¹³¹, como deixavam claros os anúncios inseridos com frequência nos jornais da cidade. A associação dos negócios da família com o aspecto popular e preços reduzidos era uma constante, tanto no ramo funerário ou nas demais atividades artísticas de Carriço.

Na imagem, a cocheira, o espaço em que o velho Manoel estava acostumado, permanecia ativa. A empresa também adestrava animais para veículos e ainda os ferrava “com perfeição”¹³², atividade que desempenhava há muitos anos na cidade.

Imagem 17- Viuva Carriço, preços os mais modicos



Neste anúncio da Viuva Carriço, a empresa de carruagens para aluguel foi considerada pela família a mais importante do estado de Minas Gerais. Interessante notar que a empresa atendia a chamados a qualquer hora do dia ou da noite, algo incomum para a época.

Fonte: *O Pharol*. Juiz de Fora, edição 216, p. 4, 11/09/1918.

O negócio da família ganhou projeção em uma publicação da capital federal que fez uma edição dando um grande espaço à Juiz de Fora, em comemoração ao aniversário da cidade. *O Malho* era uma revista semanal, feita no Rio de Janeiro, famosa por ironizar a política

¹³¹ *O Pharol*. Juiz de Fora, edição 216, p. 4, 11/09/1918.

¹³² *O Pharol*. Juiz de Fora, edição 216, p. 4, 11/09/1918.

nacional por meio de seus ilustradores¹³³. Na época em que a Viúva Carriço foi destaque em uma de suas páginas, a revista era considerada uma das mais prestigiadas de críticas do país.

A cobertura sobre Juiz de Fora ganhou um texto de abertura que inseria o município em um espaço privilegiado, de movimentação industrial e comercial efervescente¹³⁴. A revista trouxe várias reportagens, com inúmeros negócios desenvolvidos na cidade considerada “rica, dentro de enorme município rico”¹³⁵. O texto adjetivava Juiz de Fora como moderna, limpa, higiênica, com ruas amplas e paralelas e construções elegantes. “O aspecto material da cidade reflete o seu ambiente social e moral. Sua população é alegre e, portanto, relativamente feliz”¹³⁶. Esse estado de espírito, segundo *O Malho*, era por conta do comércio e da indústria, que davam ao povo todo o conforto possível, gerando “a riqueza que dá alegria e realiza a felicidade”¹³⁷.

Ao folhear a revista, chega-se à página 44 cujo título é “Empresa de Carruagens e Funerária Viúva Carriço” e já na primeira linha, a referência por ser a única do gênero no município. João Carriço ganhou destaque ao ser citado como o gerente “amável, muito distinto, que em seu elegante carro acompanhou os nossos representantes em passeio pela cidade”¹³⁸. Carriço desempenhava bem a posição de “relações públicas” e cumpriu à risca este papel em diversas oportunidades revelando desenvoltura social, comunicabilidade e *expertise* ao identificar nestas ocasiões uma maneira de se entrelaçar com tipos diferentes e, conseqüentemente, deixar sua marca e de seu negócio nestas relações.

A revista retribuiu a gentileza em palavras. Seu “espírito progressista, ultimamente, adquiriu um *coupé* de luxo, com iluminação eléctrica, estilo Luiz XV, que servirá aos visitantes ilustres que chegarem à importante Juiz de Fora”¹³⁹. O encerramento da reportagem indicou que a exploração do serviço funerário da cidade também estava a cargo da empresa, há 30 anos, fazendo-o gratuitamente para as casas de caridade. Aliás, esse é um interessante aspecto da família, tema que será debatido em outra oportunidade.

O recibo abaixo, reproduzido pela imagem 18, mostra a movimentação da empresa de carruagens Viúva Carriço, contratada por Najem José Assad para um casamento que resultou em uma movimentação de 73\$500. O dinheiro foi recebido e o documento assinado pelo gerente

¹³³ Acervo do CPDOC acessado em 20/08/2021 <http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/malho-o>.

¹³⁴ *O Malho*. Rio de Janeiro, edição 872, p. 38, 31/05/1919.

¹³⁵ *O Malho*. Rio de Janeiro, edição 872, p. 38, 31/05/1919.

¹³⁶ *O Malho*. Rio de Janeiro, edição 872, p. 38, 31/05/1919.

¹³⁷ *O Malho*. Rio de Janeiro, edição 872, p. 38, 31/05/1919.

¹³⁸ *O Malho*. Rio de Janeiro, edição 872, p. 44, 31/05/1919.

¹³⁹ *O Malho*. Rio de Janeiro, edição 872, p. 44, 31/05/1919.

João Carriço. A empresa alugou um coupé de primeira classe que deveria seguir para a rua São Sebastião e depois pegar o noivo. O buquê era de cravos e o altar armado na residência também foi de primeira linha. O padre, o juiz e o escrivão que fariam a cerimônia também foram conduzidos por um carro da Viúva que fez o transporte ida e volta. Outro veículo, identificado pelo número 26, também foi alugado para fazer três viagens. Era a família Carriço presente em uma das ocasiões mais especiais na vida de um casal: a cerimônia matrimonial.

Imagem 18 - Recibo da Empresa de Carruagens Viúva Carriço

EMPRESA DE CARRUAGENS
Viuva Carriço

Carrões distintos, Coupés de luxo para casamentos. Sempre os melhores veículos!

Berlinhas e Dálisões para baptizados. Sempre os melhores e preços!

Qualis importa no Estado de Minas Pedidos ao Telefone n. 2

AVENIDA 15 DE NOVENBRO N. 890 - JUIZ DE FORA

O Illm.º Sr. *Nayon Jerri Assad* Deve
Juiz de Fora, 31 de Agosto de 1920

31	1 Coupé de 1ª classe a p.	
	por p.ª Rua S. Sebastião e depois	
	para a casa de C. Almeida	30,000
	1 Berlim de Cravo	9,000
	1 Altar armado em Casa de 1ª	20,000
	1 Carro p.ª o Juiz e escrivão	
	ida e volta	5,000
	1 Dalis p.ª a noiva ida e volta	5,000
	1 Carro de 26 para 3 viagens	4,500
		R\$ 71,500

João Carriço
Gerente

CASA DE CARRUAGENS

O dinheiro foi recebido e o documento assinado pelo gerente João Carriço em de 31 de agosto de 1920.

Fonte: Acervo do Instituto Teuto-Brasileiro William Dilly (1920).

O trabalho de ornamentação da empresa funerária era considerado pela família como artístico, conforme observado na imagem 19. Apesar dos materiais serem qualificados por eles como de primeira linha, os preços anunciados eram ditos “módicos”, mais uma vez a associação do negócio com preços considerados populares. Os serviços contemplavam adultos, “donzellas e anjos”, como eram descritas as crianças, dentro dos limites da cidade e até para outros municípios.

Imagem 19- Anúncio Empresa Funeraria Districtal Viuva Carriço



No anúncio, caixões fúnebres de todas as classes para adultos, donzelas e anjos. Os materiais da empresa funerária eram considerados de primeira linha, mas com preços “módicos”.

Fonte: *O Pharol*. Juiz de Fora, edição 034, p. 3, 10/02/1922

A empresa também desafiava quem quisesse comprar os produtos da Viúva numa demonstração do arrojo comercial. Um dos anúncios, que pode ser analisado por meio da imagem 20, provocava o cliente. “Antes de adquirir para o vosso ente querido uma linda corôa, deveis visitar a nossa casa, afim de vos certificardes dos artigos e dos nossos preços que não temem concorrência”¹⁴⁰. Mais uma vez, o reforço da questão em torno da popularidade dos preços e da associação da produção artística de primeira qualidade. O traquejo publicitário aparece novamente na ação que deixa claro que os artigos contemplavam a todos já que a produção englobava dos mais finos ao mais modestos, sem perder a beleza das peças.

¹⁴⁰ *O Pharol*. Juiz de Fora, edição 005, p. 3, 6/01/1922.

Imagem 20- Anúncio Viuva Carriço- Coros fúnebres

COROAS FUNEBRE

Para enterros na cidade

Artigo finíssimo de 1ª qualidade
e artisticamente confeccionado

Antes de adquirir para o vosso ente querido uma linda coroa, deveis visitar a nossa casa, afim de vos certificardes do artigo e dos nossos preços que não temem concorrência.

FITAS COM DISTICOS, QUARNECIDAS DE RICAS FRANJA DOURADA

Artigo desde o mais fino ao mais modesto e vistoso

EMPRESA FUNERARIA DISTRICTAL

Viuva Carriço

Avenida 15 de Novembro,
n. 890 - TELEPHONE N. 2

Novo anúncio da Viuva Carriço em que o destaque seriam os artigos finos de primeira qualidade e artisticamente confeccionados. Desta vez, uma provocação direcionada ao cliente. Antes de adquirir uma coroa ao ente querido, certifique o preço e a qualidade do produto. A empresa garantia não ter medo da concorrência.

Fonte: *O Pharol*. Juiz de Fora, edição 005, p. 3, 6/01/1922.

Esses pontos de referência que a cidade vinha elaborando sobre a família Carriço podem ser considerados o que Eliana de Freitas Dutra (2002) chama de quadros interpretativos e compõem, de uma certa maneira sua cultura política. Os membros do clã eram interpretados pela cidade a partir das funções que desempenhavam, da circulação pelas esferas sociais, pela disseminação de suas ações, seus estilos de vida, crença, convicções, hábitos e costumes. Esses contextos eram visíveis aos cidadãos comuns.

Dessa forma, João Carriço construía sua própria cultura política com sua maneira de pensar e agir, sua articulação na vida em conjunto, na forma como se inseria na coletividade e como promovia intervenções no espaço público. Nessa elaboração poderia incluir a troca de afetividade com a comunidade (DUTRA, 2002). Sem dúvida, um personagem que despertava inúmeras maneiras de ser percebido.

O endereço na 15 de Novembro já era amplamente conhecido na cidade quando a família resolveu expandir e abrir nova loja na principal via de Juiz de Fora: a avenida Rio Branco, em frente ao Parque Halfeld, palco dos desfiles patrióticos e estudantis do município. O negócio,

encabeçado pelos “srs. Carriço e Cia”¹⁴¹, era um comércio para venda de coroas fúnebres de *biscuit* e de pano, grinaldas e coroas para virgens e anjos¹⁴². A inauguração foi em dois de agosto de 1923, sete anos após o falecimento do patriarca e uma demonstração de que as finanças da família seguiam em crescimento, assim como sempre fez o pai, Manoel. A nova loja era especializada em materiais artificiais, dispondo de variado sortimento e “preços excepcionaes”¹⁴³.

Na festa de inauguração foram convidados representantes da imprensa, autoridades e membros da elite econômica – a todos foram ofertados um “profuso copo de cerveja e finos sequilhos”¹⁴⁴. Tudo organizado e planejado pelo “distinto conterrâneo e talentoso artista sr. João Gonçalves Carriço”¹⁴⁵. Sem dúvida, aos 37 anos, Carriço era uma pessoa que sabia como manter relações sociais. Com a imprensa, uma pista era de que o relacionamento acontecia por meio da troca. Um exemplo pode ser visto na presença do anúncio do novo comércio entre as publicidades do jornal. Em *O Pharol*, Carriço pagou para divulgar a Carriço & C. da abertura, em agosto de 1923, até maio de 1926 – praticamente três anos seguidos. A interrupção aconteceu nas vésperas da inauguração oficial do Cine Theatro Popular, em agosto de 1926, fato que iremos discorrer um pouco mais adiante no trabalho.

No anúncio, ilustrado pela imagem 21, novos detalhes que indicam o traquejo publicitário de Carriço. “O maior sortimento, o melhor artigo, pelo menor preço, na Casa Especial Carriço & C.”. Dessa forma, ele seguia trabalhando e desempenhando sua flagrante aptidão comunicacional. Um reforço ao conceito de Angela de Castro Gomes e Patricia Santos Hansen (2016) acerca do intelectual mediador: um produtor de conhecimentos e comunicação de ideias.

¹⁴¹ *O Pharol*. Juiz de Fora, edição 367, capa, 31/07/1923.

¹⁴² *O Pharol*. Juiz de Fora, edição 372, capa, 05/08/1923.

¹⁴³ *O Pharol*. Juiz de Fora, edição 371, pág.2, 04/08/1923.

¹⁴⁴ *O Pharol*. Juiz de Fora, edição 372, capa, 05/08/1923.

¹⁴⁵ *O Pharol*. Juiz de Fora, edição 372, capa, 05/08/1923.

Imagem 21- Empresa de Coroas Carriço & C.



A nova empresa de Carriço comercializava coroas, um complemento ao negócio principal da família. No novo endereço, eram oferecidos os melhores artigos, com maior sortimento e menor preço. Fonte: *O Pharol*. Juiz de Fora, edição 549, p. 3, 13/03/1924.

As autoras, ao discorrerem sobre os intelectuais mediadores refletiram que, há décadas, vem aumentando o interesse acadêmico em relação às propriedades e à eficácia do uso das mídias e linguagem utilizada na comunicação das ideias. O presente trabalho sustenta que João Gonçalves Carriço era um intelectual mediador e reforça a preocupação das autoras em relação ao desafio de biografar um personagem desta envergadura.

Gomes e Hansen citam Jean François Sirinelli e Michel Trebitsch como referências acerca da história dos intelectuais. Trebitsch (1992) referenda que o que caracteriza o intelectual é o “ir e vir”, a relação que movimenta entre as escolhas estéticas e ideológicas e, assim como outros representantes – os filósofos, os românticos, os revolucionários, os intelectuais também são representantes de uma idade de ouro.

E a história dos intelectuais, segundo o autor, é a representação de uma comunidade ideal encarnando o desejo de construir uma nova elite, o prenúncio de uma sociedade futura. No caso de Carriço, uma fase diferente, representada pela novidade do momento: o cinema e suas imagens projetadas em movimento, acrescida da circulação pela cidade com sua produção artística. De fato, ao longo de sua vida, o artista fez escolhas estéticas que carregaram consigo apegos ideológicos. Era inegável seu envolvimento com a cidade e isso, conseqüentemente, influenciava a comunidade por meio de sua produção cultural.

3.7 O artista em cena: cenógrafo, pintor e montador de presépios

A interrupção do sonho de Carriço em ser exibidor cinematográfico foi quase um hiato em sua vida artística – que jamais foi deixada de lado. A morte do pai o forçou a se dedicar aos

negócios da família, mas, paralelamente aos cuidados com a empresa funerária, deu asas à criatividade como pintor, cenógrafo e até montador de presépios no ambiente até então destinado à montagem de caixões e coroas de flores.

O pai, Manoel Gonçalves Carriço, havia falecido em setembro e dois meses depois, no dia de Finados, a beleza na ornamentação de seu túmulo já recebia nota na imprensa. *O Pharol*¹⁴⁶ listou vários destaques nos dois cemitérios de Juiz de Fora: o Municipal e o da Glória. Neste último, estava enterrado o português Carriço, que recebeu honras do periódico ao lado de conhecidos sobrenomes alemães, tirolezes, outros fundadores da cidade e membros da elite econômica e política do município. O destaque eram as coroas e flores nos túmulos dos mortos. Era a vida seguindo sem a presença do patriarca da família.

Sai de cena um Manoel e começava a despontar no ambiente urbano outro Manoel, o neto do português e filho de Carriço que completou dois anos em 1916 substituindo o avô nas páginas dos jornais. Em *O Pharol* de 31 de dezembro¹⁴⁷, o garotinho era parabenizado como o “pequeno e inteligente” filho de João Carriço. O menino crescia, o pai cuidava da família, dos negócios herdados, mas sempre que podia buscava inspiração ou frescor criativo nas idas ao Rio de Janeiro, hospedando-se na capital federal¹⁴⁸.

Juiz de Fora seguia firme como referência no estado. A cidade não era um grande centro, como o Rio de Janeiro, nem exercia protagonismo industrial nacional, mas tinha sua importância em âmbito regional. Pires (2004) considera que o município possuía industrialização periférica¹⁴⁹. Esse sucesso econômico permitiu que a cidade estabelecesse sua base cultural. A vida era expressiva neste segmento, com inúmeras manifestações artísticas. A população reunia cafeicultores e industriais, funcionários públicos, professores, comerciantes, jornalistas, profissionais liberais e operários, categoria com presença importante na cidade¹⁵⁰.

Ambiente propício para Carriço que, em Juiz de Fora, seguia com a produção dos cenários para as peças teatrais da cidade mineira. Em meados de 1917, trabalhou a pleno vapor

¹⁴⁶ *O Pharol*. Juiz de Fora, edição 262, capa, 3/11/1916.

¹⁴⁷ *O Pharol*. Juiz de Fora, edição 321, p.2, 31/12/1916.

¹⁴⁸ Na página 4 do jornal *A Época*, de 06/03/1917, o veículo carioca divulgou nota dos hóspedes do Fluminense Hotel, entre eles, João Gonçalves Carriço.

¹⁴⁹ Anderson Pires (2004) reforça que Juiz de Fora permaneceu como centro industrial de referência do estado de Minas Gerais até 1920. A partir de 1930, sofreu um período de estagnação e até mesmo decadência frente à constituição do mercado nacional.

¹⁵⁰ Importante reforçar a circulação fluida que João Carriço possuía na imprensa, que ocupava papel de destaque na cultura da cidade não só no início do século XX, mas desde 1861. Para se ter uma ideia, nas últimas três décadas do século XIX, circulavam em Juiz de Fora cerca de 100 jornais. A cidade era considerada o centro jornalístico do estado até 1930 (PIRES, 2004). Neste período, é considerável a presença da família Carriço nas páginas dos diários locais.

com a produção do cenário de Milagres de Santo Antônio, que teve sua estreia em 18 de junho daquele ano. O espetáculo era uma montagem da Associação Dramática Belmiro Braga, fundada por artistas amadores, que ficaria em cartaz no Theatro Juiz de Fora. Carriço assinou os cenários, descritos como “bastante artísticos”¹⁵¹, confeccionados pelo “conhecido scenographo” que “tem empregado grande esforço no sentido de apresentar um trabalho de grande valor artístico”. No ano seguinte, Carriço assumiu um cargo na companhia teatral¹⁵². A cenografia da Associação Dramática Belmiro Braga estava nas mãos do artista João Carriço (Faísca)¹⁵³.

Outro trabalho desenvolvido por Carriço o mobilizou em duas paixões: a cenografia e suas raízes ancestrais. A colônia portuguesa de Juiz de Fora se mobilizou em torno dos pilotos Gago Coutinho e Sacadura Cabral¹⁵⁴ que, em 1922, fizeram a travessia do Atlântico partindo de Portugal. A viagem teve alguns sobressaltos e os aeronautas apesar de ficarem à deriva em alguns momentos, foram exitosos na chegada ao Brasil, sendo recebidos como heróis por onde passaram, inclusive, Juiz de Fora. A dupla de aviadores esteve na cidade em 19 de julho de 1922, vinda de Belo Horizonte¹⁵⁵. Eles foram recebidos por autoridades representantes da colônia portuguesa e muitos curiosos que aclamaram a aventura do Raid Libsoa-Rio, feita por Gago e Sacadura.

Os aeronautas tiraram fotos com “senhoras e senhoritas da nossa melhor sociedade, que lhe ofereceram flores”¹⁵⁶ e a comitiva, formada por oficiais portugueses, ganhou festa na Associação Comercial. Os pilotos receberam uma peça em bronze das mãos do Vice-Consul de Portugal, Manoel Lourenço Jorge Junior. Da varanda do prédio foram saudados pela população que se aglomerava na Praça João Penido. Depois, circularam de carro pelas principais ruas da cidade, entre elas, a Halfeld, decorada por Carriço com bandeirolas. Também foi dele a produção da miniatura do Fairey 17, um hidroavião responsável pela chegada da dupla ao Brasil. A réplica ficou suspensa em plena rua para que toda a cidade admirasse a obra do filho do português Manoel Carriço, a essa altura também conhecido popularmente como “Faísca”¹⁵⁷.

¹⁵¹ *O Pharol*. Juiz de Fora, edição 130, p.2, 03/06/1917.

¹⁵² *O Pharol*. Juiz de Fora, edição 11, capa, 13/01/1918.

¹⁵³ Desde que voltou a morar em Juiz de Fora, Carriço vinha construindo seu perfil artístico e pintor “Faísca” era a forma como a cidade se referia a ele. Em outras oportunidades, enviou calendários aos jornais assim como na virada de 1918, como informou *O Pharol*, de 17/01/1918, edição 14. A nota agradecia a gentileza do artista.

¹⁵⁴ *O Pharol*. Juiz de Fora, edição 11, capa, 21/05/1922.

¹⁵⁵ *O Pharol*. Juiz de Fora, edição 62, capa, 20/07/1922.

¹⁵⁶ *O Pharol*. Juiz de Fora, edição 62, capa, 20/07/1922.

¹⁵⁷ *O Pharol*. Juiz de Fora, edição 62, capa, 20/07/1922.

À noite, mais festa. O Theatro Juiz de Fora promoveu um evento de gala em homenagem à dupla, com a banda do 2º Batalhão da Polícia, apresentação da comédia *A Dona de Casa* e do misterioso espetáculo *Lourdes*, em seis atos. A cenografia ficou a cargo de “Faísca”. Outro momento dedicado a eles aconteceu no Teatro Polytheama, dentro do festival promovido pela casa em homenagem à colônia portuguesa de Juiz de Fora. *O Pharol*¹⁵⁸ destacou enorme presença na noite festiva, que contou, inclusive, com o Vice-Consul de Portugal em Juiz de Fora, Manoel Lourenço Jorge Junior.

Na programação, exibição cinematográfica seguida de um discurso que enalteceu o feito dos aeronautas lusitanos Gago Coutinho e Sacadura Cabral. Depois disso, “subiu o panno, aparecendo então ao publico a bellissima alegoria idéada e levada a efeito pelo pintor Carriço, representando a viagem e a chegada dos aviadores. Duas lindas senhoritas representavam a Republica Portuguesa e a Brasileira”. Para finalizar, foi executado o hino português, que teria sido ouvido de pé, segundo a reportagem do jornal.

O amor à pátria, seja a dos pais ou a sua terra brasileira, já ficava evidente em alguns eventos da cidade dos quais Carriço participou. No festival patriótico em homenagem ao centenário da Independência¹⁵⁹, o popular Faísca foi responsável pelos cenários do espetáculo dedicado às obras da nova Igreja da Glória, também no Theatro Juiz de Fora. O evento aconteceu em uma noite de domingo, quando foram representadas a alegoria patriótica em três atos: a “surpreendente” Independência ou morte, a comédia *Progresso Feminino* e, finalizando, “com uma brilhante apoteose ao Brazil por parte dos Estados, das nações e da Religião”. O teatro foi totalmente decorado por Carriço para a ocasião que ainda teve música nos intervalos.

O reconhecimento ao seu trabalho era nítido e de uma certa forma ia construindo a imagem profissional do artista na cidade, a ponto de seus presépios serem um sucesso. A partir de 1917, sua montagem natalina ganhava destaque em *O Pharol*. A iniciativa do juiz-forano já era tradicional na cidade e o jornal, naquele ano, abriu a nota da seguinte forma: “como nos anos anteriores, o conhecido pintor João Carriço, o Faísca, armou êste anno, á rua Quinze de Novembro, na casa de residencia de sua digna progenitora, um artístico presepe, que tem sido visitado por innumeras pessoas”¹⁶⁰. O traquejo dele com a imprensa era grande. Enviou um convite para que os jornalistas visitassem o local¹⁶¹ e vários deles compareceram “detendo se

¹⁵⁸ *O Pharol*. Juiz de Fora, edição 40, capa, 24/06/1922.

¹⁵⁹ *O Pharol*. Juiz de Fora, edição 125, capa, 03/10/1922.

¹⁶⁰ *O Pharol*. Juiz de Fora, edição 307, capa, 28/12/1917.

¹⁶¹ A esta altura, a viúva Carriço morava na casa que funcionava a empresa da família.

ali demoradamente para apreciar o lindo e encantador trabalho, que é na verdade bastante artístico”.

O curioso nos presépios de Carriço era que ele montava uma minicidade com casas situadas entre morros e iluminadas com eletricidade. Sua experiência como cenógrafo produzia no público um encantamento em virtude do efeito de luz que projetava nas pinturas. As reportagens não poupavam elogios, ressaltando que o conhecido Faísca deixava claro em seus presépios “a sua já bastante conhecida competencia nas artes decorativas”. A notícia terminou com um convite para que os “amigos da arte” fizessem uma visita ao local e agradecendo Faísca pelas “gentilezas” dispensadas ao jornalista que compareceu à Funerária. Certamente, estava tecendo suas relações com os comunicadores da cidade, em uma troca da qual ele iria se beneficiar em breve.

No dia de Reis, o mesmo jornal fez um pequeno balanço das visitas ao presépio informando que ele havia sido visto por “elevadissimo numero de pessoas”¹⁶² que compareceram à bela montagem do conhecido e popular pintor “Faísca”, o João Carriço. Sua fama vinha sendo fortalecida pela imprensa que adicionava a Carriço os adjetivos “popular” e “artista”. Nessa reportagem de capa, o jornal noticiou que, em todas as noites, inúmeras famílias compareceram ao presépio para admirar o trabalho que, no último dia de exposição, ganharia um show musical dirigido por dois musicistas. Evento gratuito, popular, familiar, no coração de Juiz de Fora.

Nessa época, a montagem dos presépios era uma prática na cidade, mas nenhum recebia elogios como os do pintor “Faísca”. João Carriço tinha seu nome diretamente relacionado ao de um artista reconhecido e sua obra, a cada ano, chamava atenção e atraía mais visitantes à rua Quinze de Novembro – local que também surgia como espaço de celebração das artes. O trabalho era citado como fruto de um grande esforço, paciência e de apurado gosto artístico¹⁶³. “É uma linda e interessante cidade, em miniatura, de topographia accidentada e cortada por innumeradas caminhas que se cruzam aqui e ali, servindo porém, em direção á mangedoura onde se encontra o Menino-Deus, cercado por seus santos paes”.

Mais uma vez, a iluminação ganhou referência na reportagem de *O Pharol*, formada por inúmeras pequenas lâmpadas multicores, “de grandes efeitos de reflexão”. O jornal ainda convidava a todos para uma visita e indicava que o trabalho de “Faísca” vinha recebendo felicitações. Em 1919, o presépio do “hábil e conhecido pintor Carriço”¹⁶⁴ rompeu com a

¹⁶² *O Pharol*. Juiz de Fora, edição 05, capa, 06/01/1918.

¹⁶³ *O Pharol*. Juiz de Fora, edição 01, capa, 01/01/1919.

¹⁶⁴ *O Pharol*. Juiz de Fora, edição 05, capa, 07/01/1918.

tradição e ficou exposto até o dia 10 de janeiro. Carriço parecia se entregar nessa atividade, a ponto de promover, inclusive, apresentações musicais para compor e favorecer o clima natalino. No fim de 1922, até o dia 28 de dezembro, cerca de oito mil pessoas¹⁶⁵ já haviam assinado o livro de presenças na visitação ao presépio e a atração daquele ano contava com conjuntos musicais todas as noites, inclusive, corais. Tudo gratuito para quem passasse por ali.

A atração era mesmo um costume na cidade a ponto de receber a benção de religiosos e autoridades na inauguração. “O talentoso pintor”¹⁶⁶ João Carriço, em 1923, foi agraciado com as presenças do padre Redentorista Alonso e o presidente da Câmara Municipal, José Procópio Teixeira, que o cumprimentaram pela “perfeição e beleza de seu presépio”. A abertura teve orquestra com a regência de Hugo Del Papa. Aliás, naquele fim/início de ano, houve música em todas as noites e a montagem permaneceu de pé até o dia 20 de janeiro¹⁶⁷, mesmo diante das chuvas intensas registradas na cidade. O “bellissimo presepio” do “conhecido Faísca”¹⁶⁸ extrapolou no número de visitantes: 18 mil pessoas foram conferir a “deslumbrante montagem, com iluminação á veneziana que a todos encanta”¹⁶⁹. No encerramento da festa do “querido Faísca”, música de Belmiro Braga intitulada Tristezas de Jéca.

Em 1925, Carriço experimentou algo diferente em sua propriedade na Quinze de Novembro. Montou o presépio, como tradicionalmente fazia, investiu na iluminação que tanto emocionava os visitantes, caprichou na construção da cidade em miniatura, convidou atrações musicais e... promoveu uma sessão de cinema. E mais! Distribuiu bombons às crianças¹⁷⁰. Essa “dobradinha” filme e “mimos” para o público seria sua marca registrada dali em diante. Carriço, que já era enormemente elogiado por esta iniciativa, estava prestes a enveredar por outro caminho mais ousado. A exibição cinematográfica.

A fama estava construída e a funerária da família um espaço que oscilava entre negociação de morte e celebração da vida. Só naquele ano, 40 mil pessoas compareceram à funerária para ver a obra natalina montada pelo talentoso artista – noticiado até em jornais da capital federal¹⁷¹. Entre as atrações exibidas no cinema improvisado, “Romeu a Galope”¹⁷², em seis atos, da Fox. A entrada para assistir ao filme era condicionada a uma quantia opcional – pagava quem quisesse.

¹⁶⁵ *O Pharol*. Juiz de Fora, edição 196, capa, 28/12/1923.

¹⁶⁶ *O Pharol*. Juiz de Fora, edição 487, capa, 28/12/1923.

¹⁶⁷ *O Pharol*. Juiz de Fora, edição 506, capa, 20/01/1924.

¹⁶⁸ *O Pharol*. Juiz de Fora, edição 506, capa, 20/01/1924.

¹⁶⁹ *O Pharol*. Juiz de Fora, edição 506, capa, 20/01/1924.

¹⁷⁰ *O Pharol*. Juiz de Fora, edição 808, capa, 12/01/1925.

¹⁷¹ *O Brasil*. Rio de Janeiro, edição 981, p. 10, 13/01/1925.

¹⁷² *O Pharol*. Juiz de Fora, edição 1106, capa, 31/12/1925.

O presépio do ano seguinte, em 1926, disputou atenção com outra empreitada de Carriço. *O Pharol* de seis de janeiro trouxe na capa a novidade que apareceu discreta, mas ao mesmo tempo pomposa. Pela primeira vez, surgia o nome que ficaria amplamente conhecido na Quinze de Novembro: o Cinema Popular. A programação constava de cinco filmes a serem exibidos concomitantemente à visitação ao presépio. “A noiva do pescador”, em seis atos da antiga Nordisk, a mitologia “O amor e o tempo”, fantasia colorida da Pathé, “Bartei”, filme natural colorido, e as comédias “Agência de casamentos” e “Cinto magnético”¹⁷³.

“Faísca” atuava pintando, montando cenários, fazendo presépios e também decorando a cidade para ocasiões diversas. Carriço enfeitou ruas e salões para vários carnavais em Juiz de Fora, uma de suas paixões. As vias mais importantes da cidade, de intensa movimentação comercial, tiveram a assinatura do artista, como a Halfeld e a rua do Comércio, no ano de 1919. Na Halfeld, por exemplo, a decoração foi da Praça da Estação até a avenida Rio Branco, incluindo três coretos que seriam construídos e pintados por “Faísca”¹⁷⁴.

O carnaval daquele ano estava sendo esperado com animação. As Sociedades carnavalescas Graphos e Planetas prometiam¹⁷⁵ surpresas para a festa daquele ano. Os jornalistas foram convidados para visitarem os locais onde os destaques estavam sendo confeccionados e houve até inauguração dos preparativos regada a champanhe e cerveja. E lá estava o nome de João Carriço na reportagem, sendo chamado de “conhecido pintor Faísca”¹⁷⁶, responsável pela decoração. Dias depois, em outra reportagem, do mesmo *O Pharol*¹⁷⁷, o pintor “Faísca” era novamente citado como um dos responsáveis pela beleza da festa.

A paixão de Carriço pela festa de Momo era tamanha a ponto de trabalhar na fundação de uma nova sociedade carnavalesca surgida em Juiz de Fora no ano de 1922: o Club dos Democraticos¹⁷⁸. Ele não só fez parte da fundação como também tornou-se membro da diretoria. Aliás, a dupla de pintores estaria unida nesta empreitada. Xisto Valle de Assis e João Gonçalves Carriço eram os novos chefes do barracão, e controlariam a produção artística utilizada nas festas. O lançamento da sociedade foi acompanhado da promessa de que o grupo não iria concorrer com os tradicionais existentes, Graphos e Planetas, mas sim, colaborar e

¹⁷³ *O Pharol*. Juiz de Fora, edição 1110, capa, 06/01/1926.

¹⁷⁴ *O Pharol*. Juiz de Fora, edição 42, capa, 19/02/1919.

¹⁷⁵ *O Pharol*. Juiz de Fora, edição 42, capa, 19/02/1919.

¹⁷⁶ *O Pharol*. Juiz de Fora, edição 42, capa, 19/02/1919.

¹⁷⁷ *O Pharol*. Juiz de Fora, edição 50, capa, 28/02/1919.

¹⁷⁸ *O Pharol*. Juiz de Fora, edição 79, capa, 09/08/1922.

“contribuir vantajosamente para tornar nossa formosa cidade um ponto perfeitamente desejável nas futuras festas carnavalescas”¹⁷⁹.

Os dois pintores também atuaram em outros eventos da cidade, como nas comemorações do centenário de aniversário de Juiz de Fora. Xisto e Carriço fizeram parte da comissão da festa¹⁸⁰. Os festejos mobilizaram cerca de 20 mil pessoas que assistiram à inauguração do boulevard na avenida Rio Branco. A programação incluiu desfile de curso de automóveis, batalha de confete e um final considerado apoteótico com o espetáculo dos fogos de artifício¹⁸¹. O trabalho desenvolvido pela comissão ganhou elogios na imprensa.

A fama de Carriço em torno da pintura chegou a atrair a atenção de outro pintor, O. Falcão¹⁸². Em nota no jornal *O Pharol*, o artista manifestou vontade de se aliar ao “talentoso pintor conterrâneo João Carriço, o Faisca”, para abrir um atelier de pintura. A intenção seria auxiliar o comércio da cidade no serviço de propaganda e ao público em geral nos quesitos pinturas, decorações de estilo, cenografias, anúncios luminosos e artes em geral. A promessa era prestar um serviço rápido por preços sem concorrentes. Pacote atraente para os interessados no negócio.

A família tinha como característica se envolver profundamente no cotidiano da cidade. Assim o fazia por meio da atividade comercial que desempenhava ou do talento do artista que colocava seu traço e criatividade à disposição dos eventos do município. A empresa funerária, que também alugava carros, deu inúmeras contribuições a Juiz de Fora doando veículos para ocasiões especiais. Mas o comportamento, às vezes, vinha acompanhado da ação de um autêntico “marqueteiro”. Foi o caso da visita ao Asylo de Mendigos de Juiz de Fora¹⁸³.

Carriço cedeu um de seus “elegantes” veículos e proporcionou à imprensa um passeio pelas ruas da cidade. Ao final da excursão, o grupo fez uma visita à instituição. Das três da tarde até a hora do jantar, os jornalistas e Carriço percorreram as instalações do asilo: dormitórios para homens e mulheres, enfermarias, pomar, horta e o refeitório, de onde acompanharam o jantar serviço aos assistidos. O passeio terminou com um agradecimento a Carriço pela gentileza e uma boa sensação acerca da visita: “As impressões que sentimos naquelle recanto, onde a caridade de Juiz de Fóra suaviza o soffrimento de um punhado de infelizes, foram os mais salutaes e até agora perduraram em nosso espírito”¹⁸⁴.

¹⁷⁹ *O Pharol*. Juiz de Fora, edição 79, capa, 09/08/1922.

¹⁸⁰ *A Noite*. Rio de Janeiro, edição 3872, p.2, 12/09/1922.

¹⁸¹ *A Noite*. Rio de Janeiro, edição 3872, p.2, 12/09/1922.

¹⁸² *O Pharol*. Juiz de Fora, edição 240, p.2, 21/02/1923.

¹⁸³ *O Pharol*. Juiz de Fora, edição 103, capa, 06/05/1919.

¹⁸⁴ *O Pharol*. Juiz de Fora, edição 103, capa, 06/05/1919.

No mês seguinte, João Carriço seguiu para nova visita ao asilo, dessa vez, para participar da festa de São João¹⁸⁵. Os convidados foram conduzidos em 15 carros¹⁸⁶ cedidos pela empresa Viúva Carriço. A festa teve queima de fogos, apresentação de uma comédia teatral e baile até o amanhecer. O retorno para casa foi seguro, no conforto do veículo da funerária. Dois meses depois, a paixão por festas e carnaval movimentou novamente os carros da empresa que foram colocados à disposição para uma carreata em comemoração à inauguração do pavilhão social da sociedade dançante União das Flores¹⁸⁷. Nos veículos, estavam os associados da entidade. Já no galpão da instituição, a pintura tinha uma assinatura: João Gonçalves Carriço.

Os carros conduziam pessoas comuns, autoridades e até mesmo um ilustre embaixador da Itália¹⁸⁸. O diplomata conde Alessandro de Bosdari esteve em Juiz de Fora sendo acolhido pela colônia italiana, representantes da classe política, integrantes do comércio e da indústria, da elite econômica e pela população em geral que foram recebê-lo com banda de música na estação de trem. De lá até o Hotel Rio de Janeiro, onde ficou hospedado, foi levado por um laudauá Daumont, puxado por duas parelhas da empresa Carriço. A condução partiu completa com importantes políticos locais, um coronel do exército, o próprio conde e o representante do ministro do exterior, Amilcar Marchesini. No caminho, ainda puderam contemplar a ornamentação da rua Halfeld, feita exclusivamente para a ilustre visita pelo artista João Carriço¹⁸⁹.

Se os negócios seguiam de vento em popa, melhor seria agradecer. Foi o que fizeram mãe e esposa de Carriço, Maria Gonçalves e Luzia Santos Carriço, em peregrinação à basílica de Nossa Senhora da Aparecida¹⁹⁰. A excursão reuniu oito carros e seguiu para o estado de São Paulo no dia quatro de outubro. Essa demonstração de fé e religiosidade não foi um fato isolado. Os membros da família também se envolviam em outros eventos que giravam em torno da Igreja. A Paróquia da Glória afetava o aspecto sentimental da família. Afinal de contas, a igreja foi uma conquista dos alemães que, assim como os Carriço, sempre viveram no entorno e ajudaram na construção da edificação.

Houve intensa mobilização social para levantar recursos e erguer a igreja ao longo dos anos, até 1924, quando ela ficou pronta. A União Popular Mariano Procópio promoveu

¹⁸⁵ *O Pharol*. Juiz de Fora, edição 145, capa, 24/06/1919.

¹⁸⁶ *O Pharol*. Juiz de Fora, edição 148, capa, 27/06/1919.

¹⁸⁷ *O Pharol*. Juiz de Fora, edição 187, capa, 12/08/1919.

¹⁸⁸ *O Pharol*. Juiz de Fora, edição 189, capa, 14/08/1919.

¹⁸⁹ *O Pharol*. Juiz de Fora, edição 189, capa, 15/08/1919.

¹⁹⁰ *O Pharol*. Juiz de Fora, edição 219, capa, 19/09/1919.

inúmeros festejos, como o de junho de 1921¹⁹¹. O evento para colocação da Pedra Comemorativa ao primeiro aniversário de lançamento da pedra fundamental teve missa campal, quermesse e leilões. A ornamentação artística “esteve a cargo do conhecido pintor João G. Carriço”¹⁹².

A mãe de Carriço, Maria Gonçalves Carriço, tinha por hábito fazer doações anuais a missões religiosas – todas publicadas pelo *Lar Catholico*¹⁹³. O semanário era um dos jornais católicos mais influentes do Brasil, da Congregação do Verbo Divino. Em Juiz de Fora, a entidade é responsável até hoje por importantes instituições de ensino. As doações variavam de ano para ano. Em 1933, foram doados \$2 mas os valores chegaram até 5\$000. A publicação indicava os doadores espalhados pelo país e, ao final, a mesma frase: “Dae, Senhor, em retribuição aos nossos bemfeitores por vosso santo nome, a vida eterna”

No cruzamento de sua vivência pessoal, com as influências familiares e a engrenagem econômica resultante do crescimento da cidade do qual contribuía como importante peça, Carriço surge como uma resultante operacional. É como se ele fosse a soma, o resultado de suas relações - inúmeras pelo que vimos até o momento. Ancorados no que Alexandre de Sá Avelar (2010) reforça, o juiz-forano jamais pode ser visto como um indivíduo com identidade única. João Carriço caminha entre múltiplos campos, sistemas e configurações sociais.

Para compreendê-lo, Benito Schmidt (2014) reforça que é necessário refinar o olhar, permitir a encarnação de movimentos coletivos, cenários contextualizados em seu percurso individual, porém, multifacetado. Um intelectual com papel público na sociedade. Figura que Said (2005) compreende ser a de um sujeito dotado de vocação para representar, articular determinadas mensagens, dar corpo a um ponto de vista, tomar atitudes e ser voz opinativa direcionada a um público.

Ideia corroborada por Angela de Castro Gomes e Patricia Santos Hansen (2016, p.10) que ponderam acerca do intelectual mediador como “homens da produção de conhecimentos e comunicação de ideias direta ou indiretamente vinculados à intervenção político-social”. Carriço seria então um intelectual mediador, conceito abordado no próximo capítulo, um ator estratégico nas áreas da cultura e da política, movimentos que se entrelaçam, não sem a exclusão dos tensionamentos. Um sujeito com posição reconhecida, evidentemente, com variações ao longo de sua vida social.

¹⁹¹ *Lar Catholico*. Juiz de Fora, p. 7, 25/06/1921.

¹⁹² *Lar Catholico*. Juiz de Fora, p. 7, 25/06/1921.

¹⁹³ As informações sobre as doações às missões católicas estão nas edições do *Lar Catholico* de 5/12/1926, 6/11/1927, 12/08/1928, 26/01/1930, 09/10/1932, 29/01/1933, 24/12/1933, 30/12/1934, 30/01/1937.

As autoras ressaltam a importância de atores sociais como Carriço. São eles que produzem bens culturais e os sentidos por eles produzidos. Os pontos de vista desses sujeitos históricos são fundamentais para balizar os fenômenos de sua mediação enquanto intelectual. Gomes e Hansen (2016) reforçam a importância desses personagens, que se tornam estratégicos quando compreendemos suas dinâmicas de circulação, comunicação e apropriação dos bens culturais.

Carriço seria o típico personagem que, muitas vezes, obtém reconhecimento a posteriori, dado o volume de sua produção artística – prestes a alcançar um montante que talvez nem ele mesmo imaginaria quando seguiu menino para o Rio em busca de seu aprimoramento artístico.

CAPÍTULO 4 - CINE THEATRO POPULAR: UMA PROJEÇÃO DA CIDADE EM MOVIMENTO

O nome dado ao cinema por João Gonçalves Carriço é uma informação relevante que merece análise. Cine Theatro Popular, ou mais comumente conhecido como Cine Popular, levava na fachada o conceito com o qual o cineasta queria ser (re)conhecido. Afinal, foi ele quem se intitulou o “amigo do povo”, uma autoimagem que cultivou ao longo do tempo, e assim também era referenciado nas reportagens dos jornais da cidade, como o popular Faisca ou o artista que produzia festas populares ou atrações voltadas para as camadas mais carentes da cidade, como os presépios.

Antes de enveredarmos por esses aspectos, há que se estabelecer as definições de “povo” e “populares” com as quais pretendemos trabalhar daqui por diante. Vamos adotar a palavra “povo” porque é a expressão incorporada por Carriço para se posicionar social, econômica e politicamente em seu mundo. Seu envolvimento com o povo vai muito além das pessoas incluídas na classe trabalhadora, como o operário fabril. A expressão “popular” para esse trabalho, assim como a palavra “povo”, utilizada por Carriço, referem-se aos trabalhadores do comércio, aos prestadores de serviços, aos funcionários públicos, às donas de casa, aos desempregados, aos estudantes, às crianças e adolescentes circulantes pelas ruas de Juiz de Fora.

Consideramos “povo” e “populares” este imenso conjunto de pessoas, sejam assalariados, operários de diversas formas de produção, mulheres e outros grupos sempre presentes nas ruas e atraídos por João Carriço em qualquer uma de suas manifestações artísticas. Ou seja, o “povo”, tão presente na vida de Carriço, é uma parcela da população que vai para além da classe trabalhadora, são os “populares” - nomenclatura usada por alguns autores que trabalham com a História Cultural: povo no sentido de populares.

Nas primeiras duas décadas do século XX, Juiz de Fora tinha dois grandes problemas: o custo de vida e as condições de moradia (ANDRADE, 1987). Os populares enfrentavam uma relação antagônica com quem detinha o capital – eram explorados e recebiam salários abaixo das condições adequadas de sobrevivência¹⁹⁴, mesmo destino dos egressos da escravidão, lembrando que era na região da Zona da Mata a maior concentração de cativos de Minas Gerais. Por outro lado, a elite, segundo Andrade (1987), estava nos cargos de poder como na Câmara

¹⁹⁴ Silvia Maria Belfort Vilela de Andrade (1987), em *Classe operária em Juiz de Fora: uma história de lutas (1912-1924)*, revela a batalha dos trabalhadores para sobreviver. O município, já nas primeiras duas décadas do século XX, registrou três greves: 1912, 1920, 1924. Além das condições inadequadas de salários e moradia, havia muitos acidentes de trabalho, carga excessiva de jornada e até espancamento de operários (p. 58).

Municipal, composta por fazendeiros e profissionais liberais que pertenciam às famílias enriquecidas pela produção de café do século XIX.

Outras instâncias de poder, além da política e a economia, apareciam nas esferas militar e religiosa. A cidade viu a transferência da 4ª Região Militar de Niterói para Juiz de Fora, em 1919. O acontecimento contribuiu para que inúmeras autoridades passassem a visitar a cidade, como o ministro da Guerra, Pandiá Calogeras¹⁹⁵. Outro fator de relevância foi a criação do Bispado, em 1924. Cônego Justino José de Santana foi o primeiro bispo da cidade, cargo exercido até 1958. Dom Justino tinha enorme influência nas esferas do poder e presença marcante em muitos eventos sociais, políticos e econômicos, conforme veremos mais adiante no trabalho. Tanto o estabelecimento da 4ª Região Militar quanto o bispado trouxeram ao município novos elementos de progresso, que permanecia demarcado por regiões da cidade.

Pedro Nava em seu livro *Baú de Ossos* estabelece a rua Halfeld como um divisor imaginário de uma cidade em construção. Seria como o curso de um rio. Na margem direita, a estrutura social pensante, estabelecimentos criados por membros de famílias tradicionais constituídas por casamentos consanguíneos. Uma parcela conservadora, devota, formada por representantes governistas, uma margem elogiadora e apoiante. Já o lado esquerdo da Halfeld, concentrava a “cidade mais alegre, mais livre, mais despreocupada e mais revolucionária” (NAVA, 1974, p.14). E era nesse lado irreverente, oposicionista e contraditor que estavam estabelecidas as empresas da família Carriço que se preparavam para sofrer uma grande transformação.

Como já dito aqui, João Carriço uniu o útil ao agradável na casa de sua mãe, na 15 de Novembro. Desde 1925 montava os presépios agregando uma atração a mais: a exibição de filmes na cocheira da funerária. Assim nascia, improvisadamente, o Cine Theatro Popular. O público, acostumado com sua obra natalina, passou a ter nova opção sediada no mesmo endereço e na mesma época, o cinema. E o que é melhor, a preços populares. Além disso, assistir a uma programação cinematográfica era muito mais que uma alternativa de lazer, “era desfrutar de uma sociabilidade diferente” (MAIA, CARDOSO, DOS SANTOS, 2016, p.138).

É bom ressaltar que, nessa época, o Brasil enfrentava uma grande elevação do custo de vida, já em alta desde a Primeira Guerra Mundial. Angela de Castro Gomes (1979) avalia que a conjuntura era desfavorável. A atividade industrial foi obrigada a concorrer com os produtos estrangeiros que tinham entrada facilitada pela alta taxa de câmbio, consequência da política de

¹⁹⁵ A visita do ministro foi em outubro de 1919, apenas um mês após a transferência da 4ª Região Militar para Juiz de Fora (OLIVEIRA, 1966).

valorização do café. Juiz de Fora seguia esta dinâmica. Salários corroídos pelo custo de vida, preços altos dos alimentos, alugueis caros e casas sem conforto. Oliveira (2000) observa que a migração dos negros libertos para a área urbana da cidade, por volta de 1920, aumentou ainda mais a procura por emprego e moradia.

Diante desse cenário, Almeida (2011) aponta que os ambientes informais de sociabilidades como os bares, os bordéis, as festas e os espaços populares representavam uma percepção de pertencimento. O contato dos negros com os demais moradores da cidade era fortalecido por esses locais de convívio. Pertencer e ser aceito, integrar-se na sociedade e ampliar as redes de convívio era fundamental para essa parcela popular, composta não só pelos negros, mas pelos trabalhadores explorados, os desempregados, as mulheres que recebiam mal, as crianças e adolescentes que atuavam nas fábricas e não conseguiam estudar... E foi exatamente nesse momento que Juiz de Fora viu surgir, aos poucos, o Cine Popular.

Na lista das primeiras obras projetadas no novo espaço cultural estavam “Romeu a Galope”, da Fox, em 1925, e “A noiva do pescador”, da Nordisk, “O amor e o tempo”, da Pathé, “Bartei” e as comédias “Agência de casamentos” e “Cinto magnético”, na virada de 1926 para 1927. Inicialmente, o valor da entrada estava condicionado a uma espécie de contribuição. E nos intervalos de cada filme, o artista Carriço distribuía bombons para as crianças.

A iniciativa o motivou a ponto de querer estender as projeções por todo o ano. Em 21 de janeiro de 1927 enviou requerimento à Câmara Municipal assinado de próprio punho¹⁹⁶. No documento, deixa sua pretensão: a de manter o cinema em funcionamento a preços populares. O agora empresário do setor cinematográfico João Gonçalves Carriço também se comprometia a fazer as instalações adequadas para receber o público e pedia o deferimento das autoridades ao seu pedido.

Semanas depois, em sete de fevereiro, novo pedido enviado à Câmara Municipal de Juiz de Fora¹⁹⁷. Desta vez, a intenção de Carriço era conseguir o aval do poder público para fazer uma reforma de ampliação dos fundos da empresa funerária para a instalação do Cinema Popular. O deferimento foi concedido e assim começava a nascer oficialmente a sala de exibições da família Carriço.

Em agosto, véspera da inauguração, as obras ainda não haviam sido concluídas¹⁹⁸, mas o *Diário Mercantil* já noticiava a novidade informando que o proprietário da nova casa de

¹⁹⁶ Arquivo Histórico de Juiz de Fora - Fundo Câmara da República Velha – entidades recreativas (em organização).

¹⁹⁷ Arquivo Histórico de Juiz de Fora - Fundo Câmara da República Velha – entidades recreativas (em organização).

¹⁹⁸ *Diário Mercantil*. Juiz de Fora, edição 4879, capa, 04/08/1927.

diversões exibiria na estreia um filme que marcaria “época em Juiz de Fora” já que a montagem escolhida vinha fazendo sucesso no Rio de Janeiro. Promessa feita e título guardado a sete chaves. Afinal de contas, o suspense era a alma do negócio.

Bem relacionado no Rio de Janeiro, era de se esperar que a novidade também chegasse aos jornais da capital federal. Em *O Paiz*¹⁹⁹, uma nota publicada trouxe a informação de que o novo cinema de Juiz de Fora teria espaço para duas mil pessoas, de propriedade do industrial João Carriço. Já para os jornais locais²⁰⁰, o cinema tinha capacidade para mil espectadores.

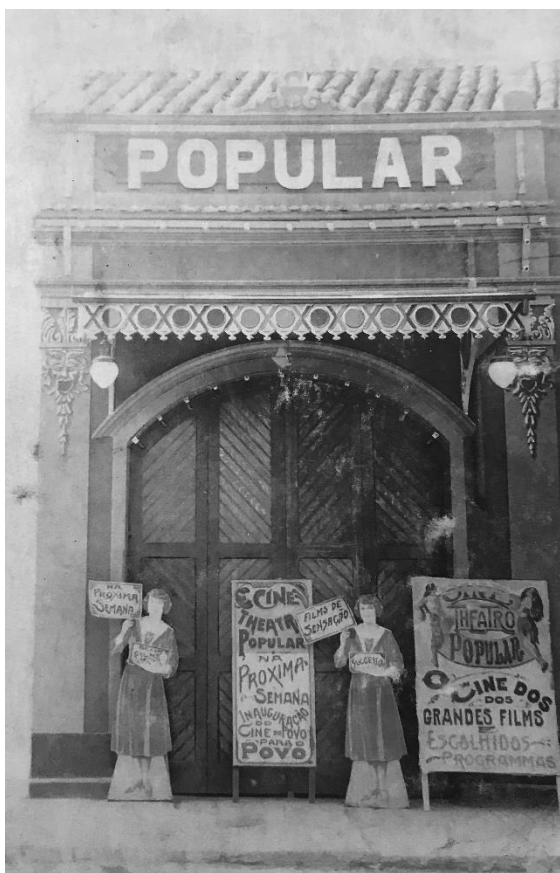
Na imagem 22, a foto da Coleção Carriço Film revela detalhes interessantes acerca do novo cinema. O primeiro deles é sobre o letreiro. O nome Popular, inicialmente, tinha formato retangular e ficava logo acima da porta, abaixo do telhado. Depois, ficou arredondado. As placas colocadas na porta ainda cerrada anunciavam a abertura da casa de espetáculos para a semana seguinte. Essa seria uma alternativa comunicacional de Carriço: as tabuletas de propaganda, usadas por ele não só na porta do cinema e em frente a empresa funerária da família como também as espalhava pelas calçadas da cidade.

Ainda observando a imagem, a adoção do slogan que iria caracterizar o aspecto popular do espaço - Cinema do povo para o povo era a informação de destaque em uma das tabuletas. Na outra placa, a informação impressa de que seria o cinema dos grandes filmes, com programação escolhida. As placas, as pinturas e os desenhos são de autoria de Carriço. É possível reconhecer o traçado de sua escrita em vários de seus trabalhos. A porta de madeira, as luminárias e os desenhos ao lado delas – arte que lembra ícones teatrais, davam um toque decorativo ao ambiente que ainda trazia duas moças pintadas em madeira e dispostas entre as tabuletas desempenhando a função de recepcionistas do público. Em suas mãos, dois cartazes com os dizeres “na próxima semana” e “filmes sensações”, além da palavra sucesso em um dos vestidos. Quem passava pela movimentada e popular rua 15 de novembro ficava bem informado acerca da novidade.

¹⁹⁹ *O Paiz*. Juiz de Fora, edição 15631, p. 8, 07/08/1927.

²⁰⁰ *Diário Mercantil*. Juiz de Fora, edição 4887, p.2, 15/08/1927.

Imagem 22- Fachada do Cine Theatro Popular- 1927



O Popular ainda de portas fechadas, mas com o anúncio de que seria aberto na próxima semana.
 Fonte: Coleção Carriço Film - Arquivo Fotográfico da Fundação Museu Mariano Procópio (Mapro) (1927).

A inauguração oficial do Cine Theatro Popular foi em pleno domingo, 14 de agosto de 1927, estando à frente do negócio “nosso distinto conterraneo sr. João G. Carriço”²⁰¹. O espaço foi avaliado positivamente pelo jornal que destacou como “chic” a decoração interna do salão bem como as dos outros ambientes. As pinturas do Popular ficaram a cargo do parceiro e amigo de Carriço, Xisto Valle de Assis, e de Americo Rodrigues.

“Todos os demais departamentos do Popular, desde a cabine de projecções ao palco e às instalações sanitarias, estão excellentemente installados de acordo com o que é exigido”²⁰², pontuou o *Diário Mercantil*. Os músicos do Popular também ganharam destaque na reportagem e a orquestra regida pelo musicista Mario Valois de Castro, famoso por comandar a sonorização de outros cinemas de Juiz de Fora.

²⁰¹ *Diário Mercantil*. Juiz de Fora, edição 4887, p.2, 15/08/1927.

²⁰² *Diário Mercantil*. Juiz de Fora, edição 4887, p.2, 15/08/1927.

Dois dias depois, o Popular ganhava a primeira página do *Diário Mercantil* por conta de uma atração que vinha fazendo sucesso por onde passava. A *troupe* infantil com o pequeno Edison ocupou os palcos do cinema. No jornal²⁰³, Edison recebeu o adjetivo de mais querido de todos os artistas que visitavam a cidade, cuja temporada teve estreia considerada um sucesso.

Carriço se articulou para reforçar a presença do menino em seu empreendimento. Ao lado do artista mirim, visitou a redação do jornal, uma bela estratégia para conquistar a simpatia da imprensa. Edison fez duas apresentações em uma mesma noite no Popular, tamanho sucesso. Muita gente tentou entrar, mas teve que ser barrada a ponto de Carriço decidir fazer a segunda sessão da noite. Na tela do cinema, em cartaz na semana de abertura, “Em busca do thesouro”, com Pett Morrison, e “Fox Jornal”²⁰⁴.

A sequência de filmes da semana de abertura chamou atenção na programação dos jornais. Em plena quinta-feira, Carriço exibiu “O Filho Pródigo”, considerado um “monumental film histórico de grandes ensinamentos”²⁰⁵. No palco, o “querido artista do povo – Edison e sua troupe”²⁰⁶, com uma variada coleção em seu vasto repertório²⁰⁷. O Popular seguia aberto, mas ao final da primeira semana um susto. Carriço havia esquecido de enviar um requerimento pedindo a vistoria das obras que havia feito no local.

O documento foi enviado à Câmara em 19 de agosto e no dia seguinte o departamento de obras da prefeitura emitiu o parecer: “a referida casa de diversões satisfaz às Resoluções 818 e 825, tendo sahida ampla, bôa illuminação, offerecendo perfeita segurança aos espectadores”²⁰⁸. Em função do resultado da vistoria, o Cine Theatro Popular recebeu a licença necessária para seu pleno funcionamento em Juiz de Fora.

A imagem 23 também revela o esforço de Carriço para divulgar seu cinema por toda a cidade, promovendo a circulação da informação. No carro de propaganda de tração animal e na carroça, duas especialidades de Carriço: a cenografia e a pintura. Em cima do veículo, um avião cenográfico construído por ele. No cartaz pintado também pelo artista, o nome do filme – Azas

²⁰³ *Diário Mercantil*. Juiz de Fora, edição 4889, capa, 17/08/1927.

²⁰⁴ *Diário Mercantil*. Juiz de Fora, edição 4889, p.2, 17/08/1927.

²⁰⁵ *Diário Mercantil*. Juiz de Fora, edição 4890, p.2, 18/08/1927.

²⁰⁶ *Diário Mercantil*. Juiz de Fora, edição 4890, p.2, 18/08/1927.

²⁰⁷ O pequeno Edson frequentou os palcos do Popular por duas semanas e sua carta de despedida em direção ao Ceará, sua terra natal, foi publicada na íntegra na primeira página do *Diário Mercantil*. No texto, o artista mirim ressaltou a generosidade e a gentileza do povo mineiro e garantiu que jamais esqueceria a turnê em Juiz de Fora cidade cuja amizade de seus filhos o cativou para sempre. Para ele, o município deveria ser abençoado por ser uma cidade-delicadeza, cidade-afeição, cidade-encantamento que o acolheu e proporcionou dedicada amizade. (*Diário Mercantil*. Juiz de Fora, edição 4900, capa, 30/08/1927).

²⁰⁸ Arquivo Histórico de Juiz de Fora - Fundo Câmara da República Velha – entidades recreativas (em organização).

do Destino, Compradores de Belleza. A charrete percorria as ruas anunciando a atração do Cine Popular, palavra escrita em destaque na placa abaixo da réplica do avião.

A fotografia também mostra o aspecto popular do registro. Sete pessoas estão em destaque na imagem, entre elas, um garoto negro e descalço. As crianças e adolescentes eram presenças constantes nas sessões ou nas saídas do cinema. Os demais parecem trabalhadores – alguns estão com roupas sujas, botinas e até um martelo em uma das mãos. As roupas são simples. Mas todos fazem pose para aparecerem no registro.

Imagem 23- Carro de Propaganda com as atrações do cinema



A foto reúne em um único enquadramento três paixões de Carriço: o cinema, a cenografia e a pintura. Fonte: Coleção Carriço Film - Arquivo Fotográfico da Fundação Museu Mariano Procópio (Mapro), (s/data).

Outro exemplo da estratégia de Carriço pode ser visto na imagem 24, desta vez, o veículo era mais moderno, motorizado, dirigido por um homem negro. O artista aproveitava o talento como cenógrafo para montar carros “alegóricos” e informar à cidade a atração em cartaz no cinema. Nesta foto, o destaque para o filme da United, *Pimpinella Escarlata*²⁰⁹ que recebia o adjetivo de sensacional atração, no Popular. Pelo registro, é possível ver uma guilhotina e o carrasco, encapuzado, pronto para “agir”. Parecia uma cena teatral feita ao vivo, com os atores interpretando a cena macabra em plena luz do dia, pelas ruas da cidade.

²⁰⁹ O filme é baseado em no livro homônimo da Baronesa Orczy. Um herói inglês, mestre do disfarce e das fugas audaciosas, arrisca a vida para salvar a aristocracia da morte na guilhotina, sob o nariz dos carrascos, durante a Revolução Francesa. Disponível em <<http://www.eovideolevou.com.br/detalhe/completo.asp?cp=49361>>. Acesso em 4 de dezembro de 2021 12:05.

Imagem 24- Carro "alegórico" do filme Pimpinella Escarlata



Fonte: Coleção Carriço Film - Arquivo Fotográfico da Fundação Museu Mariano Procópio (Mapro), (s/data).

O envolvimento de Carriço com os eventos da cidade, a fama e o talento reconhecidos em suas ações e o sucesso que seu nome possuía em Juiz de Fora já seriam bons pressupostos para o êxito de um negócio ao lado do Popular. Imaginar que as sessões movimentariam a rua 15 de novembro atraindo grande público à casa de diversões estimulou o comerciante José Campanha a montar um estabelecimento²¹⁰ exatamente ao lado do cinema, no número 868.

O Café Odeon abriu as portas em 20 de agosto, seis dias após à sessão inaugural do Popular. O lançamento ganhou capa do *Diário Mercantil* e foi prestigiado com as presenças de representantes da imprensa e amigos do proprietário. “O café Odeon veio preencher uma lacuna existente naquele ponto, em virtude da recente inauguração, allí, do Cinema Popular, do estimado cavalheiro sr. João Carriço²¹¹”. Quem compareceu à inauguração ainda ganhou um copo de chopp.

O Café Odeon era grande, como pode ser observado na imagem 25, com o nome pintado na fachada do casarão de várias portas e janelas. Ainda na foto, a cultura de Carriço de espalhar tabuletas pela calada com as atrações da programação. De pé, em uma das entradas da empresa

²¹⁰ *Diário Mercantil*. Juiz de Fora, edição 4894, capa, 23/08/1927.

²¹¹ *Diário Mercantil*. Juiz de Fora, edição 4894, capa, 23/08/1927.

funerária da família, uma mulher negra observa o movimento, ao lado do cartaz que anuncia o filme “O homem dos meus sonhos”. Na porta do cinema, dois garotos negros e descalços. Um deles olha para dentro na tentativa de saciar a curiosidade. O segundo, com um cesto na cabeça, para a lida para também observar. Há outro homem parado com perfil popular e roupas simples, outro homem de costas, vestido de negro e uma mulher. Nesta foto, o letreiro do Popular já é arredondado e a fachada passou por algumas mudanças.

Imagem 25- Café Odeon ao lado do Cine Popular



O Café funcionava ao lado do Cine Popular no número 868 da rua 15 de novembro.

Fonte: Coleção Carriço Film - Arquivo Fotográfico da Fundação Museu Mariano Procópio (Mapro), (s/data).

Com uma semana de portas abertas e com a área bastante movimentada, Carriço implementou uma das ações estratégicas que se tornou uma de suas marcas registradas para conquistar e atrair público e revelar um pouco de seu perfil. A distribuição de bombons. Por meio do *Diário Mercantil*²¹², ele anunciou para a matinê de domingo, às duas da tarde, que a “petizada” ganharia o mimo que iria se repetir por muitas e muitas vezes ao longo da história do Popular.

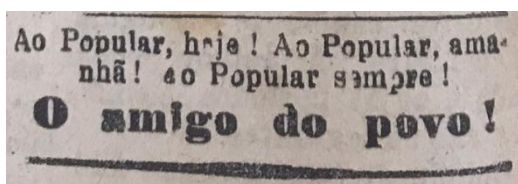
4.1 “O amigo do povo”

²¹² *Diário Mercantil*. Juiz de Fora, edição 4892, p.2, 20/08/1927.

A expressão “O amigo do povo” diretamente relacionada ao Popular e, conseqüentemente, a João Carriço, surgiu já no primeiro ano de funcionamento do cinema. O exibidor cinematográfico passou a adotar o lema em algumas peças publicitárias. E não foi só esse o slogan incorporado por Carriço que, como sabido, tinha aptidão para a comunicação. Nos bordões criados, a condição do menor preço aliada à melhor casa de espetáculo, com excelentes atrações estava presente na maioria deles. O proprietário do Popular queria que a população fizesse a relação imediata sobre a qualidade do cinema, o fato de ele ser parceiro do público, conceder preços especiais e ainda ofertar uma boa carta de filmes.

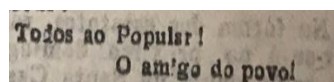
Alguns dos slogans, além de “O amigo do povo”, foram: “O melhor espetáculo, menor preço, melhor teatro”; “Popular, o templo das maravilhas cinematográficas todos ao Popular, o amigo do povo”; “Atrações no Popular, o templo das maravilhas cinematográficas. O melhor espetáculo, no melhor teatro, melhor preço”; “Ao Popular, hoje! Ao Popular, amanhã! Ao Popular sempre! O amigo do povo”; “O cinema do povo para o povo”; “Todos ao Popular! O cinema dos melhores filmes pelo menor preço”. “Todos ao Popular! O cinema do povo para o povo”. Nas imagens 26 e 27 é possível observar essa característica presença nos anúncios do jornal. Mas, sem dúvida nenhuma, o slogan que mais funcionou, utilizado por inúmeras vezes, foi associar Carriço, o dono do cinema, como o “amigo do povo”, como ele mesmo se intitulava.

Imagem 26- O “amigo do povo”!



Destaque do anúncio do Cine Theatro Popular com grifo para “O amigo do povo!”.
Fonte: *Diário Mercantil*. Juiz de Fora, edição 4911, p. 2, 12/09/1927.

Imagem 27- Slogans do Cine Popular



Os slogans eram recursos de aproximação utilizados por João Carriço para chamar atenção do público e levá-lo a comparecer ao Cine Theatro Popular.

Fonte: *Diário Mercantil*. Juiz de Fora, edição 4982, p. 2, 06/12/1927.

O autointitulado “amigo do povo” também estendia a “amizade” ofertando gratuidade em algumas matinês ou sessões especiais e comemorativas; liberava frequentemente a entrada para senhoras e senhoritas acompanhadas e às crianças carentes. Carriço chegou a distribuir presentes, como no primeiro Natal do cinema. Isso sem falar nos bombons e balas nos intervalos e das noites que cedia o espaço para sessões cívicas, entidades filantrópicas ou na promoção dos bailes de carnaval.

Angela de Castro Gomes e Patricia Santos Hansen (2016) reforçam que esse comportamento corrobora a necessidade de se articular o estudo das trajetórias às redes e lugares. O tipo de ação deve ser analisado para tentar compreender as intenções dos atores. A postura também reforça a inserção de Carriço à reflexão sobre a geração, uma categoria também importante na história dos intelectuais. Gomes e Hansen (2016) salientam que, ao contrário do senso comum, a geração não se atém a um “grupo de idade”, mas sim, às vivências em relação aos acontecimentos. A iniciativa de João Carriço, de se transformar em um sujeito fraterno da comunidade, sem dúvida, caracteriza uma de suas principais marcas como intelectual.

Essa definição, lançando um olhar atento ao esforço de Carriço, o insere como um sujeito histórico completamente envolvido na produção cultural de bens simbólicos, amplamente reconhecido em Juiz de Fora, constituindo ali seu próprio mundo intelectual. Angela de Castro Gomes e Patricia Santos Hansen ressaltam o conceito sem desconsiderar uma concepção mais ampla:

...estariam os intelectuais mediadores, cuja atenção primordial se volta para práticas culturais de difusão e transmissão, ou seja, práticas que fazem “circular” os produtos culturais em grupos sociais mais amplos e não especializados. Tais intelectuais seriam aqueles voltados para a construção de representações que têm grande impacto numa sociedade, sendo estratégicos para se entender como uma série de novos sentidos são gestados a partir da recepção dos bens culturais; de como tais bens transitam entre grupos sociais variados; de como a esfera da cultura se comunica, efetivamente, com a esfera social (GOMES; HANSEN, 2016, p.26).

Sirinelli (2003) nos leva a pensar na trajetória de Carriço em torno de uma sensibilidade ideológica ou cultural comum, com afinidades igualmente impactantes que fundam “uma vontade e um gosto de conviver”. Certamente, estruturas de sociabilidade difíceis de apreender do ponto de vista historiográfico, mas jamais algo a ser ignorado, menosprezado ou mesmo subestimado. Carriço se insere em um campo intelectual e essa adesão pode ser pela amizade, ele mesmo, autointitulado “amigo do povo”, por alguma fidelidade arrebanhada por ele ou até mesmo seduzido por uma influência ou, o oposto, estimulado por alguma exclusão sofrida.

Independentemente do estímulo para agir assim, é fundamental avaliar as posições tomadas por ele, os debates dos quais participou, as parcerias advindas de seu comportamento. Para Sirinelli, este “observatório” da sociabilidade do microcosmo do intelectual Carriço é um espaço interessante para analisar o movimento das ideias de um recorte temporal. Seu “amadurecimento” enquanto sujeito, empresário, artista e, agora, exibidor cinematográfico o insere em um “estrato demográfico” (SIRINELLI 2006, p.133) característico do conceito sobre geração.

Nesse momento da vida, o juiz-forano já havia alcançado uma existência autônoma, apesar de ainda ter sua sobrevivência financeira atrelada ao negócio herdado do pai Manoel. O que Sirinelli (2006) considera como fundamental ao se pensar no conceito de geração é o fato de Carriço ter uma identidade com visibilidade, a ponto de ser reconhecido amplamente por suas ações artísticas e envolvimento social. Talvez o fator inaugurador referenciado pelo autor seja a criação do Cine Theatro Popular. Nesse ponto, a proposta é pensar no cinema como um fato inaugurador que ganharia reforço em breve, com a criação da Carriço Film, sua empresa de produção cinematográfica.

Ora, os fatos inauguradores se sucedem de maneira forçosamente irregular e por isso existem gerações “curtas” e gerações “longas”. E assim como o econômico, o social, o político e o cultural não avançam no mesmo passo, e as gerações, em relação a esses diferentes registros, são de geometria variável, tal plasticidade também existe verticalmente em relação ao tempo (SIRINELLI, 2006, p.133).

Nesse aspecto, Carriço também surge como um sujeito que expressava uma cultura política, cuja elaboração surge no decurso de sua formação enquanto intelectual (BERSTEIN, 1998). Essa “aquisição” vem das certezas das primeiras aprendizagens, como vimos até o momento, fatos históricos que compuseram a trajetória de Carriço – a influência da família, das redes de sociabilidades e, claro, o entrelaçamento de todas estas características com o desenvolvimento urbano, político, cultural e econômico de Juiz de Fora.

Todo esse aparato foi confrontado pelos acontecimentos da vida de Carriço durante sua existência, sua vontade de se manifestar artisticamente e a flagrante necessidade de se envolver com as questões urbanas. Todos esses fatores, contribuem para o que Berstein (1998) argumenta como o aumento de seu poder de convicção e de seu papel de chave da leitura do real. Ou seja, por meio do biografado, é possível fazer uma crítica analítica do cenário no qual estava inserido.

Ligia Maria Leite Pereira (2000), no entanto, nos ampara para a atenção lacunar da documentação em relação à trajetória individual e a história social. A complexidade desse cruzamento nos lembra o quão complexo pode se tornar João Carriço para um olhar sem as

lentes adequadas. Ele não segue um modelo linear de comportamento, nem tampouco é o reflexo do social. Carriço é um polo ativo. Se apropria do real, filtra, transmuta e até mesmo projeta a realidade para outra dimensão que faz parte de sua própria subjetividade (PEREIRA, 2000).

O biografado João Carriço representa o que Lígia Pereira nomeia como uma reapropriação singularizada de seu universo social e até mesmo histórico que o circunda. O cuidado é saber sempre que o contexto social é móvel – nada coerente e que, sobretudo, sofre com a ação transformadora de Carriço sobre ele. Esse ponto é fundamental quando analisamos a Juiz de Fora vivida por João Carriço. Como a prática individual do apaixonado por cinema refletiu e impactou sobre cada pessoa que passou pela porta do Popular? Carriço não estava disposto a frear suas ações. Pelo contrário, era estimulado a cada vez mais interferir na composição social e na urbanidade de Juiz de Fora. Os mimos ofertados, as atrações escolhidas e as posições políticas adotadas a partir do Popular reforçam isso.

Em 31 de agosto de 1927, pouco mais de duas semanas após a inauguração, parte das mulheres de Juiz de Fora foi contemplada com a novidade: sessão grátis para senhoras e senhoritas, desde que acompanhadas de um cavalheiro. No palco, a estreia de uma “famosa e aplaudida”²¹³ trouxe: “Turunas da Mauriceia”, que, segundo o anúncio, vinha recebendo aplausos nos palcos dos teatros do Brasil, com a apresentação de um musical com canções nacionais. No mês seguinte, mais promoção para elas na “sessão das moças” que entrariam sem pagar nada se estivessem ao lado de um cavalheiro. Carriço caprichou no texto do anúncio dizendo que a sessão seria de arte luxo e beleza, na tela e no palco²¹⁴. A gratuidade foi ofertada por dois dias seguidos²¹⁵.

Sem dúvida, ele lidava bem com as pessoas e dedicava especial carinho às mulheres. No *Diário Mercantil* de cinco de setembro de 1927, Carriço informou como seria a sessão do dia seguinte: “o mais rico e luxuoso programma. O mais artistico film. Um colosso da Fox com Virginia Valli, dedicado ao bello sexo de Juiz de Fóra”²¹⁶. O filme exibido foi “Laços Sagrados ou os Mysterios do Matrimonio” que, segundo o anúncio, era uma super produção que precisava ser vista, pois interessava a todos.

Abaixo do anúncio, Carriço “explicou” porque o filme era de interesse geral. Laço sagrado seria o vínculo indissolúvel, a união entre duas pessoas diante de um sacerdote que,

²¹³ *Diário Mercantil*. Juiz de Fora, edição 4901, p.2, 31/08/1927.

²¹⁴ *Diário Mercantil*. Juiz de Fora, edição 4913, p.2, 14/09/1927.

²¹⁵ *Diário Mercantil*. Juiz de Fora, edição 4914, p.2, 15/09/1927.

²¹⁶ *Diário Mercantil*. Juiz de Fora, edição 4905, p.2, 05/09/1927.

muitas vezes, poderia se caracterizar em uma prisão. O texto ensinou que os jovens, ao escolherem uma mulher apenas pelo físico perfeito, “uma carinha linda ou um corpo gracioso”²¹⁷ poderiam perder o encanto ao desvendar os olhares curiosos após o noivado. Esse seria o enredo por traz do filme “estupendo”²¹⁸, em cartaz no Popular que iria agradar pela história e luxo na montagem.

De um lado, crítica velada apenas ao interesse masculino pelo apelo estético. Em outra oportunidade a valorização da beleza feminina. O filme “Sua majestade, a Mulher” foi exibido em minitemporada no Popular e anunciado como o “maior trabalho cinematographico da semana. O mais majestoso monumento de arte e belleza”²¹⁹. A montagem é descrita como um trabalho fino em que a mulher se apresenta meiga e envolvida em “ricas toilettes”, cheia de um sorriso encantador²²⁰. Dias depois²²¹, mais sessão das moças no Popular com entrada gratuita para elas, desde que na presença dos cavalheiros²²².

As mulheres recebiam mais atenção do exibidor, mas os cavalheiros também ganharam sessões especiais no Popular. Interessante é observar a correlação que Carriço fazia entre a promoção e o filme em cartaz. Se a montagem era a comédia “Noivas não faltam”²²³, destinava a sessão aos homens, premiados com a gratuidade do ingresso, desde que acompanhados de um amigo. Se o filme era “Campeão a muque”²²⁴, por que não ofertar entrada liberada para os cavalheiros? Nesse dia, cada homem acompanhado de um amigo ou de uma “senhora ou senhorinha” não pagaria nada.

Já no primeiro ano de funcionamento do Popular, Carriço abriu o espaço para uma sessão cívica, promovida pelo Centro Cívico “Ayres Gomes”, no sete de setembro. O evento ganhou capa do *Diário Mercantil*, que noticiou a comemoração no Cinema Popular, “cujo empresário, sr. João Carriço, graciosamente se promptificou a ceder o vasto salão da nova casa

²¹⁷ *Diário Mercantil*. Juiz de Fora, edição 4905, p.2, 05/09/1927.

²¹⁸ *Diário Mercantil*. Juiz de Fora, edição 4905, p.2, 05/09/1927.

²¹⁹ *Diário Mercantil*. Juiz de Fora, edição 4917, p.2, 19/09/1927.

²²⁰ *Diário Mercantil*. Juiz de Fora, edição 4917, p.2, 19/09/1927.

²²¹ No *Diário Mercantil* de 21/09/1927, edição 4919, p.2, a informação anuncia a sessão das moças para o dia seguinte, dia 22 de setembro.

²²² A prática era recorrente, como foi o caso dos anúncios do *Diário Mercantil* dos dias 28 e 29 de setembro de 1927. No primeiro, ele informou a sessão para as mulheres reservadas para o dia seguinte. Em 29/09, o benefício de que cada cavalheiro acompanhado de uma moça, esta teria entrada gratuita. O estímulo à presença dos casais era uma das práticas comerciais de Carriço. Em seis de outubro, poucos dias depois, mais gratuidade para as moças acompanhadas. Fonte: *Diário Mercantil*. Juiz de Fora, edição 4925, p.2, 28/09/1927; *Diário Mercantil*. Juiz de Fora, edição 4926, p.2, 29/09/1927; *Diário Mercantil*. Juiz de Fora, edição 4932, p.2, 06/10/1927.

²²³ *Diário Mercantil*. Juiz de Fora, edição 4921, p.2, 23/09/1927.

²²⁴ *Diário Mercantil*. Juiz de Fora, edição 4927, p.2, 30/09/1927.

de diversões, para a sessão do centro”²²⁵. O evento teve uma conferência sobre o fato histórico, seguida de uma sessão de cinema, considerada uma “super-produção da United Artist, O General, com o impagável Buster Keaton”²²⁶.

Outro exemplo do apego a noções de civismo, prática do bem comum e a formação do sentimento de pátria se refere a relação entre os escoteiros e a visão despertada por eles na sociedade. Carriço parecia ser um adepto dessas práticas a ponto de oferecer entradas especiais para os escoteiros. Em 10 de setembro de 1927, o *Diário Mercantil*, dentro das celebrações de sete de setembro, publicou uma reportagem com tons opinativos. Nela, o escotismo é descrito como algo que contempla o homem de “iniciativa própria, é corajoso, tem vontade firme e resoluto, é trabalhador, cortez e delicado, não mente e só tem em vista a prática de boas ações”²²⁷.

No mesmo texto, eles são comparados aos bandeirantes, renascidos nos escoteiros “que não conquistam terras, mas desbravam consciências, aprimoram o caráter e cooperam para a felicidade de uma pátria que amanhã lançará um olhar carinhoso e reconhecido para cada um dos seus filhos escoteiros”²²⁸. Na mesma data em que a reportagem foi publicada, o Cine-Theatro Popular, uma Empresa João Carriço, anunciou para o dia seguinte matinê de gala em homenagem aos escoteiros, contemplados com a meia entrada, sessão que ainda teria “farta distribuição de bombons”²²⁹, conforme pode ser visto na imagem 28 que também traz os destaques do cinema para aquele dia. Para o dia seguinte, estaria em cartaz os sugestivos títulos “A caminho da Santa Fé”, com Jack Perrin, e “Lobo Humano”, com John Gilbert.

²²⁵ *Diário Mercantil*. Juiz de Fora, edição 4904, capa, 03/09/1927.

²²⁶ *Diário Mercantil*. Juiz de Fora, edição 4907, p.2, 07/09/1927.

²²⁷ *Diário Mercantil*. Juiz de Fora, edição 4910, p.3, 10/09/1927.

²²⁸ *Diário Mercantil*. Juiz de Fora, edição 4910, p.3, 10/09/1927.

²²⁹ *Diário Mercantil*. Juiz de Fora, edição 4910, p.2, 10/09/1927. Uma semana depois, a mesma “farta distribuição de bombons às crianças, durante matinê” (*Diário Mercantil*. Juiz de Fora, edição 4916, p.2, 17/09/1927).

Imagem 28- Propaganda do Cine Theatro Popular



A propaganda com o anúncio de matiné de gala em homenagem aos escoteiros com distribuição de bombons.

Fonte: *Diário Mercantil*. Juiz de Fora, edição 4910, p.2, 10/09/1927.

A distribuição de doces, bombons e até café foi uma prática adotada por Carriço nos anos em que esteve à frente do Popular. Ele “avisava” que isso iria acontecer antecipadamente, ou seja, era um chamariz para quem ia ao cinema. O fato de também incluir nas publicidades a cobrança dos preços acessíveis²³⁰ ajudava a popularizar ainda mais o cinema que assumia no próprio nome este caráter.

Essa inclinação não está presente apenas na distribuição de “mimos”. João Carriço apresentava o Popular como um local disponível para ocasiões especiais. Em setembro de 1927, o cinema sediou um festival artístico em benefício das crianças pobres²³¹. A programação foi montada especialmente para o evento com atrações na tela e no palco. O filme em cinco atos,

²³⁰ No anúncio do *Diário Mercantil* de 05/09/1927, por exemplo, ao lado da programação, a indicação de que os preços eram “popularíssimos”. Um reforço da informação que, sem dúvida, era uma atração para o público que frequentava as sessões do Popular (*Diário Mercantil*. Juiz de Fora, edição 4905, p.2, 05/09/1927).

²³¹ *Diário Mercantil*. Juiz de Fora, edição 4922, p.2, 24/09/1927.

“Um rapto na fronteira”, era estrelado pelo “popular”²³² artista Jack Perrin, e exibição de um número do “Diamond-Journal”, com reportagens “sensacionais”²³³. No palco, “Filhinho” (Mignon) e sua trupe com apresentação de dança e música.

O festival previa a distribuição de cupons numerados a cada um dos presentes no Popular. Com ele, o público participaria do sorteio de um “magnífico”²³⁴ lote de terreno doado especialmente para a ocasião. A extração seria no dia 24 de dezembro pelos quatro finais do primeiro prêmio da Loteria da Capital Federal. No mesmo anúncio que informava todas estas promoções, também revelava para o dia seguinte uma grandiosa matinê com preços popularíssimos e distribuição de bombons às crianças.

Devia ser difícil não se seduzir aos encantos do Popular que, três dias depois, abria suas portas para uma sessão afetiva. A atração foi uma programação “sensacional”, um filme que falaria diretamente à “alma de brasileiros e portugueses”: “Portugal de hoje”. Carriço, filho de português, dedicou a noite à “laboriosa colônia portuguesa desta cidade”²³⁵.

O dono do Cine Theatro sabia agradar a todos ao mesmo tempo que ofertava ao público a programação que considerava da melhor qualidade, na tela ou no palco²³⁶. Pouco tempo depois da abertura de sua casa de diversões, Juiz de Fora recebia espetáculos que faziam sucesso no Rio de Janeiro e em São Paulo. Exemplo foi a estreia do Trio de Ouro em minitemporada no palco do Popular²³⁷. A trupe mostrou à cidade três montagens arrebatadoras: Salamanca, com imitações femininas em luxuoso guarda-roupa; a novidade do Dr. Rossi, um mágico indiano, e Portenho, um monologuista e bailarino de tangos argentinos. O anúncio dizia que as atrações chegavam com “ricos” cenários próprios e no rastro do sucesso alcançado nas capitais.

Já a presença da companhia de revistas burletas, comédias e variedades “Orvi” provocaram agitação na cidade a ponto de os artistas serem reverenciados na capa do *Diário Mercantil*. O grupo chegou a Juiz de Fora após temporada de sucesso no Cine-Theatro Centenário, do Rio de Janeiro, e a próxima parada seria no palco do Popular. A reportagem

²³² *Diário Mercantil*. Juiz de Fora, edição 4922, p.2, 24/09/1927.

²³³ *Diário Mercantil*. Juiz de Fora, edição 4922, p.2, 24/09/1927.

²³⁴ *Diário Mercantil*. Juiz de Fora, edição 4922, p.2, 24/09/1927.

²³⁵ *Diário Mercantil*. Juiz de Fora, edição 4923, p.2, 26/09/1927.

²³⁶ A Empresa João Gonçalves Carriço inaugurou uma agência de publicidade na rua Halfeld. No espaço, além dos serviços em comunicação, o ponto funcionava como um local para informações acerca das produções a serem exibidas no Popular. A agência de publicidade do Popular foi o nome dado ao negócio, tema de seu primeiro cinejornal, o Cine Jornal Actualidades N.001, de 1934. A informação no material era de que a agência havia sido criada para orientar o público sobre as grandes produções exibidas durante o ano no cinema. Uma preocupação do diretor, além de informar, orientar a população.

²³⁷ *Diário Mercantil*. Juiz de Fora, edição 4912, p.2, 13/09/1927.

citava que parte do elenco já era conhecida do público local²³⁸. A estreia estava agendada com a revista de grande sucesso, em dois atos, 16 números de música, seis quadros e uma surpreendente “apoteose”²³⁹. No dia marcado, o anúncio²⁴⁰ do Popular, imagem 29, trazia alguns dos slogans utilizados por Carriço: “o melhor espetáculo pelo menor preço no melhor teatro” e “Ao Popular – o amigo do povo”. Nessas condições, impossível não ser amigo e grato à casa de diversões e a seu proprietário.

Imagem 29- Companhia de Revistas, Burletas, Comedias e Variedades Orvi



“O melhor espectáculo pelo menor preço no melhor teatro”; “Ao Popular – O amigo do povo”.
 Fonte: *Diário Mercantil*. Juiz de Fora, edição 4929, p. 2, 03/10/1927.

Até porque, ao longo de sua história, além das inúmeras apresentações de sucesso, a casa também demonstrava ter cuidado com a estrutura oferecida ao público. As primeiras exhibições, improvisadas, na agência funerária da família estavam ficando para trás. Depois da abertura oficial, o Cine-Theatro, empresa João Carriço, seguia se adaptando para receber a

²³⁸ Entre os artistas citados estão Victoria Soares, Eulesia Barreto, Dulce Simone, Dina Alva, Nogueira Sobrinho, Benito Garcia, Fernando Coelho e Monteiro de Gouvêa (*Diário Mercantil*. Juiz de Fora, edição 4926, capa, 29/09/1927.).

²³⁹ *Diário Mercantil*. Juiz de Fora, edição 4926, capa, 29/09/1927.

²⁴⁰ *Diário Mercantil*. Juiz de Fora, edição 4929, p.2, 03/10/1927.

plateia da “excellente casa de diversões”²⁴¹. A reforma entregue logo depois após a inauguração teve como objetivo oferecer mais conforto aos inúmeros frequentadores. “Depois, apresentando sempre um programa variado e interessante, o Cine-Theatro Popular, de dia para dia, vae se tornando o ponto escolhido de recreação do nosso público”²⁴².

Na imagem 30, é possível identificar a entrada do Popular, onde Carriço deixava expostas as tabuletas com as atrações da programação e fotos dos artistas consagrados. Um momento para contemplação de quem passava pelo local, ver o rosto dos atores do cinema assim, de pertinho. Logo na entrada, havia uma iluminação especial composta por uma sequência de luminárias, estilo arandelas. Em alguns momentos da história do cinema, Carriço expunha trabalhos de outros artistas transformando o espaço numa espécie de foyer ou uma pequena galeria de arte.

Imagem 30- Fachada do Cine Popular com anúncios dos filmes em cartaz



Logo na entrada, as fotos dos artistas do cinema para quem quisesse ver e admirar seus ídolos.

Fonte: Coleção Carriço Film - Arquivo Fotográfico da Fundação Museu Mariano Procópio (Mapro), (s/data).

O amigo do povo parecia ser fraterno também em suas relações políticas. Em outubro de 1927, Juiz de Fora rendeu homenagens a Pedro Marques de Almeida, naquele ano, deputado presidente da Câmara Estadual, mas já havia sido vereador do município por três mandatos. Os

²⁴¹ *Diário Mercantil*. Juiz de Fora, edição 4915, p.2, 16/09/1927.

²⁴² *Diário Mercantil*. Juiz de Fora, edição 4915, p.2, 16/09/1927.

jornais o citavam como uma das figuras mais proeminentes da cena política local²⁴³. Por conta do carinho da população de todas as classes, “desde o operário mais humilde ao mais alto expoente da nossa sociedade”²⁴⁴, foi recebido com festa e banda de música na estação de trem, vindo de Belo Horizonte.

O político caminhou pelas ruas da cidade, foi à Repartição Pública onde recebeu homenagens e ainda participou de um baile no Club Juiz de Fora com as presenças de vários deputados e membros da “aristocracia local”²⁴⁵. O Popular, que recebia a companhia de revistas burletas, comédias e variedades “Orvi”, também homenageou o deputado com uma saudação da atriz Victoria Soares²⁴⁶.

O anúncio da casa de diversões garantia que a noite seria grandiosa por conta do festival de gala em homenagem ao presidente da Câmara dos Deputados de Minas Gerais, Pedro Marques de Almeida, que ficaria honrado com a presença do público. O texto estimulou a ida de todos ao cinema já que havia o prenúncio de que o momento teria “Arte! Luz! Musica! Flores! Alegria! Prazer! Sensação!”²⁴⁷.

A noite de gala no Popular foi citada novamente no *Diário Mercantil*. O deputado Pedro Marques de Almeida teria ido à casa de diversões acompanhado de amigos. Além de ser importante figura no cenário público de Juiz de Fora, Pedro Marques tinha outra relação com a família de Carriço. Afinal, foi a mãe do político, a viúva Leonilda Ameria Cortes que, 11 anos antes, em 1916, emprestou 20 contos de réis ao pai de Carriço para a compra do imóvel que naquela data recebia o deputado em festa pomposa.

Esta multiplicidade de Carriço e seu perfil multifacetado é algo a ser analisado com profundo interesse. Como ressalta Pierre Bourdieu (2006), acerca da ilusão biográfica, impossível se debruçar sobre uma vida inseparavelmente do conjunto dos acontecimentos de uma existência, claro, concebida como uma história. O Carriço na vestimenta de político²⁴⁸, circulava para além do seu mundo cuja identidade era amplamente aceita como artista. Esta circulação flexível respingava em sua constituição e produzia efeitos sociais.

²⁴³ De fato, Pedro Marques de Almeida era uma proeminente figura da política de Juiz de Fora, ganhando o cargo de primeiro prefeito da cidade, em 1931, título assim utilizado após a Revolução de 1930.

²⁴⁴ *Diário Mercantil*. Juiz de Fora, edição 4929, capa, 03/10/1927.

²⁴⁵ *Diário Mercantil*. Juiz de Fora, edição 4929, capa, 03/10/1927.

²⁴⁶ *Diário Mercantil*. Juiz de Fora, edição 4930, capa, 04/10/1927. O Popular também esteve presente na reportagem de capa do jornal *Diário Mercantil* de 08/10/1927, edição 4934 por conta do festival em homenagem ao político.

²⁴⁷ *Diário Mercantil*. Juiz de Fora, edição 4934, p.2, 08/10/1927.

²⁴⁸ Pierre Bourdieu (2006) cita Proust que faz uso do nome próprio precedido do artigo definido para esclarecer determinados comportamentos ou fases da vida de um biografado.

Em plena harmonia seguia também sua relação com a cidade. A montagem anual dos presépios permaneceu entre as paixões de Carriço e ele deu continuidade mesmo com o funcionamento do Popular. No ano da inauguração, o empresário associou esta atração às outras de sua casa de diversão com o acréscimo de uma novidade: a distribuição de brinquedos. No dia 23 de dezembro, pelo jornal²⁴⁹, anunciou para a noite seguinte a inauguração do presépio e a exibição do filme “O Apóstolo”. Na noite de Natal, o Popular recebeu o público desejoso por admirar a caprichosa montagem do artista.

Para o dia 25, o capricho de Carriço seria com a matinê²⁵⁰. As crianças entraram gratuitamente e ainda ganharam os brinquedos distribuídos pelo “amigo do povo”. Os pequenos puderam assistir à “empolgante série ‘Sombra misteriosa’”²⁵¹. O Natal daquele ano parecia ter sido especial, conforme revelou o *Diário Mercantil*²⁵²: “em todos os nossos institutos de caridade os pobres tiveram seu natal festivo, recebendo doces, roupas e prendas varias”²⁵³.

O clima natalino atingiu o comércio que registrou grande movimentação, permanecendo de portas abertas no dia 24, até meia-noite. O “amigo do povo”, contagiado pelo espírito de Natal, também resolveu presentear o público de sua casa de diversões com preços ainda mais populares²⁵⁴. O desconto estava liberado no fim do ano de 1927, o primeiro da história do Popular em Juiz de Fora.

A festa não ficou só lá. Carriço ainda teve fôlego para promover um Festival organizado pelo bloco carnavalesco “Os Rouxinóis” e inseriu no anúncio do Popular: “Música! Alegria! Flores”²⁵⁵. Na mesma publicidade, a notícia de que no dia seguinte, a sessão seria das moças, ou seja, gratuidade para elas na semana mais festiva do ano, a do Natal.

Nem tudo era alegria para o “amigo do povo”. Os frequentadores do Cine-Theatro Popular andaram dando dor de cabeça à Carriço, a ponto de o *Diário Mercantil*²⁵⁶ divulgar uma nota policial na primeira página chamando a atenção do público. O motivo? Os chapéus. O adereço era uma prática entre homens e mulheres e, evidentemente, um acessório muito utilizado, inclusive, no Popular. Por meio de uma carta enviada ao veículo, os policiais de Juiz de Fora deram uma “bronca” nos frequentadores dos teatros e cinemas da cidade, em especial,

²⁴⁹ *Diário Mercantil*. Juiz de Fora, edição 4997, p.2, 23/12/1927.

²⁵⁰ *Diário Mercantil*. Juiz de Fora, edição 4998, p.2, 24/12/1927.

²⁵¹ *Diário Mercantil*. Juiz de Fora, edição 4998, p.2, 24/12/1927.

²⁵² *Diário Mercantil*. Juiz de Fora, edição 4999, capa, 26/12/1927.

²⁵³ *Diário Mercantil*. Juiz de Fora, edição 4999, capa, 26/12/1927.

²⁵⁴ *Diário Mercantil*. Juiz de Fora, edição 4999, p.2, 26/12/1927.

²⁵⁵ *Diário Mercantil*. Juiz de Fora, edição 5001, p.2, 28/12/1927.

²⁵⁶ *Diário Mercantil*. Juiz de Fora, edição 4933, capa, 07/10/1927.

do Popular em função do uso de chapéus nas sessões – o que atrapalhava a visão de quem estava na fileira de trás.

Na reportagem, os policiais argumentavam que o município estava equiparado aos grandes centros, do ponto de vista social e cultural, com vigor mercantil e industrial, a ponto de seguir o comportamento das capitais no quesito civilizador. A nota dizia que, apesar da “suavidade e delicadeza” das autoridades, havia desobediência da ordem superior. “Mais curioso ainda é que taes pessoas, que no Rio e em São Paulo, quando em viagem, attendem a esta ordem”²⁵⁷ mas em Juiz de Fora, demonstravam rebeldia. Para os policiais, a postura significava crença no critério de exceções, “sempre odiosas”.

“Sabão” pelo jornal e intimação dos agentes municipais. Em 24 de outubro de 1927, dois meses após a inauguração do cinema, João Carriço recebeu uma intimação que pedia a retirada de suas placas com “reclames” das paredes das casas comerciais²⁵⁸, apesar de o espaço ter sido cedido pelos proprietários destes estabelecimentos. Carriço encaminhou um abaixo-assinado à Câmara Municipal, de próprio punho, pedindo licença para manter a estratégia publicitária. Como argumento, ele garantiria que os materiais seriam pequenos e móveis, não atrapalhando a circulação.

A resposta veio no dia seguinte²⁵⁹. Como não havia legislação municipal proibindo a afixação das pequenas tabuletas, o anunciante estaria liberado para fazê-lo, porém, sem atrapalhar a circulação de carros e pessoas. Outra ressalva era não comprometer a estética urbana. Carriço, assim, aproveitou a brecha e se esbaldou com seus anúncios por toda a cidade.

Na imagem 31, um flagrante das tabuletas do Popular, instalada na principal avenida de Juiz de Fora, a Rio Branco, por onde circulavam carros, bondes, charretes e transitavam muitas pessoas. Ao fundo, o prédio da prefeitura. Apesar de posicionado em ponto de intensa movimentação, é possível perceber que o material estava numa espécie de canteiro central, com uma parte “invadindo” a via pública. O material trazia o anúncio do filme Nagana, da Universal, exibido no Rio de Janeiro e em Juiz de Fora, com a linda atriz Tala Birell. Para “apimentar” os frequentadores, Carriço inseriu a informação de que ela era a rival de Greta Garbo, uma das mulheres mais marcantes do cinema

²⁵⁷ *Diário Mercantil*. Juiz de Fora, edição 4933, capa, 07/10/1927.

²⁵⁸ Fonte: Arquivo Histórico de Juiz de Fora - Fundo Câmara da República Velha – entidades recreativas (em organização).

²⁵⁹ Fonte: Arquivo Histórico de Juiz de Fora - Fundo Câmara da República Velha – entidades recreativas (em organização).

Imagem 31- Tabuleta feita por Carriço instalada na avenida Rio Branco



Cartaz do Popular instalado na avenida Rio Branco tendo a prefeitura ao fundo.

Fonte: Coleção Carriço Film - Arquivo Fotográfico da Fundação Museu Mariano Procópio (Mapro), (s/data).

Na imagem 32 uma esquina repleta de anúncios, na rua 15 de novembro. É possível identificar o endereço pela edificação referencial da cidade, vista ao fundo da foto, por trás da vegetação – podemos ver apenas uma das torres que faz parte da arquitetura do imóvel. Na época, pertencente à família Arcuri, proprietária da Companhia Pantaleone Arcuri, uma das mais expressivas construtoras do país. Hoje, chamamos a construção de “Castelinho dos Bracher”²⁶⁰. A imagem mostra quatro placas e uma pintura no madeirite. A do alto foi destinada a atração em cartaz no Cine Theatro Central: Bert Weeler & Robert Woosley ao lado de Raquel Torres em “Tapeando os vivos”, produção da década de 1930. No chão, a placa era pertencente

²⁶⁰ O Castelinho pertenceu a outros proprietários até ser adquirido pelo casal Waldemar e Hermengarda Bracher, em 1951. Um de seus filhos é o premiado pintor, escritor e escultor Carlos Bracher, membro da Academia Brasileira de Letras. O sobrenome Bracher tem estreita ligação com a promoção artística em Juiz de Fora. Desde que virou propriedade dos Bracher, o Castelinho sediou festas, saraus, encontros de arte, eventos em defesa do patrimônio, além de abrigar pessoas consideradas à margem da sociedade (MOREIRA, 2017).

ao Popular que anunciava “Viuva Alegre”. Nesta posição, as placas não atrapalhavam o trânsito nem a circulação de pessoas. Apenas atraía a atenção de quem passava pelo local, cumprindo exatamente a função a elas destinada.

Imagem 32- Esquina com anúncios dos cinemas da cidade



Filme em cartaz no Popular: “Viúva Alegre”.

Fonte: Coleção Carriço Film - Arquivo Fotográfico da Fundação Museu Mariano Procópio (Mapro), (s/data).

Outro pedido foi encaminhado por Carriço em fevereiro de 1929 à Câmara Municipal em relação ao imposto referente a festas de carnaval. O empresário organizou para aquele ano “bailes familiares”²⁶¹ carnavalescos para os quatro dias de festa. Os eventos aconteceriam logo após as sessões cinematográficas e, para tal, reivindicou que a Câmara relevasse o pagamento dos impostos para este fim. A assinatura veio com sua identidade popular: João Carriço (o “amigo do povo”). Nem as relações fraternas com a cidade ajudaram. O pedido foi indeferido.

4.2 O arrendamento do Cine-Theatro Popular

Os anos foram passando e o Popular seguia arrebatando público com a programação diversificada, as promoções de Carriço e os eventos que sediava. O empresário promovia constantemente melhorias em seu espaço de diversão e as sessões nem de longe lembravam as primeiras, improvisadas, em meio à empresa funerária. Até mesmo o aspecto externo do cinema

²⁶¹ Fonte: Arquivo Histórico de Juiz de Fora - Fundo Câmara da República Velha – entidades recreativas (em organização).

recebia cuidado especial. Em 1930, Carriço queria na fachada a mesma iluminação que existia na principal avenida de Juiz de Fora. Para isso, encaminhou requerimento diretamente ao prefeito Pedro Marques de Almeida²⁶², homenageado em sessão especial no Popular, três anos antes.

No documento, Carriço pediu licença ao município para instalar “dois lampadarios com globos, para o embelezamento da fachada a exemplo dos da avenida Rio Branco”²⁶³. O documento ganhou deferimento do diretor de obras da Prefeitura, Paulo C. Castro, que não viu inconveniente, inclusive, se o trânsito precisar ficar interrompido para a “collocação dos dois postes modernos com globos”²⁶⁴.

O que não mudava jamais era a vontade de Carriço em levar para Juiz de Fora o que conhecia de melhor no circuito artístico. E suas iniciativas sempre recebiam elogios na imprensa, inclusive, nos veículos da capital federal. O *Diário Carioca* destacou em 1931 a temporada promovida pelo “conceituado centro de diversões, Cinema Theatro Popular”²⁶⁵ com a companhia Lyson Gaster - Viviani.

O grupo levou ao município mineiro “nomes sobejamente conhecidos no cenário artístico do Brasil”. Entre os artistas, “elementos de valor” como Ary Vianna, M. Amelia, João Gaster, Lilian Gaster e outros. “O espírito incansavel do velho empresario João Carriço não poupa esforços e sacrificios para trazer sempre ao seu popular e querido theatro, os melhores conjuntos artísticos do Rio”²⁶⁶.

O cinema seguia fazendo sucesso e com as sessões sempre movimentadas, reunindo um público diversificado. Na imagem 33, muita gente foi fotografada na porta do Popular, entre crianças, adolescentes, homens, mulheres e policiais. Todos compareceram para a exibição do filme com os galãs dos filmes norte-americanos, Anna Stein e Gary Cooper, estrelas de Noite Nupcial, de 1935. A pintura de uma das setas indica que a noite seria especial. Entre os adultos, algumas crianças aparecem no registro, uma delas, em primeiro plano, posa e sorri. Em uma das placas expostas na calçada, é possível ver a imagem do Mickey Mouse, personagem símbolo da Walt Disney. Nesta época, o Popular conseguia exibir filmes das produtoras cinematográficas de maior sucesso mundial.

²⁶² Fonte: Arquivo Histórico de Juiz de Fora - Fundo Câmara da República Velha – entidades recreativas (em organização).

²⁶³ Fonte: Arquivo Histórico de Juiz de Fora - Fundo Câmara da República Velha – entidades recreativas (em organização).

²⁶⁴ Fonte: Arquivo Histórico de Juiz de Fora - Fundo Câmara da República Velha – entidades recreativas (em organização).

²⁶⁵ *Diário Carioca*. Rio de Janeiro, edição 1041, p. 11, 15/11/1931.

²⁶⁶ *Diário Carioca*. Rio de Janeiro, edição 1041, p. 11, 15/11/1931.

Imagem 33- Movimentação na porta do Cine Theatro Popular



Noite Nupcial, de 1935, em cartaz no Cine Popular.

Fonte: Coleção Carriço Film - Arquivo Fotográfico da Fundação Museu Mariano Procópio (Mapro), (s/data).

A morte da mãe, Maria Gonçalves Carriço, em 1943, perto de completar 80 anos²⁶⁷, abriu uma difícil fase na vida da família. O falecimento foi registrado por *O Radical*²⁶⁸ que referenciou a matriarca como uma “alma caridosa”. De fato, como já foi citado ao longo do trabalho, Maria Carriço era uma benfeitora de inúmeras obras filantrópicas e uma fiel doadora para missões católicas. O jornal ressaltou que ela também ajudava a manter instituições sendo uma das beneméritos mais nobres de Juiz de Fora.

No ano seguinte, em 1944, João Gonçalves Carriço, aos 58 anos, deu um passo em sua atividade profissional que soou como um tropeço e acabou contribuindo para o fim trágico de sua vida. A esta altura, ele e o filho Manoel dedicavam-se também à produtora Carriço Film²⁶⁹, um sonho responsável por absorver grande parte dos investimentos da família. O Popular foi

²⁶⁷ Maria nasceu em 22/10/1863 (IGREJA DA GLÓRIA – Livro de Batismo 1 – p. 191, t. 74).

²⁶⁸ *O Radical*. Rio de Janeiro, edição 3792, p.6, 08/01/1943.

²⁶⁹ A produtora de Carriço será abordada no capítulo 4.

visto por eles como uma alternativa para gerar renda, um aporte financeiro que viria por meio de um arrendamento.

O “amigo do povo” João Gonçalves Carriço, um intelectual mediador, e seu Cine Theatro Popular estavam prestes a entrar numa fase cuja polaridade marcaria a trajetória do biografado. Sirinelli (2003) reforça que polos antagônicos como atração e hostilidade, amizade e rivalidade assim como as rupturas, as brigas, os rancores desempenham papéis decisivos na narrativa historiográfica em torno de um ator social. Sem dúvida, começava uma difícil etapa na vida dos Carriço.

O contrato entre a família e a empresa Cinema e Teatros Minas Gerais S.A. (depois, transformou-se em Companhia Central de Diversões²⁷⁰) foi firmado em 13 de junho de 1944. A base da negociação ganhou destaque na capa da *Folha Mineira* quando o caso virou um “litígio” entre as partes. A manchete expôs para a cidade o que estava acontecendo: “A Companhia Central de Diversões está explorando ilegalmente o Cinema Popular. A família Carriço está sendo ferida em seu direito legal – O contrato já terminou e o cinema não foi devolvido aos seus legítimos proprietários – Na justiça, a ação recisória”²⁷¹.

A denúncia foi feita pelo filho de Carriço, Manoel Gonçalves, o popular “Filhinho”²⁷², e ganhou apoio do jornal que colocava a família como de grande tradição na cinematografia mineira. A reportagem²⁷³ esclareceu que a negociação englobava a locação do prédio, na avenida Getúlio Vargas, 890, e do cinema (aparelhagem instalações) Popular²⁷⁴. O contrato teria prazo de 10 anos, a contar a partir de primeiro de maio de 1944, com término em 31 de abril de 1954, à base de Cr\$ 3.500,00 por mês.

Várias cláusulas estavam previstas no acordo, entre elas, o fato de a família Carriço não poder explorar mais o ramo de exibição cinematográfica em Juiz de Fora. O documento foi assinado pelo pai, João Gonçalves Carriço, a esposa dele, Luzia dos Santos Carriço, o filho, Manoel Gonçalves Carriço, e Willer Magalhães Pinto, representante da empresa. Entre as testemunhas, Antônio Quinuco Corrêa e Jarbas de Lery Santos.

²⁷⁰ A empresa era proprietária da maioria dos cinemas de Juiz de Fora, entre eles, o Palace, São Luiz, Gloria, Central, São Mateus e Rex. O Popular, até então pertencente aos Carriços, passou a ser administrado pela Companhia.

²⁷¹ *Folha Mineira*. Juiz de Fora, edição 2139, capa, 03/03/1952.

²⁷² A exemplo do pai, Manoel era pintor e foi citado na matéria como um dos mais festejados artistas da cidade.

²⁷³ Todas as informações do caso estão expostas na reportagem da *Folha Mineira* de 03/03/1952, capa e página 3.

²⁷⁴ Manoel Gonçalves teria mostrado à equipe de jornalistas o documento de locação, registrado no Cartório de Imóveis do Fórum de Juiz de Fora, livro 4-A, folha 100 n.312. Fonte: *Folha Mineira*. Juiz de Fora, edição 2139, capa, 03/03/1952.

Os problemas começaram três anos antes do término da locação. A empresa, já então Companhia Central de Diversões, descumpriu a cláusula IV, deixando que o Popular ficasse em precárias condições. Por conta disso, o cinema foi interditado e, quando reaberto, apresentou problemas como goteiras. O jornal apontou na reportagem que vinha recebendo denúncias dos frequentadores que apontavam sinais de abandono, como instalações deficientes no cinema.

Em função do que visualizou como quebra de contrato, a família interpôs um recurso na justiça propondo o cancelamento do acordo, ação ganha em âmbito local. Houve apelação e, na capital mineira, o Tribunal de Justiça do estado não confirmou a vitória dos Carriço. O caso foi parar no Supremo Tribunal Federal. Paralelamente a isso, o locatário teria cancelado o pagamento do aluguel mensal.

De fato, a partir de outubro de 1951, o Popular esteve fechado para obras²⁷⁵. A reabertura foi previamente publicada na programação dos cinemas exibida diariamente nos jornais de Juiz de Fora, conforme pode ser visto na imagem 34. O anúncio informava que o tradicional cinema seria reaberto em dia nobre para o setor cinematográfico - domingo, seis de abril de 1952, em seis sessões durante todo o dia. O filme tinha título sugestivo para a ocasião: “Os mortos não voltam”.

No mesmo programa, conforme consta na imagem abaixo, a Carriço-Film ganharia a tela com a exibição do cinejornal “Carnaval de 1952 em Juiz de Fora”. A novidade era de que todas as entradas seriam gratuitas. Caso alguém quisesse contribuir com uma quantia qualquer, era só depositar o valor em uma urna. O dinheiro arrecadado seria doado às “orfãzinhas do Asilo João Emílio”²⁷⁶. No *Diário da Tarde* e na *Folha Mineira*, uma mesma reportagem informou que o cinema seria reaberto completamente remodelado, “apresentando agora um aspecto atraente e agradável, visto como foi também amplamente redecorado”²⁷⁷.

²⁷⁵ As informações podem ser conferidas em vários veículos, entre eles: *Folha Mineira*. Juiz de Fora, 04/12/1951; *Diário da Tarde*. Juiz de Fora, edição 2942, p.2, 01/04/1952; *Diário Mercantil*. Juiz de Fora, edição 11818, p.2, 03/04/1952.

²⁷⁶ O mesmo anúncio foi publicado nos jornais *Diário da Tarde*. Juiz de Fora, edição 2945, p. 2, 04/04/1952; *Diário Mercantil*, Juiz de Fora, edição 11819, p. 3, 04/04/1952; *Folha Mineira*. Juiz de Fora, edição 1441, 04/04/1952.

²⁷⁷ *Diário da Tarde*. Juiz de Fora, edição 2945, p. 2, 04/04/1952; *Folha Mineira*. Juiz de Fora, edição 1441, 04/04/1952.

Imagem 34- Anúncio "Os mortos não voltam"



Anúncio do Popular com a exibição do cinejornal “O Carnaval de 1952 em Juiz de Fora”. A entrada seria liberada mas quem quisesse contribuir, a renda seria em benefício às crianças do Asilo João Emílio.

Fonte: *Diário Mercantil*. Juiz de Fora, edição 11819, p. 3, 04/04/1952.

A Cia. Central de Diversões, auto intitulada na reportagem como atual arrendatária do cinema, justificou que a reabertura era uma homenagem ao público que sempre prestigiou a Casa, às classes trabalhadoras e, em particular, ao “veterano João Gonçalves Carriço que na época em que construiu o Popular não mediu esforços em dotar a cidade de um estabelecimento de diversões que veio ao encontro das aspirações das classes menos favorecidas”²⁷⁸. A reinauguração coincidia com os apelos feitos por Manoel Gonçalves Carriço, um mês atrás, denunciando o descaso da empresa com o Popular.

No domingo, dia da inauguração, Juiz de Fora leu no *Diário Mercantil* que naquele dia haveria a “sensacional reabertura do cinema Popular”, entregue pela Cia. Central de Diversões “ao povo ordeiro e trabalhador de Juiz de Fora”²⁷⁹. E, o mais importante, as sessões seriam gratuitas em homenagem às classes trabalhadoras.

Na *Folha Mineira*, a reinauguração foi descrita como surpreendente, merecedora de “auspiciosa acolhida por parte de seus habitués”²⁸⁰. O texto dizia que, com a reforma, a Cia Central de Diversões apresentava mais uma reforma em suas casas – visto que há pouco havia

²⁷⁸ *Diário da Tarde*. Juiz de Fora, edição 2945, p. 2, 04/04/1952; *Folha Mineira*. Juiz de Fora, edição 1441, 04/04/1952.

²⁷⁹ *Diário Mercantil*. Juiz de Fora, edição 11821, p.2, 06/04/1952.

²⁸⁰ *Folha Mineira*. Juiz de Fora, edição 1441, capa, 08/04/1952.

realizado obras no Cine São Mateus e estaria prestes a finalizar os serviços no Cine Rex. A reportagem anunciava para breve a mesma postura nos cinemas Gloria e Central. “Dessa maneira, a Cia Central de Diversões e seus diretores srs. Domingos Vassalo Caruso, dr. Humberto Botti e Luiz Vassalo Caruso, vêm demonstrar a mais alta consideração com o povo de Juiz de Fora”²⁸¹.

Consideração contestada em vários momentos pelo público frequentador das casas de exibição cinematográfica administradas pela Cia Central de Diversões. Entre as principais reclamações estavam os valores excessivos cobrados pela empresa²⁸², o monopólio que a mesma exercia sobre os cinemas da cidade²⁸³ e até mesmo problemas na exibição do CinemaScope²⁸⁴, tecnologia de filmagem e projeção, criada nos anos 1950. A maior parte dos protestos era liderada pelos estudantes de Juiz de Fora. De um lado, reclamações de quem frequentava os cinemas da Companhia. Do outro, o Popular, peça de uma briga judicial que parecia padecer nas mãos dos locatários do tradicional espaço da família Carriço.

O jornal *Folha Mineira* entrou fundo no litígio entre locador e locatário publicando várias matérias sobre o tema. Em fevereiro de 1956, concedeu primeira página ao “abandono” do Popular. A reportagem dizia que, “A Companhia Central de Diversões, além de não cuidar devidamente das instalações dos cinemas, cujos prédios lhes pertencem, está deixando que o prédio onde funciona o Cinema Popular venha a ruir tal o desmazelo que vem agindo”²⁸⁵. O texto citava goteiras na sala de exibição e tábuas soltas que poderiam ser uma ameaça à segurança do público.

As denúncias²⁸⁶ foram feitas pelos frequentadores e levaram Manoel Gonçalves Carriço a requerer uma perícia técnica no prédio. A esta altura, o contrato entre a família e a Companhia já havia expirado há dois anos e os Carriço estavam envolvidos em uma ação de despejo para terem o Popular de volta²⁸⁷. O caso obteve ganho em primeira instância mas, com o recurso, estava tramitando no Supremo Tribunal Federal.

O fim deste “roteiro cinematográfico” aconteceu apenas em 1957, três anos após o término oficial do contrato. O ponto de virada na história foi a conclusão tirada pela Cia Central

²⁸¹ *Folha Mineira*. Juiz de Fora, edição 1441, capa, 08/04/1952.

²⁸² *Folha Mineira*. Juiz de Fora, edição 1573, capa, 29/09/1952.

²⁸³ *Folha Mineira*. Juiz de Fora, edição 2429, capa, 06/02/1956.

²⁸⁴ *Folha Mineira*. Juiz de Fora, edição 2380, capa, 05/01/1956.

²⁸⁵ *Folha Mineira*. Juiz de Fora, edição 2131, capa, 23/02/1956.

²⁸⁶ Outras reclamações foram encaminhadas ao jornal. Exemplo foi a reportagem *da Folha Mineira* de 24/07/1956 que apontou o recebimento de uma denúncia do surgimento de uma fenda em uma das paredes do cinema. De acordo com o jornal, a polícia foi chamada mas não houve perícia para comprovar o fato. (*Folha Mineira*. Juiz de Fora, edição 2552, capa, 24/07/1956).

²⁸⁷ *Folha Mineira*. Juiz de Fora, edição 2507, capa, 04/07/1956.

de Diversões: seria melhor entrar em um acordo²⁸⁸ com os Carriço que arcar com mais custos advindos de uma suntuosa reforma. A entrega contou com representantes das partes e da justiça, responsáveis pelo inventário do material ali encontrado. “Com a entrega do Cine Popular ao sr. Gonçalves Carriço, desmembra-se do ‘trust’ uma das mais antigas casas de espetáculos de Juiz de Fora, o que é uma notícia auspiciosa, de vez que será mais uma fôrça na concorrência entre os exibidores”²⁸⁹.

Dois dias depois, João Carriço concedeu uma entrevista à *Folha Mineira*. Aos 71 anos, o velho Carriço parecia ter fôlego para mais uma fase do Popular. Ao jornal, ele revelou a pretensão de fazer uma grande reforma no cinema para atender às necessidades mínimas de conforto ao público. Apesar das intenções de melhoria, Carriço adiantou que o Popular continuaria sendo um “cinema do povo, a preços ao alcance de todas as bolsas, pois que a êle interessa menos um lucro excessivo (que é o intuito das outras empresas) do que a satisfação de um velho ‘hobby’ seu”²⁹⁰.

Com ares nostálgicos, o exibidor lembrou que seu passatempo teria nascido nos tempos em que projetava, aos domingos, das arquibancadas que havia construído na cavalaria da empresa funerária do pai, um programa voltado para as crianças composto de desenhos animados e pequenos filmetes. Apesar dos projetos, Carriço demonstrou desânimo com seu outro empreendimento, a Carriço Film. Naquela época, a empresa já não produzia como antes e ele justificou que o motivo seria a falta de verbas por parte dos poderes públicos e associações de classes destinadas a custear a filmagem de certas solenidades. Sendo assim, Carriço justificou dificuldades em fazer os cinejornais com recursos vindos do próprio bolso por conta do custo do material empregado²⁹¹ e encerrou o trabalho ininterrupto de 23 anos na produtora.

A má fase financeira e o desânimo do cineasta vinham de outro importante desdobramento. Três anos antes, em 1954, a família Carriço havia se candidatado para renovação da concorrência pública dos serviços funerários que prestava há praticamente meio século na cidade – o clã passou a fazer parte do negócio a partir de 1905²⁹². Inconformado com a derrota, João Carriço foi aos jornais²⁹³ denunciar que havia sido prejudicado erroneamente. O

²⁸⁸ *Folha Mineira*. Juiz de Fora, edição 2707, capa e p.2, 23/01/1957.

²⁸⁹ *Folha Mineira*. Juiz de Fora, edição 2707, p.2, 23/01/1957.

²⁹⁰ *Folha Mineira*. Juiz de Fora, edição 2709, capa, 25/01/1957.

²⁹¹ *Folha Mineira*. Juiz de Fora, edição 2709, p.3, 25/01/1957.

²⁹² João Carriço participava da concorrência pública desde 1934 (*Folha Mineira*. Juiz de Fora, edição 1948, p. 4, 18/03/1954).

²⁹³ *Folha Mineira*. Juiz de Fora, edição 1946, capa, 16/03/1954.

processo promoveu uma disputa entre três empresas: uma firma de Petrópolis (Vera Cruz), a de Carriço e a vencedora, Empresa Funerária N.S. da Candelária Ltda.

A concessão seria dada a quem oferecesse melhores vantagens para a exploração do serviço em Juiz de Fora. João Carriço apontou que houve “marmelada” no processo argumentando que seus preços eram mais acessíveis e enviou texto escrito de próprio punho ao jornal *Folha Mineira*:

O povo daqui conhece meu trabalho. Ele tem razões para me preferir ou não na exploração do Serviço Funerário. Admito que qualquer outra firma seja vitoriosa nessa concorrência. Não posso, porém, admitir a marmelada, essa trapaça, ousadamente trabalhada no gabinete do prefeito... Além de uma série de desvantagens, a proposta da firma vitoriosa, que oferece uma porção de coisas não exigidas no edital, não fala no material a ser empregado no fabrico de caixões, capelas etc. Na minha proposta tudo isto foi especificado. Procurei, assim, auxiliar a comissão na análise da proposta mais conveniente ao povo, que ficaria sabendo o que estava pagando (*Folha Mineira*. Juiz de Fora, edição 1946, capa, 18/03/1954).

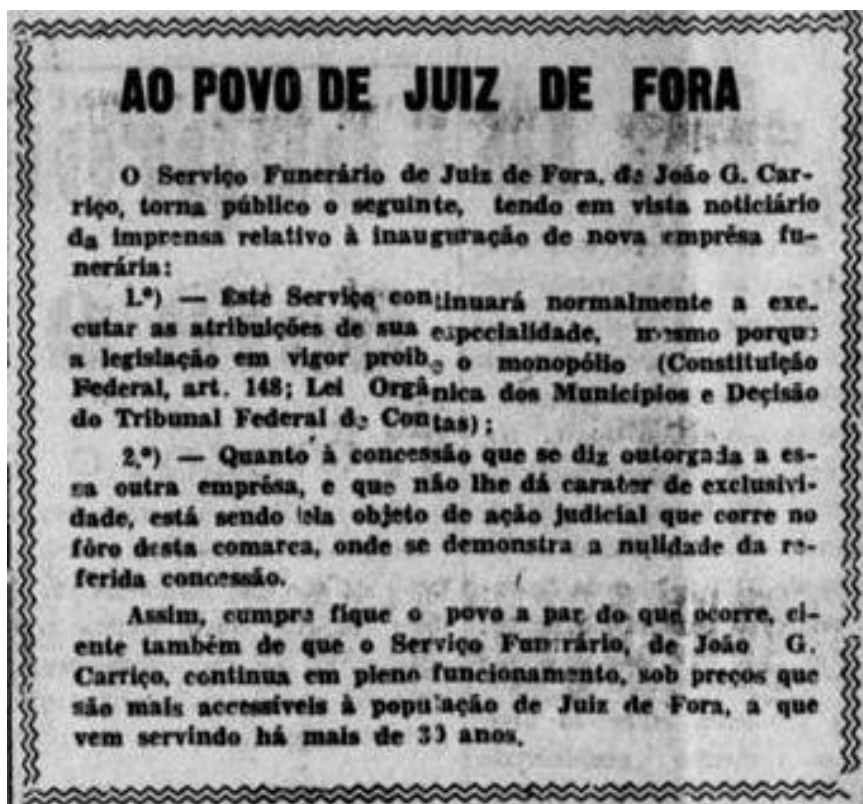
Os sócios vencedores se defenderam no mesmo jornal²⁹⁴ e a briga foi o famoso “disse me disse”. Fato é que a comissão julgadora deu parecer favorável à empresa Candelária, a prefeitura ratificou o resultado e os serviços funerários vêm sendo prestados pelo grupo na cidade até os dias atuais.

O embate marcou o fim da hegemonia da família Carriço no setor, um enorme baque nos recursos para as filmagens da Carriço Film e, o que é pior - assim como a polêmica envolvendo o Cine Popular, esse caso também parece ter afetado a saúde do cineasta que, cinco anos depois, faleceu aos 72 anos. Quatro meses depois, Carriço trouxe o tema novamente à tona ao inserir um anúncio na *Folha Mineira* intitulado “Ao Povo de Juiz de Fora”, conforme consta na imagem 35. O título do anúncio é uma demonstração da relação estreita que o empresário possuía com esta parcela da população. O povo, que ao longo de sua vida esteve ao seu lado, parecia merecer por parte dele algum tipo de satisfação.

No texto, João Carriço insistia na manutenção dos serviços, considerados por ele, sua especialidade. A justificativa era de que a legislação em vigor proibia o monopólio da prestação e a concessão outorgada era objeto de ação judicial. Na finalização do comunicado, novamente a convocação do “povo” e seu desejo de que ele ficasse a par do que estava ocorrendo na cidade. Por fim, a garantia de que continuaria atuando com a oferta dos preços “mais acessíveis à população”.

²⁹⁴ *Folha Mineira*. Juiz de Fora, edição 1951, capa e p.4, 22/03/1954.

Imagem 35- Comunicado ao povo de Juiz de Fora



Comunicado de João Carriço em que ele anuncia a manutenção da prestação do Serviço Funerário mesmo com a perda da concessão.

Fonte: *Folha Mineira*. Juiz de Fora, edição 2039, p. 4, 15/07/1954.

Em janeiro do ano seguinte, conforme se vê na imagem 36, seis meses depois do comunicado de Carriço ao povo da cidade, a Divisão de Fiscalização de Rendas da Prefeitura de Juiz de Fora, inseriu novo aviso na imprensa, já anteriormente publicado, em janeiro de 1954. O texto informa que a única empresa legalmente autorizada a funcionar no município seria a Funerária Nossa Senhora da Candelária Ltda. Diante da conformidade da lei municipal n.599, de três de dezembro de 1953, ficam notificadas quaisquer outras firmas que tentarem explorar o serviço de utilidade pública, sendo punidas conforme a lei.

Imagem 36- Aviso da Prefeitura de Juiz de Fora



Anúncio da Prefeitura de Juiz de Fora de que apenas uma empresa funerária é legalmente autorizada a funcionar na cidade na prestação do serviço funerário, a Nossa Senhora da Candelária LTDA.

Fonte: *Folha Mineira*. Juiz de Fora, edição 2167, p 4, 15/01/1955.

Não é possível dizer se houve algum tipo de influência política nessa escolha ou se os critérios estabelecidos na concorrência se referem apenas a itens como preços e serviços oferecidos. Fato é que os últimos anos haviam sido bem desgastantes para Carriço que, como já dito, faleceu poucos meses depois, sem colocar em prática dois projetos. O primeiro já teria até planta²⁹⁵.

Um novo cinema seria construído na rua Bernardo Mascarenhas, local amplamente conhecido pela família, desde a chegada dos Schelzhorn a Juiz de Fora. A outra casa seria no mesmo prédio onde estava instalado o Cine Popular, que seria demolido para construção de três pavimentos, com “tôdas as instalações dittadas pela técnica cinematográfica moderna”²⁹⁶. O cinema previa inovações com tela panorâmica e ar condicionado. Projetos que morreram juntamente com o falecimento do cineasta...

Depois da morte de Carriço pai, o filho, Manoel Gonçalves Carriço conduziu a administração do cinema até o fechamento de suas portas, em 1966, fato que será discutido em breve.

²⁹⁵ *Folha Mineira*. Juiz de Fora, edição 1966, p. 4, 08/04/1954.

²⁹⁶ *Folha Mineira*. Juiz de Fora, edição 1966, p. 4, 08/04/1954.

CAPÍTULO 5 - CARRIÇO FILM: TUDO VÊ, TUDO SABE, TUDO INFORMA

O *slogan* adotado por Carriço na produtora impacta até hoje pelo efeito subjetivo que desperta: “Carriço Film: Tudo vê, tudo sabe, tudo informa”. De fato, o cinejornalista viu e reproduziu, por meio de suas lentes, o crescimento de Juiz de Fora e ampliou o alcance de sua visão para todo o país. De uma certa maneira, queria dar a impressão de saber de tudo e informar com a mesma velocidade.

Não há uma data comprovada para o início do funcionamento da produtora cujo diretor era o próprio João Gonçalves Carriço, que delegou ao filho Manoel Gonçalves Carriço o cargo de diretor artístico. As primeiras imagens foram feitas logo após a inauguração do Cine Theatro Popular, em 1927. A produtora abriu as portas em 1933, mas oficialmente Carriço deu início às exposições em 1934. A empresa funcionava nos fundos do Cine Theatro Popular, com laboratórios considerados modernos para a época, à altura do pioneirismo que assumiu no cinema mineiro.

A atividade cinematográfica desenvolvida em Minas Gerais ocupa um espaço importante e significativo na história do cinema brasileiro, sobretudo, porque rompe com a hegemonia da produção do eixo Rio de Janeiro-São Paulo. João Carriço contribuiu muito para esta perspectiva assim como as produções advindas da cidade de Cataguases, com os filmes de Humberto Mauro e Pedro Comello, nomes mais famosos do cenário nacional (BRUM; MELO; PUCCINI, 2017).

Carriço tinha uma equipe de profissionais e possuía carro próprio, uma espécie de unidade móvel de reportagem, que circulava fotografando e filmando os acontecimentos da cidade. Vários cinegrafistas ficaram conhecidos como integrantes da equipe da Carriço Film, entre eles, Jayme Barbosa, A. Medeiros, Nestor dos Santos, Carlos Alberto Dias, Paulo Costa, José Campos, João Sá Peixoto²⁹⁷, sem contar o próprio filho que também era cinegrafista e fotógrafo, como o pai.

Carriço fazia questão de estabelecer, por meio de seus cinejornais, um vínculo afetivo com Juiz de Fora e, de certa forma, mostrou seu apreço aos aspectos religiosos. A partir de seu terceiro noticiário, passou a inserir a capela do Morro do Cristo logo na abertura de suas produções, uma referência icônica para quem conhece o município. Uma imagem referencial, como o Cristo Redentor é para o Rio de Janeiro. De vários pontos da cidade, basta olhar para a

²⁹⁷ Sirimarco (2005) colheu o depoimento oral de João Sá Peixoto, um dos cinegrafistas de Carriço. Ele contou que a produtora era apta para fazer todo o processo que ia da revelação dos filmes, às cópias dos mesmos, passando pela sonorização. Segundo ele, o material era encaminhado ao Rio apenas quando algum problema acontecia em Juiz de Fora.

montanha que a capela é vista, com o Cristo pousado sobre ela, estendendo uma das mãos como se estivesse abençoando os moradores do alto.

Os primeiros noticiários eram mudos, inclusive sem trilha sonora de fundo. As narrações com inserções musicais aconteceram a partir de 1935. Entre os locutores, Celso Guimarães, da Rádio Mayrink Veiga, Agostinho Xavier, Jatobá, Cid Moreira²⁹⁸ Waldemar Galvão²⁹⁹, que dividia sua atividade profissional entre o rádio e cinema – era radioator e locutor de programas da Rádio Nacional. Também a partir de 1935, Carriço ganhou seu registro profissional e passou a inserir na tela, no início dos cinejornais, o documento da “Secção de Cinematographia” da Divisão de Cinema e Teatro do Departamento de Imprensa e Propaganda.³⁰⁰

No ano seguinte, em 1936, Carriço ganhou a possibilidade de distribuir nacionalmente sua produção feita em Juiz de Fora. O selo da D.F.B., Distribuidora de Filmes Brasileiros³⁰¹, passou a ser exibido na abertura dos noticiários. Anos depois, veio o selo da U.C.B., União Cinematográfica Brasileira³⁰². A partir de 1937, a Carriço Film passou a ser considerada Utilidade Pública³⁰³. O cineasta considerava a produtora como a primeira Organização Cinematográfica de Minas Gerais, informação que ele inseria nas publicidades da produtora³⁰⁴.

Os cinejornais de João Carriço, conforme o assunto abordado, eram reproduzidos em cópias, com distribuição nacional, através da D.F.B. e U.C.B.. No Museu Mariano Procópio encontram-se 31 certificados³⁰⁵ emitidos pela “Secção de Cinematographia” do Departamento de Propaganda, em nome de João Gonçalves Carriço. Os documentos citam que a produtora

²⁹⁸ A voz grave de Cid Moreira é conhecida por boa parte da população brasileira por ter sido o apresentador de TV que permaneceu mais tempo no ar com o Jornal Nacional, por 27 anos. No rádio, sua carreira teve início em 1947, dando voz aos noticiários. Atuou também como narrador em cinema e documentários. Luiz Jatobá, já falecido, teve a carreira marcada por noticiar um dos programas mais importantes do país, a Hora do Brasil. Depois de longa passagem pelo rádio, trabalhou na TV.

²⁹⁹ A ficha técnica é uma importante fonte de pesquisa mas nem todos os cinejornais de Carriço possuem estes dados. Aqui, informamos apenas os nomes que aparecem nos materiais do juiz-forano.

³⁰⁰ *Cine Jornal Actualidades* N.22, de 1935 (Catálogo da Cinemateca, 2001).

³⁰¹ Entre os cinejornais pesquisados, a primeira vez que aparece a logomarca da D.F.B, Distribuidora de Filmes Brasileiros, foi no *Cine Jornal Actualidades* N.044, de 1936.

³⁰² A logomarca da UCB, União Cinematográfica Brasileira, foi inserida pela primeira vez entre os materiais analisados no *Cine Jornal* N.159, de 1948.

³⁰³ A Carriço Film foi considerada de utilidade pública pela resolução municipal N°3 de 21 de janeiro de 1937.

³⁰⁴ *Revista Cena Muda*, Rio de Janeiro, nº 28, p. 34, 11/07/1944.

³⁰⁵ Os documentos que encontram-se no acervo do Museu Mariano Procópio referem-se à censura aos cinejornais N.044, N.105, N.108, N.126, Minas Gerais sob o signo de Cristo, Padre Antônio, o iluminado de N.S. das Graças, N.160, N.165, N.167, N.171, N.173, N.184, N.201, N.205, N.209, N.221, 13ª Exposição feira agro-pecuária e industrial de Juiz de Fora, Dia de festa em Passo da Pátria, Do Rio a Belo Horizonte, Festa de N.S. da Glória em Rancharia, Juiz de Fora inicia festivamente o seu segundo centenário, Romaria ao Santuário de N.S.Aparecida, 102 anos! Mas... cada vez mais jovem, N.237, N.238, N.243, N.244, Congresso Eucarístico Paroquial de Lima Duarte, N.245, S-N-084, Nossa Senhora de Fátima em Juiz de Fora (acervo disponível no Museu Mariano Procópio).

Carriço Film é de sua propriedade e fazem referência ao cinejornal censurado constando, ainda, o número de cópias feitas com a autorização da Comissão de Censura para exibição em todo território nacional.

5.1 Luz, câmera, ação! O nascimento da produtora local que rodou o país

O primeiro cinejornal³⁰⁶ que figura entre os intactos do juiz-forano foi exibido entre 1929 e 1930, mas parte dele foi gravada após 1927, ano da inauguração do Cine Theatro Popular. O cinejornal Carriço SN-015 (mudo, com um minuto e 34 segundos de duração) trouxe uma sequência representativa acerca do afeto que Carriço nutria pela cidade. Além disso, o cineasta se apoiou no Popular e na relação forte que o cinema vinha construindo com o público para anunciar seu noticiário cinematográfico. O primeiro tema escolhido para ser filmado foi seu espaço de exibição, já conhecido pelos frequentadores. O texto que surgiu na tela foi: “CINE-THEATRO POPULAR da empresa João G. Carriço (AMIGO DO POVO)”. Foi dessa forma que a população da cidade viu as primeiras imagens de seu cinejornal, mais um empreendimento daquele que já era considerado um amigo querido de Juiz de Fora.

As primeiras cenas são da saída do cinema. A fachada do Popular surge em *take* do alto para baixo, em movimento cinematográfico conhecido como *Plongée*, contribuindo para a sensação de grandeza. Logo que foi inaugurado, o letreiro do Popular era retangular e na montagem ele aparece em destaque. Homens, mulheres e crianças são as atrações nas imagens. Pessoas simples que não passam pela câmera sem olhar para ela, comportamento que se repete ao longo dos materiais do cinejornalista. A atração em cartaz era Lia Torá, atriz de *Mulher Enigma*³⁰⁷. O texto na tela informava que tratava-se de uma saída da matinê de domingo, “cuja concorrência é atraída pela excellencia dos seus programas”, orgulho nutrido por ele.

O segundo tema abordado pela Carriço Film no primeiro cinejornal foi o ambiente familiar e ganhou o título de “Na intimidade do lar”. Três mulheres, entre elas, uma negra, conversam na janela segurando duas crianças – era a família de João Carriço. Nitidamente, estava abrindo as “cortinas” de sua vida íntima para o público. O adolescente do lado de fora sorri para a câmera que também desperta a curiosidade das demais pessoas presentes em cena.

³⁰⁶ O levantamento dos cinejornais de João Carriço faz parte do Catálogo Cinejornal Carriço, da Cinemateca Brasileira, publicado em 2001. O cinejornal Carriço SN-015 abre a lista. Mas Carriço considerava que o primeiro cinejornal de fato era o *Cine Jornal Actualidades* N.001, exibido em 1934, dando início oficialmente às exibições ininterruptas de sua produção em Juiz de Fora e, mais tarde, no restante do Brasil.

³⁰⁷ O ano de gravação do filme nos dá pistas de quando o cinejornal foi filmado. *Mulher Enigma* (The Veiled Woman) é uma produção americana da Fox Films exibido no Brasil a partir de abril de 1929.

O garoto na imagem é seu único filho, Manoel Carriço que, tempos depois, assumiria importante cargo na produtora e também seria cinegrafista.

Na sequência, Carriço trouxe imagens do bairro Mariano Procópio, onde nasceu, cresceu, compartilhou seus projetos e exibiu suas primeiras investidas no ramo cinematográfico aos compatriotas ex-colonos trabalhadores da Companhia União e Indústria e seus familiares. As cenas do bairro são de calma... pessoas na rua sentadas, o bonde passando, as construções e os casarios em foco, gente circulando a pé, de bicicleta, crianças brincando descalças. Depois, é a vez dos jardins da 4ª Região Militar, local onde outrora fazia parte do castelo de Mariano Procópio, cuja ala de palmeiras imperiais é imponente desde o século XIX. Mantém-se assim até hoje. A lente evidencia o verde e as árvores.

O menino Edison, atração de estreia na inauguração do Popular também ganha destaque neste cinejornal. “O nosso querido Edison”³⁰⁸, texto inserido na tela, “desfila” em cena. Anda de um lado a outro, sempre em direção à câmera. O último tema do material dá mostras do humor de Carriço. O título “Dois bicudos não se beijam” exhibe dois homens se aproximando de um carro estacionado diante do Popular. Eles se aproximam mas não se encostam. “Commigo não, violão!” é o texto que ilustra o momento em que eles entram no carro e fecham a porta.

Chega o ano de 1934, considerado por João Carriço como marco fundador da exibição de seus cinejornais em Juiz de Fora. O Cine Jornal Actualidades N.001 tem seis minutos e 55 segundos de duração e começa com um texto na tela, algo como um “editorial” em que se posiciona, revela como será sua atuação nos próximos anos, mostra o carinho do cineasta com a cidade natal e o orgulho do trabalho que passa a mostrar ao público juiz-forano: “Carriço Film tem a honra de apresentar ao distinto publico o seu primeiro CINE-JORNAL feito nesta cidade”. O passo seguinte foi estabelecer um “diálogo” imaginário com os espectadores. Carriço parecia querer firmar um pacto de trazer informações relevantes em suas produções, mediante seu esforço empresarial, que faz questão de frisar. Ainda se mostra como um empreendedor que visa contribuir com o crescimento da cidade e do estado mineiro.

Nesse film procuramos focalizar o que de mais interessante tem ocorrido ultimamente em Juiz de Fôra, inclusive aspectos do Carnaval de 1934. Ao mesmo tempo pedimos ao generoso povo relevar alguns senões que por certo

³⁰⁸ A capa do Diário Mercantil de 17 de agosto de 1927, três dias após a inauguração do Popular, citou a estreia do cinema na primeira página. A matéria tem como título “Edson, o querido de todos” e informa que a troupe infantil do qual era a principal figura havia se apresentado no Popular. A reportagem frisa que o pequeno Edison era o artista mais querido em visita a Juiz de Fora que segundo o menino, seria o local onde estaria “um pedaço de seu coração”. Ainda no jornal, a informação de que Edison havia alcançado “ruidoso sucesso” em Belo Horizonte e em outros municípios, antes de chegar a Juiz de Fora (*Diário Mercantil*, Juiz de Fora, edição nº 4.889, capa, 17/08/1927).

escaparam á nossa perpicacia. O que ora apresentamos, nada mais é do que o fructo 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 (CINE JORNAL ACTUALIDADES, 1934, N.001).

O texto acima foi “ilustrado” com imagens de Juiz de Fora vista do alto. Pela angulação, é possível que a equipe da Carriço Film tenha ido ao Morro do Cristo, de onde se pode contemplar inúmeros pontos da cidade. São belas imagens que revelam um município em expansão. Entre os temas desse noticiário estão assuntos com os quais Carriço iria flertar ao longo de toda a vida profissional da produtora: política, a presença do povo nas festas populares e seus empreendimentos.

O primeiro tema abordado foi a visita do político Antônio Carlos Ribeiro Andrada, citado por Carriço como Presidente da Constituinte, em visita a Juiz de Fora, ficando hospedado na Fazenda São Matheus, de propriedade da tradicional Família Tostes³⁰⁹, uma das fundadoras da cidade. As imagens mostram a exuberante fazenda, com sua casa sede e a Igreja. O texto que aparece na tela mostra a reverência de Carriço aos representantes da política brasileira e como inseria a produtora como testemunha daquele acontecimento considerado importante por ele a ponto de adjetivar a escrita. “O Illustre Presidente da Constituinte em pose especial para a nossa objectiva, em companhia dos Snrs. Drs. João Tostes e Lahyr Tostes, secretario particular de S. Excia. e a gentil Lourdes, filhinha”.

As imagens mostram Antônio Carlos Ribeiro Andrada, imponente, sentado, de terno, gravata, portando uma bengala e fumando um charuto na varanda. Ele e outros dois homens surgem na tela, um deles, Lahyr Tostes, filho do proprietário da fazenda, deputado federal João de Resende Tostes³¹⁰. Uma curiosidade sobre a imagem é algo que se repetirá ao longo de vários cinejornais. A falta de intimidade do público com a câmera cinematográfica levava as pessoas a posarem para o equipamento como se estivesse tirando uma foto.

Na sequência, mais adjetivos na tela para as personagens que “estrelam” o cinejornal: “O grande brasileiro e a ilustre Família Tostes são filmados em várias poses”. As imagens são de calma e flagram o comportamento de pessoas comuns em situações cotidianas. Um grupo reunido, conversando na varanda. Neste momento, chega uma mulher e até um cachorro para dar o tom do coloquialismo à cena que busca mostrar a tranquilidade da fazenda. O grupo agora

³⁰⁹ Falaremos mais adiante sobre a Fazenda São Matheus quando da visita do presidente Getúlio Vargas à tradicional propriedade da Zona da Mata mineira. Na ocasião, Vargas transferiu a capital federal para Juiz de Fora durante sua permanência na cidade.

³¹⁰ Ambos serão citados mais adiante quando da visita do presidente Getúlio Vargas à Fazenda São Matheus.

está no pomar, sentado debaixo de árvores frutíferas. “Um recanto pitoresco no aprazível pomar da fazenda de S. Matheus”. A imagem agora é de Antônio Andrada despachando informalmente com o secretário Lahyr, que anota tudo enquanto fuma.

As imagens da capela dão sequência ao cinejornal. O belo interior é mostrado nas imagens que também exibem os detalhes da suntuosa fazenda, do lado de fora. Para finalizar, aparecem crianças que, segundo o texto de Carriço, chegam para “completar nossa reportagem cinematográfica”. As imagens simbólicas das crianças contribuem para a leveza do material. Intencional ou não, Carriço é testemunha dessa intimidade em um ambiente que transparecia espontaneamente familiar, porém, a cena envolvia nada mais, nada menos, que os representantes da ala mais tradicional da política da Zona da Mata Mineira.

O próximo assunto abordado nesse cinejornal aponta mais um empreendimento de Carriço: uma agência de publicidade, instalada no coração da cidade, a famosa Rua Halfeld. As imagens mostram a fachada do estabelecimento com cartazes na porta e o vai e vem de pessoas na movimentada rua comercial. O texto faz a associação da nova empresa ao já conhecido negócio da família Carriço. “Agência de publicidade do Popular, a fim de orientar o público sobre as grandes produções a serem exibidas durante o ano de 1934”.

Interessante destacar que esta tática de Carriço demonstra o tino comunicativo que ele possuía. Ao criar o Popular, preocupou-se em divulgar os filmes a serem exibidos no cinema não só nesta agência de publicidade como nos cartazes espalhados pela cidade, como já abordado neste trabalho, e em seu veículo de reportagem que era também utilizado como carro propaganda. Outra ferramenta que ele explorava muito bem era agregar a programação do espaço aos eventos sazonais. Por exemplo, na semana santa a programação cinematográfica era composta de filmes religiosos. Sem dúvida, este traquejo associativo estimulava a frequência.

O último tema do Cine Jornal Actualidades N.001 foi o carnaval daquele ano e os “varios aspectos colhidos pela Carriço-Film”. Mais uma vez, João Carriço nos dá indícios de que sua lente captava tudo o que acontecia na cidade. As primeiras imagens são de pessoas com máscaras posando para a câmera. Fantasias de todos os tipos. Carriço foi aos clubes e pontuou que o “club dos Graphos, honrando suas tradições, deu a nota chic do Carnaval de 1934. As matinées dansantes e seu excepcional brilhantismo”.

Depois, lá estava sua equipe nas ruas colhendo novos ângulos da festa popular. Muita gente circulando e se divertindo na frente do cinegrafista. Crianças, adultos... todos “desfilam” diante da câmera. Dão acenos, levantam as mãos. Alguns com fantasias e outros brincando com roupas comuns. Há músicos na rua e todos se aglomeram quando percebem que estão sendo filmados.

O Cine Theatro Popular também virou palco do carnaval. Carriço promoveu um baile organizado “num ambiente de luz, musica, beleza e alegria, focalizamos belos aspectos do Carnaval interno”. As crianças também estão presentes no baile do Popular e fazem a festa quando a câmera se aproxima. Parece até um movimento orquestrado, como se alguém estivesse estimulado a agitação infantil, como uma direção de cena, algo que abordaremos mais adiante

Parece que este ano começou com o pé direito para o cinejornalista. Na revista carioca *Cinearte*³¹¹, a Carriço Film ganhou uma referência no veículo que tinha como proposta debater a produção cinematográfica brasileira. O material dizia que João Carriço, proprietário do Cine Popular, também era produtor de filmes “naturaes” e informava que a produtora já naquela época, apresentava seus jornais regularmente. Apesar de uma atuação ainda recente, a reportagem revelou que o empresário havia acabado de melhorar seus laboratórios, com a perspectiva de editar um jornal toda semana³¹², “registrando os acontecimentos mais importantes daquela cidade mineira”.

O investimento na melhoria dos processos de montagem dos noticiários foi grande a ponto de, em 1935, Carriço apresentar à cidade seu primeiro jornal falado. O material com narração foi exibido no Popular, ao longo do Cine Jornal Actualidades N.021. Nele, o cineasta fez um autoelogio: “A empreza João G. Carriço, que não tem medido esforços para bem servir o publico de Juiz de Fóra, vae agora brindal-o, levando á téla o seu primeiro Cine-Jornal falado, pelo systema Movietone”³¹³.

Os temas abordados no jornal foram a Semana Santa na cidade e suas várias atrações, entre elas, a exibição gratuita do filme *Christus* oferecida pelo Cine Popular às “orfãzinhas”³¹⁴ do asilo João Emílio. Neste dia, a antiga avenida XV de novembro, atual Getúlio Vargas, onde funcionava o Popular, estava lotada de pessoas simples na porta do cinema. O grupo de meninos e meninas veio acompanhado das freiras que atuavam na instituição. A câmera que capturou o movimento também registrou a curiosidade de crianças e adultos. Todos olhavam para o cinegrafista que fez as imagens da sessão festiva.

³¹¹ *Revista Cinearte*. Rio de Janeiro, edição nº 405, p.13, 15/12/1934.

³¹² Com base nesta informação, supõe-se que João Carriço pode ter montado cerca de mil cinejornais ao longo dos 23 anos ininterruptos de trabalho da Carriço Film.

³¹³ A grafia foi preservada de acordo com a original. O texto foi inserido na tela do cinema, no *Cine Jornal Actualidades* N.021, de 1935.

³¹⁴ Nesse dia, a antiga avenida XV de novembro, atual Getúlio Vargas, onde funcionava o Popular, estava lotada de pessoas simples na porta do cinema. O grupo de crianças veio acompanhado das freiras que atuavam na instituição. A câmera que captou o movimento também registrou a curiosidade de crianças e adultos. Todos olhavam para o cinegrafista que registrou a sessão festiva.

As comemorações do Dia do Trabalho também foram foco da cobertura e a inauguração do pavilhão das clínicas do Hospital Militar Divisionário. Interessante frisar que a festa para os trabalhadores foi promovida por algumas fábricas da cidade. No texto do cinejornal foram citadas a Sarmiento, Mascarenhas e Santa Cruz. A festa foi no Morro do Redentor, conhecido hoje como Morro do Cristo, um dos pontos mais altos do município e de onde se tem uma vista panorâmica da cidade.

As imagens são de pessoas pulando e dançando como se fosse carnaval. Como de costume, a presença da câmera provoca um entusiasmo à parte e todos “contracenam” com o equipamento. A festa não ficou restrita ao ar livre. Os trabalhadores também ganharam uma matinê dançante nos salões da Industrial Mineira, promovida pela fábrica Sedan. O público, composto por funcionários e suas famílias, também incluía as crianças, em ambiente que transparecia uma alegria contagiante.

Todas essas informações foram narradas por um locutor que não foi identificado por uma ficha técnica. A cidade ouviu uma voz conduzindo os temas mas talvez não tenha conhecido o dono da locução. Aliás, nem todos os cinejornais possuem este recurso. Pelo contrário, a maioria não indica de quem são as imagens, a direção, o roteiro ou a narração. Mas, ao final do cinejornal, o famoso *slogan* da produtora: Carriço Film, tudo vê, tudo sabe, tudo informa.

5.2 Na tela, um dos orgulhos de Carriço: o Museu Mariano Procópio

Três anos depois, em 1937, a participação de Carriço em um concurso, nos dá pistas de seu espírito competitivo e do orgulho que nutria por Juiz de Fora. A disputa “Mez do Cinema Brasileiro”³¹⁵, evento realizado no Cine Império, no Rio de Janeiro, ganhou espaço em vários veículos de circulação nacional³¹⁶ que divulgaram o acontecimento em que a empresa do juiz-forano figurava entre algumas das mais importantes produtoras cinematográficas do Brasil. O evento aconteceu em 25 de maio, quando a comissão julgadora se reuniu para assistir, um a um,

³¹⁵ “Mez do cinema brasileiro” era um evento organizado pela Associação Cinematográfica de Produtores Brasileiros (ACPB). Inaugurado em 1936, participaram do evento ao longo de sua existência produtores, exibidores e jornalistas. O presidente da República Getúlio Vargas foi homenageado pelo apoio concedido à produção cinematográfica brasileira. Era uma estratégia do governo em estimular o cinema, instrumento poderoso na era Vargas. Ver mais em: GENEROSO, Fernanda. **A serviço do cinema: História e Cultura Política nas revistas A Scena Muda e Cinearte na década de 1930**. 159 f. Dissertação (Mestrado em História) - Programa de Pós Graduação em História Social no setor História Contemporânea II. Universidade Federal Fluminense. Rio de Janeiro, RJ, 2016.

³¹⁶ Veículos como *A Batalha*, *Correio de Manhã* e *O Jornal* noticiaram o fato.

aos 22 trabalhos inscritos, entre eles, materiais da Guanabara Films, Cinelândia Films e Carriço Film, que concorreu com o Cine Jornal Actualidades N.044.

A produção de 1936 do juiz-forano tem seis minutos e cinco segundos, cujo protagonista temático é o Museu Mariano Procópio, presente do início ao fim do filme. A primeira informação do material imagética é o selo da D.F.B. (Distribuidora de Filmes Brasileira Ltda.), atestando sua circulação nacional. Logo depois, a inscrição na tela do texto “Recordar é viver”. O logo da produtora vem a seguir: “Carriço Film (Juiz de Fora) apresenta... Museu Mariano Procópio”.

Este não foi o primeiro filme em que Carriço leva o Museu para a tela. Ele tinha um carinho especial pelo tema e transparecia ter orgulho da história em torno do local. Também pudera. Foi no entorno da antiga chácara onde se localiza o palacete que deu origem à instituição que o menino João Carriço cresceu. Era lá que a família imperial se hospedava quando visitava Juiz de Fora – Mariano Procópio era bem relacionado com Dom Pedro II e todo o Império, lembrando que foi ele que montou a Companhia União e Indústria e construiu a estrada de rodagem já citada neste trabalho, ainda na monarquia.

O Museu Mariano Procópio foi fundado em 1915 por Alfredo Ferreira Lage, filho de Mariano Procópio e um apaixonado por obras de arte. É considerado o primeiro museu de Minas Gerais. Seu acervo é um dos principais do país, com aproximadamente 50 mil peças. Sem dúvida alguma, naquela época, o Museu era uma grande vitrine da cidade e talvez Carriço tenha apostado neste conteúdo para levar o prêmio no concurso nacional. Era como se ele estivesse participando com o “melhor” que a cidade tinha a oferecer.

O filme tem trilha sonora e narração³¹⁷ que destaca nas primeiras cenas as “ricas e primorosas coleções de arte” doadas ao município pelo “ilustre benemérito brasileiro Doutor Alfredo Ferreira Lage, diretor e fundador do Museu”. As imagens que pontuam estas informações são da fachada do Museu com o monumento onde se encontram enterrados o comendador Mariano Procópio Ferreira Lage e sua esposa Maria Amália. O filho deles, Alfredo, citado na locução, aparece em cena colocando flores no túmulo dos pais.

A câmera faz close no rosto dele que parece posar para uma câmera fotográfica. A sequência mostra aspectos do interior do castelo, a sala Dom Pedro II, as fardas da maioria da coroação e do casamento do Imperador Pedro II, o manto de corpo da Princesa Isabel, a sala Tiradentes com o quadro do esquartejamento, sala de armas, primeiro regimento da cavalaria de Dom Pedro I e a galeria Maria Amália. A narração enaltece o acervo composto por telas

³¹⁷ Não há dados sobre o “dono da voz” neste cinejornal.

“dos mais notáveis pintores brasileiros”, como Pedro Américo, Parreiras, Bernardelli e artistas estrangeiros.

O roteiro segue mostrando a bela construção que ganha complemento com a informação narrada acerca da edificação de 1871. “Neste castelo, hospedou-se Dom Pedro II com sua augusta família” texto que chega acompanhado de belas imagens do jardim. Do lado de fora, encontra-se o monumento à Princesa Isabel, que recebe a denominação narrativa de “a redentora”. A locução também aponta nosso olhar para o histórico banco onde “a augusta princesa lia outrora”. Todo o material é intercalado com narração e música que pontua as bucólicas imagens exibidas na tela. O texto final nos leva ao encantamento:

O tradicional parque do Museu Mariano Procópio de Juiz de Fora, constitui, inegavelmente, um dos recantos mais pitorescos desta encantadora cidade montanhosa. Extensas filas de árvores enfeitam o parque, formando alamedas de jabuticabeiras que nos oferecem, no começo da primavera, frutos negros e gostosos. Para completar a beleza da paisagem desse maravilhoso paraíso tropical, eis o lago de águas límpidas e serenas onde passeiam cisnes e outras vezes pequeninos patos que vão levando para o mundo dos sonhos românticos namorados. Tudo respira paz, tranquilidade e deslumbramento proporcionando ao visitante que foge dos rumores da cidade vertiginosa, momentos bons de silêncio à sombra da mata verde. Momentos que revigoram, rejuvenescem e purificam todos os sentidos da alma e todas as almas dos sentidos (CINE JORNAL ACTUALIDADES, 1936, N.044).

As imagens que ilustram a narrativa revelam a beleza do Museu. O verde da vegetação, o lago com seus cisnes e patos, o casal de namorados que passeia, o sol que reflete na água. Uma fotografia primorosa que transforma e desloca o cinejornal do seu papel de noticiário do cotidiano. O material cinematográfico é impecável, dirigido e produzido para sugerir ótimas impressões de Juiz de Fora a todo o país. A aposta de Carriço em transformar o Museu em protagonista do filme que iria concorrer a um prêmio nacional não foi aleatória. É flagrante ao longo da pesquisa o carinho que ele tinha pelo local e a forma como via o espaço como representativo, praticamente um cartão postal da cidade. O Museu foi tema de alguns cinejornais e as palavras direcionadas a ele sempre foram de admiração e exaltação de sua beleza. Carriço não levou o prêmio, mas conduziu o município ao status de cidade requintada.

A participação da Carriço Film no concurso teve repercussões e foi tema de uma reportagem de *O Radical*³¹⁸, jornal matutino carioca. João Carriço é referenciado como um

³¹⁸ *O Radical* foi fundado em 1932 com o propósito de defender e propagar os princípios da Revolução de 1930. O noticiário carioca matutino dava ênfase aos temas trabalhista, sindical e policial. No período que antecedeu a eleição do presidente da República pela Assembleia, em 1934, *O Radical* teve atuação primordial, priorizando uma cobertura que apoiava e tecia elogios à atuação política de Getúlio Vargas, reeleito em eleição indireta, dando início ao Governo Constitucional. *O Radical* encerrou suas atividades em 1954 (CPDOC).

homem de iniciativa digno de apreciação³¹⁹. A comprovação de tamanha virtude seria a participação do diretor da “victoriosa Empresa Carriço-Film” às exibições de filmes nacionais, patrocinadas pela Associação dos Productores Brasileiros. Os cinejornais são mencionados como originais e a produtora enaltecida como uma empresa genuinamente mineira responsável pela exibição dos materiais em todo o Brasil e que estaria recebendo a cada dia mais aplausos e mais incentivo do público das grandes cidades. O exemplo seria o noticiário sobre o Museu Mariano Procópio que, com suas vistas do Parque e a paisagem, confirmam a grandiosidade do trabalho do cineasta e a beleza da cidade.

Um ano depois, este mesmo material seria aprovado pelo Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) do governo Vargas e, décadas mais tarde ficaria famoso por conta de uma assinatura. O certificado³²⁰ nº 8.656, livro 16, conforme consta na imagem 37, tem o registro da inspeção feita ao Carriço Filme nº 44, material cuja propriedade é indicada como sendo da produtora Carriço Film, de Juiz de Fora, produzido pela fábrica Carriço Film (Brasil). O documento certifica que o material tinha 143 metros e possuía três cópias, além de ter passado pela censura em 28 de janeiro de 1937.

Na ocasião, a comissão de censura tomou a decisão, por maioria dos votos, que o noticiário poderia ser exibido em todo o território nacional. O verso do documento produzido pela Imprensa Nacional traz a assinatura do censor – ato corriqueiro não tivesse o funcionário do Ministério da Educação e Saúde Pública se transformado em um ícone da Bossa Nova, na década de 1950. Vinicius de Moraes assina o papel que hoje é relíquia entre os documentos que contam a história da vida e obra de João Gonçalves Carriço.

³¹⁹ *O Radical*. Rio de Janeiro, edição nº 1571, p. 11, 01/06/1937.

³²⁰ Documento original disponível no Museu Mariano Procópio.

Imagem 37- Documento de Censura do Departamento de Propaganda- Secção de Conematographia

REPUBLICA DOS ESTADOS UNIDOS DO BRASIL
DEPARTAMENTO DE PROPAGANDA
SECÇÃO DE CINEMATOGRAPHIA

VIA 14

CERTIFICADO N.º 8.656

Certifico que remendo as folhas do registro de censure de filmes cinematographicos encontrados no n.º 8.656. Livro 16. e o registro do filme denominado Carricho Filme nº 44.

prioridade de Carricho Filme.
domicilio: n.º Juiz de Fora - Minas.
produção para tela: Carricho Filme. - (Brasil).

com 143 metros e 3 milímetros, concedido em 28 de Janeiro de 1937.

A Commissão de Censura, por maioria de votos resolveu que o referido filme pode ser exibido em todo o territorio nacional.

SELLO DO CERTIFICADO

REPUBLICA DOS ESTADOS UNIDOS DO BRASIL
DEPARTAMENTO DE PROPAGANDA
SECÇÃO DE CINEMATOGRAPHIA

N.º 8.656

TITULO DO FILM CARRIÇO FILME Nº 44

FABRICANTE CARRIÇO FILME (Brasil)

VIGADO PELA CENSURA

PELO CHEFE DA CENSURA:
Nazareth Prado

PELO MINISTRO DA EDUCACÃO E SAUDE PUBLICA:
Vicius de Moraes

INSCRICAO N.º 21.240 DE 4 DE ABRIL DE 1932

Art. 9.º - O certificado de censure de filmes cinematographicos que autoriza a exhibição de filmes em todo o territorio nacional, deve ser sempre apresentado ao proprietario do estabelecimento cinematografico, no momento da exhibição, e o proprietario do estabelecimento deve sempre apresentar o certificado de censure ao proprietario do estabelecimento, no momento da exhibição.

Art. 10.º - A qualquer filme cinematografico, que se apresentar para a exhibição em todo o territorio nacional, deve sempre ser apresentado ao proprietario do estabelecimento, no momento da exhibição, e o proprietario do estabelecimento deve sempre apresentar o certificado de censure ao proprietario do estabelecimento, no momento da exhibição.

Art. 11.º - A qualquer filme cinematografico, que se apresentar para a exhibição em todo o territorio nacional, deve sempre ser apresentado ao proprietario do estabelecimento, no momento da exhibição, e o proprietario do estabelecimento deve sempre apresentar o certificado de censure ao proprietario do estabelecimento, no momento da exhibição.

Art. 12.º - A qualquer filme cinematografico, que se apresentar para a exhibição em todo o territorio nacional, deve sempre ser apresentado ao proprietario do estabelecimento, no momento da exhibição, e o proprietario do estabelecimento deve sempre apresentar o certificado de censure ao proprietario do estabelecimento, no momento da exhibição.

Art. 13.º - A qualquer filme cinematografico, que se apresentar para a exhibição em todo o territorio nacional, deve sempre ser apresentado ao proprietario do estabelecimento, no momento da exhibição, e o proprietario do estabelecimento deve sempre apresentar o certificado de censure ao proprietario do estabelecimento, no momento da exhibição.

Art. 14.º - A qualquer filme cinematografico, que se apresentar para a exhibição em todo o territorio nacional, deve sempre ser apresentado ao proprietario do estabelecimento, no momento da exhibição, e o proprietario do estabelecimento deve sempre apresentar o certificado de censure ao proprietario do estabelecimento, no momento da exhibição.

Art. 15.º - A qualquer filme cinematografico, que se apresentar para a exhibição em todo o territorio nacional, deve sempre ser apresentado ao proprietario do estabelecimento, no momento da exhibição, e o proprietario do estabelecimento deve sempre apresentar o certificado de censure ao proprietario do estabelecimento, no momento da exhibição.

Art. 16.º - A qualquer filme cinematografico, que se apresentar para a exhibição em todo o territorio nacional, deve sempre ser apresentado ao proprietario do estabelecimento, no momento da exhibição, e o proprietario do estabelecimento deve sempre apresentar o certificado de censure ao proprietario do estabelecimento, no momento da exhibição.

Art. 17.º - A qualquer filme cinematografico, que se apresentar para a exhibição em todo o territorio nacional, deve sempre ser apresentado ao proprietario do estabelecimento, no momento da exhibição, e o proprietario do estabelecimento deve sempre apresentar o certificado de censure ao proprietario do estabelecimento, no momento da exhibição.

Art. 18.º - A qualquer filme cinematografico, que se apresentar para a exhibição em todo o territorio nacional, deve sempre ser apresentado ao proprietario do estabelecimento, no momento da exhibição, e o proprietario do estabelecimento deve sempre apresentar o certificado de censure ao proprietario do estabelecimento, no momento da exhibição.

Art. 19.º - A qualquer filme cinematografico, que se apresentar para a exhibição em todo o territorio nacional, deve sempre ser apresentado ao proprietario do estabelecimento, no momento da exhibição, e o proprietario do estabelecimento deve sempre apresentar o certificado de censure ao proprietario do estabelecimento, no momento da exhibição.

Art. 20.º - A qualquer filme cinematografico, que se apresentar para a exhibição em todo o territorio nacional, deve sempre ser apresentado ao proprietario do estabelecimento, no momento da exhibição, e o proprietario do estabelecimento deve sempre apresentar o certificado de censure ao proprietario do estabelecimento, no momento da exhibição.

Documento com a assinatura de Vicius de Moraes.

Fonte: Documentos disponíveis no acervo do Museu Mariano Procópio (Mapro) (1937).

Vicius de Moraes trabalhou como censor cinematográfico a partir de 1936, posto que herdou do amigo Prudente de Moraes Neto³²¹. No documento, além do nome de Vicius, constam as assinaturas de Nazareth Prado, chefe da censura, com aprovação de Lourival Fontes. Logo abaixo das assinaturas, parte do Decreto N.21.240 de quatro de abril de 1932³²². Entre os artigos impressos, o Art. 9º ordena que “o certificado da comissão de censura será sempre projectado na tela, todas as vezes que fôr exibido”. A indicação era de que a informação deveria estar entre o título e outras indicações dos produtores e o próprio filme. O Art. 10º dispunha que qualquer irregularidade previa punição de multas, apreensão do material e até mesmo a cassação da licença do exibidor. E mais. As penalidades seriam compartilhadas entre

³²¹ Vicius de Moraes permanece no cargo de censor até 1938, ano em que ganha uma bolsa do Conselho Britânico e vai para Europa estudar língua e literatura inglesas na Universidade de Oxford. O retorno ao Brasil aconteceu no ano seguinte, quando começou a 2ª Guerra Mundial (ALBIN, 2010).

³²² O interesse de Vargas pelo cinema nacional era grande. A indústria cinematográfica brasileira aproveitou-se disso e equilibrou-se financeiramente já que enfrentava a concorrência do cinema americano nas bilheterias nacionais. Para se posicionar melhor, alguns cineastas lutaram para transformar o Estado em um mecenas do cinema brasileiro. O governo atendeu aos apelos e, em 1932, decretou a lei de obrigatoriedade de exibição de filmes nacionais. A Divisão de Cinema e Teatro do DIP fazia a censura dos filmes e a produção do Cine Jornal Brasileiro. Os documentários cinematográficos tinham exibição obrigatória e o conteúdo repleto de comemorações e festividades públicas, os feitos do governo e atos das autoridades (CAPELATO, 2019).

os exibidores e os comerciantes ou locadores dos filmes. A fiscalização do cumprimento das regras ficava a cargo das autoridades policiais.

Nessa época, Vargas já defendia que o governo deveria associar a comunicação radiofônica, a produção cinematográfica e os esportes em um sistema de “educação mental, moral e higiênica” (VELOSO, 2019). A ideia começou tomar forma em 1935 quando começou-se a discutir a criação do DIP que seria responsável por coordenar, orientar e centralizar a propaganda interna e externa, censurar, organizar e dirigir as produções de radiodifusão, teatro, cinema, turismo e imprensa, funções esportivas e recreativas, manifestações cívicas, festas patrióticas, exposições, conferências e concertos.

Estrategicamente, o DIP foi fundamental para este movimento de articulação da sociedade, já que todos os materiais que produzia enalteciam o poder. Entre as ferramentas utilizadas estavam os símbolos ou imagens que buscavam consentimento e adesão social. A bandeira do Brasil e a figura de Vargas foram os aspectos imagéticos mais explorados no Estado Novo. Era bastante clara a tática da propaganda em enaltecer a figura varguista como a grande liderança política brasileira e sua relação direta com o povo. Outra preocupação era formar uma identidade nacional coletiva que proporcionasse o sentimento de agregação e pertencimento, subjetividades que eram constantemente associadas na relação entre Estado, Pátria, Nação e povo.

Cabia ao DIP organizar, estimular e divulgar a produção artística que deveria se transformar em elementos de formação das massas atingindo, também, os objetivos de educação cívica, visando o sentimento da nacionalidade. As artes de uma maneira geral foram valorizadas, mas o cinema recebeu atenção especial - a imagem foi um importante instrumento para conquista das massas. O interesse de Vargas e dos ideólogos do governo era tão grande que o cinema foi considerado um veículo de instrução sendo comparado a um livro de imagens luminosas, principalmente, no que se refere aos analfabetos, que não teriam dificuldades para decodificar as mensagens na tela, ao contrário da leitura, inacessível para esta fatia da população.

5.3 O incentivo ao cinema nacional

A Carriço Film funcionou de 1933 a 1956. Na maior parte deste tempo, quem ocupava a presidência da república era Getúlio Vargas, que assumiu o cargo em 1930 e permaneceu à

frente da nação por 15 anos ininterruptos³²³. Depois, retornou ao cargo de 1951 a 1954. Vargas foi líder da nação por 18 anos e meio enquanto a produtora atuou por 23 anos. Histórias entrelaçadas e, conseqüentemente, informações simbólicas sobre o período presentes no material do juiz-forano.

Quando Carriço abriu as portas de sua produtora, o cinema já era visto como um instrumento ágil na divulgação de informações científicas e educacionais. Consciente dessa importância, Vargas incentivou a produção cinematográfica brasileira ao assinar o decreto nº 21.240, de 4/4/1932, que determinava a metragem de filmes brasileiros a serem incluídos na programação mensal dos cinemas nacionais. Os cineastas se organizaram, por meio de uma associação de produtores cinematográficos, e pressionaram o governo na tentativa de obter apoio para a atividade. Em 1934, o juiz-forano talvez tenha visualizado em mais um decreto governamental, uma oportunidade para a exibição de seu material para além das telas de sua cidade. A partir daquele ano, seria obrigatória a projeção nos cinemas do país de um filme brasileiro de curta metragem (OLIVEIRA, 2019).

Na ocasião, Getúlio Vargas ressaltou a importância do cinema creditando a ele a divulgação do conhecimento, o aprendizado sobre o Brasil e a confiança nos destinos da nação. A lei do curta e a obrigatoriedade de exibição garantiram ao setor o retorno dos investimentos na área e impulsionaram a atividade cinematográfica de 1934 a 1937. Em 1934, a Comissão de Censura foi transferida do Ministério da Educação e Saúde para o Ministério da Justiça e Negócios Interiores. A criação do Departamento de Propaganda e Difusão Cultural (DPDC) promoveu a junção de todos os temas relativos ao cinema condicionados à área que também era responsável pela edição dos filmes de propaganda do governo. Em 1939, o Departamento foi transformado no DIP.

Como já dito nesta pesquisa, os cinejornais de João Carriço eram distribuídos nacionalmente, através da D.F.B. e U.C.B.. Esses materiais passavam pelo crivo do DIP, por meio do Departamento de Cinema e Teatro. O governo ditava as regras para aprovar e liberar os materiais para exibição e controlava o setor. Em agosto de 1941, representantes do Departamento se reuniram com produtores e distribuidores de filmes do Brasil³²⁴. Carriço estava lá ao lado de outros empresários do setor. No encontro, foram estabelecidas as preliminares do novo Convênio Cinematográfico Nacional com as diretrizes para produção e

³²³ Até 1934, Getúlio Vargas foi chefe do Governo Provisório. De 1934 a 1937, presidente do Governo Constitucional. De 1937 a 1945, assumiu o Estado Novo, em um regime autoritário. Depois de um hiato de seis anos, Vargas reassumiu a presidência da república por três anos e meio, de janeiro de 1951 a 24 de agosto de 1954, quando se suicidou.

³²⁴ *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, edição nº 259, p.6, 4 e 5/08/1941.

distribuição de filmes no país. As determinações seriam em cumprimento ao Decreto que criou o DIP.

A relação entre os produtores e exibidores era intermediada pelo governo Vargas. Interessante destacar que Carriço ocupava as duas posições. Era dono da Carriço Film, ou seja, produtor cinematográfico, e proprietário do Cine Popular, exibidor não só dos seus noticiários mas também de longa-metragem nacionais ou internacionais. A projeção dos grandes filmes não era barata e o setor reivindicava melhores condições de atuação. Em 1942, um de seus cinejornais³²⁵, Carriço noticiou sua ida ao Rio de Janeiro para um encontro que reuniu vários de seus pares com o presidente Getúlio Vargas. Os cinematografistas elaboraram um memorial com as aspirações do setor e encaminharam o documento ao diretor geral do Departamento Nacional de Imprensa e Propaganda, Lourival Fontes.

Getúlio Vargas recebeu o grupo e, pelo que Carriço escreveu no cinejornal, houve empenho do presidente em sanar as dificuldades do setor. Ao comparecer à capital federal nas duas oportunidades, João Carriço revelou sua participação ativa no cenário nacional. Ele fez questão de fazer imagens desse encontro - talvez para mostrar seu envolvimento com o tema, e inseriu a reunião em um de seus materiais. E mais: levou ao ar sua figura ao lado do presidente que ainda o cumprimentou com um aperto de mãos. Um juiz-forano, na capital federal, ao lado do presidente da república, sendo ouvido por ele e ainda com um gesto amigável trocado entre ambos. Uma imagem que circulou na cidade e também em todo o país. De fato, o cinema exercia um enorme poder naquela época e a cena deve ter impactado quando assistida, sobretudo, pelos frequentadores do Cine Popular.

Para Rachel Soihet (2019), estas ações eram estratégicas e faziam parte do novo projeto dos grupos que ascenderam ao poder em 1930. Para essas lideranças, era fundamental a construção da nacionalidade. Na Primeira República, como já dito aqui, o discurso ufanista era impregnado de valores europeus. E mais: havia um descrédito no brasileiro e as mazelas nacionais eram atribuídas à miscigenação, resultando em uma “raça inferior”. Por isso, era urgente articular a comunicação entre as classes elitizadas e a massa populacional – ambas “divorciadas”.

Maria Helena Capelato (2019) corrobora que a consolidação dessa política aconteceu no Estado Novo, a partir de 1937, mas ela vinha sendo preparada desde o início da década de 1930. Monica Velloso (2019) reforça que Vargas já defendia, em 1934, a necessidade do

³²⁵ *Cine Jornal* N.109, de 1942.

governo em associar o rádio, o cinema e os esportes em um sistema articulado de “educação mental, moral e higiênica” – ação que culminou na criação do DIP, em 1939.

O cinema recebeu atenção especial, convertida em apoio e foi alvo de interesse governamental. Carriço que já era exibidor cinematográfico com o Cine Popular, agora, como produtor, se uniu aos cineastas brasileiros para fazer do Estado um mecenas desta atividade cultural³²⁶. Os documentários que produzia mostram comemorações e festividades públicas entrelaçando informações que reforçavam positivamente as realizações governamentais. Também participou de concursos com temas que agradavam o governo. Como essas disputas distribuía prêmios em dinheiro, havia um interesse coletivo dos cineastas em abordar esse tipo de conteúdo. Carriço engrossou esta lista.

O momento era apropriado para navegar por essas águas. Afinal, era no cinema que ele vinha investindo sua disponibilidade profissional, justamente o movimento artístico que recebia atenção governamental. Ponto para ele, um adepto ao nacionalismo e ao patriotismo, cuja presença e perfil começaram a gerar curiosidades na imprensa nacional. Em uma reportagem de *O Radical* de janeiro de 1937³²⁷, o juiz-forano é citado como uma pessoa que transitava constantemente pelo Rio de Janeiro. Seu retorno de uma viagem à capital fluminense foi noticiado em uma reportagem e recebeu na matéria o adjetivo de “incansável” diretor da empresa cinematográfica Carriço Film.

O material jornalístico ressalta o moderno estúdio montado pelo empresário na avenida 15 de novembro, junto ao Cine Popular. O esforço do jornal foi frisar o tino patriótico do empreendimento cujo principal objetivo era divulgar o progresso de Minas, em especial, de Juiz de Fora. A parceria entre o dinamismo da cidade, personificada pela figura de Carriço, e a proposta de crescimento para o país pareciam estar em sintonia, principalmente, porque contava com a “tenacidade dos que sabem enfrentar e vencer obstáculos de toda ordem”. A matéria não deixa dúvidas de que Carriço estaria trabalhando visando a propaganda “inteligente” de Minas. O juiz-forano também ganhou o “status” de pioneiro da indústria cinematográfica do município com resultados considerados surpreendentes do ponto de vista da linha editorial de *O Radical*, ultrapassando as tentativas anteriores de outros empresários.

Para o jornal, seria questão de tempo como também investimentos financeiros e inovações sucessivas para que a Carriço Film atingisse o grau máximo de eficiência na cidade. Nada disso seria problema, visto que o cineasta possuía “energia e patriótico interesse” em

³²⁶ Como abordado, o tema está entre os assuntos exibidos no *Cine Jornal* N.109, de 1942.

³²⁷ *O Radical*. Rio de Janeiro, edição nº 1450, p. 5, 06/01/1937.

vencer as dificuldades, sobretudo tendo seu talento reconhecido pelo público. Prova disso seria a exibição com aplausos do *Cine Jornal Actualidades* N.045³²⁸, que focalizava o cotidiano da vida mineira e o que possuía “de mais interessante”. Em virtude disso, Carriço “deve, por isso mesmo, tornar-se conhecido por meio de uma propaganda bem orientada e criteriosa”.

O Radical não deixava dúvida da propaganda de Minas feita por Carriço e que, a cada dia, ganhava status em território nacional. A empresa cinematográfica foi mais uma vez destaque³²⁹ e seu diretor adicionou outro adjetivo em sua conta: o de esforçado profissional que alcançava inúmeros resultados positivos Brasil afora. A produtora recebeu elogios textuais como destaque da conceituada indústria cinematográfica brasileira e o êxito seria fruto do estímulo do incansável diretor, que ampliava o alcance de seu trabalho exitoso, porque dirigia “grandes e patrióticos empreendimentos”.

Nas palavras de Carriço, a vontade de fundar a produtora vinha do desejo de tornar realidade o cinema mineiro. Para ele, o projeto que deu origem ao Cine Popular foi resultado de uma luta entusiástica. Depois disso, acompanhar os aplausos do público nacional ao assistir às suas produções o cobria de “indizível prazer”. Ainda na reportagem, Carriço destaca sua participação no certame patrocinado pela Associação de Productores Brasileiro, quando apresentou o cinejornal que teve o Museu Mariano Procópio como destaque. É visível por meio de suas palavras o orgulho de levar Juiz de Fora às telas dos cinemas brasileiros, em especial, as imagens do Museu que segundo ele, seriam originais, interessantes e instrutivas.

Mais uma vez, *O Radical*, deu mostras do apoio que sempre manifestou ao trabalho de João Carriço em Juiz de Fora e que alcançava o território nacional. Em reportagem de março de 1938³³⁰, a Carriço Film foi citada como uma empresa que executava fielmente suas atividades de registrar as inúmeras possibilidades de Minas, em especial, Juiz de Fora. A cidade mineira seria agraciada pelo dinamismo do diretor, proprietário da organização industrial cinematográfica, responsável pela produção das reportagens de propaganda do município que estariam recebendo aplausos do público nos melhores cinemas do Brasil.

E vai além, destacando o nacionalismo do juiz-forano. Carriço foi citado como uma pessoa que acompanhava com interesse os acontecimentos de grande repercussão nacional com reflexos na vida do interior, “estimulando sempre o zelo, o amor, enfim, ao que é nosso, ao que não é ainda conhecido por inumeros visitantes e admiradores da cidade de Juiz de Fora”.

³²⁸ Esse cinejornal foi exibido em 1936 e traz como temas, novamente o Museu Mariano Procópio, as comemorações de aniversário de fundação do Rotary Club e as celebrações do Dia da Bandeira, com desfiles escolares e militares em uma praça no centro de Juiz de Fora.

³²⁹ *O Radical*. Rio de Janeiro, edição nº 1615, p.4, 22/07/1937.

³³⁰ *O Radical*. Rio de Janeiro, edição nº 1805, p.5, 05/03/1938.

Outro registro que demonstra a parceria de Carriço com o governo Vargas aparece em uma reportagem de 1938³³¹, cujo título destacava explicitamente a cooperação da Carriço Film com *O Radical*. O veículo seguia uma linha editorial clara, de apoio a Vargas, e o texto enaltecia o trabalho que a produtora vinha desenvolvendo há cinco anos, “propagando pelo progresso de Juiz de Fora”. Na época, o empresário tinha acabado de instalar na sede da empresa os “mais modernos laboratórios de trabalho especializado”. A finalidade era clara, fazer a propaganda do Brasil, “numa demonstração eficiente das possibilidades inúmeras do Estado montanhês, depois de 10 de novembro”. Nessa data, Getúlio Vargas outorgou a Constituição no mesmo dia em que implantou o regime ditatorial do Estado Novo.

A proximidade de Carriço com o jornal e a simpatia do veículo com o juiz-forano ficam evidentes na notícia. O empresário é chamado na reportagem de “incansável diffusor das iniciativas brasileiras em Juiz de Fora” e, em visita à sucursal do veículo na cidade, convidou *O Radical* para conhecer as instalações da produtora, no interior do Cine Popular, que ele teria fundado “estimulado pela aspiração de concorrer para o engrandecimento da Princesa do Parahybuna”. O jornal ratifica que seria um ato de justiça reconhecer o trabalho do empresário à frente da empresa cinematográfica. Segundo o redator, Carriço fazia a melhor propaganda do Brasil do interior dando enfoque à vida das grandes cidades que manteriam “patriótico intercâmbio com as metrópoles do litoral”.

A parceria de Carriço com o jornal, seu nacionalismo e o apreço a Vargas vão se tornando mais explícitos. Quando *O Radical* lançou a sucursal em Juiz de Fora³³², ficou clara a importância da cidade em relação aos planos governamentais e o projeto de nação desenvolvido na era Vargas. O cinejornalista esteve presente à solenidade que contou ainda com a inauguração dos retratos do presidente Getúlio Vargas e Duque de Caxias, conforme revela a imagem 38. A inauguração da sucursal era tida como fruto de uma “inequívoca sympathia que lhe concede” o povo de Juiz de Fora.

Carriço posou para fotos ao lado de jornalistas, representantes da prefeitura, da 4ª Região Militar e empresários da cidade. O evento teve apresentação da banda musical da Força Pública e considerado um acontecimento social, um ato de civismo que reverenciava a memória de Caxias e manifestava aplausos à figura do presidente. As presenças ao ato foram consideradas prova de admiração e exemplo de patriotismo dos “companheiros de Juiz de Fora”. Na visão do jornal, o comparecimento foi significativo por representar a compreensão

³³¹ *O Radical*. Rio de Janeiro, edição nº 1971, p.4, 17/09/1938.

³³² *O Radical*. Rio de Janeiro, edição nº 2115, capa, 07/03/1939.

de parte da população às campanhas nacionalistas que recebiam apoio do noticiário carioca e que visavam reerguer a nação.

Imagem 38- Inauguração de *O Radical* atraindo juizes-foranos na solenidade



Carriço comparece à solenidade que homenageia Caxias e Vargas.
Fonte: *O Radical*. Rio de Janeiro, edição nº 2115, capa, 07/03/1939

João Carriço, com o passar dos anos, ia se despontando como um grande empreendedor do município, intitulado como a cidade do trabalho, e virava a referência mineira quando o assunto era fazer a propaganda de Juiz de Fora em território nacional³³³. No 89º aniversário da cidade, em 1939, o empresário ganhou o status de incansável trabalhador benemérito atuante no engrandecimento de Minas Gerais à frente da Carriço Film, merecedor de homenagens aos serviços prestados.

Por meio de sua atividade cinematográfica, o juiz-forano passou a ser tratado como um nacionalista parceiro que exibia nos melhores cinemas a propaganda do Estado Novo. Um dos trechos da reportagem apontava que “João Carriço tem procurado, com louvável e patriótico interesse, difundir em todo o país, a exibição de seus filmes, ricos, inegavelmente, da melhor propaganda de brasilidade”. Os cinejornais que produzia revelavam o cotidiano de uma cidade do interior de Minas e os movimentos urbanos que registrava iam ao encontro do crescimento almejado pelo país naquele momento.

³³³ *O Radical*. Rio de Janeiro, edição nº 2187, p.10, 01/06/1939.

Como seus filmes eram exibidos nos cinemas brasileiros, esta atuação convergente foi considerada propaganda do Estado Novo e João Carriço um “louvável” divulgador da brasilidade que vem “coincidindo, no Estado de Minas, com as realizações definitivas do Governo intensamente nacionalista do sr. Getulio Vargas”. Como a notícia era sobre o aniversário de Juiz de Fora, a “cidade do Trabalho” deveria render homenagens merecidas a seus dedicados servidores, entre eles, ao iniciador e realizador da indústria do cinema no Estado montanhês, João Gonçalves Carriço.

Reportagem semelhante foi publicada no jornal local, *Diário Mercantil*, também para celebrar o 89º aniversário de Juiz de Fora. O noticiário destacou o trabalho de Carriço em projetar a cidade por todo o Brasil, desde a inauguração de sua produtora, considerada uma “fábrica de films naturais”³³⁴. No material, o cineasta é citado como membro da Associação Brasileira Cinematographica, com espírito dinâmico e dono de “louvável iniciativa”. A notícia também informava que Carriço produzia dois cinejornais por mês³³⁵, alcançando até aquele momento, a montagem de 100 noticiários que percorreram o país inteiro.

O texto ressalta um dado interessante: pouca gente sabia da existência do laboratório da Carriço Film nos fundos do Cine Popular. De fato, nos primeiros anos de funcionamento da produtora, a montagem dos filmes acontecia em um laboratório da Avenida dos Andradas³³⁶, em frente à antiga Cervejaria Kremer. É válido lembrar que o pai de Carriço, o português Manoel Carriço, mantinha sua frota de carros de tração animal em uma cocheira também em frente à mesma cervejaria, região da cidade onde vivia parte dos ex-colonos alemães.

A reportagem destacava que o laboratório nos fundos do Popular era grande, dotado de modernos equipamentos capazes de deixar um filme pronto em até oito horas. O feito era realmente notável para a época e o jornal reforçava isso inserindo Juiz de Fora nos mesmos patamares da produção de Rio de Janeiro e São Paulo. O diretor da produtora, o filho de Carriço, também Manoel, a exemplo do avô, foi citado como “dotado de talento artístico e extraordinário bom gosto”. Ao final da reportagem, a Carriço Film mereceu aplausos por tornar Juiz de Fora conhecida no Brasil inteiro.

³³⁴ *Diário Mercantil*. Juiz de Fora, edição nº 7949, p.6. 31/05/1939.

³³⁵ Os dados sobre o número de cinejornais produzidos por Carriço são incertos. Na reportagem da *Revista Cinarte* de 15/12/1934, edição nº 405, p.13, já citada neste trabalho, sua meta era produzir um jornal a cada semana – ao longo dos 23 anos de trabalho da Carriço Film, o volume de cinejornais poderia alcançar o número considerável de mil materiais. Porém, se tomarmos por base a informação do *Diário Mercantil*, que dizia que a produção de Carriço era de dois cinejornais por mês, este total seria metade, cerca de 550 cinejornais.

³³⁶ O endereço era Avenida dos Andradas, 754. A informação de que o laboratório funcionava neste local está nos Cine Jornais Actualidades N.014, N.015, ambos de 1934, e N.016, de 1935.

A projeção de seu nome seguia firme assim como seu apoio e incentivo às ações do governo Vargas e ganharam novo impulso em 1940, quando da realização do Primeiro Grande Concurso Popular de *O Radical*³³⁷ em Juiz de Fora e Zona da Mata mineira, que previa distribuição de prêmios aos municípios participantes. Os bônus e cupons numerados eram distribuídos pelos comerciantes aos clientes dos estabelecimentos. A Carriço Film apoiou a iniciativa e foi citada na reportagem de divulgação do concurso como uma conceituada empresa cinematográfica e uma das maiores organizações da indústria do cinema do país, estimulando e contribuindo para o programa nacional de realizações do governo Vargas.

O patriotismo da produtora e seu crescimento constantemente destacados no noticiário a colocava como referência em Juiz de Fora a ponto de ser comparada positivamente com outras empresas da cidade. A P.R.B. 3, Rádio Sociedade de Juiz de Fora, fundada em 1929 e considerada uma das mais antigas de Minas Gerais, levou um “puxão de orelhas” público³³⁸. De acordo com *O Radical*, a emissora deveria seguir o exemplo patriótico da empresa cinematográfica Carriço Film que vinha ampliando e melhorando seus noticiários cinejornalísticos, ao contrário do veículo radiofônico que se apresentava desprovido de “entusiasmo, de technica e adaptação ao progresso vertiginoso da cidade”. O recado foi dado de forma textual: a emissora deveria inovar em sua programação ou “deixar de funcionar, para não irritar o público”.

Críticas para uns e mais rasgados elogios para quem navegava na crista do nacionalismo, patriotismo e crescia com o mesmo ritmo pretendido pelo governo brasileiro. João Carriço, diretor da Carriço Film, era cada vez mais aclamado como um trabalhador ativo no serviço de propaganda do interior do Brasil, atividade essencial para visitantes e turistas brasileiros³³⁹. Os cinejornais sempre atrelados à produtora, que recebia adjetivos de conceituada empresa, circulavam “nos melhores cinemas do país” e, segundo o noticiário, despertavam o máximo de interesse do público das grandes cidades, onde eram exibidos, como São Paulo, Rio de Janeiro e Recife.

Não provocaria estranhamento algum se nas dependências da Carriço Film encontrássemos um quadro de Getúlio Vargas pendurado na parede, conforme revela a imagem 39. Foi o que a equipe de *O Radical* localizou, exaltou e publicou em uma de suas páginas³⁴⁰. A foto foi estampada com uma sugestiva legenda: “A Carriço Film, de Juiz de Fora, rende

³³⁷ *O Radical*. Rio de Janeiro, edição nº 3008, p.5, 19/06/1940.

³³⁸ *O Radical*. Rio de Janeiro, edição nº 3172, p.5, 29/12/1940.

³³⁹ *O Radical*. Rio de Janeiro, edição nº 3403, p.4, 01/10/1941.

³⁴⁰ *O Radical*. Rio de Janeiro, edição nº 3521, p.4, 20/02/1942.

expressiva homenagem ao chefe do Governo Nacional sr. Getulio Vargas, inaugurando seu retrato, num dos seus movimentados departamentos”.

Imagem 39- Foto da produtora Carriço Film e seus equipamentos cinematográficos



Detalhe para o quadro de Getúlio Vargas nas paredes da Carriço Film.
Fonte: *O Radical*. Rio de Janeiro edição nº 3521, p.4, 20/02/1942.

E não foi só *O Radical* que flagrou a admiração de Carriço ou seu compartilhamento ao ideário nacionalista de Vargas. Bastou uma observação atenta ao acervo de suas fotos, disponível no Museu Mariano Procópio, para descobrir esses vestígios. Como sabemos, a produtora funcionava nos fundos do Cine Popular. As visitas de personalidades ou qualquer movimento considerado importante por ele ganhava registro fotográfico e até mesmo cinematográfico.

Em uma dessas ocasiões, uma foto mostra um cartaz de propaganda do governo com o rosto de Getúlio Vargas em uma das paredes da varanda da Carriço Film, conforme pode ser visto na imagem 40. O diretor posa ao lado de dois homens, um deles, Luiz Vassalo Caruso, empresário do ramo cinematográfico, que segura um papel. Ao fundo, na parede da produtora, o cartaz com a foto de Getúlio Vargas ao microfone e as palavras: disciplina, aplicação, “discreção” e união.

Este registro é muito revelador porque demonstra a admiração de Carriço, sua adesão ao projeto de governo, caso contrário, ele não pregava a propaganda na parede e o desejo de ser fotografado ao lado do cartaz. Para o presidente Getúlio Vargas, que buscava no cinema um dos alicerces de sua propaganda, ter parceiros como Carriço era importante e, mais necessário

ainda, era transformar Juiz de Fora num protótipo do ideal de crescimento urbano, a ser visto por todo o país.

Imagem 40- Fundos do Cine Popular, onde funcionava a Carriço Film



Na parede da produtora, a presença de um cartaz do presidente Getúlio Vargas.

Fonte: Coleção *Carriço Film* - Arquivo Fotográfico da Fundação Museu Mariano Procópio (Mapro), (s/data).

O que se vê ao fundo, na foto reproduzida na imagem 40 são alguns dos departamentos da produtora, entre eles, a câmera de revelação, de secagem e montagem. O processo de produção dos filmes³⁴¹ incluía a atividade do tipógrafo, que montava os letreiros para os jornais, a impressão e a filmagem destes textos, a medição dos filmes com o sincronizador, a operação da máquina, a preparação da química usada para revelação, o banho, a secagem do material, o local para arquivar, além, claro, da sala de projeção – o cine Popular.

5.4 A doação dos originais e a incerteza sobre o futuro do acervo da produtora

Quando o assunto é o acervo original da Carriço Film sente-se logo uma tensão no ar. Em todos os sentidos. A vontade da família era que os materiais da Carriço Film permanecessem na cidade. Por isso, se recusou a encaminhar os originais ao Instituto Nacional do Cinema, que já havia manifestado interesse por considerar a produtora “uma das primeiras companhias cinematográficas do Brasil”³⁴². Ao negar a doação ao Instituto, o filho de João Carriço, Manoel Gonçalves Carriço, em 1966, sete anos após o falecimento do pai, entregou à

³⁴¹ Os detalhes deste processo estão muito bem ilustrados no Cinejornal Carriço SN-004, de 1944.

³⁴² *Diário Mercantil*. Juiz de Fora, edição. nº 16.728, p.7, 07/02/1969.

Prefeitura de Juiz de Fora todo o acervo da companhia fundada pelo cineasta. De acordo com a reportagem do *Diário Mercantil* entre as doações estavam o projetor e cerca de 400 filmes negativos correspondentes aos jornais cinematográficos, documentários e curta-metragem produzidos de 1934 e 1947.

Na ocasião, a Câmara Municipal oficiou à família um agradecimento reconhecendo o esforço da Carriço Film ao longo de décadas em registrar o crescimento da cidade. No documento, destacava-se que Carriço havia dedicado sua juventude a mostrar a história de Juiz de Fora por meio de suas imagens. Antes desta doação, a Prefeitura já havia adquirido a produção correspondente ao período de 1927 a 1929. Todo o material foi encaminhado ao Museu Mariano Procópio. Não sabemos precisar o montante deste biênio.

Oito anos depois, no mesmo jornal, o acervo ganhou primeira página do noticiário impresso. A manchete denunciava o “abandono”³⁴³ do acervo. Uma foto dos rolos ocupou boa parte da capa com a seguinte legenda: “corrosão dos filmes antigos, feitos à base de nitrato, pode acabar com o que resta dos históricos documentos da Carriço sobre a cidade”. O texto informava que os quase 500 documentários³⁴⁴ que formam o que restava do acervo da Carriço Film, “um dos mais importantes do cinema nacional e o único que conta toda a história de Juiz de Fora”, estariam abandonados no orquidário do Museu.

Na época, a prefeitura disse o contrário, que os filmes estariam em perfeitas condições de conservação. A denúncia foi encabeçada pelo pesquisador e crítico cinematográfico Décio Lopes que alertava, inclusive, para o risco de explosão no local, devido à composição do material - altamente inflamável. Para ele, o acervo deveria estar acondicionado em temperatura adequada para evitar a corrosão, que aparece em parte da fotografia que ilustra a reportagem.

Décio Lopes afirmou na matéria que a situação o preocupava desde 1970 e ele próprio, além de entidades como o Centro de Estudos Cinematográficos já estariam empenhados em encontrar uma solução para a questão junto ao município. Em sua coluna no *Diário Mercantil*³⁴⁵, Décio Lopes narra a saga que foi achar uma saída para o acervo. No ano de 1976, teria articulado junto à prefeitura uma ação conjunta quando decidiu-se enviar o material à Fundação Cinemateca Brasileira, em São Paulo.

Lá, os filmes passariam pelos processos necessários de recuperação e reprodução. Apesar do “pacto”, houve a troca de administração e o acordo não teria sido cumprido, o que,

³⁴³ *Diário Mercantil*. Juiz de Fora, edição nº 19.679, capa, 22/11/1977.

³⁴⁴ Ao longo desta seção, os números vão variar de acordo com as informações colhidas nos jornais. Por isso, a dificuldade em encontrar, ao certo, quantos cinejornais foram produzidos e quantos preservados ao longo da trajetória da Carriço Film.

³⁴⁵ *Diário Mercantil*. Juiz de Fora, edição nº 19.679, p.8, coluna de cultura, Décio Lopes, 22/11/1977.

segundo Décio Lopes, teria levado a Fundação Cinemateca, o Centro Pesquisadores do Cinema Brasileiro (do qual fazia parte) e a família Carriço a aguardar a assinatura da minuta de compromisso por parte da administração sucessora.

O compromisso lavrado entre as partes - prefeitura e Cinemateca, previa, na primeira fase, a remessa dos filmes para a plastificação, que impediria a decomposição; o levantamento dos assuntos e datas das filmagens; estado da plástica das imagens e outros detalhes técnico-estéticos. O orçamento era de cerca de Cr\$ 125.000,00 (cento e vinte e cinco mil cruzeiros).

Dias depois e nova reportagem foi publicada no *Diário Mercantil*. A direção do Museu Mariano Procópio foi novamente ouvida³⁴⁶ e informou que o material permanecia em bom estado, guardado em temperatura adequada no orquidário da instituição, mas admitia que nada mais podia fazer. De fato, tecnicamente, a cidade nunca possuiu *expertise* para solucionar a questão do armazenamento e recuperação do acervo dos 500 rolos.

O empenho em tentar solucionar a questão começou a dar resultados em dezembro quando o *Diário Mercantil*³⁴⁷ trouxe, na capa, que a recuperação do acervo custaria 3 milhões de cruzeiros à prefeitura, valor que poderia ser ainda maior em virtude do resultado da análise posterior. O anúncio foi feito pelo crítico cinematográfico Décio Lopes, o responsável pelo envio dos documentários à Cinemateca de São Paulo, onde seriam copiados em material de segurança. O trabalho de recuperação deveria incluir o armazenamento, exame técnico, plastificação, preservação, contratipagem e cópia.

A matéria informava que os filmes teriam sido enviados a São Paulo numa Kombi da prefeitura e, segundo Décio Lopes a

primeira fase consiste numa vistoria geral dos filmes, sendo que os que apresentarem estado de composição mais avançado serão imediatamente copiados para material de segurança e devolvidos a Juiz de Fora com as matrizes originais depositadas na Cinemateca (*Diário Mercantil*. Juiz de Fora, edição nº 19.701, capa, 17/12/1977.)

Os demais em nitrato, cerca de 400, seriam quimicamente tratados e plastificados por um ano quando então, seriam copiados. Décio avaliou, na época, que os recursos investidos seriam pequenos diante do valor inestimável do acervo. Além disso, segundo o crítico, uma produção como a de Carriço, transformada em cinejornais, custaria algo em torno de Cr\$ 15 milhões. A estimativa feita por ele foi baseada nos 300 exemplares e os 500 rolos onde se misturam negativos e mais de uma cópia do mesmo cinejornal.

³⁴⁶ *Diário Mercantil*. Juiz de Fora, edição nº 19.680, capa, 23/11/1977.

³⁴⁷ *Diário Mercantil*. Juiz de Fora, edição nº 19.701, capa, 17/12/1977.

A polêmica em torno do acervo demorou a ser resolvida mas parte das cópias foi enviada em VHS para Juiz de Fora. Esse material foi convertido em CD's em um processo feito na própria Funalfa, pelo Departamento de Memória e Patrimônio Cultural da cidade. A questão agora é saber se os originais permanecem preservados ou se foram atingidos pelos incêndios na Cinemateca, que, atualmente, vem sendo gerida pela Sociedade Amigos da Cinemateca após um período de abandono da atual gestão federal.

5.5 Carriço Film: documentos e monumentos

O acervo de Carriço é riquíssimo em função do volume que alcança. Le Goff (1985) salienta que os materiais da memória coletiva podem se apresentar sob dois aspectos: os documentos, levantados a partir das escolhas do historiador, e os monumentos, que trazem consigo a intenção do legado, uma herança à posteridade acerca dos sentidos para personagens, eventos ou processos históricos. O documento é um testemunho não intencional do passado, mola propulsora do trabalho dos historiadores. Ao longo do século XX essa divisão foi problematizada ao levar-se em conta como um documento pode ser monumento, à medida de sua utilização pelas esferas do poder. Diante disso, o historiador francês concluiu que o documento pode virar monumento em função do esforço na imposição de determinadas imagens ao futuro, de forma voluntária ou involuntária.

Assim pode ser considerado o acervo de Carriço: documentos selecionados neste trabalho como fontes da pesquisa historiográfica e monumentos que carregam sentidos a partir das lentes do cineasta e fotógrafo, um olhar que registrou a partir de escolhas, fruto de sua vivência, uma visão do que percebia acerca do cotidiano da Juiz de Fora do século XX.

O material de Carriço foi acessível a grandes plateias e, exatamente por isso, pode ter sido o que Napolitano (2007, p. 67) chama de “objeto de interesses econômicos e políticos”. Tanto o filme quanto as fotos são documentos de uma época, a época que os produziram. E é sempre bom lembrar que ambos são uma representação. Marc Ferro, referência na análise cinematográfica e um dos pioneiros na relação cinema-história, ressalta a importância do que foi filmado desde o início do século passado, quando a sétima arte eclodiu. Em seu livro *Cinema e História*, Ferro (1992) reforça que tanto o operador da câmera quanto o cineasta/diretor não apreendem todas as significações da realidade que mostram, mas, hoje, o montante apreendido constitui, de fato, um arquivo considerável, principalmente, se mantida a integridade de parte do material, como é o caso do acervo da Carriço Film.

Sobre o cinema e seu entrelaçamento com a história, Ferro vê nas imagens um instrumento que registra o movimento e tudo o que os olhos não podem reter. Apesar desse

fascínio relativo à imagem capturada, o filme era ignorado enquanto objeto cultural. O autor cita que, por ser produzido por uma máquina, a exemplo da fotografia, não poderia ser obra de arte ou um documento histórico. Mas, desde o movimento de renovação da historiografia francesa denominado “Nova História”, novos objetos e métodos foram incorporados e o historiador que trabalha com imagens, sejam elas paradas ou em movimento, viu ampliar de forma qualitativa e quantitativa os domínios tradicionais da história (KORNIS, 1992).

Le Goff (1985) reforça que essa ampliação também atingiu o termo documento que passou a ter um sentido mais amplo: documento escrito, ilustrado, transmitido pelo som, pela imagem ou de qualquer outra natureza, importando, sobremaneira, a necessidade crítica do mesmo. Documento, para o historiador francês, é um produto da sociedade que o fabricou, em virtude das relações de forças que detinham o poder em um determinado recorte temporal.

A questão central para Mônica Kornis (1992) é admitir que a imagem não ilustra nem reproduz a realidade, mas a reconstrói a partir das influências, da linguagem e dos elementos produzidos em um contexto histórico. O novo estatuto de fonte, concedido ao cinema e à fotografia nos revela muitas informações. Para a autora, o filme leva o pesquisador à “compreensão dos comportamentos, das visões de mundo, dos valores, das identidades e das ideologias de uma sociedade ou de um momento histórico” (KORNIS, 1992, p.238). E essa dinâmica vale para as produções ficcionais, documentais, os cinejornais e as atualidades. O filme pode, sim, ser documento para a pesquisa histórica. O cuidado, no entanto, é que ele deve articular o contexto histórico e social ao conjunto que o produziu que inclui elementos intrínsecos à expressão cinematográfica.

Ou seja, Kornis alerta que é preciso encarar o filme como uma construção que altera a realidade porque articula imagem, palavra, som e movimento a outros elementos que ancoram a confecção fílmica, como a montagem, o enquadramento, os movimentos de câmera e a iluminação. Esses elementos, emaranhados entre si, conferem um significado transformador à imagem numa dinâmica que se aproxima à interpretação daquilo que foi extraído do real.

Para Valim (2012), além de ser um testemunho das formas de vivenciar uma sociedade, o filme impulsiona transformações a partir do momento que veicula representações ou propõe modelos. Santiago Júnior (2012) corrobora e complementa que, ao estudar o filme, é necessário associá-lo ao mundo que o produziu.

5.6 Fotografias: metodologias de análise

O acervo fotográfico da Carriço Film encontra-se no Museu Mariano Procópio. São cerca de três mil fotos originais, um amplo registro que retrata o cotidiano de Juiz de Fora entre os anos 1930 e 1950. A pesquisa permitiu listar, de forma inédita, todos esses documentos e gerou uma descrição de cada foto - uma indexação que pode facilitar os futuros trabalhos acadêmicos que tem como tema Juiz de Fora no segundo quarto do século XX. Ao contrário dos cinejornais, é praticamente impossível categorizar com precisão todo esse material. Há fotos que permitem a rápida identificação do tema, a localização do registro e até mesmo dizer quem são os personagens em cena. Em outras, acontece o oposto - difícil definir o assunto ou saber quem são as pessoas enquadradas.

Apesar desse empecilho, a pesquisa dos documentos fotográficos não é inviável. Pelo contrário, o recorte proposto aqui, de analisar como os populares aparecem nas fotos, se mantém, além do que o cotidiano de Juiz de Fora está exposto nas imagens. É válido lembrar que consideramos “povo” e “populares” os trabalhadores assalariados em geral presentes nas ruas e flagrados pelas lentes de João Carriço. Essas pessoas, muito frequentes nas manifestações artísticas do fotógrafo e cineasta, também se encontram assiduamente circulando pelo ambiente urbano. A estes trabalhadores, que incluímos aqui os empregados do comércio, operários das fábricas, os prestadores de serviços, os funcionários públicos, também as donas de casa, os desempregados, os estudantes, as crianças e adolescentes que compõem o cenário de seus filmes e fotografias, damos o nome de povo ou populares. São homens e mulheres do mundo do trabalho e para além dele.

Para esta pesquisa, que tem como principais fontes as fotografias e os cinejornais de Carriço, as maiores preocupações foram estabelecer os processos metodológicos para tentar extrair ao máximo as informações contidas nestas imagens. O acervo fotográfico, que guarda quase três mil fotos da Carriço Film, foi pesquisado por completo. Apesar da dificuldade de categorizá-lo, todos os registros foram catalogados e descritos. Entre os autores que trabalham com as imagens em still, ditas paradas, vamos destacar Boris Kossoy e Ana Maria Mauad, que oferecem alternativas analíticas viáveis para pesquisa nesta tese de doutorado e vão ancorar a metodologia desta pesquisa.

Mauad (1996) destaca que a fotografia é uma fonte que exige do historiador um novo tipo de crítica e, valendo-se de Le Goff, não importa se ela é imagem/documento ou imagem/monumento. No primeiro caso, o registro expõe marcas de um determinado tempo: objetos, pessoas e lugares nos informam sobre aspectos desse passado como condições de vida, influências da moda, dados sobre a infraestrutura urbana ou características rurais e condições de trabalho, por exemplo. No segundo caso, a foto torna-se símbolo do que a sociedade

estabeleceu como imagem a ser perenizada para as futuras gerações. “Sem esquecer jamais que todo documento é monumento, se a fotografia informa, ela também conforma uma determinada visão de mundo” (MAUAD, 1996, p.80).

Para a autora, o pesquisador deve conceber a fotografia como uma composição fruto de dois segmentos: expressão e conteúdo. O que define a expressão envolveria técnicas e estéticas fotográficas como enquadramento, iluminação, definição da imagem, contraste, cor e outros elementos. Já o conteúdo é determinado pelas pessoas, objetos, locais e vivências retratados pela foto. Ambos são responsáveis pela produção de sentido. É possível separá-los durante a análise, mas há que se compreendê-los como um todo integrado. Isso porque a fotografia passa informações por meio das mensagens não verbais que são códigos incorporados socialmente e que fazem parte de uma convenção, como um aceno com a mão ou um sinal com os dedos. Esses elementos remetem às formas de ser e agir de determinado contexto (MAUAD, 1996).

Como o recorte empírico desta pesquisa são os populares, o povo presente nas ruas, as fotografias podem nos ajudar a compreender como o “outro” foi visualizado por Carriço. Mauad (2012) ressalta que esta característica pode facilitar na composição dos inventários. No caso de Juiz de Fora, um inventário sobre o cotidiano do município – a fotografia expõe o visível e o invisível e cumprindo uma função política, favorecendo a visibilidade do poder, das estratégias ou até mesmo das disputas por poder.

Dentro desta concepção analítica de expressão e conteúdo proposta por Ana Maria Mauad³⁴⁸, as descrições dos itens presentes devem ser concebidas como unidades culturais realocadas em categorias especiais para melhor estruturação da análise. O caminho metodológico proposto pela autora foi nomeado por ela como espaços. No **espaço fotográfico**³⁴⁹, a análise indica informações técnicas da fotografia e os itens do plano da expressão, como tamanho, enquadramento, nitidez e produtor; no **espaço geográfico**, é feita a descrição do espaço físico marcado por oposições: campo ou cidade, fundo natural ou artificial, ambiente interno ou externo, público ou privado. Aqui também podem ser indicados ano, tamanho, enquadramento, nitidez e produtor.

³⁴⁸ Ana Maria Mauad (1996) baseou-se em vários autores para estabelecer este processo metodológico, entre eles, Umberto Eco, a artista plástica e teórica Fayga Ostroyer, e a historiadora Míriam Moreira Leite, pesquisadora que utiliza e reflete sobre a fotografia como fonte historiográfica. Segundo Mauad, há uma unanimidade entre eles acerca da escolha da noção de espaço como ferramenta de leitura das mensagens visuais.

³⁴⁹ Os grifos foram feitos pela autora desta tese para facilitar a visualização das categorias indicadas por Mauad.

No **espaço do objeto**, é feita uma análise da lógica existente na representação dos objetos e a relação com a experiência vivida e o espaço. Os objetos podem ser descritos como interiores, exteriores e objetos pessoais. Nesse espaço, inclui-se também o tamanho e o enquadramento; no **espaço da figuração**, o foco são as pessoas (masculino/feminino, infantil/adulto), a hierarquia destes atores em cena e seus atributos (gestos, por exemplo), os itens das pessoas retratadas e animais em cena. Observa-se também o tamanho, o enquadramento e a nitidez da imagem; já no **espaço da vivência**, o foco é a observação das atividades, vivências e eventos que viraram objeto fotográfico.

O espaço da vivência é uma categoria sintética, porque inclui as concepções anteriores. É considerada pela autora como a síntese do ato fotográfico, incorporando a ideia de performance com destaque para a importância do movimento, mesmo em imagens fixas. Esse movimento é o de quem posa, é flagrado pelo clique ou o movimento de quem montou a cena ou captou o momento-chave. Ana Maria Mauad (1996) lembra que toda metodologia passa longe de ser um receituário limitado aproximando-se muito mais a uma receita de bolo – cada cozinheiro acaba adicionando ou retirando um ingrediente de acordo com seu paladar.

As imagens fotográficas, como bem alerta Kossoy (2016), não devem ser tratadas como um esgotamento de si, mas o ponto de partida ou até mesmo podendo contribuir como fornecedoras de pistas para que o pesquisador tente desvendar o passado. Assim como Mauad, o autor ressalta que as fotografias vão revelar um fragmento da aparência das coisas, das pessoas, dos fatos, algo congelado num determinado momento de sua existência ou da ocorrência do fato ou, simplesmente, no ato do clique fotográfico (KOSSOY, 2016).

Mas, o alerta é que, assim como todas as outras fontes historiográficas, as fotos não podem ser um espelho fiel do acontecimento retratado, mas sim, plenas de ambiguidades, significados não explícitos ou até mesmo omissões pensadas. Para extrair ao máximo seu potencial informativo, a saída é a contextualização do que Kossoy (2016) chama de trama histórica e seus múltiplos desdobramentos.

Esses desdobramentos podem ser fatores sociais, políticos, econômicos, religiosos, artísticos e culturais presentes naquele tempo e espaço da tomada do registro. Se esse entrelaçamento com o contexto não for feito, as fotografias correm o risco de permanecer em silêncio, virarem fragmentos desconectados da memória ou apenas ilustrações de um tempo.

Kossoy (2014) reforça a possibilidade concreta de intervenção do fotógrafo na imagem e a conseqüente (re)configuração do assunto no contexto da realidade vivida naquele momento. Nas fotografias de João Carriço, sua presença em cena é percebida em muitas delas. Como os cinejornais foram assistidos paralelamente à pesquisa ao acervo fotográfico, foi possível

observar que o diretor alterava a imagem manipulando o tema de alguma forma. Em muitos filmes, os personagens aparecem como posando para uma foto – isso porque, o fotógrafo e o cinegrafista atuavam juntos, faziam parte de uma equipe, a Carriço Film. Então, a direção conduzia como aquelas pessoas deveriam aparecer em cena, nitidamente, uma interferência que altera de alguma maneira a informação presente em cena.

Por isso, é sempre bom reforçar e ter em mente que a imagem fotográfica é uma representação a partir do real, de acordo com o olhar, a visão de mundo, a bagagem cultural, a criatividade e a ideologia de quem dispara o equipamento. Kossoy (2016) alerta que, apesar disso e/ou por conta disso, torna-se uma fonte histórica, um documento real, a partir desta construção que é uma representação.

Como caminho metodológico, Kossoy em seu livro *Fotografia e História* propõe dois tipos de análise: a técnica, que carrega consigo o conjunto de informações de ordem técnica que compõem a configuração do material; e a iconográfica, que engloba a observação do registro visual, a expressão, o conjunto de informações que formam o conteúdo do documento (KOSSOY, 2014). O autor ressalta que a pesquisa precisa se alimentar de dados contidos em outros documentos históricos, caso contrário, a fotografia chamais atingirá sua finalidade, sendo necessários elementos de apoio. É o que faremos cruzando os registros fotográficos com os cinejornais de Carriço. Ambos se complementam e os filmes vão funcionar como as pistas necessárias para a correta identificação de alguns assuntos representados.

Como este trabalho é uma pesquisa historiográfica, a análise técnica da imagem será um recurso que deixaremos em suspenso ou reservado para acadêmicos especialistas na história da fotografia ou nas artes em geral. Ao optar pelo foco no conteúdo, o autor elenca três categorias que pretendem ancorar a observação de quaisquer acervos (KOSSOY, 2014). A categoria **espacial** engloba as características da tomada, se ambiente interno ou externo e espaço geográfico do mesmo; na **cultural**, aponta-se informações de conhecimento fornecidas pela cultura sobre o contexto e as particularidades do tema tendo em vista o objeto principal e seus objetos secundários; a **presencial** refere-se ao registro fotográfico em si e o que está gravado nos limites da imagem. Cabe a quem descreve a foto contribuir com informações específicas ao tema de ordem física³⁵⁰.

Diante da grandeza de uma única imagem, Kossoy (2014) reforça a potência da fotografia enquanto um inventário do passado, um fragmento do real que pode revelar o espaço

³⁵⁰ Os grifos foram feitos pela autora desta tese para facilitar a visualização das categorias indicadas por Kossoy.

urbano e sua arquitetura, o vestuário, as poses, as atitudes, as aparências, os hábitos – todos ali, congelados em um clique, aguardando a interpretação de um pesquisador.

Por fim, é válido salientar que a fotografia é um meio de conhecer o passado mas não traz em si conhecimentos definitivos dele, como bem reflete Kossoy. Além de revelar um fragmento da realidade com seu aspecto determinado, este conteúdo é resultado de uma seleção do ver, observar, optar e fixar do fotógrafo. Além disso, há uma relação implícita do que autor chama de “cumplicidade” (KOSSOY, 2014) entre o fotógrafo e seus contratantes, ou seja, os clientes que também são os personagens em cena. Carriço também contempla esta situação, uma vez que fica muito claro ao observar seu acervo fotográfico que muitas de suas fotos eram vendidas para quem aparecia na imagem.

Com base na contribuição dos dois autores, a proposta desta tese de doutorado é promover um diálogo entre Kossoy e Mauad, um cruzamento das categorias de ambos que vai resultar em uma metodologia própria, inspirada em suas referências. Para isso, foram criadas novas denominações para as categorias e as respectivas definições sobre cada uma.

Para a primeira categoria daremos o nome de **espaço fotográfico/ambiente**³⁵¹, que pretende indicar se o ambiente é interno ou externo e se o espaço geográfico é campo ou cidade, qual o fundo e, quando possível, o ano do registro. No **espaço fotográfico/contextual**, caberá uma descrição do pesquisador acrescentando informações específicas ao tema e assunto retratados. Um apontamento sobre o que está gravado para além dos limites da imagem.

No **espaço fotográfico/figuração**, o foco está nas pessoas e animais retratados, além da natureza da figuração: feminino, masculino, infantil, adulto. Há que se fazer, também, um apontamento sobre a hierarquia das figuras e atributos em cena como gestos, feições, comportamentos. Já o **espaço fotográfico/cultural** é a categoria que vai receber informações de conhecimento fornecidas pela cultura e influenciadas pelo contexto, tendo em vista os objetos principal e secundários.

Para este olhar, é importante ressaltar a importância do movimento – quem posa, quem é flagrado, quem monta a cena e capta o momento do clique. Como estão presentes as influências culturais como vestuário, acessórios, hábitos. Dentro dessa categoria, é importante destacar os enquadramentos e como as figuras são representadas em cena.

³⁵¹ A utilização do grifo nas quatro categorias do espaço fotográfico elaboradas para o desenvolvimento da análise tem por objetivo melhorar a visualização do leitor acerca dos pontos a serem percorridos no desenvolvimento da pesquisa.

Portanto, entre as quase três mil fotos, vamos selecionar algumas delas que se entrelaçam com os cinejornais que tomaremos para análise. O objetivo é utilizar as fotografias como uma complementariedade entre diversos outros tipos de fontes, entre eles, os cinejornais.

5.7 A metodologia aplicada à pesquisa historiográfica com cinejornais

A Cinemateca de São Paulo guarda o que resta do acervo original da Carriço Film e lançou, em 2001, um catálogo com 236 cinejornais - 23 são sobras de negativo e positivo. Isso significa que a Cinemateca catalogou 213 materiais do juiz-forano em seus galpões de armazenamento. Um montante considerável apesar de uma parte da produção original ter se perdido ao longo do tempo ou sofrido processo de combustão, em virtude do material inflamável. Algumas dessas cópias, que totalizam 125 cinejornais, estão na Fundação Cultural Alfredo Ferreira Lage (Funalfa), em Juiz de Fora, distribuídas em 8 CD's. Este volume representa cerca de 60% do que consta no Catálogo.

A maioria dos cinejornais aborda mais de um assunto. Um deles, por exemplo, o Cine Jornal Carriço SN-016, de 1942, foi exibido levando ao ar 13 temas diferentes. Todos os filmes foram assistidos na sede da Funalfa e esta análise permitiu que listássemos 434 assuntos abordados nos 125 cinejornais disponíveis em Juiz de Fora. Esta fragmentação temática é típica dos cinejornais mas a descrição do assunto na tela ou na voz do narrador permitem que a identificação do assunto seja facilitada, ao contrário das fotos.

Marc Ferro (1992), ao sistematizar as primeiras questões envolvendo cinema e metodologia de análise, demonstrou que uma de suas preocupações era determinar o que seria ou não cabível ao ofício do historiador que utiliza o cinema como fonte. Santiago Júnior (2012) comenta que entre as rejeições de Ferro estão a semiologia, a estética e até mesmo a história do cinema. Ferro se afasta dessas análises defendendo o argumento de que o historiador precisa atingir o que está além do sentido cinematográfico, principalmente, se partimos do pressuposto de que o filme é testemunho de um tempo e é por meio das imagens que permite-se observar a sociedade.

Kornis (1992) ressalta que outro aspecto importante nos trabalhos de Marc Ferro é a afirmação de que o filme não é só um produto, mas um agente da história. Afinal, eles utilizam representações que podem doutrinar ou glorificar. Por essas características, desde que os dirigentes políticos compreenderam os impactos do cinema, tentaram colocá-lo a serviço do poder. Kornis referenda essa importância, sobretudo porque as imagens atuam no terreno da imaginação estabelecendo relações entre o autor, o tema e o espectador.

A proposta de Marc Ferro é analisar o filme não como um produto com significações cinematográficas ou uma obra de arte, mas examinar a relação do filme com a sociedade que o produz e o consome, promovendo uma análise de variáveis não cinematográficas. Alexandre Busko Valim (2012) corrobora e também aponta a observação contextual para tentar compreender como o filme se relaciona com as estruturas de dominação e as forças de resistência. Sem falar na atenção que se deve ter com as posições ideológicas propagada por meio dos assuntos abordados e outras lutas em andamento no recorte temporal do produto audiovisual.

Sobre essa abordagem, Marc Ferro (1992) em seu livro *Cinema e História* faz uma reflexão acerca dos cinejornais e a autoria das imagens. O homem da câmera, o olho que captou determinada imagem, normalmente, tem seu trabalho não reconhecido, delegando essa autoria à empresa que produziu os materiais. Esse sujeito, que não pertence à sociedade dirigente e muito menos ao mundo dos letrados, é considerado por Ferro como um caçador de imagens.

Se os documentos costumam hierarquizar tal qual a sociedade, distinguindo os privilegiados, a elite, os trabalhadores, os mais simples, assim também o faz o resultado produzido pela produtora Carriço Film. O cinegrafista pode até permanecer anônimo, mas sua imagem pode flagrar o real funcionamento do cotidiano e dizer muito mais do que seria desejável revelar.

Para Ferro (1992), a câmera desvenda segredos, desnuda o avesso da sociedade e atinge sua estrutura. Por isso, o autor ressalta a importância de analisar no filme a narrativa, o cenário, a escrita textual e a imagética e as relações do material com aquilo que não é filme. No nosso caso, a posição mediadora ocupada por Carriço, a relação intimista que ele mantinha com o público por meio do acesso ao cinema Popular e os trabalhos artísticos desenvolvidos na cidade eram facilitadores para uma suposta aceitação pública. Também temos que levar em consideração, o regime de governo que serve como “pano de fundo” para quase todos os cinejornais. Só assim, de maneira global, pode-se chegar à compreensão do material e da realidade que representa os cinejornais de João Carriço.

José Inácio de Melo Souza (2007) em *Trabalhando com cinejornais*, propõe um caminho metodológico que será adotado nesta tese de doutorado com algumas adaptações incorporadas a partir das sugestões de Ferro (1992). Há que se levar em consideração a perda de parte dos cinejornais de Carriço ao longo dos anos, como já dito anteriormente. Além disso, até o momento, não obtivemos da atual gestão da Cinemateca de São Paulo, informações acerca dos últimos incêndios ocorridos nos depósitos que contém a memória visual das primeiras

décadas do cinema no Brasil. Ou seja, não temos a noção exata do que se mantém intacto do acervo da Carriço Film.

É sabido que materiais dos pioneiros Alberto e Paulino Botelho, Gilberto Rossi, arquivos da Divulgação Cinematográfica Bandeirante, que produzia o cinejornal Bandeirante na tela, dos paranaenses Aníbal Requião e João Batista Groff, além do carioca Jayme de Andrade Pinheiro, todos tiveram suas coleções transformadas em cinzas em depósitos particulares ou na própria Cinemateca. Quando não eram os incêndios, as enchentes se transformaram em algozes dos filmes, caso do arquivo de Primo Carbonari, em São Paulo. A Cinédia também perdeu toda sua produção, sem falar na produção do Instituto Nacional do Cinema Educativo, o INCE, onde atuava o mineiro Humberto Mauro, que vem sendo recuperados, apesar de muita coisa ter se perdido ao longo das décadas (SOUZA, 2007).

O estudo dos cinejornais do juiz-forano João Carriço, a exemplo de outros anônimos no universo cinematográfico nacional nunca foi incentivado. Um dos motivos é a destruição dos acervos. Outro fator é motivado pela ideologia dominante que sempre privilegiou o filme de ficção e a política autoral. Para Souza (2007), o estigma autoral sempre foi um problema, no caso dos cinejornais, assim como a dificuldade de leitura dos mesmos.

O problema da fragmentação dos temas e assuntos dos cinejornais é considerado pelo autor como um obstáculo para a leitura histórica do documento filmico. Segundo ele, os vários tópicos levados ao ar pedem uma abordagem complexa porque os enunciados são descontínuos. Ao observar os cinejornais de Carriço, podemos constatar algumas características claras, como a descontinuidade de tempo (em alguns ele reprisa a abordagem e, conseqüentemente, usa imagens repetidas), e a descontinuidade das imagens já que um noticiário pode ter a filmagem de mais de um cinegrafista. A certeza sobre isso é a tomada de vários ângulos em um mesmo acontecimento – há *takes* feitos do alto dos prédios e do nível da rua, em momentos simultâneos. Ao observar as fotos, também identificamos a presença de mais de um cinegrafista em um evento.

Outro ponto a ser levado em consideração é que os cinejornais são uma mescla temática. Um acidente de trem pode estar ao lado da coroação do Rei e da Rainha da Primavera estudantil, assim como a décima edição dos Jogos Universitários e a coroação da Rainha da Primavera de Rio Pomba, com presença do então Ministro da Justiça Tancredo Neves. Esse flagrante descompromisso do que chamamos de “paginação” de um roteiro, ou seja, um tema ligado a

outro de natureza semelhante, foi visto no Cinejornal Carriço SN-074, de 1953³⁵². Souza (2007) destaca essa característica volátil dos cinejornais e reforça nosso cuidado na apreensão dos significados que se renovam de minuto a minuto.

A desconfiança em relação a esses conteúdos também é ampliada por meio das mensagens políticas veiculadas a partir da interferência do Estado, por intermédio do DIP, DEIP (Departamento Estadual de Imprensa e Propaganda) e a Agência Nacional. A promulgação do decreto de obrigatoriedade de exibição de filmes nacionais, em 1932, e o consequente “aparecimento” de Getúlio Vargas nos cinejornais e documentários são considerados pelo autor um cuidado extra uma vez que revela muito mais do que se vê na tela.

Tendo em vista todos esses cuidados e características dos cinejornais, José Inácio de Melo Souza (2007) propõe, como uma alternativa atraente, aplicada aos cinejornais brasileiros, alguns cortes na documentação, a exemplo do que fez Bernard Gasser ao analisar o *Ciné Journal Suisse*. A primeira providência seria separar o montante em temas. Outra recomendação para dar noção de grandeza é cruzar a temática com a metragem total e a específica de cada assunto. Nesse caso, a dificuldade seria não ter acesso a metragem³⁵³, mas sim, ao tempo de duração dos materiais que estão disponíveis para análise na sede da Funalfa. Lá, encontram-se oito CD's com os 125 cinejornais, totalizando 16 horas de materiais³⁵⁴.

Em 125 cinejornais foram exibidos 434 temas. Somar o tempo destinado a cada tema é um trabalho árduo talvez alcançado por uma equipe atuando conjuntamente. Mas alguns foram somados a título de grandeza para conseguirmos dimensionar a importância de determinado tópico no montante geral³⁵⁵. Souza (2007) concorda que não há uma metodologia que seja inflexível para análise de cinejornais, tampouco fórmulas prontas, mas há caminhos como uma espécie de categorização tendo por base os assuntos.

³⁵² O cinejornal citado foi montado nesta ordem com duração aproximada de oito minutos, sendo que o assunto com maior tempo no ar foi a coroação da Rainha da Primavera em Rio Pomba, evento que contou ainda com desfile de modas no Cine Prolar e um baile de encerramento das festividades.

³⁵³ No catálogo da Cinemateca, há indicação da metragem de cada cinejornal, mas não de cada fragmento temático que compõe o filme como um todo. Ou seja, sabemos a metragem dos cinejornais mas não de cada assunto específico.

³⁵⁴ No CD um, o mais longo das oito mídias, são aproximadamente seis horas de cinejornais. No segundo CD, 41 minutos. No terceiro arquivo digital, duas horas de filmes. Nos CD's quatro, cinco, seis, sete e oito, são cerca de uma hora e 12 minutos, 1 hora e 58 minutos, uma hora e três minutos, uma hora e 34 minutos e uma hora e 40 minutos, respectivamente. Os números são aproximados, porque há pequenas pausas entre um cinejornal e outro, ao longo da gravação dos CD's.

³⁵⁵ Mais adiante vamos discorrer melhor esta informação. O carnaval, por exemplo, foi exibido 10 vezes entre os 434 assuntos. Porém, a categoria atinge uma hora de cobertura de um total de 16 horas de cinejornais vistos. Ou seja, o assunto ocupa 6,25% do acervo, número relevante para análise.

Dentro desse universo, partimos para a escolha de alguns deles para que sejam analisados sob dois aspectos: análise qualitativa, numa perspectiva pessoal e própria do pesquisador, e a quantitativa. Nossa proposta é estudar os cinejornais de Carriço dentro dos seguintes requisitos: indicar as categorias abordadas, sem restrição temática; quantificação de cada assunto; apontamento quantitativo da presença dos populares nos temas exibidos; de que maneira estes populares aparecem em cena, dando ênfase, neste caso, ao aspecto da observação qualitativa, como gestos, comportamentos, indumentária, características que os descrevem; em qual cenário eles surgem, ou seja, onde estava a ocupação pública do ambiente urbano e rural de Juiz de Fora, por meio da presença dos populares; como são descritos na narrativa textual; como são enquadrados nos filmes de Carriço.

A proposta deste trabalho para análise metodológica do acervo cinematográfico de Carriço foi desenvolvida pela autora com base nas recomendações de José Inácio de Melo Souza (2007) e Marc Ferro (1992). Ao todo, são oito os passos a serem percorridos no caminho metodológico elaborado para esta pesquisa. O primeiro deles é elaborar a **categorização**³⁵⁶ a partir dos cinejornais analisados e determinar os assuntos filmados para alcançar uma noção de grandeza temática. Na **quantificação**, os números serão contabilizados para ressaltar a noção de grandeza de cada categoria.

Outra etapa será observar quantitativamente a **presença popular** nos cinejornais, elemento imprescindível para esta pesquisa. Ainda dentro do caminho proposto, um passo importante nomeamos como **performance** que engloba informações, como gestos, objetos, comportamentos sociais que são transmitidas sem que o diretor queira ou, ainda, estimulados por ele. Pelo recorte empírico, sabemos que o **cenário** em que os populares se encontram está no ambiente externo. Mas esse espaço é comemorativo, festivo, de celebração ou uma cena em que o povo está subjugado?

Na **narrativa textual**, o olhar estará voltado para nosso recorte empírico e como os populares são descritos nos roteiros da Carriço Film. Já a **narrativa imagética**, a análise está nas imagens. Se o enquadramento revela, o foco excessivo em determinado público também, assim como a falta de imagens denota algo.

Ainda dentro da perspectiva qualitativa, todas essas informações serão cruzadas com a contextualização histórica e indícios de como Carriço via a cidade. Também pretende-se traçar um perfil do artista com base nas pistas deixadas por ele nas fotografias e cinejornais. É sempre

³⁵⁶ A utilização do grifo nas oito etapas do caminho metodológico a ser percorrido tem por objetivo melhorar a visualização do leitor acerca dos pontos elaborados para análise.

bom lembrar que, na maior parte da vida funcional da produtora, a gestão presidencial era de Getúlio Vargas. Como nosso recorte são os populares, as pessoas que circulam pelas ruas da cidade e que são testemunhas de um tempo histórico, é inevitável que as imagens flertem com este momento político.

Assim como na maioria dos cinejornais, a produção da Carriço Film tem uma lacuna informacional. Não se sabe quantos dos filmes do juiz-forano foram recuperados. Não há fichas técnicas em todos eles, falta documentação escrita, desconhecemos as condições das filmagens, quais foram os redatores de cada material e de quem eram as vozes responsáveis pela locução. Alguns dados estão indicados mas a maioria permanece sem resposta. Mas, como reforça Souza (2007), saber essas informações seria enriquecedor mas já podemos considerar um extremo ponto positivo ter acesso aos filmes e parte deles estar em condições analisáveis, salvos pelo empenho de historiadores que viram no acervo o potencial historiográfico do trabalho de Carriço.

Por fim, o trabalho de leitura de cinejornais, como revela o autor, é uma questão em aberto. As experiências sobre esse tipo de documento são poucas a ponto de ter um padrão analítico formado. Para Souza (2007) o sucesso de cada projeto terá sempre relação direta com a bagagem teórica do pesquisador, com suas preocupações e objetivos. Mesmo ao fim deste trabalho, o campo permanecerá ativo e outras contribuições podem surgir para enriquecer o debate.

Parte II - O cotidiano de uma cidade em cartaz no Brasil

CAPÍTULO 6 – CARRIÇO, CÂMERA E AÇÃO

É bem verdade, como visto até o momento, que João Gonçalves Carriço era um artista que se entregava por inteiro em suas empreitadas. O fato de ter transformado a empresa funerária da família em cinema e produtora cinematográfica revela seu perfil dinâmico, audacioso e, por que não, visionário. Afinal, enveredou por um caminho ousado, o cinema, trilhado a partir de uma cidade do interior de Minas Gerais, sagrando-se pioneiro no estado.

Sua relação fraterna com Juiz de Fora é facilmente comprovada em suas ações, sobretudo, nos cinejornais que produzia. Carriço não só acompanhou seu desenvolvimento como filmou e fotografou alguns acontecimentos que se desenrolaram no município. É evidente que os cinejornais e as fotos eram fruto de seu trabalho do qual extraía alguns recursos financeiros³⁵⁷. Mas não fosse sua ligação com o município e o evidente carinho com a cidade, o foco de sua atuação poderia ser outro e, talvez, não teríamos tantos documentos históricos preciosos como suas imagens sobre o passado de Juiz de Fora.

Para tentar compreender melhor esta ligação afetiva e fazer a contextualização entre Carriço e a cidade, vamos, nesta Parte II, lançar um olhar sobre os 125 cinejornais produzidos por sua produtora e que estão disponíveis para pesquisa. Entre os flagrantes dessa relação, está a forma como ele se via enquanto produtor cinematográfico. No cinejornal N.001, de 1934, oficialmente o primeiro da Carriço Film, o juiz-forano nos convida a assistir ao material que seria fruto do esforço de sua empresa ficando claro, também, que seu trabalho seria para “o engrandecimento de nossa Princesa de Minas” e do estado.

A lente de Carriço filmou Juiz de Fora e de suas mãos saíram textos que concederam adjetivos à cidade descrevendo-a nas telas ou nas narrações dos cinejornais como a “pérola mineira”³⁵⁸, “progressista centro de Minas Gerais”³⁵⁹, “dinâmica cidade”³⁶⁰, “um dos centros mais importantes do Brasil considerado para a economia nacional”³⁶¹, “vanguarda das grandes cidades do Brasil”³⁶². Interessante notar que o município recebeu elogios sobre sua suposta

³⁵⁷ Martha Sirimarco (2005, p.72) ao entrevistar o cinegrafista João de Sá, em 1979, obteve dele a informação de que os recursos que Carriço ganhava na Funerária, aplicava na produção dos filmes.

³⁵⁸ *Cine Jornal Actualidades* N.004, de 1934.

³⁵⁹ *Cine Jornal*. N.074, de 1939.

³⁶⁰ *Cine Jornal*. N.085, de 1940.

³⁶¹ *Cine Jornal*. N.111, de 1942.

³⁶² *Cine Jornal*. N.152, de 1948.

potência econômica mesmo quando já estava em um processo de decadência, notadamente visto a partir de 1930.

Se ele reservava palavras generosas a Juiz de Fora, também concedia o mesmo carinho aos moradores. E mais, condicionava o engrandecimento da cidade à virtude da população, exemplo disso foi narrado em um dos cinejornais de 1948: “Juiz de Fora segue na vanguarda das grandes cidades do Brasil modificando dia a dia sua fisionomia graças a iniciativa e dinamismo dos seus munícipes que não poupam esforços para torná-la de grandes realizações”³⁶³. O tema desse cinejornal era o que ele chamou de progresso na Manchester Mineira.

Nos textos de Carriço, quem vivia no município era “culto”³⁶⁴ e “distinto”³⁶⁵. O cinejornalista também se preocupou em “etiquetar” a localidade, da qual parecia se orgulhar, como uma cidade com disposição para a laboração e aptidão fabril, “autêntica colmeia do trabalho”³⁶⁶. No Cine Jornal Actualidades N.017, de 1935, ele abre o noticiário com o seguinte texto na tela: “É a cidade aclamada, do trabalho e da instrução. É de Christo abençoada á sombra de Sua mão. Ave, Juiz de Fora! A cidade industrial, a cidade progresso, a cidade encantadora, enfim, a cidade maravilha, justo orgulho de Minas Geraes”³⁶⁷.

Nessa narrativa textual e em outras tantas é possível identificar a influência religiosa na vida do artista, assim como nos registros fotográficos. Aliás, pelos cinejornais, fica evidente seu bom humor, sua opinião sobre as mulheres, a elite, os militares, seu espírito patriótico, as noções de civismo e até mesmo quando exagera ao falar das autoridades adotando um tom bajulador. Ele também deixa clara sua parceria com os populares abrindo espaço para eles “invadirem” a cena e, muitas vezes, fazendo festa com a câmera.

O movimento pendular adotado por Carriço que circulava entre as pessoas importantes e o povo em geral é muito revelador. Por isso, antes de iniciar, de fato, a análise do foco dessa pesquisa nos cinejornais e fotos, vamos descobrir um pouco mais desse personagem mediador por meio das pistas deixadas no acervo.

6.1 O terno cinza

A figura de João Carriço protagoniza algumas fotos ou cinejornais. São situações em que ele ou sua empresa são o tema do registro. Em muitas outras imagens, o juiz-forano aparece

³⁶³ *Cine Jornal* N.152, de 1948.

³⁶⁴ *Cine Jornal Actualidades* N.004, de 1934.

³⁶⁵ *Cine Jornal Actualidades* N.008, de 1934.

³⁶⁶ Visita ministerial à Fábrica de Juiz de Fora, de 1948.

³⁶⁷ *Cine Jornal Actualidades* N.017, de 1935. A grafia foi mantida conforme o texto original.

dirigindo a cena ou como participante de algum acontecimento. Após assistir cerca de 16 horas de imagens em movimento e pesquisar cerca três mil fotos, pode-se dizer que cinza era uma das cores preferidas para os ternos que usava. Carriço na juventude, ainda no Rio de Janeiro, era reconhecido como um artista elegante, sempre com roupas impecáveis³⁶⁸, como já citado no capítulo 2 deste trabalho.

Gosto pelo cinza, elegante e bem humorado! Carriço por vezes brincou com as palavras e com os assuntos abordados. Em um de seus filmes, deu destaque a um cachorro, o “Rin-Tim-Tim brasileiro”³⁶⁹, como ele mesmo intitulou, ao se referir ao pastor alemão que morreu milionário em Hollywood. A estrela da tela era um “modesto cachorro do interior” que também poderia “sonhar com a glória do cinema e com os grandes ordenados em dólares”. Em cena, Kaiser, o nome do cão, “um condutor seguro de crianças” e, segundo Carriço, impedia, inclusive, que “seus pupilos” fugissem das aulas.

As cenas que ilustram o texto são divertidas e mostram o cachorro e uma criança caminhando pelas ruas da cidade até que chegam à escola. Ao ver o garoto entrar, Kaiser dá meia volta e retorna para casa. De maneira subjetiva, pode-se compreender a figura canina como o disciplinador da criança que deve ocupar o espaço do aprendizado, na escola.

Em 1949, Juiz de Fora sediou um evento inusitado nas vésperas do centenário da cidade: luta de boxe sobre patins.³⁷⁰ Carriço pareceu estar encantado com a novidade, a ponto de dizer que aquela poderia ser a primeira luta em um ringue de patinação no Brasil. Exagero ou não, o texto revelou sua animação pela atração e a maneira direta com que dialogava com o público: “se lutar boxe já é difícil com a destreza das pernas, imaginem os senhores como se sentem esses heróis sobre patins”. A montagem intercalou as quedas dos aventureiros às cenas da plateia composta por homens, mulheres e crianças se divertindo com a tal luta e a narração: “acertar um bom direto não será coisa fácil pois as rodas não correm sobre trilhos e não há freios”. Por fim, o vitorioso levou a melhor após a desistência do adversário. “Luta de boxe sobre patins é coisa inventada pelo amigo da onça”, finalizou.

Outro curioso evento esportivo foi uma partida de futebol entre os funcionários dos Diários Associados e da Gazeta Comercial, cuja renda seria revertida para o Natal dos pobres, como bem informou Carriço no *Cine Jornal* N.237. Aliás, ele próprio teve participação importante nesta ação, sendo responsável pelo pontapé inicial do jogo. “O diretor da Carriço

³⁶⁸ *Revista da Semana*. Rio de Janeiro, edição 481, p. 11, 01/08/1909.

³⁶⁹ O nome do cão foi escrito com esta grafia na tela do *Cine Jornal Actualidades* N.047, de 1937.

³⁷⁰ *Cine Jornal* N.167, de 1949.

Films foi convidado a dar a saída simbólica mas quase cai de costas. Então, quis repetir a cena. Vamos fazer a vontade do velhinho”³⁷¹.

Aos 66 anos, Carriço não poupou nem a si próprio ao fazer a brincadeira com a idade. As imagens que ilustram o texto são de Carriço no meio do gramado, claro, de terno cinza. Apesar da narração do “quase tombo”, as cenas não mostram isso – ainda assim, a gravação se repete e ele dá outro pontapé na bola. Nas duas ocasiões é aplaudido e cumprimentado pelo árbitro. Pela importância da função que ocupou no “jogo” e o carinho visto nas imagens, Carriço parecia ser querido entre os colegas da comunicação. E era assim também que sua imagem ia sendo construída por meio de seus filmes, um roteiro em direção ao “amigo do povo”.

As cenas que se seguem são divertidas com ambas equipes demonstrando pouca intimidade com a bola. Até que o texto chama atenção: “Ah, estavam faltando os dois maiores aves? Oswaldo e Hipólito”. Sem pudor com as palavras, a narração do cinejornal provocou os participantes³⁷²: “Estamos desconfiados que esse jogo foi inventado pelo atleta Oswaldo para perder alguns quilos durante a brincadeira. Ei-los em campo. O rapaz precisava ou não desse joguinho?”. A cena de Oswaldo entrando em campo uniformizado provocou risos por sua figura cômica.

Carriço também fez graça com uma das crianças presentes no evento de Coroação do Rei e Rainha escolares³⁷³. O concurso foi promovido pelo Grupo Escolar Fernando Lobo, em benefício da caixa escolar. A festa contou com danças típicas e música. As crianças, que pelas imagens pareciam simples, tocaram instrumentos e Carriço não deixou uma das situações passar em branco. Um dos alunos, ao cantar e tocar acordeon, teve sua cena narrada assim: “ah, cuidado, menino, o acordeon é maior do que você”.

O diretor da Carriço Film também assumiu, em algumas oportunidades, o que chamamos nos dias atuais de “colunista social”. Filmou casamentos, bodas de ouro e até aniversário de criança. Nessas oportunidades, deixava claro o tom adulator quando os protagonistas das cerimônias eram membros da elite juiz-forana. “Foi um acontecimento marcante na vida social de Juiz de Fora a comemoração das bodas de ouro do casal Rômulo e Oraidia Bisaglia”³⁷⁴, era o texto que abriu um de seus dos cinejornais. Vale lembrar que, na década de 1950, a produtora já lutava com poucos recursos e não há informações a respeito das condições com que esses acontecimentos eram filmados.

³⁷¹ *Cine Jornal* N.237, de 1952.

³⁷² O primeiro cinejornal narrado, ou seja, com locução, foi ao ar em 1935, o *Cine Jornal Actualidades* N.22. Antes disso, as informações textuais eram inseridas na tela.

³⁷³ *Cinejornal Carriço* SN-074, de 1953.

³⁷⁴ *Cinejornal Carriço* SN-089, 1950-55.

No jornal *Folha Mineira*, de 1951, há um comunicado da prefeitura de Juiz de Fora sobre a concessão de subvenções a instituições de caráter assistencial e educacional, com base na Lei n.438 de 26 de novembro de 1951. A medida foi sancionada pela Câmara Municipal concedendo, para o exercício do ano seguinte, os benefícios para instituições de interesse público nos segmentos da assistência social, de assistência à maternidade e infância e de caráter instrutivo, educacional e cultural. Entre as empresas beneficiadas estão a Carriço Film contemplada com Cr\$ 15.000,00. O maior valor concedido foi para a Santa Casa de Misericórdia, agraciada com Cr\$ 60.000,00. Os recursos seriam liberados mediante entrega da documentação exigida. A nota foi assinada pelo prefeito Olavo Costa.

Na mesma década de 1950, mais um registro social, dessa vez, o casamento do vereador Wilson Jabour com a “senhorita Maria Lamoglia”³⁷⁵, em que Carriço deixou rastros sobre o que pensava dos “nubentes”, filhos de “tradicionais famílias da sociedade local e por isso numerosos parentes e amigos vieram cumprimentar o jovem casal”. Outra pista sobre sua relação com a elite da cidade ficou escancarada em um dos cinejornais de 1953, quando a produtora já caminhava para o fechamento de suas portas. No aniversário de dois anos do “lindo garoto Marcelo Roberto de Castro Leite”³⁷⁶, Carriço “gastou” mais um adjetivo ao chamar a criança de menino inteligente.

Entre as imagens festivas de pessoas bem vestidas em uma casa do “bairro Jardim Bom Pastor”, área residencial da elite juiz-forana, foram exibidas cenas de um grupo de jovens que riam diante da presença da câmera. Para eles, Carriço roteirizou: “Um grupo de rapazes da sociedade local discutindo os inúmeros problemas que afligiam nossa querida cidade procurando a melhor maneira de resolvê-los. Pensem depressa, rapazes!”³⁷⁷. Um claro conflito entre a informação textual e a imagética. As cenas não revelam nenhum rosto preocupado, pelo contrário, parecem se divertir de maneira leve. Ao que deixou transparecer, Carriço condicionava aos jovens ricos a solução para as mazelas do município. Entre as pessoas presentes à festa infantil, o filho de Carriço, Manoel – era a terceira geração da família com trânsito nas esferas sociais do município.

Ao pesquisar as fontes documentais do juiz-forano, verifica-se claramente sua interferência em algumas cenas filmadas e fotografadas por sua equipe. A primeira observação a se fazer é que as pessoas, nos primeiros anos da Carriço Film, não sabiam como agir diante

³⁷⁵ *Cinejornal Carriço* SN-082, de 1954-55.

³⁷⁶ Os pais do menino são o engenheiro e arquiteto Eurípedes de Castro Leite Filho e Natalina Leite. As informações foram retiradas do *Cinejornal Carriço* SN-093, de 1953.

³⁷⁷ *Cinejornal Carriço* SN-093, de 1953.

da câmera. Em muitas cenas filmadas, o comportamento era fazer uma pose para foto, como já mencionado anteriormente. Esse é um ponto a se considerar e ponderar que a alteração de postura afeta de certa maneira o conteúdo registrado. Carriço também interferia nesse aspecto e parecia querer “arrumar” a cena obedecendo a uma determinada estética organizacional.

Nesse registro fotográfico de 1942³⁷⁸, conforme apontado na imagem 41, um grupo de jornalistas do Rio de Janeiro e Belo Horizonte, convidados para visitar Juiz de Fora, conheceram o Museu Mariano Procópio e também os laboratórios da Carriço Film. A foto mostra Carriço no canto direito da imagem organizando os profissionais que se encontram em volta do prefeito Rafael Cirigliano. O espaço fotográfico/ambiente do registro é externo, na cidade de Juiz de Fora. O fundo que aparece é o casarão do Museu e as pessoas foram colocadas simbolicamente diante do mausoléu onde estão os restos mortais da família Ferreira Lage.

A peça fica na praça principal em frente ao museu. Entre as pessoas que compõem a figuração estão homens, mulheres e duas crianças, todos bem vestidos e clicados ainda de maneira despojada. Carriço transparece tentar organizar a cena e uma das únicas pessoas que olha atentamente para ele é o prefeito, centrado na foto ao lado de uma senhora.

Imagem 41- Grupo de jornalistas do Rio de Janeiro e Belo Horizonte visita o Museu Mariano Procópio



Carriço no canto direito da imagem dirige a fotografia e o cinejornal feito no Museu Mariano Procópio.

Fonte: Coleção *Carriço Film* - Arquivo Fotográfico da Fundação Museu Mariano Procópio (Mapro) (1942).

³⁷⁸ A foto foi tirada durante as filmagens do *Cine Jornal* N.113, de 1942.

Outro registro de Carriço dirigindo uma sequência entre os populares está na imagem 42. A composição cênica flerta com a anterior no quesito direção fotográfica mas caminha em direção oposta no quesito figuração já que retrata uma fila de pessoas carentes à espera de doações.³⁷⁹ O grupo faz parte das vítimas da histórica enchente que atingiu Juiz de Fora no Natal de 1940. O tema foi abordado no *Cine Jornal* N.100, de 1941, cuja narrativa textual mostrou ser “tocante o despertar do sentimento de solidariedade humana”, uma vez que a população afetada estava sendo socorrida por uma comissão “tendo à frente as excelentíssimas senhoras do senhor Rafael Cirigliano e Cristóvão Barcelos”³⁸⁰ que teriam atuado nesse “dignificante serviço”.

A foto é um contraste importante para nossa análise. Carriço era “amigo do povo” e lá estava ele entre os populares. Porém, a distância física entre o grupo e o diretor é uma informação relevante. O cineasta estava dirigindo a cena, em ambiente externo, no ponto onde as “damas da sociedade” costuravam para os vitimados e entregavam as doações para eles. Ou seja, Carriço era presente em ambas esferas sociais: entre os desvalidos e a elite juiz-forana. Podemos dizer que ele ocupava um espaço “intersticial” – não fazia parte de ambas populações mas circulava livremente entre elas com notável performance que conferia a ele a credibilidade necessária para se fazer presente em cada uma delas.

A descrição contextual mostra que a maioria das vítimas nesta foto era negra. Homens, algumas mulheres e várias crianças estão em cena. Todos descalços, uma informação que revela a carência dos populares. Apenas os dois policiais, Carriço e outro homem ao seu lado estão calçados. Oliveira (2011) reforça que as ruas centrais onde a elite industrial frequentava, também eram ocupadas pelos estratos inferiores da sociedade, os libertos da outrora escravidão negra. Ao procurarem novas oportunidades de mercado, passaram a habitar locais precários os primeiros a serem atingidos pela histórica enchente.

Nessa apropriação urbana que, durante as festas populares visavam o entrosamento social, estar descalço era uma herança da época cativa. O sapato virou uma marca do privilégio. Dentro dessa reflexão, a confrontação entre o “feio” e o “belo” era uma constante porque distinguia a pobreza da riqueza, as regiões periféricas da cidade, os cortiços, os pretos e pobres, dos casarões, dos lares nos bairros abastados, dos brancos.

³⁷⁹ O tema foi abordado no *Cine Jornal* N.100, de 1941.

³⁸⁰ Rafael Cirigliano foi prefeito de Juiz de Fora entre 1938 e 1943. Já o general Cristóvão Barcelos comandou a 4ª Região Militar, sediada em Juiz de Fora, de 1939 a 1942. Veremos em outro momento do trabalho as relações de poder tecidas entre o poder público e a força militar, a ponto de a esposa do general liderar o movimento voluntário de ajuda aos vitimados da enchente.

Na foto, Carriço representa a oportunidade, o privilégio. Além de sapatos, usava gravata, o terno da cor preferida, cinza, e parece ocupar também um espaço do comando - chega a apontar para as pessoas. Do ponto de vista da figuração, hierarquicamente, o cineasta e fotógrafo, apesar de não ganhar destaque frontal no registro, foi flagrado de lado, ocupa uma posição de primeiro plano e com postura de relativo poder, com o dedo apontado para frente.

Uma das crianças olha diretamente para o fotógrafo. As demais parecem curiosas com outras situações. Até mesmo o chapéu na cabeça de uma delas ganha atenção de um garoto. Entre os objetos presentes em cena os colchões típicos da época, de capim ou palhas de milho.

Imagem 42- As vítimas da histórica enchente de 1940 fazem filas para receber doações



Carriço conversa com outra pessoa, de costas, e dirige a cena.

Fonte: Coleção *Carriço Film* - Arquivo Fotográfico da Fundação Museu Mariano Procópio (Mapro) (1940).

Na imagem 43 Carriço aparece lado a lado com os populares. Aqui não há uma suposta posição hierárquica. Apenas a indumentária, o famoso terno cinza, o difere dos mais simples.

Imagem 43- Carriço entre os populares nas ruas de Juiz de Fora



João Carriço circulava bem entre os populares. Nesta foto, o que o difere dos demais presentes é a roupa, o famoso terno cinza.

Fonte: Coleção *Carriço Film* - Arquivo Fotográfico da Fundação Museu Mariano Procópio (Mapro), (s/data).

Não é possível dizer do que se trata esta fotografia nem a época em que foi tirada. O ambiente é externo e mostra as pessoas em uma das avenidas da cidade – a pista acerca dessa informação é o trilho de bonde que aparece no canto inferior esquerdo. Há brancos e negros na foto e nenhuma mulher é identificada. Uma das pessoas carrega um cesto, objeto de trabalho mesmo em ambiente urbano.

A presença do fotógrafo chamou a atenção de parte das pessoas, inclusive, de Carriço que parece surpreso com o flagrante feito por um profissional de sua equipe. Ninguém sorri ou faz graça para o equipamento num comportamento que parece estar entre o susto e a surpresa. Era o “amigo do povo”, entre os populares, no meio da rua. É o ponto que pretendemos abordar como recorte empírico dessa pesquisa.

6.2 Juiz de Fora nas lentes de Carriço

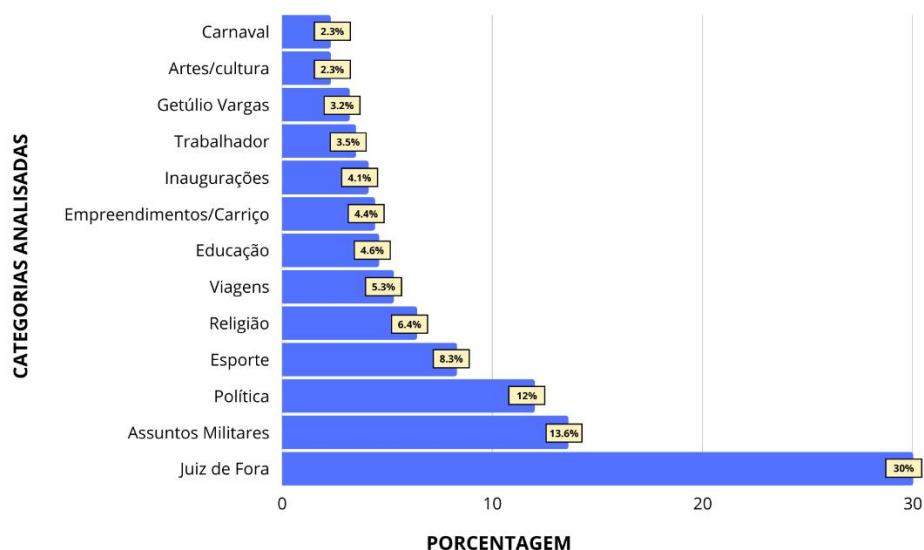
Para este trabalho, a dinâmica será trazer a análise dos cinejornais e pontuá-los com as fotografias correspondentes, num cruzamento de dados que vai permitir a melhor visualização do recorte proposto nesta pesquisa. Como já apontado, foram assistidos 125 cinejornais, a maioria aborda mais de um tema, totalizando 434 assuntos filmados. Essa fragmentação temática é típica dos cinejornais mas a descrição do tema na tela ou na voz do narrador permite

que a identificação do assunto seja facilitada, ao contrário das fotos. Essa tabulação minuciosa permitiu observar a grandeza do material e o foco de Carriço que, sem dúvida, deixou um legado para a cidade: o registro do cotidiano de Juiz de Fora ao longo de mais de duas décadas – esta é sua principal temática.

Entre os temas mais filmados, a categoria Juiz de Fora lidera o protagonismo dos materiais, presente em 130, do total de 434 conteúdos, o que equivale a uma fatia de 30% do todo. Outras categorias são de temas como assuntos militares, presentes em 59 materiais, 13,6% do total; política, que recebeu a atenção de Carriço em 52 abordagens, num total de 12%; esporte, retratado por 36 vezes, 8,3% do total; temas religiosos foram citados em 28 cinejornais, representando 6,4% do material. As viagens da equipe da Carriço Film ganharam as telas em 23 materiais, um total de 5,3%. O tema educação foi retratado por 20 cinejornais, ou seja, 4,6%. Os empreendimentos de Carriço, que englobam o Cine Popular, a produtora Carriço Film ou até mesmo assuntos relacionados à família ganharam atenção por 19 vezes, representando 4,4% dos cinejornais.

Já as inaugurações feitas ao longo dos anos em Juiz de Fora foram parar nas lentes de Carriço em 18 oportunidades, ou seja, 4,1% do total. Temas relacionados ao trabalhador foram exibidos por 15 vezes, cerca de 3,5% do acervo. É importante ressaltar que esta categoria descrita por Carriço nos cinejornais como trabalhador, se refere ao operário de fábrica mas também à pessoa contemplada por benefícios ou festas em homenagens ao seu dia. Nosso objeto de estudo vai para além desse recorte. Os populares ou povo analisados nesta tese englobam um escopo muito maior e, mais que isso, são as pessoas que encontram-se nas ruas testemunhando os acontecimentos registrados na cidade.

Gráfico 1- Categorias encontradas no visionamento dos cinejornais



A categoria Juiz de Fora aparece como protagonista dos filmes de Carriço.

Fonte: Gráfico produzido pela autora com base na decupagem dos materiais disponíveis para análise.

O ex-presidente Getúlio Vargas, que governou o país em boa parte do recorte temporal do trabalho, também entra em uma das categorias – em função de sua presença na cidade em algumas oportunidades ou citações e homenagens que recebeu em Juiz de Fora. O tema foi projetado por 14 vezes, num total de 3,2%. Arte e cultura de uma maneira geral, apareceram em 10 oportunidades, totalizando 2,3%, tema que empatou com o carnaval que protagonizou os cinejornais por 10 vezes, representando cerca de 2,3% dos assuntos abordados.

No primeiro caminho metodológico percorrido, em busca da grandeza temática, a análise dos cinejornais gerou 13 categorias de maior destaque entre as filmagens. Uma observação fundamental é dizer que um tema dialoga com outro. Por exemplo, há inaugurações que são de empreendimentos particulares e outras de gestão pública. Mas, como o tema apareceu com frequência, resolvemos destacá-lo como categoria distinta. Assim como uma visita à cidade. Se ela abre um diálogo com a política, foi inserida nesta categoria. Caso contrário, entrou na categoria Juiz de Fora. Isso significa, que a categorização teve uma metodologia própria, que pode variar de um pesquisador para outro, de acordo com o recorte empírico e a linha de pesquisa. Nossa intenção é observar pistas historiográficas no material da Carriço Film.

Tabela 4- Categorias encontradas nos cinejornais da Carriço Film

(1)	Juiz de Fora
(2)	Assuntos militares
(3)	Política
(4)	Esporte
(5)	Religião
(6)	Viagens
(7)	Educação
(8)	Empreendimentos Carriço
(9)	Inaugurações
(10)	Trabalhador
(11)	Getúlio Vargas
(12)	Artes e Cultura
(13)	Carnaval

Fonte: Tabela elaborada pela autora indicando categorias presentes nos cinejornais disponíveis de Carriço.

A categoria Juiz de Fora encampa a liderança entre os temas mais abordados. Carriço retratou a cidade por meio das obras urbanas, lançamento de pedras fundamentais, construção de edifícios, imagens de progresso e expansão urbana ou rural - uma abordagem convergente com o contexto do país, um Brasil em constante progresso, que deixava o ambiente agrário para trás para investir no cenário urbano, corroborando com a tônica do discurso nacionalista vigente. Festas como bailes, aniversário da cidade, homenagens a figuras públicas - o cotidiano da cidade registrado pelo cinejornalista.

A população sempre ganhou destaque nas telas, principalmente, porque atraía a atenção dos cidadãos a presença de uma câmera em uma época em que não existia outra opção audiovisual, como a televisão. O povo era filmado e depois comparecia ao Cine Popular para assistir à própria imagem. Assim, estava sendo criada a intimidade de Carriço com os espectadores e, conseqüentemente, estabelecia-se, dessa forma, a relação carismática tão necessária para assimilação do conteúdo.

A proposta deste capítulo e dos que se seguem, é analisar de que maneira os populares circulantes pelas ruas testemunharam os acontecimentos da cidade e de que forma foram capturados pelas lentes de Carriço. Em quais cenários estas pessoas estavam presentes e em que situações? Onde aconteciam as manifestações públicas em Juiz de Fora? Onde havia concentração de festas no município? A dinâmica da análise é levar o leitor a conhecer esta cidade do passado que ficou eternizada nas imagens da Carriço Film.

Dos 434 cinejornais assistidos, há a presença dessas pessoas em 129 materiais, ou seja, em um terço dos filmes Carriço registrou aspectos populares nas ruas da cidade. Entre os temas

mais recorrentes dessa presença estão carnaval, esporte e assuntos religiosos. Um fato curioso é que as festas de momo aparecem dez vezes, colocação temática de empate com artes e cultura, ambas na lanterninha classificatória. No entanto, a noção de grandeza está no tempo dedicado ao carnaval. Das 16 horas de material assistido, o carnaval toma para si uma hora de cobertura, ou seja, 6,25% dos cinejornais são dedicados aos quatro dias de folia.

Os três primeiros passos metodológicos já foram percorridos: indicamos as categorias, quantificamos todas elas e apontamos a presença popular entre os cinejornais assistidos. A partir de agora, o objetivo é destacar a **performance** com a indicação de informações como gestos, objetos, comportamentos sociais que são transmitidas sem que o diretor queira ou, ainda, estimulados por ele. Também teremos como foco o **cenário** observando se esse espaço da rua é comemorativo, festivo, de celebração ou uma cena de subjugo. Carriço também deixou inúmeras pistas de seu posicionamento nos textos e a **narrativa textual** é o próximo passo da observação. Por fim, a **narrativa imagética**. O que as imagens (ou a falta delas) e os enquadramentos revelam?

Diante desses números, a proposta é analisar dois cinejornais de cada categoria (esporte, carnaval e religião) englobando as décadas em que a Carriço Film atuou. Ou seja, dois cinejornais dos anos de 1930, dois da década de 1940 e outros dois de 1950. Lembrando que a Carriço Film permaneceu em atividade de 1933 a 1956. É importante dizer que o contexto histórico é fundamental para compreensão geral da época. Por isso, categorias como Getúlio Vargas e as noções do trabalhismo inseridas nos cinejornais também serão observadas contribuindo para o entrelaçamento das informações, imprescindíveis para o resultado final da tese.

6.3 O ambiente urbano como cenário para a movimentação esportiva

Nem todo mundo sabe, mas as ruas e avenidas de Juiz de Fora já foram palco de corridas de carros e motos. Isso sem falar nas competições consideradas mais comuns como bicicletas e maratonas entre os aventureiros atletas. Se as imagens são inusitadas, curioso também é observar como o público acompanhava essas disputas. Os populares subiam em árvores, se arriscavam nas marquises, assistia a tudo das janelas, varandas ou terraços das construções públicas ou particulares. Valia de tudo para estar inserido naquele contexto.

Aliás, esta é uma das grandes virtudes desse tipo de evento naquela época. As festividades promovidas na rua propiciavam o que Almeida (2011, p.85) chama de “comunicação entre diferentes pessoas” que dificilmente se encontrariam de maneira tão

democrática. Eram esses espaços que possibilitavam a experiência comum. A mesma torcida, a mesma alegria, a mesma empolgação.

As esferas sociais, etnias e raças distintas se misturavam e “uma nova concepção do mundo vivido era elaborada a partir de regras menos rígidas e forjando significados comuns” (ALMEIDA, 2011, p.85.) entre os populares que se encontravam ali, na rua. O caráter desses eventos esportivos era inclusivo para o público em que os pobres, os mais simples e os iletrados se sentiam inseridos e integrantes do mundo.

Assim como o carnaval as festas religiosas, como discutiremos a seguir, o lazer era uma potência que gerava todos esses sentimentos e uma brecha que possibilitava o entrosamento e a convivência social. Em Juiz de Fora, a rua era um lugar de troca, onde o ir e o vir eram livres. Nos anos 1930, o grupo político que ascendeu ao poder percebeu a necessidade de fortalecer alguns elementos simbólicos, entre eles, a unidade nacional.

Oliveira (2019) destaca, entre as iniciativas, a elaboração de um calendário de festas nacionais e também o desenvolvimento de alguns rituais de educação coletiva. Entre os objetivos estavam a educação do povo, a promoção de ensino de bons hábitos e o incentivo que indivíduos isolados fossem inseridos e integrassem uma espécie de coletividade. O esporte foi um dos pilares desse projeto que visava o entrelaçamento do indivíduo ao Estado nacional.

A associação entre o esporte e o civismo foi uma das marcas do governo de Getúlio Vargas. Por meio do esporte, o Estado buscava se conectar com os jovens. Era uma estratégia política criar um “homem novo” (OLIVEIRA, 2019) e o caminho passava pela eugenia e a segurança nacional, binômios para a formação do jovem “sadio, disciplinado, nacional” (OLIVEIRA, 2019, p. 3568).

A introdução do esporte e atividades de lazer ligadas às práticas esportivas viraram uma rotina na organização de algumas cidades brasileiras. Juiz de Fora experimentou esse repertório, sediando ou recebendo a passagem de vários eventos dessa natureza. Como parte do recorte proposto por esse trabalho a intenção é analisar algumas manifestações esportivas promovidas nas ruas da cidade onde havia o encontro entre os populares.

O primeiro noticiário da década de 1930 observado foi o Cine Jornal Actualidades N.013, de 1934. O material tem sete minutos e traz temas relacionados ao Dia da Pátria em Juiz de Fora e diversas comemorações realizadas na cidade, entre elas, o desfile das Forças do Exército e da Polícia na avenida Rio Branco; o aniversário do Colégio Granbery, um dos mais tradicionais do município; a inauguração da nova Biblioteca Municipal; o primeiro ano da administração do prefeito Menelick de Carvalho; a homenagem do Club dos Planetas à Força Pública de Minas e a visita da Rainha da Primavera, do Rio de Janeiro, a Juiz de Fora.

O sétimo assunto abordado no filme de Carriço foi uma corrida de bicicleta. Importante reforçar que o desfile cívico militar daquele ano, assim como nos demais, aconteceu na avenida Rio Branco, a mais importante da cidade, e a prova esportiva também ocorreu no mesmo ambiente. Um cenário em que os populares estavam acostumados a frequentar em dias festivos e inclusivos.

O tema não demorou muito na tela, mas a narrativa imagética chama a atenção. Em pouco mais de 30 segundos, a Carriço Film abordou o primeiro circuito da cidade, promovido pelo Cicle Clube de Juiz de Fora, em homenagem ao Rotary Clube. A prova contemplou duas modalidades de corrida: cinco e dez voltas pela avenida.

As imagens dos ciclistas e suas bicicletas no meio da rua atraíram a atenção dos populares. Muita gente saiu de casa para assistir aquele evento. Na plateia, espalhada pelas calçadas e no meio da avenida, é possível visualizar características diversificadas nas roupas e na aparência física – mas eram pessoas simples em sua maioria.

A curiosidade e talvez a vontade de participar era tanta que após a passagem dos ciclistas, a plateia invadiu a cena – era um flagrante de “participação” no evento e a maneira que os populares encontravam para atuar ao lado dos atletas. Apesar da presença da plateia na “pista”, era só um participante apontar na avenida que todos abriam o caminho para a passagem dos atletas. Na primeira etapa, que uniu os competidores que deram cinco voltas no percurso, foram premiados dois vencedores.

No momento da premiação, os atletas dividiram a imagem com a plateia. Mais uma vez, os populares entraram em cena e posaram ao lado dos primeiros colocados. Era o momento glorioso da coroação do vencedor e os populares, que fizeram parte daquela prova, também quiseram participar e entraram nas imagens. O cenário era comemorativo, festivo e de celebração. Não havia impedimento para eles e os gestos presentes em cena eram livres, apesar de a figura do cinegrafista funcionar como uma mola propulsora que estimulava aquele comportamento eufórico por parte dos populares.

Ninguém foi barrado de aparecer. Pelo contrário, estavam muito à vontade na cena. Em especial, as crianças que ocuparam o primeiro plano pulando, sorrindo e brincando com a presença do cinegrafista. Ter a juventude naquele ambiente era importante em todos os sentidos. Valorizá-la adquiria outro status. Lembrando sempre que uma das características dos filmes de Carriço é a oportunidade que as pessoas tinham de serem filmadas e, depois, poderem se ver no cinema.

A próxima largada foi da turma com mais disposição: 10 voltas ao longo do percurso. A cena estava bem organizada, com os atletas dispostos lado a lado e, no entorno, a plateia.

Muita gente ocupou o espaço atrás dos ciclistas para ficarem mais perto deles. Para as crianças, a festa era grande. Uma oportunidade de fazer parte de um universo mágico.

Além dos atletas e dos populares que acompanhavam todos os instantes da prova, o cinejornal lançou mão de mostrar detalhes da avenida Rio Branco com seus casarios, a linha de bonde e até o prédio da Prefeitura que, nessa época, funcionava ao lado do Parque Halfeld. Era o toque de Carriço que não perdia uma oportunidade de mostrar a cidade onde morava e da qual indicava ser apaixonado.

Outra oportunidade acessível e popular de assistir a uma corrida de bicicleta em pleno ambiente urbano aconteceu em 1937. O material que abordou o tema foi o Cine Jornal Actualidades N.048. O assunto abriu o filme cujo título foi Pequeno Circuito da cidade promovido pelo Cicle Club Juiz de Fora.

Ao contrário do evento anterior, a prova aconteceu na XV de novembro, a atual avenida Getúlio Vargas, endereço do Cine Popular. A cobertura da Carriço Film para o evento foi uma oportunidade de observar como era o local na década de 1930, bastante arborizado. Também é possível visualizar ao fundo das imagens, a construção que permanece icônica até os dias atuais: a casa da família Arcuri, proprietária da Pantaleone Arcuri e, atualmente, conhecida como Castelinho dos Bracher.

A prova que fazia parte do circuito ciclístico teria reunido os melhores “pedaladores locais”, pelo menos é a informação que consta na narrativa textual do material. Curioso que a primeira imagem do filme é um cartaz feito pelas mãos de Carriço – é possível reconhecer a letra do artista nos materiais que produzia.

O material trazia as seguintes informações: “Corrida de bicycletas do Cycle Club Juiz de Fora. Hoje ás 13 horas em homenagem á Carriço Film. Ponto de partida e chegada aqui, na Praça do Riachuelo. Todos á pista na grande prova”.³⁸¹ Uma prova em homenagem à Carriço, com cartaz desenhado por ele abrindo o cinejornal. O diretor sabia valorizar as informações contidas em seus filmes e a narrativa imagética produzia efeitos cognitivos que nos levava a concluir que Carriço era uma figura referencial na cidade.

Essa visibilidade era importante naquele momento, afinal de contas, o empresário dava os primeiros passos com a Carriço Film nos registros do cotidiano do município. E foi ele próprio quem deu a largada da prova principal.

A placa feita por Carriço estava apoiada em uma estrutura bastante comum em seus filmes. Um pequeno palanque montado em ocasiões e eventos públicos para abrigar autoridades

³⁸¹ Texto extraído do *Cine Jornal Actualidades* N.048 respeitando a grafia do material.

civis e militares. Mas João Carriço não deu importância à estrutura. Ela aparece em segundo plano. Naquele momento, o protagonismo era da placa que continha as informações necessárias para o comparecimento dos populares.

Naquele dia, à uma da tarde, o sol estava forte. Nas cenas, pessoas com guarda-chuvas ou sombrinhas para se proteger. Sinal de que essas condições não impediram o comparecimento. Muita gente foi à praça do Riachuelo, região caracterizada por ser popular, e acompanhou os atletas em parte do percurso, que incluía a XV de novembro. Na primeira largada, os ciclistas estavam todos uniformizados³⁸² - alguns usavam boinas na cabeça, outros nem isso – naquela época, a proteção proporcionada pelos equipamentos esportivos não ganhava a devida importância.

Atletas perfilados e várias pessoas entre eles, inclusive crianças observando a cena numa performance que vai de curiosas a animadas com o movimento. Muitas estavam com roupas simples e descalças. Um motoqueiro abriu o caminho para a passagem dos ciclistas. O público ocupava as laterais da rua e parte das calçadas. Em uma das cenas, após a passagem dos competidores, uma criança salta na imagem e aproveita seu momento para ganhar destaque em relação demais que assistiam ao evento.

Os promotores da prova, diretores do Cicle Club de Juiz de Fora e membros da Liga Mineira de Ciclismo foram as pessoas presentes destacadas pela narrativa textual de Carriço. Se eles ganharam visibilidade ao serem citados em texto, nas imagens eles estão misturados aos populares, adultos e crianças, lado a lado dividindo o espaço diante da câmera da Carriço Film. Ali, na imagem, todos eram iguais com a mesma presença em cena.

A diferença estava no visual. Enquanto os diretores estavam com elegantes ternos, os populares vestiam roupas simplórias. As crianças e adolescentes pareciam não se importar com nada disso e estavam bem à vontade em brincar com a situação. Faziam caretas, acenavam, gritavam para a câmera ou brincavam com a situação.

Na sequência, houve a largada da prova principal dada pelo diretor da Carriço Films. João Carriço aparece na cena com seu terno cinza, chapéu elegante e uma bandeira em mãos. Interessante perceber que não há uma posição de destaque para ele. Apesar da função importante, Carriço estava no meio do público, em especial, inúmeras crianças ocupavam o espaço ao lado dele – não foi a primeira vez que ele apareceu nesta condição, próximo do público infantil. Lembrando que a relação estabelecida entre o exibidor cinematográfico e as

³⁸² Nenhum ciclista estava de capacete. O equipamento foi introduzido no país na década de 1970.

crianças era fraterna e com aspectos caridosos – ele distribuía balas e bombons nas sessões do cine Popular.

As imagens são muito curiosas e os enquadramentos nos dão a sensação da emoção de presenciar uma prova como aquela no meio da rua. Os ciclistas passavam fazendo curvas sinuosas e a plateia acompanhava a tudo. Foi só acabar a prova que os populares invadiram as ruas, correndo e pulando atrás dos atletas.

Se o palanque foi montado, ele abrigou autoridades. Se havia a presença de autoridades, houve algum tipo de discurso ou fala oficial. Nada disso entrou no cinejornal de Carriço que priorizou o apelo popular, a presença do povo em cena, a curiosidade da prova e, sim, sua figura ali no meio do povo. Era o “amigo do povo” entre seus pares.

6.4 Os trabalhadores e a prática esportiva

A próxima análise tem importância para além da prática esportiva, por isso, é necessário ressaltar o cenário trabalhista brasileiro colocado em prática já nos anos 1930. Jorge Ferreira (2020, p.16) ressalta que entre 1931 e 1934, praticamente toda a legislação trabalhista foi promulgada, com exceção do salário mínimo. Já estavam em vigor a jornada de trabalho que passou a ser limitada, o trabalho feminino e infantil já tinha sido regulamentado, assim como o pagamento de horas extras, férias, pagamentos de pensões e aposentadorias. Além disso, a Justiça do Trabalho também já havia sido criada.

A intenção do estado ao investir em políticas sociais e também sindicais, segundo Napolitano (2020), era ganhar apoio dos operários e dos demais trabalhadores urbanos. Paralelamente a isso, era retórica do Estado Novo reforçar o papel do Estado na elaboração dos conceitos sobre “brasilidade” baseados em valores culturais nacionais, na tentativa de consolidar a ligação das classes elitizadas com as massas populares.

O presidente Getúlio Vargas se apresentava como o “trabalhador número 1” (NAPOLITANO, 2020) nas propagandas da época. A brasilidade desse cenário estado-novista viria a partir do encontro simbólico entre todos os grupos sociais contribuindo, assim, para a formação de um novo “homem brasileiro”, inserido estrategicamente acima das divisões de classe e região.

Esse encontro simbólico poderia ocorrer em várias esferas mas, sobretudo, nas ruas de cidades como Juiz de Fora, nosso recorte empírico. Entre os alvos dessas mensagens estava o trabalhador urbano inserido nesse Brasil do Estado Novo. O conteúdo que chegava a esse brasileiro o inseria como base da grandeza nacional e o conceito de trabalho ganhava valores

transcendentais e sublimes, apesar das condições salariais não ideais e as dificuldades de sua realidade cotidiana.

Juiz de Fora, nesse período, entre 1940 e 1945, vivia uma reanimação industrial. Maria Andréa Loyola (1980) ressalta a criação de novos postos de trabalho na Zona da Mata mineira contribuindo para manter na região de Juiz de Fora uma tendência à concentração industrial. O número de estabelecimentos aumentou assim como a diversificação dos negócios.

O município dava indícios de que tinha um ambiente propício para promover a transformação da classe trabalhadora no que Angela de Castro Gomes (2005, p.17) chama de “ator coletivo legítimo do cenário político nacional”. Esse sujeito passou a exercer um papel relevante ou até mesmo central no cenário político brasileiro. Para isso, era necessário elaborar fundamentos de cidadania e investir nessa proposta de identidade social favorecendo que os próprios trabalhadores se reconhecessem como “classe distinta e solidária, lutando por seus direitos perante as demais classes sociais” (GOMES, 2005, p. 18).

Tomando por referência a contextualização política, econômica e social, torna-se importante analisar o Cine Jornal N.090, de 1940, material que ganhou selo D.F.B. de distribuição nacional. O noticiário da Carriço Film abordou quatro assuntos, todos interligados com a política estado-novista: homenagem da Sociedade de Medicina e Cirurgia ao médico fundador da instituição João Penido; inauguração do Parque Infantil General Barcellos³⁸³ e a procissão de Corpus Christi.

O quarto tema é o que nos interessa para análise: a corrida dos entregadores, conforme podemos observar nas imagens 44 e 45. A abordagem não tem longa duração, sua exibição durou cerca de um minuto, mas sua importância é relevante para esse trabalho. A promoção do evento, novamente foi do Cicle Club de Juiz de Fora. O filme não tem narração, apenas textos inseridos na tela e imagens com uma música de fundo.

O cenário mais uma vez são as avenidas e ruas do centro urbano. No dia da corrida, havia até banda de música para animar o que podemos considerar uma festa popular. Muitas pessoas em cena aguardaram a bandeirada de largada para os ciclistas, como indicado na imagem 44. Mas não eram atletas comuns. Eram entregadores e suas bicicletas diferentes, ou

³⁸³ General Christovão Barcellos nessa época era comandante da 4ª Região Militar de Juiz de Fora. Dois anos depois, em 1942, foi novamente homenageado em nova prova ciclística circuito da cidade. O acontecimento foi abordado por Carriço no Cine Jornal N.111 e sua narrativa textual destacou que a importância de se prestigiar o esporte por um Brasil mais forte e melhor. Em dezembro de 1944 tornou-se chefe do Estado-Maior do Exército do governo Getúlio Vargas. Ele permaneceu no cargo até 1946, quando faleceu, mesmo depois da queda de Vargas. Fonte: CPDOC <<http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-biografico/cristovao-de-castro-barcelos>>. Acesso em 29/09/2022.

melhor, por muitos já conhecida em função da circulação pela cidade fazendo a distribuição das mercadorias. A bicicleta era equipada com um cesto na parte traseira.

Mas naquele dia não haveria entrega, apenas diversão. Os trabalhadores estavam presentes na cena em que eles eram os protagonistas da competição de ciclismo. As calçadas estavam lotadas de populares, todos querendo acompanhar a performance dos rapazes, entre eles, adultos brancos e negros, e adolescentes – uma importante informação acerca da idade de quem atuava fazendo as entregas na cidade.

Ao dar a largada, os competidores dispararam com as bicicletas e passaram por vias com trilhos de bonde, construções antigas, árvores no meio da rua. Uma Juiz de Fora bonita e agradável de se viver. Na fotografia que consta na imagem 44 é nítido o esforço de alguns deles, que chegam a se inclinar para alcançar mais velocidade com as bicicletas ou tem nas feições o empenho de cada um nesta prova esportiva.

Imagem 44- A corrida dos entregadores chamou atenção na área central de Juiz de Fora



Entre os “atletas”, adultos e adolescentes disputavam a corrida dos entregadores. Pela fotografia, pode-se observar o esforço dos trabalhadores na disputa esportiva.

Fonte: Coleção *Carricho Film* - Arquivo Fotográfico da Fundação Museu Mariano Procópio (Mapro) (1940).

Em alguns trechos do percurso, foi possível ver outra posição ocupada pelo público: as janelas de suas casas. Mas a grande plateia estava mesmo nas calçadas que reuniam todo tipo de gente, conforme visto na imagem 45. Naquele dia, os populares foram os destaques como

atletas e espectadores. Em determinado momento, o cinegrafista fez imagens gerais da prova e deu para ver o palanque montado no meio da avenida. Era ali que ficavam as autoridades.

Imagem 45- A bicicleta dos trabalhadores com cesto de entrega utilizado no serviço



A disputa acirrada entre dois entregadores: um deles chega a curvar os braços pelo esforço também percebido na feição concentrada na corrida. Atrás dos dois trabalhadores, um adolescente também participa da corrida de bicicleta.

Fonte: Coleção *Cariço Film* - Arquivo Fotográfico da Fundação Museu Mariano Procópio (Mapro) (1940).

Porém, mais uma vez, Carriço não concedeu a estas pessoas o protagonismo – não há imagens dos discursos. As cenas mais importantes, os personagens mais destacados, eram os atletas/entregadores. A prova terminou com a “invasão” dos populares que foram parar no meio da pista. A prática era recorrente mas naquele dia eles pareciam ainda mais à vontade. Os atletas ganharam cumprimentos de todos e a alegria foi geral.

A narrativa montada por Carriço revela um dia especial, uma data em que o esporte, prática incentivada pelo governo, foi desempenhado por trabalhadores, os grandes atores daquele cenário nacional de valorização do trabalho.

6.5 Um “autódromo” nas ruas de Juiz de Fora

O próximo material de análise é o Cinejornal Carriço SN-036, do período compreendido entre 1947-1949. O título é Juiz de Fora esportivo e a categoria ocupou o filme do início ao fim em uma produção de oito minutos, com imagens de Carriço Filho e coordenação de Dario de Souza. Esse cinejornal tem dois eventos envolvendo o esporte e vamos nos ater aos acontecimentos em que a rua foi o cenário com os populares envolvidos.

A primeira atração é uma prova de carros e motos em pleno centro de Juiz de Fora. As imagens parecem de um filme e devem ter provocado uma euforia em quem assistiu às cenas. E muita gente acompanhou a Prova Automobilística do Primeiro Circuito Cidade de Juiz de Fora. Na imagem 44, podemos observar a primeira largada, das motos. O ambiente é externo, na área urbana de Juiz de Fora. A fotografia impressiona tamanha informação contextual.

A rua estava tomada por populares. Tinha gente nas esquinas, nas calçadas, nas marquises, nas janelas e sacadas das casas, nos telhados, nos terraços. Era assim que a população se reunia nos grandes eventos sediados em Juiz de Fora, reunindo um público diversificado de pessoas. Observando a imagem, os elementos que figuram no clique do fotógrafo eram prioritariamente compostos por homens e não havia hierarquia para ocupação do espaço público.

Aliás, a hierarquia era o acesso ao melhor lugar para apreciar a competição. Quem morava por ali tinha “vaga” privilegiada para acompanhar tudo de perto e ainda permitia acesso aos conhecidos e familiares. Os demais, usavam escadas para terem acesso a um ponto mais elevado de visão – é possível identificar a presença de uma delas apoiada em uma das construções.

Por meio da fotografia também temos a noção do trabalho dos profissionais que atuavam na cobertura. Na imagem 44, do lado esquerdo, vê-se um deles de pé em um caixote para ter melhor enquadramento da prova. Outra curiosidade fica por conta dos policiais. Alguns deles, em primeiro plano, chegam a esticar o corpo para frente numa tentativa de apreciar mais a movimentação.

Após a largada, as motos circularam em alta velocidade e não havia segurança alguma protegendo o povo que assistia, como é possível identificar na imagem. Ao longo do cinejornal, Carriço filmou uma ambulância para cuidar das emergências. E a contar com a rapidez com que os veículos passaram, a aventura de ver tudo isso de pertinho deve ter provocado euforia nas pessoas mais simples.

Imagem 46- Corrida de moto em pleno centro urbano de Juiz de Fora



Os populares se juntavam ao longo do percurso para acompanhar as provas que aconteciam nas principais ruas e avenidas da cidade. as pessoas ficavam nas marquises, janelas, varandas e subiam até nas árvores para ver melhor a curiosa movimentação.

Fonte: Coleção *Carriço Film* - Arquivo Fotográfico da Fundação Museu Mariano Procópio (Mapro), (s/data).

Chega a ser difícil descrever como eram as pessoas entre os populares. Havia tanta gente que a mistura é o principal fator de análise. A prova compreendia um circuito que englobava as avenidas Getúlio Vargas, Rio Branco, Francisco Bernardino, a parte baixa da rua Halfeld e a Praça da Estação. Assistir às cenas que compõem a narrativa imagética também é “viajar” nas imagens que davam vida ao cenário de Juiz de Fora naquele recorte espaço temporal.

Dentro do circuito, se havia um prédio em construção, ele estava tomado por pessoas. A massa popular também subiu em árvores, torres e postes. O que favorecia a visão era uma alternativa para as pessoas. Os *takes* foram feitos a partir da rua, com os carros e motos passando bem perto do cinegrafista e também do alto, dando uma noção da dimensão do evento.

Ao final da prova das motos, o piloto foi cumprimentado por todos à sua volta. Depois de assistir a tanta emoção, difícil mesmo seria segurá-la diante da possibilidade de ficar ao lado do atleta. A pista foi invadida e ele cercado pelos populares, numa profusão igualitária de sentimentos.

Quando chega a vez dos carros, as imagens impressionam ainda mais. A cada curva, os veículos passam ainda mais perto da plateia que permanece exatamente nas mesmas posições. A imagem 45 é um importante flagrante da velocidade alcançada por esse veículo que traz o

número quatro na lateria. O ambiente é a urbanidade juiz-forana e o fundo composto pelos populares que, nesse registro, assumem o comportamento de “manchas” figurativas.

Aqui, o carro assumiu a importância hierárquica da foto e as pessoas viraram uma plateia estática diante do espetáculo promovido pela velocidade. É possível ver nesse registro uma pequena corda fazendo o isolamento entre quem assiste e quem compete. O adereço assume uma finalidade de organizar o ambiente mas não promove a segurança. Uma leve perda de controle na direção e o carro poderia gerar um atropelamento coletivo.

Entre os veículos participantes estavam os modelos abertos ou fechados como esse da imagem, mas todos numerados para facilitar a organização da prova e também o trabalho dos radialistas que transmitiram tudo pelas ondas do rádio. A Carriço Film fez imagens desses trabalhadores que também atuaram no evento.

Imagem 47- Carro passa em alta velocidade em meio aos populares



Nas corridas, apenas uma pequena corda fazia o isolamento entre os populares e os competidores. As calçadas ficavam lotadas de curiosos.

Fonte: Coleção *Carriço Film* - Arquivo Fotográfico da Fundação Museu Mariano Procópio (Mapro), (s/data).

Voltando a analisar o cinejornal, mais uma evidência do esforço da Carriço Film nesses registros. Fazendo jus ao *slogan* “tudo vê, tudo sabe, tudo informa”, o cinegrafista ousou nas imagens ao entrar em um dos automóveis para fazer *takes* a partir do que via de dentro do carro. As pessoas ficaram empolgadas com a situação e acenaram para a câmera que parecia também competir. Populares contracenando com o equipamento em movimento na corrida de automóveis. Situação inusitada para todos ali presentes.

Ao final da prova, mais uma vez, a pista foi invadida. Nesse momento, é possível observar melhor as pessoas. Havia homens, mulheres, adolescentes, crianças, brancos e negros. Gente simples ou não. Todos unidos pela diversão gratuita e participativa. Se os populares não poderiam competir, pelo menos, tentavam ficar perto dos pilotos. E foi na dispersão, no final do evento, que houve uma corrida da massa de pessoas para estar ao lado dos ídolos daquele dia esportivo.

O segundo ponto que fez parte da cobertura da Carriço Film foi o futebol. Duas partidas foram filmadas por Carriço: Tupi e Tupinambás e o Volante contra o Sport, três das mais tradicionais equipes da cidade.

6.6 O Raid Automobilístico Getúlio Vargas

Apenas um grande evento esportivo foi registrado por João Carriço nas ruas da cidade na década de 1950³⁸⁴, o 2º Raid Automobilístico Getúlio Vargas, em 1951, também conhecido como 2º Grande Prêmio Automobilístico Getúlio Vargas. O material foi exibido no Cine Jornal N.221 que contou ainda com os registros da visita a Juiz de Fora do ministro do Supremo Tribunal Federal, Nelson Hungria; a cobertura de uma festa popular em Ibitiguaia e a inauguração de melhorias no Pronto Socorro Municipal.

O evento levou o nome de Getúlio Vargas que ocupava novamente o cargo de presidente da república depois de eleito por voto direto, em 1950. Getúlio foi presidente por 15 anos ininterruptos, de 1930 a 1945. Nos quatro primeiros anos, como já dito nesse trabalho, foi chefe do Governo Provisório. De 1934 a 1937 foi eleito presidente da república pela Assembleia Nacional Constituinte e, dali em diante, ocupou a presidência durante o Estado Novo após um golpe de Estado. Em 1950, Getúlio Vargas foi conduzido pela segunda vez por voto direto, pelo Partido Trabalhista Brasileiro (PTB), e governou por três anos e meio, até 24 de agosto de 1954, quando se suicidou.³⁸⁵

O 2º Raid foi realizado no ano de sua posse e reuniu em Juiz de Fora pilotos conhecidos no país: Chico Landi, os irmãos Júlio e Catarino Andreatta, Francisco Marques e Aristides Bertel. O tempo do cinejornal dedicado à corrida foi de dois minutos e 39 segundos e, naquele ano, as imagens sobre a corrida tiveram outros cenários, além das ruas e avenidas do centro da cidade. A passagem dos veículos aconteceu perto da Igreja da Glória, exatamente na região

³⁸⁴ Nosso referencial são os filmes disponíveis para análise na Funalfa, de Juiz de Fora.

³⁸⁵ Em outro ponto do trabalho vamos contextualizar a criação do PTB, o trabalhismo e os reflexos em Juiz de Fora.

onde Carriço nasceu, 65 anos atrás, hoje conhecida como bairro Jardim Glória, e se estendeu também para a região central.

Esta edição aconteceu dez anos após o primeiro Grande Prêmio Automobilístico Getúlio Vargas e foi realizada entre os dias 11 e 15 de novembro, durante a celebração da proclamação da república. A prova teve um trajeto de 2.136 quilômetros partindo de São Paulo, passando por Uberaba, Belo Horizonte e Rio de Janeiro. No meio do percurso, estava Juiz de Fora.

Na cidade da Zona da Mata, a passagem dos veículos levou a equipe de João Carriço a se colocar em um nível acima da rua para captar melhor as imagens dos competidores e, ainda, fazer as cenas do antigo bairro. Mais uma vez, o evento atraiu muita gente que se aglomerou nas calçadas, nas janelas das casas, nas marquises, para ver a movimentação.

A atração também foi acompanhada de perto pelos radialistas da cidade. A imagem dos comunicadores trabalhando é algo que sempre aparece nos filmes de Carriço e a presença dos profissionais confere ao acontecimento um status de importância, a ponto de ser noticiado na imprensa. Os carros participantes eram do tipo “carretera”, categoria popular entre os argentinos, uruguaios e gaúchos. Aliás, foi o gaúcho Júlio Andreatta quem levou a melhor na disputa com um carro Ford, levando 21 horas e 12 minutos para finalizar o percurso. A velocidade média alcançada foi de 100 Km/h.

Ao passar pelos municípios, a velocidade era reduzida para evitar problemas com os moradores. Ainda assim, circulavam velozes atraindo os populares que se ajeitaram nas fachadas das construções para dar acenos aos pilotos e também à câmera da Carriço Film que tudo filmava.

Quando foi criada, na década de 1940, o contexto era da Segunda Guerra Mundial e a intenção era fazer uma prova memorável no estilo do Rally de Monte Carlo, realizado em Mônaco, na França, com a intenção de promover a região como destino turístico e centro cultural. Getúlio Vargas queria alcançar a promoção, de si mesmo e também dos pontos pelos quais os pilotos passavam. Por isso, o grande prêmio, que era uma prova de resistência, levava seu nome.

Seria interessante para o Estado promover a segunda edição naquele momento, após a posse de Vargas. O momento dali em diante seria turbulento, mas nem sempre foi assim. É o que veremos no próximo capítulo

CAPÍTULO 7 – O SAGRADO E O PROFANO NAS LENTES DE CARRIÇO

7.1 Festa na rua: a criação de um espaço de memória

A população mais velha de Juiz de Fora chega a suspirar quando indagada sobre o carnaval da cidade. O sentimento de nostalgia é grande em quem viveu no município nos áureos tempos em que as festas populares ocupavam e lotavam as ruas. Os cinejornais de Carriço, que têm como foco os carnavais, produzem a mesma sensação nos espectadores. Afinal, ver a irreverência dos foliões com fantasias, nos corsos, escolas de samba ou simplesmente pulando e dançando com roupas comuns pelas ruas nos remete a um passado que não existe mais, ficou guardado no espaço subjetivo da memória.

É no carnaval que a paródia e o deboche viram ferramentas para aliviar as tensões dos populares, foco de análise desse trabalho. Soihet (2019) nos leva a um “passeio” pela história da festa carnavalesca, introduzida no país em 1830, para compreensão do fenômeno. Nessa época, o carnaval era considerado um evento grosseiro e vulgar. O contrário era o modelo europeu, símbolo de civilização, adotado no Brasil pelo uso das máscaras vindas de Paris e Veneza que faziam sucesso nos bailes com suas ricas e elegantes fantasias.

Já as manifestações populares eram vistas com desdém porque a marca negra era bastante presente. Não é difícil compreender o motivo já que o contexto da Primeira República era de valorização das raças consideradas “superiores”. Rachel Soihet (2019) ressalta que essa discriminação não foi aceita pelos populares que passaram a participar desse tipo de manifestação a fim de garantir a expressão de suas necessidades e lutas. A insistência ou resistência foi fundamental, visto que a cultura é um veículo de coesão e de construção de identidade, em especial nesse tempo em que havia a exclusão dos direitos de quem não tinha o privilégio marcado pela cor da pele.

Juiz de Fora absorvia a mesma influência. Porém, com a expansão da área urbana e o fim da escravidão, os inúmeros libertos negros vindos das áreas rurais passaram a ocupar as ruas centrais da cidade ao lado da nova elite industrial. Patrícia Lage de Almeida (2011) descreve o quão difícil era tê-los incorporados nesse ambiente, uma vez que viviam à margem nos estratos inferiores da sociedade. Esses homens e mulheres “jogados” à própria sorte após a abolição precisavam preservar os laços culturais e manter as conexões comunitárias com seus grupos de pertencimento a fim de estabelecer o que a autora chama de solidariedade urbana.

Os espaços de sociabilidades foram importantes para ampliar o contato dos negros entre si e com a sociedade local, despertando minimamente o sentimento de pertencimento. No início

do século XX, havia em Juiz de Fora as festas voltadas para a elite, como os espetáculos de ópera. Nas manifestações populares como as religiosas e o carnaval havia, de certa forma, uma mistura social. Era na rua que a comunicação entre pessoas diferentes acontecia – algo que era visto facilmente nos dias de carnaval.

Nesse ambiente, a aproximação permitia o que Almeida (2011) classifica como experiência comum. Era como se uma nova concepção de mundo fosse elaborada com regras menos rígidas e forjando significados amplamente aceitos entre as pessoas que se encontravam na festa de rua. O espaço era inclusivo para quem não sabia ler, para os pobres, para os negros – todos se sentiam integrantes ou parte do mundo.

Sabemos por Mikhail Bakhtin (1987) que o carnaval nos apresenta conflitos sociais diversos. No entanto, os materiais cinematográficos e fotográficos de Carriço mostram harmonia e revelam um ambiente pacificador. O carnaval parecia ser um momento de vida suspensa que incentivava o entrosamento e a convivência tendo a rua um lugar de troca. Bastava levar alegria que o ir e vir estavam garantidos e a roupa enfeitada um símbolo de inserção.

O grupo que ascendeu o poder percebeu a potência desse contexto: a ilusão de que a Europa era o centro do progresso fez com que os intelectuais voltassem suas atenções para a valorização das raízes nacionais. Getúlio Vargas passou a valer-se da música popular e das manifestações carnavalescas como ferramentas para a integração dos populares no projeto de construção da nacionalidade (SOIHET, 2019). Monica Pimenta Velloso (2019) reforça a defesa do samba como elemento de socialização contribuindo para os bons hábitos, cultivando sentimentos cordiais, de cooperação, sem contar com a simpatia que a festa conseguia alcançar.

João Carriço, que já era um grande adepto da folia, trabalhando anualmente em Juiz de Fora na ornamentação da festa e na construção de carros alegóricos, com o cinema e suas fotografias, passou a ser um frequentador assíduo das ruas nos dias de carnaval para fazer as imagens que viraram um importante documento histórico daquela época.

Como proposta de recorte empírico, vamos analisar alguns cinejornais que abordaram o carnaval nos anos 1930, 1940 e 1950. A ideia é “pinçar” dois materiais de cada década por categoria proposta em que há uma forte presença popular nas ruas. No entanto, em 1935, Carriço trouxe uma sequência que dialoga entre si e que seria impossível dissociá-la. Para tanto, a primeira análise vai ter como foco três materiais completos, os Cine Jornais Actualidades N.017, 018 e 019.

7.2 O carnaval na “cidade maravilha”

O primeiro cinejornal a ser analisado, o Cine Jornal Actualidades N.017, tem cinco minutos de duração e o carnaval protagoniza o filme do início ao fim. A direção das imagens leva a assinatura de Manuel Gonçalves Carriço e a fotografia de Jayme Barboza. Logo no início, Carriço lança pistas sobre a forma como vislumbra Juiz de Fora: “É a cidade aclamada do trabalho e da instrução. É de Christo abençoada, á sombra de Sua mão”.³⁸⁶ O texto na tela sai de cena para que a imagem da Capela no Morro do Cristo seja inserida, numa mescla de motivações, incluindo, a religiosa. O diretor da Carriço Film prossegue, por meio da narrativa textual, com sua paixão pela cidade: “Ave, Juiz de Fora! A cidade industrial, a cidade progresso, a cidade encantadora, emfim, a cidade maravilha, justo orgulho de Minas Geraes”.

Esse discurso de amor ao município é uma das marcas do cineasta, mas não bastava apenas escrever. Carriço ilustrou essa abertura com imagens feitas a partir do Morro do Cristo, um dos pontos mais altos e referenciais de Juiz de Fora. A narrativa imagética revela o que ele queria informar: a grandiosidade do município.

Depois, o cinegrafista foi para o “chão” revelar os detalhes dessa grandeza. Entre as cenas inseridas estão ruas, construções com belíssimos traços arquitetônicos, bondes circulando entre o vai e vem de carros, caminhões e pessoas. Gente subindo e descendo dos bondes com o cenário urbano ao fundo – um local em constante movimento. Era como se ele concedesse ao município a autorização para curtir os dias do carnaval. Afinal, era um local por Cristo abençoado, uma cidade maravilha e, exatamente por isso, merecia comemorar a festa popular.

Assim como acontecia em outros centros, como o Rio de Janeiro, em Juiz de Fora também havia a mistura na rua com os populares circulando entre pessoas de outras esferas sociais. Nos três cinejornais analisados na década de 1930, Carriço se coloca em movimento estratégico. Estava na rua entre os populares a pé, em charretes ou a cavalo, nos corsos das famílias abastadas pelas áreas tradicionais do centro urbano e também nos bailes de gala onde a elite festejava longe dos populares com seus figurinos europeus.

Como Pedro Nava (1974, p.14) dizia em seu *Baú de Ossos*, havia em Juiz de Fora um traçado imaginário de separação social. A margem esquerda da rua Halfeld era irreverente, despreocupada, revolucionária – assim como a parte baixa a partir da Batista de Oliveira. Em direção ao alto da avenida Rio Branco, sentido Alto dos Passos, o espírito era conservador, devoto, governista. E onde ficava o carnaval popular? Nas ruas e avenidas populares. A exceção

³⁸⁶ As informações a seguir foram retiradas do Cine Jornal Actualidades N.017, de 1935. Os textos obedecem a grafia da época e estão descritos exatamente como foram projetados nos cinemas.

era a Halfeld, ambiente que flutuava num movimento pendular, lá e cá. Era na tradicional rua que havia, predominantemente nas imagens de Carriço, o desfile dos corsos.³⁸⁷

No Cine N.017, a chegada do Rei Momo foi simbólica, afinal de contas, o lugar escolhido para sua visita foi o Cine Popular. É preciso recordar que o cinema de Carriço ficava em um endereço popular: na época a avenida chamava-se XV de novembro, por onde circulavam moradores simples da cidade.³⁸⁸ Os populares cercaram “sua majestade”³⁸⁹ no meio da rua. A alegria era evidente em cena e as pessoas presentes eram simples.

Homens, mulheres, adolescentes e crianças lotaram a rua diante da presença do Rei Momo. Era dessa forma que o Popular existia e era assim que Carriço o descrevia em suas narrativas: um espaço conectado com os mais carentes. Além do convidado ilustre, os populares contracenaram com a câmera. O equipamento de Carriço constitui um elemento fundamental em cena, porque provoca uma performance de saltar aos olhos com gestos animados, pulos eufóricos, sorrisos largos ou acenos tímidos. Mas ninguém passa por ela sem notar sua presença.

A rainha escolhida daquele ano foi Ivonne Mazzocoli. A festa que levou a eleição da jovem teve a ilustre presença de Lamartine Babo que, em 1935, já tinha composto um de seus maiores sucessos “O teu cabelo não nega”. Naquele ano os cinejornais de Carriço ainda não eram sonorizados, apenas quem estava no Club dos Planetas ouviu o artista do Rio de Janeiro.

Mas Lamartine não passou imune. Primeiro porque foi adjetivado por Carriço em sua narrativa textual como “o notável compositor de músicas carnavalescas”. Além disso, posou ao lado do rei e da rainha e foi cercado pelas pessoas que jogavam confetes no trio. A palavra posou aqui se aplica ao mesmo conceito fotográfico quando a pessoa permanece imóvel diante da câmera para tirar uma foto. O equipamento não era conhecido das pessoas que não sabiam se comportar diante dele. Brincavam interagindo ou paravam como “estátuas” para serem filmadas.

O ambiente popular voltou às telas e, novamente, o endereço do cinema foi o destino dos populares. Carriço escreveu: “Nas ruas um baptisado do Arraial do Macumbé e diversos convidados”. Essa festa foi em frente à sua casa de exibição. Nas imagens vê-se a fachada e até

³⁸⁷ Patrícia Lage de Almeida (2011) comenta que a rua mais tradicional de desfile dos corsos era a Santa Rita mas nas imagens de Carriço, informação reforçada textualmente por ele, era a rua Halfeld a maior concentração de desfile dos carros no carnaval. A autora acrescenta que nessa rua também era o local da paquera.

³⁸⁸ A avenida XV de novembro, endereço do Cine Popular, virou avenida Getúlio Vargas em 1939. O acontecimento foi filmado por Carriço no Cine Jornal. N.071 como parte das comemorações ao Dia da Bandeira. Na ocasião, Carriço ressaltou em texto uma importante informação de que a cidade estaria “perfeitamente integrada nos ideais do Estado-Novo”.

³⁸⁹ Assim foi chamado por Carriço o Rei Momo no Cine Jornal Actualidades N.017, de 1935.

os cartazes com os filmes em destaque. O batizado foi registrado também em fotos, como mostram as imagens 46, 47 e 48.

Macumbé, que dá nome ao Arraial que ganhou notoriedade no filme e nas fotografias de Carriço, é uma árvore africana e simboliza a origem de parte dos populares presentes nas imagens do cinejornal e das fotografias. É africana a descendência dos libertos que ajudaram a construir a cidade e agora ocupam as imagens protagonizando a festa. As cenas a seguir revelam a festa como um momento de enorme sociabilidade e muito popular naquela região onde os negros encontravam diversão no ambiente urbano.

As imagens são de homens montados a cavalos, em cima de charretes brincando e se divertindo. Na imagem 48, é possível ver a fachada do Café Odeon, que abriu as portas após a inauguração do cinema, em 1927. As pessoas nesse registro fotográfico de 1935, que também faz parte do cinejornal analisado, são simples - brancos e negros fantasiados ou não – mas todos homens.

Ao centro da fotografia, vê-se um deles vestido de branco. Ao seu lado outro homem com vestimenta colorida e adereço no cabelo. À frente, um mascarado conduz a carroça com os músicos. Os demais trazem adereços no pescoço ou enfeites nos chapéus. O veículo de tração animal liderando o grupo demonstra hierarquicamente a importância da música na festa. Curioso que todos estão sérios olhando fixamente para a câmera – um comportamento que sofreu alteração com a presença do fotógrafo.

Imagem 48- Carnaval na XV de novembro, em frente ao Cine Popular



Na foto, é possível ver a fachada do Café e Bilhares Odeon, que funcionava ao lado da casa de diversões de Carriço.

Fonte: Coleção *Carriço Film* - Arquivo Fotográfico da Fundação Museu Mariano Procópio (Mapro) (1935).

Na imagem 49, o espaço fotográfico é ampliado e é possível ver a fachada do cinema e a casa da família com as quatro janelas, a porta e o jardim ao lado. Por esta fotografia, o homem que vem à frente em destaque, vestido de branco, é uma noiva. As mulheres estão ocupando a cena como observadoras da movimentação. Há outros espectadores também e pela postura corporal, estão caminhando pela calçada.

Imagem 49- Charretes e cavalos no carnaval em frente ao cinema



O carnaval era bem modesto no endereço onde funcionava o Cine Popular. Nessa fotografia, é possível ver toda a fachada do imóvel de propriedade da família Carriço.

Fonte: Coleção *Carriço Film* - Arquivo Fotográfico da Fundação Museu Mariano Procópio (Mapro) (1935).

A imagem 50 é curiosa porque ilustra como eram as construções na XV de novembro, em frente ao Cine Popular. Um espaço urbano com casas e estabelecimentos comerciais em uma via larga e calçada. O comércio que aparece tem o nome escrito na fachada: depósito de lenhas Irmãos Oliveira.³⁹⁰ A foto é um flagrante em movimento de um grupo formado por brancos - homens, mulheres e crianças com roupas de origem árabe e sapatos com as pontas arredondas, vistos nos pés da dupla em primeiro plano.

A movimentação atraiu os moradores que saíram de suas casas para acompanhar tudo. As feições e os gestos desse registro são bem diferentes. Todos parecem felizes e se divertindo. É preciso dizer que nas imagens do cinejornal, a alegria impera em todas as cenas.

Imagem 50- Grupo musical com adultos e crianças na XV de novembro



Os populares paravam para ver a movimentação carnavalesca nas ruas de Juiz de Fora.
Fonte: Coleção *Carriço Film* - Arquivo Fotográfico da Fundação Museu Mariano Procópio (Mapro) (1935).

Na sequência narrada por meio das imagens e dos textos inseridos na tela, parecia que, naquele dia, tudo acontecia na frente do Popular. Outro grupo partiu de lá para curtir a festa pela cidade. Era a turma do Balacu-Baco, composta, segundo Carriço, da “alegre rapaziada do Clycle Club Italo Brasileiro”. Quem estava a pé, dançava. Quem tinha uma bicicleta, brincou em cima dela. Um momento aproveitado por adultos e crianças que ainda fizeram troça com o cinegrafista.

³⁹⁰ Mantivemos a grafia sem acento ortográfico como escrito na fachada.

Na matinê, os filhos da elite brincaram no Club Juiz de Fora, tradicional da cidade. Apesar de não estar no nosso recorte de análise, é interessante citar como Carriço retratou as crianças: “Ricas e luxuosas fantasias de creanças pertencentes a essa aristocrata sociedade”. O cinejornalista terminou assim o Cine Jornal Actualidade N.017: “fim da primeira parte”.

Retomando o conceito de Almeida (2011) acerca do “feio” e o “belo”, a dose de refinamento em contraste com as imagens populares fica por conta do texto “ricas e luxuosas fantasias” informação que veio com um complemento que coloca uma “etiqueta” em quem usa estas roupas destacadas: a “aristocrata sociedade”. João Carriço era popular, automeado “amigo do povo”, o cinema tinha endereço popular, mas ele deixou claro o que pensava sobre quem não tinha esse aspecto. A aristocracia era rica e luxuosa.

O Cine N.018 tem o carnaval como protagonista durante seis minutos e 35 segundos. A primeira frase na tela é um abre-alas do que o público veria a seguir: “momentos de maravilhosa alegria”.³⁹¹ O cenário? O lado de fora do Cine Popular. Homens e mulheres, brancos e negros, dançavam no meio da rua. Um homem a cavalo se destacou: Manoel Carriço fantasiado com algo próximo do que seria um “caipira”, com roupa quadriculada, chapéu e botina. Até os dentes ganharam maquiagem para indicar falha na arcada. O cavalo recebeu pintura especial, era a fantasia animal no carnaval.

A cena também foi registrada em foto, conforme indica a imagem 51, e atrás do documento, a informação escrita a mão de que Manoel, filho de Carriço, estaria bancando o Zé Riachão montando um puro sangue. Manoel Carriço era diretor artístico da Carriço Film e também conhecido como Faísca Júnior, mesmo “codinome” do pai com o acréscimo que denota de onde ele vinha - a referência para o diferenciar do Faísca mais velho. Assim como João, Manoel era pintor. O filho único do cinejornalista recebeu ao longo da vida um enorme incentivo do pai. Concedeu a ele o apelido, entregou a produtora aos seus cuidados, o apoiou quando se candidatou a vereador³⁹² em 1950 pelo PTB e foi Faísca Jr que ficou com o cinema após a morte do pai.

³⁹¹ Todas as informações a seguir foram retiradas do *Cine Jornal Actualidades* N.018, de 1935.

³⁹² A candidatura de Manoel Carriço será abordada com mais detalhes no capítulo 7, sobretudo, a atuação da empresa cinematográfica nesse projeto.

Imagem 51- O personagem Zé Riachão "interpretado" por Manoel Carriço



A família Carriço trabalhava mas também se divertia no carnaval de Juiz de Fora.

Fonte: Coleção *Carriço Film* - Arquivo Fotográfico da Fundação Museu Mariano Procópio (Mapro) (1935).

A próxima atração do cinejornal foi a matinê no cinema que recebeu de Carriço o nome de “Cine-Carnavalesca do Popular”. Nas imagens externas, as filmagens deixaram escapar um cartaz na calçada com a indicação de que naquele dia haveria “Formidável Soirée carnavalesca”, uma festa tipicamente noturna. Na porta do Popular, a festa reuniu crianças e adultos e dois protagonistas: um homem e o cinegrafista. Enquanto o primeiro mexia com todos, acenava para a câmera, o profissional acompanhava e participava do movimento. Era como se houvesse um palco no meio da rua e o desconhecido encontrou aquele caminho para estrelar. Esta era uma das características das imagens de Carriço, proporcionar o protagonismo aos ilustres desconhecidos.

Além da matinê no Popular, a Carriço Film cobriu outras duas festas vespertinas: no Club dos Graphos e no Club dos Planetas, lotadas de crianças. Interessante perceber que, nos clubes de Juiz de Fora, difícil era identificar a presença negra – que circulava em maior número nas ruas. É válido comentar que os clubes eram uma formação festiva típica do carnaval das primeiras décadas do século XX, quando ainda não existiam as escolas de samba. Renata de Sá Gonçalves (2006) reforça que havia no Rio de Janeiro um grande número de sociedades denominadas clubes, grêmios, grupos, cordões e ranchos.

Foi nesse material que, pela primeira vez, Carriço filmou a aparição dos ranchos carnavalescos de Juiz de Fora e, conforme comenta Gonçalves (2006), ganharam progressiva importância na cultura de rua reunindo camadas diversificadas da sociedade como se exercesse um papel intermediário, entre a elite e os demais grupos. Nos ranchos, havia lugar para os profissionais liberais, os comerciantes, a polícia, os músicos, os artesãos, os cronistas e as camadas populares dos bairros e subúrbios.

Em Juiz de Fora, os nomes dos ranchos eram sugestivos e bem populares: “Quem pode, pode”, “Quem são elles?”³⁹³, “Não venhas assim” e “Rouxinóis”, foram os grupos filmados em 1935 por Carriço. O campeão daquele ano foram os Rouxinóis. Entre os temas para os carros produzidos estavam Cleópatra, a Inconfidência Mineira e a vida, morte e glória de Tiradentes, que concedeu o título da disputa para os Rouxinóis.

Como os ranchos eram manifestações populares, de bairros, inspiradas até mesmo em tradições africanas, no meio desse grupo, havia negros, pessoas simples com roupas também singelas, bem longe das fantasias de luxo dos bailes carnavalescos da elite juizforana. Os adereços dos ranchos naquele ano lembravam alguns bonecos gigantes comuns ao que se vê hoje no carnaval de Olinda. O cinejornal foi encerrado com o “bello préstito” do Club dos Aventureiros.

O próximo material que completa a sequência do carnaval de 1935 é o Cine Jornal Actualidades N.019, com oito minutos de duração. Nesse filme, Carriço completa uma lógica de raciocínio que compõe esta tríade: no primeiro cinejornal, os destaques foram o rei e a rainha abrindo a festa, as manifestações populares ainda tímidas e as matinês infantis; no segundo, os registros de rua, algumas matinês e os ranchos. Em ambos, o cine Popular foi pano de fundo e um dos protagonistas, o filho Manoel, o Faísca Júnior fantasiado de Zé do Riachão. Nesse terceiro, o destaque é a rua e toda sinergia que esse ambiente gerava durante o carnaval.

³⁹³ A grafia foi respeitada tal qual foi utilizada no filme de Carriço.

O primeiro tópico abordado foi: “Mascaras avulsas”³⁹⁴. Enquanto alguns mascarados “desfilavam” e se exibiam na avenida XV de novembro, o endereço do cinema, outros populares assistiam com fantasias mais simples, pareciam separados entre si mas pertencentes a mesma alegria. Era a confraternização social que o carnaval proporcionava presente na narrativa imagética. Nesse material, surgem os corsos, os veículos de luxo abertos e ornamentados com os foliões dentro ou mesmo pendurados, se agarrando nas portas. Mas esta luxuosidade não estava na avenida popular. Lá apenas um carro foi visto e recebido com alegria.

Naquele dia, no meio da avenida XV de novembro, foi celebrado o casamento da “Nhá Chica”, uma noiva mascarada que desfilou em um cavalo carregando atrás de si muita gente. O “Círculo dos Chronistas Carnavalescos” entoou o que ele chamou de marcha oficial. Nessa época, os cinejornais não eram sonorizados, mas Carriço inseriu a canção na tela: “Si a perpetua cheirasse, seria a rainha das flores; mas com a perpetua não cheira, não é a rainha das flores”. É possível perceber pela movimentação dos lábios que todos cantavam juntos esta música. Era a sintonia dos iguais nos carnavais.

Carriço sabia que o entorno do Popular era simples e deixou isso claro quando inseriu na tela: “esteve imponente o Corso na rua Halfeld”. Popular era sua vizinhança. Já a tradicional Halfeld, imponente! As cenas a seguir destoam das anteriores. São imagens mais “pomposas” com pessoas nos carros que transpareciam ter mais poder aquisitivo em função das fantasias. Jogavam serpentinas, confetes e até lança-perfume, característica típica dos corsos. O ambiente ao redor também era diferente, com as lojas comerciais. Havia mais mulheres brincando nos carros enquanto pessoas mais simples apreciavam a cena.

Nesse ponto, há uma diferenciação grande em quem é do corso e a plateia. O corso era uma alternativa quase exclusiva das elites. Quem tinha carro, saía com ele. Quem não o possuía mas podia pagar por um, alugava o veículo para festejar no carnaval. A rua Halfeld era um cenário muito tradicional na circulação desses carros. Naquele ano, houve uma “invasão” de veículos com muita gente brincando e se divertindo. As crianças ficavam nitidamente encantadas.

Almeida (2011) ressalta esta característica. Apesar da distância social, os ricos passando de carro com seus lança-perfumes enquanto os pobres olhavam o desfile - era na brincadeira que as diferenças eram atenuadas. Na imagem 52 é possível ver a fila de carros ao longo da rua. O cenário é o ambiente urbano de Juiz de Fora, a rua Halfeld, o palco mais frequente do desfile dos corsos.

³⁹⁴ Conforme já abordado, estamos preservando a grafia inserida nos cinejornais.

No veículo em primeiro plano, a presença de um chofer conduzindo o carro com homens, mulheres e crianças. Do lado de fora são elas que param para ver a movimentação. O registro, feito a partir de um nível superior ao da rua, mostra a preocupação da equipe em tentar o melhor ângulo. Em muitas vezes, os profissionais da Carriço Film subiam nos carros para flagrar a cena.

Imagem 52- Os corsos no carnaval de Juiz de Fora



Longe de ser uma alternativa popular, os corsos reuniam a elite e atraíam a atenção do povo. Fonte: Coleção *Carriço Film* - Arquivo Fotográfico da Fundação Museu Mariano Procópio (Mapro), (s/data).

Era a mistura social com ocupações figurativas distintas. O ambiente parecia invadido por foliões: pessoas nas calçadas assistem, algumas pulam e dançam, as crianças se divertindo, a elite nos carros se exibindo na rua e quando desciam se juntavam aos demais. O curso não ficava só na Halfeld mas circulava por alguns pontos da cidade. O cinegrafista era outro denominador comum, um elo entre os grupos. Para ele, todos sorriam e faziam cenas na frente da câmera. Se havia distinção social, no carnaval havia integração comportamental.

As cenas noturnas são de muita gente na rua Halfeld com calçadas lotadas e o curso circulando com dificuldade entre as pessoas. Na imagem 53 é possível perceber a composição

de pessoas em torno do curso. Na direção do veículo, um negro. Dentro do carro fica difícil supor a ocupação pelo número de pessoas que “invadiram” a cena, a maioria crianças e adolescentes. O automóvel trazia a famosa serpentina. Em primeiro plano, uma criança descalça ao lado de outro garoto também sem calçado. Esta informação revela a simplicidade dos populares na festa de rua.

Imagem 53- As crianças e o curso



Bastava um carro passar e parar para que os populares subissem e se divertissem com os ocupantes do veículo.

Fonte: Coleção *Carriço Film* - Arquivo Fotográfico da Fundação Museu Mariano Procópio (Mapro), (s/data).

A fotografia indica a interação social. Exemplo disso é o garoto de calça, paletó e sapatos ao lado dos meninos de roupas mais simples e de pé no chão. As duas esferas em convívio harmonioso e em ambiente divertido. Um dado relevante é dizer que não se vê bebidas na maioria dos conteúdos relativos ao carnaval de rua. O mesmo não pode ser dito com os bailes dos clubes ou festas de gala.

Interessante nesse cinejornal é observar seu desfecho. O texto que aparece na tela dá o tom da narrativa textual: “Quarta-feira de Cinzas! As alegrias e illusões já se foram”. O cenário é o Parque Halfeld, coração de Juiz de Fora. As cenas obedeceram a um roteiro encenado. A ação reunia um policial tentando acordar um folião deitado na praça. A tela auxiliou na dramatização com a inserção de textos: “Olá, folião! Vamos para casa!”. O policial e o suposto

folião ficam de pé - o segundo, aparentemente alcoolizado. Ele sai cambaleando, com o pescoço lotado de serpentina, e conduzido pelo policial. O cenário é a rua. O ambiente é popular. Mas se há confete, serpentina e o rapaz alcoolizado, não trata-se de pessoa simples.

Na tela o texto é: “o carnaval se foi... cinzas e nada mais”. Quem compõe a cena é um homem negro, varredor de rua. É ele quem junta o lixo colocado em uma carroça puxada por ele. As serpentinas de quem brincou e se divertiu no carnaval foram todas para a carroça. Uma cena contrastante e simbólica que fechou o carnaval de 1935.

7.3 Carnaval em Juiz de Fora

O outro cinejornal que será foco da análise é o “O Carnaval em Juiz de Fora”, de 1938, com duração de 11 minutos, tempo que demonstra uma supervalorização temática. O filme tem vinheta da Carriço Films, uma composição que une o mapa de Minas Gerais, um cinegrafista, a câmera e a localização do município na arte do estado. Nesse material, há marchinhas de carnaval inseridas ao longo da produção que tem locução e ficha técnica. A cinegrafia é de A. Medeiros, a orientação técnica de Manoel Carriço, sonografia de Victor Barros com textos e descrição de Celso Guimarães.

A narrativa textual de abertura é referencial:

Juiz de Fora, a Manchester mineira, cidade fabril por excelência, orgulho legítimo do Brasil industrial, suspendeu também sua laboriosa atividade e aderiu francamente à folia nos três dias reservados ao império de momo. Esqueceu os diários e abandonou os dínamos pela alegria franca dos folguedos carnavalescos. Evoé, evoé, tristezas não pagam dívidas. Tereré não resolve mesmo. Por isso, vestiu uma camisa listrada e saiu por aí. Brincando e cantando a vontade. (O CARNAVAL EM JUIZ DE FORA, 1938).

Mais uma vez, as imagens que ilustram esse texto promovem em quem vê uma nostalgia em relação a um tempo não vivido. Uma cidade linda com grande movimentação de pessoas durante o carnaval. Os registros do carnaval de 1938 impactam os olhos de quem assiste pela forte presença e a performance popular, os cenários urbanos e as narrativas textual e imagética.

Novamente, um dos destaques é a câmera. O rompimento do que se chama de quarta parede é flagrante nesse cinejornal. A derrubada dessa barreira subjetiva significa que quem está em cena interage com o cinegrafista que representa o olhar da plateia quando o filme é exibido. Esse conceito envolve a pessoa que está presente no momento da gravação e também quem assiste depois. É uma interessante constatação acerca dos documentos cinematográficos de João Carriço: a garantia de diversão durante o carnaval e depois, ao assistir nos cinemas.

O cinegrafista ficava no chão, entre as pessoas, ou num nível acima da rua. Na imagem 54 podemos analisar esse dado a partir da postura de Manoel Carriço sobre o capô do Dodge. Também a partir desse registro, é possível imaginar a envergadura da Carriço Film. O filho filmando e outro profissional fotografando. De todos os ângulos e recorrendo das tecnologias disponíveis, os registros da memória de Juiz de Fora eram feitos a partir do olhar e do empenho pioneiro de Carriço.

Nessa fotografia, um jovem folião ganhou licença para estar sentado no carro – refletindo sobre a vestimenta e o relógio no braço esquerdo, pode-se dizer que detinha certo poder aquisitivo. A Manoel foi concedido o direito de “empoleirar-se” no veículo. Daí é possível constatar a relação de mão dupla que a família Carriço mantinha com a cidade. O sobrenome circulava no município, registrava os acontecimentos com status para a presença imponente no corso.

Uma figura hierarquicamente em oposição à cena é uma adolescente negra, parada observando a movimentação ao lado de outros populares. O contraste é interessante e indica quem são os personagens principal e secundários. Também ganha atributo de espectadores quem está nas varandas dos sobrados e assiste a tudo de uma confortável “arquibancada”, algo também muito comum em Juiz de Fora.

Imagem 54- Manoel Carriço filma o carnaval da cidade



A equipe da Carriço Film se valia dessa condição em busca da melhor imagem. Os profissionais subiam nos carros, nas marquises e nas varandas para registrar os acontecimentos.

Fonte: Coleção *Carriço Film* - Arquivo Fotográfico da Fundação Museu Mariano Procópio (Mapro), (s/data).

Voltando a analisar as imagens do cinejornal, nas cenas dos cursos da Halfeld há famílias inteiras nos veículos. Todos fantasiados em profunda descontração mexendo com o entorno, buscando olhares parceiros da festa coletiva – esta pode ser considerada uma figuração interessante de se observar. Há uma hierarquia performática das figuras e os atributos de quem está nos carros é se divertir buscando no outro, em quem está de fora, a cumplicidade na diversão.

A locução dizia: “ninguém em casa. Juiz de Fora inteiro nas ruas. Três dias só. E os grupos folgadões aumentavam de momento a momento a massa enorme que já se divertia animadamente”. Ao fazer a associação da narrativa textual com os registros imagéticos, parecia que boa parte da cidade estava mesmo nas ruas.

À noite, mais festa e as imagens noturnas são de enorme presença popular. As calçadas ficaram lotadas e muita gente invadiu as ruas também cheias de carros circulando, além dos ranchos. Havia policiamento mas era um desafio coordenar o “trânsito dos foliões” e não havia

cordão de isolamento. Ninguém era impedido de se divertir livremente: “pelas calçadas e no curso, todos riam, gritavam e cantavam alegremente”.

Nesse cinejornal, as cenas foram gravadas de um ângulo acima do nível da rua e todas as pessoas olhavam para cima quando passavam diante do equipamento, conforme aponta a imagem 55. A alegria do “bebezão” sentado no carro mostra uma felicidade estampada no sorriso e nos gestos do folião. Composto a cena, outros pendurados ou sentados na lataria. Os populares invadiram o curso e compuseram a festa.

Imagem 55- O carnaval noturno em Juiz de Fora



Os populares se misturavam em meio aos carros e a festa tornava-se democrática.

Fonte: Coleção *Carriço Film* - Arquivo Fotográfico da Fundação Museu Mariano Procópio (Mapro), (s/data).

Os ranchos seguiram a tradição de conduzir o cortejo com a presença de um rei e uma rainha, além dos cavalos e carros alegóricos. Outra característica é cada um desses grupos trazer um estandarte com o nome do rancho e quem cuidava desse adereço era um casal. Nos ranchos a presença negra sempre foi muito forte, um contraste com os brancos do curso.

Essas festividades propiciavam uma comunicação entre pessoas diferentes que dificilmente se relacionariam da mesma forma em outras épocas do ano (ALMEIDA, 2011). Na imagem 56, um exemplo de que não havia demarcação “territorial”. O espaço das ruas permitia essa experiência, com regras menos rígidas e forjando significados comuns entre as pessoas. O caráter inclusivo permitia que iletrados e pobres se sentissem integrantes do mundo. Na foto, a rainha no trono levada por uma charrete com um homem negro fazendo a condução.

Uma cena que evidenciava o “*glamour*” de uma mulher branca, mesmo no rancho, hierarquicamente colocada em um ponto elevado, com todos a olhando.

Imagem 56- A rainha sendo conduzida por uma charrete



A imagem noturna e os populares nas ruas dão a dimensão do carnaval em Juiz de Fora.
 Fonte: Coleção *Carriço Film* - Arquivo Fotográfico da Fundação Museu Mariano Procópio (Mapro), (s/data).

Carriço encerra esse cinejornal buscando inspiração no carnaval de 1935. Encenação semelhante foi produzida por sua equipe: “E a quarta-feira de cinzas chama à realidade da vida o folião cansado e traz agora na alma apenas a saudade de três dias bons que só voltarão depois de um ano inteiro de trabalho e de preocupações”. A imagem é de um fantasiado com a cabeça sobre uma mesa com garrafas e serpentinas.

Alguém bate em suas costas para acordá-lo. Essa pessoa não aparece em cena, mas há um simbolismo sobre si. Os pés negros estão descalços e ele é um gari, responsável pela limpeza da cidade após a festa. Se ele brincou na noite anterior, já estava de pé, pronto para o trabalho – era o povo subjugado, ocupando uma determinada posição social. Já o folião branco permanecia dormindo, sobre a mesa, no meio da rua.

7.4 Trabalho e diversão na Carriço Film

O primeiro material dedicado ao carnaval da década de 1940 foi o Cine Jornal N.085 com quase oito minutos de duração, direção de Manoel Carriço e cinegrafia de Jaime Barbosa. Na primeira cena do filme de 1940, o protagonista é o carro da Carriço Film. Cinegrafista e

auxiliar em cima do veículo e três pessoas uniformizadas ao lado. Era a equipe do juiz-forano pronta para atuar em mais uma festa.

Na imagem 57, vê-se o ambiente harmonioso de convívio entre a equipe e os moradores da cidade durante o carnaval. A pessoa fantasiada dá um abraço no cinegrafista que retribui o gesto. Pelo sorriso, apesar do trabalho, devia ser divertido atuar nas ruas nessas condições. Essa parceria parecia ser uma tônica entre os profissionais e os moradores da cidade.

Imagem 57- O cinegrafista e o folião



Um dos câmeras da Carriço Film é abraçado por um carnavalesco mascarado. A alegria no rosto mostra a leveza da festa e a diversão de quem também trabalhava na cobertura.

Fonte: Coleção *Carriço Film* - Arquivo Fotográfico da Fundação Museu Mariano Procópio (Mapro), (s/data).

O cinejornal começa assim: “Juiz de Fora além de dinâmica cidade mineira apresentou esse ano um carnaval deslumbrante”. Carriço foi às matinês infantis no Cine Theatro Central e no Clube Juiz de Fora. A narração reforçou o que ele pensava sobre as crianças se divertindo nas festas revelando que os acontecimentos “mostram bem a alma alegre e jovem da cidade”. Como nosso recorte são os populares nas ruas, vamos focar nessa análise.

Naquele ano, o cinejornalista narrou que os foliões haviam invadido as ruas com “espirituosas fantasias”. Ao dizer isso, a imagem que aparece é do filho Manoel fantasiado, na porta do cinema da família. Muita gente da calçada observou a performance do filho do dono do cinema se exibindo e se divertindo.

Mais uma vez, o desfile do curso é o destaque da Halfeld. Também no material, notam-se grupos com a mesma fantasia. Carriço destaca uma dupla: Lambary e Noronha que, segundo

o cineasta, são conhecidos foliões do carnaval. Um deles fantasiado de mulher. A dupla era famosa em Juiz de Fora e fazia parte do círculo afetivo de Carriço. Lambary era o personagem de Luiz Stheling, historiador, cujo sobrenome alemão o ligava ao conterrâneo cinejornalista.

Ambos estavam em meio aos populares na avenida do Popular, nessa época, já nomeada de Getúlio Vargas. Nesse cinejornal que Carriço deixou a avenida um pouco de lado para entrar na produtora e fazer imagens de pessoas brincando por lá. Era um grupo de mulheres fantasiadas tocando instrumentos, cantando e dançando.

O touro Ferdinando, segundo o cinejornalista, foi a charge do carnaval, e contracenou com um grupo de palhaços *pierrots*, conforme pode ser visto na imagem 58. A foto mostra a produtora de Carriço, que funcionava nos fundos do Popular. As portas que aparecem são os setores que compõem o processo de revelação e montagem dos filmes. A indicação na foto é de que os palhaços são integrantes da equipe da Carriço Film. O registro, além de mostrar o ambiente leve e descontraído da empresa e seus funcionários, revela como o cinejornalista era incentivador do carnaval.

Imagem 58- A produtora vira cenário do carnaval



O touro Ferdinando e um grupo de palhaços se divertem na Carriço Film.

Fonte: Coleção *Carriço Film* - Arquivo Fotográfico da Fundação Museu Mariano Procópio (Mapro) (1940).

Nas divertidas imagens em movimento, os palhaços tocavam instrumentos enquanto escapavam dos chifres do touro. Todos utilizaram o cinegrafista na atuação que completava o “elenco”. O carro da Carriço Film também fez parte do enquadramento. Interessante observar que ele não foi retirado da cena. Parecia estar ali de propósito, autenticando a alegria, selando a diversão, transformando Carriço em testemunha privilegiada da movimentação na cidade.

No cinejornal, também foram filmados os bailes que, segundo o cineasta, era “a nossa elegância noturna”. A equipe circulou pela Casa D’Itália, Sociedade Recreativa dos Sargentos e foi ao Círculo Militar. Nesses locais, a dança era um bailado de rosto colado. Nem todos se fantasiavam mas a roupa era de gala.

Para encerrar o material, Carriço fez algo diferente e registrou o que chamou de “Fugitivos do carnaval”, pessoas que optaram pelos retiros espirituais, “para alegria da alma embevecida foco do pensamento do bem, da virtude, do amor a Deus e aos homens”.

Em 1945, o carnaval dividiu atenção no Cinejornal Carriço SN-037 com a visita a Juiz de Fora do diretor geral da Fazenda, Paulo Lyra. A abordagem não durou um minuto enquanto a festa de momo manteve-se na tela por seis minutos. Mais uma vez, Carriço abriu a narrativa textual para fazer elogios à cidade: “Juiz de Fora, a bela cidade mineira, festejou com entusiasmo o carnaval”. O texto surgiu na tela seguido de uma novidade: o *lettering*, um recurso utilizado em audiovisual que permite a entrada da arte em letras com movimento.

O momento era tenso, em plena Segunda Guerra Mundial e parecia que o cineasta queria justificar algo em sua narrativa: “apesar do momento cruciante da guerra, o Carnaval foi comemorado com grande animação”. A imagem que ilustra essa inserção era de um homem fantasiado de bebê com sua mamadeira, seguida de uma criança de Carmem Miranda. Nas ruas, muita gente pulou o carnaval longe do perigo da guerra. Tensão mesmo só na imaginação. Afinal, alguém fantasiado com cobra no pescoço era muito simbolismo para o momento.

O figurino chamou atenção dos populares que cercaram o folião. As pessoas mais simples ficaram ao redor dos fantasiados, aproveitando o “respingo” daquela alegria das roupas. Alguns se adornavam com adereços simples. Novamente, o curso foi um destaque do ambiente festivo externo. A presença feminina sempre era grande nessas situações.

A imagem 59 é um registro da mistura de situações que compunham o carnaval. Cenas do cotidiano, com pessoas circulando e outras se divertindo, transformando a rua em palco da festa. Todos que compartilhavam da folia miravam para o fotógrafo. Homens, mulheres,

crianças e adolescentes se misturavam figurando a performance que buscava o protagonismo por meio das lentes.

Conforme indica a imagem, há músicos em cena revelando que o carnaval de Juiz de Fora era embalado pelos instrumentos no meio da rua. Alguns populares fantasiados, outros com roupas comuns e todos conectados como perceptível na imagem. Interessante observar a presença de um policial na calçada. Na cena, ele não ocupa a figuração da segurança mas de transeunte ao lado de sua companheira, de braços dados a ele.

Imagem 59- Rua de Juiz de Fora tomada pelo carnaval



Organizados ou não, os populares saíam às ruas para garantir a alegria na festa de momo. Fonte: Coleção *Carriço Film* - Arquivo Fotográfico da Fundação Museu Mariano Procópio (Mapro), (s/data).

Em sua narrativa textual, Carriço traçou um paralelo: “nas ruas; grande multidão, nos Clubes; verdadeira animação”, como se no ambiente externo não houvesse um grande volume de pessoas igualmente animadas. Nesse cinejornal, Carriço mostrou muitas crianças e adolescentes nas ruas, pareciam desfilarem em algum bloquinho. Em meio a um grupo, um negro se destacou pelo porte forte e a enorme animação. Junto dele, outras pessoas simples e negras também se divertiam. Quem não se arriscou a sair, assistiu à movimentação da janela de casa.

A rua Halfeld foi o cenário da movimentação carnavalesca e do mau tempo. Muita gente circulando mas nem todos fantasiados, talvez por conta da chuva. O mesmo negro que ganhou de Carriço uma imagem de destaque no cinejornal, reapareceu em cena, feliz, parecendo não se

importar com nada. Um protagonismo jamais sonhado. Ele, a chuva, seu gingado e o cinegrafista como “testemunha” daquele momento único.

Na sequência, a matinê no Club Juiz de Fora onde crianças e adolescentes se divertiram ao som do cantor Xavier Pereira. Em outro baile, dessa vez uma festa de gala, homens de smoking e mulheres elegantes dançaram ao som de uma banda cujo cantor era negro. Vale o reforço contrastante: o negro na rua protagoniza a cena. No baile de gala, é coadjuvante na diversão da elite. Outro contraponto são as mulheres. Nas ruas, se divertem fantasiadas. Nos salões, as vestimentas são elegantes mas em alguns momentos parecem apáticas, sentadas em um sofá observando ou à espera de um convite para dançar.

O último texto na tela veio sem uma única imagem de festa: “E assim passou-se mais um carnaval, e para bem próximo a Vitória que já vislumbramos, e nos trará satisfação íntima e tranquilidade, porque somos um povo livre, tendo conquistado com sangue, este sagrado direito”. Esse foi o tom de Carriço sobre o carnaval em plena guerra

7.5 As escolas de samba nas lentes da Carriço Film

Na década de 1950, Carriço registrou os desfiles das escolas de samba de Juiz de Fora, algumas fundadas no final da década de 1930 a partir de tradicionais blocos de carnaval. Um dos cinejornais analisados foi “O carnaval de Juiz de Fora”, de 1951, que foi ao ar com quase sete minutos de duração. Além do carimbo da U.C.B. de distribuição nacional, há ficha técnica com produção e direção de João Carriço, narração de Waldemar Galvão e cinegrafistas Carriço Filho (assim denominado na tela) e Carlos Alberto.

Em sua narrativa, Carriço escreveu e Galvão leu que, naquele ano, Juiz de Fora havia tido mais um animado carnaval, “alegre, barulhento, onde os foliões da Manchester Mineira tiveram a oportunidade de se revelar os mais alegres e espirituosos de todo o estado montanhês”. O elogio prosseguiu: “em todo o estado de Minas não se faz um carnaval tão animado quanto o de Juiz de Fora”. Como o material foi exibido em alguns cinemas nacionais, esta foi a informação proliferada sobre o carnaval da cidade.

O material reforçou características sociais presentes à festa: “quer nos clubes, onde se diverte a sociedade, como nas ruas onde o fogo se confunde ao som das músicas carnavalescas, o tríduo de Momo foi bem vivido pelos juiz-foranos”. Em mais um ano, o reduto do carnaval foi a rua Halfeld e, agora, a avenida Rio Branco também aparecia entre as preferências dos foliões.

Outro fator recorrente é a presença da câmera. Onde quer que ela estivesse, chamava atenção, parecendo ser mais uma pessoa em cena adquirindo importância reconhecida. Nos

primeiros anos de funcionamento da produtora, as pessoas não saberem como agir diante do equipamento era mais óbvio. Mas como o comportamento se manteve mesmo depois de duas décadas, talvez a movimentação diante do cinegrafista fosse performática visando a projeção daquelas pessoas nas telas dos cinemas. Sendo uma coisa ou outra, fato é que a câmera se constitui em um personagem forte e presente ao longo dos documentos imagéticos.

Nesse filme, há marchinhas de carnaval do início ao fim: Tomara que chova, de Emilinha Borba; Lobo Mau, de Braguinha; Retrato do velho, Lili e Pra seu governo, de Haroldo Lobo; Papai Adão, de Blecaute e Madalena, de Linda Batista. As músicas permeiam o material e Carriço utilizou o “sobe som”, aumentando o volume da canção entre um texto e outro para que a letra fosse ouvida com clareza e também servindo para pontuar a montagem.

Carriço também compareceu às matinês e filmou a saída das crianças do Cine Theatro Central. O texto era otimista quanto ao protagonismo das novas gerações: “A matinê esteve muito concorrida e esses aspectos registrados pelo nosso operador focalizam a saída do baile da garotada. Pelo jeito, o carnaval do futuro em Juiz de Fora será mais sensacional ainda”.

Não é nosso foco de análise a festa registrada nos clubes, mas há informações que precisam ser ressaltadas. O baile noturno do Palace Hotel, tradicional espaço para reunião da elite e autoridades, naquele ano ganhou como decoração pinturas do artista Manoel Carriço. A narrativa textual do pai pode nos levar a uma associação entre o sucesso do carnaval interno às obras do filho. “Na boate do Palace Hotel, ornamentada por Carriço Filho, divertiram-se figuras de destaque da sociedade juiz-forana. O carnaval interno teve mais brilho este ano na Manchester Mineira”. Os desenhos tinham como tema referências a Baía de Guanabara, prédios e montanhas da capital federal, praias, barcos e mulheres com roupas de banho.

De um lado, Carriço realçando a importância do carnaval de Juiz de Fora em relação ao que se via em outros municípios mineiros. Ao mesmo tempo, mostrava as pinturas do filho com referências ao Rio de Janeiro, onde a festa popular sempre teve *status* em todo o país. Juiz de Fora se inspirava na cidade vizinha, nos hábitos, costumes e influências sociais. No carnaval também.

A narrativa textual do cineasta sobre os desfiles das escolas de samba indicou que a apresentação havia sido um sucesso. A primeira a ganhar registro foi a Feliz Lembrança, uma das mais antigas da cidade. Nas imagens, pessoas com rostos pintados e, nitidamente, os desfiles eram completamente diferentes do que se via nos ambientes internos com pessoas simples e muitos negros desfilando.

Um dos carros alegóricos homenageava o presidente Getúlio Vargas, que havia tomado posse meses antes. Seu rosto estava no estandarte da escola e também como uma efígie, um

monumento – parecia um cenário comemorativo do momento pelo qual o país passava. A escola homenageou ainda o prefeito Olavo Costa e o governador de Minas, Juscelino Kubitschek.

Outra escola que recebeu atenção foi a Castelo de Ouro que ganhou um texto especial ao trazer “evoluções extraordinárias”. A mesma característica da Feliz Lembrança se repetiu nessa escola, a enorme presença negra. Vale ressaltar que as escolas são manifestações tipicamente de bairros, exatamente onde a enorme população negra vivia logo que a escravidão foi abolida.

Mais elogios à escola Pra lá de boa, que chegou com “evoluções impecáveis e ritmo contagiante”. As cenas são de muita gente dançando, inclusive, crianças, com enorme presença negra. Já os Granfinos no Samba ganharam o seguinte texto: “o belo guarda-roupa apresentado pelos jovens foliões granfinos foi muito bem imaginado e esmeramente bem confeccionado. Ricas fantasias, ricos coloridos, ricas melodias. Coisas de granfinos, amigos”. As imagens 60 e 61 demonstram esta “riqueza” nos figurinos.

A associação do nome a algo elegante e refinado podia ser vista nas fantasias, realmente mais bem produzidas mas a alegria e diversão eram as mesmas reunindo adultos e crianças na rua. Nas imagens, os estandartes com o nome da agremiação. Em uma das fotografias, homens vestidos com figurinos femininos e ostentação nos adereços. Fica claro ver a separação hierárquica entre quem desfilava e os populares que assistiam. Nas laterais, famílias inteiras compareciam à festa popular, nas ruas da cidade.

Imagem 60- Granfinos no Samba



Desfile noturno no carnaval de rua de Juiz de Fora. Os Granfinos no Samba caprichavam nas fantasias. Fonte: Coleção *Cariço Film* - Arquivo Fotográfico da Fundação Museu Mariano Procópio (Mapro) (1951).

Por fim, a última a se apresentar foi a também tradicional Turunas do Riachuelo que, ao lado da Feliz Lembrança, formavam as agremiações mais antigas da cidade. Ambas duelaram

por anos a fio em Juiz de Fora e se caracterizavam como rivais carnavalescas. O mestre sala e a porta-bandeira negros abriram a apresentação que também reunia muita gente simples.

Tanto nas escolas como nos ranchos, a presença negra sempre foi muito forte, o que reforça a característica popular do carnaval de rua em Juiz de Fora. Tais referências se repetiram no carnaval de 1953. O Cine Jornal Carriço SN-084 foi ao ar com selo da U.C.B. com mais de nove minutos de duração. Uma novidade foram os desenhos de Manoel Carriço expostos na tela. Na ficha técnica, a realização daquele material levou a assinatura de João Carriço, direção do filho Manoel, coordenação de Jayme Barros, textos de Waldemar Galvão e cinegrafia de Sá Peixoto.

Entre os destaques estão as presenças do rei Momo do carnaval carioca e da princesa do rádio, Regina Maria. A visita foi considerada honrosa, afinal, ele era “rei do maior carnaval do mundo”. Após a entrega simbólica das chaves da cidade ao casal, houve animada batalha de confetes na rua Batista de Oliveira, no centro. As “realezas” desfilaram em carro aberto e muita gente estava em volta do veículo. Todos se divertiram jogando confetes e serpentinas e dançando ao som da banda que passava pela rua.

Na frente do Cine Theatro Central, no meio da Halfeld, houve diversão com batalha de confetes. Um garoto negro se escondeu atrás do rei e, curioso, olhava para a câmera. O cinegrafista flagrou a situação e, mais que isso, ao montar o filme a produtora deixou o garoto protagonizar a cena. Esse ponto da rua encontrava-se lotado de pessoas assistindo ao inusitado bloco Suvaco de cobra que, segundo o texto, era composto pelos “mais animados foliões”. As fantasias eram iguais e eles pareciam mesmo organizados a ponto de exibirem acrobacias entre si. O bloco vinha com um estandarte e acompanhado de pessoas de várias esferas sociais, nem todos fantasiados mas divertindo-se.

O movimento na tradicional rua se estendeu ao anoitecer como nos anos anteriores e realmente era mais intenso parecendo que os foliões do dia juntavam-se aos da noite engrossando o volume de pessoas nas ruas. Em 1953, o desfile das escolas trouxe a Feliz Lembrança com suas alas, uma delas em homenagem a Francisco Alves, e muita gente dançando com a passagem dos carnavalescos.

A Turunas do Riachuelo veio na sequência, desfilando lado a lado com a concorrente, rivalidade que João Carriço estimulava na narrativa textual e ainda depositava nas agremiações os títulos de maiores escolas de samba da cidade. Uma curiosidade foi a presença do cordão de isolamento para o público que se amontoava para ver a passagem dos foliões. Outra escola que ganhou imagens foi a Castelo de Ouro.

Depois foi a vez de percorrer os clubes Tupi e Dom Pedro. Para o cineasta, “o carnaval interno em Minas é dos melhores do Brasil e o de Juiz de Fora está na liderança das cidades mineiras. Que importa a chuva se eles podem se divertir nos salões?”. Parece que a chuva foi um dos maiores desafios da festa popular: “apesar dos pesares o povo de juiz de fora brincou bastante no carnaval de 1953”.

Na imagem 61, vê-se como o carnaval em Juiz de Fora promovia a interação social. Uma charrete ocupada por pessoas fantasiadas, populares caminhando ao lado do veículo de tração animal e várias outras pessoas acompanhando o cortejo. Sem falar em quem parava tudo para admirar a festa.

Imagem 61- A mistura do carnaval em Juiz de Fora



Carriço dizia nos cinejornais que o carnaval interno em Minas era um dos melhores do Brasil.

Fonte: Coleção *Carriço Film* - Arquivo Fotográfico da Fundação Museu Mariano Procópio (Mapro), (s/data).

É bom destacar que a roupa enfeitada poderia produzir um efeito simbólico de inserção mas, ao observar a imagem, percebe-se que há os fantasiados e os que abrem mão dos acessórios. Apesar disso, todos estão incluídos na cena carnavalesca.

7.6 O poder da religião e o imaginário popular

A produtora de João Carriço começou a atuar oficialmente em 1934 e a conjuntura era o cenário gerado pelas mudanças políticas verificadas ao longo daquele período que promovia três grupos ignorados anteriormente: os tenentes, o proletariado e a Igreja. Era intenção da Igreja Católica ter suas reivindicações atendidas pelo governo e, em contrapartida, ofereceu ao Estado as festas religiosas populares.

Miceli (2001) reforça que, ao encenar grandes cerimônias religiosas, a Igreja concedia aos dirigentes políticos a possibilidade de usufruir desses dividendos que renderia a eles popularidade junto aos brasileiros. Alcir Lenharo (1986) ressalta a importância da união não oficial entre o Estado e a Igreja Católica. Ao assumir o poder, Getúlio Vargas percebeu que poderia encontrar um forte aliado para manutenção governamental. Assim aconteceu durante os 15 anos ininterruptos de sua gestão.

Com isso, em 1934, a Igreja conseguiu conquistar na nova Constituição o reconhecimento do casamento religioso para efeitos civis, a autorização para cemitérios religiosos, a presença de capelães nas forças armadas, o voto dos religiosos nas eleições, entre outras conquistas, como o retorno oficial do ensino religioso nas escolas (BANDEIRA, 2000).

Como sabemos, o mineiro João Gonçalves Carriço e sua família tinham uma relação bastante significativa com a Igreja Católica. O cineasta também foi documentado por diversas vezes em seus filmes e fotografias recebendo hóstia ou participando de procissões. A imagem 63 mostra o cineasta em uma dessas situações, como na missa campal celebrada na década de 1950 para comemorar as obras do novo prédio da Santa Casa de Misericórdia de Juiz de Fora.

O evento foi filmado por Carriço e exibido no Cinejornal Carriço SN-096. A intenção aqui é observar as características da foto e entrelaçar as informações contidas no registro com as relações de poder estabelecidas na cidade tendo o cineasta como mediador e, de certa forma, fazendo uso dessas relações. No filme, a narrativa textual concede à Santa Casa o título de “a mais notável instituição do seu gênero na Zona da Mata, criada e mantida pela iniciativa particular”.

Na cerimônia não havia populares, mas autoridades civis, militares e muitas damas da sociedade. Interessante refletir a posição que Carriço ocupa entre as mulheres na comunhão. Ao invés de preencher o espaço dos homens, membros da elite, o juiz-forano comungou ao lado da presença feminina, que normalmente não assume o protagonismo nessas ocasiões.

Imagem 62- Missa campal na Santa Casa de Juiz de Fora



A imagem de Carriço na comunhão é simbólica. Mostra sua religiosidade e o local ocupado por ele, ao lado das mulheres.

Fonte: Coleção *Carriço Film* - Arquivo Fotográfico da Fundação Museu Mariano Procópio (Mapro) (1954).

Ao longo da existência da Carriço Film, o material cinematográfico exibiu elementos religiosos explícitos de diversas formas. A começar pela maneira que abria boa parte dos cinejornais com a imagem da capela do Morro do Cristo com a imagem do Cristo Redentor no alto da construção, monumento de 1906, colocado ali antes da inauguração da estátua do Rio de Janeiro, em 1931.

A sensação que se tem quando vemos a figura do Cristo nos noticiários é que há uma proteção sobre o material, sobretudo, porque uma das mãos da imagem está estendida, gesto de bênção simbólica. Nessa análise, vamos priorizar alguns filmes mas nos ancorar em outros materiais disponíveis para visionamento e apontar algumas informações importantes sobre a relação da cidade com a Igreja, a religiosidade presente no município e as relações de poder estabelecidas por meio dos religiosos.

É preciso sempre reforçar que, em Juiz de Fora, quando a Carriço Film começou a operar, havia grande número de negros na área central do município, em busca de oportunidades de trabalho. Patrícia Lage de Almeida (2011) reforça que esses homens e mulheres precisaram se manter unidos em torno dos laços culturais e comunitários para estabelecer algum tipo de solidariedade urbana. A apropriação de novos códigos sociais foi um dos recursos para ingressar na comunidade e ampliar o contato dos egressos das zonas rurais com os integrantes da cidade.

Para os mais abastados, havia festas refinadas. Já nas comemorações populares como as religiosas, havia a presença de diversas esferas sociais, inclusive a elite. Estas celebrações ocorriam durante todo o ano e eram momentos de alegria e confraternização – seja na homenagem ao santo do mês, nas procissões ou nos eventos que faziam parte do calendário católico. Assim como o carnaval, nas festividades religiosas a convivência era pacífica entre as diversas comunidades.

O primeiro cinejornal analisado é o Actualidades N.009, de 1934, que dedicou dois minutos e meio aos aspectos religiosos e aos santos do mês de junho. Na abertura, a imagem inserida é a capela do Morro do Cristo. Na sequência, a narrativa textual na tela: “São condignamente comemoradas as tradicionais festas em honra aos gloriosos S. Antonio, S. João e S. Pedro. Na Colonia de S. Pedro realizam-se grandes festejos em honra ao seu patrono”.³⁹⁵

Interessante perceber que nessa época já não existia a colônia, mas Carriço ainda utilizava a expressão como referência aos conterrâneos alemães em Juiz de Fora – muitos morando até os dias atuais no bairro São Pedro. Também vale lembrar que Santo Antônio é o padroeiro da cidade e o primeiro nome que a localidade recebeu: Vila de Santo Antônio do Paraibuna.

Portanto, havia muito o que comemorar em junho no município. Naquele ano, a festa religiosa reuniu os populares nas ruas do São Pedro que guardavam aspectos de cidade do interior, quase um arraial. Em dias de celebração, as bandeirinhas eram espalhadas contribuindo para o clima festivo - era esse o cenário do filme montado por Carriço. O povo compareceu às ruas e, mais uma vez, a câmera chamou atenção.

A comemoração se estendeu para o bairro Grama. Interessante perceber a diferenciação de texto e imagem nesse recorte do cinejornal. A festa ganhou adjetivos na narrativa textual: “Tambem estiveram imponentes os festejos religiosos realizados naquele aprazível recanto da nossa cidade”. A imponência talvez esteja relacionada ao tipo de celebração. No segundo bairro, quase não há enfeites na rua e o ambiente denota ser mais rural que o anterior.

Ao fazer a comparação, Carriço pode ter demonstrado uma predileção à tradição do ritual. No bairro Grama, a festa religiosa reuniu os populares em uma procissão retratada assim por meio do texto inserido na tela: “Interessantes aspectos da tradicional procissão em honra ao glorioso chaveiro do céu”. Nas imagens, um homem à frente do grupo segurava uma cruz e junto a ele mulheres e crianças com aparência simples. Interessante perceber os espaços

³⁹⁵ Todos os textos obedecem a grafia presente nos cinejornais.

religiosos ocupados por homens e mulheres. A eles, cabia a tarefa de carregar símbolos litúrgicos mais pesados.

Essa convivência na rua promovida pelas procissões gerava um convívio ampliado em que brancos ficavam ao lado de negros ou ricos compartilhando o espaço com os pobres. Nos eventos religiosos, assim como no carnaval, o que importava eram as atitudes comuns presentes na procissão por meio dos cantos, do ritual, dos terços, do comer e beber nas barraquinhas além de algumas vestimentas.

Nesse cinejornal, algumas crianças estavam com roupas de anjo sendo acompanhadas por freiras que organizavam a procissão. Carriço valorizava muito a figura infantil que protagonizou muitos de seus filmes. Nas procissões, era comum que as pessoas carregassem os estandartes que identificavam comunidades religiosas. Na festa dos santos juninos em Juiz de Fora, esta importante função ficou a cargo de algumas crianças do bairro Grama.

Inserir a juventude era importante para aquele período que já fazia a transição de um passado que representava o antigo para o atual em que a ênfase do novo era constante. Segundo Capelato (2019), esta tática se fortaleceu no Estado Novo que valorizava o novo regime que prometia criar um país novo, formado por um novo homem inserido em uma nova sociedade.

Nesse ponto, percebe-se o que Patrícia Lage de Almeida (2011) relatou sobre as festas religiosas, quando a cidade se enfeitava para homenagear o santo do mês. No São Pedro, notou-se que o bairro havia se preparado para a ocasião. As imagens atestam a convivência pacífica também argumentada pela autora. Nas cenas exibidas, nenhuma confusão foi registrada, muito menos a presença policial.

No ano seguinte, em 1935, Joao Carriço levou sua equipe às ruas para fazer imagens da Semana Santa em Juiz de Fora. O Cine Jornal Actualidades N.021 foi exibido com uma novidade. Era a primeira vez que a empresa montava um noticiário sonorizado e o tema que abriu o material foi exatamente a categoria religião. O filme exibiu os aspectos da data religiosa, o dia do trabalho na cidade e a visita de autoridades civis e militares ao Hospital Militar Divisionário.

O recurso tecnológico deve ter chamado atenção. Até então, o público assistia às montagens mudas e, naquela oportunidade, viu e ouviu temas imprescindíveis para o momento político. O cinejornal reuniu parte da tríade de poder não só em Juiz de Fora, mas do país enquanto nação em desenvolvimento: Estado, nesse caso, por meio das autoridades municipais, força militar e as figuras religiosas. A presença do tema trabalho também chama atenção, afinal, havia um projeto em curso de valorização do trabalhador.

A novidade foi anunciada em texto na tela com música instrumental: “A Empreza João G. Carriço, que não tem medido esforços para bem servir o publico de Juiz de Fóra, vae agora brindal-o, levando á téla o seu primeiro Cine-Jornal falado, pelo systema Movietone”. O reforço sobre o empenho da produtora é tentativa de relembrar o que vinha desenvolvendo em Juiz de Fora. Como dito anteriormente, a Carriço Film era destacada nacionalmente como uma produtora empenhada em levar as informações do interior de Minas para todo o Brasil.

A narração foi feita por uma voz masculina. Em nenhum dos cinejornais visionados há a presença feminina nessa função. Não há informações sobre o “dono” da locução que destacou a relevância do tema religioso: “Semana Santa, sete dias que impõe aqui no Brasil mais do que em qualquer outro país, tendo-lhe o público um respeito extraordinário”.

Carriço transparecia mediar o conceito de nação católica ao dizer que no Brasil a celebração seria maior que em outros locais depositando no público essa consideração. Também ressaltou que a procissão do enterro havia atraído grande massa popular “realçando extraordinariamente o espírito religioso da culta população desta cidade”. É preciso destacar o trecho que relaciona o espírito religioso à culta população. As imagens podem nos ajudar a compreender esta lógica textual.

As cenas que ilustram esta narrativa são em ambiente externo, do lado de fora da Igreja da Glória, uma das principais da área central do município com a qual Carriço mantinha uma enorme ligação afetiva. As imagens mostram pessoas saindo da igreja com indumentária que nos leva a crer que faziam parte privilegiada da população. Os populares não participaram da missa. O povo foi excluído do ritual católico e aparecem na montagem cercando o grupo que deixava a cerimônia. Os populares foram relegados a uma composição social secundária, de apoio à elite.

A própria câmera nos induz a esse contraste – o cinegrafista deriva das pessoas que estavam na missa para o povo na rua. E quando os populares são focalizados, parte deles estava ajoelhada. Essa cena traz consigo muitas informações. A primeira delas é a participação, mesmo que excluídos, do ritual religioso. Estavam ajoelhados como parte da adoração e respeito ao Cristo crucificado. Os joelhos se mantiveram no chão diante da passagem das pessoas e há um efeito simbólico nessas imagens.

Foi dessa forma que os populares participaram do evento religioso e o cinejornal de Carriço deixou claro quem ocupava o interior e quem era excluído do ritual dentro da igreja. A própria equipe da Carriço Film ficou de fora do templo, na parte externa ao lado dos populares e da banda de música responsável pela musicalidade na procissão. Nessa condição, eram iguais.

O cinejornal prossegue reforçando a parceria de Carriço com os mais simples. O assunto foi uma exibição que o Cine Popular promoveu para as “orfãzinhas” do Asilo João Emílio, um “momento de indelével prazer oferecendo-lhes a exibição do filme sacro”, a montagem de *Christus*, de 1916, cuja película foi exibida várias vezes em sua casa de diversão. Acompanharam as crianças as “superiores” da “casa de caridade”.

Há muitas informações tanto na narrativa textual quando na imagética. O diminutivo utilizado para as crianças, chamadas por ele de orfãzinhas, denota zelo e também reforça o desamparo dessa parcela da população. Dito assim, gera piedade. No contraponto, Carriço aparece ofertando a elas um momento de indelével prazer.

Nesse dia, a rua do cinema ficou lotada de crianças do Asilo e também de curiosos que se juntaram para ver o que acontecia no Popular. Quem surgiu na tela foram pessoas simples que olhavam para a câmera e faziam festa com o equipamento. Entre as crianças, algumas negras e outras brancas - o abandono atingia todas as raças em Juiz de Fora.

João Carriço se valeu da semana religiosa para demonstrar sua inclinação à compaixão. Abrir a sessão para as crianças, para ele, era contribuir com o princípio cristão de ajudar a quem precisa. Ao se inclinar à caridade também se inseria num espaço da superioridade, ou seja, ele estava na posição de quem auxilia, colocando-se, de maneira indireta, num local privilegiado: o dono do cinema que abriu as portas da casa para receber crianças carentes ofertando entrada gratuita a elas.

Isso sem falar que o cineasta também ofertou ao público a oportunidade de se ver na tela ao filmá-las. Como ele destinava algumas sessões às crianças da cidade, é possível que, depois da semana santa, elas tenham acompanhado a própria imagem na tela. E o cinema de certa forma protagonizou o cinejornal. A sinergia entre os populares e o cinema é uma premissa sempre presente nos cinejornais.

O assunto seguinte também trouxe as crianças como destaque na cobertura, sem falar dos aspectos religiosos presentes de forma contundente. O texto narrado indicava que aquele era “um dia guardado com ansiedade pelos guris”, a malhação do Judas. Depois, novas materialidades: “alguns flagrantes desse tradicional castigo ao boneco de pano”. A palavra flagrante associada ao tradicional castigo leva a conclusões acerca da dualidade nos aspectos religiosos. O sofrimento de Cristo e a traição de um de seus discípulos que recebeu como punição o castigo.

Carriço não poupou palavras ao destacar o merecimento à repreensão. Mais que isso, dirigiu-se ao espectador para referendar a ação. O texto fez um chamamento para que todos percebessem a intensidade do ato: “olha com que vontade esses pequenos sentam o pau no

traidor”. Nas imagens as crianças assumiram o protagonismo figurativo e seus gestos, comportamentos e feições dão o suporte para a força da cena.

Todas as imagens foram feitas na frente do cinema e reuniu os populares que testemunharam a malhação. Não só crianças e adolescentes, em sua maioria, mas também os adultos vibravam diante do boneco em clima de euforia. Nessa circunstância, o testemunho de uma figura subjetivamente importante como a câmera estimulava a prática entre os participantes da cena.

O boneco de pano recebia as pauladas enquanto uma plateia atenta acompanhava tudo. Depois foi a vez do fogo. Judas foi queimado numa ação feita em meio ao riso, alegria e festa. Carriço, por trás das câmeras, mediava e reforçava os conceitos religiosos. Era quase um professor orientando o que fazer com os traidores da fé cristã.

Apesar de a metodologia proposta estar voltada para a análise de dois cinejornais, vou estender o processo referente à década de 1930 para mais um cinejornal, o Actualidades N.053, de 1937. A intenção dessa ampliação é revelar como Carriço se associava às intenções do Estado Novo no investimento das crianças como o futuro da nação e como a Igreja agia dando suporte a esse projeto.

O material aborda quatro assuntos: uma visita à divisa de Minas Gerais com o Rio de Janeiro, com aspectos da região entre Monte Serrat e a Estação de Paraibuna, a caravana do Automóvel Club de Petrópolis em direção a São João del Rei, passando por Juiz de Fora, a visita do ex-presidente da república e do estado de Minas Gerais, Arthur Bernardes e uma parada religiosa infantil. Esse é o tema que pretende-se analisar e que tomou um minuto na exibição total do filme.

O assunto começou com a informação na tela sobre “Como a Igreja forma os seus filhos”. A abordagem chama atenção pelo caráter supostamente pedagógico das imagens que viriam a seguir. A narrativa textual era de que havia sido “um verdadeiro espetáculo a grande parada infantil de fé cristã realizada em Juiz de Fora”. A opinião nos induz a acreditar na beleza do evento e no sucesso alcançado por ele.

A parada infantil teria reunido crianças dos grupos catequéticos da cidade – Catedral, Glória, São Mateus, São José e São Sebastião. Na narração do locutor, oito mil crianças “desfilaram nesta tocante demonstração de fé católica”. As imagens são de uma grande concentração de pessoas na porta de uma igreja. Apesar de o filme não dizer, no Catálogo da Cinemateca este encontro teria acontecido na Catedral.

A associação entre o Estado nação e a Igreja Católica está muito presente e corrobora com o que Maia, Cardoso e Dos Santos (2016, p.65) refletem sobre o governo de Getúlio

Vargas. Durante sua gestão, a igreja permaneceu no controle do imaginário, presente nos espaços sociais, culturais e até mesmo políticos. De uma certa forma, a igreja abençoava o governo vigente, pregava obediência ao Estado e disciplinava conceitos como a valorização da família e do trabalho como símbolo de dignidade.

As imagens de Carriço refletiam esse contexto. No Cinejornal, logo após as imagens dos populares na rua, são inseridos os estandartes católicos com imagens de santo e as bandeiras do Brasil. Coube às crianças agitar as bandeirinhas, algumas delas vestidas de anjos, como na imagem 63. Importante ressaltar a sequência montada e o que a junção de uma imagem à outra provoca. Primeiro, muitas pessoas na rua. Depois, o símbolo nacional e as crianças agitando as bandeiras. Por fim, os anjinhos. Não é necessário muito esforço para fazer algumas deduções e a maneira como Carriço montou as imagens nos leva às informações transmitidas de forma simbólica: a religião, a pátria e a inocência infantil como pureza dessa conexão.

Imagem 63- As manifestações religiosas incluíam o público infantil



As crianças vestidas de anjo ao lado da bandeira do Brasil nos levam ao simbolismo entre a pureza da religião abençoando a pátria.

Fonte: Coleção *Carriço Film* - Arquivo Fotográfico da Fundação Museu Mariano Procópio (Mapro) (1937).

O desfile saiu pelas ruas da cidade e entre as crianças havia muitos adultos. O palco da festa que também reuniu os populares foi a avenida Rio Branco. Nas imagens, é possível ver o Parque Halfeld. É nesse local que ocorriam as principais manifestações cívicas de Juiz de Fora e inserir esse evento religioso nesse específico espaço urbano era condicionar um tema ao outro: civismo e religião.

A Carriço Film fez as tomadas a partir de vários ângulos, do chão e do alto, dando a alusão de que o desfile era realmente grandioso envolvendo, inclusive, mais de um profissional na cobertura provocando a sensação da importância do fato. A imagem 64 é um flagrante desse

esforço em fazer as tomadas de locais privilegiados. Na fotografia, os profissionais se equilibram na varanda da prefeitura, na avenida Rio Branco, palco dos principais acontecimentos. O risco de cair era enorme. A foto mostra a bandeira hasteada e as autoridades presentes em cena, além do fotógrafo e o cinegrafista.

Esta cena deve ter gerado nos populares uma percepção sobre o caráter profissional da Carriço Film e o risco que a equipe enfrentava para levar as melhores imagens à população. Uma situação que reforça o slogan do empreendimento: “Tudo vê, tudo sabe, tudo informa”.

Imagem 64- Equipe de Carriço se arrisca para filmar no melhor ângulo



Valia tudo para pegar a melhor imagem dos eventos no maior palco dos acontecimentos populares da cidade: a avenida Rio Branco. Aqui, a sacada da prefeitura recebeu autoridades e os profissionais que se equilibravam em busca do enquadramento perfeito.

Fonte: Coleção *Carriço Film* - Arquivo Fotográfico da Fundação Museu Mariano Procópio (Mapro), (s/data).

As imagens que seguem são da procissão pela área urbana e seus casarios, um padre seguindo à frente do grupo, comandando as crianças e orquestrando os movimentos uniformes sob olhares atentos dos populares. A liderança simbólica produz efeitos subjetivos da autoridade religiosa sobre o futuro da nação. Sobretudo porque as bandeiras do Brasil e de imagens católicas reforçam essa “parceria” na condução dos pequenos.

7.7 A religiosidade mineira nas telas do cinema

Três anos depois, outro feriado religioso comemorado com grande procissão nas ruas foi o Corpus Christi. O tema foi abordado em dois minutos, quase a metade do Cine Jornal

N.090, de 1940, com cinco de duração e distribuição da D.F.B. O filme não teve locução, apenas música instrumental, texto na tela e imagens da cobertura religiosa.

O assunto foi introduzido assim: “Com grande brilhantismo foi realizada a tradicional procissão de Corpus Christi”. Ao abrir assim o material, Carriço recorre à opinião condicionando ao evento o adjetivo brilhante. Outra simbologia é conceder à procissão o caráter tradicional. A Rio Branco foi o palco das cenas.

O cineasta gostava de filmar a cidade e inserir aspectos gerais dando uma noção de como era a Juiz de Fora que ele morava. Na abertura do cinejornal, a Rio Branco que surge é uma avenida larga com trilhos para os bondes. Os escolares aparecem na montagem enfileirados. É possível ver carros estacionados, em um dualismo entre quem circulava pela cidade nos bondes e os privilegiados que tinham seus próprios veículos.

No Corpus Christi daquele ano, chamou atenção a presença feminina na procissão. São meninas e as mulheres que trazendo consigo os elementos ritualísticos dessa ocasião. Estavam com véus na cabeça e carregavam os estandartes religiosos.

A organização milimétrica da procissão e a fila de pessoas na avenida revelou a grandiosidade do evento. A equipe de Carriço filmou os populares – homens e mulheres simples, negros e brancos, que dominaram o tema. Quando as freiras surgem há um contraste em relação à simplicidade das pessoas.

O hábito, a veste religiosa das freiras, carrega consigo o pertencimento. Na procissão, parece que todas figuras exercem um papel. Mulheres e meninas com véus na cabeça e os estandartes. Os homens empunham as bandeiras. As freiras organizam o evento mas também participam dele, são parte de uma congregação. Aos populares, fica a simplicidade. A mistura dessas pessoas, de certa forma, hierarquiza o evento religioso.

Há muita simbologia de fé nas cenas e a montagem proporciona um entrelaçamento com as características urbanas. As construções ao fundo e os carros parados ao longo da procissão indicam os sinais da urbanidade que adere ao espírito religioso.

A presença infanto-juvenil mais uma vez mostra o envolvimento dessa faixa etária nas festas religiosas. Interessante também destacar os sinais de disciplina. Não há uma movimentação errada, nenhum gesto fora do propósito ou incidente entre eles. Se em outros cinejornais eles brincam com a câmera, nesse se mantém a seriedade que o assunto exige. A presença das freiras pode ser um indício desse controle comportamental.

Em 1946, Carriço acompanhou um acontecimento religioso em Juiz de Fora que foi exibido em todo país com distribuição da D.F.B., registro de aprovação da censura nº2635 e selo de “bôa qualidade” para circulação nacional. O cinejornal tem como título Minas Gerais

sob o signo de Cristo. A maneira como ele intitulou o material nos leva a algumas considerações, sem falar no tempo dedicado ao tema - foram sete minutos voltados exclusivamente à fé católica mineira. A primeira concentração Mariana em Juiz de Fora mobilizou autoridades eclesiais, representantes da política nos níveis local, estadual e federal e envolveu os populares. Muitos deles.

A narrativa textual que abre o cinejornal promove uma articulação entre a construção simbólica da cidade em torno do trabalho e a forte presença católica em Juiz de Fora. “A primeira concentração Mariana realizada na Manchester Mineira pela Federação das Congregações Marianas contou com a colaboração das Pias União das Filhas de Maria devidamente aprovada pelo bispo diocesano Dom Justino José de Sant’ana”. A imagem foi a capelinha do Morro do Cristo simbolizando o catolicismo da cidade aos olhos de Carriço.

Na sequência, mulheres com as vestimentas da organização a que pertenciam. É uma característica o uso dos vestidos e véus brancos, denotando a ideia das virtudes como pureza, obediência e castidade. As imagens são bem fortes das mulheres de branco em destaque entre as pessoas. É importante ressaltar que as integrantes da Pia ocupam as primeiras filas das pessoas presentes em cena. Antes delas, apenas os homens, as autoridades da cidade em função das roupas que usam.

A Pia União das Filhas de Maria é uma espécie de confraria devocional formada apenas por mulheres e sua criação teve por missão encontrar “brechas” para a expansão de um padrão de conduta católica (SOUZA, 2010). A estratégia foi enfatizar a presença feminina no ambiente cristão dedicando-se à vida religiosa e familiar cujo objetivo era se tornar mãe, esposa e devota. As participantes das Pias União das Filhas de Maria deveriam ter posturas comportamentais espelhadas à virgem Maria e virtudes como pureza, bondade, paciência e abnegação.

O ideal feminino era ocupar um lugar social onde as mulheres eram condicionadas à submissão do poder masculino, seja ele o pai, os irmãos, o marido, os filhos e o pároco. As regras religiosas eram difundidas pela Igreja visando a conformação dessas mulheres e de outras influenciadas pelo grupo com a imagem idealizada da devoção.

O evento teve o aval do bispo Dom Justino José de Sant’ana, cuja figura é uma constante nos filmes. Ele está presente em inúmeros acontecimentos da cidade, desde fatos do cotidiano até as grandiosas manifestações religiosas. Há uma convergência entre a sua permanência como bispo do município e os anos de funcionamento da Carriço Film. Dom Justino foi designado bispo de Juiz de Fora em 1924 e permaneceu até sua morte, em 1958, ou seja, durante todo o funcionamento da Carriço Films, era ele a presença religiosa mais proeminente nas imagens dos cinejornais.

Ao lado do Estado e da Força Militar, a religião formava a tríplice do poder ocupando palanques das autoridades, com poder de fala, e liderando as ações da Igreja Católica na região polo no entorno de Juiz de Fora. Carriço, ao divulgar que a colaboração das Pias havia sido devidamente aprovada pelo bispo diocesano, concedia a ele o poder decisório do que poderia ou não ser desenvolvido ratificando a força de sua presença e de suas ações disciplinares e moralizantes na cidade.

O evento católico teve início no Parque Halfeld com uma missa campal celebrada por Dom Justino. O local estava tomado por populares que assistiram às cenas que remetiam a muitos simbolismos e convenções. O povo ocupava até os muros para tentar ver melhor o que acontecia. Eram pessoas com características diversas: homens, mulheres, crianças, brancos e negros.

A simplicidade estava no rosto de cada um – todos pareciam assimilar as mensagens presentes na cerimônia, sem contar a perspectiva de Carriço, apto a reproduzir os preceitos católicos: “Foi sem dúvida um atestado irrecusável do arraigado amor à doutrina cristã que são possuidores os filhos do grande e hospitaleiro município mineiro”. As bandeiras do Brasil e os estandartes religiosos se misturavam nas mãos dos homens e das mulheres de vestes brancas com seus véus na cabeça.

Mais uma vez, as imagens feitas de várias perspectivas contribuíram para a noção de adesão ao evento. A Carriço Film captava toda a movimentação assim como seu slogan garantia: “tudo vê, tudo sabe, tudo informa”. Importante ressaltar que há vários movimentos de câmera que vão das construções para o desfile, nos levando a imaginar o desenvolvimento da cidade católica que crescia sob a proteção divina.

As cenas denotam esta grandiosidade com apoio da narrativa textual: “O desfile religioso percorreu as principais artérias da cidade emanando o espírito de todos aqueles que o assistiu a mais profunda impressão pela sua imponência e suntuosidade”. Na sequência, imagens do desfile que teria unido os católicos locais e os congregados vindos “desde os longínquos municípios de Montes Claros e Bom Jardim até os mais próximos e adjacências contribuindo dessa forma para o êxito sem precedentes que o congresso alcançou”. A informação contribuiu para inserir Juiz de Fora como grande centro religioso a ponto de atrair fiéis de várias localidades.

A caminhada religiosa seguiu pelas ruas cantando, empunhando bandeiras e atraindo a atenção dos populares que acompanhavam a tudo das calçadas, janelas, varandas e fachadas das casas. A organização dos fiéis transmitiu uma noção de retidão. Ninguém fora de uma “linha imaginária” que mantinha os participantes alinhados.

Outro ponto da programação foi a sessão magna presidida por Dom Justino em frente à catedral. A importância do bispo está explícita na imagem e na narrativa uma vez que o religioso estava “acompanhado de autoridades civis, militares e eclesiásticas”, formando a tríade do comando local. As imagens são das autoridades em um palanque, num nível mais elevado, todas bem vestidas e, abaixo, em outra posição, os populares que assistiam atentos.

Em outras situações, essas mesmas pessoas estariam “dialogando” com a câmera, brincando ou acenando para ela. No entanto, o máximo que se percebe é um olhar tímido, desviado para a direção do cinegrafista. Uma mistura de respeito e obediência dos cristãos. Do palanque, o concentrado público ouviu, entre os oradores, o deputado federal Daniel Faraco³⁹⁶. Enquanto discursava, a imagem derivou para os populares que agitaram as flâmulas nas mãos, num consentimento simbólico ao que ouviam. Em contraste, durante a fala de Dom Justino, a massa popular mantinha-se imóvel, atenta. Era o encerramento do evento religioso.

O texto de Carriço fez um balanço opinativo sobre o fato: “além de alcançar absoluto êxito provou que os congregados de Mariana de Juiz de Fora souberam honrar sobremaneira as tradições católicas de Minas Gerais”. Essa informação no cinejornal exibido em vários cinemas do país reforçou a correlação feita pelos demais estados da união acerca da religiosidade mineira. As imagens escolhidas para ilustrar o evento lotado ratificaram isso com os populares até em árvores para acompanhar da melhor forma possível.

A religiosidade de Juiz de Fora sob o olhar de Carriço ganhou contornos no filme passando a dialogar explicitamente com aspectos políticos e militares. Do centro urbano, as câmeras da empresa partiram para uma região ainda em desenvolvimento, na Zona Leste, conhecida na época como Vila Megiolaro, atual bairro Nossa Senhora Aparecida.

Lá foi realizada missa campal em ação de graças “à felicidade pessoal do presidente da república general Eurico Gaspar Dutra e excelentíssima esposa dona Carmela Dutra”. As imagens são extremamente contrastantes com as anteriores. O primeiro ponto a ser observado é a perspectiva fílmica adotada por João Carriço.

O bairro Nossa Senhora Aparecida fica na direção da Igreja da Glória, presença forte na memória afetiva do cineasta. Porém, a antiga vila está na outra margem do rio Paraibuna que corta a cidade fazendo a “separação” entre a parte desenvolvida e urbana e as demais áreas. Os

³⁹⁶ Faraco elegeu-se deputado pelo Rio Grande do Sul à Assembleia Nacional Constituinte pelo Partido Social Democrático (PSD). Ao assumir em fevereiro de 1946 defendeu duas preocupações principais, o planejamento econômico e a integração social do trabalhador. Fonte: CPDOC <<http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-biografico/daniel-agostinho-faraco>>. Acesso em 10 de outubro de 2022.

takes derivaram dos populares na solenidade para a imponente Igreja, vista ao longe, testemunhando mais um avanço religioso em Juiz de Fora. Afinal, o ato filmado era o lançamento da pedra fundamental para construção da igreja do bairro.

As cenas mostraram pessoas simples, muitos negros que moravam no alto daquele morro e crianças curiosas, como indicado na imagem 65. Nenhum sinal dos véus, vestimentas brancas, dos estandartes, das bandeiras do Brasil, do altar enfeitado ou do palanque repleto de autoridades. Na imagem, entre os elementos figurativos da fotografia está a atenção e os olhares que se voltam para o fotógrafo. As feições são de curiosidade, desconfiança, timidez e uma pequena euforia, por parte de uma adolescente que ocupa o primeiro plano, no lado direito da foto. Os populares estão em meio ao mato relativamente alto o que denota a carência da localidade. Apesar da simplicidade, todas as pessoas estão bem apessoadas, vestidas para a importância da cerimônia que acontecia na Vila.

Imagem 65- Vila Megiolaro, atual bairro Nossa Senhora Aparecida



Populares na missa campal em ação de graças ao presidente general Eurico Gaspar Dutra e esposa Carmela Dutra.

Fonte: Coleção *Carriço Film* - Arquivo Fotográfico da Fundação Museu Mariano Procópio (Mapro) (1946).

Também não havia ordenação do espaço. Todos estavam ao redor do religioso que não era o bispo Dom Justino, a mais alta autoridade eclesiástica do município. O evento teria atraído “os representantes dos homenageados, ministros de estado, autoridades locais, deputados federais, o mundo católico de Juiz de Fora bem como grande massa popular”. Apesar das presenças, nenhum nome foi citado entre as autoridades.

As tomadas mostraram a adesão dos populares e o local que parecia um vilarejo tamanha simplicidade das construções, em contraste com a Juiz de Fora urbana, presença constante nos

cinéjornais. Após o ato religioso, foi lançada a pedra fundamental para a edificação da igreja. A narrativa imagética é de duas meninas vestidas de anjinhos, uma delas negra, “abençoando” a pedra e aplausos dos populares.

O ato religioso transfigurou-se em político. A locução dizia que o prefeito da cidade, “auscultando a vontade da população da vila, assinou decreto dando-lhe o novo nome de Vila operária General Eurico Dutra e a uma das principais ruas de sua excelentíssima esposa”. Não é possível descobrir se esse era o desejo dos moradores mas foi dessa forma que se desenrolou o arranjo político que contou com o apoio de Carriço. Era uma sinalização explícita do entrelaçamento da administração municipal ao governo do militar, sob a batuta do cineasta.

Carriço ilustrou o momento: “as autoridades receberam do povo da florescente vila os mais entusiásticos aplausos e agradecimentos pela grande melhoria”. Apesar do reforço textual de que os moradores estariam entusiasmados, as imagens feitas a partir da plateia, estão focadas nos homens de terno e gravata visto pelos populares em um nível acima deles, no palanque. Quando a câmera deriva para a população, todos estão imóveis com olhares tímidos para a câmera.

Na sequência, o deputado federal Jarbas de Lery Santos discursou ao lado do representante da comissão de moradores, Djalma Medeiros, que se dirigiu-se à população ao microfone com animação. João Carriço “flagrou” o filho Manoel conversando com ele em uma cena descontraída em que “contracenam” com a câmera. É nítido que o cinegrafista interagiu com eles nesse momento de intimidade.

A montagem do cinejornal retornou ao ambiente urbano ao registrar a procissão de Corpus Christi que, segundo Carriço, “constituiu um acontecimento católico de invulgar destaque”. Mais uma vez, as ruas foram tomadas pelos participantes e populares que assistiam à movimentação religiosa.

O cortejo teria reunido “todas as irmandades e congregações religiosas da cidade” e passou diante das lentes da produtora com os estandartes, as mulheres com os véus, as freiras, as noviças e as crianças vestidas de anjos – gente simples que também compunha a procissão. Aqui, o povo assistia mas também participava do séquito composto por brancos e negros.

Carriço em seu texto narrado pelo locutor destinou aos populares a posição de testemunha da movimentação, mas as imagens revelavam que eles tinham espaço no cortejo. A informação era de que o povo, “humilde e piedoso, acompanhou o cortejo pelas principais ruas”. No entanto, na visão do cineasta, era como se essas pessoas fossem a credencial para que o ato fosse visto como “altamente religioso”, conferindo aos juiz-foranos “sublimes momentos

de elevação espiritual e motivos para suas preces ao Cristo Redentor que foi a esperar por todos os tempos o guia da humanidade”.

O texto a seguir promoveu a intersecção entre religião e estado: “Senhores, senhoras e crianças oraram durante todo o tempo do desfile implorando a Deus que dias venturosos sejam concedidos a nossa extremada pátria”. A imagem que ilustrou essa narração derivou do prédio da prefeitura, numa representação simbólica do poder político, para o povo, ajoelhado, em plena rua, voltado em direção à construção.

A imagem é forte e reuniu autoridades eclesásticas, pessoas da elite e populares, juntos, em comunhão. Dessa forma, Carriço mediou uma suposta interpretação do momento pós-guerra complementando com a seguinte narrativa textual: “para que prossigamos a passo firme na vanguarda das nações cristãs que tudo fazem para que o mundo de amanhã seja baseado numa política de compreensão mútua para a felicidade universal atingindo assim o verdadeiro ideal cristão”.

7.8 Os populares e Nossa Senhora de Fátima

Duas manifestações religiosas ao ar livre reunindo populares na década de 1950 estão nos cinejornais Festa de Nossa Senhora da Glória em Rancharia, de 1951, e Nossa Senhora de Fátima em Juiz de Fora, de 1953. Ambos materiais têm áudios ruins, praticamente inaudíveis, mas possuem imagens de boa qualidade que vão garantir a análise do ponto de vista da narrativa imagética.

O primeiro deles, tem duração de sete minutos e possui o documento de censura nº 18.909, que validou e atestou a qualidade do material com exibição permitida até setembro de 1956. A direção foi de Manoel Carriço, o Carriço Filho, que também fez as imagens ao lado de Carlos Alberto. A localização é a cidade vizinha a Juiz de Fora, Simão Pereira, antiga rancharia, fora do limite territorial estabelecido pela pesquisa mas, por se tratar de um tema relevante, será incluído na análise.

A importância desse material é agregar duas interessantes abordagens. A primeira delas foi a Igreja anunciar uma fonte milagrosa e levar os populares para conhecê-la, promovendo uma quermesse mesclando o aspecto religioso com o entretenimento para o povo. O segundo fator que chama atenção é que no meio da cobertura, Carriço rompeu a linearidade do tema para uma visita à fazenda da família Vassalo Caruso, do ramo cinematográfico no Rio de Janeiro. Os irmãos Domingos e Luiz Vassalo Caruso eram os proprietários do Cine Palace, em Juiz de

Fora, e integrantes da diretoria da Cia Central de Diversões que havia assumido o arrendamento do Cine Popular, ocorrido entre os anos de 1944 e 1957³⁹⁷.

No Catálogo da Cinemateca de São Paulo³⁹⁸ consta que a festa religiosa reuniu romeiros em visita à fonte de Santo Antônio cuja água seria milagrosa. A quermesse uniu o bispo Dom Justino de Sant'Ana, o vigário local além da rainha e as princesas que não tiveram seus nomes apontados no Catálogo. O evento atraiu a figura do bispo e de integrantes da elite juiz-forana, perceptível pelas vestimentas, além dos populares.

A primeira parte do cinejornal mostra os detalhes da localidade com nuances rurais e os populares cercando o local por onde jorra a água. Um garoto bebendo a água e outras duas crianças ao lado dele se divertiam com a situação e mexiam com a câmera. Dar o tom da inocência diante da suposta água milagrosa produz um efeito simbólico do investimento religioso na infância. O adro foi tomado pelas bandeirinhas que enfeitavam a quermesse e grande quantidade de pessoas simples presentes na cena. Essas mesmas pessoas foram excluídas da imagem que reúnem Dom Justino e outros religiosos nas escadarias da igreja.

Era na praça, com a igreja ao fundo, que os populares se divertiam. O movimento de pessoas aumentou ainda mais com a chegada de um caminhão lotado de gente. Homens, mulheres com crianças no colo, todos na festa que tinha até banda de música. Em uma das barraquinhas, uma placa: barraca do povo, exatamente onde concentrava maior número de pessoas.

Nesse ponto do cinejornal, há uma ruptura e o ambiente passa a ser a fazenda da família Vassalo Caruso. Lá, vários carros estão estacionados. Nada de caminhão cheio de gente ou populares, mas sim, os artistas e suas roupas extravagantes. Ao contrário dos populares da quermesse que pulavam diante do equipamento ou manifestavam timidez, esse grupo parecia não se incomodar com a tecnologia fazendo, inclusive, cenas produzidas para a filmagem.

Carriço, a esposa Dona Santinha e o filho apareceram em cena, pertencentes ao ambiente em torno dos artistas e à vontade na fazenda dos Vassalo Caruso. Manoel, apesar de constar na ficha técnica do cinejornal como cinegrafista, é filmado em cena. O pai, com seu terno cinza, está de braços dados com a esposa. O filho está ao lado deles. A cena familiar demonstra união

³⁹⁷ Conforme abordado no capítulo 3, o Cine Popular foi arrendado pela empresa Cinema e Teatros Minas Gerais S.A., em 1944, contrato que depois passou a ser administrado pela Companhia Central de Diversões, que se envolveu em uma série de denúncias por conta da não devolução da propriedade à família Carriço. Os irmãos Domingos e Luiz Vassalo Caruso fizeram parte da diretoria da Companhia Central de Diversões entre os anos de 1949 e 1956. Fonte: Arquivo Central da Universidade Federal de Juiz de Fora, Inventário do Arquivo da Companhia Central de Diversões: Juiz de Fora-MG (1926-1983), Nível 3, Junta Comercial de Minas Gerais.

³⁹⁸ CINEMATECA DE SÃO PAULO, 2001, p.118.

do casal com seu único herdeiro. Esse é o último *take* antes do filme retornar ao ambiente religioso. A conexão simbólica é imediata proporcionada pela montagem do filme. A família Carriço, harmoniosa, unida e religiosa. Um ano depois, o filho de Carriço foi aos jornais denunciar os problemas do arrendamento envolvendo o Popular e a Companhia Central de Diversões.

De volta à igreja e as imagens que seguem até o final são da procissão saindo em caminhada com as imagens dos santos católicos. Lá, novamente os populares foram vistos lotando a celebração. O espaço reservado a eles é da inserção em adesão. A última imagem é quase um recurso poético para finalizar o material: uma palmeira em contraluz e pássaros voando. A montagem denota leveza, mostra a beleza que a natureza proporciona, um equilíbrio entre os elementos presentes na cena. A perfeição que vai ao encontro da conformação. Era Carriço mediando mais uma conotação simbólica do que a religiosidade era capaz de proporcionar às pessoas.

O próximo cinejornal a ser avaliado é o intitulado Nossa Senhora de Fátima em Juiz de Fora, de 1953. Na ficha técnica, o filme consta como realização de João Carriço, direção de Carriço Filho, coordenação de Jayme Barbosa, textos de Waldemar Galvão e cinegrafia de Sá Peixoto. Uma superprodução que deve ter exigido muito planejamento para que nenhum momento do evento religioso fosse perdido.

A chegada da imagem peregrina de Fátima inseriu a cidade na rota da visitação da santa ao Brasil. Desde 1947, vinha percorrendo vários países levando uma mensagem de paz e amor ao mundo após o fim da Segunda Guerra Mundial. Ela esteve no Brasil pela primeira vez entre maio e dezembro de 1953 e o acontecimento adquiriu enorme importância uma vez que era a imagem do Santuário de Fátima, em Portugal, onde havia aparecido para as crianças Lúcia, Jacinta e Francisco.

A extensa agenda brasileira foi organizada por várias Dioceses, inclusive, a de Juiz de Fora, município mineiro que ganhou o status de receber um evento dessa natureza. Carriço abre o cinejornal com imagens feitas a partir do Morro do Cristo, com cenas mostrando as construções e o desenvolvimento do município. O cineasta fez questão de inserir lindos *takes* que revelam prédios em construção, o palacete onde funcionava a prefeitura e as várias igrejas que compunham o aspecto religioso.

A imagem de Fátima chegou a Juiz de Fora de avião. Na época, a cidade possuía um Aeroclube³⁹⁹, criado em 1938, operando na região de Benfica, na Zona Norte da Cidade. O

³⁹⁹ Atualmente, no local funciona o Colégio Militar de Juiz de Fora.

local era usado para pouso e abastecimento de aviões militares em treinamento. A santa foi recebida pelo prefeito Olavo Costa. A equipe também fez as imagens da chegada no Aeroclube e acompanhou o cortejo com Nossa Senhora de Fátima pelas ruas.

A procissão reuniu muitos populares, entre eles, mulheres com véus brancos, sinônimo da pureza e devoção. A imagem das vestes femininas é bonita e harmoniosa – praticamente uma observância da retidão que todo católico deveria perseguir. Aliado a esses efeitos simbólicos, novamente, vê-se no cinejornal a influência cívica e a presença de bandeiras do Brasil juntamente com os estandartes religiosos.

Ao anoitecer, a equipe permaneceu acompanhando a passagem da imagem pelas ruas. Esse dinamismo e a movimentação da empresa cinematográfica são muito importantes, porque ratificam a tentativa de Carriço de sugerir que tudo via e tudo informava. As imagens noturnas da procissão podem ser consideradas a ser um espetáculo à parte. Quem participava da cerimônia carregava velas, não importando a classe social. Juntas, as velas formavam pontos iluminados em um emaranhado de fé.

A cidade se esmerou na recepção e proporcionou um show de iluminotécnica ao escrever Ave Maria e Salve Maria utilizando lâmpadas acesas e ainda formou imagens como estrelas. Como as imagens eram noturnas, não foi possível captar a expressão das pessoas presentes à procissão.

No dia seguinte, mais uma parte da programação, dessa vez, no campo do Sport Clube de Juiz de Fora, o local onde as partidas de futebol para quem podia pagar ingresso faziam sucesso. Na ocasião, as portas foram abertas para quem queria alcançar alguma graça ou demonstrar sua fé diante da imagem de Fátima. A missa campal lotou a arquibancada e o gramado do clube, conforme demonstra a imagem 66.

A imagem impressiona tamanha quantidade de fiéis que se dirigiram ao Sport para ver Fátima de perto. São homens, mulheres, crianças e adolescentes, brancos, negros, aparentemente sem distinção social, unidos em torno da fé.

Imagem 66- Nossa Senhora de Fátima em Juiz de Fora (1953)



O campo do Sport Clube ficou lotado de populares para ver a imagem da santa. Nossa Senhora de Fátima vinha percorrendo vários países, após a Segunda Guerra Mundial, levando uma mensagem de paz e amor ao mundo. Juiz de Fora foi incluída entre as cidades agraciadas com a visita.

Fonte: Coleção *Carriço Film* - Arquivo Fotográfico da Fundação Museu Mariano Procópio (Mapro) (1953).

Para uma ocasião tão impactante, o celebrante não poderia ser outra pessoa a não ser a autoridade eclesiástica mais importante da cidade, o Bispo Dom Justino José de Sant'Ana, presente em todos os acontecimentos mais destacados de Juiz de Fora, seja na esfera política, militar, esportiva ou religiosa. A imagem 65 traz Dom Justino no altar e Nossa Senhora de Fátima acima da figura religiosa. Na hierarquia das figuras, apesar da superioridade da imagem da santa, a presença de Dom Justino é imponente. As flores e as bandeiras promovem uma mistura imagética que, mais uma vez, nos leva a conversão simbólica entre religiosidade e a nação brasileira.

Imagem 67- Altar para Nossa Senhora de Fátima montado no campo do Sport



Bispo Dom Justino José de Sant'Ana celebra missa campal em homenagem à Fátima.

Fonte: Coleção *Carriço Film* - Arquivo Fotográfico da Fundação Museu Mariano Procópio (Mapro) (1953).

João Carriço, que sempre demonstrou sua religiosidade nos filmes ou nas ações que desenvolvia no município, também estava presente no Sport. Sua figura aparece na imagem 68 selando a fé que sempre teve nos preceitos católicos. O cineasta está nessa foto ao lado de Luiz Vassalo Caruso. Nessa fotografia, de abril de 1953, Carriço estava prestes a completar 67 anos, em 27 de julho. De terno cinza e com as feições já abatidas, o exibidor na época enfrentava uma batalha para ter de volta o cinema, arrendado para a Companhia Central de Diversões da qual Luiz e o irmão Domingos Vassalo Caruso faziam parte. Aqui, Carriço se aliou em devoção aos inúmeros populares que foram ver de perto a imagem da santa.

Imagem 68- João Carriço ao lado do empresário Luiz Vassalo Caruso



Prestes a completar 67 anos, Carriço, à esquerda, de terno cinza, demonstrava no rosto ter deixado o vigor da juventude para trás. Na ocasião, enfrentava problemas em relação à devolução do Popular, arrendado em contrato assinado com a empresa Cinema e Teatros Minas Gerais S.A., em 1944, e depois assumido pela Companhia Central de Diversões, da qual Luiz Vassalo Caruso, de terno branco, à sua direita, fazia parte. Seis anos depois, Carriço faleceu em Juiz de Fora.

Fonte: Coleção *Carriço Film* - Arquivo Fotográfico da Fundação Museu Mariano Procópio (Mapro) (1953).

As imagens dos inúmeros populares são de fé, envolvimento emocional, aplausos e acenos com lenços em direção à imagem. Havia homens, mulheres com véus e crianças – algumas delas também de branco. Nossa Senhora de Fátima saiu do campo do Sport colocada em um andor sobre um veículo. Por onde passou despertou o olhar dos populares que ainda tentaram segui-la a pé. Nem todos puderam acompanhar a partida da santa no Aeroclube. Do Sport à Benfica são 12km, distância que foi percorrida por quem tinha carro e fazia parte de uma parcela privilegiada da população. Dom Justino era uma dessas pessoas que permaneceu ao lado de Fátima até o instante de sua despedida.

No Aeroclube, uma imagem simbólica foi a santa sendo passada de mãos em mãos até entrar no avião. Com as hélices ligadas, todos acenaram para a imagem de Portugal e para o avião, mesmo com ele sobrevoando o céu de Juiz de Fora. Da cidade, Nossa Senhora de Fátima seguiu para Cachoeiro do Itapemirim, no Espírito Santo.

CAPÍTULO 8– RELAÇÕES DE PODER E TRABALHISMO EM JUIZ DE FORA

8.1 Juiz de Fora e a vocação política nacional

Juiz de Fora ocupou lugar de destaque no cenário nacional a partir do terceiro quarto do século XIX, se transformando em uma das regiões mais ricas e importantes de toda a província, conforme abordado no primeiro capítulo. O café foi o grande responsável por essa performance e, como consequência, conduziu o município a ter a maior população escrava de Minas Gerais presente nas lavouras ou em diversos serviços do núcleo urbano que se formava. Após a virada do século, Juiz de Fora manteve a posição e se tornou o principal centro industrial do estado, superando, inclusive a capital Belo Horizonte (PIRES, 2004). Não foi à toa que a cidade “se rebelou” em relação ao Governo Provincial, chegando a disputar com Ouro Preto a condição de capital da província (LOYOLA, 1980).

Claudia Viscardi (2012) reflete sobre o período que se segue no país após a implantação da república e o funcionamento do federalismo oligárquico brasileiro, baseado nos interesses da elite produtiva que promovia um entrelaçamento político – um verdadeiro “teatro das oligarquias”. Juiz de Fora fazia parte de uma “oligarquia regional”. Minas Gerais e São Paulo compunham um quadro político forte ao lado de outros estados importantes, como Bahia, Rio de Janeiro, Rio Grande do Sul e Pernambuco.

Para a autora, as oligarquias dominantes estabeleciam o poder baseando-se na força de suas economias e na união de suas elites. Além disso, esse arranjo contava, ainda, com sua representação no Parlamento, já que possuíam grande número de eleitores. Esse cenário vai ao encontro do que já foi abordado nesse trabalho: a potência cafeeira na região da qual Juiz de Fora fazia parte.

Do ponto de vista fabril, a forte industrialização na cidade era dita periférica, ou seja, secundária frente aos grandes centros, mas importante no âmbito regional. Para se ter uma ideia, o crescimento industrial foi considerado surpreendente entre 1905 e 1920. Pires (2004, p.39-41) cita uma arrojada alta na produção, no período, de 298%. Já o número de estabelecimentos subiu 332%, de 43 registrados em 1907 para 186 unidades em 1920. Já a ocupação registrou aumento de 227%.

Napolitano (2020) ressalta que, nessa época, a política brasileira via nascer novos atores que expandiam os conflitos para além do que se via no “teatro das oligarquias”, como bem ressalta Viscardi (2012). Juiz de Fora estava inserida nesse contexto porque, além de ter forte participação na economia cafeeira – o café era o mais importante produto exportado por Minas

(VISCARDI, 2012), também assistiu ao surgimento das camadas urbanas, ao crescimento das classes médias e dos trabalhadores que atuavam nas cidades. Essa fatia passou a exigir mudanças políticas e sociais para que os benefícios fossem estendidos a ela também e não apenas aos proprietários rurais.

Até então, a disputa política entre as facções oligárquicas era limitada a interesses e ambições pessoais ou questões superficiais. Não havia um projeto de sociedade e a maior parte desses grupos apoiava o liberalismo e o federalismo. Na economia, a aceitação era de que a vocação do Brasil era agrícola. Mas, a chegada da década de 1920, o colapso da Primeira República e seus tradicionais arranjos políticos pressionaram pelas mudanças impulsionadas pela necessidade de industrialização mediante um equilíbrio diante dos interesses agrários (NAPOLITANO, 2020).

Viscardi (2012) reforça que o país testemunhava uma convergência de revoltosos vindos das elites e dissidências oligárquicas, das classes médias com o operariado, sem falar nos “tenentes”, os jovens militares rebeldes. Essas ameaças assustaram os membros da elite oligárquica, que passou a agir assim que identificou sua ordem ameaçada.

Juiz de Fora seguia firme no ritmo do crescimento fabril mas após 1930, essa estrutura sofreu um processo de estagnação e decadência. A cidade tinha consolidado o status de ser um centro industrial de referência no estado. A diminuição no ritmo da expansão industrial foi reflexo da crise político-econômica do país, em função do “desmoronamento do comércio internacional” (LOYOLA, 1980, p.30).

Entre as consequências estão a derrota da Primeira República, em 1930. Maria Andréa Loyola avalia que o quadro provocou uma recomposição dos poderes local e estadual mas as elites políticas juiz-foranas permaneceram e as alianças formadas no período ajudaram a economia do município e região.

De fato, Paulino de Oliveira (1966) ressalta a presença de algumas dessas figuras públicas que circularam com evidência política e econômica no Império e na República fortalecendo laços que beneficiaram o município de certa maneira. Em especial, destaca a evidência política que Antônio Carlos Ribeiro Andrada despertou no país a partir de 1926 quando chegou à presidência do estado de Minas Gerais. Antes já havia sido deputado federal, ministro da Fazenda e senador. Apesar de nascido em Barbacena, Andrada atuou em Juiz de Fora como advogado, professor, vereador e até jornalista.

A partir de 1927, teve início no país uma série de articulações políticas visando apaziguar o clima entre os revoltosos. Em 1929, Getúlio Vargas, então governador do Rio Grande do Sul, teve sua candidatura lançada com a formação da Aliança Liberal, que

representava uma coligação de forças políticas e partidárias pró-Vargas. A base de sustentação era, entre alguns estados, o situacionismo de Minas Gerais.

As eleições ocorreram em março de 1930, com vitória de Júlio Prestes mas uma conspiração que estourou em Minas e no Rio Grande do Sul, alastrada para outros estados, levou a posse de Vargas como chefe do Governo Provisório em novembro de 1930 até que uma nova Constituição fosse elaborada (FERREIRA, 2018). O clima era de instabilidade nos primeiros anos do governo, sinal de como seriam as três décadas seguintes da história republicana brasileira (NAPOLITANO, 2020). De um lado, a oligarquia de base rural dividida entre os liberais ligados às velhas práticas políticas, como o coronelismo e a fraude eleitoral e, do outro, os interessados em modernizar a economia reconhecendo, inclusive, a necessidade de dividir o poder com novos grupos que ascendiam.

Em Juiz de Fora o cenário era muito semelhante: de um lado, os coronéis e proprietários de terra. No meio do caminho, a burguesia industrial, periférica e dependente dos fazendeiros assim como a classe média que precisava dos empregos e era fiel aos valores das oligarquias. No andar de baixo da sociedade, os trabalhadores que já se organizavam mas ainda sem um projeto “revolucionário”.⁴⁰⁰

Já em 1931, Vargas começou a colocar em prática o que pretendia nos anos seguintes. Criou o Ministério da Educação e Saúde Pública e o Ministério do Trabalho, Indústria e Comércio, ambos voltados para as classes populares mas pensando nas elites para as tarefas de liderança. A partir daí, até 1934, foi promulgada uma série de decretos e leis que visavam proteger o trabalhador como jornada de trabalho de oito horas, regulamentação do trabalho da mulher e do menor, adoção das férias, criação da carteira de trabalho e direito a pensões e aposentadorias.

Nessa época, Antônio Carlos Ribeiro Andrada ocupava um cargo decisivo de presidente da Constituinte e já trabalhava em torno do nome de Vargas à presidência, em 1934. João Carriço havia lançado a Carriço Film – tinha consciência da importância dessa figura na política mineira e sua projeção no cenário nacional. Não foi por acaso que Andrada foi um dos temas

⁴⁰⁰ Antes desse período de crise econômica e política, Juiz de Fora já registrava algumas tentativas de articulação operária. O Club dos Operários foi um deles ainda no final do século XIX, para socorro mútuo e defesa dos interesses do operariado. Entre as outras agremiações estão o Centro das Classes Operárias, o Partido Operário Independente, a Federação Operária dos Artistas, a Liga Operária de Resistência do Povo Trabalhador, a Associação dos Empregados no Comércio, Associação Tipográfica Beneficente Mineira, a Associação Beneficente Irmãos Artistas, União Protetora dos Operários, Partido Operário Independente, entre outros. Sobre o tema, ler *Os trabalhadores e a cidade, a formação do proletariado de Juiz de Fora e suas lutas por direitos (1877-1920)*, de Luís Eduardo de Oliveira (2010, p.317-367).

abordados pelo cinejornalista em seu filme de estreia, o Cine Jornal Actualidades. N.001, de 1934.⁴⁰¹

Juiz de Fora mantinha sua importância estratégica - projetou políticos e atraiu vários outros que visitaram a cidade ao longo dos anos em que a Carriço Film atuou. Entre os nomes que figuraram nos cinejornais estão Arthur Bernardes, Benedito Valadares, Juscelino Kubitschek, vários ministros de estado, inúmeros deputados, senadores, lideranças políticas e até figuras populares como a miss Brasil Martha Rocha e o compositor Ary Barroso.

Getúlio Vargas foi um desses importantes nomes que circularam por Juiz de Fora. Além de sua presença física, suas decisões políticas tiveram forte repercussão no cotidiano da localidade, filmado por Carriço de forma incansável. Em abril de 1934, em pleno processo de articulação que visava as eleições presidenciais, Getúlio Vargas resolveu passar o aniversário no município.

O local de sua hospedagem foi uma das maiores áreas produtoras de café da Zona da Mata mineira, a Fazenda São Matheus⁴⁰², de propriedade de João de Rezende Tostes.⁴⁰³ O produtor era um dos diretores do Departamento Nacional de Café⁴⁰⁴, indicado pelo então presidente de Minas, Olegário Dias Maciel. Naquele ano, foi eleito deputado federal pelo Partido Progressista de Minas – entre os fundadores do partido estão Olegário Maciel e Antônio Carlos Ribeiro de Andrada.

A fazenda tinha por hábito hospedar cidadãos ilustres em visita à cidade, demonstrando a força econômica e política das propriedades rurais da região, sem falar, na destacada articulação de seu proprietário. Nessa época, a Carriço Film funcionava plenamente e João

⁴⁰¹ A proposta desse capítulo não é aplicar o mesmo processo metodológico das etapas anteriores, mas sim, pontuar questões fundamentais para a reflexão entre as relações de poder estabelecidas no município e o trabalhismo em Juiz de Fora. Os suportes para essas análises terão como base dados referenciais, fontes documentais como jornais, as informações retiradas de seus filmes e as fotografias de seu acervo.

⁴⁰² Inicialmente, a fazenda era uma sesmaria doada em 1709, pelo governador da capitania do Sul do Brasil, a Matias Barbosa da Silva. A propriedade foi vendida diversas vezes e, em 1890, foi adquirida por Cândido Teixeira Tostes, considerado o maior produtor de café de Minas Gerais. Era bacharel em direito e foi diretor do Banco de Crédito Real de Minas Gerais (FILHO, 1978). Cândido Teixeira Tostes morreu em 1927.

⁴⁰³ João de Rezende Tostes era filho de Cândido Teixeira Tostes e um dos diretores do Departamento Nacional de Café. Foi eleito deputado federal no pleito de outubro de 1934 pelo Partido Progressista de Minas. Tostes tomou posse em 1935.

⁴⁰⁴ *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, ed.12374, p.7, 26/03/1935.

Carriço foi o responsável pelas primeiras imagens em movimento de Vargas que o município produziu.⁴⁰⁵

O chefe do governo provisório não veio sozinho, mas sim, acompanhado da esposa Darcy Vargas e das filhas, Alzira e Jandira. A fazenda recebeu a família, deputados, membros da equipe de governo, das forças de segurança e o prefeito de Juiz de Fora, Menelick de Carvalho. A presença de Getúlio no local era muito mais que uma comemoração de seu aniversário, em 19 de abril. Era sinônimo de sua relação política com Antônio Carlos Ribeiro Andrada, presidente da Assembleia Nacional Constituinte, um de seus articuladores no caminho à presidência constitucional. Vargas flertava muito bem com os grupos tradicionais e os emergentes, com os quais pretendia dialogar dali por diante.

A família Andrada é historicamente forte na região da Mata e Vertentes. Vale lembrar que Antônio Carlos Ribeiro de Andrada tem a política em seu DNA desde que o Brasil era colônia de Portugal.⁴⁰⁶ Seu avô paterno era Martim Francisco Ribeiro de Andrada, irmão de José Bonifácio de Andrada e Silva e Antônio Carlos Ribeiro de Andrada Machado e Silva, membros da família mais proeminente no processo que culminou na Independência do Brasil e dos primeiros anos da monarquia. Outros membros da família, entre eles, o pai, somam cargos de ministros, deputados, senador e conselheiros políticos.

É importante dizer que naqueles dias em que Vargas esteve na cidade, conviveu, na fazenda São Matheus, com o filho de Antônio Carlos Ribeiro de Andrada, Fábio de Andrada, que tinha atuação na política mineira, e com o genro do presidente da Assembleia Nacional Constituinte, Layr Tostes, filho do proprietário daquelas terras, João de Rezende Tostes. O casamento de Layr com a filha de Andrada, Ilka Maria de Andrada Tostes, pode ser considerado um fortalecimento de poder econômico e político entre famílias tradicionais da região de Juiz de Fora.

A fazenda São Matheus também recebeu Antônio Carlos Ribeiro de Andrada, no mesmo ano. O denominador comum entre essas hospedagens, além do cenário da fazenda, e as articulações políticas tecidas na propriedade, era a presença de Carriço produzindo as filmagens que seriam perpetuadas como documentos históricos, um registro do forte arranjo político que Juiz de Fora sediava.

⁴⁰⁵ Todas as informações a respeito da primeira visita de Getúlio Vargas filmada por Carriço foram retiradas do *Cine Jornal Actualidades* N.005, de 1934. Nessa época, os filmes do juiz-forano ainda eram mudos e as informações eram inseridas textualmente na tela.

⁴⁰⁶ CPDOC < <http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-biografico/antonio-carlos-ribeiro-de-andrada-1>>. Acesso em 16 de setembro de 2022.

Em julho de 1934, por voto indireto, conforme determinado na Constituição, Getúlio Vargas foi escolhido presidente da república pela Assembleia Nacional Constituinte (NAPOLITANO, 2020). Vale ressaltar a presença de Vargas nos materiais de João Carriço, totalizando 14 aparições de maneira direta. São inúmeras as informações que surgem nos cinejornais de forma indireta. Afinal, foi ele quem conduziu um projeto de governo que “respingou” no dia a dia de Juiz de Fora por meio do incentivo às festas populares como o carnaval, o fortalecimento de elementos simbólicos como o pavilhão nacional, os desfiles cívico-militares, as práticas esportivas e até a troca de nome de uma avenida da cidade que de XV de novembro passou a se chamar Getúlio Vargas, endereço dos negócios de Carriço, o cine Popular e a produtora cinematográfica. Como já dito, a Carriço Film atuou por 23 anos consecutivos e a presidência da república era ocupada em boa parte desse período por Vargas.

Em 1935, enquanto o Congresso aprovava uma série de medidas que cerceavam seu próprio poder, o Executivo ganhava poderes ilimitados de repressão. A Lei de Segurança Nacional previa censura aos meios de comunicação. Com isso, a propaganda em torno de Vargas ficou sob total controle do governo. O juiz-forano Carriço estava completamente inserido nesse meio. Afinal, produzia filmes em uma cidade estratégica. E mais. O município, além de receber o chefe da nação, estava progredindo conforme os “padrões” objetivados pelo presidente.

Carriço, além de contribuir para a construção da imagem projetada de Vargas, não escondia em seus noticiários a admiração pelo político. Em 1935, na segunda vez que filmou⁴⁰⁷ Vargas na Fazenda São Matheus, o cinejornalista destacou o “prazer” que era hospedar o chefe da nação na propriedade do deputado federal João de Resende Tostes. O Cine Jornal Actualidades N.026 passou pelo crivo da censura e aborda, por longos 12 minutos, o “Diário da Vilegiatura do Presidente Getulio Vargas na Fazenda de S. Matheus”, título do cinejornal dado por Carriço para o período de descanso presidencial em terras mineiras.

A imagem 69 é um registro de Carriço dessa hierarquia de poder, em foto tirada nas escadarias do casarão sede da fazenda. Getúlio Vargas ao lado de algumas damas da sociedade e dos fazendeiros proprietários das terras - donos do poder local cujos sobrenomes, na foto,

⁴⁰⁷ Todas as informações sobre a segunda visita de Vargas à fazenda São Matheus foram retiradas dos filmes *Cine Jornal Actualidades* N.025 e N.026, ambos de 1935. O primeiro é uma versão reduzida e o fragmento destinado ao presidente tem duração de apenas dois minutos e 20 segundos. Já o segundo cinejornal é mais completo. Vargas ocupa sozinho o Cine Jornal Actualidades N.026, que tem duração de 12 minutos. Nesse material, a primeira imagem inserida na tela é o documento do Departamento de Propaganda, da República dos Estados Unidos do Brasil, cujo Certificado de Censura data entre 30 de agosto e 15 de setembro de 1935 (Dados do Catálogo da Cinemateca de São Paulo, 2001, p.39).

circulavam entre os Andradas e os Tostes. Não há crianças em cena, apenas adultos, em sua maioria sérios, olhando para o cinegrafista que filmava o encontro. Getúlio, inclusive, foi pego desprevenido, olhando para o chão.

Imagem 69- Getúlio Vargas na histórica Fazenda São Matheus



A hierarquia do poder local. Vargas ao lado de fazendeiros, políticos e figuras de renome social. Fonte: Coleção *Carriço Film* - Arquivo Fotográfico da Fundação Museu Mariano Procópio (Mapro) (1935).

O contexto da visita era nitidamente demarcar a presença de Vargas na região da Zona da Mata e também contribuir para a construção de sua imagem que vinha sendo articulada em seu projeto de nação. Na fotografia, Getúlio é flagrado com roupa casual e há poucas pessoas com ternos no registro.

O filme não poupa *takes* da suntuosa fazenda que, durante a visita do presidente, fez tremular uma grande bandeira nacional na fachada do casarão. A propriedade que possui uma enorme casa sede e até igreja cujo santo padroeiro dá nome à propriedade – que se mantém preservada até os dias atuais.

O destaque do material é a movimentação estratégica de Vargas por Juiz de Fora e a “contribuição” de Carriço na elaboração do perfil do presidente: bem humorado, disposto, articulado, leitor ávido, “fiscalizador/incentivador” de obras, caçador, cavaleiro, pessoa simples e religioso. O presidente sorriu, conversou com várias pessoas, andou a cavalo, leu jornais, visitou obras, caçou, comeu churrasco entre pessoas simples e participou de uma procissão – encerrou a visita dedicando palavras carinhosas ao estado e às mulheres de Minas Gerais.

Lembrando que, ao passar pela censura, o cinejornal do juiz-forano obteve aprovação oficial, ou seja, foi considerado um bom filme para a imagem de Vargas.

Na imagem 70, Vargas aparece em um barco atravessando o rio do Peixe, que corta a fazenda. Ao lado dele, Layr Tostes (de pé, com um cigarro na boca), Israel Pinheiro, na ocasião, secretário de Estado, e João Tostes. Eles haviam voltado de uma caçada - o presidente e Layr ainda empunhavam as espingardas. Durante o passeio, outros barcos também circularam pelo rio mas esse era ocupado pelos homens, figuras políticas ilustres, com exceção do funcionário da fazenda, um negro, responsável pelos remos da embarcação.

Os quatro olham para frente e apenas o rapaz permanece concentrado no deslocamento do barco. Aqui, fica nítida a posição que ele ocupa em cena. Ele é o trabalhador braçal responsável pelo movimento das autoridades nas águas do rio.

Imagem 70- Getúlio Vargas em um de seus passeios no período em que esteve em Juiz de Fora



Vargas, Layr Tostes, Israel Pinheiro e João Tostes no rio do Peixe, na Fazenda São Matheus.
Fonte: Coleção *Carriço Film* - Arquivo Fotográfico da Fundação Museu Mariano Procópio (Mapro) (1935).

Era importante a presença do presidente na fazenda que poderia ser considerada um “retrato” simbólico do poder rural do passado recente do município traduzido como marca de uma força política. Mas também era necessário mostrá-lo em outros momentos. Getúlio visitou o Museu Mariano Procópio, um dos cartões postais de Juiz de Fora, onde encontrou-se com parte da elite da cidade, membros dos quadros do Exército e jornalistas que cobriam essas viagens em que saía da capital federal – dessa forma, garantiria a veiculação de uma narrativa performática nos jornais do país, parceiros de seu governo ou não.

Importante destacar o apoio às forças militares quando compareceu à fábrica de Obuses e Espoletas do Exército, na época em construção. Afinal, havia sido ele, ainda como chefe do Governo Provisório, que assinou um decreto⁴⁰⁸ instituindo a criação de fábricas bélicas no país, a fim de formar um parque industrial militar para prover o Exército brasileiro. Também assistiu a provas de equitação e comeu churrasco – menu que se repetiu algumas vezes na mesma viagem. Era a conhecida hospitalidade mineira agradando o chefe da nação.

Carriço seguiu todos os seus passos revelando para a população, por meio de suas lentes, um pouco da intimidade do presidente. Ao filmar Getúlio comendo churrasco, o juiz-forano não deixou escapar o talento mineiro quando o assunto é comida: “Como bom riograndense do sul, o senhor doutor Getulio Vargas não despreza um churrasco. E então aprecia como nesse gênero de petisqueiras os mineiros são tão bons cozinheiros como os rio-grandenses”.

O roteiro destinado a Vargas parecia de um homem incansável. Visitou as obras da construção de uma represa para o abastecimento de água da cidade, cumprimentou muita gente mão a mão e ainda pode ter dado mais pistas sobre suas intenções políticas ao comparecer à Fazenda Santana, pertencente aos descendentes da família Tostes, uma das fundadoras do município de Juiz de Fora. Carriço sabia a importância de sua presença na propriedade e também conhecia a tradição dos anfitriões a ponto chamar o proprietário de “coronel Sebastião de Resende Tostes”. O cinejornalista não ficou por aí e caprichou no texto: “Sua excelência é alvo de significativas demonstrações de apreço por parte da distinta família do coronel Tostes”.

Distinta, aos olhos de Carriço, tradicional a ponto de carregar o sobrenome de um dos fundadores da cidade e potente financeira e politicamente. Foi lá que o roteiro frisou o lado religioso de Getúlio que comemorava na fazenda o dia de Santa Ana: “sua excelência dirige-se para o tradicional castelo de Santa Ana onde assiste à missa”. Quando a imagem mostra o grupo entrando no local, o filho de Carriço, Manoel, surgiu em cena, filmando o acontecimento. Isso

⁴⁰⁸ Decreto N. 23.624 de 20 de dezembro de 1933.

significa que não havia apenas uma câmera. E mais, na montagem, deixar o filho no enquadramento demonstrava a vontade de querer que ele aparecesse reforçando a importância da família presente em uma situação tão imponente como a visita do presidente à região.⁴⁰⁹

Getúlio Vargas ainda participou de uma procissão, comeu novamente entre risos e conversas com várias pessoas - cenas que Carriço aproveitou para reforçar o que via em texto: “as refeições de sua excelência são sempre feitas em ambiente íntimo e agradabilíssimo”. Na propriedade rural ainda passou o gado em revista, viu as proezas de um peão a cavalo e passeou de barco.

A estadia em terras mineiras não durou apenas um dia e a cobertura registrou o passeio do início ao fim. E foi dessa forma que a Carriço Film encerrou o cinejornal:

Sua excelência despede-se da família tostes, dos representantes da imprensa, do prefeito e demais autoridades de Juiz de Fora. E o povo mineiro não esquece as palavras de agradecimento que lhe 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 (CINE JORNAL ACTUALIDADES N.026, 1935).

Maria Luiza de Rezende Tostes, que pode ser vista na imagem 71, é a esposa de Cândido Teixeira Tostes e mãe de João de Rezende Tostes, proprietários da Fazenda São Matheus. Getúlio Vargas projetou na matriarca da família uma suposta representatividade feminina de Minas, mas a dona da fazenda estava longe de representar as mineiras. Na fotografia, ela está retratada como uma senhora da elite econômica e política da região.

Na imagem ela aparece com roupa clássica ao lado do presidente e em meio aos jornais. A feição dos dois parece enfadonha, com olhares perdidos. Apesar de nenhum dos dois estarem lendo jornais, eles aparecem despreziosamente jogados sobre a mesa e também debaixo dela. A pose ao lado da matriarca referencia a hierarquia respeitosa aos herdeiros da oligarquia mineira, sobretudo, aos que “mandavam” na região de Juiz de Fora e Zona da Mata.

⁴⁰⁹ Quinze anos depois, o pintor e diretor da Carriço Film, Manoel Gonçalves Carriço, se lançou candidato a vereador de Juiz de Fora, pelo PTB. Não saiu vitorioso mas ficou disponível como suplente. O pai, João Carriço, fez “campanha” para o filho no Cine Jornal N.180, de 1950. Nesse noticiário, Getúlio Vargas aparece como um dos protagonistas do material e Manoel surge três vezes. No primeiro fragmento, o pintor está na tela produzindo um desenho do governador paulista Ademar de Barros. No segundo, está entre as pessoas que penduram de volta à parede da prefeitura o quadro de Getúlio Vargas. O título desse trecho é “E o retrato voltou”, numa referência ao seu retorno à presidência do país. Na terceira vez, Manoel Carriço pinta o rosto de Getúlio em uma tela enorme e o pai não se fez de rogado e levantou a bandeira em nome do filho: “o grande líder trabalhista foi fixado pelo pintor Manoel Gonçalves Carriço, candidato a vereador pelo PTB”. Se a cidade desconhecia a candidatura, deve ter sido informada naquele momento.

Imagem 71- Maria Luiza de Rezende Tostes e Getúlio Vargas na Fazenda São Matheus



Interessante destacar a presença de inúmeros jornais sobre a mesa na tentativa de passar a mensagem de que o presidente era bem informado.

Fonte: Coleção *Carriço Film* - Arquivo Fotográfico da Fundação Museu Mariano Procópio (Mapro) (1935).

Todas essas informações simbólicas presentes no cinejornal devem ter causado um “rebuliço” no público. Os juiz-foranos que assistiram ao material devem ter se impactado com presença tão ilustre na cidade. Ao fazer as imagens e exibi-las, o produtor cinematográfico se colocava nesse ambiente – era o Carriço mediador desempenhando seu papel de traduzir os acontecimentos da cidade em som e imagens.

Não é minha intenção analisar de maneira profunda os cinejornais nos quais Getúlio Vargas deixa sua marca, mas é importante pontuar sua presença física na cidade, sua projeção nas telas e os sinais de sua gestão trabalhista em Juiz de Fora. Afinal, o município foi projetado a partir das lentes de Carriço e toda a influência da época compartilhada na cidade foi exibida nos cinemas do país. Contextualizar esse ambiente é fundamental para compreensão do que representa a documentação histórica produzida por Carriço e a presença de Getúlio em Juiz de Fora coincidindo com o “lançamento” da Carriço Film diz muito sobre a relação dialógica entre os cinejornais e a força política da época.

8.2 Trabalho e trabalhadores

Entender a presença dos trabalhadores em Juiz de Fora e o entrelaçamento desse segmento com a movimentação política na época em que a Carriço Film atuou é uma reflexão que também foge do nosso recorte empírico, mas consideramos imprescindível para compreender alguns arranjos acerca de Carriço como mediador. Ao filmar os populares nas festas de rua, analisado anteriormente, e também abordando aspectos políticos em seus

noticiários exibidos não só na cidade mas por todo o país, o cineasta atuou como um produtor de conhecimentos, comunicando ideias. Esse intelectual mediador era um sujeito com uma posição social reconhecida, um ator estratégico em movimentos que se enredavam.

Logo que abriu o Cine Popular, o exibidor cinematográfico se auto intitulou “amigo do povo” e sua casa de diversão se apresentou como uma opção barata que permitia a presença popular de uma maneira geral e, claro, dos trabalhadores. Imediatamente, o mediador Carriço estabeleceu uma relação sólida com esse segmento da população.

Dois anos após a inauguração do cinema, os comerciários se uniram para homenagear o dono do Popular. Em 1929, circulou na cidade um convite para que os trabalhadores se unissem em uma homenagem à Carriço em função de seu aniversário de 43 anos, em 27 de julho (SIRIMARCO, 2005). O convite convocava a população para um encontro às 20h30, na praça João Penido, conhecida também como praça da Estação – tradicional ponto de manifestações operárias e de comícios.

A programação previa uma manifestação em “nome deste povo amigo, que sabe compreender o valor a que os homens fazem jus” (SIMIMARCO, 2005, p.52). O evento teve um “préstimo cívico” e sessão solene no palco do Cinema de sua propriedade, quando Carriço recebeu um “artístico brinde” de uma joalheria da cidade. De acordo com informações de Sirimarco, que entrevistou o jornalista Dormevilly Nóbrega, Carriço teria ficado tão emocionado que promoveu várias sessões gratuitas para a população.

A parceria com os trabalhadores se fortaleceu nessa ocasião, mas vinha sendo construída desde a época em que Carriço montava presépios na agência funerária do pai e cuidava do carnaval da cidade. Como já dito nesse trabalho, Juiz de Fora era uma cidade fabril com inúmeros operários e Carriço destacava esses adjetivos em seus cinejornais, ou seja, reconhecia a importância desses trabalhadores.

Em contrapartida, o município recebia estímulos, subjetivos ou não, de elementos que compunham parte do projeto de nação em vigor a partir daqueles anos e os respondia prontamente. Como visto no recorte empírico, os populares, entre eles os trabalhadores⁴¹⁰ de uma maneira geral, compareciam em massa às manifestações religiosas, esportivas e o carnaval de rua.

⁴¹⁰ Vale ressaltar que, ao categorizar os cinejornais, a metodologia nomeou a categoria trabalhador, presente em 15 filmes. Para diferenciar o trabalhador em relação aos populares, nosso foco reflexivo, o critério baseou-se na própria indicação de Carriço. Esse trabalhador, a qual Carriço se refere e dessa forma o chamava, teve presença nos materiais que fizeram a cobertura de vários dias do Trabalho, confraternizações e festas promovidas pelas fábricas e até convescotes.

Os trabalhadores estavam prestes a se transformarem em importantes atores sociais numa estrutura de poder composta pelo Estado, a igreja e as Forças Armadas, sem contar a elite nacional. De acordo com Dutra (2002), nesse cenário de mudança e alterações de quadros cognitivos, era necessário transformar os projetos em ideais compreensíveis. Afinal, a cultura política tem status figurativo e é sustentada por crenças que precisam ser aceitas.

Como bem reforça Angela de Castro Gomes (2019), no período compreendido entre 1930 e 1945, o que se vê no Brasil é uma complexa disputa. Partindo desse princípio, Gomes (2019) propõe uma análise em dois tempos do período que considera não apenas as disputas intraelites como suas articulações junto às camadas da população. Até 1942, o cenário era de autoritarismo, com chefe civil carismático e apoio das Forças Armadas. Ou seja, uma política estado-novista que desmobilizava com base na coerção, via censura e repressão. A partir desse período, ao observar o conjunto de políticas públicas, combinando políticas sociais e de propaganda, experimentou-se outro momento nacional, com as elites em busca de legitimidade e tentando construir bases mais amplas de apoio.

Essas ações demandaram desses grupos uma grande articulação de esforços ideológicos e organizacionais. Assim, concebeu-se a construção de um pacto político entre Estado e classe trabalhadora, “encarnando, de um lado, na figura do presidente Vargas e, de outro, no povo brasileiro” (GOMES, 2019, p.177).

Juiz de Fora esteve inserida nesse contexto e a Carriço Film fez vários desses registros em seus cinejornais e fotografias, revelando a adesão da cidade ao pacto e o próprio apoio do empresário às práticas políticas. Um desses momentos é o Dia do Trabalho, filmado pelo diretor já no segundo ano de funcionamento de sua produtora cinematográfica. A data era comemorada com festa promovida pelas fábricas, baile e grandes missas campais.⁴¹¹

Esse aparato em torno dos trabalhadores compõe uma série de sistemas simbólicos. Eliana Dutra (2002) se baseia na pesquisa de Clifford Gertz que argumenta que esse manejo contribui para autorizar alguns conceitos políticos. Utilizar a estratégia persuasiva transformando situações festivas em eventos sensíveis auxilia na produção de sentido. A mediação de Carriço cobrindo esses acontecimentos e reproduzindo-os nas telas do cinema complementava o circuito interpretativo já que ele atuava na circulação e recepção desses conceitos.

⁴¹¹ A data foi comemorada especificamente em três cinejornais visionados: o *Cine Jornal Actualidades* N.021, de 1935, o *Cine Jornal* N.075, de 1939, e o *Cine Jornal* N.166, de 1949.

Um dos locais escolhidos para a celebração trabalhista foi o Morro do Redentor, popularmente conhecido como Morro do Cristo, elemento imagético que Carriço utilizava para abrir alguns de seus cinejornais. Nos dias atuais, chega a ser inimaginável transformar o local em cenário de um piquenique ao ar livre. Na imagem 72 é possível identificar a festa dançante promovida pelas Fábricas Sarmiento, Mascarenhas e Santa Cruz, consideradas por Carriço em seu cinejornal Actualidades N.021, de 1935, como as mais importantes fábricas de Juiz de Fora.⁴¹²

Na fotografia, identificamos o ambiente externo, cercado de árvores com pessoas dançando em dupla - casais ou mulheres com outras delas. A observação que se faz das pessoas que permanecem em volta do grupo é a de que as famílias também eram convidadas para a confraternização. Além de crianças e adolescentes, há bebês nos colos de algumas mulheres.

Na hierarquia imagética, apenas uma pessoa permanece de terno e gravata borboleta – a árvore em primeiro plano encobre parte de seu corpo, por isso, não é possível dizer com clareza se era um empresário ou mesmo um garçom. Mas é nítido o contraste com as roupas dos demais. Todos estavam bem apessoados, mas a vestimenta era simples, de trabalhadores. Entre essas pessoas, havia negros e mulatos, demonstrando a diversidade racial das fábricas de Juiz de Fora.

A promoção da festa e o comparecimento da equipe de Carriço em um evento dessa natureza demonstrava a valorização do trabalhador e como ele era inserido nesse projeto de contextualização nacional. João Carriço transformou o evento em tema de um de seus cinejornais e, como dito anteriormente, foi o primeiro material com narração montado pelo cineasta, além de também ter feito os registros fotográficos. O acontecimento, por si só, exibido no cinema já adquiria certa importância. Com a presença da narração, o status mudava de figura.

Como bem ressalta Dutra (2002, p.17), “as formas simbólicas são consideradas como textos culturais a serem lidos e interpretados”. O clima festivo, a valorização do operariado, o local aprazível, as famílias reunidas em um momento dedicado a eles conferiam ao trabalhador uma importância que extrapolava os limites do evento e ganhava projeção na tela do cinema por meio do cineasta Carriço.

⁴¹² A Companhia Têxtil Bernardo Mascarenhas abriu as portas em 1888. Já a fábrica de Fiação e Tecelagem Morais Sarmiento foi fundada em 1908 e a unidade fabril de tecidos Santa Cruz iniciou os trabalhos em 1910.

Imagem 72- Trabalhadores fabris homenageados em festa no Morro do Cristo



A presença de Carriço fazendo a cobertura da festa mostra a valorização do trabalhador no projeto nacional.

Fonte: Coleção *Carriço Film* - Arquivo Fotográfico da Fundação Museu Mariano Procópio (Mapro), (s/data).

Em pleno Estado Novo, em 1939, a comemoração do Dia do Trabalho foi ao encontro do que Gomes (2019) reflete acerca das datas comemorativas flertando com o chefe civil carismático. O Cine Jornal N.075 tem no texto de abertura uma pista desse “namoro” quando Carriço descreveu que o desenvolvimento de Minas Gerais nos últimos anos, teria sido incentivado pela orientação do Estado Novo. Esse material foi Varguista do início ao fim. Talvez a afinidade do empresário aos ideais de Vargas e sua experiência mediando as atividades culturais da cidade tenham contribuído ainda mais para envolver todos esses atores ao contexto nacional.

O primeiro tema informou que a imprensa vinha ganhando cada vez mais espaço no “estado montanhês”⁴¹³ por incentivo do governo estado novista. É sempre bom recordar que havia censura à imprensa promovida por órgãos como o DIP. Ou seja, qualquer crescimento deveria estar em sintonia com os interesses do Estado.

Outro tópico foi o concurso de Robustez Infantil, promovido pelo Rotary Club de Juiz de Fora, cuja descrição de Carriço começou assim: “o Brasil precisa de filhos fortes” e, ao

⁴¹³ Essa expressão foi usada algumas vezes por Carriço para se referir ao estado de Minas Gerais, conhecido por ser uma região montanhosa.

mostrar as crianças que concorriam, emendou que elas seriam “verdadeiros campeões de saúde”. Na sequência, novo título que vai ao encontro desse cenário político que seria a homenagem prestada pelos trabalhadores de Juiz de Fora ao Estado Novo.

A homenagem, segundo Carriço, seria uma promoção das classes trabalhistas ao Ministro do Trabalho, Indústria e Comércio, Waldemar Falcão, ao governador do Estado, Benedito Valadares, e ao prefeito Rafael Cirigliano. Após esse tema, o assunto abordado foi a passagem pela cidade da prova automobilística Getúlio Vargas.

Interessante ressaltar que, nesse ponto, houve intenção do empresário em se incluir no tema. Na imagem 73, o registro do diretor João Carriço conversando com João Ruiz Parkinson ao lado do veículo que fazia a propaganda da prova promovida pelo Automóvel Clube do Brasil. Os integrantes do clube eram debatedores acerca do desenvolvimento do país e envolvidos em questões nacionais, temas com os quais Carriço compactuava.

Mais uma vez, Juiz de Fora aparecia nesse circuito, com destaque para a presença de Carriço ao lado de Parkinson e do carro com o nome de Vargas estampado na lataria reforçando o ponto trabalhado nessa pesquisa acerca da mediação. A experiência de Carriço já era amplamente conhecida na cidade e sua intensa atividade junto aos atores sociais ajudavam a conferir sentido ao que estava sendo dito e visto em seus cinejornais. A figura do cineasta nessa fotografia é como um carimbo autenticando seu apoio à simbologia da cena.

Imagem 73- João Ruiz Parkinson e Carriço na Prova Getúlio Vargas



O bate-papo entre ambos poderia ser sobre carros, cinema e até mesmo o desenvolvimento nacional, uma pauta da qual Carriço se interessava muito.

Fonte: Coleção *Carriço Film* - Arquivo Fotográfico da Fundação Museu Mariano Procópio (Mapro) (1939).

Por fim, dando sequência ao Cine Jornal N.075, a celebração do Dia do Trabalho com missa campal e sessão cívica no Parque Halfeld, centro de decisões de Juiz de Fora, localizado ao lado da prefeitura e na avenida mais importante do município, por onde circulam todas as figuras do poder local. De acordo com Carriço, foi para lá que se deslocou “enorme massa popular que ouviu atentamente as elocuições pronunciadas pelos oradores com as presenças das mais altas autoridades da cidade”.

É muito simbólica esta narrativa textual. Esse ponto da cidade é onde surgem e se acomodam estruturas de poder institucionalizadas. Se a massa popular “ouviu atentamente” é porque Carriço deixa implícito o espírito de cooperação daquelas pessoas. Afinal, no cinejornal não há imagens de brigas, confusões ou conflitos. Interessante perceber os espaços que cada parte ocupa: de um lado, o povo que ouve; do outro, as “mais altas autoridades da cidade” que falam – são os oradores. São eles que apresentam as relações organizacionais e suas novas formas de compreensão, interpretação e representação do mundo, como sugere Dutra (2002). Mediando todo o quadro simbólico encontra-se Carriço.

E foi sua equipe que registrou a imagem 74 que traz informações riquíssimas acerca da importância desse ator social, o trabalhador, diante do líder Vargas e como era essa circulação do poder no Estado Novo. A foto mostra um orador, negro, que fala sem ajuda do microfone. Ao lado dele, de pé, vários outros trabalhadores, assim identificados pelas informações que carregam em si como simplicidade, comportamento e feições. Sentados, em uma das pontas, um integrante da Força Militar e na outra extremidade, o prefeito Rafael Cirigliano.

Ao lado do palanque, uma faixa da União Trabalhista, reforçando a temática daquele registro. E, talvez a informação mais referencial, seja a presença de dois quadros com o retrato do presidente Getúlio Vargas. A hierarquia do registro é uma análise importante a ser feita. Nota-se que o líder da nação encontra-se no mesmo nível da plateia, os trabalhadores em geral. Parece olhar fixamente para cada um. O retrato posicionado dessa maneira pode ser interpretado como Vargas, o guardião, o protetor do trabalhador, ou o líder que representa uma força coercitiva, de “olho” em cada um dos brasileiros.

Eliana Dutra (2002) reforça a reflexão de Clifford Gertz acerca das dimensões da afetividade e sensibilidade de certos elementos simbólicos. Na cultura política, o aspecto imagético tem potencial para impulsionar uma experiência e gerar uma atividade coletiva e, porque não, contribuir para uma gramática na vida pública. A imagem de Vargas em suas propagandas governamentais era muito elaborada para ser o parceiro dos trabalhadores.

Imagem 74- Dia do Trabalho com missa campal e sessão cívica no Parque Halfeld



Um palanque, um orador, uma faixa da União Trabalhista e retratos de Getúlio Vargas. Era a imagem que o trabalhador tinha do evento. Enquanto uma parte fala, a outra escuta e a imagem simbólica do presidente observa, consente ou até mesmo vigia.

Fonte: Coleção *Carriço Film* - Arquivo Fotográfico da Fundação Museu Mariano Procópio (Mapro) (1939).

E eles também estão na imagem, porém, de costas e desfocados. Uma aparente invisibilidade que apenas compõe o quadro preenchido por quem estava no palanque. Mas, na outra fotografia, ilustrada na imagem 75 e um contraponto da anterior, os trabalhadores ganham rostos e formas e projetam sua existência por meio das lentes da *Carriço Film*. São, em sua maioria, homens – isso não significa que os trabalhadores de Juiz de Fora, àquela época, eram apenas do gênero masculino.

A foto mostra pessoas simples, vestidas à sua maneira de forma zelosa, revelando a importância do acontecimento para os trabalhadores. Há algumas crianças presentes na foto e talvez sejam elas as que mais dirigem atenção ao fotógrafo. Esse dado também nos informa que o tema dito no palanque era carregado de importância porque boa parte dos retratados ignora a presença do fotógrafo fixando o olhar e a escuta para o orador.

Imagem 75- Trabalhadores acompanham atentos os informes do dia dedicado a eles



Muitos trabalhadores compareciam aos eventos e pela atenção de cada um o conteúdo atraía o interesse dessa camada da população.

Fonte: Coleção *Cariço Film* - Arquivo Fotográfico da Fundação Museu Mariano Procópio (Mapro) (1939).

Getúlio Vargas também estava “presente” nas solenidades militares e celebrações religiosas como a que pode ser vista na imagem 74, de setembro de 1942. Dom Justino José de Sant’Ana, a figura eclesiástica mais importante de Juiz de Fora, celebrando uma missa no regimento militar da praça Antônio Carlos ao lado do quadro do presidente.

Para quem viu a imagem no momento do acontecimento deve ter se confundido com alguns aspectos da adoração. Na fotografia, os religiosos estão de joelhos de frente ao altar sendo abençoados pelo bispo. Mas o quadro de Getúlio no mesmo espaço cênico também estimula uma simbologia de adoração e onipresença. Elementos assim eram explorados pelo governo Vargas na tentativa de criar uma relação com a população em geral e, também, com os trabalhadores. É importante ressaltar que as figuras infantis, diga-se de passagem, garotos bem vestidos, ou seja, provavelmente os filhos das autoridades presentes, contribuem para a inocência “casual” da ocasião.

Eliana Dutra (2002) contribui para essa análise que tem por base aspectos da cultura política argumentando que alguns repertórios de símbolos e rituais mobilizam os atores. Eles fazem parte dos repertórios que incluem as ações políticas. Pode-se dizer que a imagem 76

compõe o que ela chama de “gramática da autoridade e do consentimento que as ligações cívicas e políticas colocam em jogo”.

A autora ressalta que essas informações inseridas no altar movimentam o aspecto expressivo presente nas mensagens políticas. De certa forma, contribui para manipulação das emoções coletivas, afinal, o maior líder eclesiástico de Juiz de Fora, ao lado da imagem do líder da nação afeta o público porque atua no campo do simbólico porque são instituições chave. Elementos dessa natureza, que formam um quadro interpretativo, quando unidos em uma imagem, segundo Dutra (2002), adquirem grande importância na transmissão, difusão e recepção das culturas políticas.

Imagem 76- Bispo Dom Justino e Getúlio Vargas, “juntos” em cerimônia religiosa



Dom Justino José de Sant’Ana celebra missa no regimento militar da praça Antônio Carlos ao lado do quadro do presidente.

Fonte: Coleção *Carriço Film* - Arquivo Fotográfico da Fundação Museu Mariano Procópio (Mapro), (s/data).

Dentro dessa perspectiva de valorização do trabalhador, Carriço também filmou o lançamento da pedra fundamental do SAPS, o Serviço de Alimentação da Previdência Social⁴¹⁴, em 1947, tema abordado no Cine Jornal N.140, e acompanhou sua inauguração em 1949, como mostra o Cine Jornal N.161. Nesse filme, o cinejornalista informou que o SAPS servia seis mil refeições por dia aos operários da cidade. Também cobriu as visitas de ministros a Juiz de Fora, diretores de órgãos do âmbito federal que vieram à cidade e outros eventos envolvendo

⁴¹⁴ O SAPS foi criado por Getúlio Vargas em 1942 proporcionando alimentação de baixo custo aos trabalhadores.

trabalhadores, como a corrida dos entregadores, acontecimento analisado no capítulo anterior por se tratar de um fato esportivo realizado nas ruas do município.

8.3 Militares e as manifestações cívicas

Os trabalhadores também foram mobilizados, não sabemos se de forma espontânea ou estimulados pelos patrões, às grandes manifestações populares que Carriço chamava de demonstrações de civismo. No Cinejornal Carriço SN-005, de 1943, eles foram às ruas em desagravo ao ataque que a marinha brasileira sofreu durante a Segunda Guerra Mundial. De acordo com informações exibidas no filme, as ruas foram tomadas por estudantes, militares, trabalhadores e populares em geral. Para o diretor cinematográfico, o momento seria de “unidade, ação, trabalho, ordem, disciplina e sobretudo de amor ao BRASIL!”⁴¹⁵ – assim foi inserida a narrativa textual, com letras maiúsculas, na tela do cinema.

Nessa perspectiva, de acordo com Dutra (2002), Carriço age com propriedade atuando a partir de sua experiência na micro história privilegiando e trazendo aspectos macros aos cidadãos comuns. De certa forma, ele ditou como deveria ser o comportamento dos cidadãos naquele momento: “trabalho, ordem, disciplina” e, por fim, “amor ao Brasil”. Receber uma recomendação dessa natureza e não se enquadrar ao pedido devia ser quase uma desobediência civil. Seria ficar em desacordo com o que se espera de um cidadão exemplar.

Outros textos mediados por Carriço foram afirmar que Juiz de Fora havia ido em peso às ruas contra os inimigos da pátria, contribuindo para um dia memorável de brasilidade. Quando cita os trabalhadores, se refere a eles como parte de uma vibrante apoteose e encerra o filme com a seguinte narrativa inserida na tela: “Jamais o glorioso pendão da Esperança deixará de tremular porque o Brasil é imortal e corre em nossas veias o sangue dos INCONFIDENTES”

A imagem 77, tirada no Largo do Riachuelo, mostra um dos momentos desse evento que impressionou pela quantidade de gente nas ruas da cidade, conforme observado ao assistir ao filme. A faixa indica a homenagem da Malharia Sedan S.A. à aviação nacional. Trabalhadores seguravam as hastes e, à frente deles, algumas mulheres. Todos pareciam estar uniformizados: os homens com calças escuras e camisas brancas e as mulheres com saias e blusas no mesmo tom, com exceção de uma mulher que aparece no meio da foto, de vestido.

⁴¹⁵ Todas as informações foram retiradas do *Cinejornal Carriço* SN-005, de 1943.

Imagem 77- Homenagem da Malharia Sedan à aviação nacional em manifestação cívica



Carriço chamava as grandes manifestações populares de demonstrações de civismo. Os trabalhadores endossaram o desagravo ao ataque sofrido pela força militar brasileira na Segunda Guerra Mundial. Fonte: Coleção *Carriço Film* - Arquivo Fotográfico da Fundação Museu Mariano Procópio (Mapro) (1943).

As manifestações cívicas e militares na cidade, que envolviam membros das Forças Armadas, religiosos, civis, estudantes e populares, entre eles, os trabalhadores, eram realmente grandiosas. Havia comemorações com desfiles pelas ruas nos dias da Bandeira, 7 de setembro (Dia da Pátria), 15 de novembro, 21 de abril, dia do soldado, dos escolares, entrega de espadas e encerramento de períodos de instruções dos novos soldados, e outros eventos que Carriço considerou como demonstrações de civismo. Entre eles, a “patriótica manifestação de desagravo pela brutal agressão do Eixo contra a nossa Marinha Mercante!”.⁴¹⁶

Os principais locais de desfile eram as avenidas Rio Branco e Getúlio Vargas com concentração na Praça Antônio Carlos, no centro de Juiz de Fora. Na imagem 78, é possível ver a Rio Branco e um de seus monumentais desfiles. No centro do “espetáculo”, ocupando a área principal desse espaço fotográfico, o aparato militar com os soldados e suas armas, meticulosamente enfileirados. Nas laterais, a cavalaria das Forças Armadas e a banda. Mais atrás, os populares – de um lado, abaixo das construções, e do outro, ocupando o Parque Halfeld.

Analisando a figuração desse registro fotográfico de Carriço, vê-se o palanque com as autoridades bem perto do poder militar. A força militar fazia parte dessa composição política. Na foto, a posição social que eles ocupam confere à essa esfera do poder o direito ao “camarote”. Em contrapartida, aos populares, cabe o ambiente de disputa nas calçadas e,

⁴¹⁶ Texto extraído do *Cinejornal Carriço*. SN-005, de 1943.

mediando as extremidades da plateia, estão os que ocupam as janelas e varandas dos casarões da avenida com algumas bandeiras estendidas.

Imagem 78- Os monumentais desfiles da avenida Rio Branco



De um lado, os militares protagonizando os desfiles. Do outro, os populares nas calçadas, varandas e marquises das construções. Como palco, a principal via de Juiz de Fora: a Rio Branco.

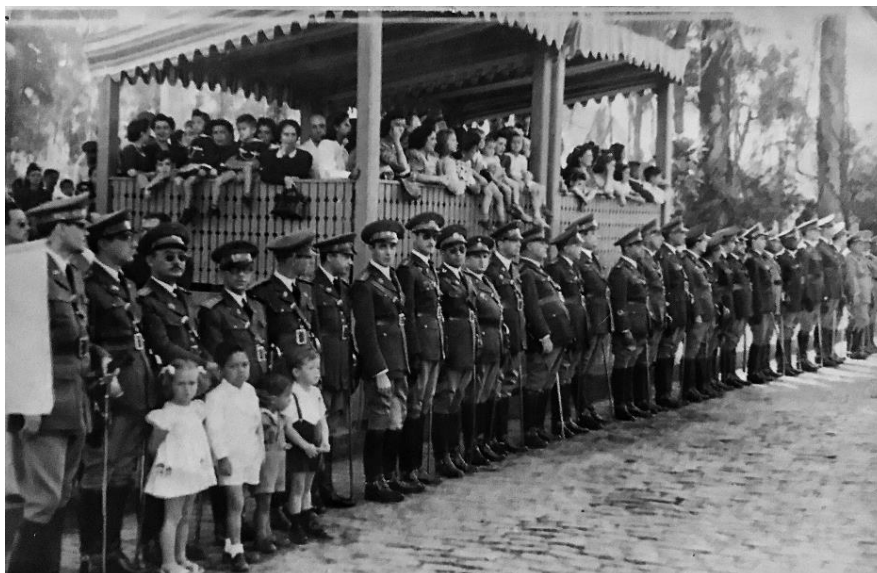
Fonte: Coleção *Carriço Film* - Arquivo Fotográfico da Fundação Museu Mariano Procópio (Mapro), (s/data).

Eliana Dutra (2002) destaca a importância de se analisar esse tipo de intervenção no espaço público dentro do aspecto da cultura política. Eventos cívico-militares dessa natureza serviam para orientar e alinhar como perceber, pensar e julgar aspectos da vida coletiva. E as imagens de Carriço são representações dessa vida grupal. Cada segmento extrai desses acontecimentos o sentido de suas vivências. Há os que decidem com autoridade, os que participam e os que assistem. Mas, todos, estão ali para perceber os sentidos dos eventos e aderir às decisões públicas.

Na imagem 79, é possível alcançar a dimensão dessa ocupação. O desfile da Semana da Pátria, de 1943, nos indica a quem pertenciam o direito de ficar bem perto da manifestação cívica. Acima, no palanque, a maioria é composta de mulheres e seus filhos – visto a maneira com que protegiam as crianças. É provável que eram esposas da alta patente responsável pelo desfile. Abaixo, no nível do chão, uma fila de militares e quatro crianças – bem vestidas e comportadas, calçadas e até com laço de fita no cabelo. Ao fundo, logo atrás da estrutura de madeira, é possível ver os populares disputando o olhar em direção ao fotógrafo. Nesse ambiente

figurativo, é possível traçar uma hierarquia do poder por meio das posições ocupadas, gestos, feições e comportamentos.

Imagem 79- Palanque destinado às pessoas com direito à ocupação privilegiada



As autoridades civis e militares, juntamente com suas esposas e filhos, ocupavam local de destaque na hierarquia do poder local.

Fonte: Coleção *Carriço Film* - Arquivo Fotográfico da Fundação Museu Mariano Procópio (Mapro), (s/data).

Já a fotografia que consta na imagem 80 mostra o desfile do Dia da Independência, de 1938. Carriço filmou e fotografou o evento.⁴¹⁷ Se pelas imagens 78 e 79 foi possível ver um pedaço do Parque Halfeld e os casarões da Rio Branco, no registro 80, a prefeitura de Juiz de Fora virou cenário de fundo para o desfile das alunas das escolas da cidade. Outra ocupação também ao fundo, foi destinada aos populares. Nesta fotografia, é possível distinguir um cordão que isolava essa parcela da população nesses desfiles. Apesar do isolamento, um fotógrafo com uma câmera na mão pode ser visto no espaço destinado ao centro do desfile, para onde todos os olhares se dirigiam – o profissional, a trabalho, tinha autorização para circular na área e fazer o registro da memória.

Já os populares participavam da cena, eram personagens, porém, ocupavam um espaço secundário. O registro mostra homens, mulheres e crianças disputando um espaço na calçada que circundava o Parque Halfeld. Na década de 1930, o município já demonstrava o desenvolvimento em sua principal via com semáforos, iluminação e os trilhos dos charmosos bondes.

⁴¹⁷ As imagens referentes a esse desfile estão no *Cine Jornal* N.068, de 1938.

Imagem 80- A Prefeitura como cenário dos principais desfiles de Juiz de Fora



Fotógrafo no meio do desfile fazendo o registro de mais um acontecimento na avenida Rio Branco.
Fonte: Coleção *Carriço Film* - Arquivo Fotográfico da Fundação Museu Mariano Procópio (Mapro), (s/data).

Outra avenida importante para os desfiles era a Getúlio Vargas, como demonstra a imagem 81. No entanto, o cenário sendo outro, a composição hierárquica da avenida também. Nesse registro, do Dia do Soldado de 1942, vemos a confluência da Floriano Peixoto com a Getúlio Vargas, endereço vizinho ao Cine Popular. Talvez pela via ser mais estreita, ou pelo recorte proporcionado pela lente, é possível traçar bem claramente o público desse ponto da cidade: os populares tinham em sua composição mais negros. Também ficavam parados nas calçadas ou estavam de passagem, pelo movimento de seus corpos no momento do clique, mas não ocupavam as fachadas, marquises ou janelas dos casarios, até por conta da estrutura nem tão imponente quanto a dos casarões da Rio Branco.

Imagem 81- Dia do Soldado na avenida Getúlio Vargas com rua Floriano Peixoto



O aspecto popular na avenida Getúlio Vargas alcançava outra performance. Havia mais gente simples projetada nas lentes de Carriço.

Fonte: Coleção *Carriço Film* - Arquivo Fotográfico da Fundação Museu Mariano Procópio (Mapro), (s/data).

A próxima imagem 82 é uma sequência do ambiente urbano anterior, uma vez que a Getúlio Vargas termina na praça Antônio Carlos, onde aconteciam as concentrações dos desfiles cívicos militares. Na foto, militares hasteiam a bandeira ao lado do prefeito Rafael Cirigliano⁴¹⁸. O ambiente urbano traz a imponência do prédio da Escola Normal ao fundo com pessoas nas janelas e alguns veículos à frente da construção. Interessante observar a figuração da imagem em primeiro plano. Os militares de patente mais elevada prestam continência e, aos soldados, cabe o esforço de erguer o pavilhão nacional.

A figura do prefeito em meio à cena mostra a inserção da autoridade civil nesse ambiente militar. E uma das crianças, compondo o quadro, mimetiza a ação, batendo continência com o olhar fixo para o fotógrafo. Outros meninos também integram a foto – garotos brancos e negros, descalços, com vestimentas simples. A figuração transparece uma aula de civismo a céu aberto.

⁴¹⁸ Rafael Cirigliano foi prefeito de Juiz de Fora no período de 1938 a 1943.

Imagem 82- Hasteamento da bandeira na Praça Antônio Carlos



Na foto, estão o prefeito Rafael Cirigliano, militares em continência enquanto outros hasteiam a bandeira. Os garotos descalços acompanham tudo. Um deles mimetiza o ato copiando a postura dos militares. Esse registro mostra a mediação de Carriço, tanto nos filmes como nas fotografias. Ao filmar ou fotografar uma cena como essa, ele reproduzia o comportamento dos populares projetando-os para os espectadores.

Fonte: Coleção *Carriço Film* - Arquivo Fotográfico da Fundação Museu Mariano Procópio (Mapro), (s/data).

Refletir sobre esses rituais, festas, protocolos são fundamentais porque compõem o que Dutra (2002) comenta sobre liturgias políticas. Todas essas engrenagens, envolvendo esses atores sustentam a linguagem das representações e sua potência estratégica e legitimadora. Estado, trabalhadores, populares, Força Militar, a Igreja Católica, e outras esferas combinadas entre si fazem parte de um pacote de mensagens múltiplas e não unívocas. Nosso ator social, o personagem João Carriço, contribuiu para difundir simbologias além de auxiliar em sua decodificação.

8.4 Vargas se despede de Juiz de Fora

Todos esses elementos implementados pelo Estado a partir de 1930 fundamentaram valores, crenças e códigos comportamentais auxiliando a população a organizar e dar sentido à realidade que viviam (FERREIRA, 2020). Juiz de Fora sentiu todas essas transformações. Jorge Ferreira (2020) sinaliza que, no segundo semestre de 1944, o Estado Novo dava sinais de esgotamento em função da inevitável derrota do nazismo e fascismo na Europa durante a Segunda Guerra Mundial.

Para Napolitano (2020), havia uma desconfiança generalizada de que Vargas iria lançar mão de alguma manobra como tentativa de se manter no poder e setores civis e militares que o ancoravam politicamente, passaram a fazer duras críticas ao presidente. O principal argumento era de que Getúlio seria um obstáculo à redemocratização.

No início de 1945, o desenrolar dos fatos contribuíram para o fim da ditadura Vargas que estava se preparando para transição democrática. Nesse ambiente transitório, surgiram três grandes partidos que formaram o que Delgado (2020, p.133) chama de estrutura triangular de disputa e domínio do poder: a União Democrática Nacional (UDN), o Partido Social Democrático (PSD) e o Partido Trabalhista Brasileiro (PTB).

O Partido Social Democrático (PSD) possuía um viés conservador cujo eleitorado era a população rural brasileira. A União Democrática Nacional (UDN) consistia em um grande agrupamento defensor do modelo de organização da sociedade nos moldes liberais. Os novos aspectos que emergiram no âmbito governamental previam a formação de um partido de massas para acolher novos atores que ascenderam socialmente durante o Estado Novo e o movimento sindical. Era o Partido Trabalhista Brasileiro (PTB) que tinha nos trabalhadores urbanos como seus principais interlocutores e como bandeira a garantia dos direitos sociais daquela massa popular (FERREIRA, 2020).

O trabalhismo, institucionalizado no PTB, nos interessa mais em virtude da ligação afetiva que a família Carriço tinha com Getúlio Vargas e os laços que manteve com o partido nos anos que viriam a seguir. Ferreira (2020) ressalta que a legenda surgiu baseada no nacionalismo e o fortalecimento do capital nacional, na industrialização, criação de estatais em setores considerados estratégicos e, sobretudo, na valorização do trabalho e do trabalhador por meio da implementação de projetos sociais.

Delgado (2020) pondera que o getulismo foi incorporado e defendido, principalmente, pelo PTB, mas também tinha o apoio do PSD, com menor ênfase. Já a UDN fez do antigetulismo seu principal alicerce.

Em meio a esse novo campo político que se abria no país, Getúlio Vargas retornou ao município que formava uma de suas bases de apoio meses antes de deixar a cadeira de Presidente da República. Nas imagens 83 e 84 é possível ver a chegada de Getúlio Vargas a Juiz de Fora, em 1945. O simpatizante da cidade veio para comemorar, em maio, o 95º aniversário do município.

Na primeira fotografia, Vargas, com as feições fechadas, é recebido na pista de pouso do campo de Benfica ao lado de autoridades civis, militares e por Carriço. O diretor cinematográfico pode ser visto logo atrás da figura de Vargas. Sua presença na cena demonstra

que João Carriço poderia até estar ali desempenhando alguma função na cobertura do acontecimento mas, pela posição que ocupa na imagem, preenche o papel de figura de apoio ao presidente.

Imagem 83- Getúlio Vargas visita novamente Juiz de Fora em 1945



O presidente caminha à frente do grupo que tem Carriço logo atrás, entre os presentes. Vargas deixaria a presidência meses depois de vir a Juiz de Fora.

Fonte: Coleção *Carriço Film* - Arquivo Fotográfico da Fundação Museu Mariano Procópio (Mapro) (1945).

Já na imagem 84, Getúlio Vargas, sorridente, é saudado em carro aberto ao chegar no campo do Sport Club de Juiz de Fora. Lá, ele acompanharia um desfile de atletas e assistiria a uma partida de futebol entre o selecionado brasileiro e o local. A equipe de Carriço fotografou e a cena também teria sido filmada por um cinegrafista que aparece no registro com o equipamento no ombro, bem diante de Vargas que está com a mão erguida, cumprimentando a população. Apesar do indicativo, no acervo da Cinemateca ou da Funalfa, não há registros desse filme.

Imagem 84- Vargas é saudado pela população de Juiz de Fora



Um presidente sorridente acena para os populares em carro aberto. Um cinegrafista participa da cena que foi fotografada e filmada por Carriço.

Fonte: Coleção *Carriço Film* - Arquivo Fotográfico da Fundação Museu Mariano Procópio (Mapro) (1945).

Pelo que revela a imagem 84 muita gente teria testemunhado a visita de Vargas à cidade. Naquele mesmo dia, o presidente acompanhou o lançamento da pedra fundamental do monumento que seria construído em sua homenagem, em agradecimento às obras de regularização do rio Paraibuna. Era um reconhecimento do município pelos serviços de retificação realizados no curso d'água que cortava a localidade. Os populares pareciam ter motivos para isso. Além da ajuda de Carriço, que fornecia a inúmeros grupos uma chave de leitura do real (DUTRA, 2002), os moradores de Juiz de Fora também foram agraciados com efetivas ações governamentais do presidente⁴¹⁹ que, evidentemente, ganhavam reforço com a cobertura imagética do cinejornalista.

Como já dito neste trabalho, o município sofreu com a histórica enchente de 1940, como podemos ver nas imagens 85 e 86. Na primeira delas, a Praça João Penido, conhecida como praça da Estação, o local dos comícios e manifestações trabalhistas, ficou cheio d'água. Na foto ao lado, o cine Popular atingido pelo transbordamento. A casa de diversões de Carriço também

⁴¹⁹ O governo Vargas foi responsável por importantes obras executadas em Juiz de Fora no período que vai de 1930 a 1945. Entre elas, a fábrica de estojos e espoletas da 4ª Região Militar; concessão de recursos para melhorar o abastecimento de água; novos quartéis do Exército; construção dos Correios e Telégrafos e Caixa Econômica Federal; a regularização do Rio Paraibuna; a construção de pontes e casas populares para as vítimas da enchente de 1940; asfaltamento da União e Indústria até o Rio de Janeiro; a organização do SENAI e serviços na linha férrea na região (TEUTSCHBEIN, 2015).

figurou entre as vítimas da histórica enchente. O endereço pertencia a uma área da cidade que sofria constantemente com as cheias do Paraíba.

Imagem 85- A histórica enchente de 1940 nos registros de Carriço



Na imagem da esquerda, a praça João Penido, também conhecida como Praça da Estação, local famoso pelos comícios e manifestações, invadida pela água. O mesmo aconteceu no endereço do Cine Popular, à direita, que aparece inundado pelo transbordamento do Rio Paraíba nessa foto da Carriço Films.

Fonte: Coleção *Carriço Film* - Arquivo Fotográfico da Fundação Museu Mariano Procópio (Mapro) (1940).

Interessante observar a próxima imagem 86. É o cruzamento da avenida Getúlio Vargas com a rua Floriano Peixoto, endereço vizinho ao Popular – localizado a poucas construções dali. A mesma confluência da imagem 81 que recebeu o clique de Carriço no Dia do Soldado. Em uma ocasião, registro festivo. Em outro momento, as lentes revelando os prejuízos da chuva.

Imagem 86- Cruzamento da avenida Getúlio Vargas com rua Floriano Peixoto



Muita gente circulou mesmo com a área central tomada pela cheia. Essa confluência fica muito perto do Cine Popular que também foi invadido pela água. A região está localizada próxima do Rio Paraibuna que corta a cidade.

Fonte: Coleção *Carriço Film* - Arquivo Fotográfico da Fundação Museu Mariano Procópio (Mapro) (1940).

A cidade ainda mantinha na memória a enchente de 1940 quando, em 1942, no Cine Jornal N.111, recebeu um promissor anúncio de Carriço. Um dos tópicos abordados por ele no noticiário cinematográfico foram as obras de retificação do rio Paraibuna, que provocava a inundação em alguns pontos da cidade, entre eles, a região do Cine Popular, conforme mostram as imagens 85 e 86. Carriço abriu o tema com a seguinte informação textual: “Juiz de Fora, muito justamente foi denominada a Manchester Mineira, é um dos centros mais importantes do Brasil considerado para a economia nacional”. A narração parecia referendar a cidade como merecedora do que viria a seguir.

De acordo com o cinejornalista, as enchentes periódicas do rio teriam acarretado “à próspera cidade elevados prejuízos”. No entanto, ao apontar o problema, Carriço apresentou a solução: “mas graças agora as providências do governo Getúlio Vargas, tal flagelo não se repetirá em virtude dos trabalhos já iniciados pelo Departamento Nacional de Obras de Saneamento”. As imagens exibidas no noticiário mostravam o maquinário responsável pelos serviços de retificação do curso enquanto a narração complementava o feito quase heroico: “máquinas que se assemelham a tanques de guerra são ativamente movimentadas a fim de que a promessa feita a juiz de fora pelo governo Getúlio Vargas durante as últimas cheias seja integralmente cumprida”.

O assunto não terminaria ali. O cinejornal prosseguiu com uma homenagem ao diretor do Departamento Nacional de Obras e Saneamento, Hildebrando de Góes, que teria vindo à cidade inspecionar os trabalhos no Paraibuna. A dobradinha imagens e informações narradas foi uma bela contribuição do mediador Carriço que atuou como reforço na interpretação para aquela leitura. De acordo com ele, aquela obra viria para solucionar um problema de mais de 50 anos.

Durante discurso, segundo o texto do cinejornal de Carriço, Góes teria dito que o

governo Getúlio Vargas não vive de esperanças sempre adiadas. Não promete com intenção preconcebida de não cumprir. Não aborda os problemas para deixa-los secundários nas retóricas vazias das plataformas políticas. É rigorosamente honesto consigo mesmo para ser rigorosamente honesto com o Brasil. Assim, unindo a palavra à ação, resolveu o Estado Novo no importante centro mineiro a salvo das periódicas inundações, cujos trabalhos mantém agendados nos defendendo destas cenas tomadas por ocasião da visita do doutor Hildebrando de Góes (CINE JORNAL. N.111, 1942).

Para quem sofria com as cheias ou via a tragédia ao vivo, circulando pela cidade, ou pelas lentes de Carriço, receber aquelas informações deve ter despertado um enorme efeito simbólico. Apesar de tanta euforia do cinejornalista em torno da obra, pouco tempo depois, a cidade voltou a sentir os danos provocados pelos transbordamentos do rio. O diretor abordou o acontecimento no Cinejornal Carriço SN-039, de 1947. Nesse filme, a responsabilidade por minimizar os impactos dos estragos ficou a cargo do prefeito José Procópio Teixeira Filho.

8.5 O PTB de Juiz de Fora e o retrato do velho

Desde que foi criado, o PTB foi se fortalecendo em Juiz de Fora por meio de algumas lideranças locais, e promovia eventos para manter a memória da cidade em torno da figura de Vargas. Em 1950, por exemplo, Carriço fez a cobertura cinematográfica⁴²⁰ da missa de ação de graças em homenagem ao aniversário de Getúlio, reunindo amigos e admiradores do então candidato petebista à Presidência. A escolha do tema transparecia ser o apoio do mediador Carriço ao retorno de Getúlio Vargas que segundo ele, era um “ilustre homem público”.

Nesse mesmo cinejornal, Carriço mostrou imagens da prefeitura de Juiz de Fora aderindo à campanha de colocar o retrato⁴²¹ de Getúlio Vargas de volta à parede, ato que, segundo ele, estaria “antecipando” o que, de fato, poderia acontecer na política. Da cidade

⁴²⁰ O material está no *Cine Jornal* N.180, de 1950.

⁴²¹ Em 1950, o jingle de campanha de Vargas era “Retrato do Velho”, uma canção inspirada nas marchinhas carnavalescas.

mineira, João Carriço partiu com sua equipe para Petrópolis e, de lá, fez imagens impressionantes do comício lotado de Vargas na cidade serrana.

Por fim, duas abordagens correlatas que Carriço chamou de “um espetáculo inesquecível”. A primeira foi protagonizada pelo filho Manoel Carriço que pintou uma tela com o rosto de Vargas, conforme mostra a imagem 87. Segundo o juiz-forano, a composição artística fazia parte das homenagens que a cidade iria prestar ao candidato do PTB à presidência que visitaria o município. Na foto, é possível ver que Faisca Júnior, o apelido que Carriço deu ao filho, estava na produtora. A pintura traz Getúlio com o lenço típico do Sul e, abaixo da tela, a sigla do partido ao qual ambos pertenciam: o PTB.

Imagem 87- Manoel Carriço pinta quadro de Getúlio Vargas



O candidato do PTB à vereador de Juiz de Fora, Manoel Carriço, pinta o rosto de seu correligionário, Getúlio Vargas, também candidato do partido ao cargo de presidente da república. A pintura foi feita no jardim da produtora Carriço Fim.

Fonte: Cine Jornal N.180, de 1950.

Manoel Carriço, naquele mesmo ano, se candidatou a vereador em Juiz de Fora pelo Partido Trabalhista Brasileiro. Adriano Medeiros (2008, p.46) exibiu o santinho de propaganda, conforme pode ser visto na imagem 88. O pedido de voto era baseado na relevância do trabalho desenvolvido pela produtora do pai e do qual fazia parte como diretor e cinegrafista: “para vereador o homem que leva para todo Brasil através das objetivas de Carriço Film o progresso cultural, artístico, comercial e industrial de nossa querida Juiz de Fora”.

O filho de Carriço utilizou em seu santinho a imagem de Vargas. Apostou na dobradinha e contou com a herança vinda do familiar mais famoso. Mesmo com a influência do pai, um nome conhecido e com grande circulação política no município, Manoel não venceu nas urnas

e ficou como suplente sem nunca ter assumido o cargo. Medeiros (2008, p.46), ao entrevistar o jornalista Décio Lopes, ouviu do profissional que a cidade o considerava “inofensivo e irresponsável”, com um comportamento próximo a de um bon-vivant, ou um “filhinho do papai”.

Imagem 88- Santinho de Manoel Carriço nas eleições de 1950



A aposta na dobradinha com Vargas e a fama do pai não funcionaram para eleger o diretor da Carriço Film. Na propaganda, ele ressaltava seu empenho em levar para o Brasil através da produtora o progresso cultural, artístico, comercial e industrial de Juiz de Fora.

Fonte: Adriano Madeiros (2008).

Nas urnas, Vargas teve destino diferente de Manoel. Venceu e retomou a presidência da república. Daí para frente, como bem analisa Jorge Ferreira (2020), o período foi de dificuldades econômicas com o retorno inflacionário, desequilíbrio financeiro no setor público e a consequente queda nos salários. Em março de 1953, teve início em São Paulo o movimento grevista conhecido como Greve dos 300 Mil. Ferreira complementa que a intransigência da oposição em negociar, juntamente com a atuação da imprensa, conduziu o país a em um período de desestabilização em que a questão central era tirar Vargas da Presidência.

O destino político de Getúlio Vargas foi selado, segundo Ferreira, quando seu chefe de segurança, Gregório Fortunato, teria pedido a um pistoleiro dar fim à vida de Carlos Lacerda. A sequência de fatos levou Vargas a cometer o suicídio em 24 de agosto de 1954, em seu quarto, no Palácio do Catete, no Rio de Janeiro.

As vidas paralelas de Carriço e Vargas se encontram novamente no cruzamento de datas. Ambos encerram um roteiro de vida na mesma década. Dois anos após a morte do presidente, chega ao fim, em 1956, os 23 anos de trabalhos ininterruptos da Carriço Film. Em 1959, João

Carriço morre deixando o Cinema Popular como legado para o filho. No ano anterior, em 1958, o Popular sediou uma convenção do PTB, conforme revela a imagem 89.

Imagem 89- Convenção do PTB, em 1958, no palco do Cine Popular



Clodesmidt Riani encabeça o evento ocupando o centro da mesa.
Fonte: Adriano Medeiros (2008).

Na foto, os integrantes da legenda ocupam o palco da casa de diversão. No centro da mesa Clodesmidt Riani, líder sindical e uma das principais figuras do PTB em Juiz de Fora. Ao fundo, as cortinas que tanto abriram e fecharam ao longo de três décadas para os filmes exibidos ou as peças de teatro. Mas ainda havia um grande espetáculo para entrar em cartaz o que só aconteceu seis anos depois, em 1964. Era a última vez que o Cine Popular apareceria no cenário nacional.

8.6 O Popular e o último ato

A noite de domingo 15 de março de 1964 seria bem diferente de qualquer outra testemunhada pelo Cine Popular ao longo de sua existência. A movimentação começou pouco antes do início da tarde. Às 13h, a área no entorno do familiar cinema havia sido isolada.⁴²² Oitocentos policiais estavam de prontidão diante da perspectiva de um conflito armado em frente ao cenário que abrigou tantos filmes de ação.

A Frente de Mobilização Popular (FMP)⁴²³ havia marcado um “*meeting*” para às 20h, no interior do cinema. A concentração nacionalista organizada pelo Partido Trabalhista Brasileiro (PTB) iria reunir, entre outros, o governador de Pernambuco, Miguel Arraes (PST)

⁴²² *Diário Mercantil*. Juiz de Fora, edição nº 15.620, coluna Decio Cataldi, p.3, 17/03/1964.

⁴²³ A Frente da Mobilização Popular (FMP) era um movimento nacionalista que visava a implementação das chamadas reformas de base (agrária, urbana, tributária, bancária e constitucional). A liderança era do deputado federal Leonel Brizola e reunia representantes de organizações sindicais, estudantis e de mulheres (CPDOC).

e líderes trabalhistas, que iriam defender as reformas pregadas no Comício da Central pelo presidente João Goulart.⁴²⁴ O Popular, naquele dia, estava prestes a se transformar em uma “autêntica praça de guerra”⁴²⁵.

O roteiro da ação começou a ser elaborado dias antes. Alguns de seus personagens foram os deputados Olavo Costa, Último de Carvalho e Abel Rafael Pinto, todos do PSD, que revelaram publicamente a disposição de impedir o encontro. Na quarta-feira anterior ao evento, o deputado Abel Rafael, em ato público, convocou a população de Juiz de Fora a reagir contra a realização do “encontro vermelho”.⁴²⁶

No dia seguinte, após retornar de Brasília, o deputado Olavo Costa, durante visita ao General Olímpio Mourão Filho, Comandante da 4ª Região Militar na cidade, reforçou o desejo do colega pessedista, comunicando a disposição da população em “não deixar que se realize a concentração do Cine Popular”.⁴²⁷ À noite, Costa fez uso dos microfones da Rádio Sociedade de Juiz de Fora, Super B-3, pedindo aos ouvintes que “lutassem pela democracia, expulsando os comunistas”.⁴²⁸

Na sexta, entrou em cena novamente o deputado Abel Rafael que, antes de partir para Juiz de Fora, disse em Brasília que “ele e seus companheiros de Resistência Democrática” ainda não sabiam como impedir a concentração nacionalista, que distribuiu convites individuais para entrada no Cine Popular. Certos de que seriam proibidos de acessar o cinema, estariam na porta do estabelecimento para vaiar os integrantes da FPM⁴²⁹.

Por outro lado, o líder sindical Clodesmidt Riani, líder do PTB em Juiz de Fora e presidente da Confederação Nacional dos Trabalhadores da Indústria (CNTI), havia confirmado o evento da Frente ao governador de Minas Gerais, Magalhães Pinto, que acionou o reforço policial, diante dos “boatos alarmantes”⁴³⁰ de que o encontro seria impedido de acontecer. Estavam confirmadas as presenças do governador de Pernambuco, Miguel Arraes, e dos

⁴²⁴ O Coronel Antônio de Pádua Falcão, Comandante do destacamento da Polícia Militar de Juiz de Fora determinou que os homens ficassem de prontidão na tarde do dia 14/03. A ordem partiu do Secretário de Segurança, Monteiro de Castro, e repassada ao Coronel, e ao Delegado-Geral, Jair Fortes. A intenção era garantir a realização da concentração, de acordo com os direitos previstos na Constituição. (*Jornal do Brasil*. edição nº 62, primeiro caderno, p.3, 15/03/1964).

⁴²⁵ *Diário da Tarde*. Juiz de Fora, edição nº 4260, capa, 16/03/1964.

⁴²⁶ *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, edição nº 61, p. 2, 14/03/1964.

⁴²⁷ *Idem*.

⁴²⁸ *Ibidem*. Ao *Jornal do Brasil* de 15/03/1964 edição nº 62, p.3, o deputado federal Olavo Costa havia declarado que iria impedir o encontro nem que isso “lhe custasse a própria vida”.

⁴²⁹ *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, edição nº 61, p. 2, 14/03/1964.

⁴³⁰ *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, edição nº 62, p. 2, 15/03/1964.

deputados Paulo de Tarso (PDC), Almino Afonso (PST) e José Gomes Pimenta (PDC) que estariam em Juiz de Fora, para discursar no Popular.⁴³¹

As palavras do presidente João Goulart no comício da Central do Brasil durante semana provocaram euforia entre os sindicalistas, estudantes e a esquerda. No discurso, o presidente afirmou que “ninguém mais lhe arrebatava a liderança popular”⁴³², deixando clara a intenção de concorrer nas próximas eleições presidenciais. A intenção tinha o apoio de Arraes, favorável a uma reforma eleitoral criando condições para reeleição de Jango.⁴³³

Enquanto os discursos ecoavam no interior do Popular, nas ruas, a polícia tentava controlar a reação que se formava diante do cinema. Os jornais ressaltaram a presença de milhares de pessoas⁴³⁴ que protestavam contra a presença de Arraes na cidade, entre homens e mulheres, de todas as esferas sociais e postos de trabalho: operários, comerciantes, bancários, funcionários públicos, comerciários, industriais, lavradores, parlamentares e até religiosos.

De acordo com a imprensa local, o protesto seguia pacífico com vivas ao Brasil democrata e livre e, em contrapartida, “recebia cargas de baionetas e cassetetes dos policiais”, além das bombas de efeito moral. O clima seguia assim até que rajadas de metralhadoras foram disparadas para o alto. Algumas pessoas quiseram invadir o cinema⁴³⁵. De dentro do Popular, podiam-se ouvir as vozes de quem gritava não temer as metralhadoras que estavam viradas para o povo, do lado de fora do cinema⁴³⁶.

Dentro, Clodesmidt Riani foi o último a falar antes do governador pernambucano.⁴³⁷ A mesa dirigente⁴³⁸ foi composta por Arraes, os secretários estaduais do Interior, Oswaldo Pieruccetti, e de Segurança Pública, José Monteiro de Castro, dos deputados Múcio Ataíde, Wilson Modesto, José Gomes Pimenta, José de Castro Ferreira, Clodesmidt Riani, os estudantes Paulo de Tarso Almeida (UNE), José de Alencar Medeiros e José Maria Rebelo, além do vereador Peralva de Miranda Delgado e do Capitão Geraldo de Oliveira, representante do Comando do 2º B.I.. O terceiro suplente da bancada federal do PTB, Padre Francisco Lage

⁴³¹ *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, edição nº 61, p. 2, 14/03/1964.

⁴³² *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, edição nº 62, primeiro caderno, p.3, 15/03/1964.

⁴³³ *Idem*.

⁴³⁴ *Diário da Tarde*. Juiz de Fora, edição nº 4.260, p.6, 16/03/1964.

⁴³⁵ *Diário Mercantil*. Juiz de Fora, edição nº 15.260, coluna Pedro Paulo Amaral, p.3, 17/03/1964.

⁴³⁶ De acordo com o *Diário da Tarde*, havia de 500 a 600 pessoas dentro do Popular em apoio ao evento do FMP.

⁴³⁷ O governador pernambucano, Miguel Arraes, chegou a Juiz de Fora por volta das 20h e foi escoltado até entrada do cinema (*Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, edição nº 21.763, capa, 17/03/1964). Arraes chegou acompanhado de dois secretários do governador Magalhães Pinto. O secretário do interior, Oswaldo Pieruccetti, e de Segurança Pública, José Monteiro de Castro, além de “elementos comunistas” (*Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, edição nº 13.121, p.3, 17/03/1964).

⁴³⁸ *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, edição nº 13.121, p.3, 17/03/1964.

Pessoa (conhecido por Padre Lage), que era aguardado como um dos oradores no cinema, teve sua entrada embargada pela polícia.⁴³⁹

Miguel Arraes, ao assumir o microfone do Popular, elogiou o povo mineiro antes de ressaltar que seria necessário o apoio do estado em “favor da democracia”. Foi no Popular que Arraes se dirigiu a um pequeno grupo: “essa minoria desejou impedir a posse de Jango. Agora, lutamos pelas reformas, mas é necessário que tenhamos liberdade para lutar por elas. Não tememos a luta”⁴⁴⁰. Naquele dia, a praça pública foi o entorno do Popular, nas ruas que viraram um ambiente de guerra. No total, cerca de 50 pessoas foram presas e 40 feridos atendidos no Pronto Socorro Municipal de Juiz de Fora⁴⁴¹.

O Popular não saiu de cena nos dias seguintes ao comício do PTB. O embate entre a polícia e os populares foi um dos temas mais frequentes das páginas dos jornais.⁴⁴² Os relatos dão conta de que a ação militar agiu para dispersar os manifestantes “anti-comunistas”⁴⁴³ que se aglomeraram em frente ao cinema – alguns deles ameaçando invadir o local, garantindo a realização do evento trabalhista favorável às reformas. Duas semanas depois, as tropas lideradas pelo general Olímpio Mourão Filho, comandante da 4ª Região Militar, saíram da cidade em direção ao Rio de Janeiro para forçar a queda do presidente João Goulart. Juiz de Fora e o Cine Popular fizeram parte do momento histórico que deu origem ao golpe militar de 1964. Coincidência ou não, dois anos depois, o Cine Popular fecharia suas portas - definitivamente.

⁴³⁹ Houve confusão e agressões durante a chegada do Padre Lage ao Popular. De acordo com o relato jornalístico, ele foi atingido, preso e levado à delegacia (*Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, edição nº 13.121, p.3, 17/03/1964).

⁴⁴⁰ *Diário da Tarde*. Juiz de Fora, edição nº 4.260, p.5, 16/03/1964.

⁴⁴¹ *Tribuna da Imprensa*. Rio de Janeiro, edição nº 4.301, p.3, 16/03/1964; *Jornal do Comércio*. Rio de Janeiro, edição nº 138, p.3, 16 e 17/03/1964.

⁴⁴² “Dispositivo policial jamais visto na cidade garantiu a fala “nacionalista” no Popular (*Diário Mercantil*. Juiz de Fora, edição nº 15.260, capa, 17/3/1964). Tanto o *Diário Mercantil* quanto o *Diário da Tarde* tiveram uma tiragem extra nas duas edições seguintes ao encontro no Cine Popular. Por toda a cidade, circularam os comentários sobre os acontecimentos políticos (*Diário Mercantil*. Juiz de Fora, edição nº 15.620, coluna de Decio Cataldi, p.3, 18/03/1964).

⁴⁴³ *Tribuna da Imprensa*. Rio de Janeiro, edição nº 4.301, p.3, 16/03/1964.

9 CONCLUSÃO

João Gonçalves Carriço morreu aos 72 anos. Uma trajetória inserida em um roteiro dinâmico e, muitas vezes, glamoroso. Mas, o apagar das luzes em seus últimos anos de sua vida foram o ponto de virada de uma narrativa que ele jamais sonharia como ponto final de seu “*script*”. Seu “xodó”, a produtora cinematográfica havia fechado as portas e o cinema estava passando por problemas, que incluíram disputas judiciais. Sem falar as questões financeiras que abalaram os Carriço que, sequer, conseguiram arrebataram um cargo político por meio do único filho, Manoel.

Olhar de maneira rasa para esse ator social pode gerar uma reflexão rasteira. No entanto, Carriço é o resultado das influências do período em que viveu - registrou a memória de seu tempo e foi além. O resultado de sua trajetória de vida foi objeto da minha pesquisa que pode, ainda, gerar inúmeros outros estudos que não essa biografia de cunho historiográfico.

Esta tese de doutorado corrobora com algumas tentativas que vêm sendo amplamente discutidas visando aumentar o campo de análises dos filmes partindo do princípio de que os materiais são fontes que revelam fenômenos que vão para além do próprio filme. No caso de Carriço, um produtor local, incluímos nesse escopo a contribuição no sentido de se romper com a tradição de se pesquisar cineastas hegemônicos do eixo Rio de Janeiro e São Paulo.

Suas fotos também têm importância acadêmica e, juntamente com os filmes, podem inspirar reflexões cinematográficas, artísticas, sociológicas, antropológicas, arquitetônicas e outras áreas de conhecimento das ciências sociais e humanas.

A finalização deste trabalho é apenas uma colaboração para a história de Juiz de Fora no recorte que vai de meados do século XIX e parte do século XX. Uma das principais contribuições do personagem Carriço foi apresentar à sociedade juiz-forana, composta por um significativo número de negros libertos, novos espaços de sociabilidade e visibilidade. Além de abrir as portas do cinema para um público eclético, formado por membros da elite e de outras esferas à margem da sociedade, o cineasta deu a essas pessoas simples um espaço em cena nas inúmeras festas de rua que filmou ou fotografou.

São do cineasta as imagens em movimento da cidade no início do século XX, algo que deveria estar acessível a todos de Juiz de Fora, fazendo jus a uma das principais características de Carriço que se colocou a serviço de inúmeras causas, a principal delas, democratizar o acesso ao cinema praticando preços populares ou até mesmo permitindo a entrada gratuita dos frequentadores.

Os populares foram “personagens” de inúmeros filmes e também tiveram seus rostos potencializados. Ali, nas imagens, eles eram aceitos. Podiam sorrir, pular, brincar, se envolver, um importantíssimo ambiente de sociabilidade que concediam a essas pessoas uma percepção de pertencimento e existência. O contato do povo com os demais moradores da cidade também foi fortalecido dessa forma.

Essa integração permitia ampliar as redes de convívio para essa parcela popular composta não só pelos negros, mas pelos trabalhadores em geral, os estudantes, os desempregados, as crianças, os adolescentes, as mulheres.

Paralelamente a esse potente trabalho de promover o reconhecimento dos populares, a notoriedade de Carriço, reconhecida por jornais, homenagens, no comparecimento em massa para visitaçãõ a seus presépios, na alegria proporcionada por sua decoração de carnaval, mostrou como sua ação poderia legitimar sua intervenção no debate social.

Nas primeiras décadas do século XX, com o avanço da imagem e do som, houve uma revolução do processo comunicativo, em especial, da fotografia, do cinema e do rádio. Os dois primeiros faziam parte do cotidiano profissional do juiz-forano e foram decisivos porque atingem um maior alcance de público, sobretudo, porque põe abaixo a barreira de quem não sabia ler ou escrever e era alijado do formato texto impresso.

Essas práticas são vetores culturais de grande impacto no mundo intelectual e faziam parte de uma estratégia dos projetos políticos do século XX, sendo vistas como detentoras de imenso poder transformador. Carriço era um intelectual mediador e atuava com a mídia efervescente na época: o cinema, atividade da qual fazia parte como produtor e exibidor.

O intelectual mediador exercia a função da socialização política, que nem sempre se procede por doutrinação. Por outro lado, o público que compartilhava o resultado de sua obra, por influência da escolha dos temas, os modelos construídos, as normas instituídas pelas telas, acabava interiorizando a informação tonando-se sensível à recepção de ideias ou até mesmo adotando comportamentos.

Além disso, o ambiente socioeconômico e cultural em que vivia preparava o terreno para as ações políticas das quais participou. É indissociável analisar Carriço, suas origens, suas motivações, seus sistemas de valores, de normas, crenças com o contexto histórico. A leitura dessa memória do passado, suas aspirações para o futuro e como representava a sociedade são imprescindíveis para sua compreensão.

Certamente, João Carriço era adepto de um ponto de vista e articulava representações junto ao público. Ao longo da vida, ficou evidente sua vocação para a arte de representar seja por meio de seu olhar fotográfico e cinematográfico, das escolhas do que registrava, escrevendo

seus roteiros, desenhando pinturas caricatas, irônicas ou de espelhamento político, falando para o público ou permitindo a entrada em seu “ambiente” mais sagrado: a sala de cinema.

Por isso, foi importante compreender como Carriço pertenceu a seu tempo. De que forma foi arrebanhado pelas políticas de representações voltadas para as sociedades, materializadas pela informação que divulgava em suas imagens em movimento ou os cliques fotográficos. Seu material é parte da memória nacionalista sintetizada por meio de suas lentes. Por isso, contemplar a religião, a prática esportiva e o carnaval como recorte da pesquisa nos leva a essas considerações.

Do ponto de vista da visão política e social e a dinâmica que se manifestava nos anos de atuação da Carriço Film, visando a construção de um estado nação, a utilização de estratégias persuasivas que transformaram situações festivas em grandes eventos com o apoio popular, de fato, auxilia na produção de sentido. A mediação de Carriço cobrindo esses acontecimentos e reproduzindo-os nas telas do cinema complementava o circuito interpretativo já que ele atuava na circulação e recepção desses conceitos.

Uma das dificuldades na compreensão do personagem Carriço foi a dinâmica de sua vida e a não linearidade. Seu roteiro nunca foi retilíneo marcado por coerências. Até porque, sua circulação artística já diz muito sobre a não repetição e a não permanência. Essa multiplicidade aliada à dificuldade na organização dos documentos disponíveis foi um desafio. Além disso, o período *sui generis* marcado pela pandemia foi um fator complicador.

Ainda assim, pude cruzar sua trajetória individual com a história social. Carriço sempre foi um polo ativo desse aparato e se apropriou dele. Projetou as informações para outra dimensão que passei a conhecer por meio de seus filmes e fotografias. Dessa forma, tive a chance de perceber indícios do geral a partir de sua individualidade e subjetividade.

Os discursos presentes em seus documentos mostram seu poder de atribuir sentido a um contexto, ratificando seu papel de intelectual mediador. Carriço era um sujeito engajado na vida da cidade porque tinha fortes relações tecidas com a comunidade. De certa forma, preencheu sua função social como um profissional da comunicação. Seu talento publicitário era nítido.

Ao observar os panfletos de divulgação do cinema e os anúncios publicados nos jornais percebe-se claramente traços publicitários em sua escrita, ou seja, um profissional especialista em atingir um público - segmentado ou abrangente e heterogêneo. A forma como se comunicava e divulgava seus projetos era inovadora para a época que presenciou a cultura de massa nascer e se desenvolver. Por isso, ele era intelectual de seu tempo.

Outro ponto é considerar que João Carriço representa apenas um ponto de vista. Atuava junto aos populares mas herdou do pai o apoio financeiro para dar início a um projeto ousado e

inovador – difícil imaginar se faria isso sem os recursos iniciais disponíveis para dar continuidade ao sonho que nutria. Circulava entre políticos, artistas, oligarcas, industriais, comerciantes, militares e religiosos - filmava eventos sociais, religiosos e bailes de carnaval com a presença dessa fatia da sociedade.

Por isso, a importância do personagem porque estava imerso em redes de sociabilidade. Na política, atuações como de Carriço podem representar a visibilidade de um projeto ou sua compreensão para uma audiência, estabelecendo uma comunicação que simplifica e até mesmo torna o processo mais didático para o público.

A forma como apreendia a realidade social é nítida em seu material e o desafio foi tentar identificar os sentidos atribuídos a essa realidade. A produção de bens culturais é muito dinâmica e a mediação de Carriço pode ser considerada um fenômeno diante da amplitude de sua atuação. E ele parecia provocar ou debochar desse dinamismo quando criou o *slogan*: “Carriço Film – tudo vê, tudo sabe, tudo informa”.

A produção de Carriço surge como instrumento para perceber, pensar e analisar as articulações dos modos de viver em conjunto e como ele representa a coletividade e a maneira como intervém no espaço público. Afinal, era dono de várias identidades que possibilitaram a ele circulação em várias histórias de vida possíveis. O Carriço cinejornalista, o Carriço “amigo do povo”, o dono do cinema, o pintor Faisca, o cenógrafo dos presépios, o Carriço carnavalesco...

O resultado da minha pesquisa pode facilitar o trabalho de outros pesquisadores, visto que a decupagem de todos os cinejornais com a descrição dos textos inseridos na tela, do texto narrado e das imagens gerou um potente arquivo que precisa ser acessado por meio de um banco de dados. A análise das fotos também produziu um indexador para facilitar a localização de todas as fotografias do acervo.

Porém, todos esses dados precisam estar acessíveis de alguma forma. Durante a pandemia, por exemplo, não fosse a digitalização dos jornais disponibilizados pela Hemeroteca, da Biblioteca Nacional, minha pesquisa teria sido interrompida. Hoje, a Cinemateca de São Paulo disponibiliza um catálogo virtual com os filmes de Carriço. No entanto, não há informações detalhadas como as que produzi durante os quatro anos de doutorado.

Impossível, nesse sentido em que provoco a discussão em torno dos espaços de memória, não citar o jornalista Décio Lopes que mobilizou a cidade para a preservação do acervo de Carriço. Juiz de Fora nunca possuiu um local para armazenamento desse tipo de material e, se os filmes do cineasta permanecessem no município, certamente, teriam se perdido por completo em função da deterioração.

É necessário um esforço do poder público para acionar a Cinemateca e conseguir todos os materiais que teriam sido recuperados – como parte do acordo estabelecido com a Prefeitura, décadas atrás, para que a cidade tenha filmes em condições de serem exibidos. Se a Cinemateca ocupa esse papel de guardião da memória, precisamos preencher a função de divulgadores dessa memória.

Nada do que proponho terá impacto se ainda temos uma limitação de acesso aos filmes de Carriço. O visionamento das escolas, da população periférica, a disponibilização dos materiais em constante exibição poderia contribuir para a noção de pertencimento da população à cidade que não existe mais, que ficou restrita ao passado. Mas esse resgate pode ser feito. Seria a maior contribuição concedida pela cidade a Carriço, e uma maneira de reconhecer sua importância por meio da divulgação dos documentos com as histórias locais fechando o ciclo de vida do “amigo do povo”.

FONTES

Arquivo Histórico de Juiz de Fora (AHJF)

Diário Mercantil (1927, 1939, 1952, 1959, 1964)

Diário da Tarde (1952, 1959, 1964)

FUNDO Primeiro Cartório de Notas – Livro 78 páginas 52 a 56. Caderno Arquivo Histórico de Juiz de Fora (AHJF).

FUNDO Câmara Municipal na República Velha. Entidades recreativas (em organização). Caderno Arquivo Histórico de Juiz de Fora (AHJF).

Arquivo Central da Universidade Federal de Juiz de Fora

FUNDO Benjamin Colucci – Coordenação de arquivos permanentes. Setor de memória social. Inventário ano 1916. Inventariado Manoel Gonçalves Carriço. 54º Processo, caixa 0084, ID: 2486.

FUNDO Inventário do Arquivo da Companhia Central de Diversões: Juiz de Fora-MG (1926-1983), Nível 3, Junta Comercial de Minas Gerais.

Arquivo Histórico Arquidiocesano de Juiz de Fora

LIVRO de registros casamentos (proclamas) – Paróquia Santo Antônio – Catedral Metropolitana de Juiz de Fora (1883/1887). Folha 114.

LIVRO de batismo 1 – Igreja da Glória – p.351

LIVRO de batismo 1 – Igreja da Glória – p.191, t.74

Museu Mariano Procópio (MAPRO)

Documentos disponíveis no acervo do Museu Mariano Procópio

FUNDO João Carriço: Coleção de fotos João Carriço

Fundação Cultural Alfredo Ferreira Lage da Prefeitura de Juiz de Fora (FUNALFA/PJF) / Divisão de Patrimônio Cultural (DIPAC)

Acervo cinejornais João Carriço – cópias disponíveis em DVD

Setor de Memória da Biblioteca Municipal Murilo Mendes (SMBMMM)

Diário Mercantil (1964)

Diário da Tarde (1964)

Fontes digitalizadas e acessadas online

FUNDAÇÃO BIBLIOTECA NACIONAL (Brasil). Hemeroteca Digital Brasileira

A Batalha (1876-1912)

A Cena Muda (1921 a 1955)

A Epoca (1912 a 1919)
A Noite (1911 a 1949)
A Notícia (1894 a 1916)
Almanach de Juiz de Fora: Para 1987 Publicação Commercial, Industrial, Agrícola e Litteraria (RJ) - (1897 a 1892, Editores Mattoso & Medeiros)
Cine Reporter (1946 a 1956)
Cinearte (1926 a 1932)
Correio da Manhã (1936 a 1939, 1940 a 1949, 1960 a 1969)
Correio de Minas (1894 a 1904)
Correio Paulistano (1900 a 1919)
Diário Carioca (1940 a 1949)
Diário da Noite (1930 a 1939)
Diário de Notícias (1930 a 1939)
Diário de Pernambuco (1930 a 1939)
Folha Mineira (1949 a 1959, 1952 a 1963)
Gazeta Commercial (1929 a 1977)
Gazeta de Notícias (1900 a 1919, 1930 a 1939, 1940 a 1949)
Jornal do Brasil (1900 a 1909, 1940 a 1949, 1960 a 1969, 1970 a 1979, 1980 a 1989)
Jornal do Commercio (1905 a 1979)
Jornal Pequeno (1890 a 1950)
Lar Catholico 1891 a 1957
Manchete (1952 a 2007)
O Brasil (1922 a 1927)
O Imparcial (1935 a 1939)
O Jornal (1930 a 1939, 1940 a 1949, 1960 a 1974)
O Malho (1902 a 1953)
O Paiz (1900 a 1909, 1920 a 1929)
O Pharol (1876 a 1933)
O Radical (1932 a 1943)
O Semanário (1956 a 1964)
Revista da Semana (1900 a 1918)
Tribuna da Imprensa (1970 a 1979)
Última Hora (1951 a 1984)

Instituto Teuto-Brasileiro William Dilly

Acervo de fotos e documentos

BIBLIOGRAFIA

ALBIN, Ricardo Cravo. **Vinicius, Poeta e Diplomata, na Música Popular**. P. 33-56. In: Fundação Alexandre de Gusmão. **EMBAIXADOR DO BRASIL**. Brasília: FUNAG, 2010.

ALMEIDA, Patrícia Lage de. **Espaços de vivências compartilhadas: o lazer como via de inserção dos negros na sociedade juiz-forana no início do século XX**. In: VISCARDI, Cláudia Maria Ribeiro; OLIVEIRA, Mônica Ribeiro de. **À margem do caminho novo: experiências populares em Juiz de Fora**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2011.

ALMEIDA, Patrícia Lage de. **O pão e a festa patrimônio imaterial e turismo em Juiz de Fora (1969-2010)**. 2015. Tese (doutorado) apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História, Política e Bens Culturais, do Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil (CPDOC), da Fundação Getúlio Vargas. Rio de Janeiro.

ALMEIDA, Fernanda Mourinho de. **Comunidades libertas no período pós-abolição: ensaio sobre família, amizade e laços de solidariedade entre os libertos e trabalhadores pobres na zona rural de Juiz de Fora**. In: VISCARDI, Cláudia Maria Ribeiro; OLIVEIRA, Mônica Ribeiro de (orgs.) **À margem do caminho novo: experiências populares em Juiz de Fora**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2011.

ANDRADE, Silvia Maria Belfort Vilela de. **Classe operária em Juiz de Fora: uma história de lutas (1912-1924)**. Juiz de Fora, Ed. da Universidade Federal de Juiz de Fora, 1987.

ARAUJO, Maria Celina Soares d'. **Sindicatos, carisma e poder: o PTB de 1945-65**. Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getulio Vargas, 1996.

AVELAR, Alexandre de Sá. **A biografia como escrita da História: possibilidades, limites e tensões**. Revista de História da Ufes. Número 24, 2010. (Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória), p. 157-172.

BAKHTIN, Mikhail. **Cultura popular na idade média e no renascimento: o contexto de François Rabelais**. São Paulo: Hucitec, 1987.

BANDEIRA, Marina. **A Igreja Católica na virada da questão social: anotações para uma história da Igreja no Brasil**. Rio de Janeiro: Vozes, 2000.

BASTOS, Wilson de Lima. **Mariano Procópio Ferreira Lage. Sua vida, sua obra, sua descendência**. Juiz de Fora: Edições Caminho Novo, 1961.

BERSTEIN, Serge. **A cultura política**. In: RIOUX, Jean-Pierre; SIRINELLI, Jean-François (org.). Para uma história cultural. Lisboa: Editorial Estampa, 1998. p.349-365.

BORGES, Célia Maia. **Solidariedades e Conflitos: História de vida e trajetória de grupos em Juiz de Fora**. Borges, Célia Maia (org.). Juiz de Fora: EDUFJF, 2000.

BORGES, Vavy Pacheco. **Grandezas e misérias da biografia**. In: PINSKY, Carla Bassanezi (org.). **Fontes históricas**. São Paulo: Contexto, 2006. p. 203-233.

BOURDIEU, Pierre. **A ilusão biográfica**. In: AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de Moraes. **Usos & abusos da história oral**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006. p. 183-191.

CAPELATO, Maria Helena. **O Estado Novo: o que trouxe de novo?** p.103-137. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília de Almeida Neves. **O tempo do nacional-estatismo: do início dos anos 1930 ao apogeu do Estado Novo**. Segunda República (1930-1945). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.

CARNEIRO, Deivy Ferreira. **Por uma “história vista de baixo” da imigração alemã em Juiz de Fora**. p.149-180. In: VISCARDI, Cláudia Maria Ribeiro; OLIVEIRA, Mônica Ribeiro de (orgs.) **À margem do caminho novo: experiências populares em Juiz de Fora**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2011.

CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira. **A “Europa dos pobres”**. Juiz de Fora na Belle-Époque mineira. Juiz de Fora: EDUFJF, 1994.

CINEMATECA BRASILEIRA. **Cinejornal Carriço**. São Paulo: BR Gráfica/Editora, 2001. Catálogo.

COUTO, Rita. **Santana: uma capela tirolesa na colônia alemã de Juiz de Fora**. Juiz de Fora: Edição do Autor, 2016.

COUTO, Rita de Cássia Lara. **São Pedro – o coração da colônia alemã de Juiz de Fora**. Juiz de Fora: Editar Editora Associada Ltda, 2018.

DELGADO, Lucilia de Almeida Neves. **PTB: Do Getulismo ao reformismo (1944-1964)**. São Paulo: Marco Zero, 1989.

_____, Lucilia de Almeida Neves. **Partidos políticos e frente parlamentares: projetos, desafios e conflitos na democracia**. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília de Almeida Neves. **O tempo da experiência democrática: da democratização de 1945 ao golpe civil-militar de 1964: Terceira República (1945-1964)**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2020. (O Brasil Republicano; 3). p.127- 153.

DUTRA, Eliana R. de Freitas. **História e Culturas Políticas**. Definições, usos e genealogias. *Varia História*, nº 28, Dezembro de 2002. p. 13-28.

ESTEVES, Albino. **Album do Município de Juiz de Fora**. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1915.

FERRAZ, Rosane Carmanini. **A chegada do cinema em Juiz de Fora: uma nova opção de entretenimento no centro cultural de Minas Gerais (1897-1912)**. In: BRUM, Alessandra; MELO, Luís Alberto Rocha; PUCCINI, Sérgio (orgs.), **Cinema em Juiz de Fora**. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2017.

FERRAZ, Talitha. **Espectação Cinematográfica no subúrbio carioca da Leopoldina: dos “cinemas de estação” às experiências contemporâneas de exibição**. 2014. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura) – Escola de Comunicação da UFRJ. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

FERREIRA, Jorge. **O nome e a coisa**: populismo na política brasileira. In FERREIRA, Jorge (org). **O populismo e sua história** debate e crítica. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017. p. 59 - 124.

_____, Jorge. **Escrevendo João Goulart**. In: AVELAR, Alexandre de Sá; SCHMIDT, Benito Bisso (orgs). **O que pode a biografia**. São Paulo: Letra e Voz, 2018. p.163-189.

_____, Jorge. **O governo Goulart e o golpe civil-militar de 1964**. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília de Almeida Neves. **O tempo da experiência democrática**: da democratização de 1945 ao golpe civil-militar de 1964: Terceira República (1945-1964). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2020. (O Brasil Republicano; 3). p.403- 468.

_____, Jorge. **Crises da República**: 1954, 1955 e 1961. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília de Almeida Neves. **O tempo da experiência democrática**: da democratização de 1945 ao golpe civil-militar de 1964: Terceira República (1945-1964). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2020. (O Brasil Republicano; 3). p.341- 382.

FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília de Almeida Neves. **O tempo do nacional-estatismo: do início dos anos 1930 ao apogeu do Estado Novo**: Segunda República (1930-1945). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.

FERREIRA, Jorge Luiz. **Trabalhadores do Brasil**: o imaginário do povo. Rio de Janeiro: FGV, 1997.

FERREIRA, Marieta de Moraes; PINTO, Surama Conde Sá. **A crise dos anos 1920 e a Revolução de 1930**. p.373-401. In: DELGADO, Lucilia de Almeida Neves; FERREIRA, Jorge (orgs.). **O Brasil Republicano. O tempo do liberalismo oligárquico. Da proclamação da República à Revolução de 1930. Primeira República (1889-1930)**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

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

FILHO, João Mariano Procópio. **Aspectos da Vida Rural em Juiz de Fora**. Juiz de Fora: 1978.

FREIRE, Américo Oscar Guichard. Campos Sales e a República Carioca. **Locus Revista de História**, Juiz de Fora, v. 2, n. 1, p. 9-20. 1996. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/locus/article/view/20423>. Acesso em: 30 jan. 2023

GALDINO, Márcio da Rocha. **Minas Gerais**: ensaio de filmografia. Belo Horizonte: Comunicação, 1983.

GALVÃO, Arabella. **História do Mobiliário**. Curitiba. UFPR, 2016.

GASPARETTO JÚNIOR, Antônio. **Direitos Sociais em Perspectiva**: Seguridade, Sociabilidade e Identidade nas Mutuais de Imigrantes em Juiz de Fora (1872-1930). Belo Horizonte: Fino Traço, 2014.

GENEROSO, Fernanda. **A serviço do cinema**: história e cultura política nas revistas. A Cena Muda e Cinearte na década de 1930. Dissertação de Mestrado, UFF, 2016

GIROLETTI, Domingos. **O processo de Industrialização de Juiz de Fora: 1850-1930**. Fundação João Pinheiro. Belo Horizonte, 1980.

GOMES, Angela de Castro. **Burguesia e trabalho**. Política e legislação social no Brasil: 1917-1937. Rio de Janeiro: Campus, 1979.

_____, Angela de Castro. **A invenção do trabalhismo**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2005.

_____, Angela de Castro. **Estado Novo: debatendo nacionalismo, autoritarismo e populismo**. p.173-201. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília de Almeida Neves. **O tempo do nacional-estatismo: do início dos anos 1930 ao apogeu do Estado Novo: Segunda República (1930-1945)**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.

GOMES, Angela de Castro; HANSEN, Patrícia Santos. **Intelectuais, mediação cultural e projetos políticos**: uma introdução para a delimitação do objeto de estudo. In: GOMES, Angela Maria de Castro; HANSEN, Patrícia Santos (orgs.). **Intelectuais mediadores: práticas culturais e ação política**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016. p. 7-37.

GONÇALVES, Renata de Sá. **Os ranchos carnavalescos e o prestígio das ruas**: territorialidades e sociabilidades no carnaval carioca da primeira metade do século XIX. Textos escolhidos de cultura e arte populares, Rio de Janeiro, v. 3, n. 1, p. 71-80, 2006.

GUIMARÃES, Heitor (org.). **Almanach de Juiz de Fora**. 1897/1898.

GUIMARÃES, Elione Silva; GUIMARÃES, Valéria Alves (Orgs.). **Aspectos cotidianos da escravidão em Juiz de Fora**. Juiz de Fora: Funalfa, 2001.

KORNIS, Mônica Almeida. **História e cinema**: um debate metodológico. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, 1992, p. 237-250.

KOSSOY, Boris. **Fotografia e História**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2014.

_____, Boris. **Realidades e ficções na trama fotográfica**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2016.

LE GOFF, Jacques. **Documento/Monumento**. Enciclopédia Einaudi, n. 1. Lisboa: Imprensa nacional/Casa da Moeda, 1985.

_____, Jacques. **Comment écrire une biographie historique aujourd'hui?**, Le Débat, n. 54, mars-avril 1989.

_____, Jacques. **A história nova**. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

LEAL, Ruy do Brasil. **Portugueses em Juiz de Fora e suas descendências**. Rio de Janeiro: Cia Brasileira de Artes Gráficas, 1989.

LENHARO, Alcir. **Sacralização da política**. Campinas: Papyrus, 1986.

LEOPOLDI, Maria Antonieta P. **A economia política do primeiro governo Vargas (1930-1945):** a política econômica em tempos de turbulência. p.229-273. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília de Almeida Neves. **O tempo do nacional-estatismo: do início dos anos 1930 ao apogeu do Estado Novo:** Segunda República (1930-1945). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.

LEVILAIN, Philippe. **Os protagonistas: da biografia.** In: RÉMOND, René (org.). **Por uma história política.** Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003. p. 141-184.

LEVI, Giovanni. **Usos da biografia.** In: AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de Moraes. **Usos & abusos da história oral.** Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006. p. 167-182.

LOYOLA, Maria Andréa. **Os sindicatos e o PTB. Estudo de um caso em Minas Gerais.** Petrópolis: Vozes, 1980.

MAIA, Andréa Casa Nova; CARDOSO, Luciene Carris; DOS SANTOS, Vicente Saul Moreira. **Lições do Tempo:** temas em história e historiografia do Brasil Republicano. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2016.

MARTINS, Ismênia de Lima. **Os portugueses e os “outros” no Rio de Janeiro:** relações socioeconômicas dos lusos com os nacionais e demais imigrantes (1890-1920). *Revista do Instituto Histórico e Geographico Brasileiro*, v. 461, p. 81-104, 2013.

MAUAD, Ana Maria. **Através da imagem: fotografia e história interfaces.** *Tempo*, Rio de Janeiro, vol. 1, n.º. 2, 1996, p. 73-98.

MAUAD, Ana Maria; LOPES, Marcos Felipe de Brum. **História e fotografia.** In: CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo. **Novos domínios da história.** Rio de Janeiro: Elsevier, 2012. p.263-281.

MEDEIROS, Adriano. **Cinejornalismo brasileiro:** uma visão através das lentes da Carriço Film. Juiz de Fora: Funalfa, 2008.

MICELI, Sergio. **Intelectuais à brasileira.** São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MOREIRA, Ana Carolina Gamarano. **O Castelinho dos Bracher:** herança arquitetônica e artística em Juiz de Fora. 2017. Dissertação (mestrado) do Programa de Pós-Graduação em Ambiente Construído da faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal de Juiz de Fora.

NAPOLITANO, Marcos. **História do Brasil república** da queda da Monarquia ao fim do Estado Novo. São Paulo: Contexto, 2020.

NAPOLITANO, Marcos. **A escrita fílmica da história e a monumentalização do passado:** uma análise comparada de *Amistad* e *Danton*. In: CAPELATO, Maria Helena... [et.al.] **História e cinema.** São Paulo: Alameda, 2007. p.65-83.

NAVA, Pedro. **Baú de Ossos.** Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1974.

NEVES, Lucília de Almeida. **Trabalhismo, nacionalismo e desenvolvimentismo: um projeto para o Brasil (1945-1964)**. In FERREIRA, Jorge (org). **O populismo e sua história** debate e crítica. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017. p. 167 - 203.

NEVES, Margarida de Souza. **Os cenários da República**. O Brasil na virada do século XIX para o século XX. p. 11-41. In: DELGADO, Lucília de Almeida Neves; FERREIRA, Jorge (orgs.). **O Brasil Republicano. O tempo do liberalismo oligárquico. Da proclamação da República à Revolução de 1930. Primeira República (1889-1930)**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

OLIVEIRA, Paulino. **História de Juiz de Fora**. Juiz de Fora, s/Editora, 1966.

OLIVEIRA, Mônica Ribeiro de. **Famílias solidárias e desafios urbanos: os negros em Juiz de Fora**. In: Solidariedades e Conflitos: História de vida e trajetória de grupos em Juiz de Fora. Borges, Célia Maia (org.). Juiz de Fora: EDUFJF, 2000. (p. 53-87).

OLIVEIRA, Luís Eduardo de. **Os trabalhadores e a cidade: a formação do proletariado de Juiz de Fora e suas lutas por direitos (1877-1920)**. Juiz de Fora: Funalfa; Rio de Janeiro: Editora FGV, 2010.

OLIVEIRA, Mônica Ribeiro de; VISCARDI, Cláudia Maria Ribeiro. **Vivendo a História**. Novas pesquisas. Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getúlio Vargas, 2011.

OLIVEIRA, Mônica Ribeiro de. **Expansão de fronteira e elites sócio-econômicas na formação de um sistema agrário-exportador – cafeeicultura mineira**. In: NEVES, José Alberto Pinho; DELGADO, Ignácio José Godinho; OLIVEIRA, Mônica Ribeiro de (orgs.). **Juiz de Fora: História, texto e imagem**. Juiz de Fora: Funalfa Edições, 2004. p.51-68

_____, Mônica Ribeiro de. **Negócios de famílias: mercado, terra e poder na formação da cafeeicultura mineira, 1780-1870**. Juiz de Fora: FUNALFA, 2005.

OLIVEIRA, Maria da Glória de. **Para além de uma ilusão: indivíduo, tempo e narrativa biográfica**. In: AVELAR, Alexandre de Sá; SCHMIDT, Benito Bisso (orgs). **O que pode a biografia**. São Paulo: Letra e Voz, 2018. p.59-72.

OLIVEIRA, Lúcia Lippi. **Sinais da modernidade na era Vargas: vida literária, cinema e rádio**. p. 349-378. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília de Almeida Neves. **O tempo do nacional-estatismo: do início dos anos 1930 ao apogeu do Estado Novo: Segunda República (1930-1945)**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.

PAIVA, Samuel. **A representação da realidade em filmes de Rogério Sganzerla: construindo a História a partir de Orson Welles e de cinejornais**. In: CAPELATO, Maria Helena... [et.al.] **História e cinema**. São Paulo: Alameda, 2007. p.135-147.

PANDOLFI, Dulce Chaves. **Os anos 1930: as incertezas do regime**. p.11-33. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília de Almeida Neves. **O tempo do nacional-estatismo: do início dos anos 1930 ao apogeu do Estado Novo: Segunda República (1930-1945)**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.

PEREIRA, Lúgia Maria Leite. **Algumas reflexões sobre histórias de vida, biografias e autobiografias**. Este texto foi apresentado na Mesa- redonda “História Oral e as tramas da subjetividade” realizada no III Encontro Regional Sudeste de História Oral, Mariana, 12 a 14 de maio de 1999. HISTÓRIA ORAL, 3, 2000, p. 117-27

PIRES, Anderson. **Café e Indústria em Juiz de Fora: uma nota introdutória**. In: NEVES, José Alberto Pinho; DELGADO, Ignácio José Godinho; OLIVEIRA, Mônica Ribeiro de (orgs.). **Juiz de Fora: História, texto e imagem**. Juiz de Fora: Funalfa Edições, 2004. p.27-49

ROCHA, Adriano Medeiros da. **Cinejornalismo Brasileiro: uma visão pelas lentes da Carriço Film**. Mestrado em Comunicação Social. Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2007

SAID, Edward W. **Representações do intelectual: as Conferências Reith de 1993**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

SALIBA, Elias Thomé. **As imagens canônicas e a História**. In: CAPELATO, Maria Helena... [et.al.] **História e cinema**. São Paulo: Alameda, 2007. p.85-96.

SANTIAGO JÚNIOR, Francisco das Chagas Fernandes. **Cinema e historiografia: trajetória de um objeto historiográfico (1971-2010)**. História da historiografia, Ouro Preto nº 8, Abril, 2012. p.151-173.

SCHMIDT, Benito Bisso. **Construindo Biografias ... Historiadores e Jornalistas: Aproximações e Afastamentos**. Revista Estudos Históricos, Rio de Janeiro, v.10, n. 19, 1997 p. 3-22.

_____, Benito Bisso. **Quando o historiador espia pelo buraco da fechadura: biografia e ética**. História (São Paulo) v.33, n.1, p. 124-144, jan./jun. 2014.

SILVA, Francisco Carlos Teixeira da. **Guerras e cinema: um encontro no tempo presente**. Tempo, Rio de Janeiro, nº 16, pp. 93-114. 2004

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

SIRINELLI, Jean-François dir., **Histoire des droites**, t. 2, Cultures, Paris, Gallimard, 1992, pp. III-IV.

_____, Jean-François. **Os Intelectuais**. In RÉMOND, René. Por uma história política. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003. p. 231-269.

_____, Jean-François. **A geração**. In: AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de Moraes. **Usos & abusos da história oral**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006. p. 131-137.

SOIHET, Rachel. **O povo na rua: manifestações culturais como expressão de cidadania**. p.315-348. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília de Almeida Neves. **O tempo do nacional-estatismo: do início dos anos 1930 ao apogeu do Estado Novo: Segunda República (1930-1945)**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.

SOUZA, José Inácio de Melo. **Trabalhando com cinejornais**: relato de uma experiência. In: CAPELATO, Maria Helena... [et.al.] *História e cinema*. São Paulo: Alameda, 2007. p.117-133.

SOUZA, Ioneide Maria Piffano Brion de. **Construindo identidades**: a Pia União das Filhas de Maria e o catolicismo romanizado. In: XIV Encontro Regional Anpuh/Rio, 14., 2010. *Anais [...]* Rio de Janeiro: 2010.

STEHLLING, Luiz José. **Juiz de Fora, a Companhia União e Indústria e os alemães**. Juiz de Fora: Funalfa Edições, 1979.

TERRA, Paulo Cruz. **Cidadania e trabalhadores**: Cocheiros e carroceiros no Rio de Janeiro (1870-1906). PC TERRA, Niterói, 2013.

TEUTSCHBEIN, Matheus Pinheiro. **Agosto de 1954**: as reações da população de Juiz de Fora frente ao suicídio do presidente Getúlio Vargas. Trabalho de Conclusão de Curso. Bacharelado do Programa de Pós-Graduação em História. Universidade Federal de Juiz de Fora, p.77. 2015.

TREBITSCH, Michel. **Avant-propos**. In: Les Cahiers de l'Institut d'Histoire du Temps Présent, n°20, mars 1992. Sociabilités intellectuelles. Lieux, milieux, réseaux. pp. 11-21

VALIM, Alexandre Busko. **História e cinema**. In: CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo. **Novos domínios da história**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2012. p.282 -300.
VASQUEZ, Pedro Karp. **Álbum da Estrada União e Indústria**. Rio de Janeiro: Quadratim G., 1997.

VELLOSO, Monica Pimenta. **O modernismo e a questão nacional**. p.337-371. In: DELGADO, Lucilia de Almeida Neves; FERREIRA, Jorge (orgs.). **O Brasil Republicano. O tempo do liberalismo oligárquico. Da proclamação da República à Revolução de 1930. Primeira República (1889-1930)**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

_____, Monica Pimenta. **Os intelectuais e a política cultural do Estado Novo**. p.139-171. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília de Almeida Neves. **O tempo do nacional-estatismo: do início dos anos 1930 ao apogeu do Estado Novo: Segunda República (1930-1945)**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.

VISCARDI, Cláudia Maria Ribeiro. **O cotidiano dos portugueses de Juiz de Fora (1840-1940)**. In: **Solidariedades e Conflitos**: História de vida e trajetória de grupos em Juiz de Fora. Borges, Célia Maia (org.). Juiz de Fora: EDUFJF, 2000. (p. 19-52).

_____, Cláudia Maria Ribeiro. **O teatro das oligarquias**: uma revisão da "política do café com leite". Belo Horizonte: Fino Traço, 2019.

ZOQUETE, Afonso Eduardo Martins; FARIA, Antônio Machado de. **Armorial Lusitano - Genealogia e Heráldica**. Lisboa: Lisboa Editorial Enciclopédia, 1961.