



PROGRAMA DE
PÓS-GRADUAÇÃO
EM HISTÓRIA
UNIVERSIDADE
FEDERAL DE
PERNAMBUCO

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO (UFPE)
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS SOCIAIS (CFCH)
CURSO DE DOUTORADO EM HISTÓRIA

CENAS DE UM ESPETÁCULO POLÍTICO:
PODER, MEMÓRIA E COMEMORAÇÕES NA
PARAÍBA (1935-1945)

JOSÉ LUCIANO DE QUEIROZ AIRES

RECIFE, MARÇO DE 2012.

JOSÉ LUCIANO DE QUEIROZ AIRES

**CENAS DE UM ESPETÁCULO POLÍTICO: PODER, MEMÓRIA E
COMEMORAÇÕES NA PARAÍBA (1935-1945)**

Tese apresentada ao Programa de
Pós Graduação em História da
Universidade Federal de
Pernambuco- UFPE, como
requisito à obtenção do Título de
Doutor em História.

Orientadora: Prof^a Dr^a Rosa Maria Godoy Silveira

A298c Aires, José Luciano de Queiroz
 Cenas de um espetáculo político : poder, memória e comemorações
 na Paraíba (1935-1945) / José Luciano de Queiroz Aires. – Recife: O
 autor, 2012
 393 f.: il., 30cm.

 Orientador: Profa. Dra. Rosa Maria Godoy Silveira.
 Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Pernambuco, CFCH.
 Programa de Pós-graduação em História, 2012.
 Inclui bibliografia.

 1. História. 2. Estado. 3. Cultura – Aspectos sociais. 4. História
 política. I. Silveira, Rosa Maria Godoy. (Orientador). II. Título.

981 CDD (22.ed.) UFPE (BCFCH2012-07)



ATA DA DEFESA DE TESE DO ALUNO JOSÉ LUCIANO DE QUEIROZ AIRES

Às 9h. do dia 12 (doze) de março de 2012 (dois mil e doze), no Curso de Doutorado do Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal de Pernambuco, reuniu-se a Comissão Examinadora para o julgamento da defesa de Tese para obtenção do grau de Doutor apresentada pelo aluno José Luciano de Queiroz Aires intitulada “CENAS DE UM ESPETÁCULO POLÍTICO: PODER, MEMÓRIA E COMEMORAÇÕES NA PARAÍBA (1935-1945)”, em ato público, após arguição feita de acordo com o Regimento do referido Curso, decidiu conceder ao mesmo o conceito “APROVADO”, em resultado à atribuição dos conceitos dos professores doutores: Rosa Maria Godoy Silveira (orientadora), Regina Beatriz Guimarães Neto, Antonio Paulo de Moraes Rezende, Regina Célia Gonçalves e Frederico de Castro Neves. A validade deste grau de Doutor está condicionada à entrega da versão final da tese no prazo de até 90 (noventa) dias, a contar a partir da presente data, conforme o parágrafo 2º (segundo) do artigo 44 (quarenta e quatro) da resolução Nº 10/2008, de 17 (dezessete) de julho de 2008 (dois mil e oito). Assinam, a presente ata os professores supracitados, o Coordenador, Prof. Dr. Marcus Joaquim Maciel de Carvalho, e a Secretária da Pós-graduação em História, Sandra Regina Albuquerque, para os devidos efeitos legais.

Recife, 12 de março de 2012.

Prof^a. Dr^a. Rosa Maria Godoy Silveira

Prof^a. Dr^a. Regina Beatriz Guimarães Neto

Prof. Dr. Antonio Paulo de Moraes Rezende
Prof^a. Dr^a. Regina Célia Gonçalves
Prof. Dr. Frederico de Castro Neves
Prof. Dr. Marcus Joaquim Maciel de Carvalho
Sandra Regina Albuquerque

*Dedico esse trabalho à minha família, pelo
incentivo e carinho;
À Ceia, uma grande amiga que se foi;*

Aos trabalhadores do passado, pelas resistências e negociações com o Teatro do Poder.

AGRADECIMENTOS

- Aos funcionários das seguintes instituições: Arquivo Público do Estado da Paraíba, IHGP, NDHIR/UFPB, SEDHIR/UFCG, Museu Histórico de Campina Grande, Fundação Casa de José Américo, Biblioteca Átila Almeida, Biblioteca Maurílio de Almeida, Centro de Documentação Musical José Siqueira, CPDOC/FGV, pela disponibilização do acesso aos respectivos acervos;
- Aos professores Maria do Socorro Ferraz Barbosa, Christine Yves Paullette Rufino Dabat e Isabel Guillen, pela oportunidade das discussões que fizemos ao cursar as disciplinas Teoria da História, Seminário de Tese e Micro História: os usos da biografia, no PPGH/UFPE;
- Aos professores Élio Chaves Flores e Regina Behar, pela oportunidade de ter feito a disciplina Linguagens Historiográficas como domínio conexo no PPGH/UFPB;
- Ao Professor Severino Cabral Filho, pela oportunidade de ter feito a disciplina História e Fotografia como domínio conexo no PPGH/UFCG;
- Aos professores Maria Lucinete Fortunato e Rodrigo Ceballos, pela oportunidade de ter feito a disciplina Cultura e Poder como domínio conexo no PPGH/UFCG;
- Aos professores Tânia Brandão, Regina Beatriz Guimarães Neto e Marcus Carvalho, coordenadores do PPGH/UFPE;
- A Sandra Regina, secretária do PPGH/UFPE, pela eficiência e gentileza de sempre;
- Aos colegas Augusto, Juliana, Martinho, Helder, Faustino, Paulo, Gian, Aloísio, Álvaro, Waldefranklin, Alberon, Letícia, Carolina, pelas discussões interessantes que fizemos nas disciplinas Teoria da História e Seminário de Tese;
- A CAPES, pela bolsa concedida para a realização de parte dessa pesquisa;

- A Bertrand de Lira, pelo empréstimo de documentos sobre a história da fotografia na Paraíba;
- A Gervácio Aranha, pelas conversas e discussões empreendidas no Grupo de Estudos Teoria da História e História da Historiografia, da Universidade Federal de Campina Grande;
- A Antonio Paulo Rezende e Regina Beatriz Guimarães Neto, pelas excelentes observações apontadas por ocasião do Exame de Qualificação;
- A Antonio Paulo Rezende, Regina Beatriz Guimarães Neto, Regina Célia Gonçalves e Frederico de Castro Neves, pela participação na Banca Examinadora desse trabalho;
- A Gervácio Batista Aranha e Maria do Socorro de Abreu e Lima pela participação como suplentes na Banca Examinadora da presente Tese;
- A Wills Leal e Gilberto Stuckert Filho, pelas entrevistas concedidas;
- Aos que fazem a Unidade Acadêmica de Educação do Campo da UFCG, pela compreensão de me concederem dois dias da minha carga horária para as pesquisas do Doutorado;
- A Helena, Leda, Estela, Ceíça, Rosângela, Denis e Jivago, pessoas muito importantes na minha vida;
- A Kyara, Manuela, Júnior, Uelba e Faustino, nosso grupo inseparável na historiografia e nas profanidades da vida;
- A Mãe Luciene e à comunidade afro-brasileira do bairro Jardim Veneza-João Pessoa-PB;
- A Rosa Godoy, Lygia e Sílvia, mais do que a família de minha competente orientadora, são minhas amigas que acompanharam de perto a realização desse trabalho e as conversas agradáveis entre orientando e orientadora acompanhadas de saber e cerveja. Rosa, muito obrigado por tudo!

RESUMO

O objetivo desse trabalho é compreender a dinâmica do *Estado Espetáculo* na Paraíba (1935-1945). Parto do pressuposto de que a teatralização do poder, como parte da *hegemonia cultural* foi o recurso retórico bastante utilizado pelo Estado na busca de legitimidade política. Por isso, procuro estudar as várias linguagens do campo cultural e suas apropriações para o campo da política, tais como: o teatro, a fotografia, a radiofonia, a música e o cinema. Entretanto, também investigo as resistências ao *Estado Espetáculo*, porque, no meu modo de ver, não há controle político absoluto, nem manipulação de massas. Teoricamente, trabalho fazendo interface entre a história política, os estudos culturais e a história social. Por essa fundamentação, dialogo com os autores do campo da *teatrocracia*, como Schvartz, Balandier e E. P. Thompson. Metodologicamente, opero com o paradigma indiciário nas formulações de Carlo Ginzburg, as noções de vestígio de Paul Ricoeur e o método iconológico de Erwin Panofsky. Quanto às fontes, procuro fazer um cruzamento diverso, desde relatos orais, iconografias, músicas, periódicos, sempre observando os alertas de Jacques Le Goff sobre a concepção de documento-monumento.

Palavras-Chave: Estado Espetáculo. Hegemonia cultural. História política.

ABSTRACT

This study aims to understand the dynamics of Star System in Paraíba (1935-1945). It is based on the assumption that the theatricalization of the power, as part of cultural hegemony was the rhetorical device often used by the System in order to have political legitimacy. So, I've tried to study the several languages of the cultural field and its appropriations for the political field, such as theater, photography, radio, music and movies. However, I've also investigated the resistance to the Star System, because, in my view, there is no absolute political control, nor manipulation of the masses. Theoretically, I've been doing the interface among political history, cultural studies and social history. By this theoretical basis, I've dialogued with the authors of the teatrocracia field such as Schwardtzenber, Balandier and E. P. Thompson. Methodologically, I've worked with the indiciary paradigm in the formulations of Carlo Ginzburg, the notions of traces of Paul Ricoeur and the iconological method of Erwin Panofsky. In relation to the sources, I've tried to do a diverse intersection of oral histories, iconography, music, periodicals, always observing the alerts of Jacques Le Goff on the design of document-monument.

Keywords: Star System. Cultural hegemony. Political history.

RÉSUMÉ

Le but de cette étude est de comprendre la dynamique des Loisirs État de la Paraíba (1935-1945). Je suppose que la théâtralité du pouvoir, dans le cadre de l'hégémonie culturelle était l'artifice rhétorique souvent utilisée par l'État à la recherche de légitimité politique. Donc, essayer d'étudier les différentes langues du domaine culturel et de ses crédits pour le domaine de la politique, comme le théâtre, la photographie, la radio, la musique et le cinéma. Toutefois, nous avons également d'étudier la résistance au Salon Etat, parce que, à mon avis, il n'y a pas de contrôle politique absolu, ou la manipulation des masses. Théoriquement, faire l'interface entre le travail de l'histoire politique, les études culturelles et l'histoire sociale. Par ce raisonnement, le dialogue avec les auteurs du champ de teatrocracia que Schwardzenber, Balandier et E. P. Thompson. Méthodologiquement, je travaille avec le paradigme de preuve dans les formulations de Carlo Ginzburg, les notions de traces de Paul Ricoeur et la méthode de Erwin Panofsky iconologique. Quant aux sources, je vais tenter une société diverse de passage, des histoires orales, iconographie, musique, périodiques, toujours en observant la alertes Jacques Le Goff sur la conception dudocument-monument.

Mots-clés: Divertissement Etat. L'hégémonie culturelle. L'histoire politique.

LISTA DE QUADROS

QUADRO I-CALENDÁRIO CÍVICO- GOVERNO ARGEMIRO DE FIGUEIREDO (1935-1940)

QUADRO II-CALENDÁRIO CÍVICO- GOVERNO RUY CARNEIRO (1940-1945)

QUADRO III-DADOS QUANTITATIVOS DO ESPETÁCULO CÍVICO PARAIBANO (1889-1945)

QUADRO IV-OBRAS REALIZADAS NA GESTÃO ARGEMIRO DE FIGUEIREDO

QUADRO V-OBRAS REALIZADAS NA GESTÃO DE RUY CARNEIRO

QUADRO VI-A GUARDA DO MONUMENTO (1936)

QUADRO VII-FOLHA DE PAGAMENTO DO ESTADO DA PARAÍBA

QUADRO VIII-HISTÓRICO DO JORNAL A UNIÃO (1893-1945)

QUADRO IX-CENAS MAIS REPRESENTADAS PELO FOTOJORNALISMO DE A *UNIÃO* (1930-1945)

QUADRO X-DISTRIBUIÇÃO DE APARELHOS RECEPTORES NA PARAÍBA (1938)

QUADRO XI- PROGRAMAS DA RÁDIO TABAJARA (1937-1945)

QUADRO XII-INSTALAÇÃO DE CASAS DE CINEMAS NA PARAÍBA

QUADRO XIII-GREVES NA PARAÍBA – 1934-1936

QUADRO XIV-JORNAIS EDITADOS PELOS OPERÁRIOS NA PARAIBA (1931-1940)

QUADRO XV-SINDICATOS E ASSOCIAÇÕES DE TRABALHADORES (1915-1932)

QUADRO XVI-SINDICATOS E ASSOCIAÇÕES DE TRABALHADORES (1935-1945)

LISTA DE ICONOGRAFIAS

IMAGEM I-TELEGRAMA AO PRESIDENTE VARGAS

IMAGEM II-HINO DOS ESTADOS UNIDOS

IMAGEM III-COMEMORAÇÃO DA SEMANA DA PÁTRIA (1943)

IMAGEM IV-COMEMORAÇÃO DO DIA DO SOLDADO (1944)

IMAGEM V-COMEMORAÇÃO DA SEMANA DA PÁTRIA (1944)

IMAGEM VI-GOVERNO ARGEMIRO DE FIGUEIREDO

IMAGEM VII-ESPETÁCULO CÍVICO DE UM POVO

IMAGEM VIII-A RIBALTA

IMAGEM VIII-TEATRO DE GUERRA

IMAGEM IX-RUY CARNEIRO E RAOUL ROULIEN

IMAGEM X-APARIÇÃO PIONEIRA DA FOTOGRAFIA NA IMPRENSA PARAIBANA- JORNAL A REPÚBLICA- (1907)

IMAGEM XI-RETRATO DE ARGEMIRO DE FIGUEIREDO FEITO POR AURÉLIO FILGUEIRAS

IMAGEM XII-RETRATO DE ARGEMIRO DE FIGUEIREDO FEITO POR GILBERTO STUCKERT

IMAGEM XIII-RETRATO DE ARGEMIRO DE FIGUEIREDO FEITO POR OLÍVIO DUTRA

IMAGEM XIV-A ARTE DO CLICHERISTA ARIEL FARIAS

IMAGEM XV-PRIMEIRA GRANDE APARIÇÃO DE IMAGENS NO JORNAL A *UNIÃO*

CONJUNTO DE IMAGENS XVI-RETRATOS DE POLÍTICOS PARAIBANOS EM A *UNIÃO*

IMAGEM XVII-MÁQUINA ROTOPLANA DUPLEX DO JORNAL A *UNIÃO*

IMAGEM XVIII-PRIMEIRA REPORTAGEM ASSINADA DO JORNAL A *UNIÃO*

IMAGEM XIX-CONJUNTO DE LINOTIPOS EM FUNCIONAMENTO

IMAGEM XX-PRELOS PARA IMPRESSÃO DE AVULSOS, “TIP-TOP” E “MONOPPOL”

IMAGEM XXI-LINOTIPO MODELO 14, TIPO RELÂMPAGO, PARA SERVIÇO DE ESTATÍSTICA

IMAGEM XXII-GRILHOTINA PARA CORTE DE PAPEL

IMAGEM XXIII-SERRA CIRCULAR PARA CORTAR LINGOTES DE CHUMBO

IMAGEM XXIV-MÁQUINAS DE GRAMPEAR

IMAGEM XXV-FESTAS DA PÁTRIA

IMAGEM XXVI-ARGEMIRO FIGUEIREDO NA FESTA DA PÁTRIA

IMAGEM XXVII-IMAGENS DO MOVIMENTO COMUNISTA DE 1935

IMAGEM XXVIII-FOTOGRAFIAS DO DOPS PARAIBANO

IMAGEM XXIX-IMAGENS DA ADMINISTRAÇÃO ARGEMIRO DE FIGUEIREDO

IMAGEM XXX-FOTOGRAFIAS DA AGRICULTURA PARAIBANA NO GOVERNO ARGEMIRO DE FIGUEIREDO

IMAGEM XXXI-FOTOGRAFIAS DE TRATORES DE FRENTE AO PALÁCIO DA REDENÇÃO

IMAGEM XXXII-FOTOGRAFIA DE GRUPOS ESCOLARES CONSTRUÍDOS NO GOVERNO ARGEMIRO DE FIGUEIREDO

IMAGEM XXXIII-FOTOGRAFIA DO INSTITUTO DE EDUCAÇÃO

IMAGEM XXXIV-FOTOGRAFIA DO SANEAMENTO DE CAMPINA GRANDE

CONJUNTO DE IMAGENS XXXV-FOTOGRAFIAS DE PAVIMENTAÇÃO DE RUAS DA CAPITAL DURANTE O GOVERNO ARGEMIRO DE FIGUEIREDO

IMAGEM XXXVI-SERVIÇOS ELÉTRICOS DA CAPITAL

IMAGEM XXXVII-FOTOGRAFIAS DA COZINHA DIETÉTICA

IMAGEM XXXVIII-FOTOGRAFIA DE CRIANÇAS NA COZINHA DIETÉTICA

IMAGEM XXXIX-COMEMORAÇÕES DA SEMANA DA PÁTRIA DURANTE O GOVERNO RUY CARNEIRO

IMAGEM XL-FOTOGRAFIA DA CASA DAS ÓRFÃS

IMAGEM XLI-FOTOGRAFIA DE DISTRIBUIÇÃO DE LIVROS

IMAGEM XLII-ASILO COLÔNIA GETÚLIO VARGAS

IMAGEM XLIII-FOTOGRAFIA DAS AUDIÊNCIAS PÚBLICAS NO PALÁCIO DA REDENÇÃO

IMAGEM XLIV-OBRA INAUGURADAS NO GOVERNO RUY CARNEIRO

IMAGEM XLV-DESFILÉ DA JUVENTUDE

IMAGEM XLVI-FOTOGRAFIAS DAS FESTAS DE COMEMORAÇÃO DO GOVERNO RUY CARNEIRO

IMAGEM XLVII-STÚDIO DA RÁDIO TABAJARA

IMAGEM XLVIII-ESTAÇÃO DE TRANSMISSORES DA RÁDIO TABAJARA

IMAGEM XLVIX-PALÁCIO DA SECRETARIA DA FAZENDA

IMAGEM L-INSTITUTO DE EDUCAÇÃO

IMAGEM LI-RÁDIO TABAJARA

IMAGEM LII-IMAGENS DO GOVERNO ARGEMIRO DE FIGUEIREDO

IMAGEM LIII-PROGRAMA A HORA DO EIXO

IMAGEM LIV-CHARGE SOBRE O NAZISMO

IMAGEM LV-ARGEMIRO DE FIGUEIREDO FALANDO AO MICROFONE DA TABAJARA

IMAGEM LVI-INAUGURAÇÃO DA RÁDIO TABAJARA

IMAGEM LVII-APRESENTAÇÃO DO PROGRAMA RADIOFÔNICO A HORA DO AGRICULTOR

CONJUNTO DE IMAGENS LVIII-MODELOS DE APARELHOS RECEPTORES
VENDIDOS NA PARAIBA

IMAGEM LVIX-PARTITURAS DEDICADAS A VARGAS E JOÃO PESSOA

IMAGEM LX-FOTOGRAFIA DA BANDA DA POLÍCIA MILITAR DA PARAÍBA

IMAGEM LXI-FOTOGRAFIA DO CORAL VILLA LOBOS

IMAGEM LXII-VINDA DE BIDÚ SAYÃO À PARAÍBA

IMAGEM LXIII-CARTAZ DA APRESENTAÇÃO DE BIDÚ SAYÃO

IMAGEM LXIV-CONCERTO ORFEÔNICO

IMAGEM LXV-CONCERTO EDUCATIVO

IMAGEM LXVI-CANTO ORFEÔNICO REGIDO POR UMA CRIANÇA

IMAGEM LXVII-GAZZI DE SÁ NA UNIVERSIDADE DE MONTEVIDEOU

IMAGEM LXVIII-GAZZI DE SÁ AO LADO DE HEITOR VILLA-LOBOS

IMAGEM LXVIX-GAZZI DE SÁ REGENDO O CANTO ORFEÔNICO

IMAGEM LXX-FOTOGRAFIA DO CINEMA REX

IMAGEM LXXI-FOTOGRAFIA DO CINEMA PLAZA

IMAGEM LXXII-FOTOGRAFIA DA MULTIDÃO NAS RUAS DA CAPITAL

IMAGEM LXXIII-TELÃO DO CINEMA PLAZA

IMAGEM LXXIX-FILME REMINISCÊNCIA DE 1930

IMAGEM LXXX-RUY CARNEIRO VISITA A COLÔNIA DE CAMARATUBA

IMAGEM LXXX-VISITA DO AGRÔNOMO OSCAR ESPÍNOLA A GUARABIRA NA
SECA DE 1942

IMAGEM LXXXI-IMAGENS DA PRAÇA DO TRABALHO

IMAGEM LXXXII-IMAGENS DA IMPRENSA OPERÁRIA

IMAGEM LXXXIII-FOTOGRAFIAS DE RUY CARNEIRO AO LADO DE CRIANÇAS
E VELHOS

IMAGEM LXXXIX-FOTOGRAFIA DE ALICE CARNEIRO

IMAGEM XC-FOTOGRAFIA DE RUY CARNEIRO RECEBENDO FILHOS DE
PESCADORES NO RIO DE JANEIRO

IMAGEM XCI-PARADA TRABALHISTA

IMAGEM XCII-FOTOGRAFIA DE SERVIÇOS DA FÁBRICA PORTLAND

*O mundo é um palco
No qual homens e mulheres são apenas
atores
Fazem sua entrada, sua saída
E a cada homem, em seu tempo, cabem
vários papéis.*
(SCHWARTZENBERG, 1978, p. 127)

SUMÁRIO

1- INTRODUZINDO O ESPETÁCULO DA POLÍTICA PARAIBANA: TEORIZANDO.....	19
1.1- COM QUE ROUPA EU VOU... PARA A FESTA QUE VOCÊ ME CONVIDOU?.....	20
1.2- A METODOLOGIA E FONTES: JORNAIS, FOTOGRAFIAS, MÚSICAS, RELATOS ORAIS.....	33
1.2.1- História e fotografia.....	34
1.2.2- História e cinema.....	39
1.2.3- História e música.....	41
1.2.4- História e periódicos.....	42
1.2.5- História e relatos orais.....	43
1.2.6- História e radiofonia.....	44
2- O TEATRO DO PODER: PERSONAGENS, CENÁRIOS E ESPETÁCULO.....	48
2.1- PRIMEIRA CENA- NACIONALISMO VARGUISTA NO PALCO POLÍTICO PARAIBANO.....	49
2.2- SEGUNDA CENA- TEATRO POLÍTICO E PODER LOCAL NA PARAIBA.....	78

2.2.1- O espetáculo de Argemiro de Figueiredo (1935-1940).....	79
2.2.2- O espetáculo de Ruy Carneiro.....	84
2.2.3- A celebração em homenagem a João Pessoa.....	87
2.3- TERCEIRA CENA: A POLÍTICA FALANDO A LINGUAGEM E O VOCABULÁRIO DO TEATRO.....	93
3- OS “CLICS” DO ESPETÁCULO: FOTOJORNALISMO NA PARAÍBA EM FESTA.....	100
3.1- PRIMEIRO “CLIC”: A CÂMERA ABERTA.....	102
3.2- SEGUNDO CLIC: A CÂMERA DISPARA SOBRE O BRASIL.....	105
3.3- TERCEIRO “CLIC”: A CÂMERA E A IMPRENSA ANDAM JUNTAS.....	108
3.4- QUARTO “CLIC”: OLHANDO AS FOTOS DAS FESTAS.....	113
3.4.1- O “operator” e a fotografia de imprensa na Paraíba.....	114
3.4.2- Dispositivos técnicos e estéticos: como fotografavam e como reproduziam para o jornal?.....	124
3.4.3- Aperta o botão, vai sair um espetáculo.....	141
4- ALÔ AMIGOS, BOM DIA... A RÁDIO TABAJARA E O PODER DO MICROFONE COMO MEGAFONE.....	182
4.1- PRIMEIRA SINTONIA- LEVANDO O PONTEIRO PARA OS ANOS 1930-40 MHZ.....	184
4.2- SEGUNDA SINTONIA- O SURGIMENTO DO RÁDIO PARAIBANO.....	189
4.3- TERCEIRA SINTONIA- A RÁDIO TABAJARA E O TEATRO DO PODER.....	202
5- CANTA, CANTA MINHA GENTE... PRA VER A BANDA PASSAR, TOCANDO PARTITURAS DO PODER.....	223

5.1- PRIMEIRA NOTA- ISSO VAI DAR SAMBA: A MÚSICA POPULAR BRASILEIRA NO CONTEXTO DA ERA VARGAS.....	224
5.2- SEGUNDA NOTA- MÚSICA, HISTÓRIA E POLÍTICA NA PARAIBA.....	232
5.2.1- A hinografia.....	234
5.2.2- O canto orfeônico.....	242
2.5.3- A orquestra Jazz Tabajara.....	255
2.5.4- Bailes e retretas.....	257
6- LUZ, CÂMERA, AÇÃO! : CINEMA, HISTÓRIA E POLÍTICA NA PARAÍBA.....	260
6.1- “1ª AÇÃO!”- CINEMA E MODERNIDADE.....	261
6.2- “2ª AÇÃO! A CÂMERA COMO ARMA DO PODER: CINEMA E ESTADO NA ERA VARGAS.....	266
6.3- “3ª AÇÃO!”- IMAGENS LUMINOSAS NA PARAHYBA DO NORTE (1897-1945).....	272
6.4- “4ª AÇÃO!”- CINEMA E PODER NA ESPETACULARIZAÇÃO DA POLÍTICA PARAIBANA.....	284
7- O AVESSO DA FESTA, O CONTRATEATRO E OS BASTIDORES.....	297
7.1- NEGOCIAÇÃO, TÁTICAS E RESISTÊNCIAS: O CONTRATEATRO DO CAMPESINATO PARAIBANO.....	299
7.2- NEGOCIAÇÃO E RESISTÊNCIAS: O CONTRATEATRO DA MULTIDÃO (1935-1937).....	313
7.3- ESTADO NOVO, TRABALHISMO E ASSISTÊNCIA SOCIAL: DE ARGEMIRO DE FIGUEIREDO A RUY CARNEIRO (1938-1945).....	328
E DEPOIS DA FESTA...? FIM DE FESTA: ALGUMAS CONSIDERAÇÕES.....	350
REFERÊNCIAS E FONTES.....	354
ANEXOS.....	383



1

**INTRODUZINDO O ESPETÁCULO DA
POLÍTICA PARAIBANA: TEORIZANDO...**

*As “teorias” são, entre outras coisas, modos de ver, ópticas; são perspectivas que elucidam fenômenos específicos e que também têm certos pontos cegos e limitações que lhes restringe o foco. O termo “teoria” deriva da raiz grega *theoria*, que privilegia a visão; portanto, uma das funções da teoria é ajudar a ver e interpretar fenômenos e eventos. As teorias, são, pois modos de ver que propiciam o entendimento e modos de interpretar que focalizam a atenção em fenômenos específicos, em nexos, ou no sistema social como um todo.*
(KELLNER, 2001, p. 37)

Abram as cortinas que a peça já vai começar. Atores e atrizes, sobre um palco político iluminado, encenam seus papéis em tempos *hipermodernos*. Enfeitam-se, botam suas máscaras e passam a dramatizar para seus governados. O texto é bastante sofisticado e sempre muito bem revisado pelos marqueteiros de plantão. É preciso cuidar da imagem do político, da sua retórica, dos seus adereços. O dizível e o visível devem ser elaborados como num jogo de xadrez e podem gerar ganhos, mas podem também serem fatais, no caso de uma peça mal traçada no tabuleiro, geradora de um verdadeiro *xequ mate*.

Os políticos do século XXI, mais do que nunca, têm procurado montar seu espetáculo. Debate na televisão, horário de propaganda eleitoral, *blog*, *twitter* e *orkut* viraram rotinas na vida política cotidiana. Na guerra nevrálgica dos ibopes, importa tanto o que se diz, mas, sobretudo, a forma como se diz. É necessário buscar legitimidade nos holofotes da pompa e do *glamour*.

Enquanto milhões de dólares são gastos na manutenção da indústria do espetáculo político, fora do palco, o que se vê é desigualdade social, a corrupção política e a concentração de renda. Esse presente me preocupa enquanto historiador e faz direcionar meu olhar para o passado, pois, como nos ensina Walter Benjamin, “os vivos se vêem no meio dia da história. O historiador é o arauto que convida os mortos para a mesa”. (*apud* ROUANET, 2004, p. 46) Vista por esse ângulo, a minha caça humana, para falar com Marc Bloch, são os homens e mulheres da Paraíba dos anos 1930/40, sujeitos de um tempo histórico que já despontava revestido com a pele do ator político e do teatro do poder.

1.1- COM QUE ROUPA EU VOU... PARA A FESTA QUE VOCÊ ME CONVIDOU?

Ouvia Noel Rosa, quando escrevia essa parte do texto. E ele me inspirou a ponto de me emprestar um título e uma metáfora para seguir em frente. O compositor de Vila Isabel procurava uma indumentária para ir ao samba ao qual fora convidado. Como ele, também preciso vestir uma roupagem teórico-metodológica para cair na festa, necessito escolher dentre tantas peças disponíveis. Algumas podem cair bem para o tipo de festa que vou enfrentar. Outras, porém, podem estar apertadas pelo desgaste rugoso do tecido no tempo, mas podem ser remodeladas pelos alfaiates do presente. Em outras épocas, até vestiram bem. Além dessas, realmente existem outras que não gostaria de usar, não que sejam inferiores às que escolhi, mas porque seriam insuficientes para os bailes cívicos de que participarei.

Procuro estudar a espetacularização da política paraibana no contexto¹ da Era Vargas: os objetivos da dramatização do poder, a sua simbologia, os atores envolvidos nas tramas políticas e as relações de forças travadas naquele período. Esse estudo tem como recorte inicial o ano de 1935, uma vez que a documentação consultada revela o auge de uma *espetacularização política* na Paraíba, trazida no bojo das lutas operárias e dos levantes comunistas nos vizinhos estados de Pernambuco e Rio Grande do Norte. O eixo problematizador dessa pesquisa gira em torno da questão do porquê da *espetacularização política* à época (1935-1945) e como as classes populares interagiam com o *Estado Espetáculo*.

A Historiografia Paraibana, sobre a temporalidade em tela, tem abordado o Estado Novo por ângulos marxistas de matrizes diversificadas². As interpretações de Eliete Gurjão (1994) e Martha Falcão (1999), em comum, enfatizam que o processo de *hegemonia* das elites oligárquicas paraibanas adveio da conjugação do poder econômico, do aparelho repressivo e da ação da sociedade civil na divulgação da propaganda oficial. Essa conjugação de fatores resultou, para as autoras, em uma “cooptação” das classes trabalhadoras e em uma recomposição com as forças das oligarquias paraibanas,

¹ Durante todo este trabalho, interpreto as ações dos atores sociais e os significados simbólicos daí advindos integrados a um contexto material, econômico, de relações sociais e políticas. Entretanto, como fizeram os micro-historiadores italianos, o contexto não é algo dado, homogêneo e determinista, mas algo complexo, fluído e heterogêneo.

² Eliete Gurjão (1994) fundamentou sua pesquisa com base em Gramsci (o conceito de *bloco histórico*, de *revolução passiva*, de *hegemonia*) e em nas discussões de Nicos Poulantzas. Martha Falcão (2000), segue o mesmo caminho teórico, além de incorporar outros autores como Pasukanis com a teoria geral do Direito e o marxismo. Ademais, utilizam ferramentas conceituais de historiadores e sociólogos brasileiros como Caio Prado Júnior, Francisco de Oliveira, Octávio Ianni, Amélia Cohn, Edgar Carone e outros clássicos.

empreendidas no decorrer da gestão de Argemiro de Figueiredo. Sendo assim, 1930, na Paraíba, significou apenas uma troca de oligarquias e sua reorganização ao novo esquema do Estado Nacional e do projeto industrializante concentrado na Região Sudeste.

As autoras citadas sinalizam quanto à utilização, por parte do governo, de elementos culturais fundamentais à manutenção da legitimidade política. Contudo, não há um aprofundamento da questão, até porque não se configurava como norte problematizador de suas pesquisas. Desse modo, parto desse fio condutor cujo fabrico inicial é obra dessas duas artífices da Casa de Clío. Nesse trabalho, defendo a tese de que o elemento retórico usado pelos poderosos do Estado, para a busca de controle de classe social e de legitimidade política, se deu a partir da *hegemonia cultural*³ e, apenas, secundariamente pela mobilização dos poderes militar e econômico. Minhas preocupações e meu ângulo de interpretação, estão direcionadas para o teatro do poder, para a apropriação política dos signos culturais do espetáculo, para a busca incessante de uma *hegemonia* pelas vias do recurso da simbologia.

Entretanto, gostaria de deixar em aberto a seguinte questão: como ocorreu a fabricação dessa *hegemonia* na Paraíba e pode-se considerar que as *classes populares* foram cooptadas pelo *Estado Espetáculo* (1935-1945)?

Para essa problematização, meu diálogo é com uma diversidade de autores e de concepções teóricas (“minhas roupas” metafóricas, inspiradas em Noel Rosa) bastante díspares. Gosto muito da afirmação de Douglas Kellner, de que não há uma “superteoria”, nem tampouco um “superteórico”. Quanto mais teorias, certamente, mais objetos construímos. O que não seria interessante ocorrer, embora tenha ocorrido em larga medida, é uma “(...) febre teórica, na qual cada discurso teórico novo tomasse conta e se apossasse de seu hospedeiro. Então, a febre teórica em proliferação assumia a forma de guerras teóricas entre discursos teóricos rivais, reduzindo, muitas vezes, a teoria ao domínio da moda. (KELLNER, 2001, p. 34)

Escolhi trabalhar com a “nova” história política e sua interface com a história cultural e social. Pretendo investigar a *espetacularização* da política e tudo que a permeia na ritualística e na simbologia. Mas essa “nova” história não é tão “nova” assim, pelo menos

³ Faço uso desse conceito com base nos escritos do historiador inglês E. P. Thompson (1998). Estudando as relações sociais entre a *gentry* e os plebeus na Inglaterra do século XVIII, Thompson percebeu que a hegemonia da nobreza, até 1790, provinha da teatralização política e da concessão pela qual os pobres trocavam com a deferência. Contudo, essa concessão, vista de baixo era o cálculo feito do que podia ser retirado com proveito daquela relação social. Thompson discorda do marxismo estruturalista, para ele não há hegemonia que imponha dominação absoluta aos governados dos quais eles são “incapazes” de se livrar.

não se levarmos em consideração as clássicas letras traçadas no cárcere pelo marxista Antonio Gramsci; ou se entendermos que o livro *Os Reis Taumaturgos*, de March Bloch, é um livro de história política renovada em sua interface com a psicologia social. Ao se propor “nova”, parece-me muito mais no sentido de incorporação de demandas epistemológicas e contextuais do século XX, que vieram deslegitimar uma proposta metódica que não dava mais respostas suficientes às questões que outros tempos colocavam. Entretanto, nem por isso a escrita da História no modelo descritivo factualista deve ser inteiramente descartada. Para minha pesquisa, diversos livros sobre personagens da política paraibana, sobre a Rádio Tabajara, o Jornal *A União*, o teatro e a música, foram imprescindíveis como fonte histórica.

A história política, hegemônica no século XIX, em meio aos nacionalismos e ao cientificismo, passou a ser bastante questionada na virada para o século XX. No bojo do debate interdisciplinar entre as Ciências Sociais, vários intelectuais procuravam passar da história dos tronos para a dos povos e sociedades, conforme assinalou o historiador francês René Rémond (1996). Essa guinada decorreu do advento da democracia política e social, do fortalecimento do movimento operário e da difusão do socialismo, que reorientariam as direções do olhar em torno das massas. Os historiadores dos *Annales*⁴ e da tradição marxista combatiam a historiografia metódica, tida como descritiva, factualista, elitista, que valorizava eventos políticos e militares.

A grande crítica à história política tradicional era com relação a sua suposta superficialidade. A nova História queria encontrar a realidade histórica nas camadas mais profundas das estruturas econômicas e sociais, nos comportamentos coletivos e nos fenômenos de longa duração. O político nada mais era do que a tradução do que ocorria no mundo das relações sociais. Sendo assim, conforme argumenta Rémond (IDEM), a história política seria condenada pelo ímpeto das massas e o advento da Democracia.

Entretanto, vale salientar que ela não estava morta, é tanto que voltou com grande força e bastante renovada em função da própria transformação epistemológica do século XX. Essa renovação foi sendo possibilitada pelo contato pluridisciplinar com outras

⁴ Antes da Revista dos *Annales*, a crítica aos metódicos já era feita por meio da *Revista de Síntese Histórica*, comandada por Herni Berr, assim como não se pode desconsiderar o texto de François Simiand, *Método histórico e Ciências Sociais*, publicado em 1903 e que denunciava os ídolos da História historicizante. O PPGH/UFPB organizou o II Seminário de Cultura História em 2009, oportunidade na qual foram tematizados os 80 anos da Escola dos *Annales*. De modo que os textos das mesas redondas e conferências foram publicados no livro *Cultura Histórica e Historiografia: legados e contribuições do século 20*, coletânea da qual participaram autores como Astor Diehl, Rosa Godoy, Raimundo Barroso, Élio Chaves, Antonio Clarindo de Sousa, Ângela de Castro Gomes, Regina Behar, dentre outros.

ciências como o direito, a ciência política, a sociologia, a psicologia social, a lingüística, a matemática, a psicanálise. Foi tomando emprestadas técnicas, métodos, conceitos e problemáticas, noções e interrogações. A matemática, contribuindo com as estatísticas, quantificando o político; a lingüística, oferecendo possibilidades de trabalhos com o discurso; a psicologia social, contribuindo com estudos de comportamentos políticos, representações. Dessa forma, a história política renovada foi se reconciliando com as principais críticas levantadas no início do século XX, com o quantitativismo e a longa duração e com as noções de sujeito e comportamento coletivo. A história política, tão censurada por rejeitar os anônimos e populares, passava a privilegiar os mais diversos atores do jogo político.

Em 1974, alguns dos membros da *Escola dos Annales*, a exemplo de Jacques Julliard (1988,⁵ p. 184) percebiam o equívoco dessa recusa em enfocar o político como campo de estudo da história:

Ao contato com a ciência política, o Direito, pode-se fazer uma história política dentro dos parâmetros dos Annales: estudos políticos de longa duração, quantitativos, seriais, comparativos, e não mais narrativos, mas problematizantes. Uma história do poder e de sua distribuição em uma rede de micropoderes, como propôs Foucault, onde o Estado seria apenas um caso particular desta história e não toda a história política. É mais um fantasma dos Annales que retorna sob novas condições.

Além desse processo interno à área, é preciso mencionar o contexto histórico que possibilitou a renovação da história política. René Rémond (1996), falando do caso francês do pós-1968, aponta que há uma nova percepção em relação a uma certa autonomia dos fenômenos políticos. Numa experiência marcada por guerras que não se explicam apenas pelos dados da economia, de relações políticas internacionais a interferirem na vida interna dos Estados, o desenvolvimento de políticas públicas, pode-se perceber que as relações entre o político e o sócio-econômico não se dar de mão única. Se os interesses econômicos e sociais, muitas vezes, alteram os negócios públicos, a recíproca não é menos verdadeira, pois a política também pode mudar aspectos da vida econômica. (IDEM, p. 23)

Importante dizer, também, que a renovação da História política não deve ser creditada, exclusivamente, aos *Annales* nem é produto absolutamente francês. Na Inglaterra, os trabalhos de Thompson e Christopher Hill discutem o poder numa interface com uma história social da cultura, do simbólico, dos rituais, do imaginário, em

⁵ O texto foi publicado em francês em 1974 e traduzido para o português, no Brasil, em 1988.

aproximação com a antropologia. Na França, os historiadores institucionalmente ligados à universidade de Paris X-Nanterre, ao Instituto Nacional de Ciências Políticas e à Fundação Nacional de Estudos Políticos, se destacaram de modo especial no processo de revalorização da História política, falando de territórios externos aos *Annales*.

No Brasil, a partir dos anos 1980, a historiografia também passa por um processo de transformação. Articulado com as mudanças historiográficas internacionais, a sua reformulação teórico-metodológica e a emergência dos cursos de pós-graduação no Brasil, alguns historiadores começaram a repensar determinadas teorias e métodos. Nesse momento, vivia-se a abertura política, a reorganização dos movimentos sociais e a campanha das *Diretas Já*, processos que favoreceram, substantivamente, o aumento de pesquisas na área da história social do trabalho e dos movimentos sociais, sem a parte do economicismo. Essa vertente historiográfica é bastante tributária da leitura da obra de Edward Thompson, que passava a ser traduzida no Brasil. Teórica e empiricamente, rejeitava os paradigmas lineares, economicistas e estruturalistas e as explicações que absolutizavam e coisificavam as relações políticas e sociais. (GOMES, 2005)

A história política, a partir dos anos 1990, vai se delineando na sua interface com a história social e cultural. A discussão sobre a esfera do político passa a ser feita, também, valorizando os aspectos subjetivos e simbólicos, bem como, o próprio conceito de *poder* é levado ao descentramento a partir da ótica microfísica de Michel Foucault. As preocupações dos historiadores do político, atualmente, são de compreender a dimensão do(s) poder (es) fazendo interface com os conceitos de *memória*, *imaginário*, *representação*, *discurso* e *cultura política*. Nessa Tese, porém, minha interlocução teórica é com os autores que discutem a teatralização do poder, por isso, foi preciso explorar, ainda que de modo breve, um pouco o pensamento de alguns autores basilares para essa *configuração narrativa*.

A tese do *Estado Espetáculo*, defendida pelo cientista político francês Roger-Gérard Schwartzberg, consiste no entendimento de que o Estado e seus dirigentes políticos não passam de personagens que organizam um verdadeiro espetáculo com vistas a “iludir” o público espectador e ocultar os reais problemas sociais e a natureza classista do aparelho

estatal. Para ele, o “verdadeiro” poder se realiza noutro lugar, “na sombra longe da imagem luminosa projetada pelo poder oficial”⁶. (SCHWARTZENBERG, 1978, p. 3)

No palco se fabrica o imaginário do poder que, para o autor francês, consiste em

(...) um conjunto de traços que ele preferiu apresentar à observação pública. É uma seleção, uma recomposição. (...) Essa reconstrução lembra o trabalho do artista. Mas desta vez o artista toma a si mesmo como material de trabalho como na autobiografia, ou no auto-retrato. Mas, desta vez, o escultor esculpe sua própria estátua. Amassa sua própria argila. É ao mesmo tempo artista e modelo, criador e criação. (IDEM, p.3)

Schwartzemberg (IDEM), após caracterizar os personagens políticos e falar do espetáculo propriamente dito, faz os seguintes questionamentos: o vedetismo no poder: por quê? Por quê os senhores do poder se apresentam como vedetes? De onde vem essa personalização? O que a produz? Em que terreno se desenvolve ela?

A par dessas indagações, o autor reflete sobre o público consumidor do teatro político. Nesse particular, ele se apropria do conceito de *alienação*, à maneira feuerbachiana. Inicialmente, cita-o no tocante à religião:

A religião é uma perda, por parte do homem, de sua substância: ele a projeta num “ente divino”, que lhe é exterior e simples produto de sua consciência; ele reveste o ídolo por ele fabricado de virtudes e possibilidades que constituem a substância da própria humanidade. (FEUERBACH *apud* SCHWARTZENBERG, 1978, p. 251)

Da religião para a política é meio passo:

Ele adorna uma figura exterior com todas as virtudes que ele próprio se priva. Transfere para o herói tudo que ele gostaria de ser e de fazer, sem o poder ou ousar. Esse ser olímpico representa um suporte para a projeção de suas aspirações e de seus sonhos. Tem ainda a identificação com esse ser político ideal. A multidão se orgulha do chefe que escolheu para si mesma. (IDEM)

Pelas citações em tela, se conclui que a espetacularização do poder político, para o cientista francês, promove a *alienação*. As massas projetam seus desejos de heroísmo no líder que escolheram para representá-las. “Inertes” e “inconscientes”, elas se entregam às mãos dos governantes numa imagem ambivalente de desejo pelo poder e gosto pela submissão. Citando Freud, o autor realça que a maioria dos seres humanos necessita da

⁶ Utilizo Schwartzemberg apropriando-me de algumas contribuições para pensar o Estado Espetáculo, embora tenha discordâncias da tese central que considera o Espetáculo político “alienante” e “manipulador”.

admiração de uma autoridade para que possa ser dominada e, muitas vezes, até maltratadas. (IDEM, p.252)

Pelo prisma da antropologia política, Balandier também analisa a dramaturgia do poder. E faz isso recorrendo a uma variedade de exemplos buscados nas sociedades do passado e do presente. Para ele, por trás dos arranjos de cada sociedade, governa, nos bastidores, a *teatrocracia*⁷. Apropriando-se de Shakespeare, para quem “o mundo inteiro é uma cena”, o autor procura investigar os aspectos subjetivos da política e assegura que

O imaginário ilumina pois o fenômeno político; sem dúvida de dentro, pois que dele é uma parte constituinte. Todo sistema de poder é um dispositivo destinado a produzir efeitos, entre os quais os que comparam às ilusões criadas pelas ilusões do teatro. (BALANDIER, 1982, p. 6)

O teatro político é comandado por atores que controlam o mundo real usando os artifícios do imaginário. Tais usos são de natureza simbólica e objetivam a legitimidade de uma *ordem* não apenas pela mobilização da força física, e sim, pela montagem de um quadro cerimonial, retomando o autor, mesmo sem citar, a noção de *hegemonia* gramsciana. A razão e a coerção capitalizam pouca credibilidade política. Os diversos regimes se apóiam no passado coletivo e o apresentam sob forma de tradição comum, buscando legitimidade social.

Entretanto, a *ordem* é vulnerável e, como o reverso de uma medalha, o espetáculo também pode apresentar a *desordem*. Esses dois conceitos são emblemáticos à obra de Balandier e perpassam o tempo toda sua teorização. Em suas próprias palavras,

A ordem das sociedades diferencia, classifica, hierarquiza e traça os limites proibidos por interditos. Contém e condiciona os papéis e os modelos de conduta. Ela pode ser “embaralhada”, desprezada, simbolicamente invertida, se não derrubada. A astúcia suprema é converter estas ameaças em vantagens, em meio de fortalecimento; é preciso fazer o papel do fogo, reconhecendo as leis de uma termodinâmica social que exprime a função da desordem no próprio seio da ordem. (IDEM, 1981, p. 23)

Nenhuma sociedade consegue controle integral dos seus indivíduos e grupos. Em momentos de crises, sobretudo, passa a ocorrer o confronto e a liberação dos processos explosivos. Contudo, conforme explicita em citação anterior, a *desordem* pode ser revertida em proveito da *ordem*. No contexto do medievo ocidental, a *desordem* é associada ao mundo maléfico e diabólico e os seus atores, comparados a corpos possuídos

⁷ Balandier usa o conceito com base na acepção do russo Nicolau Evreinov.

por demônios. O “desviado” passa a ser exibido de forma teatral e usado como “exemplo” do “mal” a ser combatido e não seguido pelo restante da sociedade.

No livro *Costumes em Comum* (1998), E. P. Thompson também discute a questão do teatro do poder. Entretanto, o contexto específico, objeto das teorizações thompsonianas, é a Inglaterra do século XVIII. Thompson se apropriara de Gramsci para explicar como ocorria o controle social das classes dominantes. Para o historiador, esse controle se efetivava por meio da *hegemonia cultural* e, apenas secundariamente, pelos usos da força física e do poder econômico. Entretanto, o termo cultural, para ele, não tem significação abstrata e apenas simbólica, mas deve ser pensado nas relações com o mundo material. Thompson (IDEM, p. 48) afirma que “uma grande parte da política e da lei é sempre teatral”. O sistema social, após sua emergência, não pode depender, cotidianamente, da utilização do poder da força, embora necessário para definir os limites da sua tolerância. O que mais importa para a manutenção do sistema, é a continuação do seu estilo teatral.

Contudo, se, por um lado, os poderosos montavam seu palco buscando legitimidade, por outro, a multidão das camadas “de baixo” da sociedade também apelava para a simbologia e a ritualística, montando o que Thompson define como sendo o *contrateatro* plebeu de resistência.

Operacionalizar uma narrativa histórica com ênfase na “nova” história política, em sua interface com a linguagem do teatro, impõe ao historiador investigações a respeito das diversas formas políticas de controle social e de negociações e resistências. O teatro do poder é uma delas.

Também fundamento essa configuração narrativa com base nos Estudos Culturais, na sua vertente da teoria crítica. Como sugere Douglas Kellner (2001), esse olhar não anula a busca de inspiração na Escola de Frankfurt, embora tenha consciência de que farei ajustes teóricos para a especificidade do contexto histórico que me proponho estudar.

Trata-se de um campo de renovação do marxismo, em relação ao aporte leninista-stalinista, que pode ser observado no início dos anos 1960, com a fundação do Centro de Estudos Culturais⁸ de Birmingham⁹, sob a batuta dos “pais fundadores”: Richard Hoggart, Raymond Williams, Stuart Hall e E. P. Thompson.

Tomaz Tadeu da Silva (2003) nos adverte de que os Estudos Culturais não formam uma homogeneidade. Do ponto de vista teórico, além do marxismo que, aliás, é a marca

⁸ Para uma leitura sobre os Estudos Culturais, consultar MATTELART e NEVEU, 2004.

⁹ Douglas Kellner (2001) ressalta que, antes de Birmingham, nos EUA e na Inglaterra havia uma forte tradição em favor dos estudos culturais.

dos trabalhos fundadores, dos anos 1980 para cá têm incorporado trabalhos na perspectiva foucaultiana; do ponto de vista temático, estudam desde as “subculturas” (Stuart Hall, por exemplo), até alfabetização de massa, meios de comunicação, etc; e, do ponto de vista metodológico, tanto trabalham com base no método etnográfico, como na hermenêutica textualista.

O surgimento dos Estudos Culturais, na virada dos anos de 1950 para os de 1960, está indissociavelmente marcado pela ruptura com uma concepção de cultura da crítica literária inglesa. Raymond Williams propõe a democratização do conceito de cultura. Discorda dos críticos literários, para os quais cultura significava as “grandes” obras de artes dos “gênios” da literatura, da filosofia e da arte, de um modo geral. Para Williams, cultura também significa a experiência global da sociedade.

Os “pais fundadores” vão buscar Gramsci para ressignificar a análise frankfurtiana sobre a cultura. Aliás, vão utilizar os seus conceitos de *hegemonia*, *contra-hegemonia*, *intelectuais orgânicos* e *resistência* para a reflexão sobre a *cultura da mídia*. Desse modo, trarão avanços em relação à escola alemã.

Segundo assinala o filósofo Douglas Kellner (2001), os Estudos Culturais irão “corrigir as limitações” da Escola de Frankfurt. Em primeiro lugar, não irão dispensar um tratamento mais empírico para as suas análises teóricas, assim como darão ênfase aos estudos focados na recepção, algo não característico da obra dos filósofos frankfurtianos. Em segundo lugar, os Estudos Culturais, ao tratarem o conceito de cultura como campos de luta para atribuição de significados sociais, discordam da idéia de “massa manipulada” ou de “consumidores passivos”, tão cara ao pensamento daquela onda germânica. Na mesma linha descontínua, rebaterão as comparações feitas em torno de uma “cultura superior” em relação a uma “cultura inferior”, desqualificada esta última, pelos frankfurtianos, por sua transformação em mercadoria de massa. Contudo, os estudiosos ingleses de Birmingham não jogaram a água do banho com o bebê junto. Eles reconheciam a grande contribuição e vigor do sempre problemático, mas não inteiramente descartável, conceito de *indústria cultural*.

Os Estudos Culturais deixaram de ser primazia britânica. Nas últimas décadas, têm avançado por outros países, sempre apresentando heterogeneidades teórico-metodológicas. Nesse particular, pelo que afirma Douglas Kellner (2001), atualmente há uma forte tendência em favor de uma perspectiva textualista, sobre a qual ele tem algumas ressalvas. Esse predomínio da análise focada apenas na relação texto/consumidor e suas leituras

criativas se torna limitada ao negligenciar a produção do texto no contexto da economia política, das instituições sociais e ideologias. Afinal, não é apenas o público que atribui significados aos textos, estes percorrem outros caminhos também no âmbito da produção e do mundo da *indústria cultural*. Sendo assim, Kellner denuncia, com veemência, o “fetichismo da resistência” e o “fetichismo do prazer do público”, realizados pela vertente do textualismo.

Uma linha dos Estudos Culturais fortemente marcada pelas teorias críticas jamais abandona a interface que a discussão sobre cultura permite fazer com o poder político e o econômico. Certamente, é a análise materialista da cultura, formulada por Raymond Williams, que fundamenta esse ponto de vista. O engajamento político é visível, o desengajamento, para Kellner, é um perigo.

Para esse filósofo, não devemos abandonar o campo que trabalha os aspectos ideologizantes dos textos culturais, entendendo ideologia não na perspectiva de falseamento da realidade, mas de conjunto de idéias construídas pelas elites detentoras de *hegemonias*, porém, nem por isso ilesas de *contra-hegemonias*.

O filósofo em questão opera suas análises fundamentado no conceito de *cultura da mídia*. Essa tomada de postura conceitual tem seus enfrentamentos terminológicos. Opõe-se ao conceito de “cultura de massa” por esse ensejar uma distinção entre “cultura superior” e “cultura inferior”, além de veicular uma idéia monolítica que anula as contradições, em nome de uma homogeneidade representada no vago termo “massa”. Opõe-se, ainda, ao conceito de “cultura popular” nas formulações de John Fiske, ao perpassar a idéia de que a *cultura da mídia* advém do meio popular. A justificativa para a sua escolha conceitual ocorre nos seguintes termos:

(...) adotamos o conceito de “cultura da mídia” para descrever o tema de nossas investigações. A expressão “cultura da mídia” tem a vantagem de designar tanto a natureza quanto a forma das produções da indústria cultural (ou seja, a cultura) e seu modo de produção e distribuição (ou seja, tecnologias e indústrias da mídia). (KELLNER, 2001, p. 52)

Embora reconheça que, como fenômeno histórico, a *cultura da mídia* é recente, uma vez que apenas com a televisão a mídia se concretizou enquanto força dominante em toda a vida social, Kellner assegura que, já na primeira metade do século XX, estavam sendo assentadas as bases da comunicação e suas imbricações com o lazer e o entretenimento.

Nesse trabalho, também dialogo com o conceito de *memória*. Atualmente, há uma inversão de perspectivas que marca os trabalhos historiográficos no campo da *memória*.

Em vez da perspectiva da estabilidade, da homogeneidade de grupo e das permanências temporais, formuladas por Maurice Halbwachs na obra *A memória coletiva*, os historiadores atuais se interessam muito mais pelos processos e atores que intervêm no trabalho de constituição e formalização dessa memória. Os objetos de estudos são escolhidos a partir das disputas, dos conflitos de memórias, de esquecimento e silêncio.

Nessa Tese, trabalho pelo ângulo da *memória-comemoração* buscando interpretar o *abuso de memória* (RICOEUR, 2007) ou a *obsessão comemorativa* (NORA, 1993) na Paraíba dos anos 1930/40. Minha preocupação enquanto historiador é também uma preocupação ética e política ricoeuriana da *justa memória*, por isso, é preciso entender e criticar uma memória coletiva oficial que é ideológica e está a serviço dos grupos vencedores.

No artigo *Entre Memória e História: a problemática dos lugares*, de 1984, Pierre Nora (IDEM, p. 13) discute o conceito de *lugares de memórias* que “nascem e vivem do sentimento que não há memória espontânea, que é preciso criar arquivos, organizar celebrações, manter aniversários, pronunciar elogios fúnebres, notariar atas, porque estas operações não são naturais”. Trata-se de uma memória arquivística trazida no bojo da modernidade, um tipo de memória encarregada de materializar e lembrar o passado de forma diferente das sociedades tradicionais nas quais a memória basicamente se encontrava na dimensão dos relatos orais. Os *lugares de memória*, para Nora, têm três dimensões: a material, a funcional e a simbólica, sendo que esta última é a mais importante, pois qualquer lugar só se tornará um *lugar de memória* se for objeto de um ritual. As comemorações cívicas que estudo, entram nessa categoria, por isso, essa formulação conceitual me ajudará a compreender o processo paraibano da primeira metade do século XX.

Outro conceito bastante importante como ferramenta analítica para realizar essa operação historiográfica, é o de *ideologia*. Porém, é preciso diferenciar sua polissemia para delimitar o sentido de que faço uso. Durante algum tempo, o marxismo vulgar situou a *ideologia* no campo da *superestrutura*, significando “falsa consciência”, “falsa representação da realidade”, por isso, instrumento “enganoso” a “escamotear” a dominação de classe e garantir a “obediência inconsciente” das “classes dominadas”. Michel Foucault (2009) teceu várias críticas a essa acepção conceitual. Em várias passagens de *Microfísica do Poder*, ele critica o marxismo e o conceito de *ideologia* como “falsa consciência” a

esconder uma “verdade” que só a ciência marxista, pelas mentes “iluminadas” dos seus intelectuais, desvendaria e entregaria para a formação da “consciência de classe”. O que Foucault não ressalta, é que, no âmbito do próprio marxismo havia críticas a essa concepção mecanicista da *ideologia*, como no caso da historiografia inglesa, de onde sai o livro *A Miséria da Teoria*, (1981) uma grande crítica ao planetário de Althusser, escrita por Thompson contemporaneamente ao livro de Michel Foucault.

Uma segunda acepção do conceito o define como um conjunto de idéias que dá forma a determinados projetos políticos e faz parte dos jogos do poder. Por essa ótica, existem ideologias, pois elas se pluralizam na mesma medida da existência da diversidade de grupos sociais e projetos políticos. Arlindo Machado(1984) afirma que todos invertem o mundo real ao construírem estratégias de ação e elaborarem um ponto de vista ideológico a seu favor no processo de luta política. São visões de mundo parciais, interessadas, marcadas por idéias selecionadas de serem dizíveis e mostráveis no jogo político. Portanto, é nesse sentido que faço uso do conceito nessa pesquisa e não como “falseamento” da realidade e “manipulação” de classe.

Outro conjunto conceitual importante para a elaboração dessa configuração narrativa e que precisa ser discutido e distinguido, consiste nos conceitos de *modernidade*, *modernização* e *modernismo*. O *Estado Espetáculo* na Paraíba, da temporalidade em tela, afirmava-se por meio da linguagem e da retórica do progresso, pelas seduições e pelos desejos dos signos modernos. Por isso, é preciso explicitar os usos conceituais praticados na presente interpretação sobre a experiência histórica paraibana dos anos 1930/40.

A *modernidade*, segundo Antonio Paulo Rezende (1997), é um projeto ocidental que visava à emancipação humana, a construção do reino da liberdade, que pensava, teleologicamente, o sentido da história numa direção do progresso. Esse projeto seria realizado por meio do conhecimento racional que seria capaz de libertar a humanidade do “obscurantismo” e das “trevas” promovidos pela tradição religiosa. A *modernidade*, no sentido mais amplo, se concretizaria mediante um processo de *modernização*. Este processo se materializaria nas mudanças econômicas, na predominância da técnica, da ciência e da razão prática, na burocratização e na organização racional do trabalho, momento em que se afirmava, cada vez mais, uma sociedade burguesa e se ampliavam o mundo das mercadorias e o valor de troca. Já o conceito de *modernismo*, restringe-se ao campo da arte e da estética européias do início do século XX. Desenvolve-se no âmbito da literatura de língua espanhola que se manifestava em favor da renovação dos temas e das

formas, assim como no campo religioso, na Itália Católica, onde o *modernismo religioso* de alguns padres entrara em confronto com a Igreja, tida como sendo o principal obstáculo à *modernização* da sociedade. Por fim, o *modernismo* no campo da arte européia que rejeitava as tradições academicistas e defendia uma arte que não se dirigisse apenas a elite, mas a todos, uma arte que se tornasse social. A partir dessa concepção, vão surgindo lojas de decorações, novas práticas arquitetônicas, a valorização da edificação com ferro e cimento, a iluminação elétrica, dentre outras inovações. (LE GOFF, 1992)

Nessa pesquisa, opero a partir da apropriação de dois desses conceitos: o de *modernização*, para pensar a especificidade da Paraíba e a sedução das elites e do Estado pelo consumo dos signos modernos e o conceito de *modernismo* que nos ajuda a pensar sobre as relações da nova arquitetura paraibana com as concepções modernistas elaboradas na Europa.

1.2- A METODOLOGIA E AS FONTES: JORNAIS, FOTOGRAFIAS, MÚSICAS, RELATOS ORAIS

Não resta dúvida de que, de uma vez por todas, os historiadores estão envolvidos nos estudos que tomam por base as linguagens audiovisuais. Tardamente, inclusive, em relação a outros campos do saber. Historiadores da arte, sociólogos, antropólogos e filósofos antecederam os filhos de Clio em décadas, daí porque é preciso travarmos debates com autores como Foucault, Gombrich, Cassirer, Panofsky, Raymond Williams e os frankfurtianos.

Essa busca dos historiadores pelas imagens tem se intensificado a partir dos anos sessenta e se explica a partir de aspectos epistemológicos e contextuais. No final daquela década, muita água corria por baixo da ponte. Velhas certezas se foram rio abaixo, para desaguar no oceano das incertezas. As dicotomias, as generalizações, as linearidades, o “progresso”, tudo parecia cheirar mal, represado nos esgotos que se encostam ao rio. A ponte moderna trincou, envelheceu, parece não agüentar tantos sujeitos que passaram a passar por cima dela, a saltarem, gritarem, quererem ser ouvidos.

Essa metáfora é proposital. O estilo na narrativa, o recurso a elementos das figuras de linguagens, não é incompatível com a idéia de prova, conforme assinalou, com muita propriedade o historiador Carlo Ginzburg¹⁰.

Retornando à metáfora da ponte e do rio, penso na crise paradigmática da modernidade. Penso num rio linear, cujo curso todo mundo, antecipadamente, sabia até onde corria. Imagino uma ponte sobre esse rio, como a experiência moderna, eurocêntrica, racional/instrumental, cartesiana e, demasiadamente, excludente e imperialista. Também criei a idéia dos esgotos para pensar aquilo que não cheira muito bem aos narizes apurados dos movimentados anos de 1968. Após esse ano, especificamente, o rio continua correndo, mas não sabemos mais se ele corre unilateralmente para o oceano, nem o que acontecerá quando essas águas se abraçarem ao mar. A ponte paradigmática, construída desde o “Renascimento”, não suportou os abalos provocados pela alteridade ao sujeito moderno. E as correntes de teorizações como o Iluminismo, o Idealismo Alemão, o Positivismo Comteano, o Darwinismo social, o “Marxismo vulgar” e os estruturalismos, passaram a ser alvo de críticas.

Nesse contexto, contado metaforicamente, a História-conhecimento passa por uma profunda renovação epistemológica. Novas alianças interdisciplinares foram realizadas, desta feita, com a antropologia, a literatura e a lingüística. Aqueles sujeitos que pularam em cima da ponte, os “excluídos da história” (PERROT, 1988), “os de baixo” (THOMPSON, 2001), “os infames” (FOUCAULT, 2003), os marginalizados pelo eurocentrismo, ganharam vez e voz, tanto como objeto de estudos como na escrita da história, a exemplo do caso das mulheres. Surge uma História Cultural, plural, enfatizando as massas anônimas, a vida privada, o informal; uma predileção pelo micro-recorte, por documentos inéditos, pela narrativa e pelos sujeitos individuais e coletivos que agem e resistem perante as estruturas. Ao renovarem os objetos e fazerem novas perguntas, os historiadores precisaram lançar mãos de outras fontes, a exemplo das audiovisuais.

Do ponto de vista contextual, os anos de 1960 marcam, também, uma banalização da imagem, sobretudo da televisão, que passa a levar às casas das pessoas guerras, as copas do mundo e a propaganda ideológica dos regimes confrontantes no decorrer da Guerra Fria.

¹⁰ “Até não muito tempo atrás, a maioria dos historiadores enxergava uma nítida incompatibilidade entre a acentuação do caráter científico da historiografia (tendencialmente assimilada às ciências sociais) e o reconhecimento da sua dimensão literária”. (GINZBURG, 2007, p. 326). Hoje, afirma “que uma maior consciência da dimensão narrativa não implica uma acentuação das possibilidades cognitivas da historiografia, mas, ao contrário, sua intensificação”. (GINZBURG, 2007, p. 329)

Na América Latina, a TV divulgaria a propaganda ideológica dos regimes autoritários. O final do século XX se caracteriza pelo que Lipovetsky chama de hiper-real ou sociedade do simulacro, na qual as imagens parecem fantasmas que nos rondam o tempo todo, oferecendo uma mensagem a ser consumida. Se, na virada do século XX, isso pareceu mais veloz, desde os anos de 1970 já dava sinais bastante evidentes. E é nesse quadro que os historiadores têm procurado problematizar o mundo imagético dos passados.

1.2.1- História e fotografia

Kossoy (2001) nos mostra que o interesse por estudos envolvendo as fotografias decorrem do processo de revalorização do meio no contexto dos anos de 1960. “A fotografia enquanto forma de expressão artística passou a ocupar espaços cada vez mais importantes...”, (KOSSOY, 2001, p. 125), aparecendo nas paredes de museus, fazendo parte da abertura de galerias e sendo objeto especializado de ensino e pesquisa por meio de cursos, oficinas, seminários e simpósios. A fotografia passou a ser alvo de colecionadores criando, desse modo, um mercado para os artefatos mais antigos. Portanto, é no curso desse processo que aumenta o interesse dos historiadores pelo estudo da história da fotografia ou da fotografia como fonte para a história.

Dubois (1993) nos adverte de que toda e qualquer reflexão sobre um meio de expressão requer teorizações em torno do referente e da mensagem produzida pelo meio. Em se tratando da fotografia, que nasce carregada de discursos realistas, é mais do que imprescindível recuperarmos o debate envolvendo a relação entre este artefato imagético e o princípio de realidade. O autor nos aponta uma tríade de discursos teóricos que têm procurado discutir essa questão.

Um primeiro discurso é o da *mímese*, ou seja, aquele que trata a imagem fotográfica como espelho do real. Eram correntes, durante o século XIX, os discursos que consideravam a fotografia como a mais perfeita técnica de imitação do mundo real. Essa objetividade estaria na técnica, visto que o processo mecânico de captura “automática” da realidade, por meio das leis da ótica e da química, isentaria a subjetividade individual do autor, como ocorria no caso da pintura.

Essa primeira matriz interpretativa da história da fotografia comportava variados autores. O que os unia, era esse aspecto mimético atribuído à mesma. Porém, havia os que denunciavam e os que se colocavam mais otimistas em relação ao processo fotoquímico.

Isso porque, ao surgir, a fotografia é posta em uma discussão sobre seu estatuto como obra de arte e, evidentemente, a comparação será feita tomando como outro pólo a arte da pintura. Escritores como Baudelaire e Hippolyte de Taine se colocavam na variante discursiva que clivava a foto de ser obra de arte, para eles, não se poderia comparar fotografia à pintura, pois, enquanto esta última era arte, aquela era técnica industrial. Para eles, a fotografia é testemunho de uma memória, de um registro do real, um “auxiliar” do cientista, ao passo que a pintura é criação imaginativa do talento do gênio pintor.

No outro extremo dessas interpretações, encontram-se visões mais otimistas. Estas, porém, vêm afirmar que a fotografia veio para “libertar” a arte. Pablo Picasso e André Bazin, no século XX, deram continuidade a esse pensamento enraizado no XIX, que festejava a técnica fotográfica como substitutiva da arte pictórica nas funções sociais e utilitárias. Entretanto, a dissociação entre foto e arte é bastante evidente, mesmo que pelo ângulo do otimismo, e o resultado desses discursos equivale a uma concepção também envolvida pelo “*analogon*”.

Em resumo, o discurso mimético passado em revista se caracterizaria por uma dicotomia que Dubois (1993, p. 32) aponta nos seguintes termos: “(...) a fotografia seria o resultado objetivo da neutralidade de um aparelho, enquanto a pintura seria o produto subjetivo da sensibilidade de um artista e de sua habilidade”.

O discurso elaborado no século XX é o do código e da desconstrução. O alvo a ser questionado, é a foto-espelho do real. Em vez de representar perfeitamente a realidade externa ao objeto fotográfico, essa segunda matriz teórica prefere pensar a fotografia como transformadora do real. Por prismas diferentes, a semiótica-estruturalista, as teorias da percepção, os ideólogos e uma certa antropologia trabalhavam com a impossibilidade de um princípio de realidade fora da linguagem fotográfica.

A título de exemplo, Dubois (1993, p. 38) cita o livro de Rudolf Arnheim, escrito em 1932. No âmbito da psicologia da percepção, ele assinala algumas diferenças entre a imagem e o mundo real. Entre elas: 1) a fotografia oferece ao mundo uma imagem determinada ao mesmo tempo por um ângulo de visão escolhido, por sua distância do objeto e pelo enquadramento; 2) reduz a tridimensionalidade do objeto pela bidimensionalidade da imagem, e por outro lado, todo campo das variações cromáticas a um contraste branco e preto; 3) isola um ponto preciso do espaço-tempo e é puramente visual (às vezes sonora, no caso do cinema falado), excluindo qualquer outra sensação olfativa ou tátil.

Além da psicologia da percepção, o estruturalismo-semiótico, com nomes como Hubert Damisch e Pierre Bourdieu, concebia a fotografia como produto de códigos convencionais socialmente aceitos. Na década de 1970, em torno da Revista *Cahiers du Cinema*, a imagem fotográfica era vista como produto ideológico. O artigo de André Bergala, *Le Pendule* (1976), mostra a encenação em várias fotografias históricas. Segundo Mauad (1996),

Para este autor, tal encenação seria garantida pelos modos de integração do fotógrafo na ação, pelo efeito de paragem da imagem, pelo papel da grande angular, etc., elementos que, conjugados ao texto impresso, produziriam uma determinada versão dos fatos históricos que, pelo realismo fotográfico garantiriam o estatuto de verdade anunciada.

Com relação à matriz antropológica que trabalhava na perspectiva da fotografia como transformadora do real, Dubois (1993) assinala que sua leitura da imagem se encaminha no entendimento de ser um produto resultado de convencionalizações culturais, de modo que decifrar uma mensagem fotográfica depende dos códigos culturais constituintes dos respectivos leitores.

Deslocando a questão do realismo, esse segundo discurso teórico substitui a “(...) ancoragem na realidade rumo a uma ancoragem na própria mensagem: pelo trabalho (a codificação) que ela implica, sobretudo no plano artístico, a foto vai se tornar reveladora da verdade interior (não empírica).” (DUBOIS, 1993, p. 42). Assim, a foto só será verdadeira no seu interior, no seu efeito de verdade construído pela objetiva.

Um terceiro discurso apontado por Dubois (1993) é o do traço. Ele se apropria das conceituações do semiólogo Charles Peirce para definir esses discursos. O discurso mimético seria o *ícone*, uma representação por semelhança; o discurso da representação por convenção, o *símbolo* e o discurso do *índice*, a representação por contigüidade física do signo com seu referente. Nesse sentido, o que se verifica a partir dos anos 1970, no interior do segundo discurso citado, é à volta ao referente.

A redescoberta de Peirce, nesse contexto, está muito evidente no livro *A Câmara Clara*, de Roland Barthes. Este, assim como Walter Benjamin e André Bazin, defende que, não obstante toda codificação, o referente retorna. No campo ideológico, o artigo de Pascal Bonitzer, intitulado *A Sobre-imagem* (1976), é bastante revelador do discurso do índice, senão vejamos um trecho:

(...) existe mesmo assim o fato de que o vietnamita está chorando: apesar da encenação, do enquadramento, da enunciação fotográfica e jornalística (lixo de jornalista!), há o enunciado das lágrimas (...). Indefectivelmente, o enunciado mudo da foto volta, enigmático; o acontecimento obscuro dessa dor captada por uma objetiva; mercantil, a singularidade das lágrimas voltam sem ruído a se propor a meditação. (...) A fotografia é, em primeiro lugar, um adiantamento de real que a química faz aparecer. Isso muda tudo. (*Apud* DUBOIS, 1993, p. 46)

O discurso do índice na fotografia aponta para quatro condicionantes: 1) a conexão física: a imagem captou algo que realmente existiu na frente da objetiva; 2) a singularidade: a foto revela a presença de um único referente; 3) designação: as indicações sempre presentes do “Veja”, “Olhe”; e, 4) testemunho, ao atestar a existência de uma determinada realidade. Contudo, ao testemunhar essa existência, ela nada nos diz sobre os sentidos da imagem, pois, conforme assinala Dubois (1993, p.52), estes lhes são exteriores e são determinados por sua relação com o objeto e o processo de enunciação.

Com as fotografias em cima da mesa: o que fazer, historiador? Indiscutivelmente, esse fazer historiográfico está indissociavelmente ligado aos discursos teóricos citados anteriormente. A metodologia da pesquisa historiográfica vai depender do lugar teórico de onde fala o historiador. No caso em tela, irei focar, especificamente, sugestões metodológicas advindas no bojo da renovação da historiografia do pós-1968.

Sendo assim, é importante dizer que é a dimensão ilustrativa da imagem-fotográfica que precisamos sepultar. A iconografia não fala por si só, é preciso que o historiador faça inquirições ao que delimitou como documento histórico.

Kossoy (2001) sugere que o historiador precisa definir os caminhos da pesquisa no sentido de trabalhar na perspectiva da história da fotografia ou da história através da fotografia. Embora essa distinção seja meramente didática, uma vez que, optando por uma ou por outra, o historiador não terá como evitar esse elo, no primeiro caso a pesquisa se encaminhará na direção dos rastros de fotógrafos, das técnicas de épocas diferentes, dos estilos dos variados fotógrafos, nas condições contextuais do ato de fotografar; no segundo, portanto, embora tenha que percorrer alguns desses caminhos, o artefato fotográfico será um documento histórico para compreensão do passado.

Seja como for, o cruzamento de fontes é bastante instigante e revelador na operação historiográfica. A foto é apenas uma fonte que precisa ser indagada, mas ela não fala sozinha assim como pouco dirá se não usufruirmos da documentação escrita, dos relatos orais e dos objetos constituintes da cultura material.

Após a heurística, o historiador precisa construir sua narrativa histórica mediante leituras da sua documentação. Para tal, é preciso aplicar um método. Com relação às imagens, Panofsky já ensaiava o método iconológico no final dos anos de 1930. Em grande medida, ele ainda é bastante atual e os historiadores culturais têm partido dele para a interpretação das iconografias nas suas pesquisas. Burke fez um pouco disso no livro *Testemunha Ocular*(2004) e Kossoy também desenvolve esse método, exemplificando com uma fotografia de imigrantes na obra *Fotografia e História* (2001).

Na análise iconográfica, o historiador descreve a cena, cenários, personagens, espaço, etc, enquanto, na interpretação iconológica, é preciso ir além dos signos visíveis na fotografia buscando os significados intrínsecos, como nos ensinou Panofsky. Para tanto, Kossoy nos adverte, demasiadamente, da necessidade de contextualização do objeto icônico. Dessa forma, ao que parece, boa parte dos historiadores culturais não abre mão de interpretar os objetos ditos culturais na sua relação com o contexto sócio-econômico, político, ideológico.

É de fundamental importância, conforme afirma Eduardo França Paiva (2002), que o historiador faça a crítica externa e interna às fontes iconográficas. Na primeira, é preciso fazer questionamentos ao tempo da produção do texto, tais como: Quem produziu tal documento? Qual o lugar social do seu produtor? A quem é dirigida a mensagem? Com que tipo de dados sustenta sua argumentação? Baseado em que sustenta sua argumentação? O que se pretende com essa ou aquela afirmação? Em que contexto produziu o documento? Na segunda parte, a crítica interna, procura-se interpretar a mensagem, decodificar, ler os signos que compõem determinado documento imagético. Nesse momento, o debate com a semiótica é relevante. É dever de ofício do historiador que opta por trabalhar com fotografia, levar em consideração alguns conceitos elaborados por Kossoy (2001). O processo de produção de imagens fotográficas deve ser observado na pesquisa historiográfica. Este, por sua vez, é produto de *elementos constitutivos* (assunto, fotógrafo, tecnologia), de *coordenadas da situação* (espaço e tempo), cujo produto final é a própria fotografia. Em suas palavras: “O produto final, a fotografia, é portanto resultante da ação do homem, o fotógrafo, que em determinado espaço e tempo optou por um assunto em especial e que, para seu devido registro, empregou os recursos oferecidos pela tecnologia”. (IDEM, p. 37)

1.2.2- História e cinema

O filme como documento histórico tem reconhecimento ainda nos tempos dos irmãos *Lumière*. O câmera polonês Boleslas Matuszewski, em 1898, destacava o valor da utilização da imagem tecnológica no ensino de História, bem como no que concerne à função arquivística dos acontecimentos históricos. Contudo, imperava, à sua época, uma visão realista do cinema, para ele, portador de uma “verdade” maior do que a revelada pela fotografia. Na esteira desse realismo absoluto, os historiadores metódicos, a exemplo de Charles Seignobos, também chamavam atenção para o potencial do cinema como recurso de aprendizagem da História. (KORNIS, 2008)

Adentrando as portas do século XX, foram aumentando as teorizações e os interesses cognitivos das ciências sociais pelo cinema. Entre 1926 e 1934, foi organizado o *I Congresso Internacional das Ciências Históricas*, responsável pela sistematização de um arquivo de filmes da atualidade, revelando a concepção de testemunho histórico, ainda que de acordo com uma visão *mimética* absoluta. (IDEM, p. 18) Em 1947, o historiador alemão Siegfried Kracauer analisou as relações entre cinema e História. Estudioso do Cinema Expressionista, ele abordava a mensagem fílmica como “reflexo” direto da sociedade onde foi produzido. No decorrer da década de 1960, historiadores ingleses e germânicos também vieram atribuir cidadania documental ao cinema, todos, ainda, numa concepção realista que acompanhava o pensamento advindo do século XIX.

As relações História-Cinema também se afinaram em meio à crise epistemológica das Ciências Sociais do pós II-Guerra. Contexto marcado pela crítica à ciência moderna e à razão instrumental, denunciadas pelos pensadores pós-modernos como sendo instrumentos de saber que legitimavam a dominação mais do que cumpriam as promessas da emancipação e da felicidade humana. Caíam por terra os paradigmas teleológicos, lineares, evolucionistas e objetivistas. A História, porém, procurou se renovar ao buscar outros sujeitos, a privilegiar recortes temporais e espaciais micro analíticos, a trazer à baila novos objetos e novos documentos. Nesse bojo, ocorreu uma guinada nas abordagens, do socioeconômico para o cultural, as mentalidades, as representações, os discursos, as memórias.

Em meio a essa ruptura epistemológica, os historiadores mergulharam de vez no debate sobre o cinema. As análises, contudo, se transformaram em relação às abordagens

anteriores, carregadas, agora, pelas concepções de documento-monumento¹¹. O historiador francês Marc Ferro se destacou como um dos pioneiros dessa ruptura com o realismo absoluto. Na década de 1970, publicou, na coleção organizada por Jacques Le Goff e Pierre Nora (1988), o artigo clássico *O Filme*, uma contra-análise da sociedade?, discutindo a natureza do objeto fílmico e sugerindo alguns pontos a serem observados pelos historiadores. Em síntese, Ferro defende que: a) o filme é agente e não apenas produto da História; b) o historiador deve buscar o não visível da película; c) a ênfase deve ser mais no conteúdo do que na forma. (KORNIS, 2008)

Por outro lado, a abordagem de Pierre Sorlin diferencia-se da de Ferro por sua interface com a semiologia e a semiótica. A ênfase é mais na especificidade da linguagem e sua relação com a ideologia e a sociedade na qual ele é produzido. Para este estudioso, a realidade exibida no filme é resultado de uma série de intervenções que procuram transformá-la. O filme, para Sorlin, é construção coletiva que envolve financiamento, filmagem e distribuição, portanto, não pode ser resumido como sendo uma elaboração apenas do seu diretor. Por isso, é preciso investigar as combinações de todos os elementos, visuais e sonoros, e os efeitos de sentido que venham a produzir. (IDEM, 1992).

Em comum, Ferro e Sorlin defendem que a imagem cinematográfica não é uma cópia do real. Entretanto, ao passo que o primeiro dá ênfase ao contexto da produção/recepção do filme, o segundo procura desvendar a linguagem fílmica.

Minha fonte de inspiração teórica é bastante anterior a esse debate francês. Nesse texto, não trabalho na linha de Marc Ferro, nem de Pierre Sorlin, uma vez que não pretendo analisar o documento fílmico em sua mensagem de conteúdo, nem trabalho investigando determinados filmes especificamente. Minha preocupação é muito mais a de analisar o cinema enquanto meio de comunicação ligado à era da reprodutibilidade técnica e a sua utilização pelo *Estado Espetáculo* como forma de buscar o apoio das massas. Por isso, trabalho fundamentado na obra dos filósofos Adorno e Walter Benjamin, assim como alguns historiadores brasileiros que também têm centrado suas pesquisas nessa relação cinema e poder político.

¹¹ Nas trilhas abertas pelo filósofo Michel Foucault, o historiador francês dos *Annales*, Jacques Le Goff, destacou a necessidade da crítica documental, uma vez que os documentos são produzidos em meio às relações de forças travadas na sociedade. Para ele, “Resulta dos esforços das sociedades históricas para impor ao futuro- voluntária ou involuntariamente- determinada imagem de si próprias. No limite, não existe um documento verdade”. (LE GOFF, 1992, p. 102-103). Cabe ao historiador começar pela desmontagem do documento-monumento analisando as condições históricas em que foram produzidos.

1.2.3- História e música

O historiador que pretende se aproximar da música como fonte ou objeto de estudo, certamente, terá que esbarrar em alguma esquina com a obra de Theodor Adorno e o conceito de *indústria cultural*. É óbvio, portanto, que a música analisada por Adorno é a chamada “música popular”, reproduzida tecnicamente pela indústria fonográfica e divulgada, cotidianamente, pelo rádio. No pólo oposto, balizador da comparação adorniana, está a chamada “música clássica”, tida por ele como “música séria” e não “música degenerada”, como enxergava a primeira. Sobre o *jazz*, por exemplo, Adorno define-o como uma música “bárbara” e “regressiva”. (ORTIZ, 1985, p. 7)

A “música popular”, para Adorno, é parte constituinte do mercado competitivo. É mercadoria à venda, por isso deve fazer sucesso e, sendo assim, as agências repetem os padrões já aceitos pelos consumidores. Ao ser lançada pela *indústria cultural*, o objetivo é produzir estímulos que captem a atenção do ouvinte, pela repetição da música várias vezes, de tal maneira a não causar resistência por parte do consumidor. Essa padronização conta com o auxílio dos radialistas na divulgação das músicas pelas ondas do rádio. (IDEM, p. 13)

No campo da historiografia da música, Eric Hobsbawm é referência obrigatória, por seu livro *História social do jazz* (2008) estudando o processo de surgimento desse gênero musical como música de resistência negra. Assim, esse estudo parece mesmo ser pioneiro no campo da historiografia da música. As pesquisas vão se ampliando a partir das décadas de 1970 e 80, embora, partindo-se de Adorno, tenham-se revisitado as teses da manipulação das massas pela indústria cultural.

Nesse trabalho, portanto, faço uso da linguagem musical articulada com o campo do poder político do Estado. Não estudo as letras das músicas, e sim, o uso desse *signo cultural* e sua atuação na construção de valores, conceitos e comportamentos sociais implícitos na propagação do discurso da pátria e do cidadão-trabalhador do Brasil da Era Vargas. Em minha pesquisa abordo o canto orfeônico, a hinografia cívica, os bailes e retretas, como elementos primordiais na utilização do apelo ao sentimental para a busca de legitimidade política.

1.2.4- História e os periódicos

Jornais e revistas, por muito tempo, ficaram de fora da cidadania documental historiográfica. Até a década de 1970, pouquíssimas pesquisas os tomavam como fontes. A explicação dada por Tânia Regina de Luca (2006) sugere que esse tipo de fonte histórica não servia aos preceitos metódicos da concepção hegemônica de História desde o século XIX. Em primeiro lugar, porque os historiadores a esta afeitos as excluía em nome do seu caráter interessado e subjetivo, portanto, inconcebível para quem procurava as “luzes da verdade” absoluta. Por outro lado, os periódicos informam sobre o tempo presente, temporalidade essa não considerada pela historiografia tradicional.

A Escola dos *Annales*, embora, já no início, quebrasse as fronteiras da hierarquia qualitativa das fontes, só veio a levar em consideração os periódicos na pesquisa histórica a partir da 3ª geração. Isso, no contexto da sociedade da informação e da crise epistemológica das ciências sociais, já sinalizada anteriormente. A reviravolta paradigmática envolvendo o tecido moderno faz sentir-se na renovação do conhecimento histórico e isso não é produto de fábrica francesa a ser vendido e ditar moda pelo mundo afora.

No repensar historiográfico e seus corolários- nova concepção de documento, renovação do marxismo, hegemonia de uma História cultural, “virada lingüística”, e os tão famosos “retornos” da narrativa e do político-, a imprensa vai ganhando papel considerável no ofício do historiador. Historiadores como Peter Burke e Robert Darnton têm centrado suas investigações sobre o papel social da mídia na modernidade.

No Brasil, Gilberto Freyre parece ter sido pioneiro dessa metodologia ao trabalhar anúncios de jornais na investigação da sociedade brasileira do século XIX. A ele, seguiram-se os marxistas Emília Viotti da Costa, Fernando Henrique Cardoso, Leôncio Martins Rodrigues, dentre outros. Na década de 1960, Nelson Werneck Sodré escreveu a História da imprensa brasileira numa perspectiva alongada temporalmente. (DE LUCA, 2006) Estavam abertas as trilhas que levavam os historiadores brasileiros a colocarem jornais e revistas sobre as suas mesas de trabalho.

Nessa Tese, faço uso dos periódicos de forma diferente. No *Capítulo 3*, o Jornal *A União* não é estudado apenas como possível *vestígio* para estudar o *teatro do poder*, ele próprio era parte interessada em *espetacularizar* o poder político. Por isso, nessa parte do trabalho, faço uma investigação mais densa sobre o periódico oficial do governo paraibano, desde os aspectos técnicos, est ticos e ideológicos para, com isso, interpretar, especificamente, a parte do fotojornalismo. Nos demais *Capítulos* me aproprio de diversos

outros jornais e revistas, oficiais, cristão e operário, como possibilidades de fontes que forneçam indícios sobre o *teatro do poder* e o *contrateatro* dos pobres na Paraíba dos anos 1930/40.

1.2.5- História e relatos orais

O debate sobre “história oral” também tem permeado o território escriturístico do historiador. Um dos direcionamentos perceptivos das leituras consiste em uma linha que trabalha com a idéia de que o relato é a própria História e, sendo assim, acaba por reiterar uma dimensão objetivista aos testemunhos. Essa vertente encara a “história oral” como uma história a parte, específica, baseada nos depoimentos das pessoas, sobretudo àquelas que foram excluídas por uma historiografia oficial.

No oposto a essa concepção, estão filiados diversos historiadores brasileiros que defendem que a fonte oral é mais uma a ser levada em consideração no ofício do historiador e que, assim como as demais, deve ser criticada a partir da teia de interesses que cercam suas condições de possibilidades e, por isso, devem ser analisadas no momento da operação historiográfica. Um dos defensores dessa visão é o professor Antonio Torres Montenegro (2008, p. 195), para quem

A entrevista não se constitui como uma narrativa histórica e o depoente não constrói por meio da memória oral um relato histórico; é apenas um depoimento, uma entrevista, que não institui uma narrativa histórica com todas as suas implicações historiográficas, documentais, metodológicas e escriturais.

A fonte oral tem sua especificidade, mas, a exemplo das demais, não pode ser tomada como dada, e sim, como uma memória-testemunho ligada a vida social e cultural, um texto no qual se inscrevem desejos, normas e regras, um texto articulador de discursos. É uma fonte inserida na relação de temporalidade, dos interesses do presente em suas relações com o passado que os testemunhos conferem presença. (GUIMARÃES NETO, 2012) Isso ocorre em função de que a memória não é o registro do acontecido, mas sua elaboração, a construção de algo que se viveu no campo da experiência. Nas palavras de Montenegro (IDEM), é uma construção tensa entre o que cada narrador traz como lembrança e a interferência do presente interagindo e modificando a memória.

Na minha pesquisa, não faço trabalho que venha discutir as memórias orais, apenas uso algumas fontes que se juntarão às demais citadas. Ao fazer esse uso, procuro âncora na

perspectiva sinalizada por Antonio Montenegro (2008, p. 201) para quem “Esse relato é uma fonte para o historiador, que ele deve cruzar com outras fontes, pois nenhum documento prescinde do intercruzamento com outros documentos”. Meus entrevistados são, sobretudo, os descendentes dos fotógrafos que trabalharam para o Governo da Paraíba. São *memórias vividas por tabela*, segundo expressão cara a Michael Pollak (1989). São sujeitos portadores de uma *herança imaterial*, parecida com aquela do padre exorcista estudado por Giovanni Levi, mas também da *cultura material* deixada por seus genitores.

Realizei duas entrevistas, ambas gravadas e transcritas. A sua realização obedeceu ao critério da história temática de modo que preparei dois roteiros diferentes: para Gilberto Stuckert Filho, o foco foi no tema da fotografia na Paraíba e para Wills Leal, as questões norteadoras foram colocadas no âmbito da cinematografia.

1.2.6- História e radiodifusão

Assim como as outras citadas, a linguagem radiofônica vem fazendo parte da oficina da historiografia muito recentemente. Até a década de 1970, os historiadores ainda estavam muito presos aos cânones da documentação escrita e aos objetos socioeconômicos vinculados a métodos quantitativos. Como já venho sinalizando, é a própria reconfiguração do estatuto epistemológico da história que vem reorientar o olhar e as perguntas feitos pelos filhos de Clio.

Entretanto, as teorizações sobre a chamada cultura de massa já vinham sendo realizadas desde a primeira metade do século XX, pelos intelectuais da Escola de Frankfurt, pelos sociólogos ligados ao funcionalismo e pelos teóricos da comunicação, com destaque para o canadense Marshall Mac Luhan.

Embora no campo da historiografia as pesquisas acadêmicas venham tomando forma a partir dos anos 1980, ainda é bastante pequena o interesse pelo estudo do rádio como fonte e/ou objeto de estudo. Alguns autores não estudam, especificamente, o rádio, mas o abordam nas suas pesquisas mais globais sobre a *cultura da mídia* e a sociedade. É o caso de Eric Hobsbawm ao falar das Artes no seu livro *Era dos Extremos* (1995) e de Peter Burke e Asa Briggs na obra *História Social da Mídia* (2004). No Brasil, o pioneirismo desse objeto se deve ao texto de Alcir Lenharo, *Cantores do Rádio*, livro no qual o historiador analisa a trajetória dos cantores Jorge Goulart e Nora Ney.

Em geral, as questões que orientam o ofício do historiador, ao tratarem da temática radiofônica, perpassam por várias perspectivas: a) alguns trabalhos têm focado na questão da criação, organização e influências que o rádio exerce na sociedade; b) outros dão ênfase à ótica dos consumidores e suas relações com a mensagem radiofônica; c) ou ainda, dos códigos culturais e os projetos em que o media pode atuar; d) outros trabalhos procuram investigando as próprias transformações operadas pelo próprio meio de comunicação, como as mudanças na programação e tantas outras.

A história política tem se interessado por investigar as relações entre o rádio e o poder. É nesse sentido que estou trabalhando, ao estudar a participação da Rádio Tabajara no espetáculo do poder no contexto do Estado Novo. Procuro estudar o processo de montagem dessa máquina de propaganda governamental, os sujeitos, o modelo de radiodifusão, as transformações ocorridas até 1945 e os usos feitos pelos interventores Argemiro de Figueiredo e Ruy Carneiro.

No tocante aos métodos de investigação, também penso que devo variar um pouco. De entrada, o paradigma indiciário, nas formulações de Carlo Ginzburg (1989), é meu fio de Ariadne para tentar fazer o caminho mais acertado possível. Ancorado na semiótica médica, o historiador italiano compara o ofício historiográfico a uma operação detetivesca na qual é preciso juntar as pistas e organizar o conhecimento histórico conjectural, indireto, indiciário. Para ele, a história não é uma ciência nos moldes galileanos, e sim, uma ciência do particular, do detalhe, mas uma ciência. Durante essa pesquisa, utilizo várias vezes os seguintes termos: “talvez”, “possivelmente”, “pode-se conjecturar”, “podemos imaginar”, termos bastante utilizados pela historiadora Natalie Zemon Davis no livro *O retorno de Martin Guerre* (1987). Comentando essa obra, Carlo Ginzburg (2007) nos chama atenção a respeito de se trabalhar operando entre provas e possibilidades, de se fazer conclusões conjecturais desde que no âmbito da evidência que parece óbvia.

Junto com a noção de *pista* do paradigma indiciário, também trato a operação historiográfica a partir do conceito de *vestígio* elaborado pelo filósofo Paul Ricoeur. Para ele a configuração narrativa histórica é possível a partir de conectores próprios ao campo historiográfico, que possibilita a inteligibilidade do tempo histórico. Para isso, o historiador precisa narrar, pois só o uso da imaginação poderá interpretar o tempo vivido do passado, aproximando a narrativa histórica da narrativa de ficção. Entretanto, o historiador trabalha com *vestígios*, um efeito-signo, uma marca deixada, uma presença do ausente e que vale

pela coisa passada. A atividade do historiador consiste em buscar eses *vestígios* e interpretá-los. (RICOEUR, 2010, p. 315)

Para interpretar, especificamente, os textos fotográficos, meu diálogo incansável é com Boris Kossoy, Ana Maria Mauad, Phillipe Dubois, sem esquecer o ponto de partida estabelecido por Erwin Panofsky ao formular o método iconológico, autores já discutidos anteriormente.

Além da presente Introdução, que, conforme regras da ABNT, se constitui como sendo o primeiro capítulo, a presente Tese está estruturada em mais seis partes. No Capítulo 2, intitulado **O Teatro do poder**: personagens, cenários e espetáculo, discorro sobre a cultura política do espetáculo na Paraíba, à luz teórica da teatrocracia. Inicialmente, traço algumas linhas teóricas que balizam a análise e, em seguida, procuro investigar e interpretar a diversidade de festas cívicas ocorridas na Paraíba entre 1935-1945, buscando problematizar a institucionalização da imensa gama de comemorações, as apropriações do passado pelo presente e os usos políticos e sociais dos *lugares de memórias* nacionais.

No terceiro capítulo, **Os “clics” do espetáculo**: fotojornalismo na Paraíba em festa, busco compreender como a linguagem do fotojornalismo de *A União* narrou as comemorações oficiais, procurando investigar os aspectos ideológicos, o lugar social dos fotógrafos, as mudanças técnicas e estéticas na reprodução jornalística impressa oficial e os referentes captados e difundidos.

No quarto capítulo, **Alô amigos, bom dia...** a Rádio Tabajara e o poder do microfone como megafone, analiso a utilização da radiofonia no tocante à busca de legitimidade política quando da sua vasta atuação como veículo de comunicação, a propagar as festas políticas e divulgar palestras educativas de cunho cívico.

No quinto capítulo, intitulado, **Canta, canta minha gente...** pra ver a banda passar, tocando partituras do poder, procuro estudar a participação dos cantos orfeônicos no contexto do espetáculo da política paraibana, com destaque para a figura do maestro Gazzzi de Sá.

No sexto capítulo, **Luz, câmera, ação!**: cinema, história e política na Paraíba, a linguagem a ser analisada é a cinematográfica, e suas relações com o teatro do poder paraibano, seus usos propagandísticos em busca de hegemonia.

No sétimo capítulo, **O avesso da festa, o contrateatro e os bastidores**, objetivo compreender as relações de forças travadas na sociedade paraibana daquele contexto, as tensões e negociações sociais entre as camadas populares e as elites hegemônicas.

A título de **Considerações Finais**, nosso último capítulo analisa algumas conclusões a que cheguei após a realização dessa pesquisa, ao mesmo tempo em que ressalto os questionamentos para os quais ainda não obtive respostas e que estão abertos a futuros trabalhos.



2

O TEATRO DO PODER: PERSONAGENS, CENÁRIOS E ESPETÁCULO

A política outrora era idéias. Hoje, é pessoas. Ou melhor, personagens. Pois cada dirigente parece escolher um emprego e desempenhar um papel. Como num espetáculo. Doravante o próprio Estado se transforma em empresa de espetáculos, em “produtor” de espetáculos. A política se faz, agora, “encenação”. (SCHWARTZENBERG, 1978, p. 1)

Um palco, um cenário e vários personagens. Está criada uma atmosfera teatral. Os atores passam a representar papéis, a encenar uma peça para espectadores do outro lado da platéia. Representar no duplo sentido conceitual: estar no lugar de algo/alguém e de procurar encenar uma visão textual parcial para o público. Eis aí algumas características de uma arte tão milenar que é o teatro. Características que serão apropriadas em uma dimensão também milenar que é a política.

Maquiados, trajados, mascarados, lá vão os atores políticos ao palco. Iluminados pelos holofotes da oficialidade, misturam-se aos adereços do cenário em busca do encontro com a multidão. O texto a ser encenado é, minimamente, preparado, calculado, retoricizado. Schwartzberg (1978) fala da “*indústria do espetáculo*” para se referir à

organização da espetacularização da política nos moldes empresariais do capitalismo contemporâneo. Os governos começam a contratar publicitários para cuidarem de sua aparição pública, surgem agências de publicidades especializadas, seguindo os passos abertos pela publicidade comercial. Esse cuidado do ator político, como uma marca a ser vendida, é aguçado, sobremaneira, com a massificação da televisão.

No caso da Paraíba dos anos 1930/40, objeto desse estudo, a espetacularização da política se apropriou de signos culturais como o teatro, a fotografia, o rádio, a música e o cinema para dinamizar as comemorações cívicas que foram instituídas no calendário do poder. Alguns questionamentos balizam essa interpretação: Por que a institucionalização da *teatrocracia* na Paraíba daqueles tempos? Em que consistia essa *teatrocracia*? Como defini-la? Por que e para quem representar? Quem eram os atores desse teatro? Como eles elaboravam seus personagens?

2.1- PRIMEIRA CENA- NACIONALISMO VARGUISTA NO PALCO POLÍTICO PARAIBANO

A teatralização do poder político na Paraíba não começa nos anos de 1930. Ela tem evidências históricas assentadas em uma duração mais ou menos longa. Durante a Primeira República, o Estado Brasileiro já havia definido as “festas que a República manda guardar”, parafraseando a historiadora Lúcia Lippi Oliveira. Pelos sinais da documentação oficial consultada, observei que a Paraíba seguiu as orientações do calendário cívico nacional¹². As festas mais comemoradas eram o Dia da Bandeira (19 de novembro), a Festa do Partido Operário (19 de janeiro), a Independência do Brasil (7 de setembro), a Proclamação da República (15 de novembro), o Dia do Trabalho (1º de maio), a Batalha Naval de Riachuelo (11 de junho), o Centenário da Revolução de 1817 (1917), a Confederação do Equador (2 de julho), o Centenário da Independência do Brasil (1922), a Revolução Francesa (14 de julho), Festa a André Vidal de Negreiros (21 de março de 1922) e o Dia do Soldado (25 de agosto).

¹² O Almanach do Estado da Paraíba de 1917 trazia como feriados nacionais as seguintes datas: a) 1 de janeiro- Confraternização Universal, b) 24 de fevereiro- Dia da Promulgação da Constituição de 1891, c) 21 de abril- Dia da execução de Tiradentes, d) 3 de maio- Descoberta do Brasil, e) 13 de maio- Libertação dos escravos, f) 14 de julho- Comemoração da República, da liberdade e da independência dos povos americanos, g) 7 de setembro- Independência do Brasil, h) 12 de outubro- Descoberta da América, i) 2 de novembro- Comemoração dos mortos e j) 15 de novembro- Proclamação da República.

Além desse passado comemorado¹³, também eram valorizados os espetáculos que fomentassem a elaboração e a consolidação da memória do governo vigente, comemorando-se desde o aniversário natalício do presidente do Estado até as celebrações de cada ano passado do seu governo. Em 1917, o presidente Camilo de Holanda (1916-1920) comemorava o primeiro ano à frente do governo da Paraíba, fazendo valer uma edição especial do Jornal *A União*. Bastante comemoradas, também, eram as viagens realizadas pelos presidentes, sempre festejadas no momento da partida e do regresso à capital do estado¹⁴.

Essas marcas inscritas no calendário da Primeira República compunham as *tradições inventadas*¹⁵ para legitimar a memória do regime recém-inaugurado, procurando silenciar a Monarquia em seus restos mnemônicos. José Murilo de Carvalho (1990) nos aponta a complexidade do Partido Republicano e a construção de um imaginário¹⁶ nacional apelando para homens e gestos de um passado apropriado, de que é exemplo emblemático a figura de Tiradentes. Esse imaginário, porém, se movimentava, tanto do presente para o passado como do presente para o futuro. Dessa forma, tanto se afirmava o passado, como no caso de Felipe dos Santos, Tiradentes, Frei Caneca, Peregrino de Carvalho, como também certo passado era negado, ao conferir emudecimento e invisibilidade a símbolos como a coroa, a Bandeira Imperial e o monumento de Pedro I.

Essa dramatização, entretanto, se transformaria a partir da década de 1930. A partir de então, outras festas foram inventadas ao passo que as antigas foram ressignificadas. Aos deslocamentos de sentidos, somam-se o aparato técnico trazido no bojo dos meios de

¹³ Paul Ricoeur estabelece uma diferença entre rememoração (a elaboração individual do passado) e a comemoração (um trabalho de construção coletiva da memória).

¹⁴ O corpus documental analisado nos mostra que essas práticas concernentes a uma personalização do poder, por meio do espetáculo, foram realizadas também pelos governos subseqüentes a Camilo de Holanda: Solon de Lucena (1920-1924), João Suassuna (1924-1928) e João Pessoa (1928-1930).

¹⁵ “Por ‘tradição inventada’ entende-se um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácitas ou abertamente aceitas; tais práticas, de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente, uma continuidade em relação ao passado. Aliás, sempre que possível, tenta-se estabelecer continuidade com um passado histórico apropriado.” (HOBBSAWM e RANGER, 1997, p. 9)

¹⁶ Nessa Tese, não trabalho com o conceito de *imaginário*. Apenas o menciono nessa parte do texto para debater com a obra de José Murilo de Carvalho (1990, p. 10) que, baseado em Bronislaw Baczko e Raul Girardet, entende que “A elaboração de um imaginário é parte integrante da legitimação de qualquer regime político. É por meio do imaginário que se pode atingir não só a cabeça, mas de modo especial, o coração, isto é, as aspirações, os medos e as esperanças de um povo. É nele que as sociedades definem suas identidades e objetivos, definem seus inimigos, organizam seu passado, presente e futuro. O imaginário social é constituído e se expressa por ideologias e utopias, sem dúvidas, mas também- e é aqui o que me interessa- por símbolos, alegorias, rituais, mitos. Símbolos e mitos podem, por seu caráter difuso, por sua leitura menos codificada, tornar-se elementos poderosos de projeção de interesses, aspirações e medos coletivos. Na medida em que tenham êxito em atingir o imaginário, podem também plasmar visões de mundo e modelar condutas”.

comunicação de massa e a criação do Departamento de Estatística e Publicidade, encarregado do controle cultural e da divulgação da propaganda oficial.

No tocante ao contexto histórico, o teatro que se ergue no pós-1930, se insere no processo de efervescência da estruturação de um Estado Brasileiro de feição centralista, corporativista e de base econômica urbano-industrial. No plano macro do cenário internacional, as guerras mundiais e a ascensão e crise dos regimes fascistas marcam a primeira metade do século XX. Como afirma Georges Balandier (1982, p. 61), a respeito do poder político nos tempos da técnica,

Aí despontam palácios, símbolos são expostos, rituais são cumpridos, realizam-se paradas; como no passado próximo e longínquo. Com efeitos aumentados em determinadas circunstâncias, tornadas mobilizadoras pelo fato das comemorações ou dos acontecimentos, pois as massas podem agora ser associadas à dramaturgia política. Os regimes totalitários dispõem de regentes que fazem o melhor e mais constante emprego desse ator coletivo, maciço.

As comemorações que pretendo investigar, se situam no âmago do contexto da Era Vargas, embora tenha partido da Primeira República como forma de perceber as discontinuidades de sentidos adquiridos em meio às transformações advindas no mundo da história-experiência vivida. A utilização das massas na dramaturgia política, conforme sinaliza Balandier, tem variações de contextos. Contudo, a “multidão em cena”, conforme nos mostra Maria Helena Capelato, passou a protagonizar a vida brasileira, sobretudo, após o movimento de 1930.

Era raro o mês que não tinha espetáculo na política paraibana, onde o Estado se transformava em “festa capaz de mobilizar uma cidade ou parte dela, interrompendo o funcionamento das instituições públicas, a rotina de trabalho, alterando o fluxo e o movimento das ruas...” (SOUZA, 1999, p. 214-215), conforme demonstrarei nos quadros a seguir.

QUADRO I
CALENDÁRIO CÍVICO- GOVERNO ARGEMIRO DE FIGUEIREDO (1935-1940)

MÊS	FESTA
JANEIRO	Aniversário do governo Argemiro de Figueiredo. Aniversário de José Américo. Natal de João Pessoa. Dia do Município.
MARÇO	Aniversário natalício de Argemiro de Figueiredo.
ABRIL	Dia de Tiradentes. Dia da Juventude(Aniversário de Getúlio Vargas).
MAIO	Dia do Trabalho. Festa das Árvores e das Aves. Dia da Constituição Estadual. Comemorações do 24 de maio (Riachuelo).

JUNHO	Batalha de Tuyuti.
JULHO	Homenagens a João Pessoa. Centenário de Carlos Gomes.
AGOSTO	Fundação da Paraíba. Dia do Soldado.
SETEMBRO	Dia da Independência. Dia da Árvore.
OUTUBRO	Dia das Crianças. Semana de Educação. 104 anos da Força Pública. Aniversário da “Revolução” de 1930. Dia do empregado do comércio.
NOVEMBRO	Proclamação da República. Dia da Bandeira. Aniversário do Estado Novo. Comemorações pelos que combateram os comunistas em 1935.
DEZEMBRO	Natal dos Pobres. Aniversário de José Batista de Melo. Festa das Crianças.

Fonte: Jornal A UNIÃO; Revista MANAIRA e Revista ILLUSTRAÇÃO. Quadro elaborado pelo autor.

QUADRO II CALENDÁRIO CÍVICO- GOVERNO RUY CARNEIRO (1940-1945)

MÊS	FESTA
JANEIRO	Dia do município.
MARÇO	
ABRIL	Dia de Tiradentes. Dia da Juventude (Aniversário de Getúlio Vargas)
MAIO	Dia do Trabalho.
JUNHO	Batalha de Tuyuti.
JULHO	Homenagens a João Pessoa. Festa da Independência dos Estados Unidos.
AGOSTO	Fundação da Paraíba. Aniversário do governo Ruy Carneiro. Dia do Soldado. Aniversário do 15º Regime de Infantaria. Festas comemorativas pela entrada do Brasil na II Guerra.
SETEMBRO	Dia da Independência.
OUTUBRO	Semana da Criança. Dia do Funcionário Público. Aniversário da “Revolução” de 1930. Dia do empregado do comércio. Parada da Coesão Nacional. Homenagem à mocidade que estuda.
NOVEMBRO	Proclamação da República e Dia da Bandeira. Aniversário do Estado Novo. Comemorações pelos que combateram os comunistas em 1935.
DEZEMBRO	Natal dos Pobres.

Fonte: Jornal A UNIÃO; Revista MANAIRA e Revista ILLUSTRAÇÃO. Quadro elaborado pelo autor.

QUADRO III DADOS QUANTITATIVOS DO ESPETÁCULO CÍVICO PARAIBANO (1889-1945)¹⁷

PRIMEIRA REPÚBLICA	ERA VARGAS
11	21

Fonte: Jornal A UNIÃO; Revista MANAIRA e Revista ILLUSTRAÇÃO. Quadro elaborado pelo autor.

O calendário cívico da Primeira República foi mantido, embora tenha sido ressignificado pelo ideário pós-“revolucionário”. A partir de 1935, várias manchetes do

¹⁷ A quantificação foi feita apenas com base nas festas que se repetiam a cada ano, uma vez que havia aquelas ocorridas apenas nos tempos dos seus centenários, de que é exemplo o Centenário da Independência do Brasil (1922). Além das datas relativas ao passado, também contabilizei as instituídas no presente, a exemplo da comemoração de cada ano dos respectivos governos e do aniversário natalício do chefe do executivo.

Jornal *A União* apontam no sentido de inovação nas comemorações, das quais vale a pena citar pelo menos duas: “**O Natal de João Pessoa**-nova orientação que vae ser dada à commemoração dessa data”. (Jornal A UNIÃO, 16 jan.1935, Grifo no original). “As comemorações do dia da independência nacional vão ter nova orientação, perdendo, assim, a frieza protocollar que sempre assignalou a passagem do magno acontecimento”. (Jornal A UNIÃO, 22 jun.1935)

A partir do Movimento de 1930, a retórica política do grupo vencedor passa a usar o passado remoto para se opor ao passado recente. A ideologia circunscrita ao projeto de um Estado Moderno, após 1930, se encarregava de denunciar o regime liberal-federalista instaurado com a proclamação da República, de tal forma que a “revolução” é representada como o divisor de águas entre o triunfo de “novos tempos” e o “arcaísmo” da “República Velha”. Para os defensores do Estado Novo, a Constituição de 1937 veio para “salvar” o Brasil porque consolidou a “Revolução” de 30, cujos princípios “renovadores” estiveram ameaçados pela reconstitucionalização de 1934, que “retroagia” aos tempos do caudilhismo da “velha” República. Na concepção teórica dos intelectuais¹⁸ do Estado Novo, tal “salvacionismo” ocorreu em função de se ter olhado o Brasil a partir de sua própria realidade e não importado a filosofia liberal para adaptá-la ao nosso país.

Na história brasileira da Era Vargas, toda festança cívica convergia para a utilização da memória-comemoração em favor do nacionalismo. Do presente para o passado longínquo e do presente que vai se transformando em passado recente, tudo era transformado em *lugar de memória* da “santa nação” celebrada em sua “redenção” pelas bênçãos derramadas pelo Deus do Estado Novo.

Com relação ao passado mais recuado, sem sombra de dúvidas, o 7 de setembro era a data mais festejada. Em 1935, o governador Argemiro de Figueiredo recebeu do governo federal um longo telegrama cujo teor abaixo transcrevo:

Tenho a satisfação de pedir a vossencia a collaboração e a participação desse Estado para as grandes festas civicas com que deverá ser commemorado o próximo 7 de Setembro, pela primeira vez considerado oficialmente *Dia da Pátria*.

A comissão central muito agradecerá a vossencia nomeasse uma grande comissão para preparar, nos dois meses que faltam para o grande dia, o espírito cívico de todos os núcleos populosos e fazer uma grande campanha de amor ao Brasil pela imprensa, pela radio e pela a palavra dos professores e de

¹⁸ Partindo da análise gramsciana, utilizo o conceito de intelectuais no sentido de uma elite cultural que circunda a órbita do poder e elabora a ideologia que possa ser utilizada no tocante a hegemonia política.

todos os patriotas que desejem colaborar para a elevação da consciência Nacional á altura imposta pelo nosso progresso e grandeza.

Para adeantar o trabalho informo a vossencia que aqui, no Rio, os festejos commemorações na tarde de 4 de Setembro, com préstitos e bailes públicos; que o dia 5 será consagrado ás festas da Raça e da Mocidade, com todas as manifestações esportivas e de estudantes; que o dia 6 será consagrado o dia á História e á Cultura nacionaes, com as sessões e romarias cívicas, manifestações culturaes e de imprensa; que o dia 7 será destinado a grande parada, *Te Deum* solene a hora da Independência, recepções, recitaes de galla e bailes públicos e que o dia 8 será destinado a festas populares, terminando com batalhas de flores e bailes públicos.

Terei a satisfação de communicar a vossencia todos os progressos que alcance o nosso programma e receberíamos com muita satisfação e apreço todas as sugestões e conselhos que vossencia julgar conveniente para maior brilho do *Dia da Patria*. Attenciosas saudações. Pela commissão – *General Pantaleão Pessoa*. (Jornal A UNIÃO, 22 jun.1935)

Inicialmente, o documento demonstra o pioneirismo da nomenclatura “Dia da Pátria”. Mudança semântica, mas também na estruturação dos festejos que, a partir de então, passaram a contar com cinco dias de vasta programação. Interessante notar, também, que a “sugestão” das formas de comemorações vinha de cima para baixo, tendo a capital federal como modelo para os estados. Nesses, eram formadas comissões responsáveis por planejar e realizar o espetáculo. De conteúdo nacionalista e patriótico e pela busca de uma identidade brasileira coesa e harmoniosa, a ser “guiada” pelo Estado, as festas da Independência eram filtradas pela ideologia do pós-1930. Uma linha de continuidade ligava a “Revolução de 1930” ao Grito do Ipiranga e Getúlio Vargas a D. Pedro I.

Durante a Era Vargas, a tríade Deus, Pátria e Família era indissociável. Em 1935, o Jornal *A União* trouxe um artigo escrito por Durval de Albuquerque, destinado aos escolares, para o primeiro dia da comemoração da Semana da Pátria. O texto intitulava-se *Fortaleçamos o Civismo* e buscava difundir a idéia de Pátria, como havia feito D. Pedro II e estavam fazendo Hitler, Salazar e Mussolini. O discurso de amor à Pátria carregava consigo o princípio da totalidade e criminalizava quem não se adequasse ao regime vigente. O artigo chamava atenção que “Felizmente, o número de desviados desse amôr verdadeiramente filial que se deve á pátria não é grande”, contudo, era mais do que necessário “educar” o povo para “que não caia nas rêdes da propaganda maléfica, absorvente e impraticável do anarchismo social”, educação essa calcada na valorização das tradições, da moral cristã e da nacionalidade. Concluía o artigo: “Estão ahi toda a verdade e o remédio máximo para os numerosos males e perigos que tentam apoderar-se da consciência do povo, para fazel-o voltar ao estado da barbárie”. (Jornal A UNIÃO 6 set.1935)

Em 1937, a festa do 7 de Setembro recebeu o nome de *A Semana do Brasil*. A ideologia oficial sinalizava quanto à busca da genealogia da nação, olhava o passado em busca dos mitos fundantes da nacionalidade brasileira, organizando o tempo numa linha que retomava Guararapes, Guerra dos Mascates, Inconfidência Mineira e Revolução de 1817, cujos “heróis” fizeram acelerar a marcha do sentido histórico. Portanto, nenhuma intervenção humana contrária evitaria a fundação do Brasil, sendo o Grito do Ipiranga, segundo o discurso do Estado Novo, uma “fatalidade histórica”. D. Pedro I e José Bonifácio se notabilizaram pelo estabelecimento do regime monárquico como legítimo garantidor da unidade político-administrativa brasileira, o que seria impossível com a República naquele momento. O Período Regencial havia sido turbulento e, por esse motivo, foi importante a antecipação da maioridade de D. Pedro II e, para consolidar a República das “demagógicas correntes partidárias”, foi necessário o “enérgico” Floriano Peixoto. A linearidade citada chega no presente e ruma ao futuro, pois estava “predestinada” a Getúlio Vargas a consolidação da nacionalidade brasileira, cuja “missão árdua e séria se antepõe às actividades extremistas, quer da esquerda, quer da direita”. (Jornal A UNIÃO, 7 set.1937)

Outra linearidade interessante foi traçada no discurso de Dustan Miranda¹⁹, realizado nas comemorações da Paraíba de 1938, em plena vigência da Constituição de 37. Após se dirigir, sobretudo à mocidade no apelo patriótico, afirmava que os proletários eram “iludidos” pelos “extremistas falsos”, que buscavam penetrar na “alma ingênua” dos trabalhadores. Era preciso tomar cuidado com essas ideologias “incompatíveis” com o Brasil:

O trabalho formidável dos colonizadores lusos, corrigidos aqui e ali pela catequese dos Vieiras, Nóbregas e Anchietas; a tarefa emocionante dos desbravadores sertanistas das entradas e bandeiras; o sentimento da nacionalidade repontado com singular e impressionante relêvo em Vidal de Negreiros e Fernandes Vieira, e nos outros heróis da resistência contra a invasão holandêsa; o puro e santo sacrifício de Tiradentes, pela independência e pela república; a marcha trepidante e decisiva de José Bonifácio e Gonçalves Ledo e Clemente Pereira, ao encontro dos ímpetus do príncipe; a Independência Nacional, enfim, como expressão de um forte, profundo e coeso espírito brasileiro- tudo isso arriscava-se na imprecisão, no afrouxamento, na ineficácia de fórmulas demagógicas sem conteúdos, sem objetivo, sem realidade. A obra de Caxias e Rio Branco, ameaçava resvalar no despenhadeiro. Mas **a Providência que vêla, sempre, nos concedeu o golpe de 10 de Novembro** e a poderosa alavanca de contenção da esboroada. E assim podereis hoje, juventude das escolas, dizer comigo, dizer com milhares e milhares de jovens estudantes de todo o Brasil, dizer com todo o povo brasileiro: __ Salve mil vezes, salve, á

¹⁹ Inspetor Regional do Ministério do Trabalho.

Pátria redimida pela genial inspiração de Getúlio Vargas!... Salve ó Brasil!...".
(Jornal A UNIÃO, 15 set. 1938, grifo meu)

A Pátria era a festa mais comemorada. E, na retórica política do Estado Novo, não começava no 7 de setembro, suas sementes já haviam sido plantadas no período colonial. O Grito do imperador, apoiado nos conselhos de José Bonifácio, fazia germinar uma nação independente que brotava do trabalho dos semeadores do passado. A Monarquia foi necessária como uma fase garantidora da unidade, porém, “superada” após a chegada de “novos” tempos republicanos. Vargas se legitimava nesse discurso, seu heroísmo era investido na tradição gloriosa do passado “homogêneo” da nação. O Estado Novo difundia a ideologia do nacionalismo centralista, de um Estado “paternalista” e “guia” de todos os brasileiros ao caminho do “progresso”. O futuro seria garantido por meio da legitimidade do presente, ambos, porém, continuadores das glórias do passado uma vez que, como nos diz o historiador português Fernando Catroga (2001, p. 61),

(...) o comemoracionismo, tal como a historiografia dominante, também se baseava numa análoga idéia evolutiva e continuísta de tempo, na qual o melhor do passado era decantado para ser sugerido como futuro do presente. Portanto, as comemorações e a escrita historicista da história são práticas de *re-presentação*, ou melhor, de esquecimento da morte e do devir, e põem em cena uma previsão ao contrário que procura confirmar, no passado, a direção do porvir.

De acordo com a leitura da temporalidade empreendida pelos ideólogos do governo Vargas, em nome da felicidade teleológica, todos deveriam apoiar o regime vigente escondido por trás da máscara discursiva da Pátria. Com efeito, era mais do que urgente e necessário combater os “subversivos” que poderiam “atrapalhar” a “evolução” do Brasil. Essas *representações* geraram *práticas*²⁰ socioculturais repressivas aos comunistas e integralistas, desqualificados simbolicamente e perseguidos fisicamente.

As comemorações espetaculares do 7 de Setembro, entre 1935 e 1940, ocorreram em um contexto específico do acirramento das lutas político-ideológicas abertas a partir da Constituição de 1934. Com a reconstitucionalização do Brasil, surgiram algumas siglas

²⁰ Faço uso dos conceitos de representação e prática no sentido apontado por Roger Chartier (1990, p. 17): “As representações do mundo social assim constituídas, embora aspirem à universalidade de um diagnóstico fundado na razão, são sempre determinadas pelos interesses de grupo que as forjam. Daí, para cada caso, necessário relacionamento dos discursos proferidos com a posição de quem os utiliza. As percepções do social não são de forma alguma discursos neutros: produzem estratégias e práticas (sociais, escolares, políticas) que tendem a impor uma autoridade à custa de outros, por elas menosprezados, a legitimar um projeto reformador ou a justificar, para os próprios indivíduos, as suas escolhas e condutas”.

partidárias de âmbito estadual que abrigariam algumas divergências políticas a se enfrentarem na Constituinte de 1933 e nas eleições de 1934 e de 1935. As divergências maiores se deram entre a Aliança Nacional Libertadora (Esquerda) e a Ação Integralista Brasileira (Direita), cujos projetos de Brasil eram completamente diferentes.

Na Paraíba, o quadro político partidário no pós-1933 era o seguinte: os situacionistas, liderados por José Américo, fundaram o Partido Progressista (PP) e os oposicionistas, dissidentes da Aliança Liberal e liderados por Antonio Botto de Menezes, fundaram o Partido Republicano Libertador (PRL). Contra ambos, estava a Liga Pró-Estado Leigo, liderada pelos intelectuais de esquerda Osias Gomes, Horácio de Almeida e João Santa Cruz de Oliveira e, na oposição a esta, constava a Liga Eleitoral Católica (LEC). Um grupo de operários liderado por Anacleto Vitorino fundou, em 1933, o Partido Popular Paraibano.

O Partido Progressista triunfou consideravelmente nas eleições para a Assembléia Nacional Constituinte de 1933 e nas eleições estaduais de 1934. Argemiro de Figueiredo foi escolhido, indiretamente, governador da Paraíba por aquele partido, partido esse majoritariamente sufragado para a Câmara Federal e a Assembléia Legislativa paraibana. Entretanto, o governo dos progressistas liderados por José Américo e Argemiro de Figueiredo não se deu sem uma oposição acirrada por parte do PRL, do Partido Popular e do Partido Comunista. O ano de 1935 foi bastante emblemático do ponto de vista das divergências entre os integralistas e comunistas na Paraíba e nos vizinhos estados de Pernambuco e Rio Grande do Norte. O governo paraibano, não apenas combateu internamente, como enviou a Polícia Militar para enfrentar o comunismo no vizinho estado potiguar. Em novembro de 1937, quando se aguardavam as eleições presidenciais, Vargas fechou o regime político e decretou o Estado Novo Brasileiro, usando como grande peça de apoio político o famoso Plano Cohen. Na Paraíba, José Américo se afastou provisoriamente da política, ressentido pela anulação do pleito no qual era candidato à Presidência da República. Enquanto isso, Argemiro de Figueiredo continuava à frente do executivo estadual, agora como interventor nomeado por Getúlio Vargas.

O *Estado Espetáculo* desse momento histórico deve ser compreendido no bojo dessa dinâmica política, pois a ela estava integrado. Todas as comemorações cívicas celebravam o nacionalismo varguista e combatiam o comunismo²¹. Os símbolos de um passado apropriado por aquele presente eram utilizados em favor da difusão da idéia de

²¹ O historiador Faustino Teatino Cavalcante Neto desenvolve pesquisas problematizando o processo de fabricação de uma *cultura política anticomunista* na Paraíba. Inclusive, está escrevendo sua Tese de Doutorado sobre essa temática, no Programa de Pós-Graduação em História da UFPE.

uma nação coesa e comandada por um único “guia”, nação essa em que todos deveriam se incluir no pertencimento e não se deixar “desviar” por ideologias “extremistas”. Em vez das resistências, o discurso varguista conclamava os trabalhadores brasileiros a apoiarem o governo brasileiro, o “grande benfeitor” das classes populares.

Em novembro de 1937, na vigência do início do Estado Novo, Argemiro de Figueiredo recebeu um ofício emitido pela Comissão Superintendente do Estado de Guerra, no qual lhe era transmitido o interesse “em aproveitar todas as oportunidades para as exaltações cívicas do nosso Povo, a fim de que elle comprehenda e sinta cada vez mais que tem uma só alma(...)”; e que essa “alma brasileira” não deve ser “maculada” pelos interesses que “manchem” as instituições tradicionais. (Jornal A UNIÃO, 11 nov.1937) O Governo brasileiro determinou aos estados que, no dia 19 de novembro, todas as crianças deveriam se reunir em torno de mais um culto à Pátria, desta feita, celebrando a Bandeira Nacional. Os professores deveriam, segundo orientação do governo, ler uma oração à Bandeira cujo texto teria um significado, extremamente anticomunista. Também foi orientado a constar na programação uma procissão cívica que conduzisse a Bandeira Brasileira em direção ao Altar da Pátria instalado em uma praça da capital, a exemplo do que ocorrera em 1936 no Rio de Janeiro. Todos os representantes dos segmentos civis, militares, estudantis e de classes sociais deveriam ostentar o “pano sagrado” da Pátria. Todos os veículos públicos ou privados, estradas de ferro, casas comerciais e residenciais, deveriam expor uma bandeira nacional. Os edifícios públicos seriam iluminados com as cores verde e amarela. A profusão de bandeiras por toda parte era necessária para **“que se tenha a impressão de um alto espírito de unidade**, e que a procissão valha por uma authentica demonstração de força nacionalista contra a propaganda comunista”. (Jornal A UNIÃO 11 nov.1937. Grifo meu). Concluía a orientação da Comissão que nenhuma comemoração cívica podia ser revertida em favor do combate ao comunismo quanto o Dia da Bandeira, por isso, os estados deveriam fortalecer essa celebração de cunho nacionalista²².

E assim se fez na Paraíba. Argemiro de Figueiredo assinou o decreto nº 854, de 18 de novembro de 1937, instituindo o feriado do Dia da Bandeira e, pelo decreto 857, de 29 de novembro de 1937, aboliu todos os símbolos estaduais. Nessa atmosfera política, nomeou

²² Os símbolos estaduais e municipais foram proibidos de serem ostentados após o Estado Novo.

uma comissão²³ para organizar as festas da Bandeira. A programação começava às 7 horas da manhã com concentração de militares, sindicatos de classes e entidades desportivas no Parque Solon de Lucena enquanto as escolas ficavam concentradas na Praça João Pessoa. Às 8 horas, a procissão saía do parque em direção à praça, para colocar a Bandeira Nacional sobre o Altar da Pátria. O governador, o comandante da Guarnição federal e o capitão dos portos conduziram a bandeira trazida pela romaria cívica ao referido altar. Em seguida, era cantado o Hino da Bandeira e eram realizados os discursos pelos representantes das classes produtoras, das entidades militares e do povo paraibano. À tarde, o governador visitou as forças aquarteladas na capital paraibana e, à noite, foram realizados cantos orfeônicos e retretas na Praça Venâncio Neiva, pela Banda de Música da Polícia Militar. Após três dias dessa teatralização cívica, Argemiro de Figueiredo foi mantido no cargo, agora na condição de interventor federal nomeado por Getúlio Vargas.

O Estado Novo reforçava o mito da unidade como cenário da teatralização política. As festas comemorativas, de cunho nacionalista, procuravam mobilizar toda a nação em uma situação de cerimonial buscando, com isso, apagar as diferenças sociais em favor da retórica da comunhão nacional. (BALANDIER, 1982). Como nos diz a historiadora Lúcia Lippi Oliveira (1989), a festa tem sempre uma função pedagógica e unificadora, reduzindo as diferenças existentes em proveito do discurso da unidade nacional.

O movimento da esquerda comunista de 1935 também fez parte do calendário do Estado Novo. Contudo, as homenagens prestadas pelo Estado e pelos militares se destinavam aos que combateram os “elementos desagregadores da Nacionalidade”. (Jornal A UNIÃO, 27 nov.1938). Foram organizadas romarias em direção aos cemitérios onde estavam sepultados os militares homenageados. O presidente Vargas levou coroas de flores oferecidas sobre os “túmulos dos heróis” com os dizeres: “Do presidente da República aos que morreram pela Pátria”. Getúlio assinou um decreto autorizando a construção de um mausoléu no cemitério São João Batista para nele serem depositados os restos mortais dos militares. (Jornal A UNIÃO, 27 nov.1938).

Em 1941, já no decorrer da interventoria de Ruy Carneiro, o 27 de novembro foi festejado com exéquias solenes e romarias cívicas. A secretaria do Ministério da Guerra mandou editar a monografia intitulada *As vítimas dos atentados comunistas*, ao mesmo tempo em que a Biblioteca militar manteve em todas as livrarias da capital paraibana o

²³ A comissão estava subdividida: no Parque Solon de Lucena, os responsáveis eram o Capitão Vale e o Dr. Dustan Miranda; na Praça João Pessoa, ficou a cargo dos tenentes Quinderé e Sá e Benevides, além do Dr. Matheus de Oliveira e do prof. José Baptista de Mello. (Jornal A UNIÃO, 17 nov.1937)

primeiro volume do livro *Em guarda contra o comunismo*. (Jornal A UNIÃO, 9 nov. 1941). Podemos buscar abrigo na fenomenologia da memória estudada por Paul Ricoeur. Dialogando com seus conceitos, a “Intentona Comunista” não foi esquecida no calendário cívico do Estado Novo, pelo contrário, o 27 de novembro foi se convertendo em abuso de memória, pois a busca da lembrança é a luta contra o esquecimento. No entanto, trata-se de uma *memória manipulada*, ideológica²⁴, oficial, uma memória ensinada, aprendida e celebrada. Uma *memória-repetição* resistente à crítica, que à celebração de um lado corresponde à execração de outro. Esse abuso de memória também procurou impedir a memória dos vencidos, uma vez que, como nos ensina Ricoeur (2007, p. 455),

A narrativa comporta necessariamente uma dimensão seletiva. (...) a ideologização da memória é possibilitada pelos recursos de variação que o trabalho de configuração narrativa oferece. As estratégias do esquecimento enxertam-se diretamente nesse trabalho de configuração: pode-se sempre narrar de outro modo, suprimindo, deslocando as ênfases refigurando diferentemente os protagonistas da ação assim como os contornos dela.

Para o autor, o perigo maior reside no manejo da história oficial, celebrada e imposta por “potências superiores”, que passam à composição de intrigas, desapossando atores sociais do poder de narrarem a si mesmos. Os detentores do poder manipulam memórias como forma de busca de legitimidade de uma determinada ordem política. Vistos por esse lado, os comunistas brasileiros perderam, ainda, essa batalha simbólica no campo da memória. Foram lembrados pelo seu Outro, o Estado Novo, que lhes impôs uma significação de “inimigos da Pátria”, procurando disseminar o imaginário anticomunista.

²⁴ Paul Ricoeur (2007), ao definir a *memória manipulada* como sendo ideológica, propõe explicitar as funções da ideologia no campo da *memória-comemoração*. O filósofo francês discute os significados do conceito de *ideologia* a partir das leituras de Karl Marx, Max Weber e Clifford Geertz. Com base nesses autores, Ricoeur questiona: que molas movem os diversos empreendimentos de manipulação da memória? Deixemos o próprio filósofo hermeneuta nos responder: a) “É fácil vinculá-los, respectivamente, aos diversos níveis operatórios da ideologia. No plano mais profundo, o das mediações simbólicas da ação, a memória é incorporada à constituição da identidade por meio da função narrativa. A ideologização da memória torna-se possível pelos recursos de variação oferecidos pelo trabalho de configuração narrativa. E como os personagens da narrativa são postos na trama simultaneamente à história narrada, a contribuição narrativa contribui para modelar a identidade dos protagonistas da ação ao mesmo tempo que os contornos da própria ação”; b) “É mais precisamente a função seletiva da narrativa que oferece à manipulação a oportunidade e os meios de uma estratégia engenhosa que consiste, de saída, numa estratégia do esquecimento tanto quanto da rememoração”; c) “A dominação, como vimos, não se limita a coerção física. Até o tirano precisa de um retórico, de um sofista para transformar em discurso sua empreitada de sedução e intimidação”; d) “A própria mais-valia que a ideologia agrega à crença oferecida pelos governados para corresponderem à reivindicação de legitimação levantada pelos governantes apresenta uma textura narrativa: narrativas de fundação, narrativas de glória e de humilhação alimentam o discurso da lisonja e do medo. Torna-se assim possível vincular os abusos expressos da memória aos efeitos de distorção que dependem do nível fenomenal da ideologia”; e) “Definitivamente, a ideologia gira em torno do poder”.

Outro *lugar de memória* bastante comemorado no decorrer do Estado Novo foi o aniversário natalício do presidente Getúlio Vargas. No dia 19 de abril de 1941, com o esquecimento mnemônico dos índios, para dar visibilidade ao presidente da República, foi criado, por sugestão do interventor Ruy Carneiro, o Dia da Juventude, comemorado concomitantemente e em homenagem ao natalício do chefe nacional. O jornal *O Globo* chegou a promover enquete a respeito da sugestão do interventor paraibano, na qual os diversos interventores apoiaram a idéia. Em entrevista àquele periódico, Ruy Carneiro comentou que

Partiu da Parahyba a idéia de comemorar-se no dia 19 de abril o “Dia da Juventude Brasileira”, já criado por um decreto do Governo Federal. Eu achei que sendo o Presidente Getúlio Vargas o verdadeiro patrono da nossa juventude, nada mais justo que prestar-lhe essa homenagem. O decreto federal que criou o “Dia da Juventude Brasileira” não estabeleceu a data de sua comemoração. Lembrei-me então de consultar os demais interventores sobre a idéia de cada estado comemorar esse dia como o dia da juventude. No dia 21 de fevereiro eu, para dar exemplo, baixei um decreto mandando que o dia 19 de abril fosse considerado como o dia da juventude paraibana. Dias depois recebia respostas de quase todos os interventores aderindo á homenagem. (Jornal A UNIÃO, 4 abr.1941)

Em 1941, foram constituídas duas comissões para organizarem e acompanharem o espetáculo cívico: a comissão executiva, comandada por Borja Peregrino, e a comissão de honra, composta por Ruy Carneiro, o bispo D. Moisés Coelho, o prefeito da capital Francisco Cícero de Mello e o comandante João Maurício Niemeyer. A comissão executiva, por sua vez, estava subdividida e a cargo de outros representantes responsáveis pelas Festas Militares, Festas Escolares, Festas Sociais e Esportivas, Ornamentação, Imprensa e Festas Religiosas. As comissões faziam várias reuniões e o Jornal *A União* divulgava todas elas, em chamada de primeira página.

Era o momento de falar para a juventude, de busca de legitimidade política e patriotismo. Criava-se uma imagem de absoluta coesão social e regional em torno do presidente Vargas, de modo a construir a idéia de identificação do “povo” com o chefe. Os jovens, segundo ensinava a pedagogia da festa, sabiam compreender os exemplos dos condutores políticos “que abrem escolas e dão aos jovens aquilo que o poder público lhes oferece sem outra forma de retribuição que não seja o serviço da Pátria”. (Jornal A UNIÃO, 19 abr.1941) A juventude deveria “servir” ao Brasil, “pelo aperfeiçoamento do físico e do espírito”, (Jornal A UNIÃO, 19 abr.1941), valorizando os princípios da comunidade nacional e da comunhão social. Na oportunidade, Ruy Carneiro assinou um

decreto criando quarenta escolas rurais e rudimentares noturnas em todo o estado para atenderem aos jovens paraibanos. Foi uma festa de grandes proporções, inclusive, segundo testemunho do periódico oficial, os principais momentos da programação, na Paraíba, foram “filmados” pelo Departamento de Imprensa e Propaganda.

IMAGEM I

TELEGRAMA AO PRESIDENTE VARGAS



Fonte: Jornal A UNIÃO, 18 abr.1943.

O Jornal *A União* divulgou o telegrama acima, convidando a uma comunicação entre o povo e o presidente no dia do aniversário do chefe da nação. Esse modelo se encontrava nas Empresas de Correios e Telégrafos, às quais qualquer brasileiro podia comparecer e telegrafar para o aniversariante do dia. Cada mensagem enviada custava três cruzeiros e o montante total arrecadado, em todo o país, estava destinado à campanha em favor da instrução pública.

O modelo do telegrama é bastante sugestivo. De um lado aparece o presidente, desenhado ao centro do mapa brasileiro, sugerindo a unidade nacional. Do outro, o espaço é destinado a cada brasileiro que desejasse encaminhar uma mensagem de felicitações ao presidente no Dia da Juventude. No geral, a idéia do telegrama procurava fomentar o

nacionalismo ao mesmo tempo em que taxava os brasileiros, que arcavam com algum custeio destinado à educação, como uma espécie de Amigos da Escola dos tempos atuais.

Juntamente com o 19 de abril e o 7 de setembro, a terceira grande marca simbólica da memória oficial do Estado Novo era a comemoração do 10 de novembro, os três grandes momentos de encontros entre o presidente e a multidão. Criava-se, assim, o que Ângela de Castro Gomes (1994) denominou de “calendário festivo”, pois alterar o calendário significa que o controle do tempo é bastante significativo ao poder.

O 10 de novembro, aniversário do Estado Novo, era praticamente uma semana de festa. A programação era distribuída em vários dias, envolvendo palestras, preleções cívicas, competições esportivas²⁵, banquetes, discursos, tudo em meio a uma cidade com as portas do comércio e da indústria fechadas. As comemorações aconteciam também nos municípios, sempre registradas pelo jornal estatal. A propaganda governamental insistia que o “Estado novo não é incompatível com a Democracia”, pois a Constituição de 1937 botava abaixo o personalismo político da Primeira República e promovia uma *Democracia social* alavancada pelo Estado Nacional. (Jornal A UNIÃO, 18 fev. 1938) Outra queixa do “novo” regime em relação ao modelo liberal-federalista é com relação ao laicismo da Constituição de 1891, responsável pela “destruição” da família ancorada na filosofia cristã. A polaca procurou “restabelecer” os valores calcados na moral cristã de casamento indissolúvel e família tradicional sob a “proteção” do Estado, pois “O Brasil não é o paganismo das praias. O Brasil é a família, o amôr paterno os filhos crescendo nos braços das mães, embalados nos cânticos da religião e da pátria”. (Jornal A UNIÃO, 13 mar.1938²⁶)

Essa ênfase no conceito de Democracia Social, defendido pelos intelectuais do Estado Novo, provinha do modo como foi definida a identidade desse regime político a partir de uma dupla alteridade. Para seus ideólogos, o Estado Novo se diferenciava do liberalismo político da Primeira República que, na visão deles, causara três grandes erros: 1) a igualdade se limitara à equidade política, afastando-se da idéia de justiça social; 2) o Estado não intervencionista era apenas um espectador do movimento social; e 3) o formalismo político ou a questão da representação. Diferia também dos regimes

²⁵ Em 1938, pela primeira vez, foi realizada a “Corrida do Fogo”, em homenagem ao presidente Vargas. No Clube Astréia, eram realizadas partidas de voleibol.

²⁶ Esse trecho faz parte de um artigo escrito para o Jornal A *União* pelo interventor de Pernambuco, Agamenon Magalhães, intitulado *A família e o Estado Novo*.

totalitários, fascista ou comunista, por esses absorverem os indivíduos e subordiná-los inteiramente. (GOMES, 1994)

O conceito de Democracia, elaborado pelo projeto político do Estado Novo, tinha sua especificidade. Movido por um pragmatismo, criticava-se o modelo de cidadão abstrato e universal da liberal-democracia, que não passava de “ficção eleitoral” trazida no bojo da representação das massas e do sufrágio universal. O projeto estadonovista re-definiria o conceito de cidadania a partir da ênfase nos direitos sociais cuja concretização era dever do Estado. Com isso, a democracia brasileira necessitava da autoridade para garantir as liberdades individuais, estas em sintonia com os ideais da coletividade nacional, pois tal modelo democrático estava baseado na organização dos indivíduos em sindicatos corporativos. (GOMES, 1994)

A partir de 1942, os significados intrínsecos ao calendário cívico do Estado Novo se transformaram em relação ao período anterior. Por isso, antes de analisar as festas cívicas nesse novo quadro de ressignificações, é preciso compreender as mudanças contextuais ocorridas no início da década de 1940.

Até 1942 o governo brasileiro optara pela neutralidade perante o desenrolar das alianças que compunham o quadro da Segunda Guerra Mundial. Porém, já projetava tirar benefícios da situação envolvendo as grandes potências a fim de concretizar o marco industrializante brasileiro, que foi a Usina de Volta Redonda. Ocorre que Getúlio negociou o financiamento com os Estados Unidos em troca da concessão do Nordeste Brasileiro para ser ocupado pelas bases militares estadunidenses. Assim, entrando na Guerra ao lado dos Aliados, o Brasil ajudava a combater lá fora um regime político análogo ao que se tinha aqui dentro.

Nesse cenário, foram ocorrendo, gradativamente, algumas transformações inerentes ao próprio regime político brasileiro. O combate ao comunismo foi secundarizado diante do combate aos fascismos. Na Paraíba, por exemplo, o Jornal *A União* que, até então, desqualificava o comunismo e valorizava o fascismo passou a difundir representações negativas desse último, inclusive publicando *charges* que zombavam de Adolf Hitler e seu nazismo. A notícia da entrada do Brasil no Conflito Mundial foi imensamente festejada na Paraíba, com uma multidão dando vivas ao pé do monumento de João Pessoa.

Nesse momento, o governo paraibano também era outro. Argemiro de Figueiredo fora deposto por Vargas, em 1940, fato motivado por disputas inter-oligárquicas. A família Pessoa não herdou o comando da política estadual paraibana após a morte de João Pessoa

em 1930, perdendo terreno para o americanismo e, com o Estado Novo, para o argemirismo. Contudo, o filho de João Pessoa, Eptácio Pessoa Cavalcante de Albuquerque (Eptacinho), usando o prestígio que possuía junto ao presidente da República, conseguiu ser nomeado Secretário de Educação do governo Argemiro de Figueiredo. Posteriormente, Eptacinho denunciava o governo do interventor paraibano, entrando com uma representação no Ministério da Justiça na qual pedia que investigasse vários “desmandos” administrativos. A historiografia paraibana que analisa essa questão, tem sido unânime na interpretação de que, de fato, Eptacinho desejava ocupar a interventoria paraibana. Vargas, contudo, ao assinar a demissão de Argemiro, optou pelo nome de Ruy Carneiro, que se encontrava no Rio de Janeiro desde 1930 e, com isso, afastado das querelas políticas locais. (GURJÃO, 1994; SANTANA, 1999)

Essas são algumas condições de possibilidades para a transformação do significado do passado brasileiro que, a partir de 1942, passou a legitimar a entrada do Brasil na II Guerra Mundial. Os “heróis” são buscados para servir de exemplos à ação da população naquele conflito, uma vez que “O poder conserva a sua função de desativar as angústias e os medos”. (BALANDIER, 1982, p. 64)

Igualmente comemorada, desde a Primeira República²⁷, era a Batalha Naval de Riachuelo²⁸ dedicada ao Almirante Barroso, e o 24 de maio, referente à Batalha de Tuyuty²⁹ que homenageava o general Osório. Tratava-se de espetáculos militares, com o interventor passando em revista as tropas, a formatura de militares, desfiles, juramento à Bandeira e aposição de retratos. Durante o Estado Novo, foi elaborada uma lista de “heróis” militares, com Deodoro da Fonseca figurando como um deles:

Deodoro não pode entrar para a História com essa túnica emprestada e complicada que não lhe cabe. Ele se compara a si mesmo. Foi grande como Caxias, como Osório, como Floriano, nos diferentes setores de sua vida. Era, sobretudo, um genuíno republicano, porque o Exército de que era ídolo sonhara sempre com um Brasil sem rei e sem escravos. Benjamin Constant foi, de fato, o preparador teórico do golpe de 15 de novembro, mas o problema da República estava circunscrito a pessoa do seu futuro proclamador, que criou o seu nome

²⁷ Em 11 de junho de 1913, durante o governo Castro Pinto, foi lançada a pedra fundamental do novo edifício no qual funcionaria a Escola de Aprendizes, em meio a uma solenidade espetacularizada.

²⁸ Em 1940, Getúlio Vargas inaugurou os bustos de Tamandaré e Inhaúba na Escola Naval. Em 1941, foi apostado o retrato de Dr. João Severiano da Fonseca, Patrono do Serviço de Saúde do Exército, no prédio do 22º Batalhão de Caçadores.

²⁹ Nas festas de 1941, os conscritos deveriam jurar servir ao Brasil com “lealdade”, “heroísmo”, “coragem” e “sacrifício”, tal como fizeram seus antecessores no Paraguai. A solenidade ocorreu em frente ao Palácio da Redenção, de cuja sacada assistiu o interventor Ruy Carneiro. Em 1942, foi inaugurado, na Paraíba, o Hospital da Força Policial do Estado pelo interventor.

sozinho nos banhados do Paraguai. (Departamento Nacional de Propaganda, Jornal A UNIÃO, 2 out. 1938)

A citação faz parte de um artigo publicado no Jornal *A União*, por orientação do Departamento Nacional de Propaganda. O texto procura responder a uma comparação feita por Rui Barbosa, entre Deodoro da Fonseca e George Washington. E o faz tentando desconstruir essa analogia. Para o governo Vargas, os dois se diferenciavam na “moral”, no “intelectual” e até no “físico”. Deodoro levava grandes vantagens perante o primeiro presidente estadunidense, era um “eminente republicano”, o proclamador do regime que nascera pelas mãos dos militares e escapara das mãos dos civis. O comparativo para o marechal de Alagoas é com as figuras de destaque da Guerra do Paraguai, sempre festejada como o “maior feito” das forças armadas brasileiras. Até o pai de Deodoro foi “exumado” pelo Departamento Nacional de Propaganda. Manuel Mendes da Fonseca teria sido o “primeiro alagoano que deu o grito de independência na sua terra natal”, enfrentando as tropas portuguesas ainda instaladas no Brasil após 1822. (Jornal A UNIÃO, 16 out.1938) O 15 de novembro³⁰ era dedicado ao primeiro presidente republicano, de maneira que Deodoro não era festejado apenas como o militar “proclamador” do regime, mas também pela sua participação na Guerra do Paraguai, explicando-se a República pelo prisma da Questão Militar. Dessa forma, Deodoro foi representado como um “herói predestinado” e comemorado em tempos de autoritarismo e de militarismo do pós-1935, conforme podemos ler a seguir:

O exemplo e a experiência, de ontem, como de hoje, têm-nos dito, eloqüentemente, que o alicérce mais sólido e indestrutível em que se vingam e baseiam as nações fortes é o das classes armadas. Fóra disso tudo o mais é mito. As classes armadas são como que a estrutura metálica da nação. Nelas repousam toda confiança e toda segurança dos povos da terra. (...) A vida econômica do mundo está nas mãos dos trabalhadores, dos operários, dos capitalistas, em seus mais variegados setores. A defesa de todo esse patrimônio que nos cerca está nas mãos das classes armadas. (Jornal A UNIÃO, 15 nov.1938)³¹

Na linha da valorização de batalhas do passado, não foi esquecida a Batalha de Guararapes. Em 1940, o Departamento Nacional de Propaganda fazia questão de divulgar o livro “*As duas Batalhas de Guararapes*”, de autoria do general Lobato Filho. O teor ideológico do texto remete à identificação do Brasil, simbolizado pela “vocação guerreira

³⁰ Pelo Decreto 851, de 26 de outubro de 1937, Argemiro de Figueiredo mandou abrir crédito na Secretaria da Fazenda, de 5.000\$000, para auxiliar na construção de um monumento ao Marechal Deodoro da Fonseca.

³¹ Trata-se de um artigo escrito por Durwal de Albuquerque.

de uma nação pacífica”, que sempre luta em defesa da “ordem” e da unidade nacional desde os tempos coloniais. A Paraíba aparece no livro, homenageada pela figura de André Vidal de Negreiros, que cumpria “um dos papéis mais arriscados e decisivos daquele sangrento embate”. Na matéria do periódico oficial paraibano, intitulada *Lição de Guararapes*, a intenção era ler a Colônia com as lentes do contexto da II Guerra, procurando incutir no leitor a idéia de que o Brasil, desde o passado, sempre foi pacífico, mas, quando agredido, sempre foi guerreiro. Conclama o leitor para o presente, ao afirmar que, embora o Brasil se mantivesse em paz, por volta de 1940, deveria olhar para Guararapes para “tirar lições”. (Jornal A UNIÃO, 4 jun.1940)

Nessa linha militarista, as comemorações do Dia do Soldado evidenciavam a valorização de Duque de Caxias como responsável histórico pela unidade nacional durante o Período regencial e o II Reinado. A memória do Patrono do Exército, elaborada no contexto do Estado Novo, apelava para a lembrança de que seus atos de força sempre foram dosados por “brandura”, “clemência” e “simpatia humana”, um “verdadeiro pacificador” do Brasil. Na Paraíba, as festas ocorriam no 22º Batalhão de Caçadores, localizado no bairro de Cruz das Armas.

Em 1941, o governo brasileiro assinou uma nova lei do serviço militar, complementada com outra que estabelecia uma instrução pré-militar objetivando educar os meninos, na fase infantil escolar, “para o cumprimento aos seus deveres de soldados”. A escola passava a ser encarada como espaço, por excelência, para divulgação ideológica, pois, além de atender um bom número de estudantes, “Os educadores falam aos pais por intermédio dos filhos”. A partir de então, nas escolas de todo o país, a questão militar ganhou força curricular, visando inculcar valores de defesa da soberania e das fronteiras nacionais, cujo sujeito maior seria um “povo disciplinado e pronto para o sacrifício”, desde o operário, o cirurgião, o trabalhador, o bombeiro, como também a “mãe que beija o filho e o empurra valorosamente para a fileira que passa” e a “velhinha paralítica que, enquanto não desaba o tecto, encoraja os netinhos em redor de sua cadeira”. (Jornal A UNIÃO, 3 jun.1941)³² Todos são conclamados a “defender” a Pátria Brasileira, não escapando sequer os ausentes dos campos de guerra, a exemplo das mães e avós dos soldados, que deveriam cumprir o papel de narradoras, no sentido benjaminiano, a convencerem e encorajarem filhos e netos a enfrentarem a morte. Entretanto, não vemos nenhum chamado para os governantes e os segmentos das classes e grupos sociais dominantes, os maiores

³² O artigo está assinado por Walter Prestes, intitulado *Vamos brincar de soldado...*

responsáveis pelas guerras imperialistas do século XX. Na história, o sangue do pobre é oferecido em sacrifício pelo aumento do dinheiro do rico.

Nesse contexto, o alistamento militar também era teatralizado. O Dia do Reservista era comemorado ao mesmo tempo em que os reservistas entre 18 e 35 anos seriam obrigados a passar pelo visto nos certificados. Festejou-se também o Primeiro Centenário da “Revolução de 42”, cujas homenagens foram destinadas ao Duque de Caxias, pela liderança na repressão aos movimentos liberais de São Paulo e Minas Gerais. A ação de Caxias, apoiando o governo Imperial e “salvando” a unidade nacional de “províncias insurretas”, ganhou de Getúlio Vargas uma série de comemorações, a serem realizadas entre junho e agosto de 1942. O Departamento de Imprensa e Propaganda organizava a festança com exposição, conferências, concurso literário, coordenados por uma comissão nacional. Na capital federal, foi inaugurado um monumento ao homenageado. Ainda em 1941, o Dia do Soldado passou a ser comemorado como a *Semana de Caxias*, realizada entre 18 e 25 de agosto. A partir de 1942³³, no contexto da entrada do Brasil no conflito mundial, o Jornal *A União* divulgou inúmeras matérias de manifestações na capital paraibana, contra os países do Eixo, exibindo fotografias dos paraibanos que viajavam a bordo dos navios transbordados. O Dia do Soldado ocorreu em meio à entrada brasileira na Guerra, em solenidade de recepção aos reservistas convocados cujo exemplo deveria ser buscado no “patrono” do Exército:

Caxias é o Brasil que não tropeça, não vacila, não cai, não sucumbe, e é confiante da sua grandeza e da sua força. Com Caxias nasceu a esperança brasileira, um cidadão-soldado que enfrentou a tirania³⁴ do continente sul-americano. (Jornal A UNIÃO, 25 ago.1942).

Em 1945, o teor das festividades já girava em torno da vitória dos Aliados sobre os “*inimigos da Democracia*”. O “maior soldado” brasileiro foi homenageado ao mesmo tempo em que os militares brasileiros “que souberam honrar o nome do Brasil na II Guerra”. (Jornal A UNIÃO, 25 ago.1945) Aqui, o espetáculo já transcorria em pleno momento de abertura do Estado Novo, com a reorganização partidária e a sinalização de eleições para presidente da República.

³³ Em 1º de agosto, foi comemorado o 1º aniversário do 15º RI no quartel de Cruz das Armas, com a inauguração do retrato de Lott. O 15º RI é resultado de uma fusão do 2º e do 22º BC, o primeiro veio do sul e atuava na Defesa do Nordeste, 7ª região militar. (Jornal A UNIÃO, 1 ago. 1942)

³⁴ O autor refere-se a Solano Lopes, presidente do Paraguai na época da Guerra do Paraguai.

Outra comemoração bastante incentivada nos tempos da entrada do Brasil na II Guerra foi o Dia da Independência dos Estados Unidos, 4 de julho, muito festejado na capital paraibana em 1942. Ruy Carneiro, naquele ano, discursou no Instituto de Educação, mostrando-se confiante na vitória dos Aliados, que lutavam pela “democracia, pela liberdade e pela justiça, contra a tirania nazi-fascista”. (Jornal A UNIÃO, 7 jul. 1942) Rememorou os apelos que já havia feito no 1º de maio aos trabalhadores, no dia 24 à Força Policial, no dia 11 de junho às enfermeiras, em nome do “espírito nacional” e alertando a todos para ficarem vigilantes contra qualquer tentativa de desagregação social. Convocava a mocidade paraibana para atender os chamados de Getúlio, o condutor do Brasil no seu “verdadeiro” caminho. A entrada das comemorações do 14 de julho francês e do 4 de julho estadunidense para o calendário cívico do Estado Novo simbolizava a política de alianças que o Brasil formou com os Aliados na II Guerra. Na Paraíba, houve uma difusão propagandística do pan-americanismo e da simbologia dos Estados Unidos, inclusive sendo publicada no Jornal *A União* a história das bandeiras de todos os países americanos e do hino nacional dos Estados Unidos, bem como dos 31 presidentes que haviam passado pela Casa Branca. A propósito, vale a pena exemplificar:

Washington- só se vestia por Londres;
James Madson- nunca teve um cão;
Monroe- o último na Casa Branca a usar calção curto;
Jackson- nunca freqüentou escola;
Cheveland- jurou o cargo sobre a Bíblia de sua mãe;
John Tyler- teve que pedir dinheiro emprestado para poder chegar à capital;
Franklin Roosevelt- primo de um famoso caçador de feras, é um dos homens de maior prestígio de nossa época. (Jornal A UNIÃO, 9 set. 1941)

IMAGEM II

HINO DOS ESTADOS UNIDOS



Fonte: Jornal A UNIÃO, 4 jul.1944.

Em meio à Segunda Guerra Mundial, já com Ruy Carneiro à frente do governo paraibano, as festas da Bandeira tiveram continuidade, embora tenha havido o mesmo deslocamento discursivo assinalado nas diversas festas cívicas, associadas agora ao combate aos “inimigos” nazifascistas. Em 1941, na Paraíba, foi o lido o seguinte boletim:

O dia de hoje é dedicado á Bandeira, símbolo sagrado e expressivo do nosso amado Brasil. A sua existência vem desde os tempos do Império. Nos primeiros dias da República, fanáticos do novo regime quiseram adotar uma outra Bandeira, mas o espírito patriótico e de brasilidade de nosso povo, não permitiu que o Pavilhão altaneiro, senhor de tantas honras e de tantas vitórias em convulsões internas, nas guerras platinas e nos campos do Paraguai, nunca caindo nas mãos do inimigo, fosse relegado.(...) Recordemo-nos sempre de que foi ela que conduziu á vitória os soldados de Osório nos campos de Tuiuti, os marujos de Barroso em Riachuelo e animou o feito soberano da retirada da Laguna. (Jornal A UNIÃO, 20 nov.1941)

Em 1943, os usos militaristas da Bandeira Brasileira foram constantes, a ponto de o General Dutra ordenar que a “Oração da Bandeira do Corpo Expedicionário” fosse lida nas solenidades e registrada no Boletim do Exército, cujo teor vale a pena transcrever:

Bandeira do Brasil: E`s a síntese magnífica da história de um povo que encontra em seu passado motivos para confiar no futuro. Hasteada nos mastros dos quartéis, dos navios de guerra, das fortalezas, ensina aos homens o feito dos heróis que veem lutando pela nossa independência e como devem proceder na defesa de sua honra ultrajada e mostrar sua solidariedade às Nações Unidas na luta para varrer o fascismo da face da terra. Desfraldada nos mastros dos nossos navios mercantes, continuas a levar dêste e de outros continentes, apesar de ameaçada pelos perigos, a cooperação e o apoio de uma nação que não pensa em conquista, não tem agressores e está sempre contra os que a agredem, conquistam e oprimem. (Jornal A UNIÃO, 20 nov. 1943)

Todo espetáculo cívico lembra a ritualística religiosa. No documento acima, rezava-se em adoração à Bandeira Nacional, considerada o “pavilhão sagrado” da Pátria. Os desfiles lembravam as procissões e romarias, à frente sempre eram exibidos símbolos ou pessoas “sacralizadas”, ideologicamente, como nos andores que conduzem as representações santificadas da Igreja. A Pátria Brasileira também tinha o seu altar, lugar sagrado que devia ser adorado por todos os brasileiros, da mesma forma que se adora o divino Espírito Santo cuja luz reflete no altar dos cristãos. E não faltavam santos e mártires, desde Tiradentes, Peregrino de Carvalho, André Vidal de Negreiros e João Pessoa

Observando o arquivo pessoal de João Pessoa, sob a guarda do Instituto Histórico e Geográfico Paraibano, podemos perceber a santificação do ex-presidente, construída em forma de cartas, mensagens e poemas, como o que vemos a seguir:

Um bandido covarde fez um santo
E muita gente vai se admirar,
Porém o Caso de João Pessoa
Bem analysado é fácil de explicar.

(...)

João Pessoa é hoje para mim um santo
A quem eu não me canso de adorar,
Já não preciso freqüentar igrejas
Por que tenho aqui este santo e seu altar.

O Christo foi justo e sacrificou-se
Para salvar a humanidade inteira,
João Pessôa morreu com Christo
Pela salvação da raça brasileira.

Hoje imploro a Deus a sua piedade
Para nossa Pátria que é muito bôa,
Não essa Pátria de Seu Zé Pereira
E sim a Pátria de João Pessôa.

Para provar quanto adoro a este santo

Deixo escripto nestes versos a minha fé,
Desculpe-me a falta de grammática
Pois eu não sou literato, e sim, chauffeur.
(Arquivo Privado de João Pessoa, IHGP)

Interessante observar a construção das noções de martirização e santificação de João Pessoa, mediante práticas de religiosidade popular. E, contrariando o ditado que diz que “santo de casa não obra milagre”³⁵, o presidente da Paraíba “*obrou milagre*” na imaginação popular, como veremos:

Um milagre de João Pessoa
Esteve hontem em nosso Gabinete redaccional a velhinha Maria Lyra que nos contou o seguinte:
Que dois filhos seus incorporaram-se ás tropas revolucionárias; um no 22 B.C. actualmente na Bahia, o outro no 8 B.C. de Porto Alegre.
De alguns dias para cá as notícias escassearam e os boatos começaram a chegar-lhe aos ouvidos de que os dois rapazes já não viviam.
Contrariada e ferida no âmago coração de mãe, ella fizera piedosa prece diante da effigie sagrada do immortal João Pessôa, para que lhe chegasse notícias dos seus filhos.
Dois dias depois ella recebia carta e telegramma dos dois entes queridos.
(Jornal CORREIO DA MANHÃ, 8 nov.1930)

Entretanto, os santos do passado apenas “iluminariam” os caminhos do “messias” do presente. Getúlio Vargas e José Américo, no plano nacional, e os interventores, no plano estadual, se vestem nos personagens de “salvadores” do Brasil, como um Cristo “salvador” da humanidade. Portanto, a grande mudança no espetáculo do poder do século XX é com relação às inovações no campo da técnica, utilizadas em favor do imaginário do poder, porém, continua-se a fazer um investimento mítico como força hegemônica: “A cena urbana está cada vez mais aberta às manifestações políticas. Nas sociedades totalitárias, ela é vigorosamente controlada; ela é reservada às comemorações e aos festejos pelos quais o regime regula o seu próprio culto”. (BALANDIER, 1982, p. 71)

Contudo, ao se apropriar dos mitos sagrados judaico-cristãos, a ideologia vigente na Era Vargas também era maniqueísta, pois a construção do “messias” Getúlio estava ligada ao avesso dos “traidores”, sempre personalizados em representações “maléficas”, diabolizados política e socialmente.

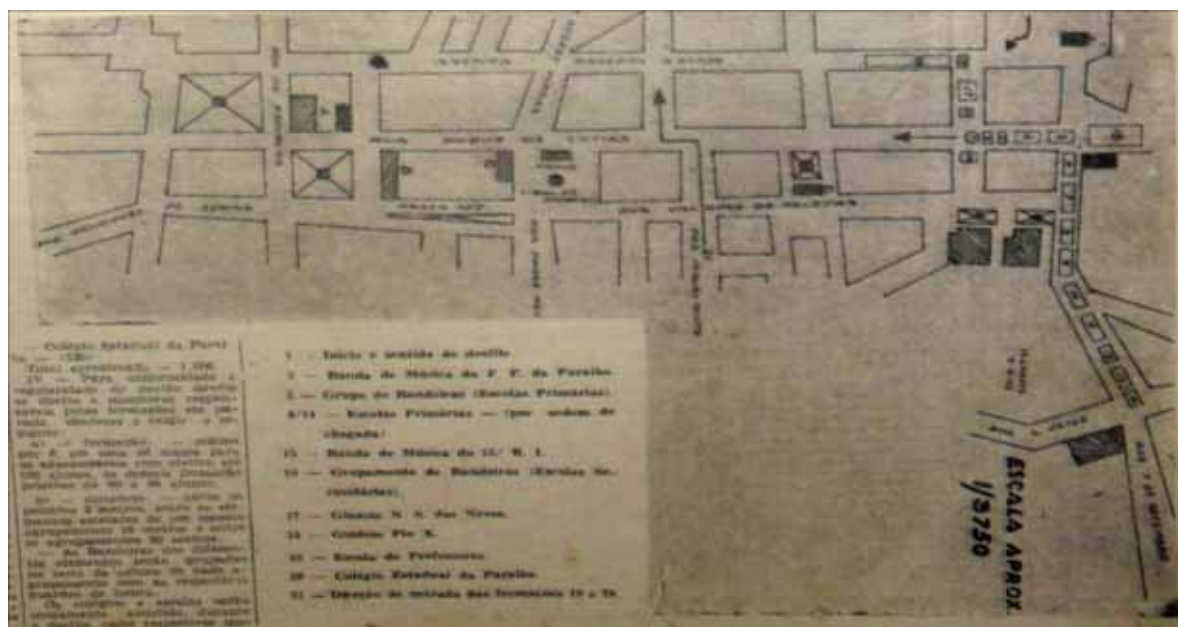
³⁵ Utilizamos a expressão “santo de casa” para demonstrar o quanto João Pessoa foi cultuado na Paraíba, a ponto de ser, por diversas vezes, santificado pelo imaginário popular. No entanto, é bom que se diga que, não obstante ser paraibano de Umbuzeiro, viveu a maior parte de sua vida fora da Paraíba.

No passado, buscavam-se atores históricos e transformava-se em mitos sagrados. Anchieta, Nóbrega, Caxias, General Osório, Peregrino de Carvalho, André Vidal, José Bonifácio, D. Pedro I, Deodoro da Fonseca, João Pessoa, Tiradentes, e tantos outros mortos de um passado vivificado. Todos eles apropriados como semideuses, heroicizados como um Hércules ou um Aquiles. Como nos ensina Michel de Certeau (1995, p. 29)

Os mortos são incessantemente celebrados. (...) Essa acumulação de lembranças não fala de valores senão no passado, como se a enorme expansão de uma sociedade, tal como essas árvores ainda luxuriantes cujo coração já está morto, não tivesse para se justificar senão um centro inerte: o túmulo do passado.

Outros mortos, porém, são invisibilizados nas suas tumbas, pois são almas simples de sujeitos comuns, esquecidos na poeira dos cemitérios. Trata-se dos excluídos da memória nacional, os não-heróis, os infames. Os mortos não patrióticos, quando lembrados, ocupavam o lugar de demônios a cujo mal todos deviam não se deixar levar, pois o discurso nacionalista prometia a salvação da nação pela força do “messias” do Estado Novo.

IMAGEM III COMEMORAÇÃO DA SEMANA DA PÁTRIA (1943)



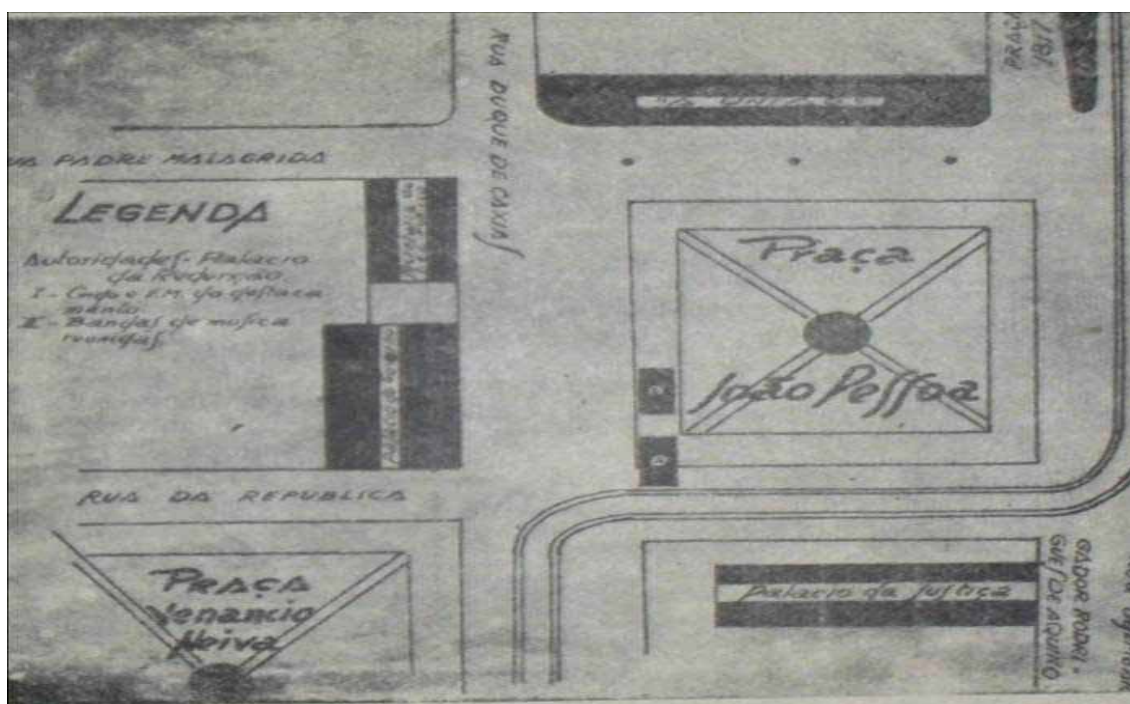
Fonte: Jornal A UNIÃO, 4 set 1943.

IMAGEM IV COMEMORAÇÃO DO DIA DO SOLDADO (1944)

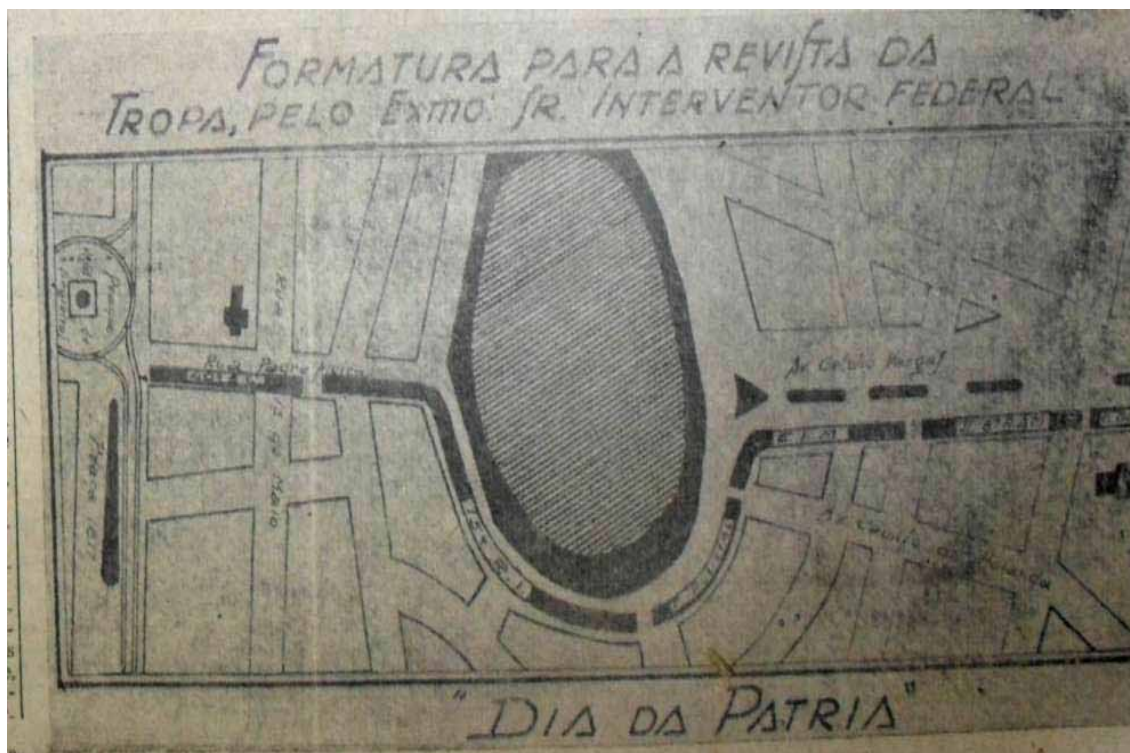


Fonte: Jornal A UNIÃO, 25 ago.1944.

IMAGEM V
CELEBRAÇÃO DA SEMANA DA PÁTRIA (1944)



Fonte: Jornal A UNIÃO, 7 set.1944.



Fonte: Jornal A UNIÃO, 7 set.1944.

O grau de sistematização das comemorações cívicas pode ser visto nesses documentos acima. A idéia do *poder disciplinar*, no sentido apontado por Michel Foucault, é bastante clara. Os intelectuais calculavam, minimamente, os detalhes do desfile, desde o trajeto a ser percorrido até a estruturação das alas pelas diversas escolas, bandas de músicas, segmentos classistas e militares a formarem o conjunto. Cada uma teria seu local específico para se apresentar. Essa planta das ruas a serem percorridas pelos desfilantes, era divulgada pelo Jornal *A União* dias antes da comemoração propriamente dita, como forma de orientar as instituições sobre a geografia simbólica a ser percorrida no “grande dia”. A ordem e a disciplina eram palavras constantes nas pautas dos governos articulados ao projeto do Estado Novo, não apenas no âmbito da organização das festividades cívicas, mas, de um modo geral, na busca cotidiana de uma sociedade “passiva”, “pacífica” e “conformada” com o *status quo vigente*.

As ilustrações nos mostram que o ponto central das concentrações cívicas paraibanas eram as praças públicas. Na espetacularização política em estudo, sobressaiam-se a Praça Venâncio Neiva, fundada em 1917, em homenagem ao primeiro presidente da Paraíba após a proclamação da República; a Praça da Independência, construída para as festas do centenário da Independência, em 1922, oportunidade em que o paraibano Epitácio Pessoa era Presidente da República; e a Praça João Pessoa, assim denominada, após a morte do

ex-presidente paraibano em 1930. A praça se constitui como um lugar de celebração de liturgia política, conforme expressão cara à historiadora Iara Lis Schiavinatto (1980), mas também, a marca de um território, a inscrição de um *lugar de memória* revestido pela aura simbólica, como quer o historiador francês Pierre Nora, já citado. No caso da Paraíba, trata-se de três grandes lugares de celebração da memória que, respectivamente, homenageiam três atores históricos de grande envergadura político-simbólica: o pioneirismo de Venâncio, a projeção nacional de Epitácio e o sacrifício de João Pessoa. Além de que as praças Venâncio Neiva e João Pessoa estão localizadas no centro dos poderes, entre o Palácio da Redenção e o Palácio da Justiça.

A praça, nesse caso, se configurava como palco de atuação dos dirigentes políticos investidos no papel de guardiães da continuidade mística da revolução. (BALANDIER, 1982) Essa definição cabe muito bem para a Praça João Pessoa, lugar sacralizado pelos reamanescentes da Aliança Liberal, no qual reina a mística da estátua presidencial com dedo em riste gritando, corajosamente, um NEGÓ que se ouviu no Rio de Janeiro. Para esse lugar, convergiu a maioria das comemorações cívicas do período em estudo, sinalizando que o governo do presente era a continuidade da revolução construída sobre o sangue de João Pessoa.

Mas, por outro lado, a praça também pode se configurar como lugar de protesto e reivindicação. Não é o caso das praças citadas nesse estudo. Entretanto, há um diferencial em relação à Praça do Trabalho, pois, enquanto as três primeiras eram o centro do espetáculo visual dedicado a receber a coletividade paraibana, esta era unicamente destinada às classes trabalhadoras. O palco do *contrateatro* dos pobres, conforme abordarei no último capítulo.

No conjunto de festas analisadas, percebi esse planejamento prévio e calculado como parte dos serviços das elites intelectuais ancoradas nas pilastras do Palácio. Eram os “homens cultos” da Paraíba daqueles idos, intelectuais lotados no Departamento de Estatística e Publicidade e que se responsabilizavam pela racionalização do espetáculo. O governo constituía uma comissão que realizava várias reuniões a fim de montar e divulgar a programação, além de conduzir os eventos no seu desenrolar. Tais programações, *grosso modo*, sempre pensavam envolver o todo social, de modo a não deixar nenhuma classe ou grupo social de fora da festa. Todos eram convidados e tinham entrada garantida pelo governo, mas cada um em seu lugar, a desempenhar o papel que o Estado lhe reservava. Alguns ficavam em camarotes, regados à ostentação de privilégios e muito luxo. Outros

ficavam embaixo, na pista de dança, mais distantes do palco, dos atores principais e da música. Essa hierarquia metafórica é o retrato social das desigualdades, disfarçado pela propaganda da pretensa coesão e da harmonia. Como na festa nazista, o *mito da unidade* é acionado o tempo todo na retórica do Estado.

Num comparativo entre os governos Argemiro de Figueiredo e Ruy Carneiro, o discurso patriótico, nacionalista e teleológico tem continuidade, mas sofre um deslocamento lingüístico após a entrada do Brasil na II Guerra. Os “inimigos” da Pátria mudam de nomes. Os comunistas ficam, provisoriamente, silenciados, afinal, estavam ao lado das forças aliadas. Agora, também eles, ajudavam a caçar e derrotar os nazifascistas, os novos “inimigos” da Democracia. O Jornal *A União* passou a divulgar matérias em oposição aos fascismos, a exemplo de “Dez anos de mentiras nazistas” (Jornal A UNIÃO, 7 mar.1943), além de charges zombando de Adolf Hitler, conforme já assinalado.

Mas, o discurso nacionalista do Estado Novo padecia de uma ambigüidade substancial, pois atacava lá fora um regime parecido com o que havia aqui dentro. E não faltaram críticas. O Jornal *A União* de março de 1943 traz um artigo bastante revelador a respeito, intitulado “*Democracia, Comunismo e Nazismo*”. O texto procurava responder críticas dos partidários das ideologias liberal e comunista, que cobravam do Governo Brasileiro rever seu regime político. Para os primeiros, o Brasil deveria se adaptar ao regime democrático nos moldes estadunidenses, em vista dos compromissos estabelecidos com a entrada do Brasil na Guerra do lado anglo-franco-americano. Para os segundos, em função dos soviéticos estarem do mesmo lado, “encontramos moralmente no dever de dar o dito por não dito em nossa campanha contra o comunismo”. (Jornal A UNIÃO, 19 mar.1943)

Naquele momento, e o artigo enuncia nesse sentido, era preciso manter o discurso da harmonia, de modo que Roosevelt e Stálin já haviam declarado que o acordo entre eles era perfeito, afinal, era um momento decisivo na reviravolta do conflito ao se impor a derrota do Eixo. Contudo, o Brasil haveria de caminhar com suas próprias pernas, segundo ideólogos do regime, pois a Carta do Atlântico havia deixado livre o caminho para as nações aliadas seguirem, após a vitória, de acordo com as peculiaridades nacionais.

Entretanto, o artigo citado já explicitava um certo fracasso do regime brasileiro, mas era nítido o desejo de não se deixar influenciar por regimes externos, ao mesmo tempo em que não “ousamos dizer voltar ao regime que vigorou entre nós até o presente”. Defendia

um governo em que liberdade e autoridade se harmonizassem, em que a obediência ao poder público não pressupusesse temor, e sim, um ideário de justiça social.

Respondendo aos comunistas, o artigo afirma que jamais o Brasil podia rever suas posições, pois “seria confessar o erro na doutrina e método de ação”, realizado em 1935. Afirma que os comunistas também foram violentos naquela conjuntura, “em que meia dúzia de alucinados assaltou os nossos quartéis, massacrando oficiais do exército traiçoeiramente”. Faz uma analogia entre comunistas e nazistas como regimes político-ideológicos semelhantes: “Irmãos na impiedade dos princípios e na violência dos processos...” (Jornal A UNIÃO, 7 mar.1943) Ambos, porém, são regimes que inviabilizam a “civilização”

(...) pois são incompatíveis com a sua idéia fundamental que saiu dos nossos evangelhos e informou nossa vida, reformou tudo que entendemos como pátria, honra, dever, família, trabalho, justiça, governo, sociedade, temos que manter o ponto de vista cristão ocidental. Defender os princípios básicos da nossa formação histórica, um Brasil bem brasileiro deve se apresentar a Nova ordem.

Nesse particular, o comunismo seria inaceitável para o Brasil, assim como o nazismo. O “*Brasil bem brasileiro*” deveria evitar o regime esquerdizante e instalar um misto de autoridade e liberdade, consubstanciado no discurso da Democracia Social e da moral cristã, “tendo a Bíblia como programa e Deus como cabo eleitoral”³⁶. (SCHWARTZENBERG, 1978, p. 58)

2.2- SEGUNDA CENA- TEATRO POLÍTICO E PODER LOCAL NA PARAIBA

Não obstante seguir um calendário composto por eventos inventados como tradição nacional, o poder local na Paraíba não se configurava como mero coadjuvante do processo de centralização do Estado Nacional. Se, por um lado, os interventores seguiam as orientações do chefe nacional e o ajudavam a construir a legitimidade política deste, por outro, também fabricavam seu próprio espetáculo e construía seu próprio espaço na política. É o caso dos dois interventores analisados nesse trabalho, Argemiro de Figueiredo e Ruy Carneiro, cujas interventorias, no decorrer do Estado Novo, marcaram uma

³⁶ A frase é de autoria de Roger-Gérard Schwartzberg, referindo-se ao presidente Jimmy Carter. Para o Brasil de 1943, não se discutia ainda a questão de eleições, portanto, nesse caso, Deus funcionava mais como legitimador da “Democracia Social” do que da “Democracia Política”.

aquisição de capital político/simbólico que os projetariam no cenário estadual e nacional a disputarem cargos públicos até os anos de 1970³⁷.

Muito do que ambos exploraram, simbolicamente, no pós-1945, estava atrelado ao processo de construção da identidade de seus respectivos governos como interventores. Tanto Argemiro como Ruy Carneiro³⁸ investiram na *teatrocracia* objetivando hegemonia política e busca de controle social. Nos tempos do primeiro, a festança era no dia 25 de janeiro enquanto na época do segundo, as comemorações do aniversário do governo ocorriam no dia 16 de agosto. Nesse dia, celebrava-se o poder local, mesmo que articulado com o nacional. O interventor era o grande protagonista do *poder em cena*, discursava, gesticulava, era fotografado e filmado. Em meio a estandartes, bandeiras, música e luz, era ele o protagonista cênico representando o grande encontro com a multidão. Dessa forma, também se beneficiava bastante dessa relação Estado Nacional-poder local, configurando uma relação entre pólos ativos e interessados em ambos os lados.

2.2.1- O espetáculo de Argemiro de Figueiredo (1935-1940)

Na primeira folhinha do calendário argemirista, o “santo do dia”, era ele mesmo. Aos 25 de janeiro, a Paraíba parava para festejar o aniversário do seu governo. Do sertão ao litoral, havia uma rede de interesses oligárquicos entrelaçada ao Palácio da Redenção. Provas disso são os telegramas de confraternização divulgados pelas páginas do jornal estatal, enviados pelos chefes políticos do poder local dos quatro cantos do estado. Eram tantos telegramas que o periódico oficial se encarregava de publicar nas várias edições sequenciais ao próprio dia da festa.

Era um dia propício para a inauguração de obras e sua divulgação nos meios de comunicação vigentes. As revistas ilustradas, o rádio e o Jornal *A União* se revelavam como potenciais nesse sentido por alteraram, profundamente, a forma de produção da imagística do poder. Tais imagens eram fabricadas em grandes quantidades e “(...) adquirem graças aos meios audiovisuais e a imprensa escrita uma força de irradiação e uma

³⁷ Argemiro disputou e venceu as seguintes campanhas no pós-1945: Deputado Federal (UDN-1945), Senador (UDN-1954), Senador (PTB-1962), e perdeu para Senador (MDB-1970). Ruy Carneiro venceu para Deputado Estadual (PSD-1947) e quatro vezes, consecutivas, para Senador, pelo mesmo partido (1950, 1958, 1966) e pelo MDB (1974). O campo das apropriações que ambos fizeram, em sua trajetória política nas respectivas interventorias, está aberto a futuras pesquisas.

³⁸ Nos capítulos seguintes, será retomada a discussão sobre os personagens políticos de Argemiro de Figueiredo e Ruy Carneiro, respectivamente, assim como a relação de cada um com o *contrateatro* dos pobres.

presença que não se encontra em nenhuma sociedade do passado”. (BALANDIER, 1982, p. 62)

Antes de Argemiro, outros governos já haviam sinalizado quanto aos usos da propaganda político-administrativa. Contudo, a partir de 25 de janeiro de 1936, a propaganda do primeiro ano à frente do executivo paraibano foi bastante diferenciada, isso porque, o *poder em cena* passou a fazer usos dramáticos dos meios de comunicação de massa. A imprensa escrita apelou para o potencial imagético das fotografias com o mesmo vigor com que atuou a radiodifusão e a cinematografia³⁹, configurando, assim, uma nova relação com as técnicas de produção de efeito.

IMAGEM VI GOVERNO ARGEMIRO DE FIGUEIREDO



Fonte: Jornal A UNIÃO, 25 jan.1936.

³⁹ Nos capítulos seguintes abordarei, separadamente, a fotografia, a radiodifusão e a cinematografia.

Essa capa acima do Jornal *A União*, nos mostra ícones significativos do perfil administrativo do governo Argemiro de Figueiredo, centrado, notadamente, na construção de “obras de pedra e cal” e na racionalização da agricultura. A Paraíba foi dividida em doze inspetorias, divisão que se realizou por critérios de condições geológicas, climáticas e de capacidade produtiva da terra. Cada uma delas foi entregue a um agrônomo com o objetivo de levar o conhecimento técnico-científico à agricultura paraibana. Multiplicaram-se as caixas rurais e, com elas, o número de empréstimos aos produtores rurais, bem como houve um acentuado investimento na cotonicultura e na diversificação agrícola. Quanto às obras públicas, destacam-se a construção de estradas, a obra paisagística do Parque Solon de Lucena e a edificação de prédios públicos inspirados na arquitetura modernista⁴⁰. (SANTANA, 1999)

O Jornal *A União* circulava com várias secções, cada uma delas dedicadas a documentar as obras construídas no ano anterior. Cada secção tratava uma temática associada às secretarias e departamentos governamentais, com destaque para a agricultura, educação, viação e obras públicas.

QUADRO IV OBRAS REALIZADAS NA GESTÃO ARGEMIRO DE FIGUEIREDO

ANO	OBRAS INAUGURADAS
1936	Posto de expurgo de Barreiras. Palácio da Secretaria da Fazenda. Escola de Agronomia de Areia. Alojamento da Colônia Correccional “João Pessoa” em Pindobal. Avenida Eptácio Pessoa. Calçamento da Rua Peregrino de Carvalho. Pavimentação junto ao palácio da Secretaria da Fazenda. Estrada Espírito Santo-Santa Rita.
1937	Melhoramentos técnicos na Imprensa Oficial. Estação de Transmissores e Rádio Difusora da Paraíba. Sanatório “Clifford Beer”. Casa do Estudante. Dez grupos escolares no interior do estado.
1938	Melhoramentos na capital, serviços elétricos, calçamentos, Abrigo de menores. Construção da estrada Ingá-Serra Redonda. Construção dos grupos escolares de Conceição, Piancó e Misericórdia.
1939	Parque Solon de Lucena, pavimentação de ruas. Melhoramentos na Imprensa Oficial. Prédio do Dispensário anti-venéreo. Cozinha Dietética. Serviços elétricos da capital. Construção da estrada Jatobá-Piancó.
1940	Horto Florestal da Fazenda Simões Lopes. Granja modelo São Rafael. A Barragem de Buraquinho. Melhoramentos no Parque Solon de Lucena. Construção da Maternidade Darcy Vargas. Vinte e um Grupos escolares. Instituto de Educação. Abrigo de menores “Jesus de Nazaré”. Saneamento de Campina Grande.

Fonte: Jornal A UNIÃO; Revista ILLUSTRAÇÃO; Revista MANAIRA. Quadro elaborado pelo autor.

⁴⁰ Sobre esse assunto, voltarei a abordá-lo no 4º Capítulo.

No quadro, podemos perceber o quanto Argemiro de Figueiredo procurou investir em obras públicas. Um dado oficial fornecido pela Revista *Manaira* afirma que, no quinquênio 1935-1940, o governo paraibano gastou 56.421:518\$000 em obras, sendo 4.000 contos para o Instituto de Educação e 22 para o saneamento de Campina Grande, obras emblemáticas da propaganda governamental. Algumas obras que demoraram a ser concluídas, eram divulgadas anualmente pela imprensa, quando ainda estavam em fase de construção.

Em 9 de março, Argemiro seria novamente homenageado. Desta feita, tratava-se do seu aniversário natalício, mais um momento bastante utilizado em favor de um poder político personalizado. Os chefes políticos locais já estavam com a pena pronta para mandar redigir mais telegramas. De todos os municípios, chegavam congratulações, as quais eram publicadas pelo jornal oficial.

Pelo que noticiou este periódico, a intenção do governo era minimizar a grandiosidade do espetáculo ressaltando a sua simplicidade, como um momento em que o governo podia prestar contas ao seu povo. A programação envolvia alvorada diante do Palácio, missa, desfiles, aposição do retrato do governante em repartições públicas, retretas, almoço no Palácio e inaugurações de obras. Embora o governo falasse de simplicidade, não era o que, de fato, ocorria por ocasião do 25 de fevereiro e do 9 de março. A cada ano, a festa tomava maiores proporções, tanto no tocante ao incremento da programação como da aquisição de novas técnicas de difusão do evento.

Em 1939, por exemplo, as comemorações do aniversário do governo tiveram início no dia 23, quando foi instalado o I Congresso dos Prefeitos da Paraíba. O interventor recomendava a cada prefeito trazer suas teses sobre o município que governava a fim de fossem discutidas e encaminhadas naquele fórum estadual. Tal congresso ocorreu no momento em que o presidente Vargas criou o Dia do Município, numa nítida busca de unidade nacional, interagindo com as unidades administrativas do poder local, tidas como “célula primária da formação estatal”. Argemiro fizera com muita habilidade a lição de casa, recebeu os chefes políticos municipais na capital paraibana, encontro que culminou com um grande banquete no Clube Astréia. O jornal *A União* contava com uma coluna intitulada “*Vida Municipal*”, que trazia notícias dos vários municípios paraibanos, inclusive das festividades neles realizadas, em cujas programações eram apostos os retratos de Vargas e Argemiro nas respectivas prefeituras.

Argemiro foi um ator político que cultivou muito a relação com as bases municipais, “era um homem do interior, quer dizer, tanto ou quanto matuto e sem traquejo social. Homem da sua casa, da fazenda, do seu trabalho, não gostava de rua, de clube ou de festas. Só saía do Palácio para atender a compromissos oficiais”. (MELO, 1998, p. 53)

No dia 17 de novembro de 1938, sete dias após o espetáculo do Estado Novo, lá estava a cidade novamente em festa para receber Argemiro de Figueiredo, que chegava de São Paulo. As “classes conservadoras” e “operárias” foram receber o interventor em Recife. José Mariz, na condição de interino no cargo, foi encontrá-lo em Alhandra, num percurso vantajosamente teatralizado, desde Goiana, Cupissúra, Alhandra, Açaís, Mata Redonda, Gramame e Cruz das Armas. Na Praça João Pessoa, muito desfile e discurso para receber Argemiro, com vinda de operários das cidades de Campina Grande, Santa Rita e Cabedelo. Os caciques das oligarquias paraibanas já estavam hospedados na capital para a festa. Mais uma vez, o comércio fechava as portas e as repartições públicas davam ponto facultativo. (Jornal A UNIÃO, 17 nov.1938)

O modelo de inspiração dos recursos do teatro para o palco da política carregava consigo aquilo que o sociólogo Marcel Mauss denominou de *sociologia da espera*. O exemplo maior talvez possa ser a pesada maquinaria discursiva e espetacular montada por Goebbels na Alemanha nazista. As grandes manifestações de Nuremberg iam recebendo a multidão no decorrer de todo o dia, sendo que o último a entrar no estádio era o próprio chefe de Estado que fazia o uso do microfone diante de uma população cansada, à espera do ídolo.

Evidentemente que no caso da Paraíba não chegava a essa dimensão. Mas o que gostaria de ressaltar, é justamente essa prática da espera do ídolo, bastante recorrente na *cultura política paraibana* do pós-1930.

Interessante notar que todas as viagens realizadas pelo interventor a São Paulo, Rio de Janeiro e pelo interior da Paraíba eram sempre ritualizadas e espetacularizadas. A cerimônia começava desde a transmissão do cargo ao substituto interino até o regresso do governante à capital paraibana, numa nítida alusão de busca por legitimidade e popularidade. Quando estava na Região Sudeste, a imprensa oficial se encarregava de noticiar, diariamente, a agenda do governante paraibano e publicar discursos e entrevistas realizados na imprensa nacional. Nesse particular, a propaganda engrandecia o chefe e reforçava a paraibanidade, como no trecho seguinte, publicado pelo Jornal *O Globo*: “Diante de obras e fatos como êsses, pode-se dizer que a Paraíba tem um governo

verdadeiramente empreendedor; capaz de corresponder às mais legítimas causas do interesse público, cooperando para o engrandecimento do heróico Estado Nordestino”. (Jornal A UNIÃO, 1 dez.1938). Divulgava-se uma imagem paraibana como “Estado Vanguardeiro” em “marcha a passos largos”; Terra do “grande João Pessoa” e da “heróica resistência de Princesa”, estado pequenino, mas gigante desde os tempos de André Vidal de Negreiros. Essa pequena-grande Paraíba, pelas mãos do seu interventor, ajudava o Brasil de Getúlio a caminhar nos rumos do “progresso”. Esse discurso procurava tirar proveito para o estado paraibano nas fatias do bolo distribuído pelo Estado Nacional.

2.2.2- O espetáculo de Ruy Carneiro (1940-1945)

Ruy Carneiro assumiu o governo paraibano em 17 de agosto de 1940, após demissão do interventor Argemiro de Figueiredo⁴¹. Como era de praxe na *cultura política* do espetáculo, sua chegada e posse no cargo foram imensamente ritualizadas. A multidão foi receber o novo chefe no campo da Imbirimbeira, de onde veio o cortejo cívico em direção ao Palácio da Redenção. As primeiras atividades do novo interventor foram assinar o termo de posse, discursar para a população da sacada do palácio e visitar o monumento de João Pessoa e o túmulo de Antenor Navarro. Essa visita buscava legitimidade para um governo que se iniciava e cujo respaldo simbólico repousava na aura do “grande presidente”. Discursar ao pé da estátua de João Pessoa era uma prática associada a rezar diante dos santos ou adorar o altar do divino. Por coincidência ou não, posteriormente, recebeu em Palácio o arcebispo D. Moisés Coelho, num gesto significativo para compreendermos as ligações estreitas entre o Estado e a Igreja Católica no contexto da Era Vargas.

Com Ruy Carneiro, entretanto, a data dos festejos do aniversário do governo foi alterada para o dia 16 de agosto, em virtude de ter sido o mês em que o mesmo tomara posse no governo paraibano após a queda de Argemiro. Não muito diferente dos dias de hoje, onde o governo que assume o poder, leva um tempo falando em “arrumar a casa” “desarrumada” pelo seu antecessor. Com Ruy Carneiro não foi diferente. Nas comemorações do primeiro ano de governo, em 1941, acusou uma dívida de 19.000: 000\$000, deixada por Argemiro com o caixa do Estado em torno de 900 contos de réis. Após 1942, com a entrada do Brasil na Segunda Guerra Mundial ao lado dos Aliados, o discurso ruísta vai, aos poucos, enfatizando seu lado

⁴¹ A nomeação ocorreu em 29 de julho.

democrático. A revista *Manaira*, ao cobrir as festas do 4º aniversário do governo, trouxe um artigo intitulado “Governo e Democracia”. Descreve o interventor como um democrata “de formação”, “não chegou nunca o Sr. Ruy Carneiro a compreender a causa ou as substâncias que geraram, no passado, o tipo do capitão-mor”. (Revista *Manaira*, ago-set.1944) Insiste o periódico que aquele governante está ao lado dos que “desejam ser livres”. O artigo foi escrito no âmbito das contradições da política brasileira, que combatia lá fora um regime que se assemelhava ao próprio regime vigente no país. Ao falar de Democracia e liberdade, se reporta à aproximação do Brasil com os países “democráticos”, liderados pelos Estados Unidos.

A programação das comemorações do 16 de agosto seguia praticamente a mesma linha do seu antecessor: alvorada, desfiles, revista às tropas, retretas e inaugurações de obras. Nos meios de comunicação e nas escolas, faziam-se preleções biográficas sobre o interventor ressaltando as “grandezas” do passado do estadista e as suas realizações presentes no comando do governo paraibano. Quatro dias depois, Ruy Carneiro era homenageado mais uma vez, em decorrência de seu aniversário natalício.

QUADRO V **OBRAS REALIZADAS NA GESTÃO DE RUY CARNEIRO**

ANO	OBRAS INAUGURADAS
1941	Rodovia Cabedelo-João Pessoa. Asilo da Mendicidade. Pavimentação de ruas na capital. Estábulo do Orfanato D. Ulrico. Maternidade da capital. Quartel da Companhia dos Bombeiros. Ponte sobre o Rio Mamanguape em Alagoa Grande. Açude de Condado. Ponte sobre o Rio do Peixe.
1942	Melhoramentos na Diretoria de Saúde Pública. Construção do manicômio da Paraíba. Mercado central de João Pessoa. Novas instalações da Casa de Saúde e Maternidade São Vicente de Paulo.
1943	Inauguração do aparelho de Raio X do Hospital da Força Policial. Mercado de Mamanguape. Colônia de pesca de Tambaú. Manicômio judiciário. Indústrias reunidas A. Tourinho, Cabedelo. Grupo escolar em Camaratuba. Abertura da estrada que dá acesso à Estação da Great Western. Linha de Bondes de Tambaú. Pavilhão psiquiátrico no Hospital Juliano Moreira. Doação de casas do Montepio do Estado. Lançamento da pedra fundamental da Santa Casa de Misericórdia.
1944	Posto de Puericultura de Cruz das Armas. Entrega da parte pavimentada da Avenida Epitácio Pessoa. Inauguração dos melhoramentos da Casa de Detenção. Início dos trabalhos do Hospital de Tuberculose Infantil. Inauguração da Colônia Penal de Mangabeira. Prédios da Recebedoria de Rendas e do Quartel do 2º Batalhão da Força Policial de Campina Grande. Reservatório d'água de Esperança. Postos de higiene de Sousa e Cajazeiras.
1945	Obras como hospitais, escolas, posto de higiene, reservatório d'água em vários municípios da Paraíba.

Fonte: Jornal A UNIÃO; Revista ILLUSTRAÇÃO; Revista MANAIRA. Quadro elaborado pelo autor.

Diferentemente de Argemiro, Ruy Carneiro manteve uma linha administrativa mais focada na assistência social. Grande parte de seu governo transcorreu concomitante à atuação da Legião Brasileira de Assistência na Paraíba, instituição dirigida pela primeira dama do estado, Alice Carneiro. Um exemplo disso ocorreu nas festividades de 1943 quando foram distribuídos dez mil donativos em vários pontos da capital. Em cada ponto, ficavam alguns encarregados pela distribuição, que era realizada mediante a entrega de um cartão que a família pobre recebia em seu domicílio. Aliás, a imprensa oficial afirmava, exaustivamente, a grande preocupação de Ruy Carneiro com o bem estar dos humildes. Já no dia 20 de agosto, o presente era doado ao interventor, como em 1941, ocasião em que os sindicatos de classes doaram ao chefe do executivo um “bureau”, uma estante para livros e uma “bem trabalhada cadeira”, que ficaram em exibição ao público na Casa Comercial Maurício Rosenthal. (Jornal A UNIÃO, 20 ago.1941)

Havia, de certo, uma política focada no conceito de cidadania social estabelecido pelo projeto do Estado Novo. Ruy Carneiro utilizou o 16 de agosto também para inaugurar gabinete dentário, manicômio judiciário, aparelhagem de Raio-X, hospital de tuberculose, casas do Montepio do Estado, lançamento da pedra fundamental da Santa Casa de Misericórdia.

Em 1941, deu início a uma política habitacional para as classes populares, por meio da distribuição de casas para famílias pobres que tivessem acima de quatro filhos ou para pessoas responsáveis por manter uma família numerosa. Segundo informa o *Jornal A União*, o critério de distribuição estava dentro do “espírito da legislação trabalhista” vigente. As casas foram construídas na *Vila 10 de Novembro* e, uma vez entregues, não poderiam ser alugadas ou ocupadas por pessoas diferentes dos contemplados. O interessante é que o próprio governo, articulado com a teatralização política, informava aos populares contemplados que eles deveriam comemorar o acontecimento. E, mais interessante, ainda foi a data sugerida, o 23 de junho, noite de São João numa nítida apropriação de uma festa da “cultura popular” para uma visita do interventor federal ao palco dos festejos dos pobres. A festa, de fato, chegou a ocorrer no 29 de junho, dia de São Pedro, com muita canjica, doce, frios e uma tradicional fogueira. Assim, Ruy Carneiro “deu um presente” aos pobres e foi comer e beber na festa com eles, ressaltando o seu *carisma hegemônico*, segundo expressão cara a E. P. Thompson.

As comemorações do espetáculo político do governo Ruy Carneiro decorreram, em larga medida, em meio à participação do Brasil na II Guerra Mundial. Ao mesmo tempo, o

regime político do Estado Novo procurava se reorganizar para se adequar à política internacional de combate ao nazifascismo. De modo que, em 1945, já se retornava ao pluripartidarismo e se organizavam eleições diretas para presidente. Nesse quadro, ocorreram as últimas festas comemorativas do governo Ruy Carneiro, talvez as de maiores proporções, pelo que noticiou a imprensa paraibana. O 16 de agosto, nesse momento, ganhara um novo significado político, cuja propaganda dos cinco anos do governo coroava o lançamento da campanha do general Dutra para presidente e de Ruy para governador estadual pelo PSD. As eleições para governador, convocadas para 2 de dezembro de 1945, acabaram não ocorrendo. Em virtude da queda de Vargas, elas foram adiadas para 1947.

Ruy e Argemiro foram atores políticos de papéis bastante diferenciados. Ruy era um personagem mais urbano, assistencialista e sem maiores vínculos com as bases municipais. Argemiro era mais ligado ao mundo rural e às bases oligárquicas locais, além de desenvolver grande pendor para realizações materiais.

2.2.3- A celebração em homenagem a João Pessoa

O 26 de julho, instituído como *lugar de memória*, serviria aos interesses da legitimidade do movimento de 1930 e do Estado emergente daquela conjuntura política. O historiador Jacques Le Goff (1992), seguindo uma temporalidade clássica ocidental, assinala que a comemoração dos mortos entrara em declínio nos tempos renascentistas. Túmulos foram se tornando simples, as sepulturas “abandonadas à natureza” e os cemitérios foram ficando desertos e mal cuidados. Contudo, “Imediatamente em seguida à Revolução Francesa, assiste-se a um retorno da memória dos mortos na França, como nos outros países da Europa”. (LE GOFF, 1992, p. 462). Na Paraíba do pós-1930, ocorreu algo semelhante, a começar pelo decreto que instituiu o feriado em homenagem ao ex-presidente João Pessoa:

Projecto Nº 1- A Assembléia Legislativa do Estado da Parahyba, Resolve:- Art. 1º- Considera-se feriado estadual o dia vinte e seis de julho, em homenagem ao inolvidável presidente João Pessoa. Art 2º- Revogam-se as disposições em contrário. Assembléia Legislativa da Parahyba, 12 de agosto de 1930. (a)- Argemiro de Figueiredo. (Livro de Atas da Assembléia Legislativa da Paraíba)

Em sessão legislativa do dia anterior à apresentação desse projeto, os deputados haviam votado e aprovado um minuto de silêncio em homenagem à memória de João

Pessoa. No dia seguinte, era apresentado o primeiro de tantos outros projetos que criavam *lugares de memória* do presidente morto. Como ocorreria em setembro de 1930, com a apresentação do projeto que propunha a mudança do nome da capital. O autor da propositura que alterava o calendário cívico da Paraíba, foi o deputado campinense Argemiro de Figueiredo que, mais tarde, viria a ser governador do estado. No dia 27 de agosto de 1930, ocorreria a primeira discussão do projeto. No dia seguinte, o deputado Generino Maciel recomendou que o mesmo fosse enviado à Comissão de Justiça, sendo aprovado, por unanimidade dos votos, na sessão do dia 3 de setembro, e sancionado pelo presidente Álvaro de Carvalho, como Lei nº 702, de 9 de setembro de 1930.

No primeiro ano após a morte de João Pessoa, as comemorações tiveram uma dimensão de largas proporções, certamente porque ainda era bastante recente o fato. Houve programação por uma semana inteira, cada dia reservado a um determinado setor da sociedade.

Assim, a festa tinha objetivos de construir uma coesão social. A praça pública tornou-se um espaço de pretensa unidade e, ao mesmo tempo, de segmentação. Isso porque o Estado, com o fim de tornar coletiva a memória de João Pessoa, e assim, buscar legitimar-se, procurava apoio nos diversos segmentos sociais. Interessante observarmos a teia de relações institucionais construída no momento de comemoração cívica do 26 de julho. Nessa teia de relações, havia espaços que funcionavam de forma simbólica. Cada dia estava reservado à comemoração por parte de determinados setores da sociedade. Sendo assim, cada grupo social, ao realizar a romaria ao Altar da Pátria, partia de um espaço material e simbolicamente representativo de seu grupo e/ ou classe. Por exemplo: os estudantes, professores e diretores ficavam próximos ao Altar da Pátria, defronte à Escola Normal, a fim de recepcionarem o interventor e sua comitiva oficial, que traziam a efígie de João Pessoa para colocá-la no referido altar. Os operários e trabalhadores, de um modo geral, partiam da Praça do Trabalho; as “classes armadas” tomavam como ponto de partida os quartéis; os comerciantes, por sua vez, saíam da Associação Comercial; o clero e Associações de Caridade reuniam-se na catedral; todos em direção ao Altar da Pátria, rumando ao encontro da efígie do mito João Pessoa e dos representantes do Estado que lá estavam.

A maior demonstração dos usos político-ideológicos das festas cívicas do 26 de julho pode ser vista na idéia de continuidade histórica da obra de João Pessoa. Ao passo que se cultuava o mito, também se homenageava os governantes da época, como seguidores das

práticas “modernas” de administração do presidente morto. No Jornal *A União*, podemos observar que, ao lado da fotografia de João Pessoa, estava o interventor federal que estivesse no cargo, na ocasião. Celebrava-se o morto e homenageava-se o vivo, aquele que podia realizar a “grande obra” do presidente João Pessoa. Também podemos ver, sobretudo nos primeiros anos das comemorações do 26 de julho, os governantes aproveitando o feriado mítico para inaugurações de obras, mais precisamente, aquelas que João Pessoa iniciara.

As comemorações, porém, não se restringiam à Paraíba. Na capital federal, o Presidente da República, Getúlio Vargas, e comitiva faziam uma romaria ao cemitério São João Batista, cultuando a memória de João Pessoa, diante do monumento erguido em homenagem ao ex-presidente da Paraíba.

A partir de 1932, as festas eram realizadas apenas no dia 26 de julho, em diversas instituições, e em vários municípios paraibanos. A programação se iniciava com a “missa de réquiem”, seguida de uma romaria em direção ao Altar da Pátria. Nesse ano, o 22º BC, símbolo da tomada do poder em 1930, quando os insurretos iniciaram o movimento na Paraíba, desfilou nas ruas do Rio de Janeiro entoando o hino de João Pessoa. Pelo que pude analisar, tomando como contexto a rebelião paulista de 1932, a memória do ex-presidente paraibano era por demais utilizada como demonstração de apoio do Norte ao governo Vargas. De modo que, do ponto de vista simbólico, o desfile representava de que lado estava a Paraíba naquele conflito, o apoio a Vargas, que se fez, inclusive, no plano militar, quando o interventor Gratuliano de Brito enviou tropas da Polícia Militar da Paraíba a fim de combaterem os paulistas.

O Altar da Pátria se constituiu como lugar sagrado e cívico, santificando João Pessoa para legitimar seus herdeiros políticos no controle do aparelho de Estado paraibano. As pessoas adoravam o altar de João Pessoa, tal qual adoram, nas igrejas, o Santíssimo Sacramento. Tratava-se de uma construção imponente, iluminada, na qual, na base, se encontrava uma imensa efígie de João Pessoa. No centro, a Bandeira do Neco, já no seu formato atual, como uma representação da Paraíba sobressaindo-se perante os demais estados, que se encontram, ordenadamente, em placas, na torre do referido altar. É um símbolo do nacionalismo varguista, da pretensa união dos estados em torno do projeto desenvolvido por Getúlio, após o movimento de 1930, e a reestruturação do novo Estado nacional brasileiro.

Em 1933, devido à proximidade da inauguração do monumento a João Pessoa, a comemoração oficial ocorreu de forma mais simples, resumindo-se à tradicional “missa de réquiem”, romaria ao Altar da Pátria e discursos. De 1934 a 1945, após a celebração religiosa na catedral, a romaria tomava o rumo da Praça João Pessoa, comemorando ao pé do monumento do ex-presidente. “Cada cidadão permanecerá ao pé da estátua cerca de meia hora, em turmas previamente organizadas”, (Jornal A UNIÃO, 23 jul. 1935, capa), sendo que havia inscrições, na sede do jornal oficial do governo, para quem se dispusesse a participar do ritual da guarda ao monumento. (QUADRO VI)

QUADRO VI
A GUARDA DO MONUMENTO (1936)

HORA	RESPONSÁVEIS
0,1,30	Srs. José Ramalho da Costa e Antonio Miranda Sobrinho
1,30,2	Srs. Genésio Gomes da Cruz e Jacome Lombardi
2,2,30	Srs. Vicente Xavier da Silva e José Tavares Benevides
2,30,3	Srs. Sebastião Vasconcellos e João Julião de Santanna
3,3,30	Srs. Octacílio Alves dos Santos e Enéas de Oliveira
3,30,4	Srs. Daniel Martinho Barbosa e João Teixeira de Carvalho
4,4,30	Srs. José Dantas e Mário Lima
4,30,5	Srs. Manuel Paulo de Mello e João André de Lima
5,5,30	Cícero Guedes e Graciliano Tinoco
5,30,6	Justino Monteiro e Severino Dutra
6,6,30	Pedro Paulo de Almeida e Antonio José de Souza
6,30,7	Srs. Francisco Alves de Araújo e cel. João R.
7,7,30	José Clementino de Oliveira e Luiz Clementino de Oliveira
7,30,8	Srtas. Teté Campello e Maria José Coutinho
8,8,30	Directores do Centro Cívico “João Pessôa”
8,30,9	Sócios do Centro Cívico “João Pessôa”
9,9,30	Família Murillo Lemos
9,30,10	Família João Luiz Ribeiro de Moraes
10,10,30	Sr. Alzir Pimentel e Sra.
10,30,11	Família José Neves
11,11,30	Associação Parahybana pelo Progresso Feminino
11,30,12	Antonio Pereira Gomes Filho e Samuel Hardman Norat
12,12,30	Srs. Augusto Santa Rosa e Claudiano Alustrau
12,30,13	João Agrippino do Rêgo Barros e João Cavalcante de Albuquerque
13,13,30	Drs. Severino Guimarães e Synésio Guimarães
13,30,14	Sr. Francisco Sales e Sra.
14,14,30	Sr. José Dias de Vasconcellos e Dr. Coralio Soares
14,30,15	Pytaguares Sport Club
15,15,30	Dr. Luiz Galdino de Sales e Sr. Modesto de Aquino.
15,30,16	Luiz Paiva e José Cavalcante de Souza
16,16,30	Dr. Adhemar Vidal e Francisco Vidal Filho
16,30,17	Membros do Conselho Municipal de João Pessôa
17,17,30	Srs. José de Borja Peregrino e Basileu Gomes
17,30,18	Srs. João de Castro Pinto e João Cândido Duarte
18,18,30	Dr. Severino Procópio e Sra.
18,30,19	Jornalista Aderbhal Piragibe de a “A União” e José Leal, de “O Norte”
1930,20	Directores do Centro Cívico “João Pessôa”

Por meio do Jornal *A União*, o Diretor do Departamento de Educação do Estado da Paraíba divulgava nota convidando os diretores dos grupos escolares e regentes de escolas para participarem de reuniões, em seu gabinete, a fim de traçarem o programa das comemorações do 26 de julho. Também convidava as escolas, públicas e privadas a participarem dos festejos. A programação variava, desde conferências, teatro, palestras, sessões cívicas, realizada nas próprias instituições escolares, até a participação dessas últimas na festa oficial da praça pública.

Em tempos de nacionalismo estadonovista, as identidades e símbolos locais e regionais foram proibidos de ostentação. Os hinos, bandeiras e feriados estaduais inventados na Primeira República ficaram marginalizados perante as tradições nacionais. Na Paraíba, por exemplo, praticamente não se festejou mais o 5 de agosto, data alusiva à fundação da Paraíba. A partir de 1931, o feriado do 26 de julho em homenagem a João Pessoa minimizou a importância da data anterior e adquiriu notoriedade nacional.

É o que podemos ler na documentação oficial de 1930 a respeito de João Pessoa, imensamente comemorado no país inteiro como “herói da Pátria”, como símbolo maior cujo sacrifício de sangue derramado no calvário da confeitaria pernambucana mudaria radicalmente a história do Brasil. Contudo, embora os vitoriosos de 1930 elaborassem um discurso de “herói nacional” sobre João Pessoa, há que se ressaltar que, por dentro do nacionalismo, sobre ele também se re-inventou a paraibanidade.

A historiadora Margarida Dias (1996), analisando a produção historiográfica do Instituto Histórico e Geográfico Paraibano, entre 1905 e 1928, chama a atenção para o fato da criação de uma identidade paraibana, que ela nomeia de paraibanidade, no conteúdo das revistas pesquisadas daquela instituição. Essa identidade se constituiria por três singularidades, quais sejam: a) a origem da Paraíba que, diferentemente das outras capitanias, teria nascido de um acordo de paz; b) a bravura, componente retirado das lutas para a expulsão dos holandeses, nas quais os historiadores visualizam um sentimento de nacionalismo; e c) o destino histórico do paraibano, que já estaria desde sempre fadado ao republicanismo. Para Dias, essa última característica buscava justificar a especificidade do regime republicano na Paraíba, sobretudo, distinto de Pernambuco.

Ao que tudo indica, a preocupação com a constituição de uma identidade paraibana ainda se fazia presente na produção historiográfica do pós-1930. A questão da bravura dos paraibanos que, em 1930, haviam lutado defendendo a autonomia estadual, um dos princípios da República, é parte constituinte do discurso historiográfico local. Sendo assim, a paraibanidade é re-inventada a partir dos acontecimentos de 1930 de modo que toda simbologia de identificação da Paraíba passa a ser associada à “martirização” do ex-presidente.

A construção do mito João Pessoa, incensado, adorado e cultuado pelo Brasil afora, atenderia a construção de uma linha de continuidade político-administrativa, cujo marco de origem era o “grande presidente”. Todos os governantes subseqüentes, tanto no plano estadual como no nacional, construía seus personagens como sendo os “legítimos” continuadores da “obra redentora” iniciada por João Pessoa⁴². Tanto Argemiro de Figueiredo como Ruy Carneiro participaram das comemorações do 26 de julho, sendo uma das festas mais comemoradas no decorrer dos seus governos.

Os interventores eram colocados como seguidores das práticas de governo de João Pessoa. O periódico oficial afirmava que: “O Sr Argemiro de Figueiredo, primeiro governo constitucional da Nova República, na Parahyba, vem realizando um programma que expressa, com a mais absoluta fidelidade e integral noção do bem público, o que objectivava João Pessôa.” (Jornal A UNIÃO, 25 jul. 1937, capa). Ruy Carneiro também se apropriou do 26 de julho, senão vejamos:

Não é necessário ser muito perspicaz para reconhecer o traço de **semelhança que há entre o nosso atual interventor e o presidente João Pessôa**. Como êste, Ruy Carneiro experimentou anos de lutas e sacrifícios até alcançar a posição de relêvo que hoje desfruta. Desde os dias agitados da campanha redentora de 1930, esse jovem governante tem pautado as suas ações pelos princípios sadios e humanitários do Grande Presidente. Como êle, ainda, Ruy Carneiro e o seu povo fortalecem a coluna altiva da Democracia Brasileira, **lutando pela União Nacional em torno de Getúlio Vargas, para que o Brasil progrida num ambiente de tranqüilidade e mútua compreensão**. (Jornal A UNIÃO, 26 jul. 1944, capa. Grifo meu)

João Pessoa também era homenageado em janeiro. Agora, ao que parece, não como um Cristo sacrificado, mas como o que nasceu na manjedoura de Belém. João Pessoa também tinha o seu Natal, embora deslocado para o dia 24 de janeiro, dia do aniversário natalício do ex-presidente paraibano. No dia do nascimento do “Cristo paraibano”, os

⁴² Sobre as comemorações do 26 de julho, na Paraíba, consultar AIRES, 2006.

presentes não eram levados ao rebento, mas se revertiam em doações para instituições de caridade como o Orfanato D. Ulrico, a Assistência e Proteção aos Lázaros, o Hospital Proletário, o Asilo da Mendicidade, a Policlínica Infantil e a Maternidade. A iniciativa partiu de uma comissão de mulheres cristãs e admiradoras de João Pessoa, que organizava a coleta das doações e as distribuía aos pobres usando a marca do ex-presidente como tendo sido um “grande amigo da pobreza”. (Jornal A UNIÃO, 16 jan.1935)

Colados à figura do ex-presidente, também estavam os dias 3 e 24 de outubro, comemorados, respectivamente, como as vitórias revolucionárias na Paraíba e no plano federal. O ano de 1930 se transformou no mito fundador de um “novo” país, tendo a Paraíba “pequenina” contribuído, com o sangue de seu filho transformado em mito, para a eclosão do movimento que assaltou o 22º Batalhão de Caçadores. O discurso comemorativo vem reforçar a identidade da paraibanidade elaborando um passado glorioso em favor do poder do presente. A Paraíba, em especial, procurava tirar proveito do 26 de julho e do 3 de outubro como *lugares de memórias* essenciais na conquista de espaços no Estado Nacional. Essa “nova” fase nacional beneficiaria o Nordeste, inclusive tendo um paraibano no Ministério de Viação e Obras Públicas. Entretanto, essas datas perderam força para o 10 de novembro, que se constituiu de grande teatralização política, de modo que 1937 seria a consolidação do ideário da “Revolução” de 1930.

2.3- TERCEIRA CENA: A POLÍTICA FALANDO A LINGUAGEM E O VOCABULÁRIO DO TEATRO

Na análise que Schwartzberg (1978, p. 129) faz do *Estado Espetáculo*, são levantados os seguintes questionamentos: “Por que tamanha paixão pelo teatro nos mestres da política? Numa palavra, o que é que liga tão intimamente o teatro ao poder? No meu entendimento, são indagações extremamente pertinentes e que orientam o meu raciocínio para estudar as relações entre política e cultura na Paraíba dos anos 1930/40. Abordando as festas européias da primeira metade do XX, o cientista político francês as associa aos significados da arte cênica:

(...) plumas, veludos, lantejoulas, peles, sedas, penachos. Diademas, colares, jóias. Todos esses ornamentos de teatro encontram um equivalente no palco político. Uniformes agalados. Bastões de marechais. Broches de condecorações. Faixas, cruzes, estrelas, palmas. Ordens presas a berloques ou sotoars. Os trajes dos ditadores das décadas de 20 a 40, a maneira com que se vestem hoje o marechal Amin e o imperador Bokassa deixariam, pasmado até um encarregado de guarda-roupa de teatro. Aliás, todos esses trajes de gala

revelam um indiscutível pendor pelo disfarce, pela máscara, quando não pela mascarada, que nos traz de volta ao teatro e à comédia de transformações. (SCHWARTZENBERG, 1978, p. 132)

Para o autor, na fabricação da personalização do poder, há algo de teatral. Inclusive no termo *pessoa* que, advindo do latim *persona*, significa máscara de teatro. A hierarquia política é análoga à hierarquia do teatro: em cima, os atores e atrizes protagonistas em cartaz; embaixo, o público espectador. O próprio vocabulário da política se confunde, muitas vezes, com o vocabulário do teatro ao utilizar adjetivações do tipo “atores políticos”, “vedetes políticas” e “palco da política”. O repertório dramático e lírico também oferece algo ao mundo político, a exemplo de emprego de termos estereotipados tais como: o jovem galã (associado ao líder charmoso), o pai nobre (associado ao homem comum), a diva (associada à primeira dama), o herói (senhor da guerra, grande cabo de guerra).

O cientista político citado oferece como exemplo de ator político Adolf Hitler, para Schwartzberg (1978), próximo do teatro expressionista. O chefe nazista se apresentava com uma gesticulação e uma alocação paroxística denunciada, já na fase pré-nazista, pelo teatrólogo Bertold Brecht, como um homem que se preparava para “hipnotizar as multidões”.

No caso paraibano em estudo, não foram poucos os indícios encontrados dessa relação entre o palco da política e o vocabulário do teatro. No início do século XX, por exemplo, no Teatro Santa Rosa, a *Sociedade Recreio*, composta por jovens artistas amadores paraibanos, preparara drama cívico em três atos intitulados *Piragibe* ou a *Fundação da Paraíba*, escrita por Rodrigues de Carvalho. Em 14 de julho de 1913, fora realizada uma sessão solene em homenagem à Queda da Bastilha, presidida pelo presidente Castro Pinto. Naquele dia, Alpheu Rosas discursou abordando a Revolução Francesa como uma vitória da Democracia, da igualdade e da liberdade, afirmando a importância de pensadores como Montesquieu, Voltaire e Rousseau. (ARAÚJO, 2009, p. 62).

Várias matérias no Jornal *A União* dão conta dessa ligação cada dia mais estreita entre as autoridades políticas e o universo da dramaturgia, acentuada a partir do movimento de 1930. Citemos uma:

THEATRO SANTA ROSA

HOJE: QUANTA-FEIRA, 20 DE NOVEMBRO ÀS 8 ½ HOJE!

GRANDIOSOS ESPECTÁCULO EM HOMENAGEM AOS

HEROES DA LIBERDADE

1ª Representação da peça de grande actualidade, em três actos e uma apothose do talentoso escriptor maranhense ANTONIO PIRES. Brillhante trabalho da

grande artista LUCÍLIA PERES, a protagonista, a sagrada missão da MÃE BRASILEIRA.

24 DE OUTUBRO

TITULO DOS ACTOS

1º ACTO-SACRIFÍCIO MATERNO- 2º ACTO- NO ACAMPAMENTO- 3º- O GRANDE DIA- SIMBOLO DA PÁTRIA- Patriótica apoteose ao grande brasileiro JOÃO PESSÔA.

Grande Figuração- 30 personagens em scena- Rigorosa mise-in-scene do actor ANTONIO SAMPAIO.

PREÇOS POPULARES- Camarotes, 25\$000- Frizas, 20\$000- Cadeiras 1ª 5\$000- Cadeiras 2ª 3\$000

IMPOSTO A CARGO DO PÚBLICO

AVISO- A companhia devido a compromisso só dará aqui dois espectáculos. Para evitar atropelos, os bilhetes estão á venda na Casa Odeon. (Jornal A UNIÃO, 26 nov.1930)

Nesse caso, tanto o teatro foi à política como esta foi ao teatro. A Revolução de 1930, que estava sendo dramatizada nas ruas pelos liberais, também foi tematizada no palco do Teatro Santa Rosa. Já no título, o teatro heroizava os protagonistas da Aliança Liberal que depuseram o presidente Washington Luis, em 24 de outubro do daquele ano. Em três atos, trinta personagens entravam em cena para homenagear o ex-presidente João Pessoa, quatro meses após o seu assassinato na Confeitaria Glória em Recife.

IMAGEM VII ESPETÁCULO CÍVICO DE UM POVO



Fonte: Jornal A UNIÃO, 3 jun. 1936.

Na esteira de Schwartzberg (1978), detectei, na documentação do período em estudo, uma considerável apropriação do vocabulário da dramaturgia pelo espetáculo da política, como a que vemos nas imagens VII: “O vibrante espetáculo cívico de um povo”. A manchete de capa do periódico oficial, além de utilizar um termo tipicamente teatral, se junta a um conjunto de imagens do interventor gesticulando para uma multidão como se estivesse no palco do teatro encenando uma peça.

Formado pela Faculdade de Direito do Recife, Argemiro de Figueiredo era um grande orador, um mestre na arte de compor discursos. Na política, apresentou-se como um ator de teatro de pantomina, sem economizar no exagero do gesto para agir sobre os sentidos do “espectador”. Ademais, havia uma cotidiana fábrica de cenários, feitos e refeitos a cada espetáculo político. Erguiam-se palcos, iluminavam-se ruas e praças, uniformizavam-se de acordo com a data comemorada, cantavam-se hinos, davam saudações e vivas. Tudo isso acompanhado de acessórios teatrais, trajes, pálios, estandartes, bandeiras, formando um espetáculo fausto e suntuoso. Como afirma Schwartzberg (1978), “A decoração do poder é a mesma do teatro”.

IMAGEM VIII A RIBALTA



Fonte: Jornal A RIBALTA, 21 jun. 1939.

Juntemos mais rastros. Argemiro aparece no Jornal *A Ribalta* (IMAGEM VIII), um boletim que fazia a propaganda da *União Teatral Pessoaense*, como o “grande amigo do teatro paraibano”. Por isso, fora homenageado com uma comédia intitulada *O Coração não envelhece*, do escritor Paulo de Magalhães. Durante as festividades de comemoração do primeiro ano à frente do governo paraibano, o Grupo dos *Remanescentes* apresentou, na ribalta do *Teatro Guarany*, um espetáculo gratuito no qual atores amadores apresentaram a comédia *Perdi minha mulher*. Os ingressos foram distribuídos aos populares na portaria do referido teatro. Nas comemorações da Semana da Pátria de 1938, a temática da Independência foi encenada no *Cinema Jaguaribe*, conforme divulgou o Jornal *A União* (1 set.1938)

Hoje, os professores e alunos da Escola de Aprendizes realizarão, às 9 ½ horas, no “Cinema Jaguaribe”, uma festa teatral, em homenagem ao Dia da Independência. Essa matinal Cívica obedecerá ao seguinte programa: (...) Terceira Parte. Dia da Pátria- recreação teatral em um ato, escrita especialmente para os alunos da Escola de Aprendizes e Artífices da Paraíba e interpretada pelos alunos.

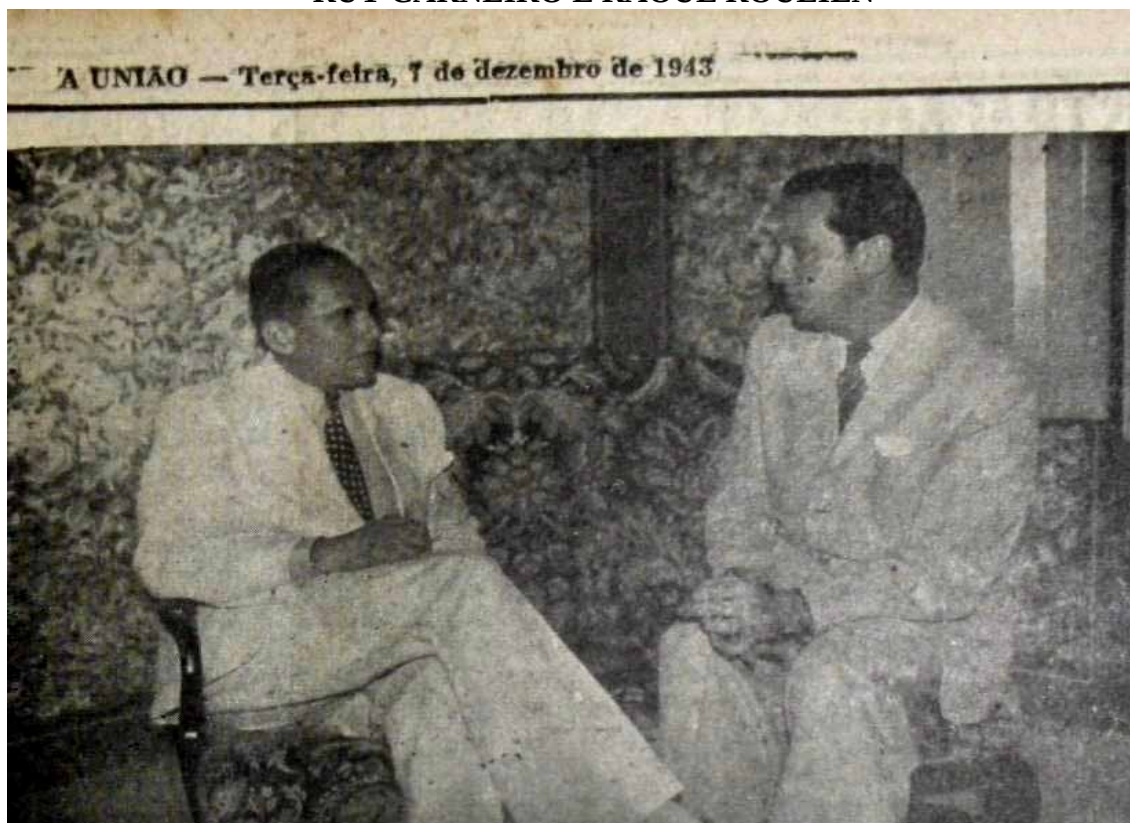
A apropriação da linguagem e do vocabulário do teatro para a política teve continuidade com o governo Ruy Carneiro. Vejamos um exemplo: “Teatro de Guerra: entusiástica manifestação de brasilidade, ontem, no ‘Plaza’- altas autoridades civis e militares compareceram ao espetáculo”. (Jornal A UNIÃO, 7 dez.1942).

IMAGEM VIII TEATRO DE GUERRA



Fonte: A UNIÃO, 9 dez.1943.

IMAGEM IX
RUY CARNEIRO E RAOUL ROULIEN



Fonte: Jornal A União, 7 dez.1943.

O *Teatro de Guerra* se apresentou para os soldados que estavam na Ilha de Fernando de Noronha e, em seguida, veio à capital paraibana, no contexto da II Guerra Mundial. Conforme imagens acima, a propaganda fora divulgada pelo Jornal *A União* e o ator principal, Raoul Roulien, foi recebido, em Palácio, pelo interventor Ruy Carneiro. À noite, o chefe do executivo paraibano, atendendo ao convite feito pelo artista, foi ao Teatro Plaza assistir a peça *O Patinho de ouro*. Lá estiveram também os soldados do exército, a força policial e o corpo de bombeiros. Roulien declamou *O adeus do convocado*, sob aplausos de uma platéia, em sua maioria, militar, a dar vivas ao Brasil e a suas autoridades constituídas. O *Teatro de Guerra* foi montado para distrair os soldados brasileiros em uma arrancada patriótica pelo Brasil.

Nas festas comemorativas do Estado Novo, em 1941, a Rádio Tabajara transmitiu as peças *A retirada da Laguna* e *Proclamação da República*, adaptação de Joraci Camargo. Esta última fora repetida, no mesmo ano, em virtude das festas da proclamação do regime republicano.

A geração política da Paraíba daquelas décadas se relacionava não apenas com o mundo do teatro, mas também da radiodifusão, da fotografia e do cinema⁴³. O periódico oficial divulgava, diariamente, a programação dos teatros e cinema locais. Em 1936, foi instituída a coluna *Vida Radiofônica*, que se encarregava de difundir a programação e as notícias inerentes ao rádio⁴⁴. Artista e político visitavam-se, mutuamente. Um sempre estava a prestigiar o espetáculo do outro, em territórios recíprocos. Os políticos adentravam ao teatro, aos cinemas, ao auditório de rádio, assistiam a representação das estrelas ao mesmo tempo em que também se colocavam na condição de estrelas. Voltando às ruas, montavam o seu espetáculo, subiam ao palco político e representavam para a população. Buscavam *hegemonia política* por meio dos artifícios da cultura, pois como afirma Georges Balandier (1981, p. 75)

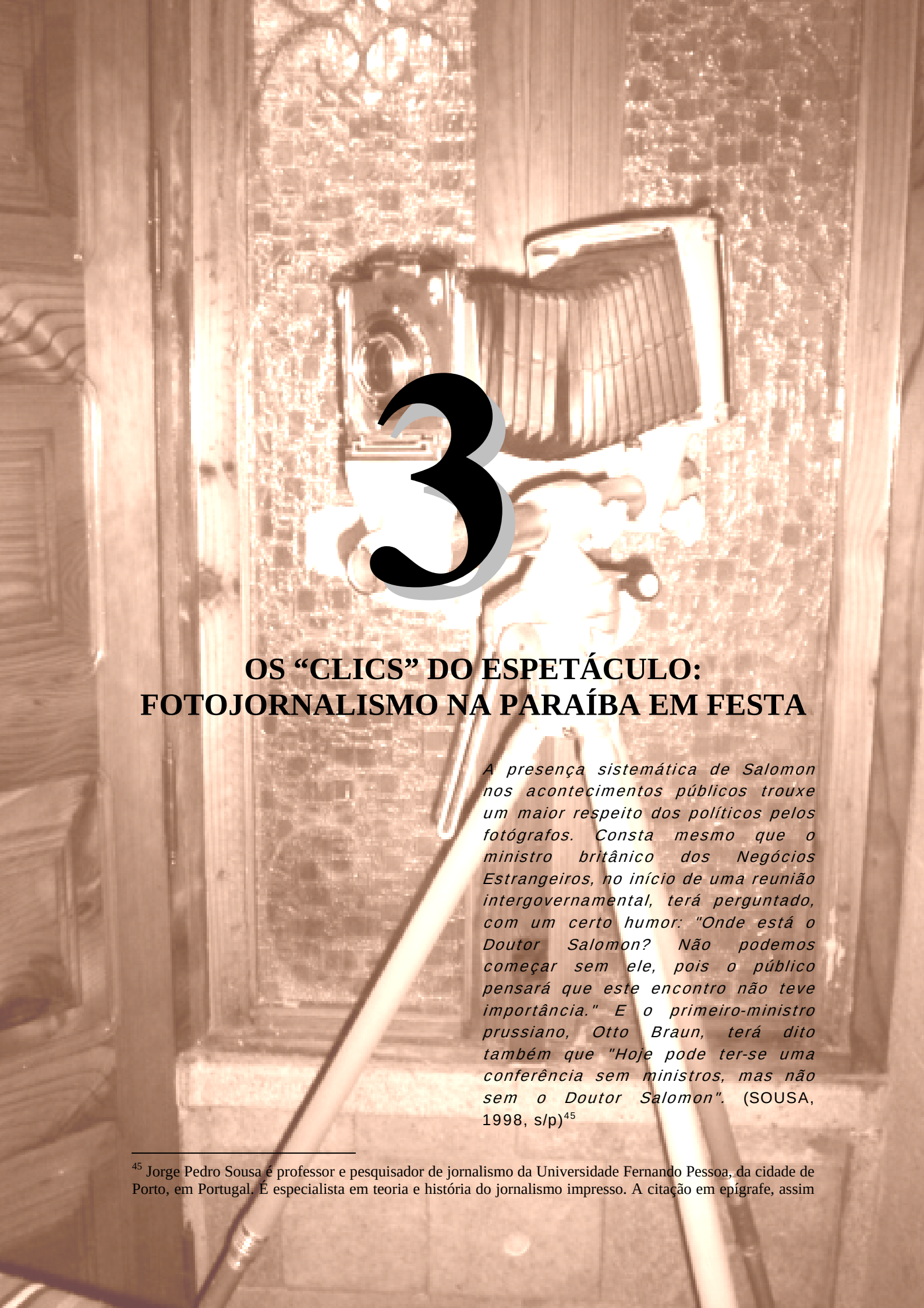
A festa, que é o meio de transgressão essencial, aceita ou suportada, insere-se daqui em diante sob todas as formas no curso da vida política. Ela está associada, nos bastidores, às grandes dramatizações totalitárias. Ela faz parte da maquinaria a que recorrem os partidos afrontados nas sociedades pluralistas. Cada ano, na mesma época, ou durante as campanhas eleitorais, ela promove reuniões e se permite transmitir a mensagem política. Ela une nos divertimentos, na participação do espetáculo animado por vedetes, em uma alegre liberação que aumenta a receptividade e pode incitar à adesão.

De um modo geral, o conjunto de festas aqui mencionadas pode ser pensado para além do contexto nacional do Estado Novo. Lidas as festas como parte da experiência moderna ocidental do século XX, juntam-se ao conjunto de *lugares de memórias* instituídos para sacralizarem o passado por meio dos usos e abusos das comemorações. Trata-se, dessa forma, de um contexto muito afeito ao que Pierre Nora chamou de *obsessão comemorativa*, contra a qual se levantaram vozes discordantes como Nietzsche, Freud, Adorno, Nora e Ricoeur. Em contextos diferentes, tais autores defendem um lembrar ativo, um trabalho de memória realizado em favor do esforço de compreensão e esclarecimento, de compromisso ético de lembrar os mortos, mas também de amor e atenção dedicado aos vivos. (GAGNEBIN, 2003)

Para finalizar essa parte, gostaria de deixar aberta uma questão a ser problematizada: a *teatrocracia* na Paraíba (1935-1945) conseguiu, por meio da máscara, iludir e alienar a multidão?

⁴³ Nos capítulos seguintes, abordarei os usos da fotografia, do rádio, do cinema e da música pelos governos paraibanos entre 1935-1945.

⁴⁴ Sobre esse assunto, voltarei a tratar em capítulo subsequente.

A vintage camera on a tripod is the central focus of the image. A large, bold, black number '3' is superimposed over the camera. The background is a warm, sepia-toned photograph of an ornate, arched doorway or window with intricate carvings. The camera is positioned in the foreground, slightly to the right, and is angled towards the left. The tripod is visible, extending from the bottom of the frame. The overall mood is nostalgic and historical.

3

OS “CLICS” DO ESPETÁCULO: FOTOJORNALISMO NA PARAÍBA EM FESTA

A presença sistemática de Salomon nos acontecimentos públicos trouxe um maior respeito dos políticos pelos fotógrafos. Consta mesmo que o ministro britânico dos Negócios Estrangeiros, no início de uma reunião intergovernamental, terá perguntado, com um certo humor: "Onde está o Doutor Salomon? Não podemos começar sem ele, pois o público pensará que este encontro não teve importância." E o primeiro-ministro prussiano, Otto Braun, terá dito também que "Hoje pode ter-se uma conferência sem ministros, mas não sem o Doutor Salomon". (SOUSA, 1998, s/p)⁴⁵

⁴⁵ Jorge Pedro Sousa é professor e pesquisador de jornalismo da Universidade Fernando Pessoa, da cidade de Porto, em Portugal. É especialista em teoria e história do jornalismo impresso. A citação em epígrafe, assim

A fotografia e a política rendem muitas histórias. Pretendo narrar uma delas. Ao fazer isso, me inspiro nas idéias de Paul Ricoeur, para quem a escrita da História é a construção de uma intriga na qual o historiador elabora uma *síntese temporal do heterogêneo*. (RICOEUR, 1995)

Chamava-se Erich Salomon um dos criadores do fotojornalismo moderno. Na sua época, nasceu a *fotografia cômica*⁴⁶ e a *fotorreportagem*⁴⁷. As imagens deixaram de ser meras ilustrações para constituírem-se num enredo contado nas páginas dos jornais e revistas. Ganham importância substancial. Estava inaugurada, porém, a fase áurea da fotografia de imprensa na Alemanha dos anos 1920. E daí para o mundo.

O “breve século XX”, parafraseando Eric Hobsbawm, abriu suas portas mostrando ao mundo sinais catastróficos de carnificina humana promovidas em combinação com o sistema capitalista e o discurso da *racionalidade técnica*. Salomon é desse tempo. Do tempo em que guerras são consumidas por leitores que não saem de casa, mas as acompanham por meio das fotografias estampadas na imprensa. Em que os mais diversos acontecimentos são cobertos por *foto-repórteres*. Entre esses, os acontecimentos políticos. A epígrafe que abre essa parte do texto, mostra, justamente, o grau de exigência dos políticos, de promoverem uma retórica visual dos eventos de que são protagonistas.

É por aí que pretendo seguir a história que prometi narrar. Para tanto, convido o leitor a levantarmos algumas questões: Como ocorreu o processo de *estetização da vida política* na Paraíba dos anos 1930/40? Como se constituíram as relações entre governos e fotógrafos naquele contexto? Ocorreram rupturas estéticas operadas nas páginas do jornal oficial *A União*? Se ocorreram, quais foram? Por que tanto interesse dos governos paraibanos dos anos 1930/40 em sistematizarem uma *cultura política* do espetáculo? Responder a essas interpelações requer um grande esforço detetivesco.

Interpretar os significados contidos nas fotografias sobre as festas cívicas paraibanas, no decorrer da primeira metade do século XX, e as articulações com a linguagem não verbal do jornalismo impresso de *A União*, requer uma metodologia que não isole os aspectos contextuais histórico-sociológicos dos técnicos e estéticos, ou vice-versa. É uma das lições de método do historiador e fotógrafo Boris Kossoy (2001, p. 37):

como as demais que farei no decorrer do texto, se encontram sem referência de página, uma vez que, o livro consultado por mim se encontra na Biblioteca *on-line* de Ciências da Comunicação e não apresenta a numeração das páginas. Vide <<http://bocc.ubi.pt>>. Acesso: 16 fev.2011.

⁴⁶ Fotografia na qual as pessoas não param para fazer a pose. Erich Salomon inaugurou-a ao fazer uma imagem da Conferência de Haia, a 1 hora da madrugada.

⁴⁷ Sobre esse conceito, falarei mais adiante.

O produto final, a fotografia, é, portanto resultante da ação do homem, o fotógrafo, que em determinado espaço e tempo optou por um assunto em especial e que, para seu devido registro, empregou os recursos oferecidos pela tecnologia.

Não contarei uma história da fotografia na Paraíba, que, aliás, já foi feita, em grande medida, por Bertrand de Lira. Pretendo seguir por outro caminho sinalizado por Kossoy, a saber, narrar a História através da fotografia.

Entretanto, penso que estudar a *estetização da vida política* paraibana, para retornar a expressão benjaminiana, seria empobrecedora para esse texto se não conseguir romper a dicotomia História da fotografia *versus* a História através da fotografia⁴⁸. Por isso mesmo, estudar como e com que objetivos as festas cívicas foram representadas pela fotojornalismo de *A União*, poderá ganhar muito dialogando com o texto de Bertrand de Lira, cuja ênfase é dada, sobremaneira, aos aspectos contextuais, técnicos e estéticos do ato fotográfico na Paraíba de 1850 a 1950. Ao mesmo tempo, faz-se necessário, conforme sugere Jacques Revel (1998), fazer o jogo das escalas olhando, sempre que necessário, pelo microscópio e pelo telescópio para não pecar por excesso de generalização ou ilhar-se em um objeto pequeno como se estivesse morando num microcosmo desconectado de outras ilhas ou mesmo de um oceano. Por isso, falar da Parahyba do Norte das décadas de 1930/40 nos convida sempre a passear pelo Brasil e o mundo.

3.1- PRIMEIRO “CLIC”: A CÂMERA ABERTA

Abrir a câmera é uma metáfora que utilizo para significar olhar do alto, abrir o ângulo, observar a Europa. Sem pretender cair nas armadilhas do discurso eurocêntrico, penso que não dá para falar sobre a invenção da técnica fotográfica e a sua reprodutibilidade desfocado do contexto das revoluções industriais e da experiência da modernidade técnico-científica daquele continente.

⁴⁸ Kossoy (2001, p. 55) estabelece uma diferenciação metodológica no ofício do historiador com as fotografias. Na História da fotografia, esta é objeto de estudo. Em geral, preocupa-se em rastrear os fotógrafos, as técnicas fotográficas, os estilos e tendências vigentes, as circunstâncias que possibilitaram a realização de tais imagens. Já a História através da fotografia, por sua vez, toma as imagens como fontes, investe-as de caráter testemunhal do passado, rompendo com uma perspectiva de exclusividade do documento escrito e levando a sério a lição que Marc Bloch já nos passava na década de 1930, de que o historiador precisava levar mais a sério as imagens do ponto de vista cognitivo. Entretanto, embora seja imprescindível estabelecer essa distinção, penso que narrar a História tomando as fotografias como fontes não impede que pesquisemos sobre os fotógrafos, as técnicas e a estética. Muito pelo contrário, é preciso investigar os não visíveis da imagem quando estivermos lendo esse documento icônico.

Segundo Walter Benjamin (1994), desde os tempos de Leonardo da Vinci, havia uma preocupação em fixar imagens da câmera obscura, contudo, seria apenas no século XIX a realização desse sonho mais do que centenário. E surgiu em tempos de imperialismo, de nacionalismos, de consolidação do capitalismo, como também de lutas de classes; tempos modernos: da expansão da industrialização e urbanização, da invenção de novos meios de transportes e comunicações, do tempo do relógio, do ritmo frenético, do estilo de vida calcado nos moldes da sociedade burguesa do consumo.

Todas essas mudanças definiriam um novo tipo de sociedade - capitalista - e a emergência de uma nova classe social - a burguesia -, que buscava uma forma de auto-representação que lhe conferisse ao mesmo tempo status e proximidade com a antiga nobreza. (MONTEIRO, 2004, p. 53)

Aliás, conforme observa Gisèle Freund, desde o século XVIII a burguesia já procurava formas de auto-afirmação por meio do retrato pintado, cuja representação já fazia parte do universo cultural aristocrata. Segundo ela, tratava-se da constituição de “(...) um daqueles atos simbólicos pelos quais os indivíduos da classe social ascendente tornavam visível para si mesmos e para os outros a sua ascensão e se classificavam entre os que gozavam de consideração social”. (FREUND *apud* SOUSA, 1998, s/p) Com o surgimento da fotografia e a possibilidade técnica de produção da imagem, os segmentos burgueses passam a enxergar ali, entre outras finalidades, um signo demarcador de *status* na representação do retrato dos donos do capital econômico e cultural.

Nesse sentido, fotografia, capitalismo e modernidade são como trigêmeos ligados pelo mesmo cordão umbilical. Filhos de um mesmo parto, parentes consangüíneos. Os tempos modernos são instauradores de uma nova ordem social, do surgimento de novas classes sociais e da elaboração do discurso do progresso e da modernização. São tempos que condicionaram o aparecimento do novo, as invenções provenientes do desenvolvimento técnico-científico eram saudadas com otimismo por grande parte da sociedade.

Em 1826, o francês Niépce desenvolveu a heliografia, um processo químico para fixar, em uma câmera escura, a luz emanada de objetos. Niépce se associou a Daguerre, que inventou o daguerreótipo, que consistia em utilizar uma fina camada de prata polida, aplicada sobre uma placa de cobre em vapor de iodo resultando em uma imagem de alta precisão. O termo fotografia só seria utilizado em 1839. Foto vem do grego *phôs* e

significa luz. Fotografia quer dizer “a arte de fixar a luz de objetos mediante a ação de certas substâncias”. (BELLONE *apud* BORGES, 2003, p. 37-38)

Com as descobertas de Niépce e Daguerre, o Estado francês não pestanejou em intervir. Diante das dificuldades financeiras de ambos, o governo patenteou a invenção indenizando-os e colocando-a no domínio público. Nesse particular, podemos observar o quanto, desde cedo, foi apresentado o desejo da política pela grande novidade no mundo imagético trazido no bojo do movimentado século XIX.

Até a década de 1840, prevaleceu o caráter artesanal da fotografia, próxima do que Benjamin chamou de *arte de feira*. Sua industrialização se deu na década seguinte com os famosos *carte-de-visite*. Inventado pelo francês Andre Disdéri, estes eram comercializados a preços menores do que, até então, eram praticados, promovendo, com isso, a democratização da fotografia. Porém, no sentido de consumo em massa, isso só viria a ocorrer na década de 1880.

Na virada do século XIX para as primeiras décadas do XX, ocorre uma ruptura na forma de percepção da arte, associada aos movimentos de massa. Essa conclusão é de autoria do frankfurtiano Walter Benjamin, expresso em sua teoria do declínio da *aura*. Para este filósofo germânico, a reprodutibilidade técnica gerou a crise da unicidade e da autenticidade da arte. A *aura*, segundo ele, “é uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja”. (BENJAMIN, 1994, p. 170) Com a sua destruição, os objetos passam a ser multiplicados em séries e a ficarem mais próximos dos indivíduos. Dessa forma, ocorreu um abalo na tradição e a obra de arte se liberta do seu *valor de culto* passando ao *valor de exposição*. Operada essa metamorfose, ela se afasta do ritual mágico/religioso para fundar-se na dimensão da política.

A era do retrato fotográfico, para Benjamin, ainda conserva o seu *valor de culto* no rosto humano, nos amores ausentes e nas imagens de mortos queridos. Mas essa *aura* estava com os dias contados. E, para isso, foi preciso o homem se ausentar da imagem, como no caso das fotografias das ruas desertas de Paris, realizadas em 1900 pelo fotógrafo *Atget*.

3.2- SEGUNDO “CLIC”: A CÂMERA DISPARA SOBRE O BRASIL

Disparar a câmera é uma expressão bastante recorrente na linguagem fotográfica. Traduz o gesto de apertar o botão da máquina para obter a imagem desejada do referente captado subjetivamente. O Brasil Império conheceu, logo cedo, o daguerreótipo. A 17 de janeiro de 1840, o abade francês Louis Compte fez as primeiras imagens do Brasil. Trata-se da cidade do Rio de Janeiro, mais precisamente o Paço Imperial, o chafariz de Mestre Valentim e o antigo Mercado da Candelária. (VASQUEZ, 2002, p. 8)

O imperador D. Pedro II era admirador da fotografia, é tanto que adquiriu um equipamento e, ao lado da rainha Vitória, da Inglaterra, foram os soberanos que mais concederam honrarias aos praticantes da nova técnica.

Entre as décadas de 1840 e 1850, por razões comerciais, predominaram as fotografias de retratos, sendo que, a partir da década de 1850, o alemão Klumb e o francês Frond se destacaram produzindo fotografias de lugares urbanos do Rio de Janeiro. Vejamos alguns nomes de fotógrafos europeus que se destacaram na produção de imagens brasileiras do século XIX:

- O alemão Klumb- pioneiro da fotografia estereoscópica no Brasil. Fotografou o Alto da Boa Vista e a Floresta da Tijuca. Era o fotógrafo predileto da Imperatriz Tereza Cristina e Professor de fotografia da Princesa Isabel;
- O francês Frond- escreveu o primeiro livro de fotografias da América Latina, editado em 1861. Fotografou, dentre outras imagens, o Mosteiro de São Bento, o Outeiro da Glória, o Mercado da Cidade, os Arcos da Carioca, a Santa Casa de Misericórdia, a Quinta da Boa Vista (residência do imperador), o Largo do Paço (sede do governo imperial) e o Pão de Açúcar. O livro teve o apoio do imperador;
- O alemão Augusto Stahl- Em Pernambuco, fotografou a segunda ferrovia do Brasil, ligando Recife à cidade do Cabo; manguezais, fazendas, belezas arquitetônicas e urbanísticas da cidade do Recife, enfeitada pelas pontes sobre o Capibaribe. No Rio de Janeiro, fotografou o Jardim Botânico, dentre outros espaços;
- O italiano Camilo Vedani- Fotografou o Largo do Paço Imperial;
- O suíço George Leuzinger- o primeiro a sistematizar a venda de paisagens fotográficas (cartões postais). Em 1865, publicou um catálogo com 337 vistas

diferentes, registrando cidades e regiões serranas como Petrópolis, Teresópolis e Friburgo. Foi ainda o primeiro a expor imagens da Amazônia fora do Brasil. (VASQUEZ, 2002, p. 12-19)

Com relação ao Brasil, um dos grandes nomes da fotografia oitocentista foi o carioca Marc Ferrez. Registrou as embarcações que vinham para a revolta da Armada e se revelou um verdadeiro peregrino da fotografia, andando pelo Brasil com as lentes focadas. Fotografou a siderurgia nas Minas Gerais, o porto do Recife, a Praia de Cabedelo, na Paraíba, o porto de Fortaleza; a torre d'água e o teatro da Paz, em Belém; o porto de Santos e do Paraná, a conclusão da estrada de ferro Paranaguá-Curitiba, etc.

Além desse itinerário pelo Brasil, Ferrez também se destacou por produzir fotografias de cenas de trabalho, seja dos escravos ou dos trabalhadores livres. O francês Victor Frond já havia se destacado nesse campo, no entanto, este produziu cenas mais estáticas, tendo em vista a utilização de um lento processo colódio úmido⁴⁹, enquanto Ferrez produziu fotografias mais dinâmicas, cheias de vida, beneficiado pela utilização de placas secas industrializadas. Segundo Vasquez (2002, p. 22)

Se nos planos gerais de Frond vemos os escravos se preparando para ir para roça ou durante a pausa do almoço, nas fotografias de Ferrez os vemos em plena labuta, espalhando café nos terreiros, carregando os pesados cestos de vime às costas ou colhendo o café- da mesma forma que surpreendemos um garimpeiro em pleno ato de bater num riacho, inteiramente alheio à presença do fotógrafo.

Retratar a escravidão era tarefa desenvolvida por outros tantos fotógrafos do XIX. Havia uma preocupação exótica quando o foco era esse, uma vez que o objetivo era a exportação dessas imagens para a Europa. Em *Almanak* de 1866, o fotógrafo Christiano Júnior escrevia que possuía “variada coleção de costumes e tipos de pretos, coisa muito própria para quem se retira para a Europa”. Era o ângulo da “civilização” e do “progresso” europeus, difundidos para os quatro cantos do mundo como do “continente superior”,

⁴⁹ "O Colódio úmido foi um processo fotográfico negativo em vidro, introduzido por Frederic Scott Archer em 1851. Foi o processo mais utilizado até 1875. A chapa era coberta com uma solução de colódio e iodeto de cádmio e enquanto úmida, era imersa numa solução de nitrato de prata. Após um ou dois minutos a chapa era colocada no chassis e exposta numa máquina fotográfica durante alguns segundos ou minutos. Imediatamente após a exposição a chapa era revelada em ácido piroglico ou em sulfato ferroso, lavada, fixada em hiposulfito de sódio, lavada de novo e posta a secar. Todo o processo tinha que decorrer enquanto o colódio estava úmido, porque quando seco, o colódio não é permeável ao revelador, nem ao fixador. Os fotógrafos eram obrigados a transportar consigo uma câmara escura para onde quer que fossem, e executavam todas as operações no local. As câmaras escuras portáteis tornaram-se características deste processo. As chapas de colódio apresentam uma cor esbranquiçada e uma distribuição de colódio irregular, especialmente nos bordos." <<http://apphotographia.blogspot.com>>. Acesso: 03 maio. 2011.

olhando por meio da imagem fotográfica o Outro, ou seja, os escravos, vistos pelo imaginário europeu como “selvagens” e “incivilizados”.

Com relação à utilização das fotografias como suporte de críticas políticas, o Rio de Janeiro foi pioneiro, quando foram exibidas imagens denunciativas do descaso das autoridades do Império em relação às secas de 1877 e 1878 no então Norte. Tais denúncias, de autoria de J. A. Corrêa, vieram a público em 1878, no Jornal *O Bezouro*, inaugurando o que Vasquez (2002, p. 37) denominou de aparecimento da *fotografia engajada*. Para deixar a imagem ainda mais forte, as editoras colocaram ao lado dela alguns versos, a fim de tornar mais sensível o leitor.

Juan Gutierrez, espanhol naturalizado brasileiro, fotografou a Revolta da Armada no Rio de Janeiro, não o conflito em si, mas, o palco da guerra: fortes, fortalezas, barricadas e fortificações provisórias. O fotógrafo faleceu na Guerra de Canudos, onde atuava como militar voluntário. Ainda consoante Vasquez (2002, p. 38), é pouco provável que ele tenha realizado fotografias da guerra, porém, quem registrou cenas do final da guerra, foi o fotógrafo Flávio de Barros. Ele chegou à Bahia na fase final do conflito e fez a foto de Antonio Conselheiro, após os militares desenterrarem o corpo do beato. O objetivo dessa fotografia era mostrar que, realmente, o líder messiânico havia morrido.

Entretanto, o momento histórico bastante fotografado no século XIX foi a assinatura da Lei Áurea. Esse acontecimento histórico foi retratado pelo fotógrafo Luís Ferreira, até então, um profissional no anonimato. Ele fez uma tomada da cena registrando a multidão que se encontrava diante do Paço Imperial para aclamar a Princesa Isabel.

No Brasil do Segundo Reinado (1840-1889), os fotógrafos também estiveram a serviço dos governos, portanto, retirando fotografias patrocinadas pelo Estado. Guilherme Gaensly foi contratado pela empresa Light para fotografar as instalações dos trilhos de bondes em São Paulo, no início da década de 1880; o inglês Mulock documentou a construção da ferrovia *Bahia and S. Francisco Railway*; além desses, o brasileiro Marc Ferrez registrou imagens da instalação de ferrovias (trilhos, máquinas, vagões, estações).

Essas fotografias, patrocinadas por particulares ou pelo Estado, tinham como objetivo mostrar que o Brasil estava se modernizando e saindo do “atraso”, era uma narrativa fotográfica da idéia de progresso que, durante o império, já havia se instalado. A finalidade era mostrar para o resto do mundo, sobretudo para a Europa, que a nação brasileira estava no rumo certo, caminhando para a civilização e para o progresso, assim como a Europa.

A República nasceu gritando o discurso do moderno. O exemplo maior da implantação da modernização foi a reforma urbana do Rio de Janeiro na época do prefeito Pereira Passos. A capital brasileira deveria ficar com a cara de Paris: grandes avenidas, viadutos, edifícios, cafés, teatro, etc. Para tanto, foi preciso demolir casebres, vielas, cortiços, expulsando moradores para as periferias. O prefeito contratou Augusto César Malta de Campos, imigrante nordestino (Alagoas), radicado no Rio de Janeiro. Seu cotidiano como fotógrafo era fazer imagens de todo o processo de reforma, fotografar as casas demolidas, as vielas que se abriam para grandes avenidas, as ruas alargadas, os morros que seriam retirados para dar lugar a túneis. Com essas fotografias, objetivava-se convencer empreiteiros e financiadores da reforma urbana da necessidade de reurbanizar a capital. Além desse trabalho, Malta também cobriu vários eventos da cidade, não apenas os oficiais, mas também os do cotidiano como festas populares, carnavais, etc.

3.3- TERCEIRO “CLIC”: A CÂMERA E A IMPRENSA ANDAM JUNTAS

Assegura Ana Maria Mauad (1992) que a criação de revistas ilustradas é praticamente contemporânea ao invento da fotografia. Em 1842, o *The Illustrated London News* teria sido o primeiro semanário a ilustrar suas páginas⁵⁰ e divulgar a idéia para o restante da Europa e para a América. Tais revistas foram editadas com vistas a atender o público consumidor das cidades. Para tanto, preferia-se o uso de fotografias em detrimento de outros recursos artísticos, pois, em tese, seriam elas mais convincentes e eficientes na divulgação da mensagem.

Em 1843, começa a ser veiculada, em Paris, a revista *Illustration*. Nesse mesmo ano, foi fixado, em daguerreótipo, o momento da assinatura de um tratado de paz entre França e China. Para Jorge Pedro Sousa (1998), as imagens do incêndio e da cerimônia citada se constituíam como a fase da emergência do “*pré-foto-repórter*”.

Outro momento histórico alvo dos fotógrafos foi a Comuna de Paris. Em 1848, *The Sunday Times* publicou uma reprodução, sobre gravura de madeira, daquilo que, na visão de Jorge Pedro Sousa (IDEM), pode ser considerado o primeiro daguerreótipo político publicado na imprensa.

⁵⁰ Trata-se de um daguerreótipo feito por Carl Fiedrich Stelzmer, retratando um incêndio em Hamburgo. A imagem foi reproduzida na revista por meio de um desenho feito a partir do original.

A partir de 1851, porém, ocorreram algumas inovações no campo da fotografia. A descoberta do processo do colódio úmido viera para substituir o daguerreótipo, a emergência e consolidação dos estúdios⁵¹, do *carte-de-visite*⁵², a realização da primeira fotografia aérea e da primeira fotografia feita mediante iluminação artificial⁵³. Nesse âmbito, em 1855, surgiu a fotografia estereoscópica. Tridimensional, além de se tornar popular, ela vai proporcionar aos jornais e revistas editarem suas fotografias sem terem que recorrer aos desenhos e gravuras a partir do original.

Embora as gravações e litogravuras baseadas em fotografias tenham enriquecido as revistas ilustradas desde a metade do XIX, o desenvolvimento do processo de fotogravura, ocorrido no final daquele século, proporcionou uma inovação no tocante ao fato de que a fotografia não necessitava mais ser redesenhada por um artista para aparecer em revistas e jornais. Mesmo assim, insiste Mauad (1992), a fotografia não causaria grande impacto de imediato. Primeiro, por conta das limitações das técnicas de impressão que não permitiam imprimir imagem e texto escrito juntos; segundo, em função das resistências dos padrões estéticos vigentes, que ainda valorizavam o desenho como trabalho artístico em relação à fotografia, vista como técnica, reprodução mecânica da natureza.

Segundo Gisèle Freund (1995), a fotografia de imprensa emerge no final do século XIX, justamente nos tempos da industrialização, da mecanização, do alargamento dos mercados consumidores e das inovações no setor dos transportes e comunicações. A fotografia ao lado da notícia de jornal ocorreu, de forma pioneira, em 1880, nos Estados Unidos. Tal ocorrência se deu graças ao desenvolvimento do processo de autotipia que consiste em “reproduzir uma fotografia através de uma superfície cuja trama a divide numa multiplicidade de pontos. Faz-se em seguida passar numa prensa a imagem assim obtida a partir da fotografia, ao mesmo tempo que um texto é composto”. (FREUND, 1995, p. 106)

Os caminhos para a consecução da fotografia de imprensa foram abertos por uma série de fatores técnicos que contribuíram, decisivamente, para tal. Entre esses, estão: a) a invenção da placa seca de gelatino-brometo, que permite a utilização de placas preparadas

⁵¹ Em 1853, Félix Nadar monta um estúdio na França. Foi o primeiro fotógrafo a se interessar pelas características físicas de cada pessoa, fotografando as especificidades do rosto humano. Também se deve a ele a realização da primeira fotografia aérea. (SOUSA, 1998, s/d)

⁵² Em 1854, por iniciativa de Disdèri, surge a fotografia *carte-de-visite*. Com ela, ocorre a democratização do acesso à fotografia retrato tendo em vista o barateamento do preço. Para Sousa (1998), é dado o primeiro passo para que a fotografia se torne um *mass médium*.

⁵³ Em 1886, O fotógrafo francês Félix Nadar realizou fotografias com iluminação artificial dos esgotos de Paris e uma entrevista ao químico Chevreul, por ocasião de seu centenário, das quais doze foram publicadas no jornal *Illustré*.

antecipadamente (1871); b) a melhoria das objetivas, sendo que as primeiras anastigmáticas datam de 1884; c) a película em rolos (1884) e d) o aperfeiçoamento da transmissão de uma imagem por telegrafia (1882). (FREUND, 1995, p. 106)

A realização de uma invenção passava certo tempo para que suas implicações fossem compreendidas, é tanto que o processo da autotipia (*halftone* na América) demoraria mais de duas décadas para se tornar corrente como prática cultural no periodismo⁵⁴. Sendo assim, apenas em 1904 o *Daily Mirror*, na Inglaterra, passou a ilustrar suas páginas unicamente com fotografias e, em 1919, o *Illustrated Daily News*, de Nova York, segue seus passos. Os semanários e revistas ilustradas saem na frente em relação aos jornais no tocante à articulação texto/imagem, isso porque, elas teriam mais tempo para preparar suas edições ao passo que o jornal, ao ser de circulação diária, não dispunha de tempo para editar fotografias que ainda eram feitas fora do jornal. De modo que “a imprensa, cujo sucesso se funda na actualidade imediata, não pode esperar e os proprietários dos jornais hesitam em investir grandes somas de dinheiro nestas novas máquinas”. (FREUND, 1992, p. 107)

Com a fotografia de imprensa, a relação do consumidor com a informação também é alterada. Além do que é lido, o público passa cada vez mais a valorizar o que é visto, acarretando uma demanda por imagens que resultará na profissionalização do fotógrafo de imprensa. Na década de 1930, já havia sido inventado o conceito de *fotorreportagem*, que traduz um controle sistematicamente elaborado por profissionais de editoração, que se encarregarão da correlação texto/imagem. As fotos não são meras ilustrações que se espalham pelas páginas dos jornais e revistas, elas são arrumadas obedecendo a diferenças de tamanhos e formas. (MAUAD, 2006, p. 366)

O *fotojornalismo* emerge, justamente, na virada do século XIX⁵⁵ para o XX e traz nas guerras⁵⁶ a sua temática prioritária. As condições tecnológicas haviam possibilitado o deslocamento do ato fotográfico dos estúdios para o *locus* dos acontecimentos históricos.

⁵⁴ Assinala Jorge Pedro Sousa (1998) que os desenhos continuaram como a fonte principal nas ilustrações dos jornais, com exceção dos domingos, quando circulavam suplementos portando uma série de imagens fotográficas.

⁵⁵ As inovações técnicas, o uso do instantâneo, a competição entre as várias revistas ilustradas, apontam na direção de um novo discurso fotojornalístico confundido com a retórica da velocidade. Em 1884, o *Illustrierte Zeitung* renovou ao publicar duas fotografias instantâneas, em *halftone*, juntamente com letra de imprensa, imprimindo o ritmo da rapidez. (SOUSA, 1998, s/p)

⁵⁶ Susan Sontag (2003), no livro *Diante da dor dos outros*, traça uma “iconografia do sofrimento”, remontando, desde os desenhos e pinturas de Jacques Callot e Goya, até as guerras “teleguiadas” da contemporaneidade. Ao fazer esse percurso histórico, a crítica literária estadunidense analisa as representações das guerras dos séculos XIX e XX elaboradas pelo discurso fotográfico. Entre elas: a Guerra da Criméia, a Guerra civil Americana, as Guerras Mundiais e a Guerra do Vietnã.

Concomitante, a imprensa se populariza, com a circulação diária dos jornais. (BURKE, 2004) Do ponto de vista teórico, o discurso da *mimese* era hegemônico, creditando a “objetividade” da informação. Em síntese,

Foi apenas por volta da última década do século passado, graças à emergência da imprensa popular, de que resultou a contratação de fotojornalistas a tempo inteiro por Pulitzer e Hearst, que o profissionalismo fotojornalístico começou a vir ao de cima — em definitivo, grande parte da produção fotográfica deslocou-se para a imprensa, abandonando o estúdio, e muitos fotógrafos deixaram, consequentemente, o seu estatuto de pequenos burgueses. (SOUSA, 1998, s/p)

Em 1888, em meio ao surgimento da primeira máquina *Kodak*, a fotografia alcançava, de vez, o status de *médium massivo*. A frase propagandística, “Você aperta no botão. Nós fazemos o resto!”, sugere a não especialidade profissional do fotógrafo, abrindo caminho para o mundo amador na caça de imagens⁵⁷.

O XIX apagaria suas luzes em meio ao aparecimento de empresas jornalísticas e agências fotográficas⁵⁸. Aumenta a política de investimento nesse setor trazendo, nessa esteira, a profissionalização de repórteres fotográficos. As agências se encarregavam de fornecer aos jornais e revistas, à época, fotografias que interessavam às cadeias jornalísticas publicar.

A primeira reportagem fotográfica foi editada na *Illustrated American*, em 8 de março de 1890, na qual era divulgada como temática a vida em uma prisão. Nos jornais europeus, seria a partir de 1910, na França, que a fotografia passou a ser reproduzida com grande frequência e utilizada como meio de informação e não de ilustração. (SOUSA, 1998)

No entanto, embora a fotografia tenha se juntado à imprensa no final do século XIX, a sua adaptação se consolidaria apenas na década de 1920⁵⁹. Notadamente, no contexto da Alemanha daqueles anos, no qual as publicações ilustradas, sobretudo as revistas, ganhariam nova estética e nova concepção. Tais inovações foram marcadas pelo estreitamento das relações entre imagem e palavra bem como pela defesa do lugar do

⁵⁷ O amador passa a registrar acontecimentos do cotidiano da vida familiar, fotografando eventos como batismos, casamentos, férias, festas privadas. (SOUSA, 1998, s/p)

⁵⁸ Em 1894, surge a londrina *Illustrated Journals Photographic Supply Company*, primeira agência fotográfica, inaugurando, segundo Jorge Pedro Sousa, a era de expansão do fotojornalismo. Outras surgiram: *Underwood & Underwood* (EUA-1896); *Montauk Photo Cocern* (EUA-1898); *Illustrated Press Bureau* (Inglaterra-1899)

⁵⁹ Jorge Pedro Sousa fala de uma “revolução” para se referir ao modelo do *fotojornalismo* moderno dos anos de 1920.

fotógrafo como um sujeito despercebido dos fatos. Eric Salomon (1886-1933), alemão, foi o primeiro a realizar essa conquista da idéia de testemunha ocular que fotografa sem ser notado. Ele esboça algumas características fundamentais para um “bom” fotojornalista, a saber: a) o empenho contínua por sua imagem; b) a necessidade de estar obcecado pela realização da foto única, tal qual o caçador pela paixão de caçar; c) a necessidade de lutar contra administração, polícia, empregados; d) a captação das pessoas no momento preciso em que elas se encontrem imóveis; e) a luta contra o tempo, pois cada jornal tem seus *deadline* ao qual é preciso antecipar-se; f) a paciência e a atenção aos acontecimentos correntes. (*apud* MAUAD, 2006, p. 367)

Em 1930, Salomon fundou uma agência de fotógrafos chamada *Dephot* com o objetivo de garantir os direitos autorais das imagens fotográficas realizadas. Iniciativas como essa institucionalizariam e profissionalizariam o fotógrafo de imprensa. Na mesma década, surgiu a figura do editor de fotografia, aquele que se incumbia de atribuir sentidos às imagens, de colocá-las articuladas com os títulos, textos e legendas.

Contemporâneo de Salomon, Stefan Lorant elaborou o conceito de *fotorreportagem*⁶⁰. Consistia em aprofundar um tema e apresentá-lo nas várias páginas acompanhado de diversas fotografias agrupadas em diálogo com a imagem central. Trata-se de uma narrativa com começo, meio e fim para a qual Lorant pedia aos fotojornalistas para contar por meio de imagens. Estas passaram a levar considerável vantagem na disputa com o texto verbal, que passa à condição de complemento daquelas.

O nazismo, que promoveu verdadeira diáspora intelectual, também varreu da Alemanha alguns fotógrafos. Salomon foi vítima de *Auschwitz*. O húngaro Andrei Friemann fugiu para a França adotando o pseudônimo de Capa, fundando, em 1947, a Agência *Magnum*. Boa parte dos fotojornalistas alemães, porém, fugiu para os Estados Unidos onde passou a trabalhar em revistas como a *Life* (1936), *Look* (1937) e *Time*. Crescia o fotojornalismo estadunidense no período do *New Deal*. As publicações daí advindas se desenvolveram inspiradas no conceito de *fotorreportagem* de Lorant, que foi residir naquele país. (MAUAD, 2006, p. 368/69) A partir dos anos de 1930, as fotografias começaram a ser publicadas em dimensão maior e mostravam mais ação, emoção e detalhe, substituindo a seqüências de imagens.

⁶⁰ Apesar de, em 1915, a *The Illustrated London News* publicar duas páginas repletas de fotografias sobre a I Guerra Mundial, ainda não se pode falar de *fotorreportagem*. As fotografias foram publicadas sem preocupação de exibir um resultado global, no mesmo tamanho, sem uma sistematização editorial de modo a exibir uma narrativa. (SOUZA, 1998); (MAUAD, 2005, p. 50)

3.4- QUARTO “CLIC”: OLHANDO AS FOTOS DAS FESTAS...

Embora o recorte desse trabalho esteja delimitado nos marcos temporais entre 1935-1945, entendo que seja interessante rastrear os caminhos da fotografia na Paraíba estendendo-a para as temporalidades que antecedem e até sucedem o recorte que escolhi para estudar. Entretanto, dei maior ênfase a este recorte, uma vez que demandará maiores investigações com vistas a compreender de que modo a fotografia de imprensa participa das festas cívicas na Paraíba das décadas de 1930/40. Entre 1850 e 1889, predominou a fotografia itinerante. Entre os fotógrafos itinerantes que desfilaram pela Paraíba, estão: Rocha Athayde, Alfred Metzger, João Firpo, Nicolau Parente, Manuel Bezerra de Melo, Moura Cabral, Bruno e Max Bourgard, Eduardo Martins e Rosa Augusta. São fotógrafos que pisaram em solo paraibano, com as mãos no daguerreótipo, praticamente ao mesmo tempo em que o invento corria o mundo. Fotografaram pessoas e lugares, fizeram cartões de visitas, mas também vendiam máquinas e ensinavam a arte. Anunciavam seus serviços por meio dos jornais, geralmente enfatizando a brevidade de suas passagens pela capital paraibana. Instalavam-se nas ruas da Viração, Varadouro e Barão da Passagem, por ficarem próximas do comércio e nas quais residia grande parte das famílias tradicionais, constituindo-se nos principais clientes em busca da confecção de retratos. Essa Paraíba, porém, diferia imensamente da Europa que mencionei no PRIMEIRO CLIC. Era uma Paraíba rural, economicamente dependente dos setores agro-exportadores aos quais pertencia uma elite agrária “ávida pela novidade que a fotografia representava. Essa elite seria retratada (...) por um meio que não permitiria mais dúvidas quanto à veracidade de sua opulência de classe hegemônica”. (LIRA, 1997, p. 33) O preço da fotografia não era acessível a todos naquele contexto. No início do século XX, saíamos da era da itinerância. O alemão Bruno Bougard e o suíço Eduard Stuckert se estabeleceram na Paraíba no início do século XX. Além desses, tínhamos os três primeiros fotógrafos paraibanos: Frederico Falcão, Pedro Tavares e Walfredo Rodrigues. (LIRA, 1997, p. 33)

Chegou a hora de olharmos as fotografias do espetáculo político paraibano dos anos 1930/40. Mais precisamente, aquelas reproduzidas para as páginas do Jornal *A União*.

Imaginemos a Paraíba num álbum. Na capa, estaria inscrito *Fotografia e política (1935-1945)*. Seu interior parece bastante heterogêneo, permitindo-nos, *grosso modo*, perceber uma certa dualidade entre os dois governos. Ora, são as mesmas festas transformadas em espetáculos, onde estaria localizada essa linha que delimita a diferença?

Certamente no comando do governo. Situados na temporalidade do álbum, podemos perceber que uma primeira parte se destina a colecionar as fotografias do governo Argemiro de Figueiredo; uma segunda, do interventor Ruy Carneiro. De entrada, já podemos perceber uma primeira descontinuidade.

O álbum de que falo, tem um sentido estritamente metafórico. É uma alusão ao método serial, caminho que busquei. Alguns autores que discutem as possibilidades metodológicas da fotografia no campo da configuração narrativa da História, insistem na necessidade de serialização documental. Entre esses, está Ana Maria Mauad (2008), para quem

(...) na produção contemporânea, como a fotografia para ser trabalhada de forma crítica, não pode ficar limitada a um simples exemplar. A noção de exemplo foi superada pela dinâmica da série, que estabelece contatos diferenciados com distintos suportes da cultura material. Dessa forma, a idéia de série extensa e homogênea foi tornada complexa pela noção de coleção. Esta rompe com a homogeneidade, demandando ao pesquisador uma metodologia que considere seu caráter polifônico, resultante do circuito social de produção, circulação e consumo de imagens.

Assim como a autora, penso na noção de série não como algo homogêneo e que sugere apenas continuidades, e sim, como possibilidade de situarmos as heterogeneidades, complexidades e rupturas históricas.

Começemos pelos não visíveis da imagem: *o lugar social* dos fotógrafos e o tempo da realização do gesto fotográfico.

3.4.1- O “operator” e a fotografia de imprensa na Paraíba

Recorri a Roland Barthes para fabricar esse subtítulo. Na sua *Câmara Clara* (1984, p. 23), ele vem afirmar que a fotografia é produto de três práticas: o fazer, o experimentar e o olhar. O *operator* é o fotógrafo, o *spetator* somos todos nós, a folhearmos páginas de jornais, revistas, livros, álbuns e coleções, ao passo que o *spectrum* é o referente, o alvo das câmeras, o mundo fragmentado para a sua imortalidade na imagem congelada. Por enquanto, vamos tentar rastrear os *operatores* paraibanos responsáveis pela materialização do espetáculo político sob forma de imagem e de notícia.

Apenas ao acender das luzes do século XX, apareceram à cena os primeiros fotógrafos paraibanos. No momento em que ser moderno parecia funcionar como a artéria

do coração humano, tornando-se condição essencial para sobrevivência. A experiência europeizante da *racionalidade técnica* se torna o modelo de civilização e progresso tão rebatido, respectivamente, por Karl Marx e Friedrich Nietzsche⁶¹.

A República brasileira adaptou esse modelo para embelezar, higienizar e reformar a estrutura urbana do Rio de Janeiro. A capital brasileira deveria ficar de olhos virados para Paris, importar seus signos modernos e se tornar *irradiante*, conforme demonstra Nicolau Sevcenko. Entretanto, se Paris é o espelho para o Brasil, o Rio de Janeiro o é para o resto do país e Recife, para os estados do Norte, embora o historiador menos incauto deva levar em consideração as adaptações operacionalizadas conforme as particularidades do tempo histórico e do espaço geográfico.

A Paraíba das primeiras décadas do século XX acompanhou essa ambição de modernização. Vão aparecendo os signos modernos, o discurso sanitaria e as reformas urbanas em vários municípios paraibanos, sempre acompanhados de tensões sociais e novas sensibilidades culturais⁶².

Nesse contexto, vários melhoramentos urbanos vinham sendo implementados: a construção do ramal da ferrovia Mulungu-Alagoa Grande (1901), o abastecimento d'água da capital (1911), a iluminação elétrica da mesma (1912) e a conversão dos bondes puxados por animais para bondes elétricos (1912). (LIRA, 1997, p. 57) Estavam abertos os caminhos para o surgimento de outros aparatos significativos ao discurso do progresso como o telefone, o gramofone, o rádio, o cinema, a fotografia e as reformas urbanas. A imprensa ilustrada não pode ser descolada desse pensamento e desse desejo de modernização e civilização. Conforme já mostrei nos tópicos anteriores, as revistas e jornais ilustrados, na Europa e nos Estados Unidos, desfilam pelas mãos de leitores desde o

⁶¹ Consoante atesta Marshall Berman (2007), em Nietzsche e Marx, é possível perceber na modernidade a idéia de líquidos que fragmentam continentes inteiros de rocha dura. Marx diz que a vida moderna é contraditória em sua base. As forças industriais, científicas e tecnológicas carregam em si o seu contrário. O homem domina a natureza, mas parece escravizar outros homens. Os operários são tão invenção dos tempos modernos quanto as máquinas. O impulso dialético da modernidade se volta contra os seus primeiros agentes: a burguesia. Nietzsche, em *Além do bem e do mal* (1882), também afirma que tudo está impregnado do seu contrário e “Tornar-se medíocre é a única moralidade que faz sentido”. Ele não almeja viver para sempre esse perigo da vida moderna, deposita fé em uma nova espécie de homem: “O homem de amanhã e do dia depois de amanhã”, que “colocando-se em oposição ao seu hoje”, terá coragem e imaginação para “criar novos valores”, que não aqueles estabelecidos pela experiência moderna.

⁶² A historiografia paraibana tem estudado esse processo em diversos municípios paraibanos. Temos os trabalhos de Gervácio Batista Aranha, Severino Cabral Filho, Iranilson Buriti, Antonio Clarindo e Fábio Gutenberg (sobre Campina Grande), Waldecir Ferreira Chagas, Fernanda Karoline Martins e Edna Maria Nóbrega (sobre João Pessoa), Osmar Luiz Silva Filho (sobre Cajazeiras), Serioja Mariano (sobre Princesa Isabel), Flávio Carreiro de Santana e Helmara Giccelli Formiga (sobre Pombal), Faustino Teatino Cavalcante Neto (sobre Taperoá).

Apoiado nas informações de Gabriel Bechara (1983), tentei cronologizar nossa especificidade temporal. Para ele, João Firpo, ainda na fase da fotografia itinerante, havia realizado imagens da estrada de ferro “*Conde d’Eu*” e de edifícios públicos da capital paraibana. Esse ato fotográfico ocorrera em 1881 e, timidamente, iniciava a preocupação com o caráter documental da modernização paraibana. Contudo, a fotografia de imprensa na Paraíba nasceu em 1907, por coincidência ou não, o ano tão comemorado pelos campinenses pela chegada do trem na Serra da Borborema. A fotografia citada ilustrou a capa do Jornal *A República*, na circulação do dia 1 de setembro daquele ano. O referente captado pelas lentes e reproduzido pela cultura escrita se trata da imagem de um coqueiro, embora prevaleça, a partir daí, o retrato das figuras políticas da oligarquia paraibana. Em 1908, no mesmo periódico, foi reproduzida a imagem fotográfica do senador potiguar Pedro Velho.

Fonte: Jornal A REPÚBLICA, 1907.

Em *A União*, entretanto, o ano de 1913 é farto de retratos de políticos, assunto a que retorno mais à frente dessa narrativa. Estava inaugurado o desfile de personalidades políticas na passarela oficial da imprensa escrita. Mas, afinal, quem eram os fotógrafos que disparavam as máquinas na *caça compulsiva*⁶³ de provar os “feitos heróicos” dos atores políticos? Vamos aos *lugares sociais* dos operadores.

IMAGEM XI RETRATO DE ARGEMIRO DE FIGUEIREDO FEITO POR AURÉLIO FILGUEIRAS



Fonte: Jornal A UNIÃO, 26 jan 1936. O autógrafo inscrito na foto se encontra à direita, em dimensão maior. Uso o mesmo procediemnto nas imagens seguintes.

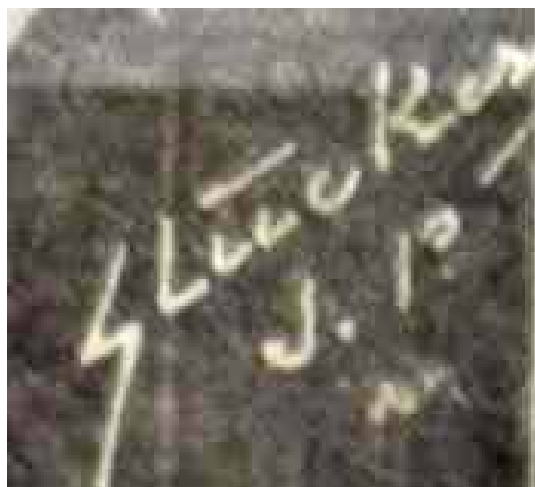
Esse retrato de Argemiro de Figueiredo será publicado várias vezes no decorrer do seu governo, ilustrando diferentes matérias. Como podemos observar, está assinado com a

⁶³ A expressão é utilizada por Flusser. (*apud* SANTAELLA, 2001) Para ele, o fotógrafo é comparado a um caçador e o mundo a ser fotografado, é o território onde está a sua caça.

marca “*Filgueiras Photo*”. Aliás, a maioria das imagens fotográficas publicadas no jornal oficial, naquele momento, está assinada por Aurélio Filgueiras⁶⁴. Além de trabalhar para aquele periódico, também era o fotógrafo do Palácio da Redenção e proprietário do “*Photo Amador*” desde a década de 1920. Segundo rememora Hudson Azevedo: “Onde Dr. Argemiro ia Aurélio ia atrás” (*apud* LIRA, 1997, p. 180), se configurando como uma espécie de Dr. Salomon paraibano.

IMAGEM XII

RETRATO DE ARGEMIRO DE FIGUEIREDO EITO POR GILBERTO STUCKERT



Fonte: Jornal A UNIÃO, 9 mar.1938.

Outro fotógrafo que desempenhou o ofício em prol da legitimidade dos governos Argemiro de Figueiredo e Ruy Carneiro, foi Gilberto Stuckert. A imagem acima, estampada na página de *A União*, ilustra essa afirmação, uma vez que está por ele assinada.

Gilberto era filho do suíço Eduard Stuckert, fotógrafo, pintor e desenhista que se instalou na Paraíba, na transição do século XIX para o XX, a fim de elaborar cartas náuticas. Casou-se com Maria Brito Lyra, com quem teve nove filhos. Entre eles,

⁶⁴ Trabalhou como aprendiz no estúdio da família Stuckert.

Manfredo, fotógrafo, pintor e restaurador de fotografias; Roberto, fotógrafo jornalístico, que documentou as obras da construção de Brasília e se tornou o fotógrafo oficial da presidência da República de JK a Figueiredo; e Gilberto, o fotógrafo de *A União*. (STUCKERT FILHO, 2007, p. 12/13) Gilberto Stuckert já trabalhava com reportagem fotográfica desde 1930. No contexto daquele movimentado ano, realizou fotografias do cortejo e do velório do presidente João Pessoa. (LIRA, 1997)

Em uma animada conversa com Gilberto Lyra Stuckert Filho, tentei investigar a relação entre seu pai e a política paraibana do pós-1930. O entrevistado procurou negar uma vinculação partidária e ideológica e optou por um desejo de memória, elaborada no seu presente, atribuindo significados profissionais para aquela relação entre o palácio e o estúdio. Desse modo, o narrador revelava a condição de fotógrafo oficial de seu pai:

Não eles não eram muito político não, num se mitiam muito com essa coisa de política não. Mas você fez uma pergunta interessante. Em 1930, papai tinha dezenove anos, foi o primeiro emprego do meu pai, ele trabalhou p`ra é, é, p`ra João Pessoa. Naquele tempo não existia o fotógrafo oficial, mas ele já era o fotógrafo da... e outra, em 30, não era governador, era presidente, da presidência da Paraíba. No dia da morte de João Pessoa papai não estava, papai tinha ficado aqui. Houve essa, esse pequeno probleminha que, se papai tivesse ido talvez tivesse feito algum furo de reportagem, alguma coisa. Mas papai tava, ficou aqui na Paraíba. Ele num era muito, mixia muito com política não, até hoje a gente num, num mexe com essa coisa de política não⁶⁵. (STUCKERT FILHO, Entrevista ao autor, 2011)

Quando perguntei a respeito dos governos Argemiro de Figueiredo e Ruy Carneiro ele respondeu no seguinte teor:

Sempre que papai falava de Argemiro ele falava do bem, de bem como se fosse um homem acima da época dele, né? Eu num me lembro muito das histórias que meu pai falava sobre Argemiro, mas sempre que ele falava era colocando Argemiro como se fosse um governador atuante e muito acima da época e isso eu trago (...) também trago isso, né? E vejo que Argemiro realmente era, era inclusive um paisagista, trouxe muita coisa interessante, né? ele já pensava naquela época né? Abrir a lagoa, a lagoa do Parque Solon de Lucena né? Aqueles canais de esgotamento jogando p`ra o rio, isso tudo foi idéia de Argemiro de Figueiredo numa época que num se falava (...) Ruy Carneiro era muito amigo de meu pai, era muito amigo. Mas talvez, como eu disse a você no começo, num existia politicagem, a gente num se mitiam com a política (...) Papai tinha uma coisa interessante com Ruy Carneiro disse que Ruy Carneiro vinha de cavalo no Tambaú essa frase é célebre, aí uma senhora chegou pra ele “Oi dr. Ruy, dr. Ruy” aí ele “Como é que vai seu marido?” “meu marido morreu dr. Rui” “morreu pra você mulher ingrata”, olha a saída dele. (IDEM)

⁶⁵ Entrevista concedida ao autor por Gilberto Lyra Stuckert Filho. O narrador é fotógrafo e pintor, filho de Gilberto Stuckert.

Analisando esse relato oral, pode-se presumir que Gilberto Stuckert aprovava, politicamente, os herdeiros da Aliança Liberal, desde João Pessoa até Ruy Carneiro. Nesse contexto, boa parte dele sob bases autoritárias, o controle sobre os funcionários e profissionais que prestavam serviços ao Estado, era extremamente centralizado. Quem não se encaixava nos preceitos ideológicos vigentes, certamente não ocuparia cargos tão próximos ao chefe do Executivo. A documentação sobre os governos Argemiro e Ruy Carneiro dá conta de um considerável número de portarias de nomeação, aposentadoria, remoção e penalidades sobre funcionários públicos. Esse *corpus* documental me permite conjecturar que, no caso dos fotografos oficiais, sujeitos de dentro do palácio da Redenção, era preciso haver confiança e boa relação política entre as partes envolvidas.

IMAGEM XIII RETRATO DE ARGEMIRO DE FIGUEIREDO FEITO POR OLÍVIO PINTO



Essa fotografia do interventor Argemiro de Figueiredo ao lado de estudantes paraibanos foi retirada no Palácio da Redenção e está assinada por “Olívio Pinto Foto”. Proprietário do Foto Pintura desde 1930, Olívio Pinto era um artista plástico festejado pelo seu exímio talento com os pincéis. Nasceu em Mamanguape, em 1897, e deu aulas de

Desenho no Liceu Paraibano entre 1926 e 1960. Ao lado de Frederico Falcão, dividiu várias exposições de artes, coloria retratos à mão e realizou várias imagens da capital paraibana, e de políticos paraibanos: “Na sua pequena galeria de retrato constavam imagens de figuras destacadas do meio local como o Interventor Antenor Navarro, Odon Bezerra, José Américo e Epitácio Pessoa”. (Dicionário de Artes Visuais na Paraíba, 2010, s/p). No *Almanach do Estado da Paraíba* de 1933, das imagens fotográficas ilustrativas de suas páginas, sete foram assinadas por Olívio Pinto. (LIRA, 1997, p. 158-159)

Outros fotógrafos trabalharam para o governo da Paraíba. É o caso de Pedro Tavares, retratista famoso, contratado para documentar os acontecimentos que se transformariam em notícias para o jornal oficial. Antes de enveredar pelo mundo da fotografia, o mesmo trabalhava como projetista de cinema na cidade pernambucana de Goiana. Na Paraíba, montou estúdio fotográfico juntamente com Júlio Meira, do qual mais tarde se separara para controlar, sozinho, o Photographia Colombo. Afirma o fotógrafo Arion Farias⁶⁶ que ele

Era um artista da luz com fotografias em p & b. Era também um hábil retocador. Ele não era fotógrafo de rua porque tinha um defeito físico na perna, puxava por uma perna, já velho, na época da fotografia de flash de pólvora, câmara de fole com chapa de vidro, etc. (Entrevista concedida a Bertrand de Lyra, 1995)

Walfredo Rodrigues, pintor, cineasta, escritor, fotógrafo, em 1917 era proprietário da Casa Rodriguéz, produzindo diversos cartões postais sobre a capital paraibana. Em 1922, foi contratado pelo governo para documentar as obras contra as secas e, no mesmo ano, fotografou o centenário da independência para as páginas da Revista *Era Nova*. Entre 1935 e 1939, trabalhou para o Serviço do Algodão. Segundo Machado Bittencourt (1989, p. 84), era admirador do presidente João Pessoa e também se destacou por fotografar a vinda do presidente Vargas à Paraíba, em 1933. Em 1942, organizou a exposição intitulada *Dos tempos dos azulejos e beirais à cidade de hoje*, evento prestigiado e patrocinado pelo interventor Ruy Carneiro e sua esposa. De todos os fotógrafos analisados, Walfredo Rodrigues era o único a ser funcionário do Estado, conforme investigação feita nas folhas de pagamento, à época. Entretanto, não aparece a função que desempenhava, apenas que era lotado no Departamento de Estatística e Publicidade, o que me faz imaginar receber o salário pela sua atuação como fotógrafo oficial.

⁶⁶ Entrevista concedida a Bertrand de Lira em 5 out.1995.

Liberacao n.º 73

SECRETARIA DA FAZENDA
TESOURO DO ESTADO
SECCAO BOLLEIRITH DO D. E. P.
FOLHA DE PAGAMENTO

CREDITO DE 100.000.000 de Reaes
emitido em 10 de Junho de 1911
pelo Sr. Ministro da Fazenda
Dr. Theodoro de Figueiredo
Ass. Theodoro de Figueiredo

T. O. G.

N.º	NOME	N.º	N.º	T. O. G.		N.º
				Procedente	Procedente	
1	ALVARO DE SOUZA	100.000.000	100.000.000			
2	ALVARO DE SOUZA	100.000.000	100.000.000			
3	ALVARO DE SOUZA	100.000.000	100.000.000			
4	ALVARO DE SOUZA	100.000.000	100.000.000			
5	ALVARO DE SOUZA	100.000.000	100.000.000			
6	ALVARO DE SOUZA	100.000.000	100.000.000			
7	ALVARO DE SOUZA	100.000.000	100.000.000			
8	ALVARO DE SOUZA	100.000.000	100.000.000			
9	ALVARO DE SOUZA	100.000.000	100.000.000			
10	ALVARO DE SOUZA	100.000.000	100.000.000			
11	ALVARO DE SOUZA	100.000.000	100.000.000			
12	ALVARO DE SOUZA	100.000.000	100.000.000			
13	ALVARO DE SOUZA	100.000.000	100.000.000			
14	ALVARO DE SOUZA	100.000.000	100.000.000			
15	ALVARO DE SOUZA	100.000.000	100.000.000			
16	ALVARO DE SOUZA	100.000.000	100.000.000			
17	ALVARO DE SOUZA	100.000.000	100.000.000			
18	ALVARO DE SOUZA	100.000.000	100.000.000			
19	ALVARO DE SOUZA	100.000.000	100.000.000			
20	ALVARO DE SOUZA	100.000.000	100.000.000			
21	ALVARO DE SOUZA	100.000.000	100.000.000			
22	ALVARO DE SOUZA	100.000.000	100.000.000			
23	ALVARO DE SOUZA	100.000.000	100.000.000			
24	ALVARO DE SOUZA	100.000.000	100.000.000			
25	ALVARO DE SOUZA	100.000.000	100.000.000			
26	ALVARO DE SOUZA	100.000.000	100.000.000			
27	ALVARO DE SOUZA	100.000.000	100.000.000			
28	ALVARO DE SOUZA	100.000.000	100.000.000			
29	ALVARO DE SOUZA	100.000.000	100.000.000			
30	ALVARO DE SOUZA	100.000.000	100.000.000			
31	ALVARO DE SOUZA	100.000.000	100.000.000			
32	ALVARO DE SOUZA	100.000.000	100.000.000			
33	ALVARO DE SOUZA	100.000.000	100.000.000			
34	ALVARO DE SOUZA	100.000.000	100.000.000			
35	ALVARO DE SOUZA	100.000.000	100.000.000			
36	ALVARO DE SOUZA	100.000.000	100.000.000			
37	ALVARO DE SOUZA	100.000.000	100.000.000			
38	ALVARO DE SOUZA	100.000.000	100.000.000			
39	ALVARO DE SOUZA	100.000.000	100.000.000			
40	ALVARO DE SOUZA	100.000.000	100.000.000			
41	ALVARO DE SOUZA	100.000.000	100.000.000			
42	ALVARO DE SOUZA	100.000.000	100.000.000			
43	ALVARO DE SOUZA	100.000.000	100.000.000			
44	ALVARO DE SOUZA	100.000.000	100.000.000			
45	ALVARO DE SOUZA	100.000.000	100.000.000			
46	ALVARO DE SOUZA	100.000.000	100.000.000			
47	ALVARO DE SOUZA	100.000.000	100.000.000			
48	ALVARO DE SOUZA	100.000.000	100.000.000			
49	ALVARO DE SOUZA	100.000.000	100.000.000			
50	ALVARO DE SOUZA	100.000.000	100.000.000			
51	ALVARO DE SOUZA	100.000.000	100.000.000			
52	ALVARO DE SOUZA	100.000.000	100.000.000			
53	ALVARO DE SOUZA	100.000.000	100.000.000			
54	ALVARO DE SOUZA	100.000.000	100.000.000			
55	ALVARO DE SOUZA	100.000.000	100.000.000			
56	ALVARO DE SOUZA	100.000.000	100.000.000			
57	ALVARO DE SOUZA	100.000.000	100.000.000			
58						

FUNCIONÁRIO				VENCIMENTOS	Dias de faltas	DESCONTOS		Líquido a pagar
Matrícula	NOME	Categoria	CL			Famêlia	Contribuições	
				: \$		: \$	: \$	: \$
46	CARMEN VENEZES	51		3200			2841	359
47	GENILDA BARRETO	51		3200			2844	356
48	JERONIMO DUANTE RODRIGUES	53		3000				3000
49	RENATO COUTINHO LINS	54		3200			2841	359
50	VALFREDO RODRIGUES	55		3000				3000
51	LOURIVAL C DE VENEZES GUERRA	56		4000			3933	67
52	CARLOS DE CARVALHO PINTO	56		4000			3533	467
53	DEOCLECIANO DE BELLI	58		2600			1304	1296
54	PEDRO MARIANO GUEDES	59		2000				2000
55	ARNALDO CHAVES	59		2000			1763	237
56	JOSE PEREIRA DA SILVA	60		3500			1559	1941
189	JOANA DIAS DA SILVA	50		2000			163	1837

124

Como podemos perceber⁶⁷, o nome de Walfredo Rodrigues constava na folha de pagamento do Estado, sendo lotado no Departamento de Estatística e Publicidade.

Falmar Falcão foi repórter fotográfico por vinte e oito anos, vinculando-se, institucionalmente, ao Gabinete Civil, Secretaria de Transportes e Obras e Secretaria de Comunicação Social. (LIRA, 1997) Um grande retocador usando lápis HB e 3H de acordo com cada parte do rosto, pois “no retoque se podia engordar ou emagrecer as pessoas”⁶⁸.

IMAGEM XIV A ARTE DO CLICHERISTA ARIEL FARIAS



Fonte: Jornal A UNIÃO, 10 ago.1937.

Nesse *fotojornalismo*, além da assinatura de Aurélio Filgueiras, logo abaixo, em detalhe quase imperceptível, podemos ler o nome “ARIEL”. Trata-se do pernambucano Ariel Alexandre Farias que, a partir de 1931, ocupou o cargo de clicherista do Jornal A União. Foi trazido à Paraíba pelas mãos de Eduard Stuckert, aos vinte anos de idade. Participou ativamente do movimento de 1930, alistando-se como voluntário no combate às tropas legalistas. Além de clicherista, vez por outra, ele se destacava na reportagem fotográfica: “Ariel, assassinaram fulano de tal ali. Então, apanhava minha máquina e ia lá

⁶⁷ A título de ilustração, coloquei essa folha de pagamento de 1939, embora tenha pesquisado nos anos subsequentes.

⁶⁸ Entrevista concedida a Bertrand de Lira em 5 out.1995.

fotografar”, contara ele ao Jornal *O Norte*. No dia seguinte, a foto estampava as páginas do periódico oficial paraibano.

Segundo Bertrand de Lira (1997, p. 175) “(...) ele escrevia sua assinatura de trás para frente com uma agulha sobre o negativo, para ser gravada corretamente no clichê de zinco”. Estudou na Escola de Artes e Ofícios de Recife tendo, em seguida, ocupado o cargo de clicherista para os jornais *Pequeno*, *Diário da Manhã* e *Diário da Tarde*. Na Paraíba, após desempenhar seus trabalhos no jornal oficial por vinte anos, se dedicou, especialmente, à fotografia, abrindo o Foto Condor.

3.4.2- Dispositivos técnicos e estéticos: como fotografavam e como reproduziam para o jornal?

O historiador que tomar os periódicos como fonte e/ou objeto de estudo, deverá estar atento para rever determinadas metodologias que levam em consideração as informações de jornais e revistas como algo dado. Parece dever de ofício ultrapassar as fronteiras do conteúdo e passar à forma e aos não ditos das notícias, inquirindo quanto às linhas editoriais, sujeitos envolvidos no processo, escolha de títulos, ilustrações e legendas, articulações com grupos políticos e financeiros, circulação e consumo, dentre outros aspectos. Como sugere Tânia De Luca (2006, p. 141, grifo no original)

As considerações apontam, portanto, para um tipo de utilização da imprensa periódica que não se limita a extrair um ou outro texto de autores isolados, por mais representativos que sejam, mas antes prescreve **a análise circunstanciada do seu lugar de inserção e delinea uma abordagem que faz dos impressos, a um só tempo, fonte e objeto de pesquisa historiográfica, rigorosamente inserida na crítica competente.**

Nessa parte da Tese, o que me interessa do Jornal *A União*, são as suas fotografias sobre as comemorações cívicas. Contudo, mesmo selecionando a parte, é preciso investigar o todo. Para isso, convido o leitor a analisar o quadro seguinte.

QUADRO VIII HISTÓRICO DO JORNAL A UNIÃO (1893-1945)

ANO	TIRAGEM	FORMA	DIRETOR
1893	?	4 páginas, secção <i>Telegramas</i> .	Gama e Mello (redator chefe).
1894	500 exemplares	Editoriais, notas informativas, mensagens oficiais, decretos e anúncios; páginas de 4 colunas; utilização do prelo manual	-

		“Alauzet”. Passava a noite inteira para a folha ficar pronta.	
1901	?	A folha passou de 4 para 5 colunas, permanecendo a mesma estrutura; A legenda foi mudada para <i>Orgam do partido Republicano Federal do Estado da Parahyba</i> ; “Publicação diária”.	Tito Silva deixa o cargo sendo substituído por João Casado de Almeida Nobre.
1903	?	“Publicação diária da manhã”, no quadro de expediente na primeira página.	-
1908	?	O n. 34 circulou em tamanho reduzido, 8 páginas, formato tablóide, para noticiar as comemorações da visita de Álvaro Machado à Paraíba e o aniversário de Walfredo Leal.	-
1913	?	Diagramação simples, um título e duas colunas e linhas desenhadas para enfeitar as páginas. A partir de então, foi introduzida a manchete de primeira página ocupando todas as colunas e a secção <i>Última Hora</i> , com publicação de telegramas vindos da Europa e do Rio de Janeiro via cabo submarino. Ilustrações no jornal.	Assume a direção Carlos Dias Fernandes.
1914	?	Inauguração do <i>linotipo</i> vindo de Nova York	-
1918	?	Até 1918, o jornal circulava com 4 páginas divididas em 7 colunas publicando contos, romances, ensaios e poesias. As demais páginas traziam anúncios. Na coluna <i>Notícias</i> , eram publicados assuntos políticos, policiais, esportivos e sociais. Apareceu pela primeira vez a coluna <i>A UNIÃO Agrícola</i> , que circulava aos sábados.	-
1926	?	-	Assume a direção Nelson Lustosa.
1928	?	A legenda foi alterada para <i>Orgam Oficial do Estado</i> . O governo adquiriu a máquina <i>Duplex</i> , importada da Alemanha.	Assume a direção Celso Mariz.
1929	6.500 exemplares com 3.091 vendidos avulsos na capital. E aumento de venda no interior do estado.	Formato reduzido, tamanho tablóide, os primeiros títulos de mais de um corpo em duas linhas, passando o número de páginas para 8. Nova feitura para a mensagem presidencial enviada à Assembléia, num livro de um-oitavo.	Celso Mariz pede demissão do cargo, assumindo Nelson Lustosa.
1930	10.000 exemplares	Surge a secção <i>O Dia em Palácio</i> ; As notícias importantes eram divulgadas em manchetes de 3 títulos ou em rodapé na primeira página. Publicou sobre João Dantas e o perrepismo 56 edições.	Assume o cargo Osias Gomes, depois substituído por Rafael Correia de Oliveira.
1931	?	Publicada a primeira entrevista com a estrutura de perguntas e respostas. Aparece pela primeira vez a secção <i>Cartas à Direção</i> e o jornal recebe os primeiros telegramas das agências de notícias nacionais e <i>Western</i> .	-
1932	?	Aparece o suplemento <i>Paraíba Rural</i> . Primeira reportagem assinada.	-
1934	Superior a 5.000 exemplares, atingindo todos	Circula com 16 páginas nos dias comuns e 24 aos domingos.	-

	os municípios do estado.		
1936	Tiragem de 1.400 exemplares por hora.	Melhoramentos nas técnicas de composição, impressão e encadernação. Atelier de <i>clichérie</i>	-
1940	?	-	Assume o cargo de Diretor José Leal.
1941	?	Instalação de uma estação rádio-telegráfica receptora. Contratação de serviços de agências nacionais	A direção passa às mãos de Ascendino Leite.
1943	?	Nova diagramação de matéria, títulos contados, delimitação de funções para redatores e repórteres, revisão, separação do <i>Diário Oficial</i> do Jornal <i>A União</i> . Amplo noticiário do interior.	O cargo é assumido por Octacílio de Queiroz.
1945	?	Outro cabeçalho, utilização da zincogravura, edições ilustradas.	-

Fonte: MARTINS, 1977. Organização da tabela pelo autor da Tese, com base no livro de Eduardo Martins. A ausência de uma seqüência cronológica, ano a ano, se justifica em função da fonte citada

De acordo com a definição estabelecida por Roland Barthes (2000, p. 325),

A fotografia de imprensa é uma mensagem. A totalidade dessa mensagem é constituída por uma fonte emissora, um canal de transmissão e um meio receptor. A fonte emissora é a redação do jornal, o grupo de técnicos, dentre os quais uns batem a foto, outros a escolhem, a compõem, a tratam, e outros enfim a intitulam, preparam uma legenda para ela e a comentam. O meio receptor é o público que lê o jornal. E o canal de transmissão é o próprio jornal, ou, mais exatamente, um complexo de mensagens concorrentes, de que a foto é o centro, mas de que os contornos são constituídos pelo texto, título, legenda, paginação, e, de maneira mais abstrata mas não mesmo “informante”, pelo próprio nome do jornal (pois este nome constitui um saber que pode fazer infletir fortemente a leitura da mensagem propriamente dita: uma foto pode mudar o sentido ao passar de l’ Aurore para l’Humanité)”.

A história do Jornal *A União* se confunde com as ideologias de cada governo. Aparece sob o apagar das luzes do século XIX, como veículo a legitimar o alvarismo. Ainda hoje, continua a desempenhar funções propagandísticas e apologéticas dos dirigentes políticos. Desde o nascimento, o rebento gerado por Álvaro Machado carrega o símbolo da oficialidade, sendo, até hoje, um empreendimento inteiramente estatal. Até o recorte temporal estabelecido no quadro acima, sua linha editorial e política buscava enaltecer as elites oligárquicas *alvarista*, *walfredista*, *epitacista*, *americista*, *argemirista* e *ruista*, respectivamente. A cada oligarquia emergente, o periódico oficial procura silenciar a memória a respeito da anterior, exceto para desqualificações.

Do ponto de vista da forma e da técnica, o jornal passou por três grandes transformações. A primeira, entre 1913/14, durante o governo Castro Pinto. Na estrutura burocrática do Estado, foi acrescido o cargo de Diretor, subordinado diretamente à Secretaria do Palácio visto que, até então, a folha esteve sob a batuta de um redator-chefe. O pioneirismo do cargo coube ao poeta Carlos Dias Fernandes. A diagramação passou a ser simplificada limitando-se, basicamente, “a enfeitar as páginas com linhas desenhadas nos trabalhos gráficos dos quadros, muito usado na época”. (MARTINS, 1977, p. 32). Nesse bojo, apareceu, ainda, a reportagem a cobrir os acontecimentos no seu desenrolar. No que concerne aos aspectos tecnológicos, em 1914, o governo adquiriu uma linotipo, máquina que passara a substituir o trabalho de dez operários, segundo anunciava o próprio jornal.

Ainda com relação ao Jornal *A União*, o ano emblemático do encontro entre as letras e as fotografias é 1913. Naquele momento, a capa do periódico oficial foi ilustrada por uma quantidade de imagens nunca antes vista. No ano seguinte, lá estavam figuras de proa do oligarquismo paraibano, a exemplo de Álvaro Machado, Castro Pinto, Heráclito Cavalcanti, Celso Vieira e a equipe de redatores e administradores daquela folha⁶⁹.

IMAGEM XV PRIMEIRA GRANDE APARIÇÃO DE IMAGENS NO JORNAL A UNIÃO



Fonte: Jornal A UNIÃO, 2 fev.1914.

⁶⁹ A imagem à direita é um recorte da página do Jornal A União (à esquerda).

Na concepção de Gabriel Bechara Filho (1983), em 1914 ocorreu a primeira tentativa de organizar a fotografia com objetivos jornalísticos, relatada por ele nos seguintes termos:

No ano de 1914, na “União” encontramos, talvez uma das primeiras tentativas de registro fotográfico local de intenção jornalística: O primeiro bonde elétrico da ETLF saindo da estação de Tambiá, e o aspecto interno da estação, reproduzidas a 22 de fevereiro de 1914. As duas fotos ainda não são instantâneos, mas já demonstram a intenção de uma fotografia de objetivo jornalístico, preocupada no registro do fato ocorrido. (BECHARA FILHO, CORREIO DAS ARTES, 27 nov. 1983)

Esse casamento inicial da linguagem fotográfica com a jornalística também foi ocorrendo no interior do estado. Bechara nos oferece dois exemplos. Em 1912, o *Jornal O Centro*, da cidade de Areia, reproduziu os retratos de Castro Pinto e Lopes Machado. Em 1916, o *Jornal de Itabaiana* publicou o retrato do senador Antonio Massa.

CONJUNTO DE IMAGENS XVI RETRATOS DE POLÍTICOS PARAIBANOS EM A UNIÃO



Fonte: Jornal A UNIÃO, 11 ago.1923.



Fonte: Jornal A UNIÃO, 22 out.1923



Fonte: Jornal A UNIÃO, 22 out.1924.



Fonte: Jornal A UNIÃO, 27 jun.1924



Fonte: Jornal A UNIÃO, 22 out.1924.



Fonte: Jornal A UNIÃO, 22 out.1924.

Como podemos ler nesse conjunto de imagens, a década de 1920 foi proeminente no que tange à reprodução dos retratos das autoridades políticas da época. Nenhum deles, porém, está assinado, o que dificulta atribuir uma autoria mais segura. Entretanto, pode-se conjecturar em favor dos fotógrafos Frederico Falcão, Pedro Tavares, Olívio Pinto e Walfredo Rodrigues. Os quatro mantinham laços estreitos com a arte pictórica, de modo que, no caso paraibano, a fotografia não encontrou grandes obstáculos para freqüentar as exposições de artes. (LIRA, 1997, p. 65) O primeiro gostava de presentear as autoridades com quadros representando o retrato dos políticos, sem falar que também entrou para o mundo da política. O segundo, também retratista renomado pelas suas qualidades com os pinceis, foi contratado pelo Palácio da Redenção, trabalhando até 1945, quando se aposentou. O terceiro também coloria fotos e fotografou para o *Almanach do Estado da Paraíba*, em 1933. O quarto, contudo, fotografou o Centenário da Independência para a *Revista Era Nova*, além de também trabalhar para o governo estadual. Por isso, é possível e até provável que os retratos distribuídos no interior dos ornamentos coloridos, espalhados pelas páginas de *A União*, tenham as mãos desses artistas pelo meio.

Seria nos anos de 1920 que a fotografia de imprensa ganharia maior dimensão na Parahyba do Norte. O meio de comunicação a se destacar, naquele momento, se tratava da *Revista Era Nova*. Como ocorrera na Europa e nos Estados Unidos, a fotografia passa à condição de enredar um acontecimento, antes nas revistas ilustradas do que nos jornais de circulação diária. Gisèle Freund (*apud* Sousa, 1998, s/p) explica que

Esta utilização tardia da fotografia na imprensa é devida ao facto de que as imagens devem ainda ser feitas fora do jornal. A imprensa, cujo sucesso se funda na actualidade imediata, não pode esperar e os proprietários dos jornais hesitam em investir grandes somas de dinheiro nestas novas máquinas.

E Jorge Pedro Sousa (1998, s/p) acrescenta:

Por um lado, é provável que um público mais conservador continuasse a considerar o desenho como uma forma de arte, estatuto que não outorgaria à fotografia. Desta forma, o seu gosto privilegiaria o desenho da fotografia em detrimento da fotografia em si, fazendo-se eco da polémica que os detractores do novo *médium* alimentavam quase desde o seu nascimento.

Seja por essas condições ou por outras, na Paraíba não foi diferente. Retornando ao trabalho de Bertrand de Lira, a *Revista Era Nova* se antecipou ao *Jornal A União* no tocante ao que estou falando. Trata-se de uma revista de circulação quinzenal que teve vida entre 1921 e 1926. Encostada nos pilares da oficialidade, esse periódico passou a

representar um projeto das elites entusiastas com as idéias de progresso sopradas da Europa e dos Estados Unidos. (LIRA, 1997, p. 135)

Entre outras tantas matérias, ganhou relevância a publicação de fotografias documentais, de que são exemplos as imagens encomendadas sobre a expansão da rede ferroviária, as obras contra as secas e o centenário da independência do Brasil. Eram os governos querendo tirar proveito dos aspectos *denotativos* da fotografia, arraigados no imaginário social e no senso comum como forma de provar o progresso que chegara ao ponto mais oriental das Américas. (IDEM, p. 141)

Outro *spectrum* bastante captado pela ótica do progresso e da modernização foram as reformas urbanas. A edição de 1925 trouxe imagens das obras do saneamento da capital, inclusive apresentando aos consumidores a imagem da planta do projeto. Estava ela antenada com o discurso do novo, com a euforia das mudanças em busca da implementação de uma Paraíba moderna.

O segundo conjunto de transformações ocorridas no jornal oficial se deu durante o governo de João Pessoa (1928-1930). A direção de *A União* passou às mãos de Celso Mariz e depois, de Osias Gomes. A novidade tecnológica tão propagada pelo próprio jornal foi a compra da máquina *Duplex*, importada da Alemanha para operar na impressão da folha oficial. Como podemos ver no quadro, a tiragem diária chegava à casa dos 10.000 exemplares, vendidos por vários estados do Nordeste na conjuntura das eleições, e do movimento de 1930. Eduardo Martins(1977, p. 41. Grifo no original) se reporta às mudanças operadas em 1929 nos seguintes termos:

Modernizada, passou a ser impressa em formato reduzido, tamanho tablóide, o primitivo, estampando os primeiros títulos de mais de um corpo, em duas linhas, tendo circulado no dia 22 de outubro de 1929 em edição especial de 32 páginas, comemorativa do 1º aniversário do governo, e iniciando a sua fase de melhoramentos materiais, principalmente composição em linotipo e impressão em máquina Duplex. O número de páginas passou a ser ordinariamente de oito. Tanto é assim que a partir do nº 273, de 29/11/1929, ostentava, acima do título da última página, o dístico *Composto em linotipos-Impresso em máquina retoplana Duplex*, que do nº 280 em diante passou a figurar abaixo do título.

IMAGEM XVII
MÁQUINAROTOPLANA DUPLEX DO JORNAL A UNIÃO



Fonte: Jornal A UNIÃO, 2 fev.1933.

O aparelhamento técnico citado possibilitou o aumento considerável na tiragem. Osias Gomes (*apud* Martins, 1977, p. 42), diretor à época, chega a firmar que “Nós chegamos a tirar 30 mil exemplares (...) uma coisa escandalosa. Entrava papel de momento, caminhão de papel, as máquinas não paravam(...) O jornal era vendido até clandestinamente nos Estados vizinhos, entre os inimigos”. Com a extinção do Jornal *O Liberal*, *A União* praticamente monopolizava a informação a ser vendida pelas vias jornalísticas impressas.

Nesse momento, o periódico estatal também aumentou o número de imagens fotográficas. Especialmente, em função do conturbado ano de 1930. A campanha da Aliança Liberal, o assassinato, o velório e as homenagens à memória de João Pessoa são

noticiados sempre ao lado de fotografias. Igualmente fotografadas e reproduzidas tecnicamente para *A União*, eram as obras públicas realizadas por cada governo, desde, pelo menos, Solon de Lucena (1922-1926) e João Suassuna (1924-1926), que inaugurou a luz elétrica e a ponte de Taperoá no dia do aniversário de Epitácio Pessoa. Mesmo assim, a frequência cotidiana de imagens fotográficas ainda é de pequena quantidade em relação ao ano de 1930.

Eu diria que a terceira grande reformulação ocorreu durante o governo Argemiro de Figueiredo (1935-1940), embora puxada pelas iniciativas dos interventores anteriores. Em 1933, durante a gestão de Gratuliano de Brito, *A União* protagonizou a primeira reportagem assinada, *Taperoá vista por uma Kodak*, cuja responsabilidade jornalística coube a João Lélis de Luna Freire, que depois viria a governar aquela cidade do Cariri paraibano.

IMAGEM XVIII PRIMEIRA REPORTAGEM ASSINADA DO JORNAL A UNIÃO



Fonte: Jornal A UNIÃO, 15 out.1933.

Em 1934, o jornal alcançava todos os municípios paraibanos, “Da areia do mar ao último marco de nossas fronteiras, no cariri, curimataú e alto sertão”. (BAYNER *apud* MARTINS, 1977, p. 45) Gratuliano de Brito (1932-1934) aumentou o número de *linotipos* na busca, incessante, pela modernização do maior órgão da imprensa paraibana à época.

Antonio Bayner (*apud* Martins, 1977, p. 45), a propósito, oferece um longo relato de memória de que vale a pena citar um trecho:

Nos idos de 1934 (...) A União era o quente em matéria de jornalismo. Praticamente era o único jornal de circulação diária no Estado(...) a redação gemendo e a revisão chorando. Montes de originais descendo às oficinas para a composição. Uma safra de galés e provas, subindo à corrigenda e ao cotejo. A madrugada correndo solta, o sono apertando, o estômago vazio e o *batente* cada vez mais duro, varando as horas. Deveu-se à inspiração do “velho” Francisco Sales (...) o lanche ao operariado, à meia noite. Pão manteigado, leite e café. Aos sábados, picado de porco, limão e farinha. Sem pinga. Até secretário de estado encostava para o sarapatel dos sábados.

A partir de 1935, já com Argemiro à frente do governo paraibano, ocorreu uma transformação nas técnicas de composição, impressão e encadernação do jornal. Com base nas informações de Eduardo Martins (1977, p. 47), até 1936 o material que constituía *A União*, era composto de duas máquinas em linotipo para composição e três máquinas modelo 8 para composição corrida. A maquinaria, tida como obsoleta e insignificante, o governo aumentou-a para mais uma máquina modelo 14 “tipo relâmpago”, com três magazines centrais, três auxiliares e um serrote além de uma serra circular utilizada para cortar lingotes de chumbos e uma máquina manual para furar. Para os serviços de impressão, o governo comprou um prelo “Tip Top II” (alemão) para impressão avulsa, com um motor conjugado com capacidade de impressão de 1.400 exemplares por hora. Comprou ainda um “Prelo Monopol”, com tinteiro cilíndrico, uma máquina para cortar, um rebolo para amolar lâminas, e um “Prelo Cilíndrico” de fabricação italiana para impressão de obras. Também foi instalado um atelier para serviços de *clichérie*, instalação composta por um motor com gerador de gás e eletricidade. No que tange à encadernação, entre os destaques está a máquina *Perfection*, de origem alemã e com capacidade para grampear até 40 ou 50 milímetros.

IMAGEM XIX
CONJUNTO DE LINOTIPOS EM FUNCIONAMENTO



Fonte: Jornal A UNIÃO, 25 jan 1936.

IMAGEM XX
PRELOS PARA IMPRESSÃO DE AVULSOS, “TIP-TOP” E “MONOPPOL”



Fonte: Jornal A UNIÃO, 25 jan.1939.

IMAGEM XXI
LINOTIPO MODELO 14, TIPO RELÂMPAGO, PARA SERVIÇO DE
ESTATÍSTICA



Fonte: Departamento de Estatística e Publicidade da Paraíba, 1938.

IMAGEM XXII
GRILHOTINA PARA CORTE DE PAPEL



Fonte: Departamento de Estatística e Publicidade da Paraíba, 1938.

IMAGEM XXIII

SERRA CIRCULAR PARA CORTAR LINGOTES DE CHUMBO



Fonte: Jornal A UNIÃO, 25 jan.1936.

IMAGEM XXIV

MÁQUINAS DE GRAMPEAR



Fonte: Departamento de Estatística e Publicidade da Paraíba, 1938.

Em 1941, já no decorrer da interventoria de Ruy Carneiro, o Jornal *A União* inovaria também ao contratar os serviços de agências cujos recursos eram orçados para a Secretaria do Interior. Tempos da II Guerra, que, por sinal, rouba a cena ao se constituir como noticiário prioritário a estampar as páginas do periódico paraibano. Ascendino Leite, então diretor, afirma que: “Na época eclodia a Segunda Guerra e as necessidades de informações eram mais prementes, de modo que tínhamos de competir em pé de igualdade, com a imprensa de Pernambuco”. (*apud* MARTINS, 1977, p. 48)

Mas, afinal, podemos considerar que a Paraíba das décadas de 1930/40 conheceu o fotojornalismo moderno?

Na imprensa paraibana o fotojornalismo engatinhava. Nenhum jornal dispunha de um fotógrafo exclusivamente para o trabalho fotográfico, sendo seus serviços solicitados quando o jornal julgasse necessário. O jornal **A União**, periódico do Governo do Estado, utilizava os serviços dos fotógrafos contratados por outras secretarias do governo a exemplo do Gabinete Civil ou de Obras Públicas. Profissionais como Walfredo Rodrigues, Pedro Tavares e Aurélio Filgueiras, entre outros, fotografaram a serviço do governo e cujos registros iriam ilustrar, nas décadas de 10, 20 e 30, as páginas do lendário periódico. Nenhum desses fotógrafos tinha seu trabalho creditado quando de sua publicação, fato explicado pela histórica desvalorização dessa atividade profissional. (...) o fotógrafo

sempre foi visto como aquele sujeito de origem humilde, sem bagagem cultural e escolaridade. (LIRA, 1997, p. 182. Grifo no original)

Não existiam então, na Paraíba, agências fotográficas, muito menos a profissionalização específica de fotógrafo de imprensa. As imagens também não eram creditadas ao seu realizador direto, embora os fotógrafos assinassem a obra, “Só que naquela época o próprio profissional resguardando o direito dele assinava a fotografia como uma arte, como um trabalho artístico, né? Eles faziam muito isso” (STUCKERT FILHO, Entrevista ao autor, mar.2011) sem, contudo, serem portadores de direitos autorais.

Entretanto, se não havia o *fotojornalismo* na acepção conceitual *stricto sensu*, não podemos deixar de classificá-lo *lato sensu*. Voltemos, então, a dialogar com Jorge Pedro Sousa. Para ele, o conceito de *fotojornalismo* pode ser pensado tanto no sentido amplo como no sentido específico. No primeiro caso, o autor afirma que

(...) entendemos por fotojornalismo a actividade de realização de fotografias informativas, interpretativas, documentais ou "ilustrativas" para a imprensa ou outros projectos editoriais ligados à produção de informação de actualidade. Neste sentido, a actividade caracteriza-se mais pela finalidade, pela intenção, e não tanto pelo produto; este pode estender-se das *spot news* (fotografias únicas que condensam uma representação de um acontecimento e um seu significado) às reportagens mais elaboradas e planeadas, do fotodocumentalismo às fotos "ilustrativas" e às *feature photos* (fotografias de situações peculiares encontradas pelos fotógrafos nas suas deambulações). Assim, num sentido lato podemos usar a designação fotojornalismo para denominar também o fotodocumentalismo e algumas foto-ilustrativas que se publicam na imprensa.

Em contraposição a essa definição mais ampla, o autor aborda o conceito no sentido mais recortado na análise. Afirma ele que

Em sentido restrito, o fotojornalismo distingue-se do fotodocumentalismo. Esta distinção reside mais na prática e no produto do que na finalidade. Assim, o fotojornalismo viveria das *feature photos* e das *spot news*, mas também, e talvez algo impropriamente, das foto-ilustrações, e distinguir-se-ia do fotodocumentalismo pelo método: enquanto o fotojornalista raramente sabe exactamente o que vai fotografar, como o poderá fazer e as condições que vai encontrar, o fotodocumentalista trabalha em termos de projecto: quando inicia um trabalho, tem já um conhecimento prévio do assunto e das condições em que pode desenvolver o plano de abordagem do tema que anteriormente traçou. Este *background* possibilita-lhe pensar no equipamento requerido e reflectir sobre os diferentes estilos e pontos de vista de abordagem do assunto. Além disto, enquanto a "fotografia de notícias" é, geralmente, de importância momentânea, reportando-se à "actualidade", o fotodocumentalismo tem, tendencialmente, uma validade quase intemporal. De qualquer modo, o fotodocumentalismo não apresenta uma prática única: os fotógrafos podem ter métodos e formas de abordagem fotográfica dos assuntos que os distinguem.(...) O documentalismo

social, enquanto forma mais comum de fotodocumentalismo, procura abordar, mais ou menos profundamente, quer temas estritamente humanos quer o significado que qualquer acontecimento possa ter para a vida humana ou ainda as situações que se desenvolvem à superfície da Terra e afectam a mundivivência do Homem. Enquanto o fotojornalista tem por ambição mais tradicional "mostrar o que acontece no momento", tendendo a basear a sua produção no que poderíamos designar por um "discurso do instante" ou uma "linguagem do instante", o documentalista social procura documentar (e, por vezes, influenciar) as condições sociais e o seu desenvolvimento. Mesmo que parta de um acontecimento circunscrito temporalmente, o documentalista social tende a centrar-se na forma como esse acontecimento revela e/ou afecta as condições de vida das pessoas envolvidas. É preciso, porém, não esquecer que, como disse Szarcowski (1973) a propósito do eventual carácter documental da fotografia, tanto se pode mentir num sistema documental como noutro.

A citação é longa, mas importante para meus questionamentos. As comemorações cívicas paraibanas da primeira metade do século XX tiveram sempre cobertura fotográfica para serem reproduzidas no Jornal *A União*. Sobretudo, a partir da conjuntura de 1930, podemos perceber o quanto foi importante produzir um imaginário do espetáculo a ser veiculado e lido pela população. Não é à toa que os governos passaram a dispendar somas consideráveis para metamorfosear a cara e a estrutura óssea do jornal oficial. Ou ainda, contratar os maiores nomes em fotografia na capital para documentarem os gestos e feitos do presente, tantas vezes colados nas comemorações do passado.

O quadro elaborado sobre o referente fotografado demonstra duas consideráveis transformações operadas no *fotojornalismo* de *A União*. A primeira delas ocorrera durante o governo João Pessoa (1928-1930), momento em que as fotografias começaram a aparecer com mais constância nas suas páginas, isso posto em relação às décadas anteriores. A segunda, portanto, se deu a partir de 1935, no decorrer da gestão Argemiro de Figueiredo (1935-1940). O comparativo aqui já é feito em relação ao período dos governos de João Pessoa a Gratuliano de Brito, seus antecessores.

Esse processo, entretanto, não pode ser dissociado das condições técnicas apontadas em momento anterior dessa narrativa. Walter Benjamin, ao se reportar à Europa da mesma temporalidade, nos ajuda a pensar sobre o assunto. Referindo-se aos fascismos do entreguerras, assinala o filósofo frankfurtiano que

Nos grandes desfiles, nos comícios gigantescos, nos espetáculos esportivos e guerreiros, todos captados pelos aparelhos de filmagem e gravação, a massa vê o seu próprio rosto. Esse processo, cujo alcance é inútil enfatizar, está estreitamente ligado ao desenvolvimento das técnicas de reprodução e registro. (BENJAMIN, 1994, p. 194)

Nesse sentido, a técnica não é inocente, pelo contrário, é política. No caso da Paraíba, a multiplicação de imagens como parte do jornalismo impresso oficial está condicionada, também, aos investimentos governamentais na aquisição de uma aparelhagem que possibilitasse uma reprodutibilidade mais contínua da imagem no seu diálogo com a linguagem escrita. A partir da década de 1930, o *fotojornalismo* já se fazia presente no Jornal *A União*. As imagens deixaram de ser meras ilustrações da cultura escrita e passaram à condição de narradoras dos acontecimentos, de portadoras de outros significados para além do caráter ilustrativo. Aumentaram de tamanho, ganharam legendas maiores e passaram a ser, sistematicamente, distribuídas nas páginas, de modo a romper com o seu isolamento. Passou-se, ainda, da fase do retrato e do estúdio para a fotografia de paisagens em tomadas externas. Outra prática que vai se tornando corrente, é a da fotografia-cândida, notadamente, aquela relacionada à multidão e às cenas políticas protagonizadas naquele contexto. A maioria absoluta das fotografias de *A União* procura representar o mundo da vida pública, restando quase nada para as cenas do cotidiano e da vida privada.

Eduardo Martins (1977, p. 112) nos dá uma pista interessante sobre o interesse político pela reprodução imagética, senão vejamos:

Sob a direção do Sr. Eduardo Stuckert, foi instalada em 1931, no edifício da Imprensa Oficial a oficina de impressões fotográficas, a fim de atender ao serviço de clichês de A UNIÃO. O governo contratou a confecção com aquele profissional concorrendo este com o material e sendo-lhe facultado executar encomendas particulares, mediante abatimento no preço das destinadas ao órgão oficial.

O interesse pelos usos da fotografia como aliada do poder político só fez aumentar após o movimento de 1930. O fragmento a seguir complementa o sentido da citação anterior:

Quantos eleitores dará a Parahyba para as eleições á Constituinte.
O maior entrave tem sido, em alguns municípios do interior, a falta de fotografos .

Até o dia 15 do corrente o número de cidadãos inscriptos attingiu a 9980 e o número provável até 25 deste mês attingirá a 22.000, segundo informações prestadas pelos juízes eleitorais e preparadores da região do Tribunal Regional de Justiça Eleitoral.

Tem concorrido, em grande parte, para a demora do serviço da inscrição, não obstante o elevado numero de cidadãos qualificados, a falta de fotografos, em alguns municípios do interior, do Estado, principalmente do sertão. (Jornal A UNIÃO, 19 mar.1933)

Pelo exposto, a fotografia começava a aparecer nos documentos individuais de inscrição eleitoral, de modo que a imagem parecia ser a prova irrefutável da identidade do eleitor. O contexto da notícia é o das eleições para a Assembléia Constituinte de 1933, momento em que a Aliança Liberal Paraibana estava cindida em arestas diferentes: o Partido Progressista, comandado por José Américo, e o Partido Republicano Libertador, sob o comando de Antonio Botto de Menezes. Não apenas os eleitores necessitavam serem fotografados, os políticos também fizeram uso do retrato para fins propagandísticos, estampando-se na capa do jornal oficial todos os candidatos do PP ao lado de José Américo.

3.4.3- Apertando o botão, vai sair um espetáculo

Fotografia tem muitas e diferentes definições. Gosto muito das afirmações de Lúcia Santaella e Winfried Noth (2001) ao considerarem a imagem fotográfica pelo prisma da duplicidade. Ela é uma mistura do físico com o simbólico, do traço de real com a subjetividade culturalmente convencionada. Do real e sua transfiguração. Do único (a unicidade do referente) com o infinito (a multiplicação de imagens). É presença (certificado de presença, segundo Barthes) e é ausência (o momento fotografado não volta mais). É fusão e é corte, pois o agora da imagem se distancia do então do referente. Em suma, é um signo duplo, pois

Os signos, entre eles, as imagens são mediações entre o homem e o mundo. Devido a sua natureza de ser simbólico, ser de linguagem, ser falante, ao homem não é nunca facultado um acesso direto e imediato ao mundo. Tal acesso é inelutavelmente mediado por signos. Todas as modalidades de signos, inclusive as imagens, têm o propósito e a função de representar e interpretar a realidade, mas, ao fazê-lo, inevitavelmente interpõe-se entre homem e mundo. Assim como os espelhos, ao mesmo tempo que os signos refletem a realidade, também a refratam, quer dizer, ao refletir, transformam, transfiguram e, numa certa medida, até mesmo deformam o que é por eles refletido. (SANTAELLA e NOTH, 2001, p. 131)

Essa citação esbarra numa discussão teórica sobre os conceitos de *signo* e de *ideologia*, empreendida por Arlindo Machado, também para o campo da fotografia. Sua idéia de “*ilusão espetacular*” retoma Marx, Engels e o marxismo vulgar. Para Machado, a famosa frase pronunciada por ambos- “Se em toda ideologia os homens e suas relações aparecem invertidas como em uma câmera obscura, esse fenômeno responde a um processo histórico de vida (...)”- foi relida por Lukács, Althusser e companhia como

“distorção”, “falsificação”, “ocultamento”, “mentira”, “ficção” e “fantasia”. Para ele, ao falar de inversão, Marx e Engels queriam dizer que todo sistema de representações, como parte das relações em que se acham estabelecidas, leva os homens a inverter, isto é, interferir, interpretar e alterar o objeto representado. As classes, etnias, clãs e castas diversas elaboram suas estratégias ideológicas, embora Marx se atenha à ideologia da classe burguesa, àquela que procurava ocultar a natureza classista em proveito da universalidade, e os marxistas vulgares leram o particular pelo geral.

As ideologias são plurais e contraditórias, existem na mesma medida dos grupos sociais e seus conflitos. Portanto, todos invertem o mundo real ao marcarem-no, construirão estratégias de ação, elaborarem um ponto de vista a seu favor. (IDEM).

Na tradição clássica, o papel do *signo* é representar algo que não ele mesmo, está no lugar de alguma coisa. Os *signos*, na concepção de Arlindo Machado, são suportes materiais da ideologia que refletem e refratam a realidade, concomitantemente; e modificam porque “não é uma entidade autônoma, que ‘aponta para’, ou ‘representa’ os fenômenos do mundo com inocência, sem quaisquer mediações”. (IDEM, p. 21). Os instrumentos e sujeitos sociais se interpõem na produção sócio-cultural, refratam, marcam, interpretam, selecionam, criam significados de acordo com o jogo político e social e os lugares hierárquicos dos diversos grupos e classes. Movido por esse aparato teórico, pretendo observar as fotografias paraibanas do pós-1930.

O historiador Boris Kossoy (2001, p. 147) afirma que

Compete ao historiador fazer com que os personagens petrificados nos textos e nas imagens do passado saiam de sua mudez sepulcral. Não se pretende com tal colocação transformar o fato histórico em ficção. Mas é importante lembrar que é seu dever ousar além dos documentos desde que fundamentado neles e não mais compendiar-los e reproduzi-los como obras históricas, tradicional atitude dos historiadores de “cola e tesoura”, como bem observou Collingwood.

Nessa tarefa complexa de fazer falar personagens e eventos congelados em fotografias, fiz algumas seleções de imagens para serem interpretadas de modo particular, embora, ao final desse capítulo, elas sejam lidas em conjunto. Contudo, a noção serial com a qual trabalho, não será estatisticamente quantificada, não obstante se constituir necessário ler o conjunto fotográfico na temporalidade estabelecida para essa narrativa.

Apoiado em uma leitura indiciária, prossigamos com as investigações. Já conseguimos rastrear os fotógrafos e seus breves perfis biográficos. A essa peça do quebra-cabeças, juntamos mais outra, ao seguir as pegadas deixadas no tempo pelos sujeitos que

participaram da feitura material do Jornal *A União* e as condições técnicas oferecidas. Entretanto, ainda não conseguimos completar o enredo, que parece exigir mais investigação por parte desse detetive-historiador. Dessa forma, mãos à obra.

A peça que parece faltar para a composição, mais ou menos coerente, da narrativa é aquela que Roland Barthes chama de *spectrum*, ou seja, o referente. Investigar os fragmentos recortados no mundo social é por demais importante, pois

Quando fotografa, o fotógrafo o faz em função do canal em que sua foto será distribuída, quer dizer, em função de determinada publicação científica ou não, determinado jornal, revista, determinada exposição ou, simplesmente, em função do seu álbum particular. (SANTAELA e NOTH, 2001, p. 123/24)

Os fotógrafos aqui analisados exerceram boa parte de seu ofício com um olho na câmera e outro no contrato assinado com o governo. Restava muito pouco à liberdade de atuação do profissional de fotografias políticas. As regras do trabalho e as escolhas do fragmento a ser congelado, eram ditadas pela ideologia do Estado, pois “(...) se a cultura comunica, a ideologia estrutura a comunicação, e a hegemonia social faz com que a imagem da classe dominante predomine, erigindo-se como modelo para as demais”. (MAUAD, 2008, p. 25)

IMAGEM XXV FESTAS DA PÁTRIA



Fonte: Jornal A UNIÃO, 7 set.1935.



Fonte: Jornal A UNIÃO, 7 set.1935



Fonte: Jornal A UNIÃO, 11 set.1935.

As fotografias acima foram realizadas em 1935, por ocasião das comemorações da Independência do Brasil. Pela primeira vez, o “Dia da Pátria” mereceu manchete de capa com imagem por parte do Jornal *A União*⁷⁰ e foi noticiado sob a forma de reportagem fotográfica. As imagens não mais ilustram o texto escrito, e sim, narram o espetáculo cívico num enredo contado em três páginas. O clichê e o editor se encarregavam de organizar as fotografias, reproduzindo e montando-as de maneira a se exibirem em várias cenas no mesmo quadro. No processo de diagramação, a hierarquização é bastante acentuada. O governante e as autoridades políticas sempre ficam em posição de destaque no plano do enquadramento, do foco e do tamanho fotográficos. É o que podemos observar em várias imagens, a exemplo das iconografias apresentadas, nas quais foi realizada uma montagem de modo a enfatizar o governador Argemiro de Figueiredo rodeado de auxiliares e autoridades, acima dos governados, que desfilavam ou assistiam o evento cívico. Na imagem de capa, enquanto as autoridades se colocam sobre a sacada do Palácio da Redenção, os estudantes ficam defronte a elas, nas imediações da Praça João Pessoa.

⁷⁰ A mesma imagem foi reproduzida pela Revista *Ilustração*, uma revista ilustrada que circulou, quinzenalmente, na Paraíba, entre 1935 e 1936. O editor era o jornalista José Leal e o fotógrafo-repórter era Ariel Farias.

IMAGEM XXVI
ARGEMIRO FIGUEIREDO NA FESTA DA PÁTRIA



Fonte: Jornal A UNIÃO, 11 set.1935.

De acordo com Balandier (1982, p. 12), “A topografia simbólica de uma grande cidade é uma topografia social e política”, pois cada sociedade, cultura, cidade, regime político, classe ou grupo social traça sua geografia simbólica para a encenação a ser apresentada. O espaço se torna uma construção sociocultural carregada de significados ideológicos. Nesse particular, as praças representam, também, lugares de celebrações ou de protesto. Nesse sentido, o traço que mais se destaca na imagem anterior, além do interventor, é a arquitetura da Praça da Independência, símbolo das comemorações do 7 de setembro desde as festas do Centenário, em 1922.

IMAGEM XXVII
IMAGENS DO MOVIMENTO COMUNISTA DE 1935



IMAGEM XXVIII FOTOGRAFIAS DO DOPS PARAIBANO



Fonte: Jornal A UNIÃO, 28 jun.1936.



Fonte: Jornal A UNIÃO, 29 jun.1936.

As oposições só eram fotografadas na condição marginalizada de “subversivas”, como nessas três imagens. Na imagem datada de 1935, foi reproduzida a fotografia do Quartel de Polícia de Natal após a fuga dos revoltosos. Abaixo, o mesmo quartel aparece fotografado num ângulo de baixo para cima destacando a fachada destruída, sugerindo ao leitor que os comunistas eram “desordeiros”, “arruaceiros” e “detratores” das instituições nacionais.

Nas imagens de 1936, o governo pretendia usar a fotografia para fomentar a ideologia da criminalização. De um lado, foram divulgados os retratos dos “subversivos” denunciados à Delegacia de Ordem Política e Social. No dia seguinte, foram exibidas fotografias focando o Engenho Triunfo, de propriedade do major João Alves de Mello, “feito prisioneiro” dos “sediciosos”; a Mata de Jaguaribe, na qual José Pedro de Oliveira “esperava armas” para o “ataque” ao 22º BC; a Usina S. Alexandrina, “invadida” à procura de armas; o Rio Gramame, onde estavam concentrados os amotinados chefiados por João

José; e a ponte sobre o mesmo rio onde se “dispuseram os sediciosos sabendo do fracasso do plano de rebelião”. As expressões aspeadas e em itálico foram retiradas das legendas das fotografias, estas também selecionadas pelos editores do periódico de modo a se juntar a imagem e reforçar a pretensa leitura iconográfica oficial.

As imagens da Festa da Pátria e da resistência comunista faziam parte do mesmo contexto histórico. Fabricadas e divulgadas em 1935, em meio ao nacionalismo varguista e ao recrudescimento do movimento operário e do número de greves, essas fotografias elaboravam a mensagem da unidade da nação em consonância com a teleologia do progresso, que estava sendo “ameaçada” pelo “extremismo” da esquerda. Portanto, ao procurar narrar para os paraibanos, uma representação visual “gloriosa” da identidade nacional brasileira, jogava-se com a alteridade detratando-a, significando-a como “inimigos” da Pátria Brasileira e “obstáculo” aos valores tradicionais da política, da religião e da moral.

IMAGEM XXIX IMAGENS DA ADMINISTRAÇÃO ARGEMIRO DE FIGUEIREDO



Fonte: Jornal A UNIÃO, 25 jan.1936.

O maior espetáculo político argemirista ocorria no dia 25 de janeiro, dia do aniversário de seu governo. Das comemorações do passado mais recente, essa data foi a mais fotografada. O trabalho artístico da capa era bastante sistematizado, de tal maneira que sintetizasse, aos olhos do leitor, a operosidade de um governo modernizante, convidando-o a olhar a numerosa quantidade de fotografias reproduzidas nas várias secções publicadas nesse dia. Como bem definiu Roland Barthes (1984, p. 18): “(...) a Fotografia nunca é mais do que um canto alternado de “Olhe”, “Veja”, “Aqui está”; ela aponta com o dedo um certo frente- a- frente, e não pode sair dessa pura linguagem deíctica”. Nessa capa bastante ilustrada do jornal oficial, a idéia é indicar, fazer ver, apontar para os leitores as realizações do Estado, com destaque para a agricultura, a construção de estradas e de obras públicas. Ao centro, a imagem séria de um governante “iluminado” que se colocava como representante de todo o povo paraibano.

Nos cinco anos de comemorações de Argemiro à frente do Executivo, o Jornal *A União* construiu um discurso visual para o governo, utilizando-se dos aspectos denotativos conferidos ao *signo* fotográfico desde o século XIX. Assim como diversos governantes da primeira metade do século XX, documentar as obras e ações estatais por meio da fotografia significaria a “prova” irrefutável da chegada da modernização e do progresso, realizada por uma técnica imitativa “perfeitamente” realista. O argemirismo estava antenado com esse potencial e dele fez muitos usos propagandísticos.

Muitas vezes, as imagens sobressaiam-se perante o texto escrito. Trazia-se páginas inteiras de fotografias legendadas registrando, além das obras inauguradas, todo espetáculo festivo do dia 25 de janeiro, fabricando a idéia de um Estado-construtor personificado no ator principal que o fazia funcionar. Durante as outras festividades, o governo também aproveitava a simbologia da data para fazer propaganda e inaugurar obras públicas, porém, não na mesma intensidade com que no 25 de janeiro.

Uma das secções ilustradas do Jornal *A União* era dedicada a documentar e propagar as realizações empreendidas pela Secretaria de Agricultura, Comércio, Viação e Obras Públicas, a exemplo da imagem seguinte.

IMAGEM XXX

FOTORAFIAS DA AGRICULTURA PARAIBANA NO GOVERNO ARGEMIRO
DE FIGUEIREDO

Fonte: Jornal A UNIÃO, 25 jan.1937.

Certamente, tratam-se de imagens posadas, arrumadas de acordo com os códigos de convenções da ideologia vigente. O objetivo dessas fotografias era demonstrar o

crescimento, a racionalização e a modernização da agricultura paraibana, sobressaindo o discurso da policultura e da diversificação de colheitas. Temos, na fotografia, um plantio de algodão mocó em Sousa, de arroz irrigado pelo açude de Pilões em Antenor Navarro, de abacaxi na zona litorânea, de banana na fazenda Mangabeira no Vale do Cuiá, de fumo na Serra da Borborema, de cana de açúcar e mamona no litoral. O governo Argemiro pautou sua política econômica no incentivo à cotonicultura e à diversificação agrícola com base na assistência técnica e científica. O algodão paraibano que, após a Seca de 1932, perdera lugar para a produção do estado de São Paulo, continuou hegemônico entre os estados da região Nordeste. As pesquisas de Martha Falcão (1999) e Eliete Gurjão(1994) analisam o argemirismo fundamentadas no conceito de *modernização conservadora*. Argemiro, ao lado do secretário de agricultura, Lauro Montenegro, dividiu a Paraíba com base nas condições geológicas, de clima e de potencialidades produtivas, em 12 inspetorias, cada uma sob a responsabilidade direta de um agrônomo. A política econômica era pautada pela assistência técnica e científica aos agricultores, instituição de cooperativas e caixas agrícolas, ao mesmo tempo em que, por decreto, obrigava-se as prefeituras a manterem campos de demonstração de variedade de culturas agrícolas. Ademais, o governo concedeu prêmios em máquinas ou animais de raça aos municípios de melhor desempenho na área agropastoril⁷¹ e fundou escolas rurais para filhos de operários e agricultores. A importância das atividades agropastoris era tão relevante que o Jornal oficial instituiu uma coluna semanal intitulada *Parahyba Rural*, assinada pelo agrônomo Pimentel Gomes.

⁷¹ Sobre a política econômica do período Argemiro de Figueiredo, consultar SANTANA, 1999 e GURJÃO, 1994.

IMAGEM XXXI
FOTOGRAFIAS DE TRATORES DEFRENTE AO PALÁCIO DA
REDENÇÃO



nte: Jornal A UNIÃO, 30 dez. 1938.



Fonte: Caixa Argemiro de Figueiredo- Arquivo Público da Paraíba.

Nessas duas últimas imagens fotográficas, podemos observar o interesse por fomentar, por meio das lentes, o discurso do “progresso” ligado ao potencial da técnica. Os tratores desfilaram pelas ruas da capital e estacionaram em frente à sede do governo, sob o olhar dos fotógrafos oficiais.

Argemiro usava o potencial da reportagem fotográfica para veicular nos jornais e revistas ilustradas, à época. O jornal campinense *A Voz da Borborema* e a *Revista Ilustração* ajudavam o periódico oficial na propaganda do governo. Entretanto, as imagens fotográficas oficiais são sempre encenadas e codificadas pelo ângulo ideológico envolvido na realização da captura da imagem. Baseado nessa concepção, podemos ver uma Paraíba rural fabricada pelo imaginário oficial de modo a exibir cenas harmoniosas e de felicidade nos homens e mulheres do litoral ao sertão. Nas imagens destacadas anteriormente, podemos ver o homem inserido na agricultura e fruticultura ao lado das autoridades estatais, formando cenas do progresso chegando ao campo. Contudo, não podemos cair nas armadilhas do poder imagético. Essa imagem que o governo queria divulgar, contrastava com outras facetas silenciadas pelas câmeras fotográficas a serviço do Estado. Os camponeses praticamente não colhiam nenhum fruto desse progresso e, quando tiravam algum proveito, era uma fatia ínfima perante os maiores dividendos acumulados pelas oligarquias rurais. Essa Paraíba rural permeando-se nas lentes dos fotógrafos e a ideologia do Estado, se constituía em *lugares de memória* de que são grandes exemplo as comemorações. Entretanto, como nos têm ensinado as contribuições dos teóricos da memória, a exemplo de Pierre Nora, Paul Ricoeur, Michel Pollak e Jacques Le Goff, articulada à dimensão do lembrar da memória, está a do esquecimento. Outras lembranças não tão épicas como as oficiais, devem mesmo ter ficado restritas à dimensão das oralidades dos narradores, dos quais nos fala Walter Benjamin (1994). Na visão estatal, era preciso não lembrar e nem divulgar temas que insinuassem miséria social, como o alto índice de mortalidade no estado à época, as precariedades da assistência médico-hospitalar, a fome, a concentração fundiária, as migrações de trabalhadores para os estados da região Sudeste, o sofrimento dos trabalhadores das frentes de emergência no período das secas e os benefícios trazidos às elites rurais pelo incentivo à indústria da seca. Evidentemente que não interessava a um governo que recompôs o poder oligárquico paraibano, fotografar essas cenas. Quando aparece alguma imagem da seca nos jornais e revistas, ela está mais associada a causas naturais e ao assistencialismo “paternalista” do Estado, numa imagem de puro “salvacionismo”.

156

Outra marca bastante divulgada pela propaganda governamental argemirista diz respeito à questão educacional.

IMAGEM XXXIII FOTOGRAFIA DO INSTITUTO DE EDUCAÇÃO



Fonte: Jornal A UNIÃO, 25 jan.1939.

O Instituto de Educação, cuja fotografia estampou a capa do jornal oficial, foi inaugurado em 19 de abril de 1939, dia das comemorações do aniversário natalício do presidente Getúlio Vargas. Começou a ser gestado em 25 de janeiro de 1936, com o lançamento da pedra fundamental, com o início da edificação em julho do mesmo ano.

O Projeto inicial foi inspirado no modelo do Instituto do Rio de Janeiro, fundado por Anísio Teixeira, em 1932. No cenário nacional, ganhavam força as concepções teóricas da Escola Nova que, na Paraíba, tinham em José Baptista de Mello um entusiasta. Desde os governos de Antenor Navarro e Gratuliano de Brito, nos quais Mello era Diretor do Ensino

Primário, foram organizadas semanas pedagógicas e cursos de preparação para professores. Foi criada, ainda, a Escola de Aperfeiçoamento de Professores⁷² para atender as demandas da prática de ensino, e na qual funcionavam um jardim de infância e as escolas complementar e elementar. Segundo Kulesza (2002, p. 119), na Paraíba dos primeiros anos após 1930, tais práticas estavam ligadas ao debate nacional sobre a educação, que envolvia disputas entre perspectivas liberais e religiosas.

Com Argemiro de Figueiredo eleito para o governo paraibano, foi aberta uma perspectiva de educação popular para o estado. José Baptista de Mello encampou a idéia, agora fazendo parte do recém-criado Departamento de Educação do Estado. Mello foi ao Rio de Janeiro e São Paulo conhecer as propostas desses estados e trouxe inspiração da capital federal para a construção do Instituto de Educação da Paraíba. Corriam soltos os ideais de mudanças educacionais, inclusive com Argemiro sancionando a Lei nº 16, de 13 de dezembro de 1935, que aprovava a reforma da instrução pública⁷³. Na esteira dessa reforma estava a concretização do Instituto de Educação. O projeto estabelecia a construção de um complexo formado por um jardim de infância, uma escola de aplicação, uma escola secundária e uma escola de aperfeiçoamento. (KULESZA, 2002, p. 123)

Contudo, o projeto de educação popular não teve continuidade após o Golpe de 1937. No contexto do fechamento do regime, com Argemiro tendo conciliado o poder oligárquico⁷⁴ paraibano, o Instituto de Educação começou a fugir do ideário inicial. Em 1939, o Liceu Paraibano, fora transferido para o prédio do Instituto, para o lugar onde deveria funcionar a Escola Secundária, cabendo a ele a parte da Educação Secundária que já fazia desde 1836. O Liceu se apropria das dependências destinadas no projeto à Escola de Aperfeiçoamento de Professores e assume a referência na passagem ao ensino superior.

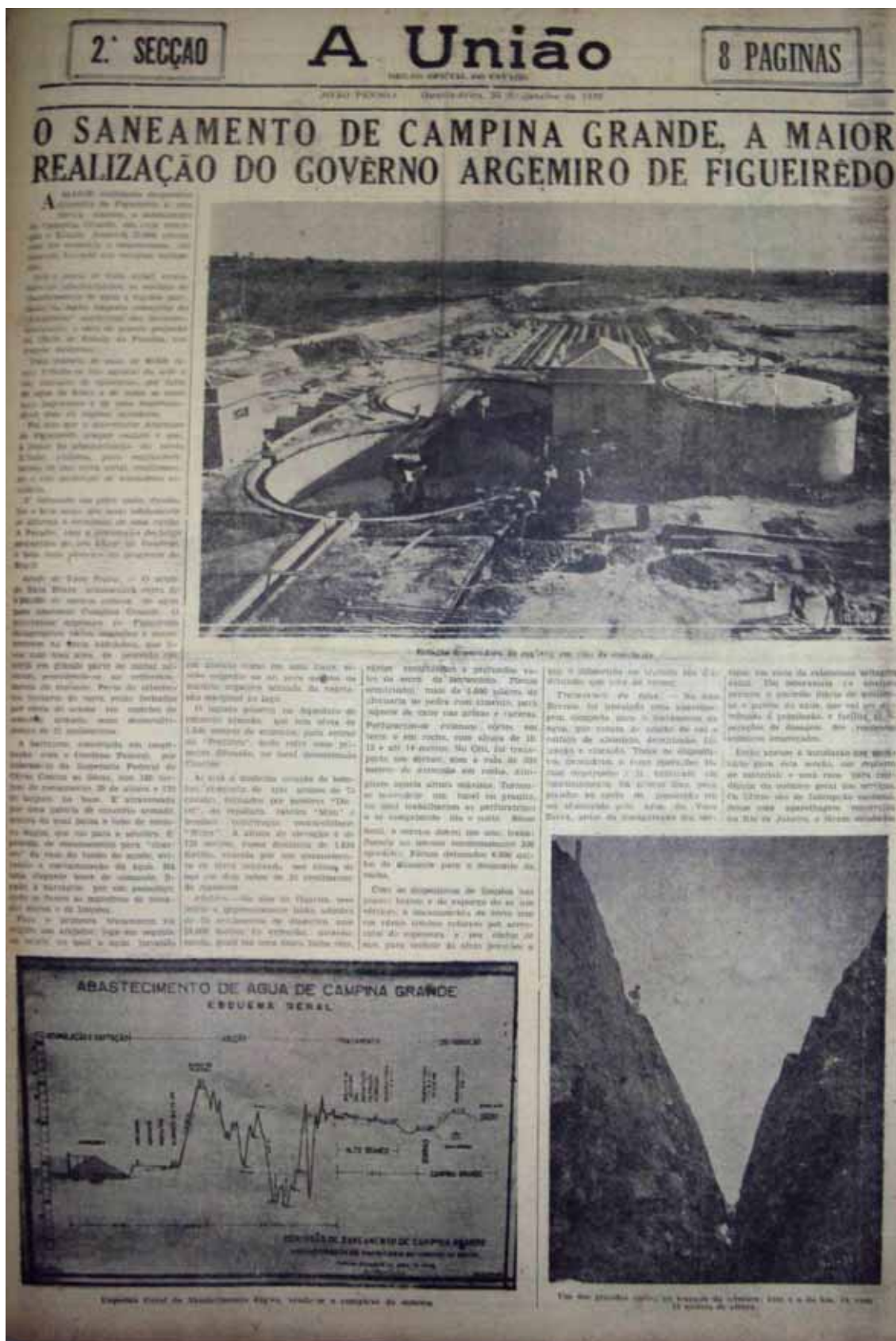
O que era para ser o Instituto de Educação, na prática, se restringiu apenas ao Liceu Paraibano, uma escola de elite, pois as bases de uma educação popular foram travadas, pela estrutura de classes sociais.

⁷² Instituída pelo decreto nº 497, de 12 de março de 1934, e localizada no Grupo Thomaz Mindello. (KULESZA, 2002, p. 118)

⁷³ A reforma definia carreira para o magistério com promoção quadrienal e efetivação dos professores adjuntos. (KULESZA, 2002, p. 123)

⁷⁴ Para Kulesza (2002, p. 125), havia incompatibilidade entre a visão das oligarquias regionais e os princípios da Escola Nova. Os coronéis não viam com bons olhos a Educação Popular.

IMAGEM XXXIV FOTOGRAFIA DO SANEAMENTO DE CAMPINA GRANDE



Fonte: Jornal A UNIÃO, 25 jan.1939.

Essa foi a obra mais celebrada pelo governo Argemiro: o saneamento de sua cidade natal, que custara aos cofres públicos algo em torno de 200 contos de réis. O jornal oficial não hesitava em afirmar que se tratava da “maior obra” da Paraíba dos “tempos modernos” e que o nosso estado é “pioneiro do progresso do Brasil”.

A festa de inauguração se deu em 9 de março de 1939, dia do aniversário natalício do interventor, não obstante o dia do aniversário do seu governo (25 de janeiro) *A União* circulou com muitas fotografias da engenharia da obra. A 3ª Secção do jornal foi dedicada, especialmente, ao saneamento de Campina Grande, exibindo 19 fotografias narrando, passo a passo, a realização daquele empreendimento.

Além das imagens da capa, acima reproduzidas, as sete páginas seguidas traziam imagens captadas e editoradas na seguinte seqüência: a) Barragem de Vaca Brava; b) vista do corte do Oiti; c) decantadores no Alto Branco; d) uma das galerias de passagem d'água junto aos filtros, em Campina Grande; e) galeria de comando dos filtros; f) reservatório de 3.100 m³ no Alto Branco; g) aqueduto, em concreto, com 1.500 m de extensão; h) o açude velho, “meio tradicional de provisão de água”; i) adutora, vendo-se o túnel do Oiti e os tubos de 35 cm de diâmetros; j) prefiltro para a preservação da adutora situado antes do recalque; l) um coletor de esgoto; m) estação elevatória com três grupos de 75 cavalos; n) Barragem de Vaca Brava, vista de montante; o) linha dupla de recalque com tubos de 30 cm de diâmetros; p) adutora, travessia no Km 10; q) vista de jusante da barragem, vendo-se o arejador e o início do aqueduto. (Jornal A UNIÃO, 25 jan.1939).

As fotografias foram editoradas de modo a se exibirem em movimento narrativo e tamanho relevante, sobressaindo-se perante o texto escrito. No conjunto, apenas uma não fazia parte da propaganda do progresso, mas a ele estava ligado pelo avesso do discurso do “tradicional”: a imagem do açude velho. É uma imagem datada de 1937, a exhibir o transporte animal como símbolo dos “tempos atrasados”, uma espécie de “pré-história” de Campina Grande.

A inauguração foi espetacular. Um dia inteiro de comemorações. Na programação, constavam salvas e foguetórios, alvorada, missa, desfile cívico- militar, recepção de comitivas, concentração popular, muita oratória, banquetes e baile. (SYLVESTRE, 1993) Durante vários dias, o Jornal *A União* se encarregou de divulgar fotografias referentes aos vários aspectos registrados na festa de Campina Grande. Na cidade, toda ritualística cívica daquele dia foi captada pelo fotógrafo Euclides Vilar.

CONJUNTO DE IMAGENS XXXV
FOTOGRAFIAS DE PAVIMENTAÇÃO DE RUAS DA CAPITAL DURANTE O
GOVERNO ARGEMIRO DE FIGUEIREDO





Fonte: Jornal A UNIÃO, 8 mar.1936 e 26 mar.1936. As molduras das imagens foram colocadas pelo autor, não são dos originais.

Esse conjunto de fragmentos fotográficos (IMAGENS XXXV) foi publicado nas páginas do Jornal *A União* em 1936. Lidas na perspectiva da crítica interna documental, tais iconografias indiciam alguns ícones expostos diante das câmeras fotográficas encomendadas por Argemiro de Figueiredo. Algumas delas foram divulgadas no dia do aniversário natalício do então governador. São cenas que focam os trabalhos de pavimentação da capital paraibana, cujo plano era comandado pelo engenheiro Ítalo Jóffily, à frente da Direção do Departamento de Viação e Obras Públicas. As idéias da intervenção no espaço, levadas a efeito pelo governo, se baseavam no discurso do conforto e das exigências do tráfego. O jornal citado deixava bastante evidente que o governo Argemiro de Figueiredo buscava reconstruir a capital do estado com “requisitos de metrópole moderna”.

Nesse particular, as fotografias trazem ruas pavimentadas e outras em fase de construção; operários em pleno trabalho e casas a serem demolidas em função do alargamento das ruas. Outras, porém, focaram a grande quantidade de trilhos importados da Alemanha para os serviços de ampliação do tráfego de bondes. Assim que o navio *Entrerios* aportou em Cabedelo, a reportagem fotográfica de *A União* se deslocou para lá a fim de registrar a chegada do “progresso” nos transportes. Conforme nos mostra a fotografia, Gilberto Stuckert fotografou o amontoado de trilhos expostos diante de um armazém. Chegaram trilhos, talas, parafusos, grampos, chapinhas para ajustes, comportando, no geral, 345.977 Kg de trilhos e 36.620 Kg do restante da carga. Os trilhos se destinavam às ruas que iriam receber calçamento: Avenida Guedes Pereira, ruas Cardoso Vieira, Maciel Pinheiro, Barão do Triunfo, Praça Antenor Navarro, Rua Visconde

IMAGEM XXXVI
SERVIÇOS ELÉTRICOS DA CAPITAL



Enquanto “O Rio civiliza-se”, para usar a famosa expressão do cronista Figueiredo Pimentel em relação à modernização da capital federal, a capital paraibana já vinha sonhando e buscando também sua condição de civilizada sempre com um olho voltado para os encantos da “Veneza brasileira”.

Em momento anterior, já falei sobre o discurso do moderno na Paraíba, decantados pelas elites e governos, orgulhosamente, desde o final do século XIX. É preciso voltar ao assunto, para interpretação das imagens acima reproduzidas.

Essas imagens anteriores, assim como tantas outras do jornal oficial, tinham o intuito de divulgar o progresso e a civilização que chegava à capital paraibana. As fotografias reproduzidas pelo periódico pretendiam documentar e fomentar a imagem do novo, desde as reformas na estrutura urbana, saneamento, melhoramento do porto, inauguração de bondes elétricos e melhoramentos na iluminação elétrica. A euforia em torno desse processo de modernização foi, metaforicamente, descrita por uma escritora, à época:

MAMÃE PARAHYBA

Senhora provinciana, de baixa estatura, volúvel, coração nas mãos. Os oportunistas e fazedores de discursos chamam-na de “pequenina e boa”. Quando procuram um fim de phrase gloriosos e não encontram.

De situação financeira modesta, assume atitudes de “noveau riche”.

Proporciona aos rebentos do interior uma vida paupérrima, enquanto que a capital- filha de estimação- é uma festa para os olhos de quem contempla sua garridice de menina insinuante.

Velha interesseira. De acôrdo com as situações e os santos da moda, vae mudando o nome da cidade predileta, como os políticos mudam de partido.

Uns gajos hespanhões entenderam de metter o bedelho nisto. A pequena, inda na idade do leite, foi baptizada Filippéa. Depois chegou a vez dos holandezes. Outro nome saiu da fábrica. Frederika.

Tempos depois resolveu homenagear, com nova mudança de letreiro, um riozito que, embora os maus exemplos, é sempre o mesmo, a banhar um dos flancos da mamãe Parahyba, numa dedicação quase mystica de velho companheiro de jornada.

Um dia appareceu um homem que, subindo no poleiro governamental, achou muita graça na Parahybazinha, de Parahyba. Começou a embelezar a senhorita. Deu-lhe calçados, vestidos, ageitou-lhe a cabelleira de palmeira e coqueraes. Fez concertos na sala de visitas das praças e na sala de copa dos arreballes.

Mamãe Parahyba commovou-se até as lágrimas com a morte do homem. E pedia á menina capital para assinar o nome do seu último apaixonado. Inda mais: Vestiu-a de lucto, em memória do fallecido.

Mamãe Parahyba, a cidade de João Pessoa é volúvel como você. Vive agora a rir, escandalosamente alto, na praça das palmeiras lindas, agitando, trêfega, a alma dos turistas.

É uma viúva alegre. (Beatriz Ribeiro, Revista ILLUSTRAÇÃO, 30 dez. 1935.)

E eis que a “viúva alegre” cobria-se de luz a reluzir por sobre o vestido do luto. A luz elétrica chegou à Paraíba em 1912⁷⁵. E chegou também na condição de signo moderno e em meio a uma festividade:

Com grande festa foi inaugurado a 14 de março de 1912, o serviço de iluminação Pública de João Pessoa, então *Parahyba*, com 500 lâmpadas alimentadas por um gerador de 420 Kva que era acionado por uma caldeira a vapor. A tensão era de 6.600 v e a frequência de 50 ciclos. (PAES, 1994, p. 34)

Durante o governo Argemiro de Figueiredo, o governo do Estado passou a regulamentar o serviço da Empresa Tração, Luz e Força e a cobrar os serviços de água, luz e esgoto nas respectivas repartições e não mais a domicílio. Foram instituídos os cargos de Diretor Comercial e Contador da referida empresa e alterada a nomenclatura de Empresa Tração, Luz e Força para Repartição dos Serviços Elétricos da Paraíba, dispondo de novo regulamento. O governo paraibano mandou construir outra usina, localizada na Ilha do Bispo, cujos equipamentos foram montados pelo engenheiro espanhol Hermano Amorim. Todo esse processo de intervenção estatal ocorreu entre 1936 e 1937.

Nesse contexto, foram realizados serviços elétricos na capital paraibana sob o olhar dos fotógrafos oficiais. As imagens anteriores, reproduzidas no jornal, procuravam demonstrar que o governo dotava a capital de serviços compatíveis com o seu “progresso”. Era como se a cidade passasse das “trevas” à luz. A primeira imagem representa a Praça Vidal de Negreiros após a sua remodelação, com destaque para o desvio giratório de bondes, que teria custado aos cofres do estado o valor de 147.000\$000, e uma certa quantidade de automóveis estacionados no lugar.

As outras imagens retratam um transformador instalado na subestação, a nova linha de Cruz das Armas e as novas *commutatrizes*⁷⁶. Os bondes foram comprados na Alemanha, os trilhos e as colunas de iluminação foram adquiridos na Europa, as *commutatrizes* foram importadas, uma da Alemanha e outra da Suécia. Foi inaugurada uma nova caldeira e as linhas circulares de bondes em Tambiá, nas Trincheiras, em Cruz das Armas e Varadouro.

As imagens constroem uma narrativa de culto à velocidade e de crença no progresso. (SCHAPOCHNIK, 1998, p. 451). Fabricam um imaginário visual que procura atestar os

⁷⁵ Em 1916, a Sapé, Bananeiras e Guarabira. Em 1920, a Campina Grande.

⁷⁶ O objetivo das *commutatrizes* é converter a corrente alternativa para os serviços de bondes, de maneira que cada máquina teria dupla capacidade em relação às antigas. (Jornal A UNIÃO, 25 jan.1938)

ares metropolitanos da nossa capital. São ícones utilizados para promover convenções sociais. Os cartões postais da capital paraibana vão parar nas páginas da imprensa escrita visando vender aos consumidores a imagem da modernidade e do progresso. A cidade que aparece nas fotografias, procura dar visibilidade a esse discurso ideológico, pois são recortadas da experiência fragmentos que expõem uma cidade sorriso, limpa, moderna, “civilizada”, com a cara da Europa e o coração do Rio de Janeiro, uma cidade do presente-futuro. Tais imagens procuram não expor o avesso de seu progresso, devidamente comprimido para não aparecer na *cultura da mídia*.

Desse modo, Argemiro parece dedicar uma obra faraônica a cada região paraibana. A capital ganhara feição paisagística⁷⁷ e ícones modernos, Campina Grande até hoje festeja o saneamento, e as regiões de base agro-pastoril foram contempladas com a racionalidade técnica nas suas economias. Tudo isso passado à frente das objetivas, elas também produto dos tempos modernos. Invoquemos, a título de testemunho da política argemirista, Naughton Rocha França de Araújo (2000, p. 44):

Argemiro de Figueiredo, governando a Paraíba, foi o primeiro a governá-la com visão de estadista. A sua formação humanística era imensa, não continha só os ramos da Ciência Jurídica, era eivada dos ensinamentos franco-germânicos, reinantes na “Casa de Tobias Barreto”, professorado pelos professores mais ilustres daquela época. O desenvolvimento das nações, os direitos à cidadania, a urbanização planejada, os fatores da produção e a participação racional do estado na ordem econômico-social, tudo estava incluído no seu intelecto.

⁷⁷ Argemiro contratou o engenheiro paisagista Nestor de Figueiredo para elaborar e executar o planejamento urbano para a capital, sobressaindo o Parque Solon de Lucena. As obras emblemáticas da capital foram: o Instituto de Educação, os prédios da Rádio Tabajara e os serviços de iluminação elétrica e transporte à base de bondes.

Outras páginas merecedoras de fotografias de imprensa, por parte do governo Argemiro de Figueiredo, estavam relacionadas à assistência social. O Estado procurava propagar, por meio das imagens, um assistencialismo aos psicopatas, aos lázaros, às mães, aos pobres e às crianças. No decorrer dos cinco anos, mandou construir a Maternidade Darcy Vargas, um leprosário, o Abrigo de Menores Jesus de Nazaré e a Cozinha Dietética.

O fotógrafo Aurélio Filgueiras retrata crianças e mães pobres à espera da distribuição de leite realizada pela Cozinha Dietética. O jornal *A União* passava ao leitor a seguinte mensagem: “As provas que abaixo apresentamos, colhidas numa reportagem que ontem alli fizemos evidenciam a utilidade insophismavel, o caracter humanitário desse serviço em feliz momento creado pelo governo Argemiro de Figueiredo”. (Jornal A UNIÃO, 11 ago.1937)

IMAGEM XXXVIII FOTOGRAFIA DE CRIANÇAS NA COZINHA DIETÉTICA



Fonte: Jornal A UNIÃO, 16 jun.1938.

A preocupação com as crianças, como as demais políticas argemiristas, estava sempre em consonância com a orientação do Estado Novo. Investir na criança e no jovem era, sobremaneira, importante na busca da formação patriótica desses segmentos etários da população brasileira. Ao mesmo tempo, as imagens demonstram uma complexidade identitária na mesma iconografia, por um lado o Estado se dirige à infância, mas também envolve suas devidas mães (identidade de gênero) e pobres (identidade de classe).

QUADRO IX
CENAS MAIS REPRESENTADAS PELO FOTOJORNALISMO DE A UNIÃO (1930-1945)

ANO	REFERENTES
1930	Campanha da Aliança Liberal, eleições e morte de João Pessoa.
1931	Obras do governo João Pessoa e comemorações da “Revolução de 1930” e da morte de João Pessoa ⁷⁸ .
1932	Obras contra seca, chegada de Juarez Távora e José Américo à capital, foto de José Américo no sertão, morte de Antenor Navarro.
1933	Comemoração dos 40 anos de <i>A União</i> , lançamento da pedra fundamental e do monumento de João Pessoa, excursão de Gratuliano ao interior, “obras que redimiram o Nordeste”, excursão de Vargas ao Nordeste.
1934	Estradas de rodagens, aniversário de morte de Antenor Navarro, Gratuliano visitando Santa Rita, 2º aniversário do governo, recepção a José Américo, Dia do Soldado, retratos dos candidatos do Partido Progressista, fotos do pleito daquele ano, dia do professor; e obras do governo Gratuliano, a exemplo da Praça João Pessoa.
1935	Dia das árvores e das aves, Promulgação da Constituição Estadual, comemorações do 22 de maio, centenário de Catolé do Rocha, Dia da Pátria, obras do governo Argemiro, abertura dos trabalhos na Assembléia Legislativa, aniversário dos 104 anos da Força Pública, movimento comunista de 1935 e reforma na instrução pública.
1936	Comemorações do 1º ano do governo, obras contra as secas, visita do governador de Pernambuco à Paraíba, problema da lepra, 100 anos do Liceu Paraibano, visita de Argemiro ao Rio de Janeiro, Escola de Agronomia, 1º de maio, a volta de Argemiro à Paraíba, retratos dos procurados pelo DOPS, 1º centenário de Carlos Gomes, várias fotos de grupos escolares por toda a Paraíba, assistência aos lázaros e Dia do Soldado.
1937	Aniversário da polícia militar, assistência aos psicopatas, melhoramentos na imprensa oficial , saneamento de Campina, aniversário natalício do governador, 44 anos de A União , carnaval, excursão de Argemiro a Sapé e Mamanguape, pedra fundamental do Instituto dos Menores, manifestação de apoio a Argemiro, 5º aniversário do governo, 1º de maio, 1º decênio da Caixa rural operária da capital, cruzada nacional de educação, água e esgoto em Campina, candidatura de José Américo a presidente da república, homenagem a Antonio Botto de Menezes, inauguração do jornal da Paraíba, assistência à infância, visita de Argemiro a Pedras de Fogo e Semana da Tuberculose.
1938	3º aniversário do governo, inauguração na capital de uma filial do Banco do Povo, aniversário natalício de Argemiro, 1º centenário de José Bonifácio, obras de embelezamento da capital, obras do governo, 1º de maio, 1º semestre do Estado Novo, visita às obras de

⁷⁸ Como o 26 de julho será comemorado anualmente e sempre fotografado e reproduzido em *A União*, evitei repetir o evento nos anos subsequentes. O mesmo foi feito em relação às homenagens à memória de Antenor Navarro.

	saneamento de Campina, Brasil na Copa do Mundo, comemoração do 11 de junho, 1º aniversário da criação da cozinha dietética, assistência aos psicopatas, nova sede da Caixa Central de Crédito Agrícola da Paraíba, Dia do Soldado, Semana da Pátria, Argemiro de Figueiredo no Rio de Janeiro, cabo submarino na capital, 107º aniversário da Polícia Militar, festa da criança pobre, 1º ano do Estado Novo, 15 de novembro, Argemiro em São Paulo, o dia do pobre, abastecimento d'água em Bananeiras, feira de amostra de animais em Campina, banquete a Eptácio pessoa, Natal das crianças pobres, tratores a serviço de plantas têxteis em frente ao palácio e juramento à Bandeira.
1939	Nomeação de prefeitos, carnaval, posse de Epitacinho, 4º aniversário do governo, saneamento em Campina, Instituto de Educação, Parque Solon de Lucena, órgãos de publicidades , saúde e assistência social, serviços elétricos, renovação da Polícia Militar, obras da Prefeitura da capital, visita do Dr. Sousa Melo à Paraíba, Campina homenageia Argemiro, aniversário natalício do interventor...
1940	5º aniversário do governo Argemiro, carnaval, visita do ministro Fernando Costa, homenagem da magistratura ao ministro Bento de Faria, reunião dos interventores do Nordeste em Recife e visita à Paraíba, aniversário natalício de Argemiro, páscoa dos militares, 1º reunião de economia agro-pecuária da Paraíba em Campina Grande, feira do Cruz do Peixe, aniversário natalício de Getúlio Vargas, instalação da 1ª estação para extração da fibra do abacaxi, jubileu episcopal de d. Moisés Coelho, juramento da Bandeira pelos novos conscritos do 22º BC, Barragem de Coremas, Escola de Agronomia do Nordeste, um grande estabelecimento industrial na Paraíba, pavimentação de Cabedelo a Campina Grande, aniversário da Central Sindical do centro dos <i>Chaufferes</i> de João Pessoa, povo homenageia Argemiro de Figueiredo, posse do novo interventor, Rui Carneiro e recepção por várias instituições paraibanas, Dia do Soldado, posse dos novos prefeitos, Semana da Pátria, festa da primavera, chegada de Epitácio Pessoa à Paraíba, dia da árvore, 109º aniversário da força policial, excursão de Vargas pelo Nordeste, dia do funcionário público, Rui Carneiro no Rio de Janeiro, comemoração do Estado Novo, dia da Bandeira, concerto bandístico orfeônico, asilo da mendicância “Carneiro da Cunha”, Ruy Carneiro visita obras contra a seca, o Natal dos Pobres.
1941	Memória de João Pessoa em santa Rita, inauguração da prefeitura de Pilar, busto de João Pessoa em Araruna, homenagem a Epitácio Pessoa, dia da juventude, homenagem de Bananeiras a Solon de Lucena, viagem de Ruy Carneiro ao Rio de Janeiro, juventude paraibana homenageia Getúlio Vargas, função nacional do Ministério da Educação em matéria de saúde, aniversário natalício de Getúlio Vargas, 1º de maio, cinquentenário da Encíclica <i>Rerum Novarum</i> , cumprimento à bandeira pelos conscritos do 22º B.C, 85 anos do corpo de bombeiros do Rio de Janeiro, a desobstrução do Rio Jaguaribe, asilo colônia Getúlio Vargas, inauguração da fazenda escola em Itabaiana, inauguração do novo pavilhão da maternidade, rodovia João Pessoa-Campina Grande, parada militar, obras contra a seca, Semana de Caxias, aniversário natalício de Rui Carneiro, semana da Pátria e 2ª Guerra Mundial.
1942	Inauguração de obras, cumprimentos de Ano Novo ao interventor, colônia de férias, guerra em todas as frentes, obras contra a seca, Rui Carneiro no Rio de Janeiro, obras em Campina Grande, grande indústria na Paraíba, ensino rural, cinquentenário de <i>A União</i> , sepultamento de Epitácio Pessoa, posse do Diretor de Educação, inauguração da casa de saúde e maternidade Frei Martinho, homenagem ao desembargador Arquimedes Souto Maior, dia da juventude, 10º aniversário do desaparecimento de Antenor Navarro, o Ministro de Guerra visita Campina Grande, audiências públicas no palácio da Redenção, curso de enfermagem, trabalhadores nordestinos embarcando para a Amazônia, visita às obras de Camaratuba, fomento à produção de gêneros alimentícios, 1ª festa da mocidade, Batalha de Tuyuty, fortaleza de Santa Catarina, missa pelo restabelecimento de Getúlio Vargas, comemorações da independência dos Estados Unidos no Brasil, esportes, comício operário contra o Eixo, a Paraíba contra os nazistas, Dia do Soldado, Semana da Pátria, teatro infantil da Paraíba, reconstrução do assassinato do Dr. Alcindo Moreira Leite, homenagem à mocidade que estuda, semana da criança, inauguração dos quadros de Vargas e Roosevelt no Palácio da Redenção, 1º quinquênio do estado nacional, visita de José Pessoa a Cabaceiras e Camaratuba, parada do Exército no 10 de novembro, Legião Brasileira de Assistência e natal das crianças pobres.
1943	6º aniversário da Constituição de 10 de novembro, II Guerra, festa na colônia de férias em Tambaú, apresentação de peças teatrais, manifestações de brasilidade no Plazza por parte de

	autoridades, dia do reservista, Natal dos pobres nos jardins do palácio, visita à colônia agrícola de Camaratuba, aniversário de nascimento de João Pessoa, 51 anos do Jornal A União , a Paraíba em homenagem a Getúlio Vargas, dia da juventude, 1º de maio, mobilização agrícola na Paraíba, Batalha de Tuiuti, missa pelo restabelecimento de Alice Carneiro, comemorações do 26 de julho, educação no governo Rui Carneiro, 3º aniversário Ruy Carneiro, Ruy Carneiro visita serviços públicos, Dia do Soldado, Semana da Pátria, pavimentação de ruas, reportagem fotográfica em Monteiro, semana da criança, 112º aniversário da Força Policial e professorandas da capital visitam o sertão.
1944	2º aniversário de rompimento das relações com o Eixo, chegada da Embaixada ao sindicato de engenharia de Pernambuco, Ruy Carneiro no Palácio do Catete, II Guerra, carnaval, visita do sociólogo Roger Bastide à Paraíba, penitenciarias-modelos, excursão de Ruy Carneiro ao sertão, assistência social ao povo, obras em Campina Grande e Cajazeiras, visita do coronel Newton Cavalcanti, semana santa, Legião Brasileira de Assistência, homenagem da Paraíba a Getúlio Vargas, parada da juventude, festas em memória a Antenor Navarro, 1º de maio, inauguração de uma filial do Banco do Povo em Campina Grande, 1º aniversário da Batalha da Produção, 19 de abril, Brejo de Freiras, homenagem de Ruy Carneiro às classes armadas, 79 anos da Batalha de Riachuelo, aniversário de Janduhy Carneiro, despedida do maestro Severino Araújo, crianças da Paraíba, 3º aniversário do 15º Regimento de Infantaria, Festa das Neves, 4º aniversário do governo Rui Carneiro, Semana da Pátria, 5º aniversário da NAB, futebol, mercado modelo da Paraíba, maternidade Cândida Vargas, 113º aniversário da Força Policial da Paraíba, semana da criança, festa em Sapé, 25 anos da Sociedade União Operária Beneficente “Elísio Sobreira”, 7ª aniversário do Estado Nacional, filme documentário sobre o Nordeste, inauguração da ponte sobre o Rio Curimataú, dia do jurista, visita de Ruy Carneiro à Guarabira, Natal dos Pobres no Palácio da Redenção e regresso de Ruy Carneiro do Rio de Janeiro.
1945	Inauguração do monumento a José Américo em Campina Grande, chegada do bispo de Cajazeiras, II Guerra, Legião Brasileira de Assistência. Propaganda eleitoral em favor da campanha de Eurico Gaspar Dutra, professores da Paraíba ao lado de Rui Carneiro e da candidatura de Dutra, obras, Aeroclube da Paraíba, academia paraibana, 4º aniversário do Regime de Infantaria, Rui Carneiro recebendo seu título de eleitor, futebol, LBA e a noite dos expedicionários, 5ª aniversário do governo Rui Carneiro e carnaval.

Fonte: Jornal A UNIÃO, *anos 1930-1945*- Quadro elaborado pelo autor. Grifo do mesmo.

Nesse quadro, procurei descrever as cenas mais representativas, na visão do governo, a serem reproduzidas para o Jornal *A União*. É preciso retornar a ele.

Entre 1935 e 1940, a seleção dos referentes trazidos às mãos do clichê para serem divulgadas, era perpassada pela ideologia do Estado Moderno fundamentado nos princípios de ordem, trabalho, racionalidade e progresso. A Paraíba a ser fotografada, seguiu essa linha ideológica buscando convencer a população de que o estado atravessava uma “nova” temporalidade histórica se vestindo do aparato moderno.

Por isso, os fotógrafos já sabiam que imagens deviam fazer. A orientação era documentar a “Paraíba nova”, produzindo imagens de: a) ruas pavimentadas; b) estradas construídas; c) embelezamento da capital; d) açudagem; e) obras contra a seca; f) grupos escolares; f) saneamento e iluminação elétrica; g) maternidades, leprosários, abrigo de menores e cozinha dietética; h) racionalização da agricultura e pecuária; i) melhoramentos na Imprensa Oficial e na Força Militar, dentre outros.

Ademais, todas as festas cívicas foram alvo dos fotógrafos, procurando inculcar os valores nacionalistas e anticomunistas apropriados de um passado homogêneo e glorioso. Igualmente fotografadas eram todas as viagens de Argemiro à capital federal, a São Paulo ou em excursão pelo interior do estado. Durante os dias que passava fora da Paraíba, cotidianamente, o Jornal *A União* trazia reportagem fotográfica envolvendo a presença do governante paraibano e sua atuação e recepção, sobretudo, na capital da República. Outro exemplo dos usos fotográficos pelo governo consistia nos períodos de críticas recebidas, momentos oportunos para representar-se no papel de vítima e posar diante das câmeras em meio a manifestações de apoio popular.

Cabia ao Departamento de Estatística e Publicidade a propaganda do Estado. As fotografias que apareciam no Jornal *A União*, também faziam parte de álbuns comemorativos, ilustrados em boa qualidade editorial, a formarem uma narrativa visual das realizações do governo.

IMAGEM XXXIX

COMEMORAÇÕES DA SEMANA DA PÁTRIA DURANTE O GOVERNO RUY CARNEIRO



Fonte: Jornal A UNIÃO, 8 set.1942.

A partir de 1940, a interventoria paraibana passou às mãos de Ruy Carneiro. A teatralização do poder por meio das imagens fotográficas teve continuidade, todas as festas cívicas foram registradas pelos dispositivos a serviço da imagística do poder.

Um dos recursos utilizados para a composição das imagens no jornal pode ser ilustrado na página acima. Desde os tempos de Argemiro de Figueiredo, os intelectuais que trabalhavam na parte da diagramação de *A União*, utilizavam um conjunto de imagens justapostas, formando vários quadros seqüenciais, oferecendo ao leitor, em uma única página, uma visão totalizante do evento. Segundo Aline Lopes Lacerda (1994), as revistas ilustradas alemã já teriam utilizado as imagens em séries, a formarem uma nova relação entre texto e imagem, uma nova estrutura narrativa. Como na página anterior em que, além de se perpassar a idéia de dinamismo, evoca-se a visão ampla do espetáculo por meio de um considerável número de fotografias justapostas em movimento e combinação de quadros. Para a autora citada,

Vale observar que esse recurso de apresentação de diferentes planos colocados em seqüência, articulados em uma montagem que sugere o movimento, não são originários do universo fotográfico, mas estratégias narrativas dos filmes cinematográficos, onde a montagem é a forma narrativa por excelência. A idéia de uma “plurivisão” (...) é o resultado da apropriação de parte do universo discursivo cinematográfico conjugado às novas possibilidades que ampliam os limites narrativos da própria imagem fotográfica. (LACERDA, 1994, p 13)

Essa estrutura narrativa estava presente tanto no Jornal *A União* como nas revistas *Ilustração* e *Manaira*. Teriam os editores e clichéristas paraibanos conhecimento das concepções estéticas da Alemanha de Lorant e Salomon?

Além da Semana da Pátria, todas as batalhas “heróicas” do passado brasileiro foram fotografadas naquele contexto. Guararapes, Tuiuty e Riachuelo foram retomadas pelas representações e práticas operacionalizadas durante o contexto da participação brasileira na II Guerra Mundial. Nesse particular, a valorização do militarismo, que durante o período Argemiro esteve ligado ao combate ao comunismo, com Ruy e o contexto macro-histórico, passou a ser apropriado para fazer subjetivar na população o sentimento de nacionalismo patriótico e o incentivo aos militares brasileiros que combatiam os fascismos. Dessa forma, embora as mesmas festas fossem parar no álbum de ambos os governos, ocorreu um deslocamento no processo de construção de efeito de sentido.

IMAGEM XL
FOTOGRAFIA DA CASA DAS ÓRFÃS



Fonte: Jornal A UNIÃO, 30 jan.1941.

O conjunto de fotografias acima, ocupando, de forma dinâmica, 50 % da capa do Jornal *A União*, foi realizado pelo fotógrafo Walfredo Rodrigues. Invoquemos o documento:

NOVE horas, de uma destas manhãs estivais de janeiro- o sol já queimando- quando o nosso carro parou em frente aos portões do Orhanato “Dom Ulrico”, para uma visita a esse estabelecimento de assistência social, visita que tomaria a forma de inquérito jornalístico e terminaria ilustrada por vários aspectos fotográficos documentais, desde que ia conosco esse requintado artista da objetiva, que é Walfredo Rodrigues. (Jornal A UNIÃO, 30 jan. 1941)

A reportagem fotográfica registrou diversos aspectos da rotina daquela instituição: as instalações, a madre, as professoras e internas em aulas, a disciplina e o cotidiano da casa.

Ocorreu no contexto da reforma do edifício. Ao mesmo tempo, trouxe um fragmento de uma fala do interventor Ruy Carneiro, cujo trecho vai transcrito a seguir:

Tenho pelas instituições de assistência social de minha terra o maior carinho. Esse sentimento, aliás, vem da época da minha atividade jornalística na Paraíba. A fim de ajudar a obra humanitária do Asilo de Mendicidade “Carneiro da Cunha” e do Orfanato “Dom Ulrico” apelei para o concurso de amigos meus, no Rio de Janeiro. Assim obtive do Departamento Nacional do Café um donativo de 60 contos. O Instituto do Açúcar e do Alcool ofereceu 12 contos; a Confeitaria Colombo, por intermédio do Sr. França Filho 2 contos; O embaixador Paulo Felisberto 10 contos e o Comendador Gervácio Seabra, 5 contos(...) (Jornal A UNIÃO, 30 jan.1941)

A matéria também apelava aos paraibanos ajudarem o governo a manter aquela instituição de proteção à orfandade. Aliás, essa significação assistencialista será a marca maior do personagem Ruy Carneiro e sua esposa Alice Carneiro. Dessa forma, aparece mais uma descontinuidade em relação ao governo Argemiro, esse mais afeito a obras de pedra e cal, paisagística e de sentido faraônico. Ruy não abandonou, completamente, esse talhe, nem foi pioneiro do assistencialismo, embora sua atuação no palco da política paraibana tenha focado maior ênfase no texto do combate ao nazismo, da assistência social e da Democracia. Destarte, em relação a Argemiro, Ruy inaugurou na *cultura política* paraibana a figura da “Primeira Dama”, seguindo os passos do governo federal de Vargas, que lançou a esposa Darcy Vargas à frente da LBA. Na definição de Schwatzenberg, (1978, p. 178), a Primeira Dama

Sente-se permanentemente exposta aos olhares do público e às suas críticas, assim como às objetivas dos fotógrafos e às câmaras de televisão. Vive receando uma palavra qualquer, ou alguma atitude que possam prejudicar o marido. Torna-se, em suma, propriedade pública e prolongamento do homem público com quem se casou. Simples prolongamento. Mero acessório.

IMAGEM XLI
FOTOGRAFIA DE DISTRIBUIÇÃO DE LIVROS



IMAGEM XLII
ASILO COLÔNIA GETÚLIO VARGAS



Fonte: Jornal A UNIÃO, 14 maio1941. Fonte: Jornal A UNIÃO, 13 jul.1941.

IMAGEMXLIII
FOTOGRAFIA DAS AUDIÊNCIAS PÚBLICAS NO PALÁCIO DA REDENÇÃO

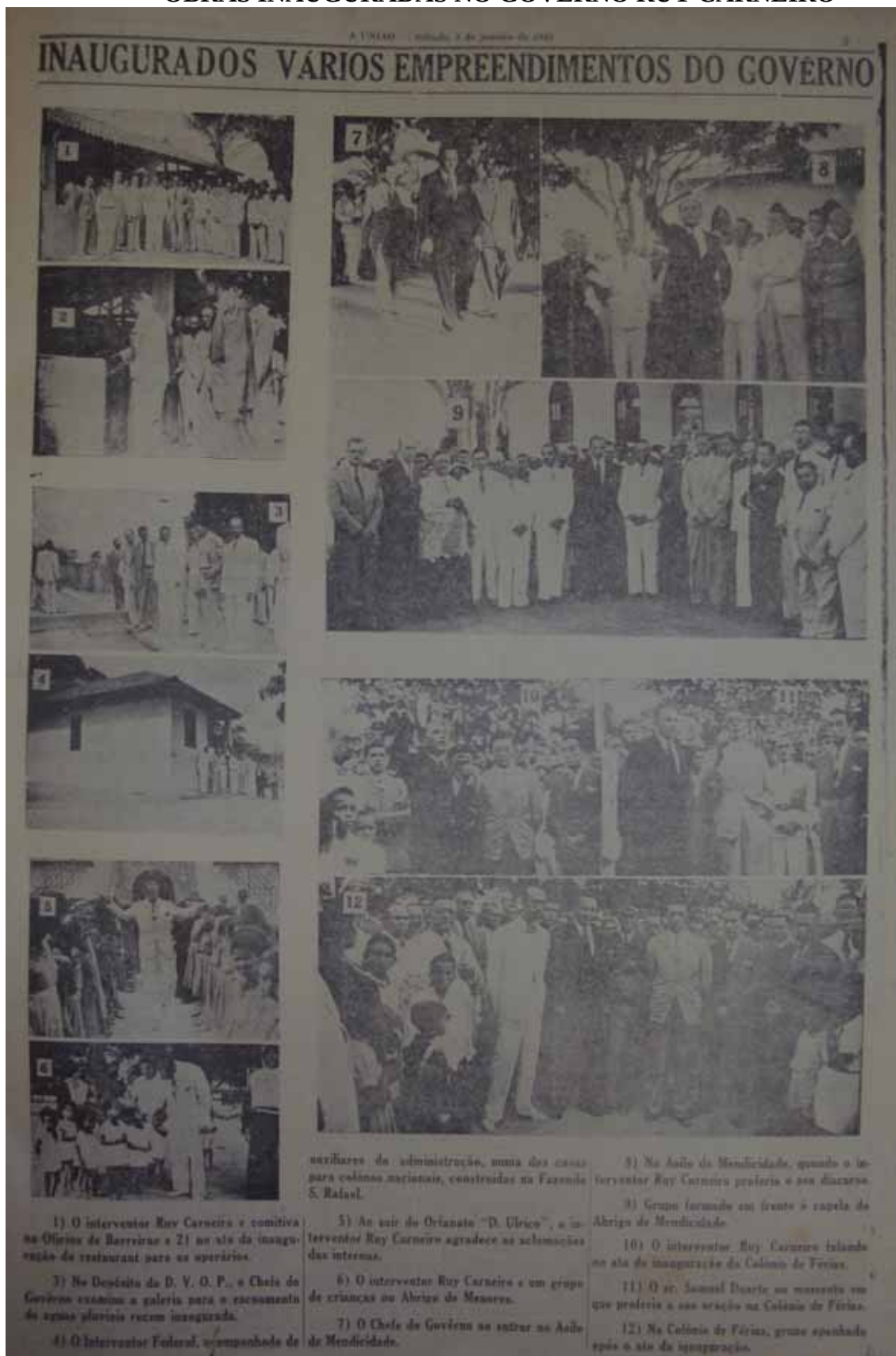


Fonte: Jornal A UNIÃO, 1º maio.1942.

Na linha de continuidade de uma política “paternalista”, o conjunto fotográfico da página anterior serviu aos interesses de propaganda política do governo Ruy Carneiro, ao mostrar, respectivamente, a inauguração do Asilo-Colônia “Getúlio Vargas”, destinado a serviços médico-hospitalares aos doentes de *hansen*, e o próprio interventor perante uma multidão fazendo entrega de livros escolares para as crianças pobres, em 1941. Igualmente fotografadas foram as filas das pessoas à frente do Palácio da Redenção para terem em audiência com o interventor.

Carneiro entrava na pele do *líder charmoso*, personagem tipologizado por Roger-Gérard Schwartzenberg (1978, p. 77/78), boêmio, de classe média, mas manobrando uma feição popular, indo ao encontro da multidão. O cientista francês em tela cita como exemplo emblemático, para os anos de 1970, Giscard d’Estaing. O presidente francês aparece visitando prisões e apertando a mão do povo, andando a pé junto a ele, convidando alunos a visitarem o palácio, convidando varredores de ruas para um café da manhã, almoçando com os velhos do asilo, jantando na casa de um artesão, distribuindo árvores de Natal aos filhos dos funcionários e fotografado sem casaca e faixa vermelha. Ruy Carneiro lembra, em grande medida, esse personagem político. O *corpus* documental analisado permite fazer essa analogia. Ao lado de Alice Carneiro, encontrei o interventor fazendo sua entrada teatral no mundo dos pobres, distribuindo casas residenciais aos funcionários do Estado, recebendo os pobres no Palácio da Redenção para um Natal nos jardins, sendo homenageado com missa pelo seu aniversário no Abrigo de Menores, inaugurando as novas instalações da Casa de Saúde e Maternidade São Vicente de Paulo. Todas essas práticas foram acompanhadas pelos “olhos mágicos” das câmeras fotográficas.

IMAGEM XLIV
OBRAS INAUGURADAS NO GOVERNO RUY CARNEIRO



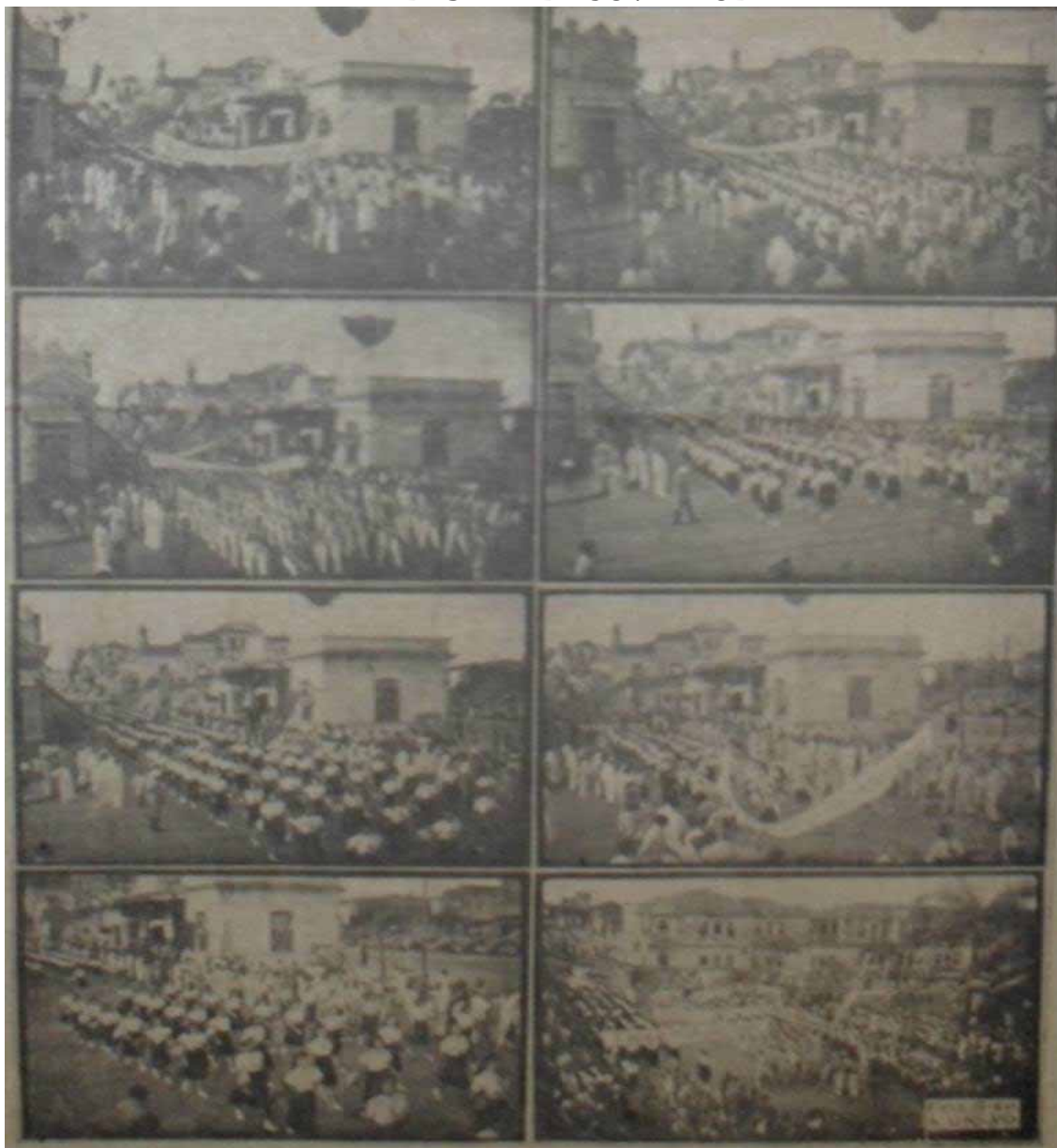
Fonte: Jornal A UNIÃO, 3 jan.1942.

Com base na estrutura narrativa visual da seqüência de quadros, acima, datada de 1942, apareceu uma longa legenda orientando o leitor a fazer a leitura do enredo imagético com base nos números que aparece em cada quadro.

Em resumo, podemos ver: 1) O interventor na Oficina de Barreiras; 2) na inauguração do restaurante para os operários; 3) no depósito da D.V.O.P, examinando as galerias para o escoamento da água; 4) numa casa para colonos nacionais localizada na Fazenda São Rafael; 5) Saindo do Orfanato “D. Ulrico”; 6) com crianças no Abrigo de Menores; 7) entrando no asilo de mendicidade; 8) discursando no asilo de mendicidade; 9) um grupo de pessoas em frente à capela do referido asilo; 10) Carneiro discursando na inauguração da colônia de férias; 11) Samuel Duarte discursando na colônia de férias; e 12) um grupo de pessoas na colônia de férias.

A partir de 1942, no mesmo estilo quadro a quadro, o jornal trazia um conjunto de imagens referentes à Segunda Guerra Mundial, intitulada “*A Guerra em todas as frentes*”, bem como fotografias de ações consubstanciadas nas obras contra a seca, uma vez que a documentação deixa evidente que o referido ano também foi palco de grande estiagem. Inclusive, o periódico estatal dá conta de levas de trabalhadores nordestinos migrando para a Amazônia, sob coordenação do Conselho Nacional de Colonização e Imigração, cujo diretor Henrique Dória veio à Paraíba se encontrar com Péricles de Carvalho e Ruy Carneiro, em almoço no Grupo Escolar Solon de Lucena. (Jornal *A União*, 7 mar.1942) Ruy Carneiro foi fotografado, nesse ano, visitando a colonização de Camaratuba, em meio a mulheres e crianças pobres, em companhia das autoridades citadas. Pelo sertão adentro, os fotógrafos acompanharam as autoridades políticas o tempo todo na distribuição de sementes de algodão e enxadas gratuitas na “Campanha de fomento à produção de gêneros alimentícios” empreendida pelo estado, assim como quando da excursão do interventor ao Sertão na entrega de crédito de 250 contos de réis para os serviços de emergência.

**IMAGEM XLV
DESFILÉ DA JUVENTUDE**



Fonte: Jornal A UNIÃO, 23 abr.1941.

Quadro a quadro, foram representados os vários momentos do desfile dos escolares no Dia da Juventude. Em 1941, foi um espetáculo bastante fotografado e divulgado em *A União*. Apesar de ocorrer em 19 de abril, ainda detectei fotografias até o dia 29 seguinte divulgando o espetáculo naquele periódico, inclusive, trazendo imagens da festa nos municípios do interior. Dessa forma, os leitores se abasteciam de iconografias até que outro evento viesse a ser festejado e fotografado. No caso acima, a Parada da Juventude só

Fonte: Jornal A UNIÃO, 18 ago.1943.



O calendário das festividades em comemorações ao aniversário do governo também foi alterado. Com Ruy Carneiro, as festanças políticas passaram para o dia 16 de agosto, dia em que tomou posse à frente da interventoria paraibana. Entretanto, não diferentemente do que fez seu antecessor, foi uma data bastante aproveitada para teatralização do poder e, em tempos *pós-auráticos*, não podia abrir mão dos usos da multiplicação das imagens.

Vejamos o que nos diz a matéria ilustrada da página anterior: “A objetiva da ‘A União’ fixou, nestas excelentes fotografias, os diversos flagrantes das festas e das inaugurações realizadas ante-ontem”. (Jornal A UNIÃO, 18 ago.1943) Concomitante a essa manchete, o periódico comunicava ao leitor que a matéria completa sobre o evento podia ser lida na 3ª página, de modo que ofereceu aos olhos dos consumidores, primeiramente, um bombardeio de fotografias seguindo a estrutura da narrativa quadro a quadro e com legenda numerada, o que não ocorrera nos tempos de Argemiro.

São doze quadros numerados na seguinte seqüência: 1) missa na catedral metropolitana; 2) momento antes da inauguração do manicômio judiciário; 3) Ruy Carneiro no Palácio ladeado por damas da sociedade; 4) nas indústrias A. Tourinho em Cabedelo; 5) a guarnição federal sediada na Paraíba homenageando Ruy Carneiro; 6) inauguração do grupo José Augusto Trindade em Camaratuba; 7) desfile da Força Policial em homenagem ao governo; 8) lançamento da pedra fundamental do ambulatório da LBA; 9) a saída de uma das casas do Montepio do estado; 10) inauguração do manicômio judiciário; 11) abertura da avenida de acesso à *Great Western*; 12) distribuição de donativos às famílias pobres dessa cidade numa dos vários postos distribuídos na cidade para esse fim. (Jornal A UNIÃO, 18 ago.1943) Em cada quadro, o número parece ter sido manuscrito com uma agulha, o que nos faz pensar que se tratava do trabalho realizado por Ariel Farias, o clichêista do periódico oficial que também assinava seu nome nas fotografias utilizando esse recurso. Outra mudança na editoração das fotografias de imprensa, em relação ao período Argemiro, consiste no fato de que as fotografias passam a carregar uma inscrição, em quadro pequeno, no qual se podia ler **“FOTO GRAV. A UNIÃO”**, em vez da assinatura do fotógrafo, como era antes.

A julgar pelas pesquisas de Bertrand de Lira (1997, p. 146),

Não tivemos conhecimento da existência de qualquer fotógrafo na Paraíba que até o final da década de 1940 tenha fotografado, enquanto projeto estético pessoal, escolhendo temas de sua preferência com uma proposta de utilização da fotografia como veículo de expressão individual, e muito menos, preocupado em tratar a questão social em imagens.

Entre 1935 e 1945, não resta dúvida que a fotografia, na Paraíba, “sai do âmbito do privado (os álbuns de família) para o domínio público, reproduzida e veiculada por um meio impresso”. (LIRA, 1997, p. 119). O discurso da *mimese*, ao qual se reporta Philippe Dubois, adentrou pelo século XX conferindo uma “objetividade” à imagem fotográfica que, ao não ser considerada arte, passou à condição de técnica industrial a provar a “verdade” dos fatos. Não é à toa que o historiador alemão Sigfried Kracauer comparou Ranke a Daguerre. (BARBOSA, 2006, p. 235). Os políticos do século XX se aperceberam dessa característica ontológica conferida à fotografia e não largaram mão de seus usos ideológicos.

No contexto da Era Vargas, de uma política cultural centrada na censura e na propaganda oficial, os governantes paraibanos acompanharam a linha ideológica nacional e montaram seu próprio espetáculo registrando, para a eternidade, a memória e o imaginário com que gostariam de ser lembrados, eles próprios e seu respectivo governo. Maria Helena Capelato (2009), ao comparar a propaganda varguista e a peronista, conclui que o Estado Novo usou mais o recurso da fotografia enquanto na Argentina de Perón recorreu-se a ilustrações variadas, entre elas, a fotografia. A historiadora interpreta essa valorização da imagem fotográfica no Brasil: “revela uma preferência pela representação mais objetiva da realidade, que talvez possa ser explicada como um traço da cultura política brasileira, fortemente marcada pelo Positivismo”. (CAPELATO, 2009, p. 55)

Contudo, como nos mostra a perspectiva teórica indiciária de Dubois, a imagem fotográfica só é testemunho da existência física de um único referente, mas os sentidos devem ser buscados no plano exterior à visibilidade plástica.

Para encerrar essa parte do texto, retomo o questionamento lançado ao final do capítulo anterior: as comemorações cívicas, imensamente fotografadas e divulgadas, proporcionaram uma hegemonia política absoluta e “alienante”?



4

“ALÔ AMIGOS, BOM DIA...”: A RÁDIO TABAJARA E O PODER DO MICROFONE COMO MEGAFONE...

A dramatização generalizada, ultrapassando, portanto, os limites do campo político estritamente definido, é uma característica das sociedades eletrônicas; onde quer que nasça, as mídias podem garantir sua difusão, e, seja qual for sua origem, ela pode receber uma significação política. (BALANDIER, 1982, p. 69)

A radiodifusão faz parte dos meios de comunicação à distância e se caracteriza pela predominância estrutural de aspectos voco-verbais. Difunde as informações sonoras por meio de ondas eletromagnéticas, exigindo do consumidor dedicar-se, exclusivamente, ao sentido auditivo.

O surgimento do rádio deve ser visto no contexto das revoluções técnico-científicas do século XIX. O acúmulo de experiências⁷⁹ desenvolvidas por vários estudiosos permitiram as condições de possibilidade histórica desse veículo de comunicação. Quanto a sua paternidade, não parece ser consensual. Alguns pesquisadores afirmam que, em 1893, o gaúcho Roberto Landell de Moura teria sido o pioneiro a utilizar uma transmissão por ondas eletromagnéticas sem fio. Outros, porém, atribuem a criatura ao criador italiano Guglielmo Marconi. Teria ele, em 1895, realizado a referida transmissão pela distância de 2 km e descoberto a funcionabilidade da antena. Por isso, em 1896, recebera a patente de inventor do rádio, enquanto Landell só a obteve em 1900, cuja polêmica é reclamada por alguns como sendo uma vitória simbólica do eurocentrismo.

Entretanto, a primeira emissora de rádio surgiu apenas em 1920, nos Estados Unidos. E não demoraria a chegar ao Brasil. Em 1923, Roquette Pinto e Henrique Morize fundaram a Rádio Sociedade do Rio de Janeiro, primeira emissora brasileira. Todavia, o crescimento acelerado da radiofonia se deu a partir da década de 1930, no contexto do longo governo de Getúlio Vargas. Na Paraíba, durante a interventoria de Argemiro de Figueiredo, surgiu a Rádio Tabajara, na qualidade de emissora oficial.

Nesse capítulo, procuro analisar a participação desse meio de comunicação na transmissão das comemorações cívicas na Paraíba dos anos 1930/40. Para tanto, penso que é substancial fazer notar o contexto da política cultural do governo Vargas no tocante à radiodifusão, para, dessa forma, procurar compreender a dinâmica da atuação da rádio paraibana em suas articulações com o Estado Nacional.

⁷⁹ Em 1831, o inglês Michael Faraday descobriu a indução magnética e James Maxwell “descobriu matematicamente, a existência das ondas eletromagnéticas diferentes somente em tamanho, das ondas de luz, mas com a mesma velocidade”. Em 1880, Thomas Edison “descobriu que colocando em uma ampulheta de cristal um filamento e uma placa de metal separada entre si e ligando-se o filamento ao negativo e uma bateria a placa ao positivo, constatava-se a passagem de uma corrente elétrica da placa para o filamento e nunca em sentido contrário”. Em 1890, o alemão Henrich Rudolph Hertz, demonstrou, na prática, a existência de ondas eletromagnéticas. Sua descoberta permitiu concluir “que ao fazer saltar uma chispa em seu aparelho oscilador, saltavam também chispas entre as pontas de um arco de metal colocado a certa distância denominado ressonador. Hertz demonstrou com essa experiência que as ondas eletromagnéticas têm a mesma velocidade que as ondas de luz. Em sua homenagem, as ondas de rádio passam a ser chamadas de “Ondas Hertzianas”, usando-se também o “Hertz” como unidade de frequência”. Blog História do Rádio. <http://www.srhistoria.blogspot.com>. Acesso: 13 fev.2011.

4.1- PRIMEIRA SINTONIA- LEVANDO O PONTEIRO PARA A FAIXA 1930-40 MHZ

Assegura o historiador José Octávio (2002) que Eptácio Pessoa foi o primeiro brasileiro a falar ao rádio para todo o país. Era o dia 7 de setembro de 1922, dia das comemorações do Primeiro Centenário da Independência do Brasil. O rádio brasileiro nasceu no dia famoso em que se celebrava o grito do príncipe. O então presidente da República pronunciou discurso transmitido por um sistema de “telefone alto-falante” instalado na Praia Vermelha e de um transmissor erguido no ápice do Corcovado pela empresa estadunidense *Westinghouse Eletric*. A fala de Eptácio chegava diretamente ao local das festividades, sendo ouvida por meio de oitenta aparelhos receptores instalados em São Paulo, Niterói, Petrópolis e Rio de Janeiro. (COSTA, 2005, p. 74)

Todo o aparato técnico⁸⁰ foi importado dos Estados Unidos “como um presente da WE e do governo norte-americano à significativa data do Brasil e, também, como forma de propaganda da moderna tecnologia desenvolvida pela indústria daquele país nos últimos anos”. (COSTA, 2005, p. 74-75) A capital da República Brasileira, movida pelo ímpeto do discurso moderno, procurava captar todos os signos do mundo “civilizado”, inclusive o rádio, a grande novidade tecnológica inventada na virada do século XIX.

Quando o rádio dava seus primeiros gritos do pós-parto, o rebento encontrava um mundo turbulento e um Brasil agitado a gritar mais do que ele. Tempos bastante movimentados aqueles, da Semana de Arte Moderna, das greves, da fundação do Partido Comunista Brasileiro e do movimento tenentista. No plano internacional, o pós-I Guerra Mundial, a Revolução Russa de 1917 e a ascensão de Benito Mussolini ao governo italiano. E o rádio-criança foi crescendo e falando bastante. Correu o mundo, se tornou grande e ganhou bastante dinheiro. Trabalhou para os hiltleres e stálines da vida e conversou, em bom som, aquecido pelo calor da lareira e da companhia poderosa de Franklin Roosevelt. Que mundinho difícil aquele! Enquanto o rádio cantava a sua adolescência, caíam bombas do céu a queimar o Japão, pessoas eram derretidas vivas em fornos da morte e pobres passavam fome num mundo em crise econômica. A caixa falante viu tudo isso, falou sobre isso e, no geral, apoiou essa situação.

⁸⁰ Com o fim da Exposição do I Centenário da Independência, a estação transmissora da WE foi encampada pelos Correios e Telégrafos, passando a denominar-se Estação do Sumaré. Esta transmitia musicas, previsão do tempo e cotação da bolsa. (COSTA, 2005, p. 77-78).

Inventada a transmissão radiofônica, já se instalara um intenso debate sobre o papel social do rádio. A discussão pode ser posta em dois pólos: para um lado, o modelo a ser desenvolvido, deveria centrar-se no papel educativo e no controle estatal⁸¹; no polo oposto, estavam os que defendiam o modelo estritamente comercial, portanto, privado⁸². (CALABRE, 2003, p. 162). Nos anos de 1920, no Brasil, diante do não interesse do governo, a iniciativa privada tomara parte naquele empreendimento. Não obstante, pelo decreto nº 16.657 de 1924, o governo Artur Bernardes procurava controlar o conteúdo a ser veiculado assim como normatizar as concessões, os objetivos das transmissões e a aquisição dos aparelhos receptores pelos consumidores.

Conforme discorre Lia Calabre (IDEM, p. 163),

O setor de radiodifusão era, na década de 1920, um local de incertezas, de investimento caro e retorno duvidoso. O desenvolvimento do rádio brasileiro, no período anterior à década de 1930, foi freado não só por razões de ordem técnica, mas também por uma turbulenta conjuntura política, que entremeava períodos de normalidade constitucional com constantes declarações de estado de sítio. Nessa conjuntura, o rádio poderia tornar-se um perigoso veículo de comunicação, de divulgação dos acontecimentos e de idéias.

Na década de 1920⁸³, na esteira aberta pela Rádio Sociedade do Rio de Janeiro (1923), as emissoras funcionavam como clubes ou sociedades, financiadas por grupos de amigos que se organizavam para bancar os custos da instalação e elaboravam a referida programação radiofônica. Os sócios pagavam uma mensalidade a fim desta servir a tal propósito empreendedor. Na visão de Osmani Ferreira da Costa (2005, p. 81)

O que se deu inicialmente nas emissoras formadas como clubes e associações de amigos foi uma maneira de impor aos ouvintes uma visão elitista da cultura, da política, da economia e do mundo. Os grupos que comandavam as emissoras ocultavam as formas de cultura popular e as ideologias que se contrapunham ao liberal-capitalismo, censurando a veiculação destas.

A partir da década de 1930 operaram-se algumas transformações⁸⁴. O recém-criado Ministério da Educação e Saúde Pública passou a definir e controlar os objetivos e os

⁸¹ Esse modelo era basicamente europeu.

⁸² Esse segundo modelo, porém, era desenvolvido nos Estados Unidos.

⁸³ As emissoras implantadas na década de 1920, no Brasil foram as seguintes: Rádio Sociedade do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro (1923), Rádio Clube de Pernambuco (1923), Sociedade Rádio Educadora Paulista (1923), Ceará Rádio Clube (1924), Rádio Clube Paranaense (1924). (COSTA, 2005, p. 79)

⁸⁴ Conforme pesquisas de Calabre (2003, p. 163), “Atribui-se à legislação aprovada em 1931 e regulamentada em 1932, através dos Decretos nº 20.047 e 21.111, de 27/05/1931 e 1/3/ 1932, respectivamente, uma grande parcela de contribuição para o surgimento e consolidação de uma conjuntura favorável ao rádio. A nova

conteúdos da programação radiofônica, embora tenha se limitado, na prática, a premiar emissoras que dessem maior importância aos programas de caráter educativo. Entretanto, por motivos de âmbito financeiro, o governo brasileiro permitia que as emissoras fizessem usos da propaganda comercial⁸⁵, tão cara ao modelo paradigmático que prevalecia nos Estados Unidos. Sobre isso, assim se reporta o historiador Nicolau Sevcenko (1998, p. 587):

Claro que as primeiras descobertas do potencial aliciador da caixa falante foram feitas pela publicidade em sua destinação comercial. O modelo norte-americano de radiodifusão tinha como base as agências de publicidade, cujo interesse em explorar e testar recursos os mais variados para conquistar audiências acirrou a concorrência, desenvolvendo as técnicas de administração, programação, edição, locução, propaganda, distribuição e controle de mercados que acabaram prevalecendo no contexto sul-americano e brasileiro.

Franklin Delano Roosevelt, que costumava falar pelo rádio ao pé da lareira, também soube utilizar o meio em favor da legitimidade política de seu governo intervencionista. Tornou-se um baluarte dos discursos políticos proferidos nos estádios desportivos e transmitidos a uma multidão pelo uso do microfone. Na parte de baixo do continente, Vargas também discursava para a população brasileira, às vezes falando do Estádio de São Januário com transmissão pelas ondas da *Rádio Nacional*. Em 1934, foi instituído o *Programa Nacional*, procurando disseminar por todo território brasileiro informações relacionadas a questões educacionais, sociais, políticas, econômicas, financeiras e artísticas, de modo que era proibido veicular outro programa no mesmo horário. Em 1935, passou a denominação de *Hora do Brasil*, controlado pelo Departamento de Propaganda e Difusão Cultural, sob o comando do intelectual Lourival Fontes. Contudo, a consolidação do programa *Hora do Brasil*, interligando os ouvintes dos quatro cantos do território nacional aos sons da oficialidade varguista, ocorreu em 1939, com a criação do Departamento de Imprensa e Propaganda. (CALABRE, 2003).

legislação tornou o sistema de radiodifusão potente e eficaz, aperfeiçoando e atualizando o decreto de 1924. É o fim da idéia de um rádio experimental e amador”.

⁸⁵ Lia Calabre (2003, p. 163) resume algumas condições estabelecidas pelo governo brasileiro no tocante à permissão da propaganda comercial: “a) o tempo destinado ao conjunto dessas dissertações não poderá ser superior a dez por cento (10%) do tempo total da irradiação de cada programa; b) cada dissertação durará, no máximo, trinta (30) segundos; c) as dissertações deverão ser intercaladas nos programas, de sorte a não se sucederem imediatamente; d) não será permitida na execução dessas dissertações, a reiteração de palavras ou conceitos”.

O DIP se encarregava de legislar sobre, fiscalizar e controlar a política cultural do Estado Novo⁸⁶. Concomitante, estimulava a elaboração da propaganda do governo, desde livros, filmes, fotografias, panfletos, cartazes e programas de rádios. Nesse particular, na ótica do Estado Novo, o rádio cumpriria um papel de grande importância ao possibilitar o alcance da audiência dos homens e mulheres do interior, como forma de buscar uma integração consistente da identidade nacional. (CAPELATO, 2009, p. 89) Não é à toa que o governo criou o ensino de História do Brasil pelo rádio, conforme analisou Newton Dângelo(1998). Diferentes do currículo oficial escolar, os programas podiam contar com público mais amplo, sobretudo, aqueles que não freqüentavam os bancos escolares. Porém, semelhantes ao programa curricular escolar, as temáticas discorriam à maneira metódica, enfocando os mitos nacionais e, com isso, o nacionalismo vigente, nas apropriações dos passados pelo presente histórico. Ensinar História pelo rádio tinha a vantagem de transmitir os símbolos, “heróis”, acontecimentos e comemorações nacionais em outros espaços de sociabilidade, que não apenas a sala de aula. As ondas do rádio, massificadas, atingiam em cheio o cotidiano doméstico, reforçando o ideário de brasilidade.

Ficando em casa, os ouvintes, atingidos nacionalmente por uma rede de rádio, juntar-se-iam a essa multidão, recebendo impressões irradiadas das ruas e dos estádios, em comemorações cívicas preparadas para saudar os mitos fundadores da nação, os heróis que realizaram os anseios de liberdade em nome do povo, o 07 de setembro, o 15 de novembro, o 19 de novembro, o 13 de maio e o 1º de maio. Ocorre, portanto, uma articulação dessas celebrações pelo rádio educativo ao ensino de História, bem como à organização dos dispositivos de censura e produção de manifestações cívicas nos anos 30 e 40. (IDEM, 1998)

A Divisão do Rádio, na qualidade de uma das cinco secções do DIP, incumbia-se tanto de estabelecer relações comerciais com outros países quanto de incentivar o sentimento de brasilidade no público ouvinte. Os programas e as músicas procuravam valorizar as belezas naturais e culturais do Brasil e eram censurados pelo Estado. Esse ideário nacionalista deveria ser divulgado para os mais diversos recantos do Brasil, sendo incentivada, por determinação governamental, a utilização de rádios nas escolas e locais de

⁸⁶ O governo Vargas estabeleceu uma forte ligação entre cultura e política. Em 1931, criou o Departamento Oficial de Propaganda (DOP), objetivando a circulação de informações oficiais para a imprensa nacional; em 1934, o DOP foi transformado em Departamento de Propaganda e Difusão Cultural (DPDC), dividido em três secções: rádio, cinema e cultura física. Até então, a imprensa ficara subordinada à Agência Nacional que, por sua vez, pertencia ao Ministério da Justiça e Negócios Interiores. Em 1938, contudo, a estrutura foi reorganizada de modo que o DPDC absorveu o que estava sob comando da Agência Nacional, se transformando em Departamento Nacional de Propaganda (DNP), passando a cuidar da imprensa, rádio, cinema e turismo. Em 1939, foi criado o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), composto por cinco secções, a saber: Divulgação, Rádio-Difusão, Cinema e Teatro, Turismo e Imprensa. Sobre o DIP consultar GOULART, 1990.

trabalho. O Decreto-Lei nº 1.949, de 30 de dezembro de 1939, obrigava os comerciantes a colocarem aparelhos receptores em seus devidos estabelecimentos, bem como serviços de alto-falantes a fim de transmitirem o programa *Hora do Brasil*.

Cabia à Divisão do Rádio, também, empreender a censura prévia aos programas, músicas e textos de anúncios veiculados. Quando a programação era transmitida ao vivo, além de haver toda uma censura prévia os censores se encarregavam de ficar ouvindo a programação das emissoras, como forma de vigilância e controle. Entretanto, conforme afirma Lia Calabre (2003, p. 168): “Esse sistema nem sempre funcionava, pois havia falta de pessoal”.

Ao lado da Rádio Nacional, Getúlio Vargas também se legitimava pelas ondas da Rádio Mauá. Esta estava controlada, diretamente, pelo Ministério do Trabalho, Indústria e Comércio, com programação direcionada para os trabalhadores. Nas quintas-feiras, o Ministro Alexandre Marcondes Filho falava aos trabalhadores brasileiros por quinze minutos no programa *Hora do Brasil*. A Rádio Mauá foi criada com o objetivo de divulgar as leis trabalhistas e orientar a conduta dos trabalhadores com uma programação⁸⁷ voltada, especificamente, para a classe trabalhadora. (CALABRE, 2003, p. 176)

Maria Helena Capelato (2009), ao fazer uma comparação entre a propaganda política varguista e peronista, conclui que, na Argentina, o uso do rádio foi maior do que no Brasil. Para ela, o controle do rádio durante o Estado Novo esteve fragmentado⁸⁸ e

(...) embora os modelos alemão e italiano tenham servido de inspiração para o uso do veículo, o resultado foi diferente. Apesar dos mecanismos de controle do meio, o governo descartou as propostas de amplo uso do veículo para propaganda política. (CAPELATO, 2009, p. 90)

Um exemplo citado por Capelato é a proposta de Lourival Fontes para a criação de uma grande rádio estatal com objetivos propagandísticos, projeto esse não atendido pelo governo.

No conjunto, parece que o modelo radiofônico estadunidense foi vencedor no Brasil, pois, “Apesar das diversas tentativas de intervenção dos diferentes órgãos do Estado, o sistema radiofônico guiou-se pela lógica do mercado” (CALABRE, 2003, p. 179) Para a

⁸⁷ Na programação constava o *Jornal do Trabalhador*, transmitido três vezes ao dia.

⁸⁸ Lourival Fontes controlava a *Hora do Brasil*; o Ministro do Trabalho Alexandre Marcondes Filho, a partir de 1942, tinha sua própria atuação no horário governamental; Capanema controlava a radiodifusão educativa e Cassiano Ricardo cuidava do departamento de Divulgação Político-Cultural da Rádio Nacional. (CAPELATO, 2009, p. 90)

autora, o rádio se tornou um meio de comunicação ligado ao entretenimento, de modo que os objetivos culturais e políticos fracassaram, uma vez que “os projetos de controle sobre o setor, que estavam presentes na legislação do período aqui analisado, **(1924-1945)** não obtiveram o efeito inicialmente previsto por aqueles que o elaboraram.” (CALABRE, 2003, p. 179, grifo meu) Sou de opinião um pouco diferente, pois, mesmo tendo prevalecido o modelo que foca na publicidade e no entretenimento, não dá para desconsiderar a hipótese de que a radiofonia brasileira “fracassou” no sentido político uma vez que ela foi eficiente no tocante a fomentação de um imaginário nacionalista e patriótico.

Complementa Osmani Ferreira da Costa (2005, p. 84):

Os anunciantes passaram, então, a interferir diretamente na programação das emissoras. O que era erudito, elitista, educativo e cultural para uma minoria, passou rapidamente ao popular, voltado ao lazer, entretenimento e diversão da massa da população. No lugar de óperas e concertos de músicas clássicas, surgiram as execuções de músicas populares, os programas humorísticos, as radionovelas, as transmissões esportivas e os programas de auditório. O principal objetivo do rádio tornou-se a conquista de audiência, do mercado para os produtos dos anunciantes.

Em suma, o rádio, durante o Estado Novo, atuou como veículo de integração nacional em que “as idéias e as mercadorias fossem ‘vendidas’ num mesmo pacote”, (CAPELATO, 2009, p. 89)

4.2- SEGUNDA SINTONIA- O SURGIMENTO DO RÁDIO PARAIBANO

Segundo nos informa o texto de memórias escrito por Maria de Lourdes Luna, não se pode falar em radiofonia na Paraíba antes da década de 1930. Em suas lembranças, materializadas no livro *Rádio Tabajara: um registro histórico*, a autora relata ter ouvido de Nélio Monteiro que, por volta dos idos de 1930, um grupo composto por Olegário de Luna Freire, Pedro Jaime, Ismael Jorge, Walfredo Rodrigues, Oliver von Shosten, Ariel Farias e José Monteiro Gomes de Oliveira havia construído um receptor de tipo regenerativo e instalado na Praça Felizardo Toscano, atual Praça João Pessoa. (LUNA, 1999, p. 15)

Surgia o embrião do rádio paraibano. A novidade mal surgira, mas já provocava mudanças no cotidiano da população da capital. As pessoas passaram a se reunir em volta daquele aparelho, à noite, para ouvirem informações diversas, captadas por meio da PRA-

8, do Recife. Embora artesanal, a capacidade das ondas transmitidas chegava até a cidade de Campina Grande.

Daí para a fundação de uma rádio foi meio passo. O grupo de amigos⁸⁹ criou a *Rádio Clube* da Paraíba, iniciativa privada, mas com grande ingerência estatal. Conforme demonstra Luna (IDEM, p. 16), aquele empreendimento“(...) tinha como finalidade principal difundir nossa cultura, especialmente a musical. Propunha-se também a divulgar os atos do governo e anunciar nossos produtos, que sofriam certa rejeição interna, em face da intensa propaganda do comércio do Recife”. Os segmentos da indústria e do comércio da Paraíba apoiaram a fundação da *Rádio Clube*, interessados, conforme citação anterior, em divulgar os produtos locais que sofriam concorrência da praça de Recife, que propagandeava pelas ondas da PRA-8 da capital pernambucana⁹⁰. Mas houve, também, o apoio político do prefeito da capital, Borja Peregrino, que chegou a disponibilizar o prédio⁹¹ para a instalação do auditório, o estúdio e a sala de transmissores.

A programação também dava ênfase à questão educativa, inclusive, oferecendo aulas de inglês⁹² proferidas por Geraldo von Shosten que havia estudado na Inglaterra. Segundo Luna (IDEM, p. 18/19):

O diretor Francisco Salles, objetivando valorizar o ensino pedagógico convidou o Diretor da Instrução Primária, professor Sizenando Costa e outros mestres de igual valor para ocuparem um quarto de hora da RÁDIO CLUBE, com palestras sobre assuntos didáticos.

A *Rádio Clube* da Paraíba era dirigida por Francisco de Sales Cavalcanti. Em 1933, foi realizada a primeira transmissão externa na radiofonia paraibana. O fato a ser reportado, se tratou, nada mais nada menos, da visita do presidente Getúlio Vargas à Paraíba. No contexto do debate da reconstitucionalização do país, Vargas percorreu vários estados do Nordeste, em caravana que veio à terra de João Pessoa a inaugurar o

⁸⁹ A iniciativa funcionava como uma sociedade onde seus membros contribuíam para a sua manutenção. Em 1931, já contava com 200 sócios contribuintes. Os sócios também se encarregavam de levar seus discos à rádio para serem tocados. (SOUSA, 2003, p. 1)

⁹⁰ Entre os patrocinadores da rádio pernambucana, estavam o sabonete Tabarra e os sabões da firma Alimonda Irmãos, cujos produtos eram bastante consumidos na capital paraibana. (SOUSA, 2003, p. 1)

⁹¹ Segundo nos informa Luna (1999, p. 16/17) o primeiro prédio onde funcionou a Rádio Clube da Paraíba foi instalado na Rua Gouveia da Nóbrega, bairro do Roger. Porém, um incêndio, em 1933, fez o planejador da rádio, José Monteiro, mudá-la para o prédio cedido pelo prefeito da capital. Em 1935, as instalações da rádio se transferem para o prédio da Imprensa Oficial, na Praça João Pessoa.

⁹² De acordo com Sousa (2003), em 1932, a Rádio Clube da Paraíba foi pioneira, no Brasil, no tocante ao ensino de língua.

monumento⁹³ erguido a este, na capital do estado. O presidente da República, na ocasião acompanhado do interventor Gratuliano de Brito, visitou o Parque Arruda Câmara, momento transmitido pelas ondas da *Clube*, graças ao trabalho técnico de José Monteiro.

A partir de então, a linguagem da radiofonia vai se tornando mais cotidiana. No jornal *A União*, foi instituída uma coluna específica para divulgar a programação e outras notícias do rádio, intitulada *Vida Radiofônica*⁹⁴. Essa iniciativa seguia os passos pioneiros da coluna que surgiu no *Jornal Gazeta do Rio de Janeiro*, em 1922.

A programação da *Rádio Clube* da Paraíba incluía desde noticiários, programas musicais e divulgação dos atos do governo. Sua manutenção no ar se deveu tanto ao patrocínio de segmentos ligados ao comércio e indústria como do próprio governo, num misto, visível, do público e do privado.

Em 1937, durante o governo de Argemiro de Figueiredo, a *Rádio Clube* se transformou em *PRI-4 Rádio Difusora da Paraíba*⁹⁵. De acordo com Petrônio Souto (1997), há um equívoco histórico na afirmação de que, no dia 25 de janeiro de 1937, fora inaugurada a *Rádio Tabajara*. No seu entendimento: “Nesta data, após o acordo de Argemiro com os dirigentes da Rádio Clube, nasce a **PRI-4 Rádio Difusora da Paraíba**, que somente a 15 de abril do mesmo ano recebe a denominação PRI-4 Rádio Tabajara da Paraíba (...)” (SOUTO, 1997, p. 10, grifo no original)

O governo do estado comprou um transmissor de ondas médias, com 5.000 watts e o erigiu na Mata do Buraquinho. A inauguração da rádio oficial ocorreu em 25 de janeiro de 1937, no contexto das festas comemorativas do segundo ano do governo vigente. Francisco de Sales, portanto, passou a acumular os cargos de diretor da Imprensa Oficial e da nova emissora, de certa forma uma continuação na função que já exercia na antiga *Rádio Clube*.

A pesquisa de Moacir Barbosa de Sousa (2003) sugere que no dia da inauguração da *Rádio Difusora/Tabajara* ela ainda não estava, inteiramente, acabada para seu funcionamento. A pressa em fazê-la funcionar, decorreu da chegada do dia da festa do aniversário do governo Figueiredo, de tal maneira que o governo precisava inaugurá-la

⁹³ Sobre a construção da memória mitificada de João Pessoa, as batalhas de memórias e as guerras simbólicas, incluindo o monumento ao presidente como um lugar de memória, ver: AIRES, 2006; e RIBEIRO, 2009.

⁹⁴ A referida coluna apareceu no *Jornal A União* em 31 de dezembro de 1936, às vésperas da inauguração da P.R.I-4- Rádio Difusora da Paraíba pelo governador Argemiro de Figueiredo.

⁹⁵ Afirma Moacir Barbosa de Sousa (2003, p. 4) que o Governo da Paraíba recebeu a Rádio Clube “*de mão beijada*” dos seus sócios, “sem ônus para os cofres públicos”.

mesmo depois tendo apresentado alguns problemas na recepção⁹⁶. A festa parece não ter sentido sem a inauguração daquele símbolo-mor de modernização. Era o momento ideal para dramatizar. A esse assunto voltarei mais à frente.

A mudança do nome para *Rádio Tabajaras da Parahyba* ocorreu em 15 de abril de 1937, buscando homenagear o grupo indígena que, segundo a historiografia paraibana, estabeleceu alianças com os portugueses no processo de conquista da Parahyba. Posteriormente, por uma questão de publicidade, segundo Moacir Sousa, o nome da rádio foi simplificado apenas para *Rádio Tabajara*. Vejamos a justificativa:

P.R.I- 4- RÁDIO TABAJARAS DA PARAHYBA

Passou a denominar-se assim a Emissora Oficial, em homenagem aos primeiros habitantes da Parahyba e em reconhecimento aos notáveis serviços que os Tabajaras prestaram á colonização parahybana. (...) Autorizada pelo Departamento Nacional competente, desde hontem que a P.R.I-4, Rádio Diffusora da Parahyba está sendo annunciada P.R.I-4, Rádio Tabajaras da Parahyba. (...) A íntima relação dos Tabajáras com a história da Parahyba é uma justificativa cabal da oportunidade da nova administração. (Jornal *A União*, 16 abr.1937)

⁹⁶ A propósito, o Jornal *A União* divulgava a seguinte notícia na sua coluna *Vida Radiofônica*: “A P.R.I.-4 teve durante a noite de ontem prejudicado, algumas vezes, o seu som. Convém que os esforços estejam sempre mobilizados para mantê-lo em um padrão como o das últimas noites, como já registramos”. (Jornal *A UNIÃO*, 2 jul.1938)

IMAGEM XLVII
STÚDIO DA RÁDIO TABAJARA



Fonte: Arquivo Gustavo Capanema do CPDOC/FGV-RJ.

IMAGEM XLVIII
ESTAÇÃO DE TRANSMISSORES DA RÁDIO TABAJARA



Fonte: Arquivo Gustavo Capanema do CPDOC/FGV-RJ.

Estas imagens fotográficas testemunham os aspectos do *modernismo* na arquitetura paraibana⁹⁷. Na relação de contigüidade física com o referente, são traços icônicos representando, respectivamente, o estúdio⁹⁸ e a estação de transmissores⁹⁹ da Rádio Tabajara.

Acompanhando a estética do Estado Nacional, Argemiro de Figueiredo também declarava afeição pelo estilo modernista. Em mensagem encaminhada à Assembléia Legislativa, tão logo assumiu o governo, ele explicitava o desejo de construir novos edifícios públicos e em estilo modernista, senão vejamos:

Precisamos levantar um edifício para a instalação da justiça. Precisamos construir uma **penitenciária moderna** (...). Precisamos de edifícios mais amplos e acordes com as **novas** crescentes necessidades, para o alojamento das nossas forças policiais, do ensino secundário, do ensino normal. (Jornal A UNIÃO, 25 jan.1935, Grifo meu)

Referindo-se à construção do prédio da Secretaria da Fazenda, iniciado na gestão anterior, assim se expressa:

(...) tendo sido posto de lado tudo que implicasse em **falso moderno**, de linhas cubistas, porém afastado da **verdadeira arquitetura do nosso tempo**. Foram **desprezados** os **velhos motivos de estilos clássicos** e se obteve o primado **das linhas funcionais**, dentro do **atual espírito construtivo**. (Jornal A UNIÃO, 25 jan.1935, Grifo meu)

Trata-se de um discurso valorativo do “novo” em detrimento do “velho”. Essa linguagem, todavia, permeará os campos político, econômico, ideológico e estético após o Movimento de 1930. Ela instaura uma linha demarcatória do surgimento de “novos tempos”, de “Estado novo”, de “revolução”, “superando” a “República Velha”, representativa do “atraso coronelístico”. Esse jogo lingüístico está atravessado o tempo

⁹⁷ Em 1910, a paisagem da capital paraibana era constituída por imóveis de base térrea e planos inclinados dos telhados coloniais e imperiais, salvo alguns sobrados de dois andares. A partir de 1915, porém, o Estado inicia um processo de construção de edificações diferentes do estilo até então existente. Tal processo fazia parte de um ideário que a República Brasileira buscava em Paris: o sanitarismo e o embelezamento urbano. Em resumo estariam: a) Governo Antonio Pessoa (1915)- construção do novo palácio do governo e grupo escolar Tomás Mindello; b) Governo Camilo de Holanda (1916-1920)- Escola Normal, prédio da imprensa oficial; c) Governo Solon de Lucena (1920-1924)- prefeitura e pavilhão com função de estação de bondes; d) Governo João Suassuna (1924-1928)- nenhuma edificação; e) Governo João Pessoa (1928-1930)- Palácio das Secretarias, reforma do Liceu paraibano e o Paraíba Hotel; f) Governo Antenor Navarro (1930-1932)- reforma do Quartel da Polícia; g) Gratuliano de Brito (1932-1934)- Secretaria da Fazenda e o Hospital de Pronto Socorro. Sobre o assunto consultar ARAÚJO, 2008.

⁹⁸ Foram construídos na Avenida Rodrigues de Aquino, antiga Rua da Palmeira.

⁹⁹ Construída no final da Rua Pedro II, na Mata do Buraquinho.

tudo pela busca da legitimação do Estado Nacional de feição autoritária e centralizadora que emerge das conjunturas de 1930/37.

Os estilos arquitetônicos predominantes na Paraíba, até então, eram variados. Até ao menos 1916, prevalecia o estilo colonial. Com a introdução do “embelezamento como política governamental”, (ARAÚJO, 2008), outros estilos adornariam as edificações paraibanas. Entre esses: o neobarroco da fachada do Palácio da Redenção; o classicismo acadêmico do Grupo Escolar Tomás Midello, do prédio da Imprensa Oficial e da Prefeitura Municipal; o neocolonial¹⁰⁰ do Palácio das Secretarias e do Liceu paraibano; e o *art déco*¹⁰¹ do Paraíba Hotel e do quartel da Polícia.

O interventor Gratuliano de Brito (1932-1934) foi pioneiro na política de introdução da linguagem modernista em solos paraibanos. No tocante à arquitetura, o prédio a inaugurar esse estilo foi o da Secretaria da Fazenda, concluído durante o governo Argemiro. Em 1935, ano da sua inauguração, eram poucos os prédios públicos brasileiros que ostentavam a plástica modernista. No mesmo estilo, fora construído, também na gestão Gratuliano, o Hospital de Pronto Socorro da capital.

Com Argemiro de Figueiredo, o *modernismo* passou de vez a hegemonizar as concepções de edificações públicas. Quatro prédios foram assim planejados e executados: o Escritório da Central Elétrica, o Instituto de Educação, o estúdio da Rádio Tabajara e a Estação de Transmissão da mesma. As obras foram coordenadas pelo Departamento de Viação e Obras Públicas (DVOP), sob comando do engenheiro Ítalo Joffily e o auxílio do arquiteto Clodoaldo Gouveia.

Desde a década de 1920, a capital paraibana começava a ganhar feições diferentes. A reforma urbana empreendida por Camilo de Holanda (1916-1920) trouxe para o solo paraibano os arquitetos italianos Pascoal Fiorilo, G. Gióia e Hermenegildo Di Lásccio. Entretanto, a partir do Movimento de 1930, com Getúlio Vargas na presidência da República e seus desdobramentos na Paraíba, a proposta de *modernização* urbana ganhou maior fôlego. Em 1933, o urbanista Nestor de Figueiredo planejava uma extensão e remodelação para a capital paraibana. Durante o governo Argemiro de Figueiredo, porém, as edificações públicas inspiradas nas idéias modernistas se multiplicaram, puxadas pelo

¹⁰⁰ Introduzido durante o governo João Pessoa (1928-1930).

⁹⁸ Estilo também introduzido na gestão de João Pessoa.

prédio da Secretaria da Fazenda, iniciado ainda no decorrer da gestão de Gratuliano, conforme já mencionado. (PEREIRA, 2008)

IMAGEM XLVIX
PALÁCIO DA SECRETARIA DA FAZENDA



Fonte: TRAJANO FILHO.

IMAGEM L
INSTITUTO DE EDUCAÇÃO



Fonte: SOUSA e ARAÚJO, <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos>. Acesso: 14 mar. 2011.

IMAGEM LI RÁDIO TABAJARA



Fonte: Jornal A UNIÃO, 25 jan. 1938.

O conjunto de imagens anteriores exemplifica o desejo de *modernização* por parte dos governos paraibanos, aspirações intensificadas após o movimento de 1930. O Instituto de Educação se tornou a pedra angular do discurso argemirista, encostado nas concepções pedagógicas da Escola Nova. Assegura Fúlvio Pereira (2008, p. 29) que o DVOP estava antenado com o debate sobre a arquitetura moderna ecoado no continente europeu, de modo que o estilo moderno na arquitetura paraibana não pode ser atribuído, apenas, a um indivíduo, mas ao conjunto da instituição, embora não se deva minimizar a importância de arquitetos como Clodoaldo Gouveia. De acordo com o autor citado, “(...) tão logo lançada na Itália a obra *Gli Elementi dell' Archi tettura Funzionale* (1932), de Alberto Sartoris, que objetivamente fixava a imagem da ‘nova arquitetura’ e seus princípios gerais, ela estava disponível na DVOP”. (PEREIRA, 2008, p. 34)

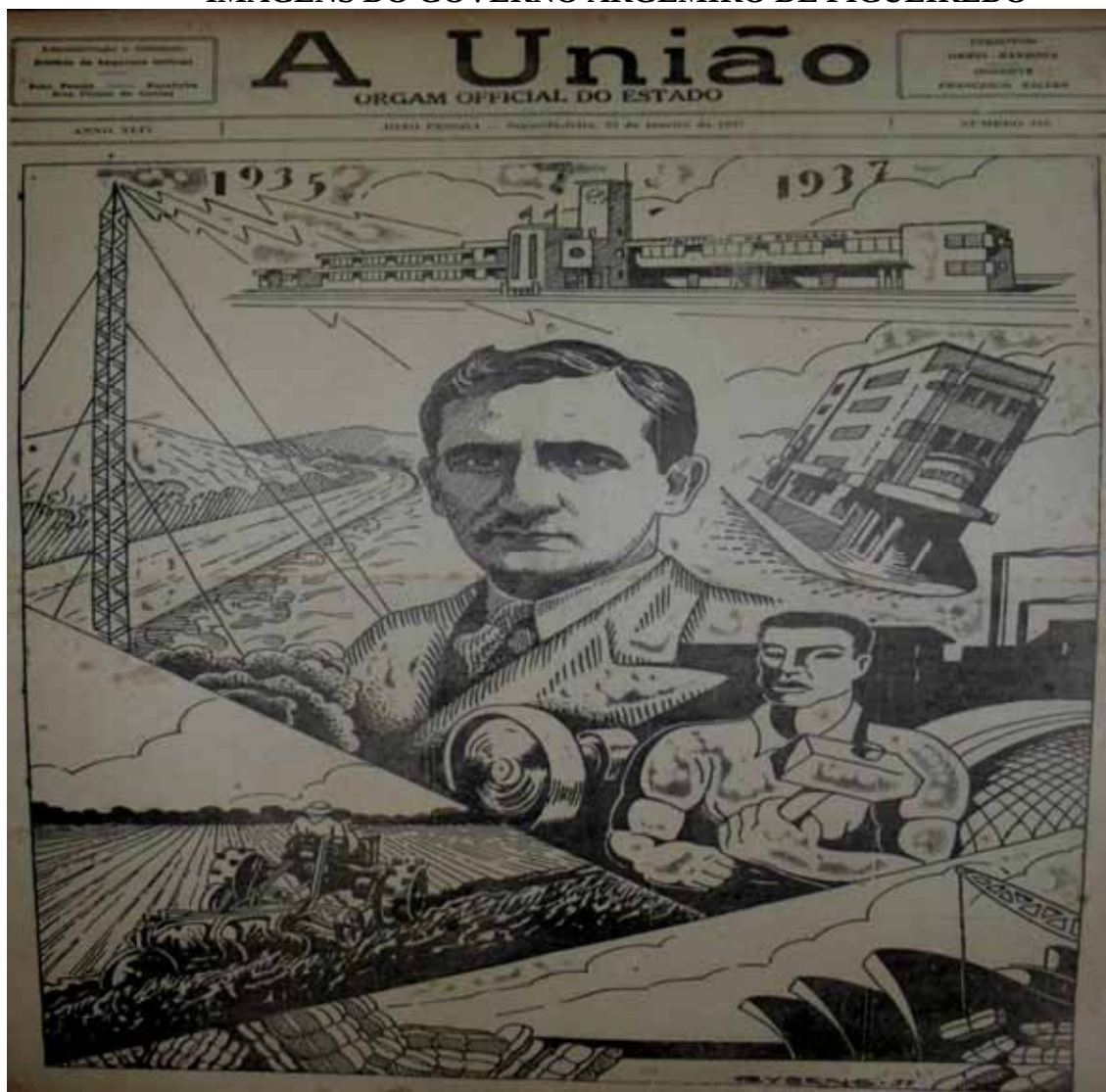
A arquitetura modernista chegava à Paraíba concomitante à experiência histórica de Pernambuco. Em 1934, Luiz Nunes, arquiteto discípulo das idéias de *Le Corbusier* projetara o pioneiro edifício modernista de Recife, a saber, a usina higienizadora de leite. Daí em diante, o mesmo arquiteto fora projetando outras edificações oficiais, na qualidade

de gestor da Diretoria de Arquitetura e Urbanismo do governo estadual¹⁰². As concepções estéticas do modernismo chegavam ao Nordeste Brasileiro.

O estilo do *modernismo* arquitetônico primava pela racionalização da construção e a sua funcionalidade, na qual a forma segue a função, pois a cada bloco ou volume da edificação, corresponde uma atividade funcional diferenciada. As linhas e as formas eram mais simples e o uso do ferro e do cimento alterava o processo de construção e dava um significado monumental ao prédio edificado, um exemplo de arranha-céu moderno, como no caso do prédio do Ministério da Educação e Saúde da era Gustavo Capanema. (MARQUES e NASLAVSKY, 2007)

IMAGEM LII

IMAGENS DO GOVERNO ARGEMIRO DE FIGUEIREDO



Fonte: Jornal A UNIÃO, 25 jan. 1937.

¹⁰² Sobre o modernismo na arquitetura do estado de Pernambuco, consultar MARQUES e NASLAVSKY, 2007.

A capa acima, do Jornal *A União*, de composição artística, extremamente trabalhada, circulou nas festas de comemorações do 2º aniversário do governo Argemiro de Figueiredo. Uma leitura detalhada da imagem traduz alguns dos ideais de seu projeto de governo. O chefe do executivo, expressando fisionomia de seriedade encontra-se ao lado de uma figura humana a exibir um relevante porte atlético e um martelo como instrumento simbólico de operosidade. Os dois se confundem na imagem como sinônimos de um mesmo ser: o “governo que trabalha muito”. No plano inferior esquerdo, o trator arando a terra representa a racionalização da agricultura paraibana, como uma das metas essenciais do governo Argemiro no campo econômico. No plano superior central, está o Instituto de Educação, ao qual já me reportei em momento anterior desse texto. No lado direito, logo abaixo do Instituto, foi desenhado o prédio da Secretaria da Fazenda, do qual também já falei anteriormente. Afora isso, uma estrada aberta e uma torre de transmissão, simbolizando a atuação do Departamento de Viação e Obras Públicas. No conjunto, a imagem quer passar aos leitores a idéia de um governo moderno, operante em todos os setores e continuador da obra do “Grande Presidente”¹⁰³. A citação a seguir exemplifica esse desejo de modernização da Paraíba:

Parahyba nova. Parahyba que sentimos com mais vigor, mais viva, sem mais tristeza da caveira de burros.

Parahyba agrícola. Parahyba com fé no homem que a dirige. E nos homens que a compreendem. Terra onde há o sentimento de patriotismo. Com os seus campos abertos para o homem, que cuida de engrandecel-a

Realidades. Parahyba da nova Constituição. Um administrador jovem que vai leval-a para o triunfo completo, certo das forças vivas de sua natureza.

Parahyba conhecida. Todos apontam o dedo para Ella. Como aquella que bem se apercebeu do sentido da Revolução de 30.

Morena mais viçosa do Nordeste. Tu és pequenina e boa, morena engraçada do Nordeste...

Como vibras, Parahyba de Argemiro de Figueiredo! **O rythmo do arado e da enxada. Há em ti a poesia technica. O arado e a enxada o teu seio para sentir a pujança que guardas!** (Revista ILLUSTRAÇÃO, 15 mar.1935. Grifos meus)

A instalação do rádio enquanto meio de comunicação, assim como a construção dos edifícios a comportarem as suas instalações, devem ser pensados no contexto macro desse projeto de um Estado que se queria moderno, contexto esse, economicamente, favorecido pelo crescimento da economia algodoeira paraibana.

¹⁰³ A expressão é título de um livro de Ademar Vidal. Na documentação analisada, percebi que, a cada inauguração de obras públicas, tanto Argemiro como Ruy Carneiro se legitimavam como continuadores da obra do presidente João Pessoa.

O arquiteto que planejou os prédios da Rádio Tabajara, pertencia a uma família tradicional paraibana. Formado no Rio de Janeiro na década de 1910, Clodoaldo Gouveia veio à Paraíba, inicialmente, para trabalhar em projetos arquitetônicos particulares e da Prefeitura Municipal. Posteriormente, por indicação de Ítalo Joffily, foi para o Governo do Estado. Nos anos de 1920, o arquiteto era fiel aos ensinamentos da Escola Nacional de Belas-Artes, “ao realizar uma produção caracterizada pela simetria axial e pela decoração geométrica”. (PEREIRA, 2008, p. 34). A partir da década seguinte, porém, passou a optar pelas formas modernas de arquitetura inspiradas na vanguarda européia, “quando se distinguiu pelo rigor de sua concepção técnico-construtiva, durante sua atuação na DVOP”. (PEREIRA, 2008, p. 34)

Encontrei as fotografias do estúdio e da estação de transmissão da Rádio Tabajara no arquivo privado do ministro Gustavo Capanema, sob custódia do CPDOC/FGV, assim como outras imagens relacionadas à Paraíba. Provavelmente, fizessem parte do livro *Obra Getuliana*, coordenado pelo ministro da Educação e Saúde Pública para as comemorações dos quinze anos do governo Vargas. Aliás, Capanema deu ênfase ao modernismo quando da institucionalização das políticas públicas preservacionistas no Brasil, cujo monumento emblemático é o prédio do próprio Ministério.

Entre 1940-1945, governou a Paraíba o interventor Ruy Carneiro. Durante seu governo, a direção da *Rádio Tabajara* esteve a cargo de Abelardo Jurema, cuja rememoração no cinquentenário da emissora vale a pena citar:

No governo Ruy Carneiro, quando assumi a direção do Departamento de Educação, que se fundiu com a Rádio Tabajara, transformando-se em Departamento de Educação e Radiodifusão, procedi a uma reforma ampla de todo o prédio, das suas instalações técnicas ao seu auditório e a ampliação de sua potência. (JUREMA, 1987, p. 29)

Promoveu ele, também, algumas reformas no seu quadro pessoal. Contratou os locutores Humberto Lucena, Hayton Santos, José Cabral, José Santa Cruz, Geraldo Campos, Waldemar Gonçalves, Humberto Rabelo, Carmelo dos Santos Coelho, Carlos Romero, Botelho Luna e Meira Filho. Depois vieram Genildo Gomes e Marcene Altamirando. (LUNA, 1999, p. 30) Na Praça João Pessoa, foram instalados alto-falantes a fim de transmitirem notícias da II Guerra Mundial, por meio da BBC de Londres. Aliás, o conflito mundial passou à condição de noticiário de grande audiência. Apareceram os jornais falados *O Teatro da Guerra* e o *Jornal da Guerra*; Abelardo Jurema e João Santa

Cruz de Oliveira utilizavam os microfones para ler crônicas sobre a guerra enquanto Silvino Lopes ocupava as ondas da Tabajara duas vezes por semana para transmitir o programa *A Hora do Eixo*¹⁰⁴. Com a entrada do Brasil no conflito ao lado dos aliados, os países do Eixo passaram a ser representados, negativamente, como fascistas. (LUNA, 1999, p. 32-33)

**IMAGEM LIII
PROGRAMA A HORA DO EIXO**



Fonte: Jornal A UNIÃO, 15 out.1942

**IMAGEM LIV
CHARGE SOBRE O NAZISMO**



.Fonte: Jornal A UNIÃO, 13 set.1942.

¹⁰⁴ Como podemos ver nas duas imagens (LIII- LIV), há uma nomenclatura com dois significados para o nome do programa: A HORA DO EIXO e A HORA CONTRA O EIXO. Nos livros de Maria de Lourdes Luna e Josélio Carneiro, prevalece a primeira denominação.

O programa *A Hora contra o Eixo* foi instituído em 1942 e dirigido pelo artista e jornalista paraibano Silvino Lopes. O objetivo do mesmo era “caricaturar os chefes totalitários, numa justa revide (*sic.*) aos ataques da Rádio de Berlim”. (Jornal A UNIÃO, 13 set.1942) Era um programa tipicamente humorístico no qual o apresentador parodiava contra o nazifascismo tomando por base alguns sambas populares. Patrocinado pela firma Alberto Lundgren & Cia, era apresentado às quartas-feiras com uma edição aos sábados onde era feita uma reconstituição dramática do afundamento dos navios brasileiros pelos alemães.

Muitas pessoas assistiam ao programa no auditório da rádio assim como mediante usos de alto-falantes instalados nas praças das cidades. Os ouvintes também interagiam com o apresentador do programa, muitas das vezes usando a especificidade da linguagem do próprio programa, a comicidade. Nesse sentido, por meio da zombaria era construída a representação desqualificadora dos fascismos e a valorização das nações aliadas e o silêncio revelador a respeito dos comunistas soviéticos.

Essa ênfase em noticiar a guerra se relacionava, também, com o crescimento da radiofonia a nível mundial. Segundo Eric Hobsbawm (1995, p. 195),

Na Segunda Guerra Mundial, com sua interminável demanda de notícias, o rádio alcançou a maioria como instrumento e meio de informação. O número de aparelhos de rádio na Europa Continental aumentou substancialmente em todos os países, a não ser nos muito arrasados por batalhas (...) Em vários casos seu número duplicou ou mais que duplicou. Na maioria dos países não europeus sua ascensão foi ainda mais acentuada.

Em 1º de janeiro de 1943, foi promovida uma reforma nas instalações da Rádio Tabajara. Foram reformados o auditório, o gabinete do diretor, o departamento comercial e o prédio. Segundo anunciava o jornal oficial, o auditório passou a comportar um público de 200 ouvintes. (Jornal A UNIÃO, 2 fev.1943)

4.3- TERCEIRA SINTONIA- A RÁDIO TABAJARA E O TEATRO DO PODER

Argemiro de Figueiredo e Ruy Carneiro são pioneiros na política de valorizar o potencial da radiodifusão e dele procuraram tirar proveito. Ambos, porém, faziam parte de uma geração de políticos que governaram nos tempos iniciais da geração de ouro do rádio. Nesse sentido, pode-se afirmar que a iniciativa dos governos paraibanos estava atrelada ao movimento de transformações culturais da primeira metade do século XX. Olhando pelo

telescópio, ninguém melhor do que o historiador Eric Hobsbawm (IDEM, p. 194) para falar sobre o surgimento do rádio no referido contexto:

Mas sua capacidade de falar simultaneamente a incontáveis milhões, cada um deles sentindo-se abordado como indivíduo, transformava-o numa ferramenta inconcebivelmente poderosa de informação de massa, como governante e vendedores logo perceberam, para propaganda política e publicidade. No início da década de 1930, o presidente dos EUA já descobrira o potencial da “conversa ao pé de lareira” pelo rádio, e o rei da Grã-Bretanha o das transmissões de Natal da família real (1932 e 1933 respectivamente).

Complementam Peter Burke e Asa Briggs (2004, p. 222):

Uma guerra de palavras estava sendo travada entre 1939 e 1945, e tanto nos países democráticos quanto nos totalitários o microfone tornou-se uma arma poderosa. Ele já havia sido utilizado durante a década de 1930 por Hitler (1889-1945) e Goebbels (1897-1945), encarregado da máquina de propaganda nazista, e, anteriormente, pela União Soviética. Na primeira transmissão radiofônica nazista, em 1933, Goebbels, que estava empenhado em destruir a autonomia da imprensa, afirmou com convicção que o rádio seria para o século XX o que a imprensa fora para o XIX. Nos colossais comícios inteligentemente organizados em Nuremberg, o microfone seria usado como megafone- assim como aconteceu em praças públicas e prédios da União Soviética.

A radiocracia paraibana e a utilização do microfone como megafone começou a ganhar proporções monumentais em 1936. Na festa do 1º aniversário do governo Argemiro, a transmissão do espetáculo ficou a cargo da P.R.A. – 8, *Rádio Clube de Pernambuco*¹⁰⁵, cuja programação solene era intercalada com música e canto, assim como

Durante todo o dia, em diversas horas, a P. R. A-8 irradiará um completo serviço de divulgação da actualidade paraibana, nelle figurando notas, estatísticas, assumptos de administração e informações de ordem econômica e industrial. (Jornal A UNIÃO, 25 jan.1936)

Além de veicular a propaganda argemirista, pela primeira vez, o governador usava o microfone para falar aos paraibanos, fala proferida diretamente da Escola Normal. As condições técnicas de possibilidade para aquela transmissão ocorreram graças a linhas telefônicas cedidas pela *Great Western e Pernambuco Tramways* até os transmissores da emissora pernambucana, que transmitia para todo o território nacional. Na Praça João Pessoa, foram instalados dois alto-falantes para a população ouvir as palavras do governador.

¹⁰⁵ Esteve na capital paraibana, coordenando a irradiação da festa, Germano Dias, Agente Comercial da Rádio Clube de Pernambuco.

IMAGEM LV
ARGEMIRO DE FIGUEIREDO FALANDO AO MICROFONE DA
TABAJARA



Fonte: Jornal A UNIÃO, 28 jan. 1936.

Na imagem acima, vemos o governador Argemiro ao pé de um microfone lendo a mensagem ao povo da Paraíba e de outros estados do Brasil. A *cultura da mídia* tomava conta do projeto político argemirista. Um Estado que se pretendia moderno e racional, não poderia abrir mão dos famosos signos modernos, a exemplo do rádio e do microfone. Ainda em 1936, a firma comercial Oliver & Silva, no decorrer de um mês, fez demonstrações de rádio em diversos estabelecimentos de ensino da capital paraibana. Fora convidado, na oportunidade, para falar aos estudantes, o professor pernambucano Arnaldo Carneiro Leão. Participaram do evento as autoridades políticas, incluído o governador do estado e o Diretor do Departamento de Educação, Pedro Anísio.

No mesmo ano, o periódico oficial saudava o rádio:

Ao vibrar das antenas, correm céleres, de ouvido a ouvido, as notícias mais sensacionais, ao mesmo tempo em que se prestam ainda as diffusoras de vehiculos preciosos de propaganda do progresso economico, social e político das nações. (...) As estações de rádio que se espalham por todo o Brasil constituem, assim, **um élo formidável entre as camadas sociaes do pais e os poderes constituídos** – todos em ação conjuncta visando um mesmo objectivo que é a nossa grandeza cívica. (Jornal A UNIÃO, 19 jul.1936. Grifo meu)

Esse fragmento foi escrito no jornal no contexto do anúncio da aquisição, por parte do governo paraibano, da estação difusora, a qual já mencionei em momento anterior desse texto. O governador paraibano, na ocasião, recebeu do líder Pereira Lira um telegrama no qual lhe comunicava a autorização, por parte do Ministro da Viação, da concessão para o estabelecimento de uma rádio estatal na Paraíba. Segundo noticiou o periódico oficial, o material adquirido junto à firma *Byington & Cia*, e que se encontrava no Porto de Santos para embarcar com destino à capital paraibana, havia sido testado e apresentado bons resultados. (Jornal A UNIÃO, 24 jul.1936)

Em agosto do mesmo ano, o engenheiro Marcondes Machado chegara à Paraíba para cuidar das instalações da estação transmissora. O equipamento foi montado em edificação construída na Fazenda São Rafael, após ser conduzida do Porto de Cabedelo sob os cuidados do Secretário da Fazenda, Isidro Gomes. Estava sendo montada a grande peça da comunicação de massa paraibana daqueles tempos.

A propósito, em novembro de 1936, o governador Argemiro de Figueiredo emitiu o seguinte telegrama aos prefeitos municipais:

Sr Prefeito:

Devendo ser inaugurada por todo mês de janeiro próximo a estação rádio diffusora da Parahyba e pretendendo o Govêrno manter para fins educativos um serviço constante de informações de todo o interior parahybano, recommendo que deveis adquirir até fins de dezembro para essa Prefeitura um aparelho receptor com sufficiencia bastante para accionar um auto falante na praça pública.

É desnecessário accrescentar que dito aparelho deve ser adaptado a corrente elétrica dessa localidade. Saudações, Argemiro de Figueiredo, Governador. (Jornal A UNIÃO, 12 nov.1936)

Responderam, imediatamente, ao telegrama do governador os prefeitos dos municípios de Alagoa Grande, Patos, Piancó e Cabaceiras, todos, sinalizando quanto à aquisição da aparelhagem sugerida pelo chefe do Executivo paraibano. Antes mesmo da

inauguração da rádio oficial, o governo se mobilizava nos preparativos técnicos da interiorização do signo radiofônico. Ao mesmo tempo em que preparava a grande festa.

IMAGEM LVI INAUGURAÇÃO DA RÁDIO TABAJARA



Fonte: Jornal A UNIÃO, 25 jan.1937.

Como já fiz notar em passagem anterior, a *Rádio Difusora/Tabajara*¹⁰⁶ já nascera com o pé dentro da festa. A partir de então, torna-se um meio de comunicação importantíssimo na busca da legitimidade dos governos vigentes. O espetáculo do poder conta agora com o reforço das ondas eletromagnéticas no que diz respeito à sua transmissão pela Paraíba inteira. O Jornal *A União* noticiava em primeira página a chegada de sua irmã mais nova da comunicação oficial. As fotografias roubam a cena, ocupando,

¹⁰⁶ Como já vimos naquele momento, a denominação ainda era *Rádio Diffusora da Paraíba*.

praticamente, 50 % da primeira página da 7ª secção, ao apresentarem a Estação de Transmissores. A imagem que ocupa o plano superior esquerdo, foi realizada a uma certa distância entre o fotógrafo e o referente, possivelmente, para dar visibilidade à antena de 70 metros que procurava arranhar o céu, e que, de acordo com o Jornal *A União*, podia ser vista por toda a capital e arredores. No topo da antena, foi colocada uma lâmpada vermelha para evitar acidentes no espaço aéreo. A estação portava uma força de 10 *Kwatts* e quatro cabines de aço com portas que, uma vez abertas, desligavam a alta tensão do circuito. Possuía também seis estágios de rádio-frequência e vinte e sete válvulas. A ligação entre o transmissor e o estúdio era feita mediante a utilização de um cabo telefônico. A água destinada à refrigeração das válvulas era proveniente de um poço e armazenada em dois depósitos, ao passo que a energia elétrica era fornecida pela FTLP, cuja ligação partia do centro da capital até a Mata do Buraquinho. (Jornal A UNIÃO, 25 jan.1937)

Todo esse aparato técnico não podia vir ao ar sem passar por toda uma ritualística típica das sociedades modernas. O comemoracionismo, atrelado ao discurso da *razão instrumental*, também permeou o contexto paraibano do pós 1930. Por isso, Argemiro de Figueiredo optou por inaugurar a radiofonia estatal no dia das festividades do aniversário de seu governo cuja festa procurava difundir o imaginário do progresso e do desenvolvimento da Paraíba.

O governador, acompanhado por uma comitiva de amigos e secretários, seguiu à Fazenda São Rafael para inaugurar a Rádio Difusora do Estado-PRI-4, onde foi recepcionado pelos técnicos e funcionários encarregados da montagem das instalações radiofônicas. Argemiro percorreu todas as instalações, dando-se por satisfeito, segundo nos informa o Jornal *A União* daquele dia. Em seguida, foi acionada a máquina da oratória. Jeronymo Duarte Rodrigues, engenheiro da firma alemã Byington & Cia, discursou em nome da referida empresa e fez a entrega simbólica da rádio ao chefe do governo paraibano. Argemiro de Figueiredo falou à população sendo ouvido por um alto-falante instalado na sacada da Escola Normal. Após o discurso do governador, entrou em funcionamento o *studio* da emissora, momento no qual foi inaugurado, nas suas dependências, o retrato do chefe do executivo paraibano. Na oportunidade, a oratória coube a João Milanez, diretor do Departamento Oficial de Propaganda e Publicidade do Estado.

O espetáculo teve discurso e teve música. Genival Macedo Lins, com 16 anos, à época, compôs e cantou *Meu Sublime Torrão*, um canto de apologia ao estado da Paraíba, transcrito a seguir:

Num recanto bonito do Brasil
Sorria minha terra amada
Onde o azul do céu é mais cor de anil
Onde o sol tão quente parece mais sutil
Lá eu nasci, me criei, fiz canções e amei
Sempre tive inspirações
Lá no Nordeste imenso
Tem um fulgor intenso
O meu sublime torrão
A minha terra que só encerra
Belezas mil
Pode ser chamada
A namorada do Brasil
Minha terra tem
O cantar dos passarinhos
Na lagoa os gansinhos
Com seus nados devagar
As morenas tão gentis
Ostentando seus perfis
Numa noite de luar
Não tem a fama da baiana
Mas a paraibana sabe amar
Tem sedução
Paraíba hospitaleira
Morena brasileira
Do meu coração.
(CARNEIRO, 2002)

É um canto de louvor à paraibanidade. Uma sonoridade que constrói a idéia de um estado de belezas naturais inigualáveis, de morenas que sabem amar quase tanto como as baianas e de uma terra hospitaleira. Essa Paraíba edênica era cantada como parte de um Brasil igualmente representado pelas suas belezas naturais e gente mestiça, tão ao gosto dos apreciadores de Gilberto Freyre.

Voltando a falar da emissora propriamente dita, é preciso investigar o discurso governamental quanto à função social da rádio oficial. Deixemos o próprio Argemiro explicar:

Dentre os melhoramentos de vulto de agora, na Parahyba, destaca-se a **Estação Rádio-Difusora** que, no próximo dia vinte e cinco, espalhará pelos países do Continente Sul-Americano, a voz desta terra disciplinada e brava. A função do Rádio, de indiscutível valor, trará para o nosso Estado, vantagens que somente os espíritos progressistas podem, desde logo, aquilatar. E quaes serão estas vantagens? Todas, responderiam, inclusive a maior delas, que é a de **tornar público, além das fronteiras do Estado, as iniciativas da administração**

parahybana que, de João Pessoa para cá, tem produzido uma verdadeira revolução nos costumes, nas atividades, no poder de iniciativa de cada cidadão nascido neste rincão nordestino. Uma estação de rádio para a Parahyba é, apesar de não ter custado uma fortuna, o maior presente que se lhe poderia ter dado, benefício comum que ajudará a centuplicar as energias do nosso agricultor, do nosso comerciante, do nosso industrial, enfim, de todos aqueles que constituem a força viva do progresso parahybano. (Jornal A UNIÃO, 17 jan. 1937. Grifo meu)

Pelo citado, fica bastante nítido o quanto a *PRI-4 Rádio Difusora* vem se juntar ao também oficial *Jornal A União* na qualidade de potencializador de *hegemonia cultural*. Na fala do interventor, podemos observar o quanto ele ensaia o discurso do progresso da Paraíba, exemplo esse que precisava ser divulgado para outros estados, atribuindo um significado positivo de revolução iniciada por João Pessoa e continuada pelo próprio Argemiro. A apropriação da memória mitificada de João Pessoa era um elemento significativo no discurso dos governos subseqüentes, estabelecendo uma linha de continuidade histórica baseada na idéia “evolucionista”. Era uma espécie de “revolução evolucionista”. Nessa linha do tempo, Argemiro de Figueiredo queria mostrar que seu governo avançava ao inaugurar uma rádio, signo do progresso e da modernização cantado aos quatro cantos do chamado mundo civilizado. O governo paraibano seguia os passos do governo federal que, em 1936, fundara a Rádio Nacional do Rio de Janeiro, veículo também estatal a legitimar o regime político vigente.

No nível nacional, a Rádio Tabajara procurava construir a imagem positiva do governo Vargas ao retransmitir o Programa *Hora do Brasil*. No plano estadual, procurava enaltecer os feitos da administração local, também atuando, substancialmente, na construção de um imaginário heróico do governo.

O espetáculo do poder era transmitido pela Rádio oficial, de modo que

Continuando a reproduzir o modelo do Estado Novo o Governador paraibano cuidou de fortalecer-se junto aos políticos do interior utilizando o novo veículo de informação que ele havia ajudado a implantar. Em quase todas as cidades do interior, os prefeitos montavam sistemas de alto-falantes nas praças principais com a finalidade de retransmitir a música irradiada pela Rádio Tabajara e também o noticiário do governo, levado ao ar quinze minutos antes de *A Hora do Brasil*. Na maior parte dos programas, o próprio Argemiro ocupava o microfone para prestar contas de sua administração. Ao completar cinco anos de governo, em 1940, o Interventor falou pelo microfone da Rádio Tabajara instalado no Salão de Honra do Palácio da Redenção, em solenidade que teve início às 19h 20min. Foram inauguradas 65 obras no Estado, incluindo, na capital, melhoramentos no Parque Solon de Lucena que teve calçamento novo e fonte luminosa. (SOUSA, 2003, p. 11)

A rádio na Paraíba serviu aos objetivos da propaganda do Estado, antes mesmo da fundação da Tabajara. A partir de 1936, mas, sobretudo após o Estado Novo, o rádio vai ser utilizado na transmissão de todas as festas comemorativas na Paraíba. Foi estruturada uma grande máquina de oratória, uma vez que as comemorações ocorriam em meio a inúmeros discursos proferidos por parte dos vários segmentos civis, militares, escolares e de várias classes sociais. Conforme nos relata Maria de Lourdes Luna (1999, p. 27. Grifos no original):

A Tabajara não se impunha apenas pelos programas de auditório ou pelos noticiosos, mas pelas palestras que promovia sobre temas da atualidade. Nas comemorações do 3º aniversário do Estado Novo ocuparam os microfones da Emissora Oficial o ex-senador areiense Octacílio de Albuquerque, que exaltou o regime vigente como de *salvação nacional*, e o presidente da Associação Comercial de João Pessoa, João Celso Peixoto, expressando o pensamento das classes empresariais. O *Elixir de 1914* garantia o patrocínio daqueles comentários.

Geralmente, durante as comemorações, eram montados alto-falantes ao lado do palanque oficial, a fim de transmitirem, à multidão presente, a leitura do boletim alusivo à data comemorada. Pelos microfones da emissora, a intelectualidade paraibana proferia conferências sobre a temática festejada no dia, muitas delas, inclusive, sendo realizadas por militares. A Semana da Pátria de 1937, por exemplo, no contexto do pós 1935 e da declaração do estado de guerra, teve como palestrantes os seguintes militares e temáticas: a) No dia 1º- o coronel Tomé Rodrigues, Comandante do 22 B.C, palestrou sobre “Pátria: Torrão Natal; b) No dia 2- o capitão Adauto Esmeraldo palestrou sobre “Patriotismo”; c) No dia 3- o comandante Lemos Cunha falou sobre “Marinha de que o Brasil precisa”; d) No dia 4- o capitão José Arnaldo abordou a temática “Bandeira Nacional”; e) No dia 5- o coronel Delmiro Andrade falou sobre “As finalidades do Exército”; f) No dia 6- o tenente José Santos Passos palestrou sobre “Cruzada Nacional de Educação”; e, g) No dia 7- o major Heitor Cabral Ulisses abordou a temática do “Dia da Pátria”. Todas as palestras eram acompanhadas de números de cantos orfeônicos realizados pelas vozes do 22º B.C, da Polícia Militar e do Coral Villa Lobos.

Nas festas comemorativas do 4º ano do governo Argemiro, a Rádio Tabajara saiu do prédio da *Imprensa Oficial* para as novas dependências inauguradas. Era o dia 25 de janeiro de 1939. Mais festa, mais espetáculo, mais procissões cívicas caminhando pelas ruas da cidade. Na ocasião, veio à Paraíba participar do evento o cantor carioca Francisco Alves: “Ao lado do playboy Gildo Gama, que veio a ser o pai do grande jogador de futebol

Júnior, do Flamengo, desfilou em carro esporte (baratinha) e seduziu-se pela beleza natural dos nossos logradouros”. (LUNA, 1999, p. 26)

Nesse momento, a própria estrutura organizacional da burocracia estatal se reformulava, acompanhando o contexto do Estado Novo varguista. Embora Argemiro já houvesse assinado um decreto, em dezembro de 1937, criando o Departamento de Estatística e Publicidade, dois anos depois, o mesmo governo realizava modificações no organograma do Estado. Anteriormente, o referido departamento se incumbia dos serviços de estatística, publicidade e radiodifusão. A partir de 1939, embora o nome permaneça o mesmo, o Departamento de Estatística e Publicidade se subdivide em três serviços: a) o serviço de estatística; b) o serviço de publicidade; e, c) o serviço de radiodifusão, cada um comportando profissionais especializados no setor. A Rádio Tabajara ficava inserida nesse último e, segundo o porta-voz oficial, deveria cumprir sua “função verdadeiramente educativa”, aproximar os paraibanos separados pelas distâncias, mas unidos pelas notícias e, ao mesmo tempo, divulgar o “progresso da Paraíba” por todos os estados do Brasil. (Jornal A UNIÃO, 25 jan1939)

Além de noticiários, discursos políticos, propaganda da administração estadual, irradiação de inauguração de obras e cobertura radiofônica das festas comemorativas, a Rádio Tabajara também desempenhou funções educativas. O estado da Paraíba não acompanhava apenas o direcionamento da política nacional, pois o fenômeno da radiodifusão escolar era internacional. A propósito, o Jornal *A União*, de 12 de abril de 1934, já publicava um comunicado da Diretoria Geral de Informações, Estatística e Divulgação do Ministério da Educação e Saúde Pública, valorizando o potencial do rádio como símbolo da promoção da unidade nacional. O texto citado se referia ao livro *Les dossiers de la Coopération Intellectuelle*, o primeiro, no mundo, a publicar estudos relacionados à radiodifusão escolar e a chamar atenção para a sua utilidade em países de grandes dimensões territoriais, no que concerne à busca pela integração nacional. Recorda o texto que o rádio constitui peça fundamental para a Democracia no continente americano para evitar a crise no passado da “queda dos impérios de superfície anormalmente vasta, desagregados pela falta de um meio prático de tornar homogêneos o pensamento e as aspirações de suas províncias separadas por distâncias enormes. (Jornal A UNIÃO, 12 abr.1934) A recomendação era de que fosse adquirido um exemplar do livro para ficar à disposição dos professores nas escolas.

Em 1935, ainda por meio da *Rádio Clube*, iniciaram-se as palestras educativas na Paraíba como parte constituinte da reforma da instrução pública do governo Argemiro. A primeira preleção didática foi realizada pelo professor Sizenando Costa, Técnico da Diretoria do Ensino Primário. A mesma foi realizada no grupo Escolar Epitácio Pessoa, no qual foram colocados dois aparelhos receptores para esse objetivo. Segundo o periódico oficial, “À medida que era dictada a prelecção, uma professora fazia a demonstração prática da mesma, para os alunos”. (Jornal A UNIÃO, 28 set.1935) Após a palestra, foi exibido um filme educativo intitulado *A Terra*, cujo conteúdo era ligado à mesma temática da referida palestra, “obtendo franco exito, sendo comprovada, assim, a perfeita eficiencia do radio e do cinema na escola moderna”. (Jornal A UNIÃO, 28 set 1935)¹⁰⁷ As palestras passaram a se realizar, diariamente, entre as 15:30 e 16:00 horas para todas as instituições escolares da cidade, conforme deliberação da Diretoria do Ensino. Após a substituição do professor Francisco de Salles por José Batista de Mello na direção da emissora, a linha educativa foi proeminente, inclusive chegando a transmitir desfiles e festividades cívicas diretamente da Avenida Rio Branco, no Rio de Janeiro.

Em 30 de julho de 1937, o Secretário José Batista de Mello oficiou ao Diretor da Escola Secundária do Instituto de Educação remetendo dez exemplares do “Boletim de Educação”, que traziam as palestras educativas lidas ao microfone da Rádio Tabajara durante os meses de fevereiro e março daquele ano. O escritor Celso Mariz era um dos defensores da utilização do rádio em favor do sentido educativo. Em artigo publicado no Jornal *A União* em 1937, ele falava do dinamismo do governo paraibano e o rádio deveria levar às populações do interior, além do noticiário, o ensino das letras e noções técnicas ruralistas. O artigo dá conta da instalação de receptores e alto-falantes por todos os municípios e vilas do Sertão, com conseqüências positivas, segundo Celso Mariz, notadamente por atenderem prioritariamente a “gente camponesa”. Para Mariz,

É talvez o pensamento mais fecundo, a realização mais brilhante do govêrno do Sr. Argemiro de Figueirêdo, pela rapidez e extensão da influencia que o facto vae exercer nos conhecimentos e na mentalidade da população da Parahyba. (Jornal A UNIÃO, 29 jan.1937)

¹⁰⁷ Estiveram presentes na ocasião: Raul de Goes, representante do governador, Isidro Gomes, Secretário da Fazenda, Guedes Pereira, Secretário da Produção, José Batista de Mello, Diretor da Instrução Primária, Orris Barbosa, Diretor de *A União*, Dias Júnior, representante do Secretário do Interior, Seixas Maia, Ascendino Leite e João Medeiros, representantes de *A União*, Francisco Salles e Sebastião Vianna, representantes da Direção da Rádio Clube da Parahyba e o cônego José Coutinho. (Jornal A UNIÃO, 28 set.1935)

IMAGEM LVII

APRESENTAÇÃO DO PROGRAMA RADIOFÔNICO A HORA DO AGRICULTOR



Fonte: Jornal A UNIÃO, 11 abr.1940

A radiofonia era o meio mais eficiente no sentido de aproximar o governo e a população. Pensando nisso é que Argemiro de Figueiredo, em 1940, mandou criar o programa *A Hora do Agricultor*, transmitido pela Rádio Tabajara, às 19 horas das terças e sextas feiras.

O programa fazia parte de uma campanha de propaganda governamental intitulada *Plante e prospere*, buscando uma intensa divulgação dos preceitos das técnicas agrícolas em substituição aos métodos tidos como tradicionais. O primeiro programa foi ao ar em 24 de março do referido ano, inaugurado com a palestra de Pimentel Gomes, diretor da Escola de Agronomia do Nordeste. Além da fala dos técnicos, no sentido de orientar a modernização agrícola da Paraíba, o ouvinte interagiu com o apresentador enviando questões e tirando dúvidas a respeito da temática propagada. O espaço radiofônico também era reservado a divulgar as medidas implementadas nesse campo nos mais diversos municípios. Além disso, o Estado premiava agricultores, criadores, prefeituras que se empenhassem na execução da política agrícola vigente no governo Argemiro.

O sucesso da idéia foi tão relevante, à ótica da ideologia governamental, que, em abril, já havia uma orientação estatal no sentido de ampliar a transmissão para os sábados, domingos e terças pela manhã em alto-falantes instalados nas feiras municipais. Na imagem anterior, podemos ver um registro desse primeiro programa especial. O microfone foi ocupado, naquele momento, pelo diretor de produção João Henriques cuja palestra foi prestigiada pelas presenças de Raul de Góes, Secretário interino da Agricultura, José Batista de Melo, Diretor do Departamento de Estatística, Orris Soares, diretor de *A União* e da *Imprensa Oficial*, Evandro Ribeiro, Assistente Técnico da Diretoria de Produção, Abelardo Jurema, Diretor dos Serviços de Divulgação e Propaganda e Henrique Lucas, Diretor de Radiodifusão. (Jornal A UNIÃO, 11 abr.1940)

Interessante notar o jogo político feito com o tempo e o espaço. O programa transmitido à noite podia ser ouvido pelas populações do campo, pois, durante o dia, elas estavam em pleno trabalho. Contudo, os programas especiais eram diurnos porque, pelos costumes daquelas populações, o dia da feira livre era o momento destinado à compra e venda de produtos, mas também de palestrar com os amigos, ouvir repentistas e cordelistas, visitar o bordel da cidade, tomar uns goles de aguardente e tantos outros lazeres proibidos e permitidos.

Como nos ensina E. P. Thompson, a feira não é apenas um nexos econômico, mas, sobretudo, cultural, um lugar de circulação de novidades, informações e boatos. Dessa forma, o interventor paraibano percebeu a potencialidade política desse espaço de sociabilidade, fazendo chegar ao homem do campo a propaganda governamental, notadamente no que tange à agricultura e à pecuária. Na plataforma governamental, lida na Assembléia Legislativa, em 1935, Argemiro de Figueiredo defendia a instrução do homem do campo:

(...) mas se processe do mesmo passo a educação do camponês pelas escolas ruas, profissionaes, praticas, pelos campos de demonstração, pelos jornaes, pelo cinema e até pelo rádio, cujas vantagens como órgão de propaganda, de instrução, e mesmo de ordem pública, já me fizeram assentar o plano de sua immediata adaptação na Parahyba. (SYLVESTRE, 1993, p. 180)

Ruy Carneiro continuou a fazer usos da radiodifusão como parte da engenharia discursiva da propaganda oficial. Em 1943, remeteu ao presidente Vargas o seguinte telegrama:

Pelo microfone P.R.I.4 radiodifusora local acabo dirigirme povo paraibano expondo resumo esses resultados que refletem meu sincero esforço colaborar patriótico esclarecido Governo eminente Chefe Nação. Atenciosas saudações.

RUY CARNEIRO- Interventor Federal. (Caixa Ruy Carneiro- Arquivo Público do Estado)

Contudo, na empreitada de detetive, na acepção guinzburgiana do termo, é preciso investigar mais a respeito da quantidade de aparelhos receptores espalhados pela Paraíba. O rádio na Paraíba ainda era símbolo de *status* ou já se tornara popular?

CONJUNTO DE IMAGENS LVIII MODELOS DE APARELHOS RECEPTORES VENDIDOS NA PARAIBA

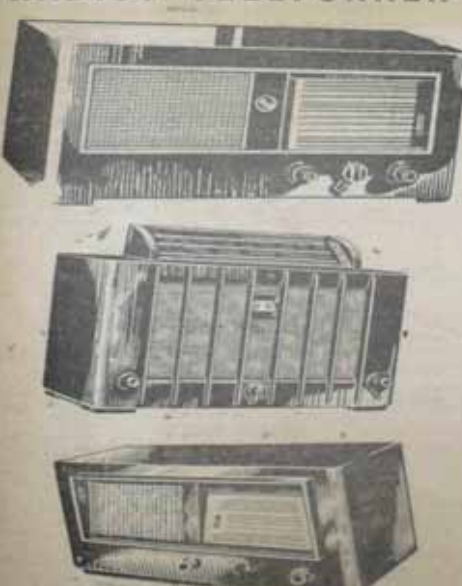


Fonte: Jornal A UNIÃO, 25 jan.1937.



Fonte: Jornal A UNIÃO, 9 abr.1938

RÁDIOS TELEFUNKEN



PELO PREÇO DO RIO
CIA. BRASILEIRA DE ELETRICIDADE
SIEMENS SCHÜCKERT S. A.
REPRESENTANTE GERAL DO ESTADO DA PARANÁ
DANIEL ARAÚJO
RUA MARQUÊS DO ESTREITO N.º 355

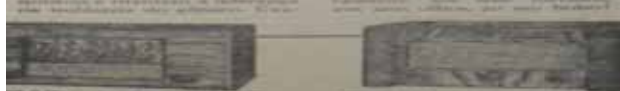
Fonte: Jornal A UNIÃO, 26 jul.1938.

Modelos RCA Victor
que oferecem
SONOS PRIMÓRDIOS DE
Beleza e Acústica!



**A NOVA SÉRIE
"CAMPEÕES DO AR"**

**25 MODELOS
À SUA ESCOLHA**



RCA Victor

Fonte: Jornal A UNIÃO, 19 nov.1941.

**NA CIDADE
OU NO CAMPO
este é o rádio
que lhe convém!**



Um Modelo da série
"CAMPEÕES DO AR"
de Portátil

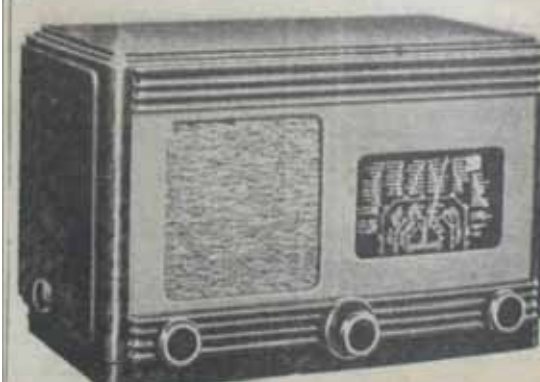
RCA Victor

Fonte: Jornal A UNIÃO, 31 jan.1942.

PRESENTE DE NATAL

paillard

A cidade de João Pessoa também foi
contemplada
Acaba de chegar, diretamente da Suíça, uma
grande partida de rádios
PAILLARD
que é, na atualidade, o melhor presente de
Natal



Exposição dos distribuidores
O. PETRUCCI & CIA.
Rua Maciel Pinheiro, 139

Fonte: Jornal A UNIÃO, 23 dez.1944.

A Paraíba passou a importar vários modelos de aparelhos de rádio e os segmentos do comércio não abriram mão da propaganda comercial, seja nas revistas ilustradas, seja no Jornal *A União*. Não há como não lembrar a dupla Horkheimer e Adorno (2000, p. 170) nessas horas:

Filme e rádio não têm mais necessidade de serem empacotados como arte. A verdade, cujo nome real é negócio, serve-lhes de ideologia. Esta deverá legitimar os refugos que de propósito produzem. Filme e rádio se autodefinem como indústrias, e as cifras publicadas dos rendimentos de seus diretores-gerais tiram qualquer dúvida sobre a necessidade social de seus produtos.

Concordo que os frankfurtianos exageraram ao negar o estatuto de arte aos produtos da *indústria cultural*, ao considerá-los mercadoria “inferior”, massificada e padronizada a ponto de não oferecer resistência. Entretanto, é muito difícil discordar da tese da transformação da cultura em mercadoria. Evidentemente, a Paraíba diferia imensamente do contexto estadunidense no qual os autores em tela formularam esse aparato conceitual. Todavia, os signos de uma sociedade de consumo e a mercantilização do entretenimento já davam sinais de vida no Nordeste do Brasil. O rádio e a música passaram a caminhar de braços dados, semelhante ao que ocorrera a nível nacional, onde “Não foi o rádio que lançou a música popular, mas o contrário”. (SEVCENKO, 1998, p. 593), de tal maneira que as gravadoras perceberam o potencial da radiofonia para lançamento de artistas e gêneros musicais como forma de consideráveis lucros obtidos desse casamento entre a indústria fonográfica e a “caixa falante”.

Wills Leal (1987, p. 20) nos fala que “No início tivemos funcionando menos de 10 aparelhos, quase todos de procedência holandesa. Meses depois, já eram mais de 100, como registra a velha A UNIÃO”. O jornal católico *A Imprensa* nos oferece um dado a respeito do número de aparelhos receptores registrados na Empresa de Correios e Telégrafos:

Em nosso Estado, já é avultado o numero de aparelhos receptores de rádio, espalhados por todos os municípios. Existem em todo Estado, cêrca de 1.737 aparelhos de rádio, sendo que 958 estão localizados no município da Capital, o que corresponde a 55,12% sobre o total. (Jornal A IMPRENSA, 16 out.1938)

QUADRO X
DISTRIBUIÇÃO DE APARELHOS RECEPTORES NA PARAÍBA (1938)

MUNICÍPIO	Nº DE APARELHOS
ALAGÓIA DO MONTEIRO (HOJE MONTEIRO)	19
ALAGOA GRANDE	18
ALAGOA NOVA	05
ANTENOR NAVARRO	05
ARARAUNA	03
AREIA	12
BANANEIRAS	40
BREJO DO CRUZ	01
CABACEIRAS	02
CAIÇARA	11
CAJAZEIRAS	22
CAMPINA GRANDE	235
CATOLÉ DO ROCHA	06
ESPERANÇA	06
ESPÍRITO SANTO	10
GUARABIRA	66
INGÁ	14
ITABAIANA	32
JOÃO PESSOA	950
MAMANGUAPE	34
MISERICÓRDIA	02
PATOS	46
PIANCÓ	02
PICUÍ	12
PILAR	13
POMBAL	15
PRINCESA ISABEL	01
SANTA LUZIA DO SABUGY	13
SANTA RITA	22
SÃO JOÃO DO CARIRI	07
SÃO JOSÉ DE PIRANHAS	01
SAPÉ	06
SERRA DO CUITÉ	04
SERRARIA	18
SOLEDADE	06
SOUSA	63
TAPEROÁ	03
UMBUZEIRO	04

Fonte: Jornal A IMPRENSA, 16 out.1938. Quadro elaborado pelo autor.

Na análise de Wills Leal, a Rádio Tabajara passou a ser um veículo de grande força a partir da década de 1940, resultante de três fatores: a grande presença dos artistas paraibanos, a utilização do auditório para diversos tipos de eventos e o aumento no número de aparelhos, sobretudo no pós-II Guerra, em decorrência da abertura do mercado para a venda a prazo. O Jornal *A União* em 1942, afirmava que, nas estatísticas nacionais daquele

ano, haviam sido registrados 449.502 aparelhos receptores, dos quais a Paraíba contribuiu com a cifra de 2.667 aparelhos.

A massificação do rádio na Paraíba, conforme apontou Wills Leal, coincidiu com os tempos da guerra e acompanhava, no ritmo da especificidade local, o contexto da história global:

(...) o rádio transformava a vida dos pobres, e sobretudo das mulheres pobres presas ao lar, como nada fizera antes. Trazia o mundo à sua sala. Daí em diante, os mais solitários não precisavam mais ficar inteiramente sós. E toda a gama do que podia ser dito, cantado, tocado ou de outro modo expresso em sons estava agora ao alcance deles. Surpreende, portanto, que um veículo desconhecido, quando a Primeira Guerra acabou, houvesse conquistado 10 milhões de lares nos EUA no ano da quebra da Bolsa, mais de 27 milhões em 1939 e mais de 40 milhões em 1950? (HOBSBAWM, 1995, p. 194)

Entretanto, se possuir um aparelho radiofônico era símbolo de *status* social e, de início, consumido de modo especial pelas elites, não implica dizer que as classes subalternas paraibanas não se apropriassem das mensagens emitidas pela radiofonia. Mais uma vez, recorro a Abelardo Jurema (1987, p. 29):

Um dos aspectos mais interessantes, desde as instalações da Rádio Tabajara, no governo de Argemiro de Figueiredo, no governo de Ruy Carneiro, foi a obrigatoriedade de todos os prefeitos instalarem nas suas praças principais serviços de auto-falantes para a transmissão diária, a partir das 19 horas, de noticiário oficial do estado e em seguida da “Hora do Brasil”. Toda a Paraíba sabia do que acontecia no país e as praças dos municípios se enchiam com um grande público ávido de notícias, que acompanhava as modificações estruturais da Nação e até mesmo a sua agitação política.

Nesse sentido, mesmo quem não tinha um aparelho privado na sua casa, ouvia a Rádio Tabajara num rito de coletividade na praça de sua cidade¹⁰⁸. É bastante provável, também, que as elites abrissem as portas de suas casas para receberem os seus vizinhos destituídos desse signo de comunicação, de modo a compartilharem, em conjunto, das programações oferecidas¹⁰⁹. Nas comemorações do 1º aniversário do governo Argemiro de Figueiredo, anterior à Rádio Tabajara, “Altos falantes serão collocados nas praças João Pessoa e Vidal de Negreiros, sem do que ainda vários rádios particulares **facilitarão a audição do povo**”. (Jornal A UNIÃO, 25 jan. 1936. Grifo meu) O serviço de alto-falante também era instalado em bares, cafés e restaurantes. (Jornal A UNIÃO, 8 jan.1942) O

¹⁰⁸ Algo que também ocorreria, mais tarde, com a instalação da Televisão em praça pública.

¹⁰⁹ A conjectura que faço, se apóia no fato de que, quando realizei uma pesquisa sobre a História do município de Parari, alguns narradores falaram dessa prática. Naquele município caririzeiro, por volta dos anos de 1950, só havia três aparelhos radiofônicos, cujos proprietários recebiam os demais ouvintes, despossuídos, em suas residências.

Sindicato dos Comerciários da capital chegou a adquirir um aparelho receptor para instalar no seu recinto.

A coletividade nas praças, nos bares, nos sindicatos, nas residências, interessava, evidentemente, aos objetivos do Estado. Buscava-se, com isso, atingir corações e mentes. Era uma forma de o personagem político ficar mais perto da população, falar para ela, prestar contas da sua administração, pois “o rádio estabelece a onipresença da palavra, permite a dramatização sonora, torna possível a dominação de audiências numerosas e o estabelecimento de uma espécie de radiocracia”. (BALANDIER, 1982, p. 67). Os governantes paraibanos procuravam adesão dos governados por meio de uma “nova oralidade”, para lembrar Marshall McLuhan (2000). Valorizaram o rádio a ponto de, tanto Argemiro¹¹⁰ como Ruy Carneiro, acompanharem a programação, muitas vezes indo ao próprio auditório da emissora. (SANTOS, 1987)

QUADRO XI PROGRAMAS DA RÁDIO TABAJARA (1937-1945)

PROGRAMA	CATEGORIA
Carrossel de Diversões ¹¹¹ . A Discoteca do Ouvinte	Musical.
Bom Dia Paraíba ¹¹²	Jornalístico
Gente Nova ¹¹³	Programa de calouros
O Pinto e o Coelho	Musical.
A Hora da Saudade	Musical.
Brasil Pandeiro ¹¹⁴	Musical
Penumbra ¹¹⁵	Musical
Paisagem Sonora ¹¹⁶	Musical- retransmitia concertos dos grandes mestres.
Teatro da Guerra ¹¹⁷	Jornalístico
Jornal da Guerra	Jornalístico
A Hora do Eixo ¹¹⁸	Jornalístico
Jornal da Manhã	Jornalístico.

¹¹⁰ Argemiro de Figueiredo chegava a visitar a *P.R.I-4 Rádio Difusora* e o *Jornal A União* e fazer palestra com diretores e redatores sobre a atualidade nacional. (*Jornal A União*, 27 fev.1937).

¹¹¹ Programa apresentado por Jacy Cavalcanti. Havia distribuição de brindes com o auditório da Rádio Tabajara, sempre lotado às segundas-feiras, entre 20 e 22 horas. Os ouvintes pediam música pelo telefone.

¹¹² Criado por Jacy Cavalcanti.

¹¹³ A apresentado por Paschoal Carrilho.

¹¹⁴ Apresentado por Fernando Milanez.

¹¹⁵ Comandado por Wilson Londres.

¹¹⁶ Apresentado por Orlando Vasconcelos.

¹¹⁷ As crônicas de Abelardo Jurema eram retransmitidas da BBC de Londres.

¹¹⁸ Transmitido duas vezes por semana, às 18 e 30 horas.

Ave Maria ¹¹⁹	Prece
Valores Novos	Programa de Auditório
Caminhos da Fama	Programa de Auditório
Vesperal das Normalistas ¹²⁰	Programa de Auditório
Turbilhão de Novidades	
Matinal do Guri ¹²¹	Programa Infantil
Um violão dentro da Noite ¹²²	Musical
Tesourinha ¹²³	Jornalístico Social
Quartel General do Rádio ¹²⁴	
Caravana Alegre ¹²⁵	
O rei se Diverte	
Informativo Tabajara	
Radionovelas	
Quadro das Américas	
O México Canta	
Sua Canção Favorita	Musical
Valores Novos ¹²⁶	Programa de Calouros.
Melodias que revivem o Passado	Musical
Um Instantâneo Artístico da Vida Social de João Pessoa ¹²⁷	Programa Social
Torre de Babel ¹²⁸	Programa de variedades
Variedades Paschoal Carrilho	Programa Infantil
Revistinha das 12 ¹²⁹	Programa de Variedades (cantores, humoristas, radioatores).
Expresso da Alegria ¹³⁰	
Feira de Amostras ¹³¹	
O Quadro dos Estados Unidos ¹³²	

Fonte: CARNEIRO, 2002; LUNA, 1999; MELLO, 1987. Quadro elaborado pelo autor.

¹¹⁹ Poema do médico Lauro Wanderley declamado por Orlando Vasconcelos ao som da melodia de Gounod.

¹²⁰ Apresentado por Gilberto Patrício.

¹²¹ Comandado por Gilberto Patrício. Programa dominical.

¹²² Apresentado por Milton Dantas.

¹²³ Invenção do jornalista José Ramalho, um programa de comentários sobre figuras da sociedade.

¹²⁴ Apresentado às terças-feiras por Sandoval Caju.

¹²⁵ Apresentado por Antonio Magalhães. Programa dominical.

¹²⁶ O primeiro apresentador foi Meira Filho, seguido por Jorge Sá e Paschoal Carrilho. O programa iniciava às 10 horas do domingo, com prefixo e sufixo Aquarela do Brasil de Ary Barroso.

¹²⁷ Programa criado por Genival Macedo em parceria com Dulce Carneiro, sobrinha do interventor Ruy Carneiro.

¹²⁸ Apresentado por Paschoal Carrilho.

¹²⁹ Apresentado por Paschoal Carrilho.

¹³⁰ Comandado por Paschoal Carrilho. Programa dominical.

¹³¹ Apresentado por Paulo Rosendo, Ramalho Silva e Polari Silva.

¹³² Apresentado em inglês por Hayton Santos.

Uma análise do quadro acima demonstra o quanto os programas de entretenimento foram o carro chefe da radiofonia paraibana oficial das décadas de 1930 e 1940.

Naquele tempo- década de 30 e 40- havia uma preocupação de todos com o rádio e suas motivações. Governo e governados pareciam alcançar a perfeição. A RÁDIO TABAJARA era um verdadeiro celeiro de artistas- “jazz”, orquestra de salão, orquestra típica, conjuntos regionais – cantores, cantoras numa constante movimentação, ensaiando e reensaiando todos os dias, para um satisfatório desempenho. (SANTOS, 2002, p. 52)

Como ocorreu a nível nacional, na Paraíba, os laços que uniram a música e o rádio, foram muito bem apertados. Essa vasta programação contava com o patrocínio comercial de marcas como: Cera para dor de dente Dr. Lustoza, Pílulas de WITT, Fimatosan, Sabonete Gessy, o Elixir de 1914, Pílulas do Abade Moss, Companhia de Tecidos Paulista de Rio Tinto, Vinho Creosotado. Sendo assim, na Paraíba, acabou se configurando um modelo híbrido¹³³ de radiodifusão (BURKE, 2004), ancorado nas verbas provenientes da propaganda- (“Não se pôde ocultar, aqui, uma verdade: deve muito a Rádio **ao comércio** e ao povo paraibano”)-, mas ao mesmo tempo uma rádio estatal, dirigida por funcionários nomeados pelo governo estadual.

Com o aparecimento do rádio como veículo de propaganda política, os jornais e revistas não perderam espaço no âmbito da cultura da mídia. As diversas linguagens se articularam na divulgação positiva dos feitos do Estado e a radiofonia cumpriu grande papel, sobretudo na divulgação para as populações do interior. Os atores políticos que comandavam o governo, encenavam seus papéis fazendo uso desse veículo buscando *hegemonia* política. Resta voltar a questionar: com mais essa peça da engenharia discursiva da propaganda política, o *Estado Espetáculo* paraibano conseguiu “alienar” e “manipular” os espectadores do teatro do poder?

¹³³ Peter Burke (2004) fala que, apesar dos dois modelos hegemônicos de radiodifusão na primeira metade do século XX, o britânico e o estadunidense, existiram outros modelos híbridos, como no caso do Canadá.

5

CANTA, CANTA PARAÍBA...P`RA VER A
BANDA PASSAR, TOCANDO AS
PARTITURAS DO PODER...

*A música é motora dos sentimentos
elementares do espírito e, sua
consequência, empurra a palavra,
induz e proporciona ênfase do seu
conteúdo, tornando-a mais essencial,
emotiva, consagradora, a reproduzir
influxo e emoções que conduzem à
glorificação de um ideal, pessoas,
cidades, estados ou nações.
(Domingos de Azevedo Ribeiro)*

Festa sem música não é festa. A poética da musicalidade imprime no espetáculo da política um apelo à emoção, à sensibilidade e ao envolvimento da multidão pelos acordes orfeônicos e hinográficos, que vão dando tom solene e épico aos *lugares de memória* e aos atores protagonistas dos respectivos acontecimentos comemoráveis.

Hinos, dobrados, valsas, retretas e cantos orfeônicos, tudo isso foi incorporado às comemorações cívicas desde os tempos do Brasil Colonial. Na Era Vargas, contudo, não seria diferente. A linguagem inscrita em partituras se juntaria às demais no tocante à organização da espetacularização política. A sonoridade acompanha a geografia simbólica, desfila pelas ruas, se apresenta nas praças, vai a palácio. Acorda a cidade com a sua alvorada, avisando aos moradores que é hora de levantar e comemorar; reúne estudantes e professores num canto coletivo comandados por uma significativa batuta.

A relação da música com a festa oficial e as comemorações cívicas na Paraíba é o objetivo a ser percorrido nesse capítulo. Procuro compreender a dinâmica complexa envolvendo atores, política cultural, instituições, condições de produção musical e ideologias envolvendo as relações entre o campo da música e o palco da política paraibana entre 1935 e 1945. No entanto, assim como venho fazendo nos capítulos anteriores, é preciso entender a conjuntura local articulada com a nacional. Por isso, procuro iniciar abordando a questão da música na temporalidade da Era Vargas a fim de trazer à baila os elementos da política cultural do Estado Novo para o campo da música, desde o samba até os cantos orfeônicos cuja sistematização esteve a cargo de Heitor Villa-Lobos.

5.1- ISSO VAI DAR SAMBA: A MÚSICA POPULAR BRASILEIRA NO CONTEXTO DA ERA VARGAS

O samba surge no século XX. Porém, é um produto híbrido trazendo traços da polca européia e do lundu africano. Trata-se de música urbana e carioca, tendo sua divulgação estendida e consumida por outros estados apenas com a *indústria cultural* do disco e do rádio, por volta dos anos de 1930.

Waldenyr Caldas (2001, p. 29) nos fala da existência de dois tipos de samba, o de morro e o da cidade. O primeiro é um produto cultural fabricado por compositores de morros e favelas cariocas, muito semelhantes ao batuque dos tempos das senzalas. O samba de morro era cantado nas rodas de samba ou nos desfiles carnavalescos das escolas. Era música/dança de negros a exhibir coreografia sensual ao fazer o uso do corpo se

desmanchando em “meneios, remelexos, sacolejos, rebolados e saracoteios”. (IDEM) Praticados por pobres e negros, era música marginalizada e, muitas vezes, os seus dançantes eram perseguidos pela polícia. Os nomes mais emblemáticos pertenciam ao grupo da Tia Ciata, um verdadeiro laboratório musical, para usar uma expressão de Marcos Napolitano, laboratório no qual atuavam mestres como Sinhô, João da Baiana, Donga e Pixinguinha. O samba da cidade já tinha a participação de compositores brancos, a exemplo de Noel Rosa.

O primeiro samba gravado foi *Em casa da Baiana*, em 1911, pela Casa Faulhaber, apenas apresentando a melodia. Em 1914, foi gravado o segundo, *A Viola está magoada*, de Catulo, pela mesma gravadora citada. Em 1917, porém, foi gravado o samba *Pelo Telefone*, pela Casa Edison, causando grande sucesso musical e, ao mesmo tempo, um conflito interno entre os vários autores, uma vez que Donga registrou como de sua autoria, causando o rompimento entre o grupo da Tia Ciata¹³⁴. A partir daí, cada compositor passou a produzir e assinar músicas com a marca da individualidade autoral e o samba se adequaria à indústria fonográfica e à era do rádio, se traduzindo em *cultura de massa*, objetivando o lucro com o seu consumo. Deixava de ser produto eminentemente carioca para ser consumido nacionalmente pela indústria do entretenimento.

Para compreender a historicidade do samba e sua transformação simbólica da marginalidade à oficialidade, é preciso voltar ao século XIX e revirar o baú das teorias construtoras das identidades do Brasil.

No decorrer do Oitocentos, a maioria dos intelectuais brasileiros enxergava dois problemas para definir a identidade nacional brasileira e vislumbrava um sentido para que a nação alcançasse o “progresso” e a “civilização” nos moldes europeus: o clima tropical e a miscigenação. Em meio às teorias racialistas e eugenistas vigentes, o conceito de raça era utilizado como ferramenta explicativa do mundo cultural. No Brasil, por exemplo, houve a cogitação do branqueamento da nação a partir da imigração de cor branca e cultura européia, como a “solução” viável para uma civilização nos trópicos.

No século XX, sobretudo em 1933, quando o pernambucano Gilberto Freyre escreveu o livro *Casa Grande & Senzala*, a miscigenação passou de problema à solução na definição da identidade nacional. Nessa obra clássica do pensamento brasileiro, o autor vai elaborando algumas teses sobre o período colonial, resumidas por José Carlos Reis nas

¹³⁴ A letra é de Mauro de Almeida e Didi da Gracinda, a música teve a participação de Sinhô, João da Baiana, Germano, Tia Ciata, Hilário e Donga.

seguintes perguntas e respostas freyreanas: 1) Como se deu o encontro das raças? Num tom de confraternização social e sexual de relações adocicadas pela necessidade dos colonos construírem famílias. A miscigenação corrigira a distância entre a casa grande e a senzala, e o português, para Freyre, soube se misturar; 2) Por que os portugueses não se isolaram? Pela sua predisposição psicológica, histórica e racial e pelo seu caráter democrático; 3) Em qual palco se deu o encontro feliz? No palácio rural, nas bases da família patriarcal; 4) A miscigenação foi um bem ou um mal degenerativo? Para ele, os males estão na monocultura latifundiária, não na miscigenação. 5) Qual seria o regime político mais adequado? É a democracia social, regime no qual o senhor detém o mando supremo e indiscutível, mas que se torna democrático pelo fato de que seu poder é exercido em família. Um poder legitimado por relações afetivas. (REIS, 2007)

Freyre procurava reviver o passado de forma nostálgica e saudosista, se opondo ao tempo acelerado e às modernizações pelas quais passava o Brasil de sua época. Diferentemente de Capistrano de Abreu, que valorizava a brasilidade no homem mestiço do sertão, e de Sérgio Buarque de Holanda, que festejava a lenta revolução brasileira, o sociólogo pernambucano escrevia com a pena em lágrimas de saudades, querendo parar o tempo e colar o presente-futuro no passado da família patriarcal e rural. Para Freyre, nada no Brasil era mais “original” do que a mistura cultural das raças, era essa característica que diferenciava o brasileiro dos outros povos e nações. Edificava-se, assim, o “*mito da democracia racial*”: a casa grande e a senzala, durante o período colonial, andaram juntas muito mais do que em qualquer outro país do mundo. A ambigüidade de Freyre consiste em que, se por um lado, sua tese era conservadora, por outro, sua escrita era permeada por uma história do cotidiano e pelo uso de fontes diversificadas, priorizando um estilo narrativo que será enfatizado em maior grau na pesquisa histórica no pós-1968.

Gilberto Freyre escreveu durante o governo Vargas. Um governo nacionalista-centralizador: no campo econômico (industrialização a partir do Estado, criação de institutos como o do Café, o do Açúcar e do Alcool, incentivo ao mercado interno nacional), no campo político (centralismo político colocando interventores nos estados, governando sem legislativo), no campo social (controle dos sindicatos, repressão à classe trabalhadora) e cultural (imprensa censurada, cerceamento das liberdades individuais, cultura censurada). A obra de Gilberto Freyre e o governo Vargas trocavam piscadelas em sinal de um casamento um pouco bem resolvido. Essa empatia provinha, justamente, em

razão de ambos definirem o Brasil pelo ângulo da valorização da miscigenação. A partir de 1930, o que era mestiço, passou a ser sinônimo de nacional

Movendo-se nesse pano de fundo intelectual, o Estado Brasileiro passava a ressignificar *práticas culturais* anteriormente marginalizadas. Tudo que fosse marca de mestiço, passou à condição de “tradição brasileira”: a) a feijoada era prato típico de escravo desde o período colonial, sendo, a partir de então, transformado em prato típico do “povo brasileiro”. Os componentes, simbolicamente, passaram a representar a mestiçagem: feijão (preto ou marrom), arroz (branco), representando os dois segmentos formadores da população, couve (verde de nossas matas), laranja (cor de nossas riquezas); b) a capoeira, reprimida pelas autoridades policiais do século XIX e tida como crime pelo Código Penal de 1890, foi oficializada como esporte nacional em 1937; c) o futebol: em 1923, o Vasco da Gama passou a aceitar negros em seu time; d) a escolha de Nossa Senhora Aparecida para padroeira do Brasil, uma santa mestiça encontrada no leito de um rio; e) o samba e o carnaval, anteriormente tidos como “dança de preto”, passaram a ser um elemento da “música brasileira”. Ganharam as ruas, saíram da marginalidade e da repressão e as escolas passaram a ser oficialmente reconhecidas e subvencionadas por Getúlio Vargas. (SCHWARCZ, 1998, p. 196/97)

Na mesma linha, outro aspecto pertinente para pensarmos a cultura nos anos 1930/40 se refere à questão da malandragem. Vinculado às rodas de samba, surge essa figura caracterizada pela simpatia, a recusa a trabalhos regulares e a prática de trabalhos temporários para garantir a sobrevivência. A malandragem ganha, inclusive, projeção internacional, quando, em 1943, Walt Disney expõe, pela primeira vez, o Zé Carioca. No filme *Alô, Amigos*, o alegre papagaio trazia o Pato Donald para o Brasil, em meio a cachaça, ritmo e Carmem Miranda (mistura de samba e frutas tropicais). (SCHWARCZ, 1998)

O sambista Ismael Silva, na composição *O que será de mim* (1931), deixa claro as representações da malandragem, naquele contexto. Senão vejamos:

O que será de mim
Se eu precisar um dia
De ir pro batente
Não sei o que será
Pois vivo na malandragem
E vida melhor não há...

Deixa falar quem quiser
Deixa quem quiser falar
O trabalho não é bom
Ninguém pode duvidar
Oi, trabalhar
Só obrigado
Por gosto ninguém vai lá.
(Ismail Silva. **O que será de mim?**, 1931)

Nos terreiros das “Tias Bastianas” e da “Tia Ciata”, reuniam-se malandros, capoeiras, cantadores, boêmios, passando a noite a brincarem e sambarem. No entanto, Getúlio e seu governo, em plena vigência do Estado Novo, promoveu uma ressignificação da figura da malandragem e do samba. Em 1939, o governo expediu uma portaria proibindo que alguém fizesse apologia à malandragem e, nos anos de 1940, o DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda) passou a sugerir que os compositores passassem a exaltar, em suas composições, a valorização do trabalho e se opusessem à boemia. O samba é oficializado¹³⁵ e passou a ser música de massa, a partir do rádio e da indústria fonográfica. A classe média passou a consumi-lo. Surgem daí novos nomes como Francisco Alves, Carmen Miranda, Araci de Almeida, Orlando Silva e Noel Rosa. Samba passou a dar dinheiro e a malandragem, a ser encarada como algo que não tinha nada para dar a ninguém. Vejamos dois sambas que representam esse pensamento da época:

Quem trabalha é que tem razão,
Eu digo e não tenho medo de errar.
O bonde de São Januário
Leva mais um operário,
Sou eu que vou trabalhar.
(WILSON MARTINS. **O Bonde de São Januário**, 1939)

Agora vou mudar minha conduta
Eu vou pra luta
Pois eu quero me aprumar
Vou tratar você com força bruta
Pra poder me reabilitar
Porque esta vida não ta sopa
E eu pergunto com que roupa
Eu vou pro samba que você me convidou.
(NOEL ROSA. **Com que roupa**, 1930).

¹³⁵ Em 1937, durante o fechamento do regime, o bloco *Os Democratas* desfilou apresentando o samba-enredo *Sinfonia Marajoara*, que exaltava os feitos do presidente Vargas até aquele ano. Por meio de decreto, o presidente obrigava as escolas a criarem seus enredos e alegorias atrelados à temática do patriotismo e da exaltação. (CALDAS, 2001, p. 42)

Os dois sambas acima expressam a preocupação do governo Vargas em, por meio da cultura musical do samba, formar no imaginário social a idéia da valorização do trabalho e do combate à malandragem e ao ócio. O cidadão brasileiro deveria trabalhar e não fazer greve ou qualquer contestação social. Devia cumprir com seus deveres para a grandeza da Pátria.

Noel Rosa foi um dos pioneiros sambistas a tematizar o Brasil no samba, personagem-nação ausente nas composições de Sinhô, Donga, Pixinguinha, João da Baiana e companhia. Esses compositores, segundo sugere José Murilo de Carvalho (2004, p. 27), “(...) se preocupava com temas da vida da cidade e das pessoas”, centrados muito mais em um olhar cotidiano e boêmio do Rio de Janeiro. Com o sambista de Vila Isabel, foi diferente. Cronista da vida cotidiana do mundo urbano e suburbano, Noel Rosa se diferenciou dos sambistas do morro também pelo seu nível elitista de escolaridade e por cantar o Brasil como terra de natureza edênica e povo mestiço.

Em 1939, Ary Barroso ajudaria a cantar esse Brasil ao lançar *Aquarela do Brasil*. O samba, todavia, embranquecia, descia o morro sendo relido em outra direção. Cada estado e cada região cantados apareciam como sendo um pedacinho do Brasil continental pintado com cores de anil, o verde da natureza e a mistura quente das raças. Segundo José Murilo de Carvalho (IDEM, p. 30)

Pelo lado melódico, usou o samba mas embranqueceu-o com um arranjo orquestral (...) Pelo lado temático, releu a identidade boêmia do país em chave edênica e ufanista. “Seu” Ary foi fruto do casamento do edenismo do conde Afonso Celso com o morenismo de Gilberto Freyre, celebrado em um botequim do Estácio, sob as bênçãos do Estado Novo de Getúlio Vargas.

Natureza bela, povo mestiço e nação integrada. Eis os componentes musicais que agradavam aos ouvidos do governo Vargas. *Aquarela do Brasil* passara a ser o segundo hino nacional brasileiro. Divulgado, nacionalmente, pelas ondas da Radio Nacional, a composição nacionalista de Barroso começava a fazer escola com nomes como Benedito Lacerda e Aldo Cabral. No mesmo ano de *Aquarela*, eles compunham *Brasil*, na mesma tonalidade ufanista e patriótica, cuja letra foi cantada por Francisco Alves e Dalva de Oliveira e usada por Getúlio Vargas como propaganda. Em 1941, David Nasser e Alcir Pires Vermelho compunham *Canta Brasil*, canção que cita a paradigmática *Aquarela* e já virou música de entrada de novela global. (IDEM)

Além do samba, os cantos orfeônicos também estavam vinculados ao nacionalismo varguista, com destaque para a figura de Heitor Villa Lobos. Segundo Maria Helena Capelato (2009, p. 115), nas décadas de 1920-30, os ritmos musicais mais valorizados no Brasil eram o tango, o bolero, a rumba e as músicas francesas e italianas. Com a entrada da musicalidade estadunidense no mercado brasileiro, assim como no caso do cinema, o gosto musical foi direcionado também para esse ângulo de valorização e consumo. Contudo, essa conjuntura seria marcado, concomitantemente, pela valorização da música nacional desde o samba aos cantos orfeônicos. Assinala Capelato (IDEM) que

Os representantes do DIP externavam sua predileção pelas músicas recreativas, folclóricas; tinham desprezo pelas carnavalescas e não valorizavam o samba como música popular. A música com sentido educativo e de mobilização popular era privilegiada, mas não se tratava da música popular e sim da música culta, apreciada pelas elites intelectuais.

Nesse sentido é que se insere a valorização do trabalho de Heitor Villa-Lobos pelos ideólogos do Estado Novo. O canto orfeônico tinha sentido educativo, pois visava desenvolver a música como instrumento educacional das massas no sentido da unidade nacional. O canto coral chegou a incluir 10.000 vozes e Villa-Lobos, a empreender verdadeira peregrinação de divulgação de suas idéias pelo Brasil afora. Na visão de Arnaldo Contier, embora Mário de Andrade tenha desenvolvido um projeto de uma entidade objetivando o estudo do folclore musical e buscasse desenvolver a música erudita nacional, Villa-Lobos ganhou mais destaque por sua ligação mais estreita com o Estado Novo. (IDEM, p. 116)

O projeto de Villa-Lobos deve ser pensado no contexto das preocupações do Estado Nacional com a educação pública, cujo objetivo centrava-se na busca da formação da unidade nacional, e cujo currículo procurava inculcar as tradições nacionais para o projeto da comunidade imaginada brasileira. Fora e dentro das escolas, a diversidade de linguagens tinha por base o discurso da brasilidade.

Villa-Lobos, educado em bases familiares afeitas à música, partiu para Paris, em 1923, logo após a famosa Semana de Arte Moderna. Apresentou suas peças no exterior e se tornou famoso no continente europeu. Voltou ao Brasil em 1930 e passou a realizar vários concertos¹³⁶ de natureza patriótica e lutar pela institucionalização do canto orfeônico

¹³⁶ Chegou a reuniu 15.000 crianças no estádio do Fluminense, no Rio de Janeiro (1932) e 60.000 pessoas no Parque Antarctica, em São Paulo (1931). (BORGES, 2011, p. 95)

nas escolas brasileiras. Em 1932, escreveu ao presidente Vargas mostrando a importância da música para a cultura nacional e, no mesmo ano, foi convidado, por Anísio Teixeira, para chefiar o Serviço de Música e Canto Orfeônico da capital federal. No mesmo ano, criou o Orfeão dos Professores com o objetivo de apresentar concertos eruditos para operários, pais, alunos e outros segmentos menos favorecidos socialmente. O Serviço de Música e Canto Orfeônico, dirigido por Villa-Lobos, se transformou em Superintendência de Educação Musical e Artística (SEMA). (BORGES, 2011)

Afirma Luceni Caetano da Silva (2007, p. 43) que

Para executar o projeto, a SEMA organizou um esquema de orientação para os professores de música, constando de: reuniões obrigatórias às quintas-feiras; um calendário cívico escolar enviado aos professores, através de boletins, destinado à orientação deles, contendo sugestões de cânticos adequados às datas comemorativas; visitas periódicas de técnicos de educação musical e artística, que iam às escolas para ajudar na preparação musical dos eventos orfeônicos.

A música de Villa-Lobos visava um público específico, a juventude estudantil, pois o canto coletivo era uma forma de disciplinar as gerações para o futuro. Disciplina e coletividade, uma vez que o maestro acreditava na possibilidade da integração do indivíduo na coletividade por meio do canto orfeônico. Em suma, na visão do compositor brasileiro, o canto orfeônico cumpriria três objetivos primordiais: a) a disciplina coletiva, b) a inculcação do civismo e c) a educação artística. (IDEM, 2008, p. 67)

Segundo estudo da historiadora Mirelle Ferreira Borges (2011), a atuação do maestro Villa-Lobos ocorreu *pari passu* ao debate em torno dos princípios de uma educação nacional. Em 1941, com Gustavo Capanema à frente do Ministério da Educação e Saúde Pública, ocorreu a Conferência Anual de Educação na qual se debatia um programa nacional de educação. Procurou-se mobilizar a juventude brasileira e educar para a pátria e o progresso econômico. No bojo da discussão, ressaltou-se a importância do ensino primário, chegando-se à instituição de um fundo estadual que contava com auxílio do governo federal e dos municípios.

Heitor Villa-Lobos e seu projeto para a música devem ser analisados em meio a uma efervescência cultural do pós-1930. Da educação à saúde pública, do teatro ao cinema, da memória ao patrimônio histórico, muitos intelectuais se mobilizaram na busca de políticas culturais que valorizassem seus campos de atuação.

Interagindo com as demandas culturais diversas, Villa-Lobos encosta-se ao Estado a fim de realizar sonhos e projetos para o campo da música. Na visão do maestro, era preciso

“trabalhar a mentalidade infantil a fim de realizar a reforma da mentalidade das futuras gerações”. (IDEM, 2011, p. 99) A música, para ele, devia ser a voz da nacionalidade. Nesse sentido, argumenta que o canto coletivo refuta a individualidade e promove o sentimento de pertencimento ao nacional.

Não restam dúvidas sobre sua atuação junto ao espetáculo político nacional promovido pelo Estado Novo. Era um baluarte no palco da música política, agigantando-se em majestosas apresentações públicas a exigirem infra-estrutura também monumental¹³⁷. Essa espetacularização musical era bastante expressiva, sobretudo nos dias das comemorações cívicas, pois

Em tempos de Estado novo, os eventos representavam o ápice de sua realização, pois eram milhares de pessoas, de diferentes classificações etárias (crianças, jovens, adultos, idosos), diferentes profissões (professores, operários, estudantes, burocratas, músicos) e de diferentes orientações políticas cantando, devidamente organizados, as glórias do Brasil, com disciplina e organização. (IDEM, p. 103)

5.2- AFINANDO ALGUMAS NOTAS: MÚSICA, HISTÓRIA E PODER POLÍTICO NA PARAIBA

Domingos de Azevedo Ribeiro (1993), estudioso de música, volta ao passado colonial em busca das “origens” e da “evolução musical” paraibana. Nessa genealogia, o autor inicia mostrando a influência religiosa cristã na música da Paraíba colonial. Trata-se dos famosos cantos gregorianos, de sua utilização simbólica em busca de adeptos cristianizados.

Baseado em um dado oferecido por Irineo Jóffily, Ribeiro afirma que, em 1601, havia dois tambores para conduzir tropas, um na cidade e outro no forte. Havia, também, as músicas sacras, realizadas pelos mestres de capela¹³⁸ que executavam trabalho de sopro e de cordas. E, ainda, os organista e organeiros, encarregados, respectivamente, de tocar o órgão e fabricar/conservar os instrumentos. (RIBEIRO, 1993, p. 212)

Além da música religiosa, o mesmo autor afirma a existência das bandas de pífano no sertão paraibano do século XIX, “antecessores, portanto, de nossas bandas de músicas”.

¹³⁷ As concentrações orfeônicas resultavam em elevados gastos públicos. (BORGES, 2011, p. 105).

¹³⁸ “A figura do Mestre de Capela se achava à frente do serviço de música de cada Igreja e, sempre o coro era composto de mulatos e esse ‘mulatismo musical’ tomou conta da música nos tempos católicos até a primeira metade do século XIX”. (RIBEIRO, 1993, p. 213)

(IDEM, p. 213). A primeira banda de música paraibana, segundo o autor, surgiu em 1801, pertencendo ao Corpo de Infantaria Paga. Em 1837, já participava das solenidades oficiais a Banda de Música da Legião da Guarda Nacional. Aliás, o século XIX fora proeminente no surgimento de outras bandas, a exemplo de: *13 de Maio*, em Sousa (1860), da *Banda de Música do Corpo Policial* (1867), *Sociedade Pheniz Musical e Recreio Musical*, em Areia; *Brada do Clube Esterpe* (1878), *Banda de Música dos Coroais* (sic.), em Mamanguape; *Filarmônica Eptácio Pessoa*, em Campina Grande (1898); *Banda dos Caxeiros do Clube Astréia*, *Lira Paraibana*, *Banda da Sociedade dos Artistas Mecânicos e Liberais*, *Filarmônica Bananeirense*, *Banda de Música Euterpe*, de Serraria; *Bandas de Música Cordão Encarnado e Cordão Azul*, em Conceição; *Banda de Música de Bonito de Santa Fé*, *Banda de Música da cidade de Patos*, *Filarmônica Frederico Lundgren*, de Rio Tinto, e tantas outras.

No tocante à orquestra, assegura o pesquisador e musicólogo que, em 1902, fora fundada a primeira orquestra sinfônica na Paraíba, intitulada *Club Symphonico da Parahyba* e criada por iniciativa de Eduardo Fernandes, Sá Andrade, Elias Pompillio e Plácido Cezar. Funcionara até 1907, quando da morte do regente titular e maestro Elias Pompillio. Outras sociedades criaram suas formas de musicalidade como o *Club Benjamin Constant*, *Club Musical Carlos Gomes*, *Sociedade dos Amantes da Música*, *Club Recreativo Musical*, *Club Musical Guarany* e *Club Esterpe*.

Na virada para o século XX, a hinografia, para usar o termo de Domingos de Azevedo Ribeiro, contara com a participação de três compositores: José Rodrigues Correia Lima, compositor do primeiro hino paraibano (1895); Camilo Ribeiro dos Santos, que compôs o Hino da Paraíba *5 de agosto* (1902) e o pintor Aurélio de Figueiredo, que compôs o *hino oficial do estado* (1905). (IDEM, p. 214)

Essa volta no tempo permite-nos avaliar as transformações históricas trazidas no campo musical paraibano. De tal maneira, é bastante notório que o século XIX se despediu da Paraíba musical deixando um considerável número de bandas e orquestras, além de esboçar suas primeiras composições hinográficas. Visto na espessura do tempo, não há dúvidas quanto às transformações no universo musical paraibano na virada da década de 1920 para a de 1930. Entre essas: a) bem mais do que durante o Império e a Primeira República, intensificaram-se as utilizações da música com sentido político-ideológico; b) a música foi instituída como parte obrigatória dos currículos escolares; c) foram criados cargos no aparelho de Estado para administrar as questões relativas à esfera musical e

artística, de modo geral; d) a música passou a se relacionar com o mundo da técnica, do rádio e da indústria fonográfica; e) o cotidiano das antigas retretas e coretos foi perdendo espaço para os concertos realizados por artistas renomados, nacional e internacionalmente¹³⁹.

5.2.1- A hinografia

A partir de 1930, os compositores de hinos passaram a homenagear não apenas o estado da Paraíba, mas também os sujeitos políticos que participavam da história do Brasil. Surgiram, porém, outras composições e outros compositores. Encontrei alguns documentos do acervo de Domingos de Azevedo Ribeiro no Centro de Documentação e Pesquisa Musical José Siqueira¹⁴⁰. Entre esses, estavam os hinos dedicados a *Tiradentes*, *Duque de Caxias*, *João Pessoa*, *Juarez Távora*, *José Américo*, *A canção do soldado* e os *hinos ao trabalho*. Mas, afinal, quais os significados existentes nessas composições cívicas?

Historicamente, a música acompanhou a dinâmica da esfera política. Ela vem participando, ativamente, das relações de forças travadas em um determinado momento histórico, dos enfrentamentos políticos e sociais, das ideologias de dominação e resistência. Visto de cima, o hino, por exemplo, tem sido um canto festivo de exaltação e louvor, de busca de um passado mítico e promessa de um futuro de felicidade. Nos dizeres de Domingos de Azevedo Ribeiro¹⁴¹

O hino, evidentemente, tem o condão de traduzir sensações calcadas nos feitos dos nossos heróis e sentimentos da nossa gente. É um mundo que se aflora na recordação dos vultos históricos, procurando recriar e introduzir o ardor patriótico, a sutileza e compreensão dos acontecimentos que buscam realidades.

Numa linha de tempo repleta de lacunas, podemos demarcar algumas ligações entre a hinografia e o campo político. Desde os tempos dos hinos dedicados às divindades

¹³⁹ Em 1922, por exemplo, chegara à Paraíba a professora alemã Maya Fauser, por iniciativa do Instituto Spencer. Foi com essa famosa pianista germânica que Gazzi de Sá iniciou os estudos de piano. Em 1929, foi criado o Curso de Piano Soares de Sá e, em 1931, a Escola de Música Antenor Navarro. Nos colégios Nossa Senhora das Neves e Nossa Senhora da Conceição, as irmãs Tereza Ângela e Inês de São José, respectivamente, mantinham cursos de músicas naqueles estabelecimentos de ensino. Em 1943, fora fundada a Sociedade de Cultura Musical da Paraíba, “com a finalidade de incentivar criações de orquestras e realizar conferências alusivas a compositores eruditos”. (RIBEIRO, 1993, p. 214)

¹⁴⁰ O Centro de Documentação e Pesquisa Musical José Siqueira encontra-se localizado nas dependências do Espaço Cultural, na cidade de João Pessoa.

¹⁴¹ A citação é parte de um livro intitulado *Hinário*, escrito por Domingos de Azevedo Ribeiro, localizado no Centro de Documentação e Pesquisa Musica José Siqueira.

adoradas pelas civilizações orientais e pelo ocidente cristocêntrico medieval, até aqueles ligados às revoluções modernas, ao Estado Nacional e às guerras¹⁴², trata-se de uma permanência histórica¹⁴³, essa busca da música a serviço da legitimidade político-religiosa. Na Paraíba, conforme já tenho feito notar anteriormente, essa relação é bastante acentuada a partir do contexto da formação da Aliança Liberal, do movimento de 1930 e de seus desdobramentos posteriores. Vamos aos arquivos em busca de *rastros* sobre essa afirmação.

Detectei algumas pistas, vamos a elas. O maestro José de Souto Lima¹⁴⁴, com letra de J.B. Gomes de Maura, compôs o *Hino da Aliança Liberal*. Camilo Ribeiro dos Santos, por sua vez, compôs a *Marcha Fúnebre 26 de julho* e o *Hino ao Trabalho*. Osvaldo Santiago¹⁴⁵ e Eduardo Souto¹⁴⁶ compuseram o famoso *Hino a João Pessoa*, que deu o tom solene da construção mítica do ex-presidente. Ainda no decorrer do contexto entre a formação da Aliança Liberal e a chamada “Revolução” de 30, foram compostas algumas paródias, orações fúnebres e valsas sentimentais que cantavam em despedida ao ex-presidente João Pessoa e em acolhida a Getúlio Vargas. Ainda nesse contexto, mas na linha do enfrentamento ao Estado paraibano, podemos mencionar o *Hino de Princesa*, composto por Austro Costa¹⁴⁷ e Nelson Ferreira¹⁴⁸, que simbolizava a declaração de independência daquele município sertanejo, assinada pelo chefe local José Pereira de Lima.

¹⁴² Ao embarcar para a Itália, a Força Expedicionária Brasileira conduzia em sua bagagem a *Canção do Expedicionário*, com letra e música de Guilherme de Almeida.

¹⁴³ Essa constatação de permanência não implica dizer que não hajam descontinuidades históricas. Sabemos que cada época e cada sociedade e cultura vão utilizando a música relacionada à política de modo bastante particular.

¹⁴⁴ Nasceu em Bom Jardim-PE, em 1891. Foi convidado pelo coronel Antonio Pessoa, em 1905, para reger a Banda de Música e fundar uma escola de música em Umbuzeiro. Naquela cidade, desempenhou os seguintes cargos: Tabelião Público, Professor de Letra e de Solfejo, Secretário da Prefeitura, Presidente da Cooperativa Agro-Pecuária de Umbuzeiro, Presidente do Umbuzeiro Futebol Clube, presidente da Legião de Outubro, Chefe do PSD local, Assessor dos padres da paróquia, dos prefeitos e diretores escolares, por ocasião das festas cívicas e religiosas, dentre outras. (RIBEIRO, 1978)

¹⁴⁵ O poeta e compositor Osvaldo Santiago nasceu em 1902, na cidade do Recife. Em 1924, fundou a Revista *Rua Nova* e em 1926, se transferiu para o Rio de Janeiro colaborando na imprensa carioca. Em carta a Domingos de Azevedo Ribeiro, afirmou que: “O *Hino a João Pessoa* constitui para nós brasileiros, na arrancada revolucionária de 30, uma espécie de Marselhesa. Foi a bandeira sonora da revolução de 30”. Ele era adepto fervoroso da campanha da Aliança Liberal. (IDEM, p. 82)

¹⁴⁶ Nasceu em Santos-SP em 1882. Aos 11 anos, foi para o Rio de Janeiro. Foi Diretor da Casa Carlos Gomes, diretor artístico dos discos Odeon e Parlophon, editados pela casa Edson. Em 1923, fez sucesso no carnaval com a marcha *Tatu subiu no pau*. Em 1930, o poeta e compositor Osvaldo Santiago levou a ele os versos que se tornaram o *Hino de João Pessoa* pelas mãos de Eduardo Souto. (IDEM, p. 85-86)

¹⁴⁷ Poeta, jornalista e escritor. Nascido em Limoeiro-PE, em 1889, exerceu cargos administrativos no estado do Pernambuco, entre eles: Diretor de Secretaria do Conselho Administrativo, Inspetor Escolar, Presidente de comissões e Secretário da Assembléia Legislativa daquele estado. Em 1930, por encomenda de João Pessoa de Queiroz, compôs o *Hino de Princesa*. (IDEM, p. 49)

IMAGEM LVIX
PARTITURAS DEDICADAS A VARGAS E JOÃO PESSOA



Fonte: RIBEIRO, 1978, p. 132-33.

¹⁴⁸ Era um dos grandes compositores da música popular brasileira. Compôs uma variedade de gêneros: valsa, modinha, ciranda e frevo. Nasceu em 1902 no município de Bonito-PE. Ao lado de Austro Costa, atendeu o convite de João Pessoa de Queiroz para musicar o Hino de Princesa. (IDEM, p. 51)

SAUDADES DE

Letra
de:

N.
B
R
A
N
D
Ã
O



Musica
de:

S
E
R
G
I
O
S
O
B
R
E
I
R
A

João Pessoa

Valsa Sentimental

DEDICADA À MEMÓRIA DESTA GRANDE HERÓI

Preço - Rs. 2\$000

SAUDADES DE JOÃO PESSOA

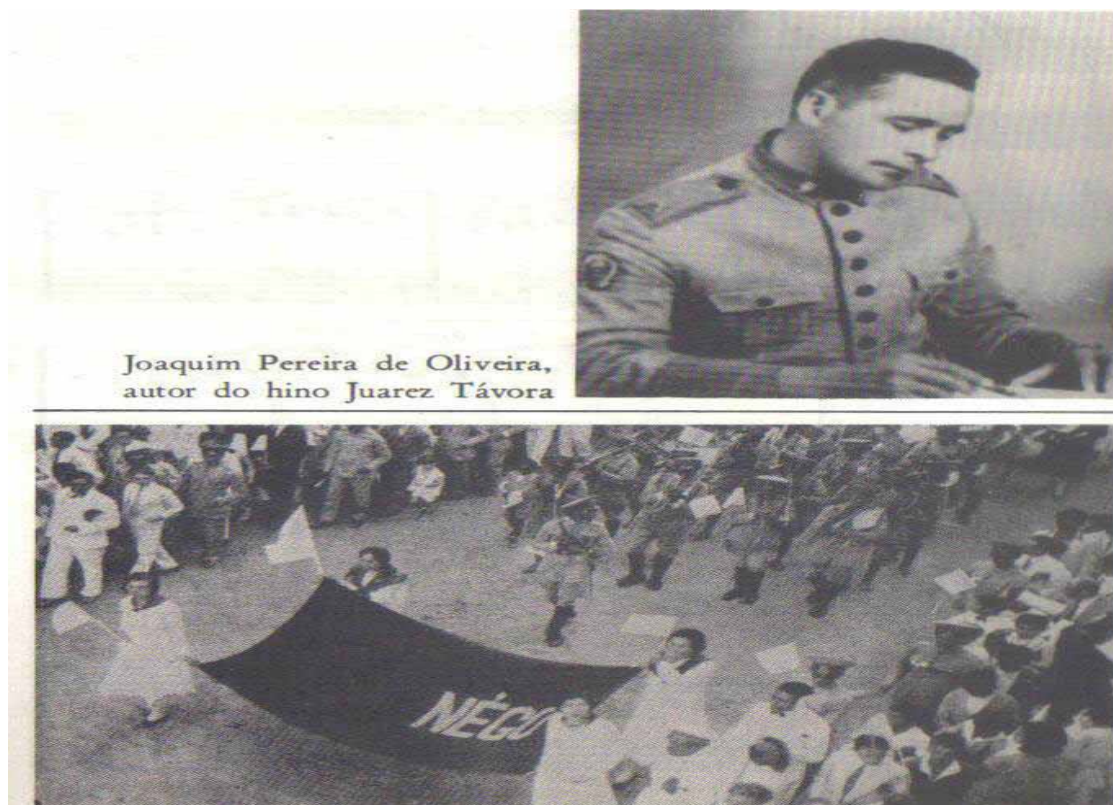
VALSA SENTIMENTAL



Fonte: RIBEIRO, 1978, p. 135-137.

Continuemos as buscas. Outros achados saltam aos olhos. Na linha da glorificação de João Pessoa, outros membros da Aliança Liberal vão sendo também musicalizados. É o caso de Juarez Távora, que ganha um hino composto por Joaquim Pereira de Oliveira¹⁴⁹ e o de José Américo de Almeida, cantados como os heróis que fizeram a Revolução de 30. A dupla Américo Falcão¹⁵⁰-Camilo Ribeiro também fez sua homenagem hinográfica ao ex-presidente João Pessoa, ao passo que Rondolfo de Sousa e Epaminondas Ribeiro compuseram o *Hino do Négo*. Nesse particular, ao mesmo tempo em que se procurava glorificar os “heróis” de 1930, parodiava-se, com alguma ironia a fuga de Estácio Coimbra e o choro de Washington Luiz.

IMAGEM LX FOTOGRAFIA DA BANDA DA POLÍCIA MILITAR DA PARAÍBA



Fonte: RIBEIRO, 1978, p. 105.

¹⁴⁹ É natural de Caiçara-PB. O hino foi executado imediatamente após a deposição de Washington Luis, principalmente nos estados nordestinos.

¹⁵⁰ Nasceu na Praia de Lucena em 1880. Ingressou na Faculdade de Direito de Recife. Regressando à Paraíba, exerceu grande influência nos meios intelectuais. Fundou o *Jornal da Festa das Neves* e foi Diretor da Biblioteca Pública do estado. A poesia foi a marca de sua vida. No calor da morte de João Pessoa, escreveu os versos de um hino ao ex-presidente, musicado pelo maestro Camilo Ribeiro. Este hino não alcançou o mesmo sucesso que aquele de Oswaldo Santiago e Eduardo Souto, uma vez que este foi gravado pela Casa Edison pela voz de Francisco Alves, sendo uma das músicas mais tocada nas rádios, na década de 1930. (RIBEIRO, 1978, p. 117-118)

Esta iconografia da página anterior nos mostra uma passeata cívica realizada logo após a vitória dos liberais em 1930. O desfile pelas ruas é o modo pelo qual a sociedade se mostra, se expõe ao espetáculo, numa analogia com a procissão religiosa.

Atrás da Bandeira do Négo, podemos ver a histórica Banda de Música da Banda Policial que, na ocasião, tocou os hinos de João Pessoa e de Juarez Távora. Mais uma vez, é preciso conceder a palavra a quem passou toda uma vida pesquisando a música paraibana:

Portanto, é necessário trazer à luz das gerações presentes o enorme papel desempenhado pela música no contexto histórico ligados aos acontecimentos de 30, atuando como agente de aproximação das massas e fator de sugestibilidade e conagração, nos impressionantes momentos que precederam ao desaparecimento do “Grande Presidente”, criando um clima emotivo que culminou com a arrancada de outubro de 1930 e, conseqüentemente, como a queda da “Velha República”. (...) O sangue quente de João Pessoa sugeria uma música vibrante e viril, que conduzisse as massas aos objetivos da revolução em marcha, que sensibilizasse a intrepidez do soldado paraibano e a lealdade das fisionomias amarguradas e ao mesmo tempo vibrantes, à luta armada. (RIBEIRO, 1978, p. 22-23)

A citação é bastante clara quanto aos usos ideológicos da música em 1930. Numa perspectiva da nova história política, podemos considerar o texto como evidencia de toda uma carga de apelo ao emocional, procurando, pela via das sensibilidades, apoio da multidão às tramas tecidas por membros da Aliança liberal com o objetivo de arrancar o poder pelas investidas do uso da força. Na experiência histórica do pós-1930, onde as relações entre Estado e artistas foram cada vez mais se afinando, o hino de João Pessoa vai sendo cantado, anualmente, nas comemorações do feriado do 26 de julho, momento em que tanto Argemiro de Figueiredo quanto Ruy Carneiro buscavam legitimar-se na continuidade da plataforma administrativa do ex-presidente. Portanto, todo conjunto de festas cívicas que venho analisando, era acompanhado de uma variação musical. Passado o momento da comoção pela morte de João Pessoa e da queda de Washington Luiz, a música e a festa têm por objetivo sensibilizar a população em favor do apoio ao projeto político encabeçado por Getúlio Vargas. Na mesma toada ideológica da legitimidade do regime político vigente, localizei, no Centro de Documentação e Pesquisa Musical José Siqueira, dois hinos dedicados ao Dia do Trabalho. Vejamos:

Hino ao Trabalho

Letra- Alberto Carneiro da Cunha
Música- Camilo Ribeiro

1

Sob o sol deste século de lutas,
Promissor de uma era de luz;
Resolutos e altivos sigamos
A estrada que ao bem nos conduz.

Refrão

Trabalhar! É a lei do progresso
Que em nós simboliza o valor
Quem alegre trabalha tem vida,
Tem virtude e paz e também tem amor.

2

Sem temeres, unidos lutemos
Defender um direito é dever;
Quem produz o que é útil na vida
Vem os frutos em prêmio colher.

3

O trabalho escuresse obstáculos,
No valor desta vida infernal;
Se o livro e o trabalho nos guiam
Na conquista do nosso ideal?!

4

Na altar do trabalho sublime,
Da igualdade, do amor, do perdão;
Nosso livre pendão soltaremos
Triunfante do sol ao clarão.

Hino ao Trabalho

Música do prof. Joaquim Claudino Ferreira
Letra do Dr. Carlos Dias Fernandes

Confiantes no amôr, no destino
Que a natureza tão sábia nos deu.
Companheiros, cantemos um hino,
Ao trabalho, que livre nasceu.
Trabalhando, cantando esperando
Nas promessas do incerto porvir
Pois, assim, nossas voses juntando,
Força alguma, nos pode oprimir.

Côro

De olhos fitos, na grata esperança,
Solidários, nos demos às mãos,
Ao invés de brandirmos a lança
Conjuremos num voto de irmãos.

O primeiro hino acima citado foi arranjado por Camilo Ribeiro dos Santos. Areiense, nascido em 1876, aos doze anos compusera a valsa intitulada “*Infância*”. Com o tempo, passou a ser músico do Batalhão de Segurança da Paraíba, notadamente, ao final do século XIX. Em 1902, compôs o hino da Paraíba denominado *5 de agosto*, executado de forma pioneira na Festa das Neves. Também organizou e regeu a Banda do seminário e em 1908, por ocasião da morte do senador Antonio Massa, executou a *Missa de Réquiem*, música de sua autoria. No campo sacro, também tem inúmeras composições, entre ladainhas, salve-rainhas e hinos dedicados aos santas e santos. Ademais, compôs dobrados cujos nomes eram apropriados das figuras de proa da política paraibana: Epitácio Pessoa, Castro Pinto, José Américo, Argemiro de Figueiredo, tocados por todo o interior do estado. (IDEM) Igualmente de sua autoria era a marcha solene *Continência*, “que era executada por ocasião da chegada do Governador do estado às solenidades oficiais”. (IDEM, p. 71), assim como marchas fúnebres como a do *26 de julho* e a de *D. Adauto*.

Pela rápida biografia, já se conclui sobre as ligações estabelecidas entre o referido compositor e músico e os políticos paraibanos de seu tempo. Em parceria com Alberto Carneiro da Cunha, Camilo Ribeiro dos Santos compôs o *Hino ao Trabalho*, além de outros como o *Hino do Centenário da Independência*, o *Hino oficial do centenário da Revolução de 1817*, o *Hino do Clube do Remo*, do grupo escolar Antonio Pessoa, o *Hino à Liberdade*, o *Hino dos Estudantes* e o *Hino Pedro Américo*. (IDEM)

Nos tempos varguistas, a simbologia em torno do 1º de Maio fez parte de tradições oficiais, foi organizada e comemorada sob a direção institucional do Estado¹⁵¹. Nas duas composições citadas acima, aparece a ideologia do trabalho aos moldes do governo Vargas, uma valorização deste como símbolo de progresso, de ordem e de honra. Quem trabalha, cumpre seu dever para com a Pátria e ajuda o governo a realizar o “destino” do país guiado pelas mãos do “pai dos pobres”. O primeiro hino ressalta que quem trabalha alegre, tem paz, tem vida, tem amor. Dessa forma, conclama, indiretamente, a todos os trabalhadores a não resistirem, muito pelo contrário, a mergulharem de cabeça na produção para colherem os frutos desse trabalho.

Trabalhar cantando, eis a mensagem que procurava difundir a idéia da coletividade feliz que tem um pai para lhe dar emprego e proteção social. Os hinos ao trabalho também têm uma letra similar à hinografia religiosa. Falam de altar, perdão, solidariedade, voto de

¹⁵¹ Sobre as comemorações do 1º de Maio, na Paraíba, voltarei a falar na parte 7 dessa Tese. Nessa parte do texto, mencionei-as apenas para discutir os hinos ao trabalho.

irmãos. Afinal de contas, a ideologia do trabalho, no contexto em estudo estava afinada com os princípios da Encíclica *Rerum Novarum*, como também o Estado e a Igreja Católica andavam de braços dados como duas irmãs a passearem pelo parque.

5.2.2- O canto orfeônico

Passemos do hino ao canto orfeônico. Outro grande ideólogo da música paraibana, no contexto do teatro do poder, foi o maestro Gazzzi de Sá. Creio que é importante falar um pouco do seu *lugar social*. Nascido em 1901, cursou o ensino primário no Colégio Nossa Senhora das Neves e o secundário no Pio X. Em seguida, foi para Salvador estudar medicina, curso esse que não concluiu em função de começar a sua dedicação apaixonante pela música. Nas terras soteropolitanas, passou a estudar piano e teoria musical, posteriormente seguindo para a capital federal com vistas a estudar piano com Oscar Guanabara. Quando voltou à Paraíba, seu pai lhe entregou a empresa telefônica da família para administrar, cuja incumbência não seria levada adiante por tanto tempo, uma vez que foi trabalhar como professor de piano. Gazzzi de Sá foi um grande defensor da música paraibana. Ao lado de Antenor Navarro, desde a década de 1920, defendiam os princípios da Escola Nova e procuravam achar o Brasil aqui mesmo, conforme afirmou Domingos de Azevedo Ribeiro. Trabalhou no Liceu Paraibano, ocupou uma cátedra na Escola Normal, pesquisou o folclore paraibano e defendeu o ensino da música nas escolas. Em 1929 criou, na sua própria residência, o Curso de Piano Soares de Sá. Em 1930, com seu amigo Antenor Navarro assumindo a interventoria paraibana, o artista paraibano passara a contar com o incentivo do governo para manter a Escola de Música. Antenor e Gazzzi chegaram a planejar a construção do prédio para o funcionamento da referida escola, projeto não concluído em virtude da morte do então interventor, em 1932. Durante o governo Gratuliano de Brito, foram instituídos o Orfeão Escola do Estado e o Orfeão de Professores; neste, os docentes auxiliavam o maestro Gazzzi de Sá ao ensinar canto orfeônico aos seus alunos.

Gazzzi de Sá propôs ao então governador Argemiro de Figueiredo a criação da Superintendência de Educação Artística (SEA), na Paraíba, instituída por meio da lei nº 16, de 13 de dezembro de 1935 e reorganizada pelo decreto nº 961, de 11 de fevereiro de 1938. Entre 1934 e 1935, o artista paraibano viajou à capital federal para fazer o Curso de Pedagogia e Aperfeiçoamento do Ensino do Canto Orfeônico, dirigidos por Villa-Lobos.

No contexto do Estado Novo e da valorização da música como elemento de constituição de consciência nacional, o artista paraibano escrevia a coluna *Notas de Arte*, no Jornal *A União*, por meio da qual defendia suas idéias e buscava pô-las em prática no estado da Paraíba.

Após a reorganização da SEA, em 1938, o professor Gazzi de Sá, como Superintendente, seguiu para o interior do Estado para inspecionar os alunos, a fim de estudar as suas possibilidades e observar o que haviam realizado. O Governo do Estado lhe deu amplos poderes para agir dentro das suas funções com inteira independência para obter e colher os promissores e melhores resultados. (SILVA, 2007, p. 3-4)

IMAGEM LXI

FOTOGRAFIA DO CORAL VILLA LOBOS



Fonte: SILVA, 2007, p. 8. Foto pertencente ao arquivo de Eliani Bartolini.

Essa fotografia representa o Coral Villa-Lobos, fundado em 1937. Gazzi de Sá esteve à sua frente regendo até 1947, quando foi morar no Rio de Janeiro, onde terminaria seus dias de vida. Segundo atesta Ribeiro (1977, p. 20) o coral se destinava a “congregar e difundir a prática do canto coral entre nós”. Em 1937, foi organizada uma série de concertos culturais com a presença de nomes internacionais da música, como a pianista Guiomar Novais e André Segóvia. No mesmo ano, o artista paraibano apresentou números

de dança e música indígena brasileira, justamente em função da sua paixão pelo folclore, música que Gazzí de Sá enxergava como “expressão real” de “completos antecedentes étnicos, integração e propulsão das forças vivas da nacionalidade (...)”. (IDEM, p. 21)

IMAGEM LXII
VINDA DE BIDÚ SAYÃO À PARAÍBA



Fonte: RIBEIRO, 1977, p. 70.

A fotografia acima testemunha a vinda, à Paraíba, da famosa cantora lírica Bidú Sayão, mediante convite de Gazzí de Sá. Na imagem, além do músico paraibano, posam diante da objetiva nomes como o prefeito da capital, Borja Peregrino, o diretor de *A União*, Orris Barbosa, o representante do Poder Judiciário, Braz Baracuhy, o padre Nicodemos Neves, a esposa de Gilberto Freyre, Madalena Guedes Pereira, Carlos Cunha, Domingos de Azevedo Ribeiro e estudantes da capital paraibana. A cena foi fotografada no salão nobre da Escola Normal. (IDEM, p. 70)

IMAGEM LXIII
CARTAZ DA APRESENTAÇÃO DE BIDÚ SAYÃO

THEATRO REX

23 DE NOVEMBRO DE 1936
ÀS 20,30 HORAS:
CONCERTO
DA INSIGNE
CANTÔRA

BIDÚ SAYÃO

Dedicado ao Governador
Argemiro de Figueirêdo e
ao Prefeito Oswaldo
Trigueiro

PROGRAMMA:

Primeira Parte :

- 1) — AMARILLI — Caccini
- 2) — LA FARFALLETTA — Cesti
- 3) — FLAUTA MÁGICA — Mozart
- 4) — RIGOLETTO (Caro Nome) — Verdi.

Segunda Parte :

- 1) — TRISTESSE — Chopin
- 2) — RÊVE d' AMOUR — Liszt
- 3) — IL GUARANY (Ballata) — Carlos Gomes.

Terceira Parte :

- 1) — LO SCHIAVO — (Come serenamente) — Carlos Gomes
- 2) — LE ROSSIGNOL ET LA ROSE — Rimsky-Korsakoff
- 3) — L'ECLAT DE RIRE — Auber
- 4) — MY MINA — Garne Gue-tary
- 5) — A CASINHA PEQUENINA — Herminia Braga
- 6) — CANTO DA SAUDADE — Alberto Costa
- 7) — LUAR DO SERTÃO — Francisco Mignone.

Os acompanhamentos ao piano serão feitos pelo maestro Werther Politano.

Fonte: RIBEIRO, 1977, p. 72.

O cartaz propagava a vinda de Bidú Sayão à Paraíba. Além dos detalhes da programação a se realizar no Teatro Rex, um detalhe salta aos olhos: o espetáculo musical fora dedicado ao governador Argemiro de Figueiredo e ao prefeito da capital, Borja Peregrino. Cultura e política andaram de mãos dadas também na Paraíba do Norte e a música também mediou essa aliança.

Em coluna escrita em 1937, Gazzzi de Sá reclamava das dificuldades enfrentadas, entre essas, a insuficiência de aparelhos e os obstáculos culturais apresentados em favor da “disseminação de cultura e formação de bom gosto das diversas camadas sociais com

concertos, bailadas, conferências, exposições permanentes e renovadas das artes plásticas”. (Jornal A UNIÃO, 5 fev.1937). Fica nítida a intenção do músico paraibano, era preciso “educar” a população para o “bom gosto” musical, seguindo as pegadas de Mário de Andrade e Heitor Villa-Lobos. Para tanto, realizou uma série de concertos culturais, segundo ele, bastante estimulados e apoiados pelo prefeito da capital, Borja Peregrino.

Gazzi de Sá se reportava à organização musical de seu amigo Heitor Villa-Lobos como sendo a “mais completa” do continente latino-americano. Um conhecedor do folclore brasileiro, um conferencista¹⁵² a divulgar pelo mundo a exuberância da nossa natureza, um intelectual engajado na luta pela valorização do nacional.

Pela maestria de Gazzi, a Paraíba procurava acompanhar as vozes regidas por Villa-Lobos no plano nacional. O canto orfeônico marca, decisivamente, a postura musical ao agrado dos ouvidos dos atores políticos do Estado Novo. Escreveu o músico paraibano na coluna do periódico oficial que se tratava de um “grande estimulador dos sentimentos de solidariedade, de cooperação e, conseqüentemente, da noção do trabalho coletivo”. (Jornal A UNIÃO, 12 fev.1937). Em seguida, defendeu a “disciplina espontânea”, a “elevação da moral”, o amor à Pátria e à humanidade como sentimentos essenciais para “despertar a alma da juventude”.

Nesse particular, podemos perceber o comprometimento do referido artista com a ideologia da valorização do trabalho que, na época do Estado Novo, buscava se sobrepôr à do ócio e da luta de classes. O canto orfeônico tinha uma similitude com o trabalho das classes populares, qual seja, a idéia da ação coletiva, do conjunto da nação que canta, ao mesmo tempo em que trabalha, numa ordem hierarquizada diluída pelo discurso da *comunidade imaginada* chamada nação. Para a realização da nação e do tão propalado progresso, era preciso disciplinar corpos e mentes, conforme analisou Michel Foucault (1979) para a Europa Moderna. O *poder disciplinar* se fez, concomitantemente ao uso dos aparelhos coercitivos. Não é à toa que, em 1938, reuniu-se, sob o comando do secretário de interior, José Mariz, um considerável número de representantes institucionais¹⁵³ a fim de pensarem os rumos da educação física paraibana. Lá estavam os homens “pensantes” dos segmentos militares, educacionais, desportivos, médicos, religiosos e da imprensa. O

¹⁵² Heitor Villa-Lobos, segundo escreveu Gazzi de Sá, fez uma conferência em Praga falando sobre os problemas da educação brasileira num “sistema popular”, com as finalidades de proporcionar a disciplina, o civismo e a arte pela música. (Jornal A UNIÃO, 12 fev.1937).

¹⁵³ Para citar alguns mais emblemáticos: Tenente Renato Morais, coronel José Arnaldo, Dr. Aquilles Scorzeli, Cônego Mathias Freyre, Padre Nicodemos Neves, Padre Emídio Viana Correia, Mateus de Oliveira, Orris Barbosa, Aluísio Xavier e Sizenanado Costa. (Jornal A UNIÃO, 19 ago.1938)

objetivo era discutir os caminhos a serem traçados pela Paraíba no tocante à educação física em moldes racionais, de acordo com o “*espírito do Estado Novo*”. (Jornal A UNIÃO, 19 ago.1938) O professor Sizenando Costa chegou a ir visitar os estados de São Paulo e Rio de Janeiro para entrar em sintonia com as realizações daqueles estados. O Jornal A União, nesse sentido, já enfatizava a necessidade de construção de parques infantis e assistência à infância de modo que em, um de seus artigos, escritos por Durwal de Albuquerque, já era feita uma analogia entre Estado Moderno e infância amparada como uma equação equivalente dos “governos sadios e bem intencionados”. (Jornal A UNIÃO, 26 mar.1937)

Gazzi de Sá, escrevendo para a coluna *Notas de Arte*, citou as palavras de Roquette Pinto, as quais parecem ilustrativas do pensamento daqueles que defendiam a educação musical. Passemos ao teor:

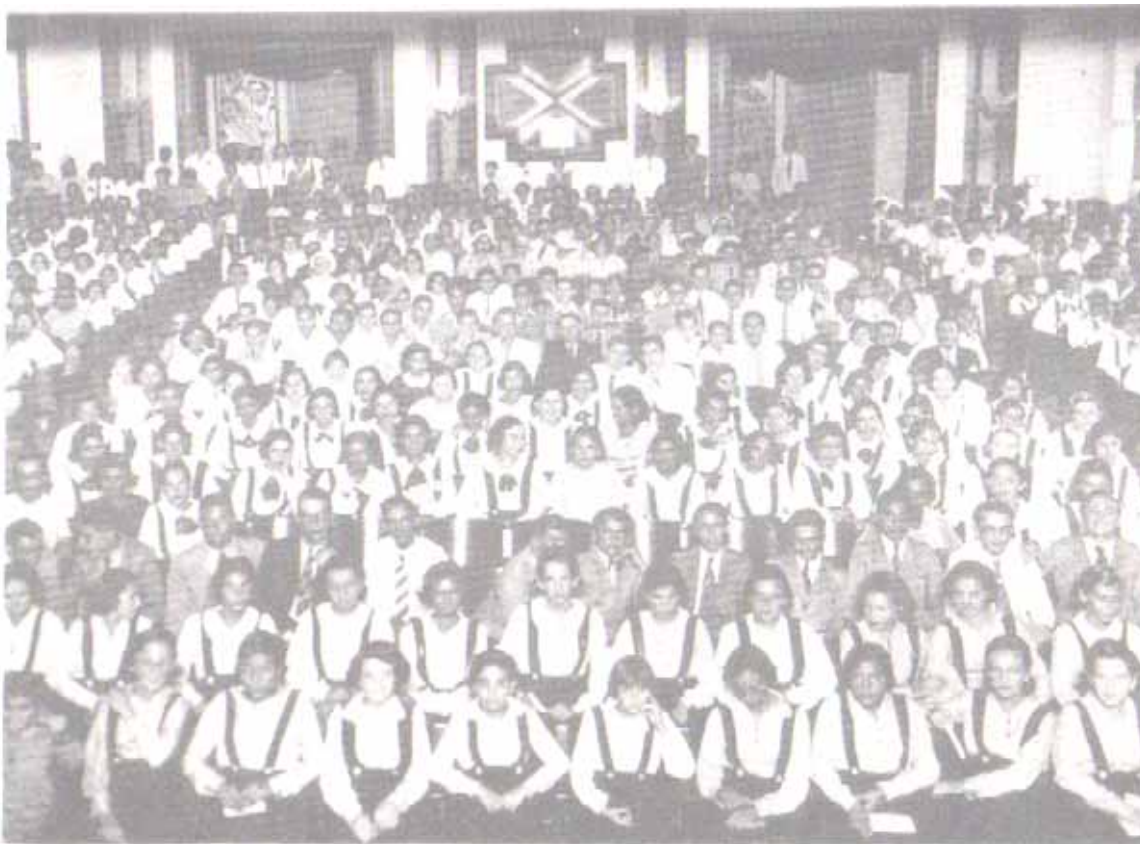
Só a educação resolverá os problemas brasileiros. O canto orfeônico praticado na infância e propagado pelas creanças nos lares dará gerações renovadas na disciplina dos hábitos da vida social, homens e mulheres que saibam pelo bem da terra, cantando trabalhar e, por ella, cantando dar a vida. (Jornal A UNIÃO, 12 fev.1937)

IMAGEM LXIV CONCERTO ORFEÔNICO



Fonte: RIBEIRO, 1977, p. 111.

IMAGEM LXV CONCERTO EDUCATIVO



Fonte: RIBEIRO, 1977, p. 72.

Essas duas últimas fotografias representam, respectivamente, uma concentração orfeônica como parte do espetáculo cívico das comemorações “às datas cívicas da nacionalidade em João Pessoa” (IDEM, p. 72); e o Concerto Educativo realizado em 1936 com a participação da Banda da Polícia Militar, regida, à época, pelo tenente João Eduardo. (IDEM, p. 71) A banda se destacava, proeminentemente, nas festividades do teatro oficial. Aliás, sua história musical demonstra que, desde o Império, ela estava participando das cerimônias cívicas. A mesma foi instituída, oficialmente, em 15 de fevereiro de 1867 e sua primeira atividade em público ocorreu na noite de 29 de julho seguinte, sob elogios do presidente da província paraibana. (IDEM, 2000, p. 10)

IMAGEM LXVI
CANTO ORFEÔNICO REGIDO POR UMA CRIANÇA



Fonte: Jornal A UNIÃO, 30 out.1938.

A imagem acima, vista na perspectiva iconológica de Erwin Panofsky, representa o trabalho de Gazzzi de Sá à frente da Superintendência de Educação Artística, na Paraíba, durante o Estado Novo. O signo fotográfico testemunha a preocupação do Estado com a educação das crianças na linha de uma cultura política da ordem, da disciplina e do patriotismo. O documento nos mostra, não apenas crianças cantando, mas regendo o seu próprio orfeão. Temístocles Bezerra, com apenas oito anos idade, já exercia o papel de comandante de um coletivo etário, como um pequeno Getúlio ou uma miniatura de Argemiro.

As preocupações de Gazzzi de Sá eram análogas às de Heitor Villa-Lobos, discutidas no início dessa parte do texto. Em 1940, Villa-Lobos escreveu à Gazzzi a seguinte carta:

Rio, 30 de Novembro de 1940

Ilmº Snr. Prof. Gazzzi de Sá
Estado da Paraíba do Norte
Brasil

Prezado professor:

É com a maior satisfação que venho manifestar-lhe os meus sinceros agradecimentos pela brilhante atuação e colaboração prestadas por ocasião a Embaixada Artístico-Educacional ao Uruguay e Argentina, no mês de outubro p.f.

Chefiando essa Embaixada, pude observar a sua eficiência no preparo das Escolas que lhe foram confiadas para ilustrarem as minhas conferências, a sua dedicação e interesse no desempenho das funções como secretário da Embaixada, como também constatei os resultados de suas palestras com os professores daqueles Países, interessados que estavam em receber orientação dos nossos processos de ensino de canto orfeônico no Brasil.

Na verdade, tudo isso não me causou surpresa, tendo em vista que venho acompanhando o seu trabalho desde 1935, quando aqui veio para freqüentar os Cursos de Preparação e Orientação de Canto Orfeônico, por mim realizados, na Prefeitura do distrito federal, cujos resultados foram por coroados de grande êxito no Estado da Paraíba do Norte, onde as suas atividades têm sido notáveis.

Cordiais saudações

H. Villa-Lobos
(RIBEIRO, 1977, p. 52)

IMAGEM LXVII

GAZZI DE SÁ NA UNIVERSIDADE DE MONTEVIDEO



Fonte: RIBEIRO, 1977, p. 53.

IMAGEM LXVIII
GAZZI DE SÁ AO LADO DE HEITOR VILLA-LOBOS



Fonte: RIBEIRO, 1977, p. 55.

Gazzi de Sá teve atuação internacional, conforme podemos ler na carta de agradecimento escrita pelo grande maestro brasileiro e visualizar nas duas fotografias anteriores. Ele integrou a Embaixada Artística Brasileira que, em 1940, visitou Buenos Aires e Montevideu, na qualidade de secretário e representante de ensino da música e canto orfeônico do Norte do país. Na primeira fotografia, Gazzi aparece entre alunos da Universidade de *Mujers*, Montevideu, após uma aula de canto orfeônico proferida naquela instituição de ensino superior. Na segunda imagem, o artista fora fotografado ao lado de Villa-Lobos, Arminda Villa-Lobos e Batista Luzardo, à época, embaixador do Brasil no Uruguai.

Após essa demonstração de atuação do maestro Gazzi de Sá no campo da música paraibana das décadas de 1930-40, é momento de perguntar sobre suas relações com o Estado Novo, aqui representado pela figura do interventor. Vamos à historiografia.

José Octávio, comentando o livro de Domingos de Azevedo Ribeiro, escrito sobre Gazzi de Sá, defende que

O nacionalismo cultural das décadas de vinte e trinta abriu espaço para o canto coral dinamizado por Gazzi, como continuador de Antenor Navarro e discípulo de Heitor Villa-Lobos. Competente, mas descritivo, Azevedo Ribeiro exime-se de considerar a *instrumentalização autoritária* da música orfeônica, tal como

comprovado por pesquisas anteriores. (MELLO, 2007, p. 277. Grifo no original)

Realmente, Azevedo Ribeiro não traz essa dimensão ideológica estadonovista do trabalho de Gazzzi de Sá. Entretanto, a leitura que faz José Octávio, e, de certo modo, alguns outros historiadores paraibanos, procura acentuar a relação entre intelectuais e Estado como sendo de mão única, aqueles a serviço deste. Atualmente, a história política tem procurado rever as relações de dominação na sociedade brasileira. Conforme nos lembra Ângela de Castro Gomes (2005), tem se politizado uma série de ações, ampliado a noção de ação política e introduzido novos atores como sujeitos políticos, quebrando, com isso, a teoria da coisificação de pessoas. Puxada por essa renovação historiográfica, Mirelle Ferreira Borges analisa os vínculos entre Villa-Lobos e o Estado Novo da seguinte forma:

Atuando como um sujeito de seu tempo, Villa-Lobos fez parte de uma geração de intelectuais que buscou o apoio do estado para a realização dos seus principais projetos. O maestro, dedicando-se tantos anos à questão do ensino do canto orfeônico, não pode ser reduzido a um indivíduo tão-somente em busca de ganhos materiais¹⁵⁴, muito menos a um homem manipulado pelos governantes. (BORGES, 2011, p. 107)

Para a autora citada, o fato de Villa-Lobos apresentar projetos que vinham de encontro aos anseios do governo à época, fez com que muitos o acusassem de “fascista” “cooptado” pela máquina estatal. Mirelle Ferreira procurou, em sua tese de doutoramento, desconstruir essas visões apressadas e reducionistas. Villa-Lobos fazia parte de um contexto em que uma rede de intelectuais debatia a questão da nacionalidade e desenvolvia seus projetos dialogando com o Estado, apoiando, rejeitando ou assistindo. O maestro das *Bachianas* optou por apoiar o governo em nome da música e da educação musical, numa relação de troca na qual vislumbra a possibilidade de concretização dos projetos que sonhava desde a Semana de Arte Moderna.

Como Villa-Lobos, Gazzzi de Sá também era um entusiasta da música, um defensor da educação musical paraibana, um sonhador, um idealizador de projetos. Para tanto, soube aproveitar a efervescência cultural da sua época e conseguiu realizar seus objetivos mediante apoio recebido do e oferecido ao Estado. Muito mais do que um mero intelectual a serviço dos objetivos dos governos, o maestro paraibano negociava junto ao aparelho de Estado, soubera aproveitar esse espaço, embora não queiramos, com isso, negar os

¹⁵⁴ Para ela, acreditar que Villa-Lobos desenvolveu o projeto do canto orfeônico apenas por questões de dificuldades financeiras, conforme ele escrevera em cartas à primeira esposa, seria achar que todo comportamento humano é guiado apenas por interesses materiais. (BORGES, 2011, p. 108)

proveitos que o Estado Novo procurou tirar ao trazer para o interior de sua burocracia uma variada gama de intelectuais.

IMAGEM LXVIX
GAZZI DE SÁ REGENDO O CANTO ORFEÔNICO



Fonte: Jornal A UNIÃO, 12 nov.1938

Em artigo para o Jornal *A União*, José Newton Nogueira escreve defendendo a criação da *Hora Cívica na Paraíba*. Tratava-se, porém, do incentivo à música cívica nas escolas, de modo que o Grupo Escolar Antonio Pessoa foi pioneiro. O Departamento de Educação enviou circular aos professores justificando a criação da *Hora Cívica* como parte constituinte para desenvolver na juventude a valorização do nacional por meio dos hinos patrióticos e das bandas de música. Afirmava a matéria do jornal que, diante da “gravidade do momento em que vive o mundo”, era preciso incentivar o nacionalismo por meio de uma proposta que viria “salvar a gente miúda dos nossos estabelecimentos de ensino primário das garras do grosseiro materialismo, ou de corrupção diabolicamente utilizada pelo ‘Eixo’”. (Jornal A UNIÃO, 17 mar.1942) A idéia da criação da *Hora Cívica na Paraíba* foi do técnico em educação Calheiros Bonfim, cuja orientação também enveredava pela profusão de palestras sobre a História do Brasil, sobre os nossos dirigentes, do passado ao presente, buscando venerar a glória dos “grandes mortos” justamente para buscar legitimar os “grandes vivos”. Para Bonfim, isso é que eram sinais de “educação moderna”, a qual à Paraíba buscava se adequar.

Outro grande nome da música paraibana do período em estudo foi o professor Afonso Pereira. Em 1943, ao lado de outros nomes¹⁵⁵, fundou a Sociedade de Cultura Musical que tinha por finalidade difundir o gosto pela música erudita entre os paraibanos. Faziam parte da Sociedade professores, jornalistas, estudantes, dentre outros que se encarregavam de realizar conferências, congressos e concertos como também de incentivar a criação de orquestras locais. Em 1945, ainda durante o governo do interventor Ruy Carneiro, a Sociedade de Cultura Musical adquiriu o estatuto de pessoa jurídica, sendo reconhecida como de utilidade pública estadual sob o registro nº 8.012 assinado no referido ano. (OLIVEIRA; LIMA; MORAIS, 2012)

Afonso Pereira da Silva era natural de Bonito de Santa Fé. Estudou as primeiras letras com o professor Andreolino Timotheo e, após a morte do pai, foi estudar no Seminário da Ordem Franciscana do estado do Paraná, onde ficara entre os anos de 1934 e 1936. Com o advento da Segunda Guerra, foi transferido para Pesqueira, no Pernambuco de onde, por motivos de saúde, teve de voltar para o município de origem. Durante o tempo em que passou no Seminário, adquiriu uma formação clássica que o projetou para assumir o cargo de Professor de latim e grego do curso básico junto ao Seminário Arquidiocesano da Paraíba, em 1938. Também atuou como professor do Liceu Paraibano e no Colégio de Formação de Professores, incentivando e criando o Teatro do Estudante e novas práticas pedagógicas que valorizassem o campo da arte.

A Sociedade de Cultura Musical, como as demais instituições culturais paraibanas à época, mantinha grandes vinculações com o aparelho de Estado. Nesse caso, o interventor Ruy Carneiro e o Secretário do Interior, Samuel Duarte, eram sócios beneméritos da SCM, como forma de agradecimento pelo apoio financeiro, político e administrativo prestado pelo Governo do Estado àquela instituição de cultura.

Em 1946, a Sociedade de Cultura Musical criou o Conservatório de Música e, em 1949, realizou o Primeiro Congresso de Música do Nordeste. Essa iniciativa primeira fez com que Gazzzi de Sá criasse a Sociedade dos Amigos da Música, formada por membros que faziam oposição ao grupo liderado por Afonso Pereira. Essas divergências mostram o

¹⁵⁵ Faziam parte da Sociedade de Cultura Musical, no ano da fundação, os seguintes intelectuais: Afonso Pereira da Silva, Augusto Simões, Oduvaldo Batista, Durvanil Carvalho, Vinícius Fonseca, Hildebrando Assiz, Hamilton Pequeno, Carlos Romero, Luiz Hugo Guimarães, Sílvio Browne Ribeiro, Almir de Araújo Sá e Cleantho da Câmara Torres. Posteriormente, outros nomes foram ingressando, tais como: Baldomiro Souto, Geraldo Baracuh, Juarez da Gama Batista, Paulo Navarro, Péricles Leal, João Pereira Gomes, Domingos de Azevedo Ribeiro, Olívio Pinto, Claudio Leite e João da Veiga Cabral. (OLIVEIRA; LIMA; MORAIS, 2012)

crescimento das iniciativas no campo da música na Paraíba, a ponto de gerar disputas de poder, que ficam abertas a futuras investigações historiográficas.

5.2. 3- A orquestra Jazz Tabajara

Em 1941, na festa do funcionário público, realizada no Cassino do Parque Solon de Lucena, a orquestra *Jazz Tabajara* tocou músicas variadas durante o almoço oferecido pelo governo, representado pelo interventor interino Samuel Duarte. Tocado, cantado e irradiado, o referido almoço comemorava a assinatura do decreto que instituiu o estatuto dos funcionários do Estado em consonância com os preceitos do regime do 10 de novembro. Nas comemorações do Dia da Bandeira, no mesmo ano, a Superintendência de Educação Artística (SEA) organizou, no Cine *Plaza*, o festival de dança e canto orfeônico. (Jornal A UNIÃO, 19 nov.1941). Mas, afinal, de que se tratava a Orquestra *Jazz Tabajara*?

Segundo o historiador José Octávio, a orquestra foi fundada no final da década de 1930 pelo violonista Olegário de Luna Freire. Alguns músicos da Banda da Polícia vieram para a citada orquestra, inclusive o clarinetista Severino Araújo e o trompetista Plínio Araújo. A orquestra se apresentava, dentre outros espaços, no auditório da Rádio Tabajara, no Cassino da Lagoa, nos Clubes Astréia e Cabo Branco e no Pavilhão do Chá. (MELLO, 1987, p. 9)

Severino de Araújo era pernambucano de Limoeiro. Em 1926, chegou à Paraíba, mais precisamente à cidade de Aroeiras, na qual seu pai era regente da banda local. Após 1930, este foi reger a banda de música da prefeitura de Ingá de Bacamarte, com o filho, Severino, tocando clarinete. Além da experiência de casa, este estudou teoria musical e, aos doze anos, compôs seu primeiro dobrado. Sua entrada na Orquestra *Jazz Tabajara* se deu por volta de 1937, após quatro anos de sua fundação. Foi contratado pelo governo Argemiro de Figueiredo para tocar nos programas da Rádio Tabajara, assumindo o papel de assistente do maestro Olegário de Luna Freire. Em 1938, com a morte deste, Severino Araújo assumiu a regência da Orquestra *Jazz Tabajara*.

Nesse contexto, a influência da música estadunidense era bastante visível, sobretudo após a entrada do Brasil na II Guerra Mundial. De acordo com que nos informa o mesmo historiador José Octávio (IDEM, p. 9),

(...) Araújo montou americanos arranjos de Fox, blues e swings, que constituíam a nova dimensão da música internacional fomentada por maestros como Glenn Miller, e com os quais a Orquestra Tabajara empolgaria o país e, em especial o Rio de Janeiro, para onde por várias vezes se deslocou, em algumas delas na companhia do próprio interventor Carneiro.

Nesse contexto de paraibanos lutando nos campos de batalhas na Península Itálica, “Nunca tantas músicas oficiais foram tocadas, até nos mais simples noticiário sobre festas sociais...”. (LEAL, 1987, p. 20). De acordo com Eric Hobsbawm (1995, p. 195),

A arte mais significativamente afetada pelo rádio foi a música, pois ele abolia as limitações acústicas ou mecânicas do alcance dos sons. A música, a última das artes a romper com a velha prisão corporal que limita a comunicação oral, já tinha entrado na era da reprodução mecânica antes de 1914, com o gramofone, embora este ainda não estivesse ao alcance das massas. Os anos do entreguerras sem dúvida puseram gramofones e discos ao alcance das massas (...) O rádio, pela primeira vez, permitiu que música fosse ouvida a distância por mais de cinco minutos ininterruptos, e por um número teoricamente ilimitado de ouvintes.

A invasão de arranjos e músicas importadas dos Estados Unidos faz-se, fortemente, no pós-1942, tempos de hegemonia internacional do capitalismo e da cultura estadunidenses na América Latina e da entrada do Brasil no conflito mundial, oferecendo o Nordeste de base militar às forças norte-americanas. Tempos em que Vargas negociava a construção de Volta Redonda e Ruy Carneiro o apoiava, ao som da música oficial e patriótica.

A música cívica fez seu encontro com o rádio nas festas de comemorações do primeiro ano do governo Argemiro de Figueiredo, ainda pelas ondas da Rádio Clube de Pernambuco. Como parte da programação das festividades do 25 de janeiro de 1936, foi irradiado um programa de canto e música, no qual foram executadas as seguintes sonoridades: 1) o *Hino Nacional*, tocado pela Banda de Música da Força Policial; 2) *Sinfonia do Guarany*, tocada pela pianista Aida Coelho Barreto; 3) *Chopin*, valsa executada por Claudio de Luna Freire; 4) *O doce martírio da vida*, valsa cantada por Milton Fecundo; 5) *Fala-me de amor, oh! Maria*, cantada por Anita Svendsen; 6) *Quando eu for velho para sonhar*, cantada por Moacir Uchoa; 7) *Há um segredo em teus cabelos*, valsa cantada por Jorge Tavares; 8) *Ganhou, mais não leva*, marcha executada por Benedito Lacerda e a *Jazz band* do Corpo Musical da Força Policial; 9) *Cocorocó*, batucada de R. Torres; 10) *Terna é a noite, Fox-trot*, por Walter Donaldson. (Jornal A UNIÃO, 25 jan.1936)

Com a fundação da Rádio Tabajara, em 1937, essa relação entre música e radiofonia vai se estreitando cada vez mais. No segundo aniversário do governo Argemiro, veio uma embaixada artística da P.R.A-8 do Recife, chefiada pelo maestro Nelson Ferreira, para tomar parte na irradiação a ser realizada pela P.R.I-4 paraibana. No início da noite, as bandas de música da Polícia Militar e do município de Alagoa Grande tocaram em retreta organizada na Praça Venâncio Neiva. A partir de então, a programação das festas cívicas vai sendo transmitida pelo rádio, desde alvoradas, preleções, desfiles, a discursos políticos, dentre outros.

5.2.4- Bailes e retretas

Nas diversas comemorações cívicas, também faziam parte de suas programações as retretas e bailes populares em praça pública. A propósito, ilustremos nosso raciocínio com um documento que demonstra uma das programações das festas cívicas da Paraíba na década de 1930:

AS COMEMORAÇÕES DO 24 DE MAIO NO 22º B. C. ---O PROGRAMMA QUE SERÁ EXECUTADO---

A data 24 de Maio relembra um dos grandes feitos das armas brasileiras na guerra com o Paraguay, será commemorada condignamente pelo 22º B. C., aquartellado nesta capital.

Nesse dia alem do juramento á bandeira dos conscriptos, ás 8 horas, na praça da Independência, serão inaugurados os importantes melhoramentos introduzidos no alojamento da 2º companhia, seguindo-se varias outras cerimônia obdecendo tudo ao programa que se segue:

1º Parte:

Alvorada: - todas as praças da Cia., após o hasteamento do Pavilhão Nacional entoarão os Hynnos Nacional e á Bandeira.

2º Parte:

Sessão solene cívico_literaria

Rompendo da fita symbolica á porta do alojamento da Cia. Pelo cmt. Do corpo a convite do da sub-unidade e visita ás dependências e novas instalações. – segue-se uma surpresa feita pelos Sargentos e Cabos.

A abertura da sessão cívico_literaria pelo sr. cmt. Do B. C.

“Fala aos Soldados” - conferencia pelo sr. capitão Murilo Penha, cmt. Da Cia.

Phantasia da opera “Mephistopheles” – A. Boito – pela banda de musica do corpo.

“A grandeza do vosso juramento” - palestra – pelo sub_tenente José Moraes de Almeida, almoxarife da Cia.

“Cantar p’ra viver” – marcha - S. Ralema – pelo Orpheão.

“Cadafal” – marcha característica – de P. Silva – pelo Orpheão.

Protophania lyrica - “Maria Virgem” – de C. de Leão, pela banda do B. C.

Symphonia militar – “Alvorada” – de J. Azevedo – pela banda do B. C.

Encerramento: - com a **execução do hynno – “Pátria” – de Villa Lobos – pelo Orpheão.**

Nota: - A segunda parte será às 14 horas

3º Parte

Refresco dansante: - Offerecidos pelos sargentos da Cia. Aos seus colegas e mais as exmas famílias, não só do B. C. como aos do 2º Bia. Independente. – Iniciar_se, á às 17 horas, encerrando_se às 22 horas sendo abrilhantado com a comparencia **do jazz_band do B. C.** gentilmente cedido pelo ilustre mestre tenente Severino Gomes. Será ouvida na parte do inicio dançante a palavra do sargento Fialho, que fará uma saudação á data 24 de Maio, terminando com uma saudação as famílias de seus colegas e um explicativo dos motivos de ter uma reunião.

... do pôr um excelente choroque executará um escolhido repertório, como uma expressiva **homenagem dos músicos do batalhão** aos seus companheiros soldados da 2º companhia. Fará uso da palavra inicialmente o cabo Elpidio, que dirá os motivos da reunião.

MATINÉE DOS SARGENTOS

Comissão de recepção: - Sargentos Toscano, Hollanda, Deocleciano, Antonio Carlos.

Comissão de policia: - Sargentos Souto, Eurípedes, Albuquerque

Comissão de Buffet: - Sargentos Bezerra, Fialho, Domingos, Arthur Aquino.

MATINÉE DOS GRADUADOS E PRAÇA

Comissão de recepção: - Cabos Vaz, Luiz de Oliveira, Miranda.

Comissão de policia: - Cabos Manuel Rodrigues, Elpidio, Cavalcante, Maracajá e Anizio. Soldados Couceiro, Gaimacho, Macêdo.

Comissão de Buffet: - Cabos Ascendino, José Mathias e Arruda de Alencar.

Comissão de ornamentação: - cabos José Juvencio, Juviniانو de Britto e Cavalcante de Oliveira.

Notas: - Para senhores e senhoritas vestes de passeio. – Para cavalheiros branco e para militares branco ou cinza, em todas as solenidades.

Do ilustre commandante Alfrêdo Hamberg recebemos o distinto convite para a solenidade da praça da Independência e também recebemos outro da 2º companhia do 22º B. C. firmado pelos srs. Capitão Murilo Penha, aspirante Clovis Costa e subtenente Moraes de Almeida, os quais muito se vêem esforçando pelo maior brilhantismo da data 24 de Maio. (Jornal A UNIÃO, 23 maio. 1935. Grifos meus)

A citação é bastante reveladora a respeito da participação da música no espetáculo da política. A oratória está o tempo todo intercalada com a sinfonia. Os discursos e palestras são acompanhados pelo sopro e pelas cordas sonoras. Assinala Mona Ozouf (1988, p.219) que

(...) as festas da Revolução são festas faladas, muito mais do que festas mostradas ou representadas (...) Acolhem intermináveis discursos, encarregados de precisar seu alcance histórico. São sempre cuidadosas em limitar o desvio da interpretação, confiando a uma guarnição de cartazes e bandeiras, nos seus cortejos, o sentido dos grupos que desfilam. (...) A decoração, pouco confiante em sua pedagogia tácita, necessita de palavras para estabelecer sua adequação à cerimônia. Sente-se que importa menos a essas festas renovar uma emoção do que **fixar uma narrativa.** (Grifos nossos)

Mona Ozouf se reportava às festas das comemorações da Revolução Francesa. No caso do espetáculo paraibano em estudo, o que não faltou, também, foi discurso e oradores para todos os gostos. Professores, alunos, militares, políticos, sindicalistas, músicos, funcionários do Estado, religiosos, todos eles procurando fixar uma narrativa sobre a data comemorada e sinalizando quanto ao horizonte de expectativa, no jogo das temporalidades. Contudo, se a decoração, a sonoridade e a imagética necessitam das palavras para a construção de efeito de sentido, a recíproca é verdadeira, uma vez que ambas se complementam na pedagogia da festa.

Cedinho, a cidade acordava ao som da alvorada. A praça da cidade vai se tornando um lugar sagrado onde é hasteado o manto verde-amarelo que vai subindo em direção ao céu, tangido pelo som do hino nacional. À tarde, muita sinfonia, lírica e canto orfeônico. À noite, refresco dançante e matinê regados com muito *jazz*. Tudo isso era muito bem programado pelo Estado e pelas elites militares responsáveis pela organização e realização das festas comemorativas, e acompanhado de inúmeros discursos.

Na progamação das festas analisadas, não faltavam os bailes populares, geralmente ocorridos à noite, como parte conclusiva da espetacularização do poder. Essa prática de proporcionar diversões para os governados é antiga e remonta os tempos da tirania grega, do Império Romano¹⁵⁶ e da Itália de Maquiavel. Este, por exemplo, chegava a aconselhar o príncipe a “divertir e reter o povo em festas e jogos”. Divertir para tentar desviar as atenções dos governados em relação aos problemas sociais, também era a lógica do espetáculo paraibano em tela. Proporcionar festas aos populares é uma forma de busca de legitimidade política ao transformar o *homo economicus* em *homo ludens*, segundo expressão de Huizinga. Assim, a festa assume dupla função: de cerimônia-espetáculo e de divertimento, pois a participação dos governados no espetáculo significa um ato de adesão às convicções oficiais como também a criação de um ambiente na qual as pessoas vivam continuamente imersos na alegria da festa. Desse modo, a política também é uma atividade lúdica. (SCHWARTZENBERG, 1978, p. 287)

Mais uma linguagem específica viria se juntar ao espetáculo do poder paraibano, subindo no palco da política e tocando as partituras que agradavam aos ouvidos dos atores políticos. Essa *hegemonia cultural*, visivelmente buscada naquele momento histórico, se converteu em instrumento de poder absolutamente “manipulador” das massas de espectadores da *teatrocracia*?

¹⁵⁶ É bastante exemplar que a inauguração do Coliseu transcorreu em cem dias de festas.



6

LUZ, CÂMERA, AÇÃO! : CINEMA, HISTÓRIA E POLÍTICA NA PARAÍBA

Com o cinema, aliás, cresce ainda mais a influência dos atores. Estes se impõem ainda mais à atenção e passam a constituir, tanto na tela como nas ruas, modelos destinados a serem reproduzidos. (SCHWARTZENBERG, 1978, p. 141).

Agora convido o leitor para irmos ao cinema. Ingresso na mão, pipoca na outra, vamos nós ao encontro da grande novidade trazida no bojo da cultura moderna. O filme mistura ficção e história e o protagonista é um astro-rei todo majestoso que brilha na tela toda poderosa. O enredo, porém, é bastante maniqueísta, repleto de mocinhos e bandidos, de salvador da pátria e de vilões ameaçadores da ordem. O bem e o mal lutam o tempo todo e, como um bom zoroastriano, cabe à população ordeira, comportada e trabalhadora ajudar o deus do bem a derrotar o deus do mal.

Esse é o cinema do poder, da câmera como arma política e da tela como ideologia e propaganda. As estrelas que brilham no movimento da cinematografia servem de modelos e inspirações para os atores da política. Esse é o tratamento que será dado nesse capítulo, estudar as relações entre o cinema e o poder político paraibano durante a Era Vargas. Para tanto, inicialmente é preciso compreender o surgimento do cinema na modernidade, as relações entre o invento dos irmãos *Lumière* e as revoluções técnico-científico-industriais do século XIX. Também, antes de estudar o caso paraibano em particular, é preciso analisar o contexto do aparecimento e das apropriações políticas da cinematografia no nível nacional, sobretudo no que diz respeito ao governo de Getúlio Vargas.

6.1- O CINEMA E A MODERNIDADE

Assim como no caso do rádio e da fotografia, só podemos entender o aparecimento do cinema se inserido na experiência moderna. O historiador Nicolau Sevcenko (1998) nos oferece um panorama geral dessa experiência para pensar a República Brasileira. Compreender o discurso do progresso, legendado na nossa bandeira, requer sua inserção na dinâmica da internacionalização da economia, da Revolução Industrial e dos desenvolvimentos técnico-científicos. O autor faz menção às novidades tecnológicas trazidas nesse bojo e faz questão de citá-las em uma longa lista: veículos automotores, transatlânticos, aviões, telégrafos, telefone, iluminação elétrica, petróleo, eletrodomésticos, fotografia, rádio, cinema, elevadores, escadas rolantes, arranha-céus, sistemas metroviários, parques de diversões elétricos, seringa, anestesia penicilina, estetoscópio, adubos artificiais, processos de pasteurização e esterilização, vasos sanitários com descarga automática, papel higiênico, escova de dente, sabão em pó, refrigerantes gasosos, fogão a

gás, refrigerador, sorvetes, comidas enlatadas, refrigerantes e cerveja engarrafadas, a caixa registradora, dentre outros. (SEVCENKO, 1998, p. 9)

As inovações tecnológicas advindas do final do século XIX para o início do XX provocaram transformações significativas no cotidiano das pessoas, “era o ritmo com que essas inovações invadiam o dia-a-dia das pessoas, principalmente no contexto desse outro fenômeno derivado da revolução, as grandes metrópoles modernas”. (SEVCENKO, 1998, p. 10). A cidade é o *locus* por excelência da experiência moderna. É a “moradia dos homens”, para usar uma expressão do historiador Antonio Paulo Rezende. Nela, convivem pessoas movidas por sonhos, temores, encantos e desencantos, utopias e desesperanças. Alguns sorriam ao passear pela *urbs* frenética dos tempos modernos, felicitavam a chegada do progresso, enquanto outros esperneavam como se previssem o avesso da civilização:

Na verdade, em todas as cidades atingidas pelo ritmo veloz da modernidade, as mudanças ocorreram diante da perplexidade e resistência de muitos. Nem todos se sentiram seduzidos pelas invenções modernas, pela renovação dos hábitos, por uma concepção de tempo que exigira mais pressa, pela ruptura com práticas de convivência social enraizadas. (REZENDE, 1997, p. 57)

Londres e Paris eram as grandes referências urbanas do século XIX. Cidades apressadas que corriam na mesma velocidade do tempo do relógio. Uma verdadeira “concentração colossal”, como a Londres repugnante e de isolamento individual, vista por Engels; ou a Paris de Baudelaire, tumultuada, onde o amor, à primeira vista, se torna impossível e o poeta prefere atingir a multidão nos milhões de encontros; a mesma Paris que Victor Hugo preferia contemplar à distância, meditando em um lugar solitário. A cinematografia é parte dessa *urbs* moderna.

Ressalta Eric Hobsbawm (1995) que o mundo capitalista e o discurso do progresso se mostravam materializados nas famosas exposições universais. A maior delas ocorreu em 1876, na Filadélfia, da qual participaram a rainha inglesa e o imperador brasileiro, ao lado de mais de 140 mil pessoas, a acompanharem as últimas novidades do mundo tecnológico. (LEITE, 2005, p. 19)

A cinematografia é filha desse tempo veloz, em que o poder da técnica atinge a obra de arte. A primeira apresentação da imagem em movimento ocorreu na França, em 1895, mediante a exibição do filme *A chegada do trem na estação*, dos irmãos Lumière¹⁵⁷. O

¹⁵⁷ Auguste Lumière (1862-1954) e Louis Lumière (1864-1948) nasceram em Besançon, na França. Filhos de fotógrafos e proprietário de indústria de filmes e papéis fotográficos, eram praticamente desconhecidos no campo das pesquisas fotográficas até 1890. Após frequentarem a escola técnica, realizaram uma série de

escritor Máximo Górký (*apud* Sevcenko, 1998, p. 517) escreveu, como testemunha ocular, sobre a experiência pioneira:

De repente há um estalo, tudo se apaga e um trem numa ferrovia aparece na tela. Ele dispara como uma flecha na sua direção- cuidado! A sensação que se tem é como se ele se arremessasse na escuridão até onde você está sentado e fosse reduzi-lo a um saco de pele estropiado... e destruir esse salão e esse prédio...tornando tudo em fragmento e pó...

Esse pioneirismo bastante impactante ocorreu por ocasião da realização do Congresso das Sociedades Fotográficas Francesas, em Lyon. A recepção, inicialmente, não foi em massa. Apesar de anunciada em jornal, compareceram à exibição apenas 33 pessoas. Entretanto, após comentários desses participantes a respeito da apresentação fílmica, os salões foram ficando lotados para ver de perto a novidade. As pessoas assistiam ao filme e voltavam ao cinema para revê-lo acompanhado de outras pessoas que ainda não tinham estado na sala de cinema. Aos poucos, foram se formando multidões a disputar entrada no cinema, tendo, inclusive, que se acionar a polícia por conta das disputas em torno da entrada.

O cinema foi correndo o mundo, despertando curiosidade e causando espanto. Em 1896, nos Estados Unidos, o historiador Willian Kennedy Dickson narrou da seguinte maneira sua primeira vez no cinema:

É a coroa e a flor da mágica do século XIX, a cristalização de milênios de encantamentos acumulados. Em suas leis integrais, luminosas e acessíveis se concentram possibilidades jamais sonhadas pelas tradições ocultas do Oriente: a sabedoria conservadora do Egito, a erudição zelosa da Babilônia, os mistérios secretos dos templos délficos e eleusinos da Grécia. É o escopo da nova era, quando as grandes potencialidades da vida não dependerão de fontes religiosas, acadêmicas ou do saco de dinheiro, mas transbordarão aos rincões mais remotos da terra ao comando do mais humilde herdeiro da inteligência divina. (DICKSON *apud* SEVCENKO, 1998, p. 520)

Em tom bastante otimista, Dickson comemorava a linguagem cinematográfica. Na sua leitura, o nascedouro do cinema podia proporcionar potencialidades de vida humana, podia alterar a percepção e a maneira de vida das pessoas comuns. Sevcenko (*IDEM*, p. 520) concorda a respeito e assinala que “a projeção de imagens móveis, luminosas e

estudos sobre processos fotográficos na fábrica do pai, até chegarem ao cinematógrafo. Louis Lumière foi o primeiro cineasta realizador de documentários curtos. Auguste participou das primeiras descobertas, posteriormente tendo se dedicado à medicina. <<http://www.webcine.com.br/historia1.htm>>. Acesso: 28 set. 2011.

agigantadas na tela do cinema escuro afeta de modo intenso simultaneamente a percepção visual e a imaginação”.

Walter Benjamin aponta algumas especificidades da linguagem cinematográfica de seu tempo. O comparativo é com a concepção tradicional de arte. Para ele, enquanto o ator de teatro representa diante do público, o ator de cinema interpreta diante do aparelho, com intervenções do diretor e do produtor. Mudava a relação do ator com as massas, uma vez que, apesar de interferir e controlar o texto, a massa não está mais presente no momento da interpretação artística. Assegura Benjamin que a atuação do ator de cinema não é unitária, e sim, decomposta em seqüências individuais de quadros.

Diferentemente de Adorno, Benjamin enxergava a reprodutibilidade técnica como uma forma de democratização da arte e da cultura em geral, e, dialeticamente, uma possibilidade de síntese messiânica “salvadora” do proletariado. A visão de Walter Benjamin tinha como campos de referências o teatro épico de Bertolt Brecht e o cinema de Charles Chaplin. Num texto de 1934, *O autor como produtor*, Benjamin aborda a questão do papel do intelectual e, sobre o teatrólogo alemão, afirma o seguinte: “Brecht foi o primeiro a confrontar o intelectual com a exigência fundamental: não abastecer o aparelho de produção, sem modificar, na medida do possível, num sentido socialista”. (IDEM, p. 127) A defesa da politização da arte, na filosofia benjaminiana, tem como correspondente, no plano do enfrentamento, a estetização da política.

George Lukács e Walter Benjamin escreveram sobre a reprodutibilidade técnica. Não cabe aqui adentrar a fundo nesse debate. Entretanto, temos que mencionar, em linhas gerais, a discussão que os autores citados empreenderam a respeito da sétima arte¹⁵⁸.

Regina Behar aponta uma diferença de abordagem entre os dois. Enquanto Lukács dava ênfase no filme como produto artístico, Benjamin ressaltava o cinema como meio, embora as duas dimensões estivessem presentes em ambos. O pensador húngaro discordava do filósofo germânico no tocante à tese de que a reprodutibilidade técnica

¹⁵⁸ O termo “sétima arte”, usado para designar o cinema, foi estabelecido por Ricciotto Canudo, no “Manifesto das Sete Artes”, em 1911 (publicado apenas em 1923). Esta é a numeração das artes mais consensual, sendo, no entanto apenas indicativa, onde cada uma das artes é caracterizada pelos elementos básicos que formatam a sua linguagem e elas foram classificadas da seguinte forma: 1ª Arte - Música (som); 2ª Arte - Dança/Coreografia (movimento); 3ª Arte - Pintura (cor); 4ª Arte - Escultura (volume); 5ª Arte - Teatro (representação); 6ª Arte - Literatura (palavra); 7ª Arte - Cinema (integra os elementos das artes anteriores mais a 8ª (fotografia) e no cinema de animação a 9ª (Bandas animadas). <http://pt.wikipedia.org/wiki/Numera%C3%A7%C3%A3o_das_artes>. Acesso: 28 set.2011.

causou a destruição aurática da obra de arte, “pois as gravações de Rembrandt ou as litogravuras de Daumier possuem a aura de seu caráter único e o irradiam com completa independência do número de exemplares que existam”. (LUKÁCS *apud* BEHAR, 1999, p. 121) Discorda também do “romantismo anticapitalista” de Benjamin, que “quase sugere que o avanço técnico em si mesmo é revolucionário, deixando de observar as condições objetivas de transformação social”. (IDEM, p. 125)

Todo esse debate ocorrera em um contexto histórico específico. Durante a primeira metade do século XX, a linguagem cinematográfica passou por algumas transformações estéticas. Nos tempos dos irmãos Lumière, prevaleceu o gênero documentário¹⁵⁹ de curta metragem. O filme de ficção nasceu em 1902, com o estadunidense Edwin Porter e o filme *Vida de um bombeiro americano*, e se consolidou no ano seguinte com o filme *O grande roubo do trem*. George Méliès, francês, considerado o “pai da arte do cinema”, se opôs ao documentário e defendia o filme de ficção¹⁶⁰, sendo pioneiro na utilização de figurinos, atores, cenários e maquiagens. David Griffith, estadunidense, é conhecido como o “criador da linguagem cinematográfica”, sendo o primeiro a utilizar o *close*, a montagem paralela, o suspense e os movimentos de câmeras. Em 1915, realizou seu primeiro longa metragem, *Nascimento de uma nação*, filme-base para a criação da indústria cinematográfica de Hollywood.

No pós-guerra, com a crise da Europa, a produção cinematográfica se concentrou naquela cidade da Califórnia. Surgiram os primeiros grandes estúdios, as grandes estrelas e foi aumentando a duração do filme. Surgiu, também, o gênero comédia, com destaque para o cinema de Charles Chaplin, Bem Turpin, Buster Keaton e Harold Lloyd.

A década de 1920 assinala a passagem do cinema mudo para o filme falado, sonorizado¹⁶¹, “um espetáculo jamais visto em outras épocas”. (BENJAMIN, 1994, p. 186) Em 1929, o cinema falado já representava 51% da produção estadunidense, ao mesmo tempo em que outros países iam procurando acompanhar tamanha inovação, a exemplo da França, Alemanha, Itália e Rússia. O cinema vai se relacionando com os fascismos e seus

¹⁵⁹ Os irmãos Lumière entregaram câmeras cinematográficas aos fotógrafos que passaram a filmar o que viam em suas viagens, assim como a levar imagens parisienses a serem divulgadas pelo mundo. <<http://www.webcine.com.br/historia1.htm>>. Acesso: 28 set.2011.

¹⁶⁰ Seus primeiros filmes são: *Viagem à lua* (1902) e *A conquista do pólo* (1912). <<http://www.webcine.com.br/historia1.htm>>. Acesso: 28 set.2011.

¹⁶¹ Em 1926, a Warner Brothers produz *Don Juan*, o primeiro filme com música e efeito sonoro. Em 1928, foi lançado *Luzes de Nova York*, o primeiro inteiramente falado. <<http://www.webcine.com.br/historia1.htm>>. Acesso: 28 set.2011.

interesses nacionalistas. No contexto da grande depressão do capitalismo, segundo Benjamin (1994, p. 172),

A introdução do cinema falado aliviou temporariamente a crise. E isso não somente porque com ele as massas voltaram a freqüentar as salas de cinemas, como porque criou vínculos de solidariedade entre os novos capitais da indústria elétrica e os aplicados na produção cinematográfica.

Nesse momento, os governantes se apropriam da engenharia da tela luminosa com fins de propaganda política. Os intelectuais da Escola de Frankfurt perceberam e denunciaram as vinculações da cultura como instrumento de dominação humana, de modo que “todos os esforços para estetizar a política convergem para um ponto. Esse ponto é a guerra”. (BENJAMIN, 1994, p. 195)

Não demorou muito para que o cinema buscasse o poder e vice-versa. Em 1912, por exemplo, Raoul Walsh acompanhou, em suas filmagens, Pancho Villa; em 1938, a pedido de Stálin, Eisenstein realizou *Alexandre Nevski*; e em 1934, Hitler incumbiu Leni Riefenstahl de filmar o congresso nazista de Nuremberg, intitulado filmicamente de *Triunfo da Vontade*. (SCHWARTZENBERG, 1978, p. 140)

6.2- A CÂMERA COMO ARMA DO PODER: CINEMA E ESTADO NA ERA VARGAS

Em 8 de julho de 1896, o cinema desembarcava no Brasil. A tecnologia francesa pisava em solo carioca, foi parar nas páginas de jornais, causou orgulho e encanto, anunciado pelos jornalistas.

Se, por um lado, é consensual a data da primeira exibição de cinema no Brasil, por outro, há uma polêmica histórica em torno da realização da primeira filmagem no país. Para alguns autores, seguindo a linha de Paulo Emílio Salles Gomes, o feito pertence a Afonso Segreto que, em 19 de junho de 1898, quando chegava de viagem da Europa, havia filmado a Baía de Guanabara. Para os que seguem essa vertente, esse teria sido o marco inicial do cinema nacional. Outra leitura é feita pelos que concordam com a tese de José Inácio de Melo Souza. Para esses, o feito pertence ao advogado José Roberto da Cunha Salles que, em 27 de novembro de 1897, depositou na Seção de Pedidos de Privilégios do Ministério da Agricultura, Comércio e Obras Públicas, o que denominou “fotografias

vivas”. Os defensores dessa vertente afirmam que ele anexou amostras de filmes com 1 segundo de imagem. (LEITE, 2005, p. 20/21)

Jean-Claude Bernadet interpreta essa polêmica como uma busca pelo mito fundador do cinema nacional e a escolha da historiografia brasileira em focar o nascimento do cinema pelo ângulo da sua filmagem e não de sua exibição, como fizeram os franceses. Essa escolha, segundo Sidney Ferreira Leite (2005, p. 22), é ideológica e representa a defesa artística da cinematografia, o seu fabrico e não a sua distribuição. É a demarcação de lugar do cinema no campo da arte, que “revela, por um lado, uma certa reação à premissa de que o cinema é uma indústria e, por outro, sugere a apologia da definição do cinema como fundamentalmente a realização de filmes”. (LEITE, 2005, p. 23)

Entre 1907 e 1911¹⁶², o cinema brasileiro teve uma produção considerável para a época, decorrente do surgimento de salas fixas para exibição dos filmes. Nesse particular, ocorreu uma conjugação de interesses entre os proprietários das salas e a produção de cinema, uma relação simultânea de produção e exibição, a favorecer os donos das casas de espetáculos. Em 1912, porém, ocorreu a primeira grande crise no cinema brasileiro, ano esse em que foi produzido apenas um filme. A crise era decorrente da concorrência com os cinemas francês e estadunidense, fundadores de monopólios que propiciaram a derrocada dos pequenos produtores e exibidores de filmes, dando início à era da hegemonia hollywoodiana. Por outro lado, com a I Guerra Mundial, ficou mais difícil para os produtores brasileiros importarem películas virgens do continente europeu. Com a invasão do cinema estadunidense, foi desfeita a aliança entre proprietários de casas de espetáculo e os produtores de cinema, uma vez que ela veio estabelecer o controle da produção, distribuição e exibição fílmica no Brasil¹⁶³. (LEITE, 2005)

O Brasil que exportava muito café, importava bastante cinema. Após a I Guerra Mundial, os filmes estadunidenses abarrotaram o mercado brasileiro, fazendo a propaganda do *American way of life*, intensificada no decorrer da II Guerra Mundial. A crise de 1929, não afetou o mercado cinematográfico dos Estados Unidos, pelo contrário, o período

¹⁶² São dessa época os seguintes filmes: *Os capadócios da Cidade Nova* (1908), *A viúva alegre* (1909) e *Sonho de valsa* (1910). (LEITE, 2005, p. 24)

¹⁶³ Nesse contexto, foi criada a Companhia Cinematográfica Brasileira, pertencente a Francisco Serrador. Consistia em um grande truste que comprava as maiores salas de exibições nas quais eram apresentados filmes, em sua grande maioria, hollywoodianos.

entreguerras (1919-1939) se destacou como sendo preponderante de sua hegemonia mundial¹⁶⁴.

Além desses fatores externos, acrescenta-se que, internamente, havia uma forte pressão de setores mais conservadores da sociedade brasileira contra a mensagem exibida em algumas películas nacionais. Geralmente, eram pessoas ligadas à Igreja Católica e à Ação Social Nacionalista, defensoras dos valores da “boa moral”, da família e dos “bons costumes”, os quais, para eles, estavam se desagregando com a massificação do cinema. Desde o início do século XX, a censura foi se constituindo como prática corrente no Brasil.

A hegemonia estadunidense não significou a anulação do cinema nacional brasileiro. Na década de 1920, os cinejornais e os documentários se constituíram como resistências ao mercado externo. Tratava-se da chamada “cavação”¹⁶⁵, uma produção na qual os cinegrafistas eram “malvistos”, pois tinham que conseguir alocar o capital necessário para o seu fabrico. Assim como também eram representadas negativamente suas produções, uma vez que prevalecia em geral a idéia de que “Cinema era filme de ficção, com estrelas glamorizadas. Aquele espetáculo prestigioso que as telas exibiam no Brasil, mas que os brasileiros- Deus sabe por que malefício- não conseguiam fazer”. (BERNARDET, 2009, p. 43)

A produção cinematográfica nacional brasileira se restringia, basicamente, a focar assuntos locais, tais como carnaval, futebol, melhoria de rodovias, quermesse, vantagens de alguma fábrica ou fazenda e acontecimentos políticos. Em contrapartida, quando o evento a ser registrado, extrapolava a geografia local, a filmagem sempre ficava a cargo de estrangeiros, com algumas exceções, como no caso do paranaense-italiano *Groos*, que filmou as Cataratas do Iguaçu e vendeu as imagens nos Estados Unidos. (IDEM, p. 38)

Os cinejornais e documentários nacionais sobreviviam, basicamente, do apoio dado por uma “elite mundana, financeira, política, militar, eclesiástica, de que os cineastas são dependentes”. (IDEM, p. 40) Por esse motivo, seus registros imagéticos se constituíam numa espécie de “ritual do poder”, para usar uma expressão de Paulo Emílio. Os filmes de ficção também ignoraram as contradições sociais e buscaram âncora na literatura e na

¹⁶⁴ Com a crise do pós-guerra na Europa, os Estados Unidos ocuparam aquele mercado continental, inclusive, exportando seus filmes.

¹⁶⁵ Segundo Sidney Ferreira Leite (2005, p. 32), “A cavação consistia em realizar filmes institucionais e cinejornais, denominados filmes naturais, e, com os lucros obtidos nesses projetos, realizar projetos cinematográficos pessoais: os filmes de ficção”. O exemplo citado pelo autor é o de José Medina que, em 1921, recebeu subvenção do governo de São Paulo para filmar cenas da administração do estado.

historiografia, como nos exemplos de *Inocência* (1915), *O guarani* (1916) e *O Grito do Ipiranga* (1917)¹⁶⁶.

Além de que os chamados “ciclos regionais” mantiveram ativa a produção cinematográfica nacional, com destaques para o grupo de Cataguases e os ciclos de Recife¹⁶⁷, Barbacena, Manaus, Ouro Fino e Guaranésia.

Segundo Sidney Ferreira Leite (2005, p. 34),

Os Ciclos Regionais não conseguiram sobreviver porque os filmes não obtinham o retorno de bilheteria necessário para financiar novas produções. Como o esquema de exibição era amador, as produções eram apresentadas apenas nas cidades de origens ou nas cidades vizinhas.

O cinema nacional, diante da grande concorrência, da resistência interna e da preferência dos espectadores pelo filme importado, encontrou na sala de aula uma alternativa para o seu consumo. Jonathas Serrano se destacou como um dos maiores defensores do cinema educativo, cujo modelo, a despertar maior interesse junto aos educadores brasileiros, entre eles Serrano, era o do fascismo italiano de Benito Mussolini. (IDEM)

O governo brasileiro começou a traçar políticas de “incentivo” ao cinema nacional, embora se deva dizer que havia uma demanda da classe dos cineastas exigindo o mecenato estatal, “(...) reivindicando, portanto, que ele desempenhasse um papel ativo e protetor dessa atividade cultural para fazer frente ao cinema norte-americano, muito bem situado no mercado brasileiro”. (CAPELATO, 2009, p. 104) Em 1932, foi implementada a lei que obrigava a exibição de filmes nacionais; em 1937, criou-se o Instituto Nacional de Cinema Educativo, dirigido, naquele momento, por Roquette Pinto com participação de Humberto Mauro; e, em 1939, assinou-se um decreto fixando cotas para exibição de filmes nacionais. O cinema era considerado um eficiente meio de “educar o povo”, abordando temas relacionados a geografia, história e documentários científicos. Por meio das imagens em movimento, o INCE funcionava a serviço da propaganda nacionalista e da busca da

¹⁶⁶ Jean-Claude Bernardet (2009, p. 42) afirma que, mesmo os imigrantes italianos, conhecedores das condições de trabalho no Brasil e das idéias anarquistas, não focaram a temática social de classe no cinema. Para o autor citado, além de identificados com uma “ideologia pequeno-burguesa”, eles buscavam ascensão social e integração nacional brasileira, inclusive levando mitos fundantes da cultura histórica brasileira para as telas cinematográficas.

¹⁶⁷ A historiadora Regina Behar, pesquisou o Ciclo do Recife em sua Tese de Doutorado, defendida junto à Escola de Comunicação e Artes da USP, no ano de 2002. A autora procura estudar o Ciclo do Recife a partir de vestígios deixados por alguns de seus participantes, observando os seus agentes culturais locais e as leituras que produziram consolidando uma matriz discursiva regional assentada nos pilares do heroísmo e do pioneirismo como elementos constitutivos na concepção de um passado de glórias para Pernambuco.

integração nacional em torno do projeto do governo Vargas. Dessa forma, o cinema se juntou ao rádio, à música, ao teatro, ao currículo, como parte constituinte da maquinaria de propaganda oficial¹⁶⁸. As imagens a serem exibidas, eram previamente censuradas, de maneira que os temas bem vistos, aos olhos do Estado, deviam reforçar o mito da democracia racial, a cordialidade e a valorização edênica da natureza e da arte brasileiras, assim como documentar as obras e comemorações realizadas pelo governo¹⁶⁹. Nesse particular, o cinema brasileiro, assim como as diversas linguagens de que trata essa narrativa, pode ser pensado como veículo fundamental para a constituição da identidade nacional e do conceito de *nação* como comunidade imaginada:

Ela é *imaginada* porque os membros, até mesmo da menor nação nunca conhecerão a maioria de seus compatriotas, nunca os encontrarão ou sequer ouvirão falar deles, ainda assim, na mente de cada um deles, vive a imagem de sua comunhão. (ANDERSON, 2008, p. 32)

Quando a cultura cinematográfica procurava narrar o passado brasileiro, a exemplo do que fazia a linha metódica da historiografia, os personagens e fatos eram devidamente selecionados e incorporados à ideologia nacionalista vigente. Olhavam para trás com um olho e para frente com o outro. A promessa de progresso da nação tinha o passado como legitimadora, ao se buscar a genealogia da “grandeza” e da unidade do Brasil nos períodos colonial e imperial. Nesse contexto, foram produzidos os filmes *O Descobrimento do Brasil*¹⁷⁰ (1940) e *Os Bandeirantes* (1940). O primeiro mostrava, em tom épico e amistoso, a chegada das sementes da “civilização” nas terras dos “selvagens”. É um texto de fundação e de “salvação”, que oculta o lado mais doloroso, da cruz e da espada, na conquista. No segundo, entretanto, os personagens são bandeirantes que “se sacrificaram”

¹⁶⁸ O Cinejornal Brasileiro (1938-1946) constituía-se de documentários cuja exibição era obrigatória nos cinemas brasileiros, precedendo ao filme do dia. Tratava-se de uma produção do DIP a fim de divulgar as obras e realizações do Estado Novo. Tais documentários eram produzidos pela Cinédia, pela FilMOTECA Cultural e pela Botelho Filmes. (LEITE, 2005, p. 44)

¹⁶⁹ Sidney Ferreira Leite (2005, p. 45) faz um interessante resumo das temáticas prediletas do Estado varguista: “a) filmes sobre as grandes queda d’água do Brasil, como Iguaçu, Avanhadava e Paulo Afonso; b) a região Amazônica: rios, fauna e flora; c) a extração de quartzo em Minas Gerais, material estratégico de que o Brasil é o maior e quase único produtor mundial; d) a experiência brasileira sobre o ofidismo e o Instituto Butantã; e) o Instituto Manguinhos, grande centro de estudos de moléstias tropicais, mantido pelo governo do Brasil; f) a arte colonial religiosa de Minas Gerais e as obras de Aleijadinho; g) o problema das secas do Nordeste brasileiro e as grandes obras realizadas para combatê-las; h) a extração da cera de Carnaúba, de tão grande emprego na indústria norte-americana; i) a vida dos jangadeiros; j) a vida dos gaúchos nas fazendas do Rio Grande do Sul; k) as lavras diamantíferas de Minas Gerais e Mato Grosso; l) a lavra de ouro e as minas de São João Del Rei e uma infinidade de outros temas que de certo despertaria a atenção do público de qualquer latitude, por meio de uma boa apresentação artística”.

¹⁷⁰ O filme foi financiado pelo Instituto do Cacau da Bahia e dirigido por Humberto Mauro. A base para a película foi a carta de Pero Vaz de Caminha enquanto a trilha sonora foi composta por Heitor Villa-Lobos. (LEITE, 2005, p. 46-47)

ao adentrar pelos sertões, continuando a obra que os portugueses iniciaram na beira da praia.

Além dos chamados “filmes históricos”, a Divisão de Cinema e Teatro do DIP incentivava a produção de películas do gênero ficção, mas com sentido mimético em relação ao regime político vigente. Um exemplo dessa afirmação é dado pela historiadora Maria Helena Capelato (2009, p. 107), sobre o filme *Argila*, cujo enredo mostra

(...) um grupo alienado, consumidor de cultura estrangeira, que vive em meio a luxo, ócio, festas, sem se preocupar com os problemas nacionais. Em contraste com esse ambiente, aparece a representação do mundo do trabalho, honrado, orientado por uma moral impoluta e marcada pela religiosidade. O “galã” trabalhador surge em cena como empregado de uma olaria cujo patrão é um português, explorador dos trabalhadores. Mas a atriz Carmem Santos, que faz o papel da burguesa, líder do grupo dos alienados, compra a fabriqueta e aí introduz a produção de peças de cerâmica em estilo marajoara.

Moral da história: ela compra a fabriqueta e passa a produzir objetos de cerâmica brasileira e se envolver com os trabalhadores, tornando-se sua “protetora”. A mudança de comportamento ensejada no filme buscava servir de exemplo à população brasileira e legitimar o nacionalismo calcado na defesa da “ordem” e do “trabalho”.

Com a Constituição de 1937 e o decreto-lei nº 1.949, Vargas legislou em torno da censura¹⁷¹ ao cinema, normatizando os critérios para o veto parcial ou total do filme. Entre esses critérios, estão:

a) as obras ofensivas ao decoro público, com cenas de ferocidade ou sugestão de práticas de crimes; b) divulgação ou indução aos maus costumes; c) incitamento contra o regime vigente, a ordem pública e as autoridades constituídas; d) ataque aos outros povos, com agressões às coletividades, às religiões, à dignidade ou aos interesses nacionais; e e) a indução do desprestígio às Forças Armadas. (LEITE, 2005, p. 49)

Mediante essa legislação, o filme *O grande ditador*, de Charles Chaplin, foi censurado no Brasil por passar uma mensagem crítica em relação aos regimes fascistas, e foi acusado de ser “totalmente comunista”. Mesmo depois de 1942, com o Brasil combatendo o nazifascismo na II Guerra, o filme fora, novamente, proibido no Brasil, em função do regime autoritário ainda vigente no país. Enquanto isso, Walt Disney e Hollywood exportavam para o Brasil seus filmes e desenhos juntamente com a ideologia

¹⁷¹ Segundo Maria Helena Capelato (2009), com base em José Inácio Melo Sousa, Vinícius de Moraes, na condição de censor-substituto de Prudente de Moraes, censurou um cinejornal apenas em nome do “bom gosto”. O filme retratava uma escola pública do Rio de Janeiro e o poeta-censor argumentou em contrário pelo fato de o cinegrafista ter filmado em um dia de chuva e mostrado cenas de sujeira, lama, menino com nariz escorrendo e o abrigo da escola, que era feito de taipa.

da “política da boa vizinhança”¹⁷² e o estilo de vida da sociedade consumista estadunidense. Pelo visto, enquanto o cinema estadunidense sobressaía, ao nacional restou-lhe a “missão” educativa e propagandística, “de exibição obrigatória, mostravam as comemorações e festividades públicas, as realizações do governo e os atos das autoridades”. (CAPELATO, 2009, p. 106) O projeto de Gustavo Capanema para o cinema brasileiro consistia em deslocar o sentido da diversão e entretenimento para funções meramente educativas.

A partir de 1930, o cinema nacional encontrou na figura do Estado uma saída para a sua manutenção. Entretanto, na visão de Jean-Claude Bernardet (2009, p. 53), o “protecionismo” varguista foi insignificante, de modo que, em 1932, “(...) era ridículo prever apenas a exibição de filmes de curtas- metragem. Ridículo, em 1939, prever a exibição de um só filme de longa metragem”. Para ele, a reserva de mercado deveria ser maior do que a possibilidade de produção, pois, assim, estaria incentivando a produção do cinema nacional. Por outro lado, o autor citado questiona a própria lei de quotas para filmes brasileiros, quando esta deveria ser para os filmes estrangeiros.

6.3- IMAGENS LUMINOSAS NA PARAÍBA DO NORTE (1897-1945)

O cinema chegou à Paraíba em 1897, por ocasião da Festa das Neves. O feito se deve ao dentista italiano Nicolau Maria Parente,¹⁷³ que adquiriu um cinematógrafo na pátria dos *Lumière*. Segundo afirma o estudioso de cinema Wills Leal (1989, p. 15), foi um momento de grande sucesso, um assombro de novidade a fazer parte da festa, que contava com programação basicamente dedicada a novenário, algum aniversário e, às vezes, uma excursão à praia de Cabedelo.

Naquele momento de pioneirismo da cinematografia na Paraíba, foram exibidos a “*Chegada de um trem à gare de Lion*”, “*Um macaco pulando um arco*” e “*crianças jogando bolas de neves em Biarritz*”. (IDEM, 1989, p. 15) O proprietário do cinematógrafo também era admirador da fotografia e montou a *Casa Fotográfica Vesúvio*, ficando pelas terras paraibanas até 1899 quando se mudou, em seguida, para o estado do

¹⁷² Circularam no Brasil: *Os três porquinhos* (1933), *O galante Mr. Deeds* (1936), *Serenata tropical*, *Fomos os sacrificados* (1942), *Punhos de um bravo* (1944), *A casa do Fuher* (1942), *O triunfo de Tarzan* (1943). (LEITE, 2005)

¹⁷³ Nascido na Itália em 1846, Nicolau Maria Parente veio para o Brasil em 1865. Em 1896, esteve na França, onde entrou em contato com o cinematógrafo e adquiriu projetores e filmes, trazendo-os à Paraíba.

Pará, onde morreu em 1912. Sua transferência para o Norte, porém, deixou a capital paraibana sem a euforia do cinema.

A propósito, a historiografia paraibana demarca o seu mito fundador a partir da exibição e não da produção imagética, como ocorrera no caso do Rio de Janeiro. A realização de filmagens em terras paraibanas ocorrera apenas na década de 1920 quando Walfredo Rodrigues, na época, diretor e proprietário da *Empresa Nordeste Filme*, captou flagrantes da vida cotidiana da capital e produziu os cine-jornais que “contavam, em média, dez minutos de duração e eram revelados com viragens nas cores azul (pra cenas noturnas) e amarela para as cenas diurnas”. (IDEM, 1989, p. 88) Em 1924, Walfredo Rodrigues iniciou a filmagem de *Sob o céu nordestino*, um filme de longa metragem que procurava fabricar uma imagem do Nordeste dissociada do estereótipo da miserabilidade, objetivando mostrar aos povos do Sul aspectos positivos da região nordestina. Por essas atividades cinematográficas pioneiras no campo da filmagem, os estudiosos e críticos de cinema batizaram Walfredo Rodrigues como o “pai do cinema paraibano”.

Antes desse pioneirismo, a cultura cinematográfica na Paraíba consistia em importações e exibições de películas. Em 1902, por iniciativa de Mauro Quineau,¹⁷⁴ novas exibições fílmicas passaram a ocorrer, agora no interior do *Teatro Santa Rosa*. A exibição do *Bioscópio Inglês* foi saudada pelo Jornal *A União* daquele ano como sendo bem recebidas pelo público, tendo sido, inclusive, repetido várias vezes a pedido dos espectadores embevecidos pelas imagens fotográficas de ruas e monumentos europeus. Entretanto, pelo que noticiou o Jornal *A União* em 1902, as apresentações realizadas por Quineau no *Teatro Santa Rosa* não possuíam as mesmas qualidades da exibição pioneira de Nicolau Parente. O periódico oficial informava que a tecnologia inglesa e alemã eram “inferiores” à francesa, uma “cópia” dos “verdadeiros pioneiros do cinema”. (LEAL, 1989, p. 15)

Em 1903, o espetáculo do cinema na Paraíba ganhara melhorias técnicas no interior do teatro, sendo colocadas lâmpadas a álcool no palco e na entrada do prédio, assim como foram providenciados melhoramentos na condição da própria exibição fílmica. Em 1904, estreou na Paraíba a *Empresa E. Elveti*, de Recife, portando moderna aparelhagem *Lumière*.

¹⁷⁴ Mauro Quineau era diretor da empresa Norte do Brasil e exibia filmes em diversos estados do Brasil como Maranhão, Ceará, Rio Grande do Norte e Paraíba. (LEAL, 1989, p. 15)

Nesse momento, é bom que se diga que se tratava de filmes documentários¹⁷⁵ e se vivia a fase intermitente do cinema na Paraíba. Não obstante ser apresentado em um lugar certo e improvisado, o teatro, as apresentações cinematográficas não tinham dia e horário definidos, ocorriam de temporada em temporada, como no caso das peças de teatro. Outrossim, não era representado como arte, e sim, era tido como “algo menor”, meramente diversão, cujo preço do ingresso valia a metade da entrada no teatro. (IDEM)

Entre os anos de 1905 e 1906, as notícias sobre cinema na Paraíba eram bastante escassas, possivelmente em função da atuação empresarial em outros estados. A partir de 1907, pelo contrário, a movimentação se deve ao aparecimento da companhia *Oliveira Coelho & Cia*, do italiano radicado em Recife, Victor di Maio, e dos filmes de Mário Quineau. Victor di Maio exibiu, em 1907, no *Teatro Santa Rosa*, os filmes *A vida de um pintor*, *Os dois pequenos vagabundos* e *Viagem em volta da estrela*. Importante ressaltar que não se tratava mais de documentários, e sim, de filmes de ficção, recebidos com euforia pelo público consumidor.

A partir da I Guerra Mundial, chegava o fim da intermitência cinematográfica. As exhibições passaram a ser mais permanentes de modo que “(...) Jaime e Alexandre Seixas arrendaram o Teatro Santa Rosa, a 22 de junho de 1912”¹⁷⁶ (IDEM, 1989, p. 16) Na Paraíba, a atividade da exibição de cinema era comandada por estrangeiros aqui radicados, cuja aquisição de filmes e aparelhos era realizada no exterior.

Várias casas de cinema marcaram época na história paraibana: *Pathé*, *Morse* e *Edso*, tiveram dias áureos no início do século XX. Já o Cinema *Independência* fora inaugurado pelo italiano Stefano Conte em 1915, homenageando a Descoberta da América. Seu proprietário já havia experimentado larga experiência no ramo cinematográfico, fundando, em 1917, a *Empresa Conte & Cia*. Além desses, foi criado o *Cinema popular* (1911), um dos bem requisitados pelo público, ao lado do *Pathé* e do *São João* que, em 1925, “*tem sido cheios pelos ótimos filmes que vem apresentando aos seus inúmeros e zelosos habitués*”. (IDEM, p. 17). No mesmo contexto do *Cinema Popular*, apareceu o *Cine Edson*, de propriedade de Manuel Castro que se transformaria, na década de 1920, pelas mãos de Osvaldo Pessoa, no *Cine Filipéia*. Este, porém, é considerado por Wills Leal como o “local da juventude”, em função de ficar nas proximidades da Escola dos Professores e do Lyceu Paraibano. No seu interior, até ser reformado na década de 1940,

¹⁷⁵ De acordo com Wills Leal (1989, p. 16) apenas a partir de 1907 é que aparece o filme de ficção.

¹⁷⁶ A inauguração oficial foi com a exibição de um filme beneficente realizado pelo presidente Castro Pinto, em 27 de maio de 1914. (LEAL, 1989, p. 16)

havia cadeiras de palha soltas, facilitadoras de tumultos e confusões. Em 26 de julho de 1930, os espectadores quebraram tudo, em revolta pelo assassinato do ex-presidente João Pessoa. Em 1933, uma briga entre dois bêbados fez a pianista Sinhá Gomes sair do recinto por uma de suas janelas. Reformado, o *Cinema Felipéia* se tornou um marco da cultura cinematográfica paraibana, exibindo, às quartas-feiras, notadamente, seriados e filmes românticos importados dos Estados Unidos. (IDEM, p. 18)

Na década de 1930, foram aparecendo outras casas de cinema. Em 1936, surgiu o *Cinema República*, pertencente a Enedino Gonçalves e especialista em exhibir filmes da Metro. Em 1939, contudo, o prédio que abrigara aquele fora vendido para ceder lugar ao o recém-surgido *Cinema Astória*. Um pouco fora do eixo central da capital paraibana, foram instalados os cinemas *Torre*, *Metrópole* e o *Cine Theatro Brasil*, casas destinadas à classe média da capital. Conta-nos Wills Leal que este último se caracterizava como cinema de estudantes e comerciários, de matinês famosas no qual “*Ou se chegava bem cedinho ou não mais se podia comprar o ingresso, tal o número de expectadoras*”. (IDEM, p. 20). Bairros mais afastados do centro eram contemplados com a instalação de casa de cinema, como na Torre, Cruz das Armas e em Jaguaribe¹⁷⁷. O *Cinema Jaguaribe*, em homenagem ao bairro, foi inaugurado em 1933 portando “um salão de projecções de 33 metros por 9 de largura e quatrocentas poltronas, para primeira e segunda classes”. (IDEM, p. 21) Era grande a rivalidade entre os cinemas *Jaguaribe* e o *Glória*, do bairro de Cruz das Armas, uma vez que

(...) o primeiro, com melhores condições técnicas e abrigando uma clientela mais seleta, exhibia os filmes antes; quando eram projetados no outro bairro, meses depois, muita gente “cagetava” o final da estória, provocando brigas e desavenças na porta do “Glória”. (IDEM, p. 21)

Os anos 1930 marcariam o aparecimento do cinema falado na Paraíba. No contexto da valorização da técnica, a imagem em movimento ganharia mais vivacidade da expressão humana ao trazer o som para se juntar ao imaginário. São filhos desses tempos o *Cine-Theatro Santa Rosa*, o *Cinema Rio Branco*, o *Cine São Pedro*, o *Rex* e o *Plaza*. Tempos de intervenção política na arte do cinema. Com a inauguração do cinema *Rio Branco*, sonorizado e portando equipamentos modernos, o *Cine-Theatro Santa Rosa* foi ficando secundarizado e sem platéia, e fechou, por volta de 1935. Desde 1912, o *Rio Branco* vinha

¹⁷⁷ Em Jaguaribe, um de seus moradores mais ilustres, Osvaldo Pessoa, fundou o *Cinema São João* (1922). No mesmo bairro, fora inaugurado o *Cinema Jaguaribe* (1933), construído para substituir o *São João*. (LEAL, 1987, p. 21)

tentando exibir filmes falados, em uma combinação das imagens projetadas pelo cinematógrafo com as vozes saídas dos discos ou dos pianos tocados por artistas como Fernando Trigueiro.

Assegura Wills Leal (IDEM) que o nascimento do cinema falado na Paraíba também tinha forte vinculações com o clima de modernização intensificado com o movimento de 1930. Os jornais e revistas, à época, passaram um mês propagando a chegada do filme falado em terras paraibanas, se tornando assunto prioritário nos círculos de conversas. O pioneirismo se deve a Alberto da Silva Leal, que já possuía cinema falado instalado na capital potiguar. Segundo nos informa o Jornal *A União* (26 out.1932),

Visitou-nos ontem à noite, acompanhado do seu secretário particular, o Sr. Alberto da Silva Leal, conhecido proprietário em Natal e ex-arrendatário do Cine-Theatro “Carlos Gomes” daquela capital. O Sr. Alberto Leal, que se encontra há dias nesta cidade, veio arrendar ao Estado o antigo Teatro “Santa Roza, afim de nele instalar os aparelhos da “Mellaphone Corporation”, de Rochester, New York, inaugurando, assim, na Paraíba, o primeiro cinema verdadeiramente falado, cantado e musicado, pelos sistemas “Movietone” (som na película) e “Vithafone (som do disco).

Mais precisamente em 3 de novembro de 1932, nascia o filme sonoro em terras paraibanas. O filme de estréia era intitulado *O Tenente Sedutor*, película da marca *Paramount* e protagonizado pelo ator francês Maurice Chevalier. O filme já era sucesso em Recife, no Rio de Janeiro e em outras capitais brasileiras. O enredo se baseava na opereta *Sonho de valsa*, de Strauss.

A recepção do cinema falado na Paraíba foi bastante movimentada e repleta de curiosidade, como de resto ocorrera em outras partes do mundo. O jornalista Normando Figueira, em depoimento ao crítico Antonio Barreto Neto, falou sobre a recepção desse pioneirismo:

Foi recebido com ruidosa demonstração de imensa curiosidade, tanto assim que o velho Santa Roza apanhou, na noite de estréia, casa repleta, com sessões contínuas. Todo mundo queria ver a novidade. Depois, os comentários foram os mais entusiásticos. Uma verdadeira consagração. (*apud* LEAL, IDEM, p. 32)

O cinema falado foi se consolidando e caindo nas graças do povo. A partir de 1933, alguns filmes chegaram a ser exibidos dez vezes ao dia para atender a demanda dos consumidores da mídia. A imprensa narrou essa grande procura, conforme trecho que segue:

Depois que o Santa Roza foi inaugurado como cinema falado, aliás o único desta Capital até o presente, certos pessimistas que viam por um prisma muito

diverso o sucesso de tal empresa, entre nós, foram forçados a torcer esse pensamento, e assim foram conduzidos a essa atitude pela evidência indiscutível dos fatos, pois que naquele cassino têm sido focados **films** até em dez sessões consecutivas, como aconteceu com *DELICIOSA*, de Raul Rolien e a praxe estabelecida para o comum ali, é de quatro sessões por **film** de 2\$300 e seis por película de 3\$300 o ingresso. (...) Triunfou, portanto, o cinema falado nesta capital. (Jornal A UNIÃO, 22 mar.1933. Grifo no original)

O artigo de *A União* está assinado por “W” que, segundo Wills Leal (1989), se trata de Walfredo Rodrigues.

O Cinema *Rio Branco* passou também a buscar exibir filmes falados e musicalizados, investiu em equipamentos modernos e, na concorrência com o *Santa Rosa*, acabou superando a casa pioneira, que fechou em 1935. Assim como a *Rádio Tabajara*, o cinema *Rio Branco* buscou inspiração na arquitetura modernista, de modo que, em 1932, a *Empresa Construtora Gióia* dava início à construção do novo prédio no qual seria instalado o referido cinema. Buscava-se melhoramentos técnicos e funcionais, com a sala de projeção com capacidade para 800 espectadores, saídas do recinto por vários lados do prédio, rede elétrica embutida, substituição das poltronas e utilização de aparelho sonoro aperfeiçoado. Em estilo cubista, o edifício seria erguido à base de cimento armado. (Jornal A UNIÃO, 1 abr.1932)

Construído em 1935, o *Rex* foi outra casa de exibição cinematográfica considerada das maiores à época, na qual “a sociedade encontrava, por fim, um novo ambiente, bem distante e diversificado da calma de uma cidade ainda bem provinciana”. (LEAL, 1989, p. 43) O *Rex* não era apenas cinema, no seu interior foram exibidas peças de teatro, músicas, comícios e representações de artistas.

IMAGEM LXX FOTOGRAFIA DO CINEMA REX

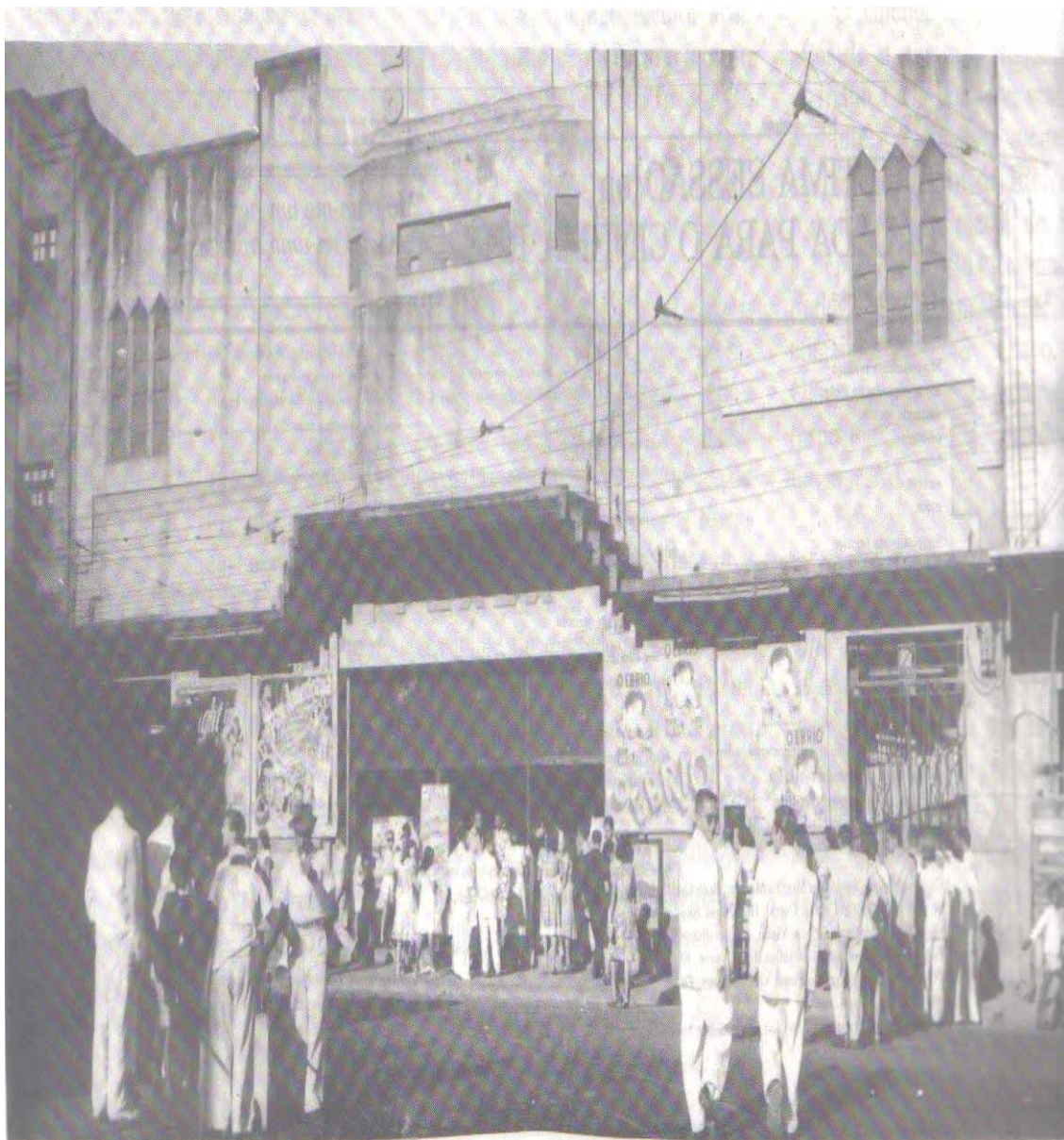


Fonte: LEAL, 1989, p. 43.

Pelo Cinema *Rex* passaram grandes figuras da cultura brasileira, se apresentaram Tônia Carrero e Procópio Ferreira, cantaram Nelson Gonçalves e Francisco Alves, falaram José Américo e Assis Chateaubriand. Nele também ocorreram as despedidas de José Leal e da Orquestra Jazz Tabajara que foram trabalhar no Sul do país.

Na mesma toada modernizante surgiu, em 1937, o *Cine-Theatro Plaza*, um empreendimento da firma *Wanderley & Cia.* Com capacidade para 1.125 poltronas, o *Plaza* contava com os equipamentos de projeção da marca holandesa *Philipps* e o projeto arquitetônico de autoria de Oscar Ramos de Albuquerque.

IMAGEM LXXI FOTOGRAFIA DO CINEMA PLAZA



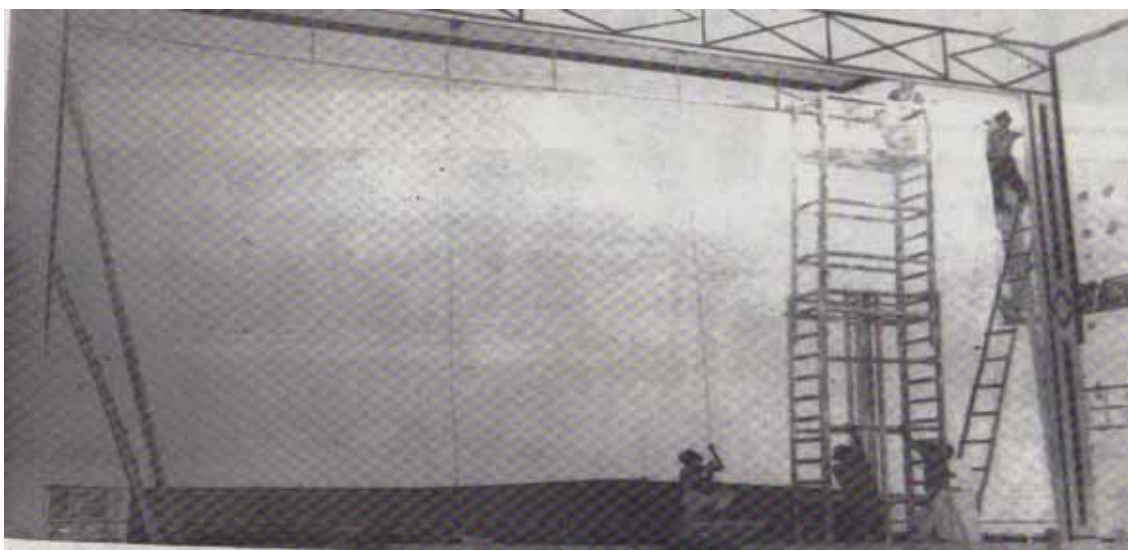
Fonte: LEAL, 1989, p.46.

IMAGEM LXXII
FOTOGRAFIA DA MULTIDÃO NA RUA DA CAPITAL



Fonte: LEAL, 1989, p. 48.

IMAGEM LXXIII
TELAO DO CINEMA PLAZA



Fonte: LEAL, 1989, p. 49.

As três fotografias anteriores testemunham a ambição de modernização da capital paraibana da década de 1930/40. Aglomerado de pessoas nas ruas tomando o bonde ou o caminho para o cinema *Plaza*, mas que, num ritmo diferente da Paris de Baudelaire e do Rio de Janeiro de Pereira Passos, também começava a ter uma certa pressa. As lembranças evocadas por Raimundo Nonato Batista narram uma capital que, em 1942, estava “cercada de prédios imponentes, animada pelo borborinho de pessoas que pareciam nunca parar,

indo e vindo constantemente, pelos sons de carros velozes a cruzarem as ruas (...) baralhados com os dos lentos e coloridos bondes(...)”. (BATISTA, 1989, p. 252)

O cinema ajudava a transformar a capital paraibana. Seus prédios, em estilo modernista, vieram se juntar aos edifícios da Rádio Tabajara, do Liceu Paraibano e do Palácio da Secretaria das Finanças, mudando a feição urbana de João Pessoa. Mas o cinema mudava, consideravelmente, o cotidiano da população, atraía grande público e trazia outros modos de entretenimento diferentes das retretas e da Festa das Neves de outrora. Os jornais e revistas divulgavam a programação das diversas casas de cinema, da mesma forma que o faziam com o teatro e radiofonia da *Tabajara*.

No *Plaza*, assim como no *Rex*, a garotada se divertia nas matinais de domingo. Nas memórias narradas por Raimundo Nonato Batista, para o livro *Uma cidade de quatro séculos*, o narrador faz uma descrição minuciosa do cotidiano da capital paraibana em 1942. Na narrativa, o autor fala sobre aquelas matinais do Cinema *Plaza*:

(...) as minhas excursões ao feérico espaço pessoense, somente se realizava aos domingos, quando, acompanhado de um primo mais velho- traquejado conhecedor dos mistérios e das ciladas metropolitanas, ia à matinal do Plaza, assistia a filmes de faroeste e, principalmente, aos dois episódios semanais do seriado em exibição. (IDEM, p. 252)

Continua o narrador:

As matinais do Plaza era (*sic.*) uma festa da garotada pessoense. Com início às 9, 30 h, terminava geralmente ao meio dia, e a platéia estava sempre superlotada, as cadeiras ocupadas por um público vibrante, que gritava, assobiava, batia palmas, comia pipocas, bombons, chocolates, imitava os seus ídolos, travava batalhas, com petardos de papel cruzando os ares, aplaudia estrepitosamente, durante as exibições, as façanhas dos mocinhos, e vaiava com energia as artimanhas dos bandidos, dualizando o espetáculo cinematográfico, para, terminada a exibição, retirar-se ainda empolgada, pequeninas rodas sendo formadas para discursão (*sic.*) dos lances mais emocionantes ou engenhosos das estórias assistidas, e para uma previsão dos sucessos do próximo programa. (IDEM, p. 253)

Esse fragmento de memória ajuda-nos, não apenas a compreender o cotidiano das matinais do *Plaza*, como também vislumbrar o potencial existente nas mediações entre o *mundo do texto* e o *mundo dos leitores*. Todo texto é como uma partitura musical, suscetível de diferentes execuções e, por isso, a “leitura torna-se um piquenique em que o autor traz as palavras e o leitor a significação”. (RICOEUR, 2010, p.289) Os consumidores da mídia não se satisfaziam apenas em ver o filme do dia, mas, sobretudo, em continuar a estória após a sua exibição. Essa continuidade ocorria nas rodas de conversas realizadas após a sessão, em que, o filme era interpretado, discutido, re-significado. Ao saírem do

Plaza, segundo o narrador em tela, ele e seu primo gastavam algumas moedas tomando “xarope de morango” e, enquanto não chegava a hora de retornarem a sua casa, misturava-se “(...) aos grupos que ainda conversavam, arriscando comentários e opiniões, esboçando soluções para os problemas que afligiam o herói do seriado que acabáramos de assistir”. (IDEM, p. 253) Sendo assim, o filme não era uma obra fechada, pois os consumidores acrescentavam elementos de suas subjetividades ao mundo do *autor implicado*, também usavam a imaginação para solucionar os problemas da ficção como se fossem os seus próprios problemas “reais”.

QUADRO XII
INSTALAÇÃO DE CASAS DE CINEMAS NA PARAÍBA

CIDADE	NOME DA CASA DE EXIBIÇÃO	INICIATIVA	ANO
JOÃO PESSOA	Teatro Santa Rosa		1902
	Pathé	Português Manuel Garcia que, em 1915, o vendeu a Henrique de Sá	1910
	Cinema Popular		1911
	Rio Branco	Empresa <i>Ratacaso & Cia</i>	1911
	Independência	Stefano Conte	1915
	Cine São Pedro		
	Cinema Edson (transformado em Felipéia na década de 1920)	Manuel Castro	1920
	Jaguaribe		1933
	Rex		1935
	República	Enedino Gonçalves	1936
	Cine-Theatro Plaza	Firma <i>Wanderley & Cia</i>	1937
	Cine Astória		1939
	Torre		
	Metrópole		
	Cine Theatro Brasil		
CAMPINA GRANDE	Cine Brasil (funcionou apenas durante 1 ano no prédio do Grêmio da Instrução)		

AREIA ALAGOA NOVA SANTA RITA PATOS SOUSA ITABAIANA CAJAZEIRAS	Cinema Campinense		1912
	Cinema Popular (na atual Rua Maciel Pinheiro)	José Gomes	1912
	Apolo	Lino Fernandes & Cia associada a Empresa pessoense de Einar Svendsen	
	Fox	Américo Porto e Aldécio Saldanha	
	Capitólio	Empresa pessoense Exibidora de Filme	1934
	Cinema Babilônia		
	Cine Minerva		
	O cinema funcionava no prédio da Prefeitura		1922
	Independência	Horácio Furtado	
	Cine Pathé	Plínio Cavalcanti	1921
	Cine Souza		1925
	Cinema Conceição	Francisco Sótter de Figueiredo Castro	1910
	O Modelo		1924
	Cinema Moderno 2	O Líbano Jan Bichara	1915
	Cine Alvorada (durou 1 ano)		1922
	Cine São José (ligado ao círculo operário)	Hildelbrando Leal	1925
	Cinema Eden	José Lira	1935

Fonte: LEAL, 1989. Quadro elaborado pelo autor da Tese. Os espaços em branco significam que não localizei informações e respaldo na documentação.

Com exceções da capital, de Cabedelo e de Campina Grande, as primeiras cidades paraibanas a exibirem seus filmes mudos foram Areia, Alagoa Grande, Mamanguape, Guarabira e Santa Rita, todas antes da década de 1920. Pelo quadro exposto, percebe-se o quando essa década se notabilizou pelo aumento de casas de exibições cinematográficas, cujo processo foi se expandindo Paraíba adentro, cortando o Brejo e o Cariri e atingindo o Alto Sertão. (LEAL, 1989, p. 53)

O cinema chegou ao Sertão na mesma época que o automóvel, a luz elétrica e os engenheiros da Inspetoria Federal de Obras contra Secas. Todos eles, signos modernos trazidos juntamente com o impulso da economia algodoeira. Osmar Luiz Silva Filho (1998), analisando o processo de modernização de Cajazeiras, afirma que a mudança do perfil material da cidade está imbricada a uma maior circulação de dinheiro e o aumento de

casas comerciais, provenientes do *boom* algodoeiro das décadas de 1920/30. Mais pessoas chegavam à cidade, notadamente, os empresários responsáveis pelas obras contra as secas que se responsabilizavam também por imprimir novos ritmos cotidianos como os campeonatos de futebol, a cerveja e os automóveis. Toda essa modernização, segundo o historiador citado, brotou da “flor do algodão”, um dos grandes sustentáculos da economia paraibana da primeira metade do século XX. Não obstante perder para São Paulo a posição de principal estado algodoeiro no pós-1930, a Paraíba era um grande exportador de algodão que, juntamente com o açúcar, se constituía nas maiores fontes de renda do Estado. Sendo assim, o sonho do progresso do Sertão esteve condicionado ao *boom* do ouro branco, portanto, da agricultura e não da indústria como no caso da modernidade eurocêntrica de Marx e Baudelaire.

A novidade luminosa vinha alterando o cotidiano das populações do interior paraibano. A sirene dava o ritmo outrora monopolizado pelo sino da Igreja, ao tocar, simbolizava o convite à população local para ver o filme do dia e não mais apenas a missa do mês. O cinema também popularizou os famosos álbuns dos artistas, estabelecendo um certo grau de encanto entre o espectador e o artista das telas. Wills Leal (1989, p. 61) nos conta que, em Patos, no início do século XX, “era o sonho de todos nós da cidade. As fotos coloridas dos artistas da revista ‘Cena Muda’ (...), da ‘Selecta’, depois de ‘Cinearte’, a revista de Ademar Gonzaga(...) todo mundo jovem, que freqüentava o cinema, queria o seu álbum. Era uma loucura, uma admiração e caça às estampas jamais vistas”. A historiadora Serioja Mariano também nos fala sobre os álbuns de artistas de cinema na cidade sertaneja de Princesa Isabel. No início da década de 1920, quando o coronel José Pereira liderava a política da cidade e promovia a sua modernização, chegavam a Princesa o futebol, o carnaval e o cinema, alterando, significativamente, a rotina da cidade. O primeiro cinema foi instalado em 1924, causando um imenso alvoroço, “as pessoas faziam fila para ver a novidade: havia todo um ritual, começando pela melhor roupa confeccionada em Pernambuco, nas cidades de Triunfo e Recife, com as modistas mais renomadas”. (MARIANO, 2008, p. 196). Entrevistando algumas pessoas que rememoravam os tempos do cinema daquela cidade, a autora ouviu de alguns narradores que o sonho de todas as moças de Princesa Isabel era possuírem o álbum com as fotografias dos artistas que se movimentavam nas telas, tais como Tom Mix, Irene Duncan, William Hart, Buck Jones, dentre outros.

Entretanto, mais do que uma ruptura brusca, havia uma convivência entre o velho e o novo, o tradicional e o moderno, num entrecruzamento de tempos. O cinema não substituiu, por exemplo, as festas de padroeiros, as cantorias de violeiros e o novenário, mas com eles conviveu. A singularidade da modernização paraibana consiste no fato de que os empreendedores do moderno eram os membros das elites locais, bastante tradicionais em matéria de política, prevalecendo o mandonismo e o clientelismo herdados dos tempos coloniais e imperiais.

6.4-CINEMA E PODER NA ESPETACULARIZAÇÃO DA POLÍTICA PARAIBANA

O cinema e a música antecederam ao rádio e à fotografia de imprensa no tocante aos usos do político na Paraíba. A título de exemplo, nas festas de comemoração da Proclamação da República de 1913, o presidente Castro Pinto foi homenageado com uma sessão no Cinema *Rio Branco* e, em 1914, o mesmo presidente realizou uma sessão exibindo um filme beneficente no recinto do *Teatro Santa Rosa*. Contudo, a partir da década de 1930, tais usos foram intensificados, inclusive com o apoio irrestrito dos governos ao desenvolvimento da cinematografia na Paraíba.

IMAGEM LXXIX FILME REMINISCÊNCIA DE 1930



Fonte: LEAL, 1984, p. 50.

A morte de João Pessoa e o projeto vitorioso da Aliança Liberal que o transformou em mito relevante para a captura do aparelho de Estado, envolveram uma variada produção de signos representativos de sua memória sacralizada. Em nome da memória de João Pessoa, os interventores paraibanos governaram. Buscaram legitimação. É tanto que o comemoravam, anualmente, no 26 de julho. Procuravam, por meio de um sujeito singular coletivo chamado “povo paraibano”, coesão social, evitando todos os tipos de lutas e conflitos, apresentando uma imagem oficial de “Paraíba unida”, como se todos comungassem com a memória criada em torno daquele mito. Sendo assim, empurravam para os subterrâneos do silêncio as memórias das elites perrepistas derrotadas nos planos político e simbólico. Essas tentavam aterrissar, tomar fôlego, gritar, pediam, desesperadamente, que alguém as ouvisse. E houve quem as escutasse, mas em outras redes de sociabilidades, sobretudo, as familiares, por meio da tradição oral.

Essa memória de João Pessoa, construída como o “mártir da Revolução de 1930”, foi esculpida, fotografada, poetizada, pintada, romanceada, cantada, gravada e cinematografada. Em 1931, Walfredo Rodrigues, considerado por Vladimir de Carvalho o “Humberto Mauro do Nordeste”, exibiu o documentário *“Reminiscência de 30”*. (IMAGEM LXXIX). O filme narrava as viagens políticas de João Pessoa, o cortejo do velório do ex-presidente e o momento de comoção popular, passado às lentes preta e branca do cinema mudo como um *lugar de memória* política: “(...) a verdadeira face de um povo para com o seu comandante maior- a alegria do aplauso nas ruas e na sacada de Palácio, quando dele acercavam-se, e a comoção incontrolada na perda definitiva do seu ídolo”. (SANTOS, 1986, p. 56)

As sessões de exposições ao público ocorriam, preferencialmente, no dia 26 de julho nas comemorações anuais da morte do ex-presidente, apresentado em todos os cinemas da capital. Entretanto, é bom ressaltar a dimensão nacional do processo de fabricação da memória de João Pessoa. A manipulação desse imaginário mitificado pela Aliança Liberal ocorreu em todo o Brasil, a exemplo da estatuomania e da toponímia, a batizarem com o nome de João Pessoa ruas de diversas cidades brasileiras. Em entrevista, Wills Leal me contou que o documentário *“Reminiscência de 30”* foi exibido com grande sucesso em Belo Horizonte (1931) e que, na maioria dos casos de práticas de inaugurações de ruas com o nome do ex-presidente paraibano, na oportunidade da espetacularização, à inscrição de memória na placa da rua somava-se a exibição de memória em movimento com a exibição da película.

A arte também cumpriu seu papel nas festividades de construção e celebração do mito João Pessoa. O cinema, por exemplo, veio reafirmar, com louvor, a memória do ex-presidente. Nas comemorações do feriado do 26 de julho, em 1935, foi exibido, nos cinemas da capital, o filme *A vida pela liberdade*, película que documentava os acontecimentos vividos em 1930. O porta-voz oficial assim se reportava sobre a exibição:

A fim de exhibir num dos nossos cinemas o film “A Vida pela Liberdade” encontra-se nesta capital, vindo da Bahia, o Sr. Alcides de Souza. Essa pellicula, que documenta os acontecimentos que encheram dias de agitação e de sofrimentos, vividos pela Parahyba, merece ser vista pela população pessoense, que venera a memória do seu Grande Presidente. (Jornal *A União*, 24 jul. 1935, capa)

No dia seguinte, o jornal oficial nos oferece mais uma pista sobre os usos do cinema na socialização da memória de João Pessoa. Anunciava que, no Cinema *Rio Branco*, por deliberação do seu diretor, Einar Svendsen, seriam projetadas as películas dos funerais de João Pessoa bem como das suas viagens aos estados de São Paulo e Minas Gerais, durante a campanha da Aliança Liberal. Em 1939, o filme dos funerais voltou a ser exibido, conforme divulga o periódico estatal.

Durante a curta gestão do interventor Antenor Navarro, o cinema mudo foi substituído pelo filme falado, o que vez valer do Jornal *A União* o seguinte destaque:

Cinema Theatro Santa Rosa. O Sr. Interventor Federal vem de solucionar a deficiência de um cinema a altura do adiantamento desta capital, como arrendamento do Theatro Santa Rosa a uma firma idônea que se propõe a explorar esse tipo de comércio. Para o arrendamento daquele prédio pertencente ao patrimônio do Estado, foi aberta concorrência. Quatro foram as propostas recebidas: dos Srs. A. Leal & Cia, Carlos Pordeus Meira, Sebastião Cavalcante e Alberto da Silva Leal. Convenientemente estudada teve preferência a desse último concorrente, por conter condições mais favoráveis. (...) trata-se de uma solução de emergência, tendo o governo facilitado certas vantagens que, sem criar ônus para o estado, despertaram o interesse dos concorrentes. (...) Outros cinemas poderão ser abertos na cidade sem nenhum inconveniente. (IDEM, p. 56-57)

O impacto causado com o filme sonoro foi bem maior do que aquele dos tempos do cinema mudo da virada do século XIX para o XX. O contexto era outro. Tratava-se do pós-1930, quando a Paraíba fazia sua entrada na era da reprodutibilidade técnica e da *cultura da mídia*. O cotidiano era marcado pela valorização da técnica, revelando uma cidade que “já estava acostumada com o som mecânico que, aos poucos, substituiu os pianos caseiros ou os pequenos conjuntos”. (LEAL, 1989, p. 31) Uma cidade que já contava com a luz

elétrica, bondes, grêmios literários, revistas ilustradas, trem, estúdios fotográficos, teatro, não iria abrir mão do cinema e do rádio para complementar sua modernização e sorrir em sinal de progresso. Desde o início dessa Tese, venho sugerindo essa relação entre política e aspirações de modernização e resistências existentes na Paraíba do início do século XX. Talvez seja o momento de aprofundar essa discussão.

O historiador Antonio Paulo Rezende analisou os “(Des) encantos modernos” da Recife dos anos de 1920, articulando com a experiência européia e com o modernismo brasileiro da semana famosa de 1922. O autor centrou suas investigações no embate intelectual entre o “modernismo regionalista” de Gilberto Freyre e a Paulicéia Modernista de Joaquim Inojosa.

Inojosa, na qualidade de baluarte da propaganda modernista no Recife, havia tentado convencer o vizinho estado da Paraíba, ao pedir a colaboração de seus amigos em apoio ao movimento. De modo que, segundo atesta Antonio Paulo Rezende (1997, p. 174) “a resposta da Paraíba não se fez esperar. Praticamente, um mês depois da publicação d’A Arte Moderna, ele recebeu uma carta¹⁷⁸ de José Américo de Almeida aderindo ao modernismo”. Em 1924, também respondeu ao convite de Joaquim Inojosa o diretor da *Revista Era Nova*, o poeta Guimarães Sobrinho, escrevendo que: “Os que por amor a passadismo ainda viajam em carros-de-boi, temendo o silvar da locomotiva, terão de abandonar a toada amortecedora dos eixos”. (*apud* REZENDE, IDEM, p. 174)

A defesa de uma Paraíba moderna atravessa a movimentada década de 1920 e se acentua no pós-movimento de 1930. Recife acaba sendo vitrine para a Paraíba. A explicação para isso, segundo Gervácio Aranha (2005, p. 88), é que a capital pernambucana foi a primeira, em sua área de influência regional, a contar com os famosos signos modernos, incorporando ao imaginário urbano nortista a qualidade da mais cosmopolita das cidades da região. Dessa maneira, as novidades lançadas na Europa não tardavam a chegar a Recife, de modo que esta

(...) transforma-se na cidade dos sonhos de uma parcela significativa dos nortistas. Até por que é reduzido o número dos que se orgulham em conhecer o Rio de Janeiro (...) e menor ainda o número dos que estão familiarizados com os chamados centros civilizados da Europa. (IDEM, p. 88)

¹⁷⁸ Segue o teor da carta: “Não sou infenso ao espírito novo. Compreendo a necessidade de subordinar a arte às outras formas de vida que as conquistas do progresso vão impondo”. (*apud* REZENDE, 1997, p. 174)

Entretanto, vale salientar que às pretensões modernizadoras do Estado, no pós-1930, não correspondiam as práticas políticas democratizantes. Conforme assinala Antonio Paulo Rezende (1997, p. 37),

O discurso da modernização contagia o poder público. Mesmo adotando práticas políticas conservadoras, era constante nas mensagens dos governadores de Estado projetos e referências a atitudes administrativas voltadas para a modernização, dentro das possibilidades da época.

Na Paraíba, João Pessoa (1928-1930) usou e abusou desse discurso e todos os governantes subseqüentes, até 1945, fizeram o mesmo, legitimando-se na tradição do mito e no seu discurso de administração moderna. Contudo, não apenas na Paraíba, mas de modo geral, “o discurso da modernização escondia práticas políticas profundamente conservadoras e clientelistas”. (IDEM, p. 132)

No que concerne à dimensão da política, o movimento de 1930 trouxe no seu bojo um Estado calcado no discurso da *racionalidade técnica* e no incremento considerável da propaganda política via meios de comunicação de massa. É tanto que o governo paraibano passa a intervir na questão do cinema. Em 1932, Antenor Navarro baixou um decreto concedendo um prêmio de 60.000\$000 à empresa ou particular que construísse um cinema na capital paraibana. Na época, não houve interesse por parte da iniciativa privada pela oferta estatal, contudo, em 1934, durante o governo Gratuliano de Brito, a firma *Muniz & Cia* se encarregou de atender ao interesse do Estado. Em 1932, ano da inauguração do cinema falado na Paraíba, a festa foi protagonizada pelo próprio interventor, senão vejamos:

A festa de inauguração do cinema, presidida pelo próprio interventor, foi abrilhantada pela Banda da Polícia Militar e tinha personalidades importantes: oficiais paraibanos, que, como heróis, regressavam de São Paulo, onde lutaram na guerra constitucionalista. Como era de praxe, houve muitos discursos e foram cobrados 2\$200 por poltrona e 11\$00 por camarote. Desde seu primeiro dia de exibição até seu fechamento, cerca de quatro anos depois, o falado do “Santa Roza” tinha como slogan: “O Cinema dos Grandes Fil-Films”. (LEAL, 1989, p. 32)

Além dessa iniciativa, desde os tempos de Antenor Navarro o governo vinha concedendo incentivos para a instalação de cinemas no estado. Em 1937, por ocasião da inauguração do *Cine-Theatro Plaza*, a empresa *Wanderley & Cia Ltda* pode contar com o decisivo apoio do governo Argemiro de Figueiredo, que contraiu um empréstimo de vinte e

cinco contos de réis com amortizações em cinco anos, além de conceder isenção fiscal por vários anos. A inauguração ocorreu de forma teatralizada. Raul de Góes representou Argemiro de Figueiredo na ocasião da festa, que também teve a participação do arcebispo paraibano abençoando aquele cinema.

Entrevistando Wills Leal (2011), pode-se presumir que a vitalidade da cinematografia na Paraíba dependia, prioritariamente, dos incentivos governamentais.

(...) por que é bom se considerar que o ingresso nos cinemas era muuuuuinto barato, então era inviável um empresário fazer um cinema pra ter uma resposta econômica, ele não teria se não tivesse esse subsídio, daí por que 99 [por cento] dos cinemas era pé de poeira, eram casas adaptadas, então para fazer um cinema com uma tecnologia moderna, com equipamentos sonoros era um custo altíssimo que não tinha uma resposta de bilheteria, aí o governo dava o subsídio para poder ter o estabelecimento comercial, a mesma coisa que ele fazia com o teatro. Os teatros foram construídos pelo governo, mas o governo não construiu casas de cinemas, mas davam subsídios. (Entrevista concedida ao autor, 19 set.2011)

O recinto dos cinemas abrigava não apenas a exibição de filmes. Nele, também eram exibidas peças de teatro, apresentações de músicos e de comícios. Muitas vezes, sobretudo durante as festividades cívicas, a casa da arte cênica recebia os atores da arte retórica da política. Desde a Primeira República se realizavam sessões especiais para homenagear os poderosos do palácio. Além da homenagem a Castro Pinto, à qual me referi em momento anterior, em 29 de março de 1927; o *Cinema Rio Branco* homenageou os filhos do então presidente João Suassuna, João, Lucas, Marcos, Selma e Germana, festival esse animado pela Banda da Polícia Militar da Paraíba.

Nas comemorações do primeiro ano do governo Argemiro de Figueiredo, em 25 de janeiro de 1936, a política se vinculava à técnica de modo bastante intenso. Como no caso do fotojornalismo de *A União* e das transmissões radiofônicas, o espetáculo cívico contava com a participação do cinema. O governo ofereceu cinema ao ar livre para o povo, em bairros como Jaguaribe, povoação Índio Piragibe e Torrelândia. Foram armadas cabines projetoras em pontos distantes de bairros como Cruz das Armas e Roger, tendo em vista que o objetivo era proporcionar tal diversão à população dos subúrbios mais afastados. Ao mesmo tempo, o Estado chegou a exibir filmes no recinto da cadeia pública, distribuindo aos presos, cigarros e lembranças alusivas à referida data comemorada. (Jornal A UNIÃO, 25 jan.1936)

Em 1937, por ocasião das festas comemorativas ao segundo ano do governo Argemiro, a empresa *R. Wanderley & Cia* exibiu sessões cinematográficas no *Teatro Santa Rosa* com entrada gratuita e apresentações contínuas. (Jornal *A União*, 15 jan. 1937). Na Semana da Pátria de 1938, no bojo da inauguração do novo prédio do Departamento de Estatística e Publicidade do Estado, fora exibido à população da capital o filme *Da derrota á vitória*. (Jornal *A UNIÃO*, 1 set.1938)

Assim, a multidão de trabalhadores que, nos dias comuns, enfrentavam as durezas da vida nos balcões, nas fábricas, no porto, na construção civil, é a mesma que, nos dias de comemorações cívicas, enche os cinemas em busca de descanso e entretenimento oferecido pelo governo. De modo bastante diferenciado, não seria exagero fazer uma analogia com a política de pão e circo dos imperadores romanos, uma estratégia de busca de controle social pelas vias do espetáculo.

Segundo relato de Wills Leal, Ruy Carneiro “era maluco por cinema” de modo que “deixava o Palácio e ia ao cinema”. O interventor paraibano investiu, consideravelmente, nos usos da cinematografia como máquina de propaganda. Foram realizados onze documentários sobre seu governo, com imagens do chefe do executivo visitando e inaugurando obras.

Ruy Carneiro investiu esforços no tocante à criação de filmes documentários sobre o seu governo. Em 1944, estiveram na Paraíba Newton Paiva e J. A. Amorim Silva, diretores da *Empresa Meridional Filmes*, de Recife, que vieram exhibir para o governo as filmagens realizadas no momento das comemorações do quarto ano de Carneiro à frente do executivo paraibano. A referida empresa era filiada à *Cooperativa Cinematográfica de Produtores Brasileiros*, com sede no Rio de Janeiro, e já havia realizado vários documentários, entre eles, a exposição nacional de Pernambuco, a visita de Getúlio Vargas àquele estado e obras realizadas pelo governo federal nos estados de Pernambuco e Rio Grande do Norte. Os laboratórios cinematográficos da *Meridional Filmes* eram sediados em Recife e a edição dos documentários eram ali realizados, dependendo do Rio de Janeiro apenas no que dizia respeito à censura do DIP. A referida empresa produzia os documentários procurando uma circulação nacional por meio da cooperativa, com o objetivo de divulgar fatos do Nordeste para o restante do país.

Nesse sentido é que os diretores da *Meridional Filmes* estiveram na Paraíba a fim de produzir o imaginário visual do governo Ruy Carneiro. A realização da filmagem foi vigiada por João Medeiros, diretor do Departamento Estadual de Propaganda e procurou

narrar realizações do governo por todo o estado bem como monumentos históricos, aspectos pitorescos, belezas naturais e tipos populares. O filme, intitulado *Paraíba de Hoje* seria exibido em São Paulo, Minas Gerais e no Norte do país e contava com o apoio das “classes conservadoras”, sobretudo dos segmentos industriais. (Jornal A UNIÃO, 31 ago.1944)

No dia 14 de novembro de 1944, às vésperas da comemoração da Proclamação da República, a *Empresa Meridional Filmes* exibiu, no Cinema Rex, três documentários abordando os estados de Pernambuco e da Paraíba. Focavam aspectos relacionados as festividades do 6º ano do governo Agamenon Magalhães, em Pernambuco e do 4º ano de Ruy Carneiro na Paraíba. Estiveram presentes no Rex, além do interventor Ruy Carneiro, Wolgrand Pinheiro Cruz, comandante do 15º Regimento de Infantaria, secretários estaduais, o prefeito da capital, o diretor do jornal *A União* e da *Imprensa Oficial*, o presidente da Associação de imprensa e outras autoridades civis e militares. No outro dia, a *Meridional Filmes* realizou filmagens na Praia de Tambaú para constar no filme que estava organizando sobre a Paraíba. (Jornal A UNIÃO, 15 nov.1944)

Com o rádio e o cinema, ocorrera uma mudança considerável na representação de si mesmos no processo de encenação política realizado pelos interventores paraibanos da temporalidade em estudo. Como o ator de cinema, o ator da política tem como tarefa tornar mostráveis e dizíveis várias ações para que todos possam compreendê-las. No cinema, o ator interpreta diante do aparelho, e não diante do público, como no caso do teatro. Tem a intervenção do diretor, do produtor, do editor, sendo o filme uma sequência de quadros selecionados por uma equipe. Como na política, o governante também passa a representar diante do aparelho, as cenas também passam por critérios de seleção e, com o rádio e o cinema, o orador pode ser visto e ouvido por um número ilimitado de pessoas.

Contudo, o modelo do ator político inspirado no teatro não foi completamente extinto. Os interventores paraibanos apareceram diante da multidão, gesticularam e encenaram para ela, atuaram diante do público. Em vez da substituição, esse modelo passou a conviver com o do ator de cinema, no qual a exposição do político diante do aparelho passou ao primeiro plano. (BENJAMIN, 1994)

A partir de 1936, o cinema educativo passou a fazer parte da política cultural do governo paraibano. O jornal *A União* trazia a programação a ser realizada a partir de 16 de março daquele ano:

Programa 1

1) Tratamento de ferimentos leves (educativo); 2) Postura do corpo (instrutivo); 3) Tesoura de arte do Vaticano (natural); 4) Respiração (instrutivo); 5) Fantasma desmascarado (comédia).

Programa 2

1) Visita ao jardim zoológico de Nova York (natural); 2) Algodão (instrutivo); 3) Cidade de Brinquedos (natural); 4) Filho de Tarzan (comédia em duas partes)

A programação acima era exposta nas seguintes escolas da capital: Grupo Escolar Thomaz Mindello, Epitácio Pessoa, Cel. Antonio Pessoa, Isabel Maria das Neves, Pedro II e Duarte da Silveira. Os diretores das escolas deveriam buscar o aparelho na Diretoria do Departamento de Educação e devolvê-lo após a exibição dos filmes. (Jornal A UNIÃO, 12 jul.1936)

Como de resto ocorria em âmbito nacional, na Paraíba a grande preocupação de alguns intelectuais era a respeito do conteúdo fílmico a ser exibido para as crianças. Em artigo publicado no periódico oficial, Alice de Azevedo Monteiro, diretora do jardim de infância, saudava a iniciativa do cinema educativo de iniciativa estadunidense, mas fazia ressalvas em torno dos “*filmes inconvenientes*” que, ao serem vistos por crianças, podiam provocar “problemas” em função da “*fragilidade do systema nervoso dos meninos*”. Um susto causado pelo efeito do que vinha da tela, para a professora citada, podia ter “consequência séria”. Afirmava ela que vinha presenciando crianças assustadas na escuridão dos cinemas paraibanos, a correrem para os braços dos pais. Era preciso, ainda, ter cuidado com a exibição de determinadas cenas em razão de que “o menino é um imitador instintivo”. (Jornal A União, 31 mar.1936) Arremata Alice de Azevedo Monteiro que

De illustre collega ouvi a narração dum assalto, em regra, realizado contra um taboleiro de roletas por um grupo de estudantinhos. Esses garotos haviam dias antes assistindo a um filme onde uma quadrilha célebre executára o roubo por elles imitado com tanto sucesso. (Jornal A UNIÃO, 31 mar.1936)

A professora sugeria que devia haver sessões específicas para crianças e que os pais deveriam ficar atentos para as os tipos de filmes assistidos pelos filhos. Diante do potencial imagético no tocante à educação das crianças, interessava divulgar películas que tratassem de conhecimentos geográficos, históricos e ciências naturais tendo em vista que

É clara a vantagem demonstrada nas aulas por meio do cinema. Nada mais interessante para a criança do que ver, sentindo palpitante de vida a história do mundo e da civilização, que ella penosamente teria apprendido na insipidez dos compêndios. (Jornal A UNIÃO, 31 mar.1936)

No mesmo ano, Gonçalves Fernandes assinava um artigo intitulado *Censura*, no qual também apresentava preocupações com a influência da cultura cinematográfica no universo psicossocial das crianças e jovens paraibanos. Na sua escrita, o cinema internacional traz a civilização e a modernidade embutidas em suas mensagens fílmicas, a exhibir um trem mais potente que o nosso, os arranha céus, o jeito de se portar da mocinha estadunidense, as últimas marcas de automóveis. Contudo, um outro fruto menos saboroso pode ser colhido de um galho oposto aos entroncamentos da civilização, como se o cinema portasse em si aspectos contraditórios à própria modernidade e a esta ameaçasse. A preocupação de Gonçalves Fernandes e de outros intelectuais girava em torno do pressuposto do “desvirtuamento” moral dos consumidores de textos fílmicos, principalmente da mocidade, em virtude de seus “espíritos frágeis” e ainda em “formação”. Fernandes argumenta com um caso londrino de objetos furtado em uma determinada instituição inglesa, em que a “quadrilha” era formada por crianças entre 13 e 16 anos, que se dizia serem *gangsters*, como aqueles que assistiam nos filmes. Nesse sentido, para o autor, era preciso sistematizar uma censura ao cinema nos moldes de alguns países europeus, nos quais existia um técnico responsável em preservar a “higiene mental”. (Jornal A UNIÃO, 9 fev.1936).

Buscava-se construir um imaginário cívico e patriótico. Algumas exhibições, por exemplo, abordavam as festividades do 7 de setembro na Paraíba, data mais comemorada no contexto brasileiro do nacionalismo varguista.

Contudo, os vestígios deixados no tempo e que nos podem possibilitar uma *imaginação histórica* no diálogo com o *Outro* do passado, não nos deixam confortáveis para assegurar que o cinema educativo na Paraíba foi uma *prática cultural* corrente no decorrer do Estado Novo. As fontes impressas que noticiaram a referida experiência de 1936, daí em diante silenciaram a respeito. Os arquivos dos governos Argemiro de Figueiredo e Ruy Carneiro também não trazem indícios, assim como a fonte oral relatada por um grande pesquisador do cinema paraibano:

O cinema educativo é obra e graça de Zé Américo de Almeida. O Zé Américo de Almeida sempre gostou de cinema e tinha muitas relações com a cultura do

Sul, óbvio, né? E, quando ele assume o governo houve duas coisas fundamentais. A primeira foi a criação do Cineclube de João Pessoa que teve o patrocínio da mulher de Zé Américo através da organização das voluntárias e, concomitantemente, ele cria o serviço de cinema educativo porque provavelmente a mulher botou na cabeça dele “do mesmo modo que a gente tá exibindo cinema, vamos para a cultura do cineclube, vamos também criar o cinema educativo. Zé Américo criou o cinema educativo semelhante ao serviço da qual o cinema educativo do Brasil, era uma cópia fiel, entregou a João Córdula, que era um novato no setor e foi importante esse cinema educativo. Esse cinema educativo é quem permitiu com seus equipamentos a grande profissão dos cineclubes, os cineclubes só se tornaram viáveis graças ao cinema educativo (...) (Entrevista concedida ao autor, 19 set. 2011)

Pelo exposto, o cinema educativo na Paraíba alcança seu apogeu apenas na década de 1950, a partir do governo José Américo. Sendo assim, o cinema auxiliava a política nos anos 1930/40 muito mais pelo *meio* do que pela *mensagem* especificamente. Além do conteúdo nacionalista e cívico de alguns filmes exibidos e da própria *prática cultural* da utilização das sessões fílmicas no decorrer das comemorações cívicas do Estado, há que se considerar a dimensão política do entretenimento advindo do meio cinematográfico. Tão ao gosto dos filósofos frankfurtianos, é interessante pensar as rupturas das formas de percepção das massas no campo das artes. Um comentário do estudioso Wills Leal ajuda-nos a compreender um pouco as mudanças operacionalizadas a partir da década de 1930 na Paraíba:

O fato é de que há muito tempo a sociedade reclamava um cinema à altura do clima de modernidade que se vivia, com a presença da vitrola e da eletrola e também do rádio nascente. A influência do som mecânico era tão grande, que um dos comentaristas de “A União” explicava, no início dos anos 30, que as famílias preferiam ficar em casa ouvindo os discos estrangeiros e uns poucos nacionais a ter que se deslocar aos cinemas (então mudos, na maioria), “e o que é melhor, fazendo economia”.

O cinema sonoro vem atender a essa demanda e ao da indústria fonográfica e da inauguração da radiofonia, formando uma tríade de linguagens a reorientarem a percepção e a relação dos homens e mulheres no universo cultural. Cada vez mais, algumas práticas vão se consolidando. As pessoas consomem cultura mediada pela técnica, sem, no entanto, a presença do artista em pessoa diante de seus olhos. Como diria Walter Benjamin (1994) é a *aura* que vai se refugiando do campo da arte, que vai perdendo o *valor de culto* em favor do de exposição. Artistas, cantores e jornalistas vão se tornando familiares aos consumidores da mídia, muitas vezes sem que estes tenham saído sequer da poltrona da sua própria casa.

Entretanto, é preciso explicitar uma questão. A Paraíba dos anos 1930/40 difere muito da Europa benjaminiana. As bases socioeconômicas paraibanas não eram industrializantes e o ritmo frenético das grandes metrópoles européias também não se assemelhava. Inclusive, segundo me relatou Wills Leal, o interventor “Ruy Carneiro encostava o cavalo na General Osório e ia assistir cinema no *Rex*”, o que demonstra a singularidade de um projeto modernizante a conviver com os símbolos do modo de vida tradicional, sugerindo o entrecruzamento dos tempos, conforme escrevera Walter Benjamin em relação à Europa. Historiadores como Antonio Paulo Rezende (1997) e Gervácio Batista Aranha (2005) reconhecem as peculiaridades do processo de modernização do Norte/Nordeste, atrelado apenas ao consumo de signos modernos e a mudanças de sensibilidades. Conclui Rezende (1997, p. 189) que, “mais do que um projeto, claramente definido, de modernidade, havia representações fragmentadas, fetichização de objetos, o encanto com o novo”, uma vez que “No Recife, na década de vinte, a força da tradição e das dificuldades sociais e econômicas impedem que a modernidade tivesse a excitação e a velocidade das capitais européias”. (REZENDE, 1997, p. 58). Na mesma linha de abordagem, Aranha (2005, p.79) afirma que

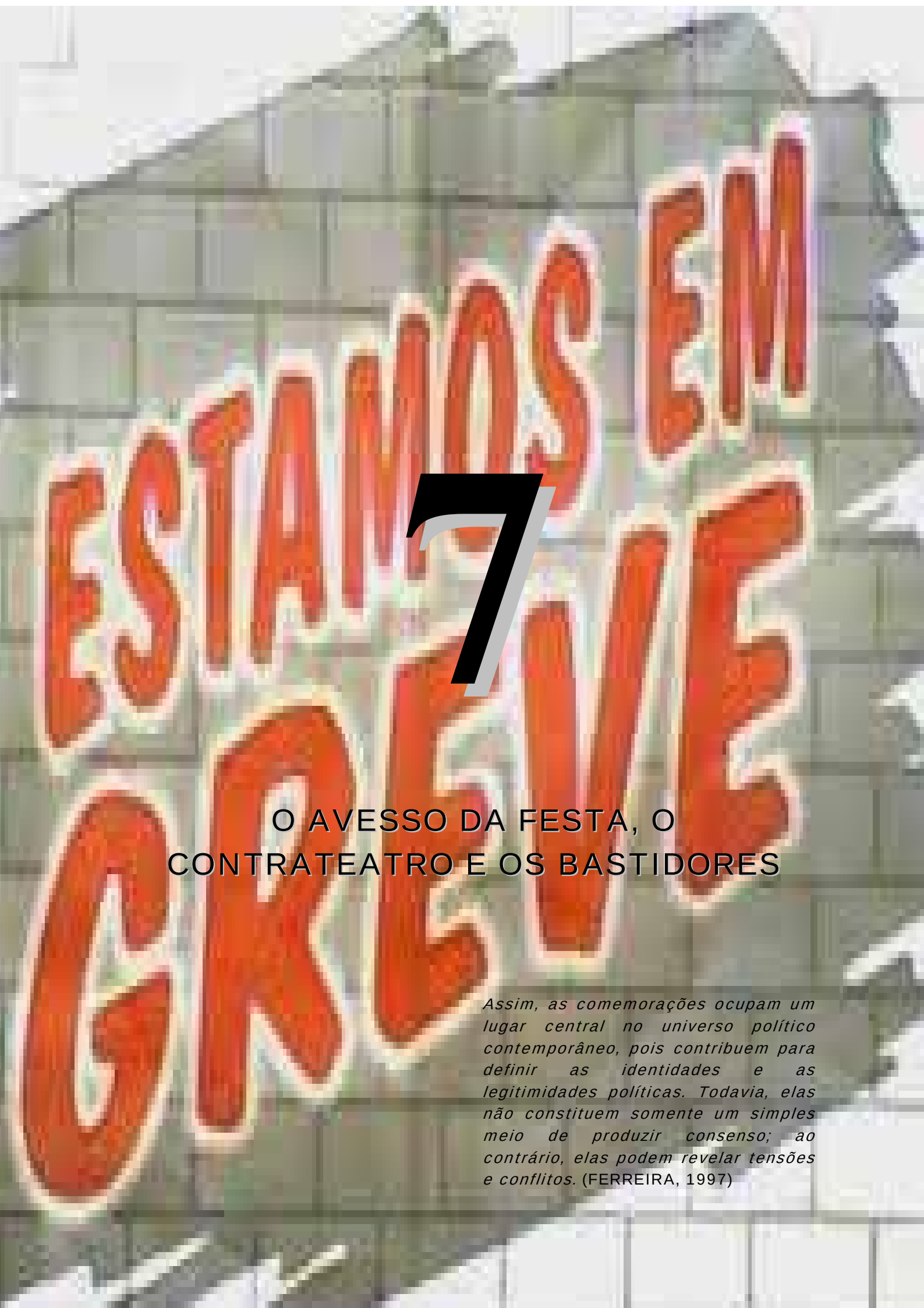
(...) na impossibilidade de pensar a experiência urbana nortista, em seu vínculo com a idéia de vida moderna, a partir dos chamados ritmos sociais, resta a alternativa de pensá-la com base no impacto provocado por certas conquistas materiais que passam ao imaginário como símbolos do moderno.

Desse modo, ao mesmo tempo em que não podemos desprezar a crise da *aura* na obra de arte paraibana, não podemos também falar de uma transformação radical. Diria que se vivia um momento híbrido, entre a reprodutibilidade técnica e a permanência da *aura*, entre a massificação mecânica e a continuidade do narrador. A Paraíba da primeira metade do século XX dependia, economicamente, das atividades agro-pastoris e a maioria da população habitava o campo. Apesar do processo de urbanização em vários municípios, do aparecimento dos signos modernos e da informação difundida pelos meios de comunicação, a arte de narrar a experiência com base na tradição oral continuava no cotidiano das populações. (BENJAMIN, 1994)

Com Adorno, penso que a experiência paraibana do contexto em tela mostra que o cinema expressara muito mais a ideologia capitalista e os preceitos do Estado Nacional e do poder local paraibano. Não quero com isso dizer que todos os paraibanos estavam afinados, ideologicamente, com as mensagens que saíam das telas, que seria um povo

“manipulado” pela novidade cinematográfica. Certamente, deve ter havido resistências, mas elas não devem ter ameaçado a hegemonia do cinema vinculado ao capitalismo, ao entretenimento mercantilizado. Esse projeto parece vitorioso para o período em estudo.

Com a cinematografia, fecha-se um conjunto de linguagens diferenciadas a fazerem parte do processo de *hegemonia cultural* tecido pelos governos paraibanos dos anos 1930/40. Essa *hegemonia* fora buscada pela apropriação da cultura pelos mestres da política, pela busca incessante de transformá-la em *arte de governar* (FOUCAULT, 1979), pelo estilo teatral da “ilusão” e do “artifício” (SCHWARTZENBERG, 1978). Essa foi a grande novidade na *cultura política paraibana* do pós-1930, se constituindo como um projeto vitorioso levado a cabo pelas elites políticas e econômicas de uma Paraíba, predominantemente, de bases agro-pastoris. Entretanto, resta-nos acompanhar as interlocuções realizadas pelas classes populares com esse projeto. Esse o objetivo a ser percorrido no próximo e último capítulo.



7

O AVESSO DA FESTA, O CONTRATEATRO E OS BASTIDORES

Assim, as comemorações ocupam um lugar central no universo político contemporâneo, pois contribuem para definir as identidades e as legitimidades políticas. Todavia, elas não constituem somente um simples meio de produzir consenso; ao contrário, elas podem revelar tensões e conflitos. (FERREIRA, 1997)

Sob um palco iluminado, os atores políticos paraibanos representaram seus papéis. Ensaíram e encenaram seus textos. Mostraram-se à multidão paraibana buscando legitimidade pela teatralidade. Entretanto, terminado o espetáculo, eles tiram as máscaras, se desfazem dos personagens e voltam aos camarins a confabularem. O brilho e a alegoria da festa são invertidos, fazendo aparecer outra faceta menos épica e mais desumana. Os atores políticos, fora de seus personagens, lutam pelo aumento de seu patrimônio privado e governam, em grande medida, em benefício das elites. Fazem conchavos políticos, usam a máquina administrativa, desviam dinheiro público, nada disso distante da política brasileira contemporânea.

Falar da sistematização da memória oficial, do seu *enquadramento* (POLLAK, 1989), se torna mais fácil ao pesquisador pela disponibilidade de fontes que nos são legadas. Por outro lado, fazer uma *História vista de baixo* (THOMPSON, 2001) encontra sua primeira dificuldade na localização daquelas, uma vez que os grupos e classes sociais marginalizados na estrutura social também o foram no direito à memória e aos passados. Mesmo diante das lacunas documentais, aprendemos com Carlo Ginzburg a fazer usos indiretos das fontes.

Antes de passar adiante nessa *configuração narrativa*, é preciso retornar aos questionamentos que vêm sendo feito no decorrer dos capítulos anteriores. Como venho afirmando até aqui, a partir de 1935 ganhara força, na Paraíba, uma *teatrocracia* organizada por um Estado-festa que se propunha moderno em vários sentidos. Um Estado que fez melhoramentos na engenharia técnica do Jornal *A União* e usos incomensuráveis da imprensa ilustrada, que ergueu uma rádio oficial e apoiou a música, o teatro e o cinema, que interveio no espaço urbano portando a cidade dos famosos signos modernos. Todo esse investimento material e simbólico, no meu modo ver, objetivava a busca por *hegemonia política*, almejada mais por um pacto entre Estado e classes sociais do que pelo uso das forças repressivas. Essa *teatrocracia* coincidira com o momento de grandes agitações por parte de alguns setores do operariado paraibano e a eles se destinou, prioritariamente. Resta perguntar como ocorreu esse elo entre o teatro dos poderosos e sua recepção pelas classes populares urbanas e rurais. O *Estado Espetáculo*, como quer Schwartzberg, “ilude”, “mascara”, “manipula”, “aliena”?

7.1- NEGOCIAÇÃO, TÁTICAS E RESISTÊNCIAS: O CONTRATEATRO DO CAMPEPINATO PARAIBANO

Após o movimento de 1930, não se verificaram grandes rupturas estruturais nas bases socioeconômicas e nas relações de poder no campo paraibano. O latifúndio continuou contrastando com a pequena e média propriedade. As relações de produção, baseadas, sobretudo, no trabalho de vaqueiros, meeiros, moradores e pequenos assalariados. O poderio das oligarquias rurais também não foi extirpado de suas práticas de uma *cultura política clientelista*. O campo também não formava uma homogeneidade. Na área açucareira, as usinas começavam a substituir os velhos engenhos de fogo morto, narrados, romanescamente, por José Lins do Rego. Aí, as relações de produção, em geral, eram assalariadas ou semi-feudais. Na zona algodoeiro-pecuária, prevaleciam, além do latifúndio, a agricultura familiar, as pequenas e médias propriedades, no conjunto, uma área heterogeneamente formada por moradores, meeiros, pequenos agricultores e vaqueiros.

As relações de classes entre o patronato e o campesinato, no período em estudo, ocorriam de modo bastante assimétrico, mas funcionando num relativo equilíbrio de forças com interesses em ambos os lados. A pesquisa da historiadora Mariângela Nunes (2010) é bastante sugestiva a respeito. Estudando os camponeses da região do Cariri paraibano, ela nos oferece um olhar direcionado por outro ângulo diferente das teorias que coisificavam os trabalhadores. Para Nunes, entre, de um lado, moradores, meeiros, parceiros, e de outro, os fazendeiros, havia um jogo recíproco de obrigações e favores. Esse jogo era realizado num grande tabuleiro (o latifúndio) no qual se moviam reis e vassalos, cada qual procurando fazer a melhor jogada para sobrevivência no próprio jogo.

Os proprietários, evidentemente, levavam grandes vantagens, afinal de contas, eram os detentores da terra. Os lavradores já possuíam uma relação de sobrevivência com a terra, buscando nela o alimento para o cotidiano de suas famílias. Nesse contexto, marcado pela falta de grandes oportunidades para os trabalhadores do campo, no qual a legislação trabalhista não se estendia a ele, o roçado era a única oportunidade considerada relevante sob a ótica do trabalhador do campo. Era um espaço de liberdade, conforme interpretação de Mariângela Nunes, um pequeno mundinho de terra no qual o trabalhador estava relativamente afastado da disciplina e do tempo do relógio. No roçado, a concepção de trabalho vinculava-se aos costumes e tradições familiares que perpassavam as gerações, eram eles que orientavam o cotidiano da lida. Nesse sentido, pode-se concluir que os

lavradores eram atores sociais portadores de uma *racionalidade limitada*¹⁷⁹, nos dizeres de Giovanni Levi. Sabiam ler o mundo e buscar tirar proveito nos seus limites; mais do que simplesmente “massa de manobra” dos latifundiários, eram eles sujeitos conscientes das desigualdades, mas que sabiam negociar muito bem a sua sobrevivência.

Entretanto, esse jogo recíproco de relações também era permeado por conflitos e tensões, momento em que os alicerces do paternalismo se abalavam: “Nas relações cotidianas também podiam aflorar ressentimentos, notadamente quando os lavradores se sentiam injustiçados, pelo proprietário, de quem aquele esperava ajuda”. (NUNES, 2010, p. 35) Havia conflito em torno da pesagem da safra, quando do desrespeito dos acordos do contrato, quando se usavam pedras como medidas de peso, o que demonstra a não passividades dos lavradores. (IDEM)

Esse relativo equilíbrio no campo, movido por relações paternalistas assimétricas e recíprocas, era desfeito nos períodos de estiagem. Funcionando como um complicador social na temporalidade da Era Vargas, estiveram as secas de 1932, 1939 e 1942. A primeira ocorrera em meio à chamada “Revolução” Constitucionalista paulista enquanto as duas últimas ocorreram nos tempos II Guerra Mundial. Eram tempos de tensões sociais no campo, pois o pacto paternalista sumia juntamente com a chuva.

Hino á chuva
Salve! Oh! Chuva fecundadora dos montes e dos valles.
A floresta verde dos campos proclama tua magnificência.
As flores frescas e belas cantam hymnos de côr em tua honra.
Os fructos doces das arvores, aguçando o desejo, ostentam-se para tua glória
As fontes a sussurrar, os regatos rumorejando, os rios bramindo e o mar, o
próprio mar estrondeando, exaltam a grandeza de tua força.
Os pássaros nos ramos entôam suaves melodias louvando teus benefícios.
Os animaes nas selvas emmudecem ante a tua magnanimidade.
As próprias pedras lavadas dos caminhos, parecem meditar serenas a tua
generosidade.
A humanidade inteira se rejubila á tua aproximação, farta-se na tua opulência e
de joelhos te aclama annunciadora da prosperidade.

¹⁷⁹ Estudando o fazer biográfico, no ofício do historiador, Giovanni Levi probematiza a relação entre normas e práticas, entre indivíduo e grupo social e entre determinismo e liberdade de escolha por parte dos atores históricos. Nesse particular, o historiador italiano procura distinguir a *racionalidade absoluta* da *racionalidade limitada*. Nas palavras de Levi (2005, p. 179): “(...) deveríamos indagar mais sobre a verdadeira amplitude da liberdade de escolha. Decerto essa liberdade não é absoluta: culturalmente e socialmente determinada, limitada, pacientemente conquistada, ela continua sendo no entanto uma liberdade consciente, que os interstícios inerentes aos sistemas gerais de normas deixam aos atores. Na verdade nenhum sistema normativo é suficientemente estruturado para eliminar qualquer possibilidade de escolha consciente, de manipulação e de interpretação das regras, de negociação (...) Parece-me que assim evitamos abordar a realidade histórica a partir de um esquema único de ações e reações, mostrando, ao contrário, que a repartição desigual do poder, por maior e mais coercitiva que seja, sempre deixa alguma margem de manobra para os dominados; estes podem então impor aos dominantes mudanças nada desprezíveis”.

Depois que passas o ar é mais puro, o sol é mais claro, o céu é mais bello e a natureza em festa regosija-se estuante de seiva.
Exemplo de pureza, estímulo á bondade, condição de vida e progresso, a abundância e tua expressão e resultado a alegria humana é teu esplendor
Bem dita sejas tu oh! Chuva que, livre de fronteiras, vivificas todos os povos da terra; que não te prestas ao egoísmo monopolizador dos homens sem coração.
Eu te saúdo, oh! Deusa do altruísmo!
Honório de Mello.
(Jornal A VOZ DA BORBOREMA, 8 jan.1938)

Nesse documento, o intelectual paraibano Honório de Mello cantava à chuva nos primeiros dias de 1938. A maravilha caída dos céus fecunda a terra e verdeja os campos, faz cair frutos doces das árvores e as águas rolam rio abaixo ao encontro do mar. Os pássaros cantam mais bonito, os animais e pedras são mais serenos, a humanidade agradece, de joelhos, a fartura proveniente. A chuva é sinônimo de progresso, é a alegria humana por excelência, é presente de Deus.

A letra do hino revela uma visão deísta e edênica. Com ela caindo sobre a terra, corre o leite e o mel, a fartura e a opulência. Sem ela, a situação se inverte e se agrava. Dessa forma, as interpretações sobre o mundo social são feitas com base no determinismo natural. Desse modo, ficam ocultadas as múltiplas faces histórico-culturais que envolvem a invenção da seca¹⁸⁰ como uma problemática política. A chuva, na verdade, era o combustível apropriado para a manutenção do pacto paternalista entre trabalhadores e fazendeiros nos sertões. A estiagem, por sua vez, se constituía no pano de fundo no qual se desfazia esse pacto e a sua relativa estabilidade social. Contudo, todo esse processo é realizado mediante escolhas de grupos e classes sociais, cuja mobilidade vai dialogando com o tempo da natureza.

Os trabalhadores do campo, no meu entendimento, são tão sujeitos da história quanto os operários e trabalhadores das cidades. Também acreditam, sonham, se decepcionam, negociam, resistem, relêem o mundo. Porém, vivem experiências e expectativas na singularidade do seu contexto histórico. Em tempos de instabilidades, sobretudo, a ação do governo procura evitar saques às feiras, ao comércio, a prefeituras e repartições públicas, uma prática corrente da *cultura política* dos pobres dos sertões. As populações pobres

¹⁸⁰ O historiador Durval Muniz de Albuquerque Júnior nos mostra que a seca é uma invenção política e social das elites do Norte. O marco havia sido a seca de 1877, no contexto da crise econômica dos principais produtos de exportação, da perda de espaço político das elites nortistas e da evasão da mão-de-obra escrava para o sul cafeeiro. Antes de 1877, havia estiagem, porém, ninguém falava de seca. Os efeitos das estiagens atingiam apenas animais, pobres e escravos. Em 1877, contudo, ao atingir as elites, estas passaram a usar o discurso da região seca como arma poderosa para conseguir em seu espaço no âmbito nacional. Atribuíam suas causas à natureza e procuravam tirar vantagens captando recursos do Estado Nacional.

foram acumulando anos de experiências e impunham um certo temor aos poderosos, vigiavam e cobravam suas obrigações paternalistas, e quando não negociavam, partiam para a resistência¹⁸¹.

Falando com os testemunhos indiciários fornecidos pela literatura do romance regionalista e pela poética nordestina dos cantadores e cordelistas, podemos perceber no campo o avesso da festa oficial promovida com a marca da unidade e da felicidade de todos os paraibanos. A Paraíba cantada, fotografada, filmada, gravada e teatralizada não se mostrava à multidão de modo a exhibir o existente em seu *contrapelo*. Escovada com ajuda das mãos de Walter Benjamin, talvez possamos ver as minúcias que foram encobertas propositadamente. Acompanho o filósofo frankfurtiano na sua concepção de História, contra o discurso do progresso também assumido como modelo pelos governos e pelas elites paraibanas do início do século XX. Seguindo a analogia benjaminiana do historiador-cantador, é imperativo a uma escritura comprometida com o presente voltar seus olhares para os esquecidos e considerados “inúteis”, tratar a cultura como testemunho da barbárie e a história como acúmulo de catástrofes. Como teórico da memória, o filósofo em tela se comprometera com os excluídos e com a dimensão ética envolvendo a liberdade humana, “Em Benjamin, a cultura como arquivo e memória, graças ao viés crítico e revolucionário de seu modo de leitura, não deixa a sociedade e sua história se cristalizarem em museus e parques temáticos”. (SELIGMANN-SILVA, 2009, p. 52)

As narrativas não épicas não apareciam nos *lugares de memória* oficiais no palco em que subiam os atores protagonistas do coronelato do Estado. Fora da iluminação e da encenação, existiam outras narrativas vividas e contadas por homens e mulheres pobres, sem terra, sem emprego, sem casa, sem renda. Personagens de outro teatro cujo cenário é decorado com cores menos vivas, com textos mais trágicos, com música mais fúnebre. Atores e atrizes secundários nas relações hierárquicas mediadas com protagonistas que roubam a cena. A dona de casa, o vaqueiro, o camponês, o pequeno agricultor, o morador de fazenda, o meeiro, o pequeno criador, em tempos áureos, negociam, lêem o jogo no qual

¹⁸¹ O historiador Frederico de Castro Neves analisa essa questão no estado do Ceará. Rompendo com uma concepção teórica do marxismo clássico, ele estuda os saques e demais ações da multidão nos tempos das secas pelo prisma thompsoniano. Considera que as ações da multidão são políticas, que “os de baixo” sabem ler o mundo social de acordo com os códigos do seu universo cultural e se movem no campo da negociação e resistência. Por isso, o historiador citado discorda de diversas interpretações hegemônicas que interpretam tais ações utilizando termos como “atrasadas”, “primitivas”, “pré-políticas”, “instintivas”, “reações espasmódicas” e “biológicas” aos estímulos da fome. Tais interpretações tomavam como “modelo”, para classificar uma ação como política, a organização do movimento operário, tido como “racional”, “consciente”, de “mobilização duradoura”. A seca como objeto de estudo na historiografia paraibana, na perspectiva thompsoniana de Castro Neves, é pesquisa que está para ser feita.

estão imerso a fim de tirarem algum proveito da situação desiguais das relações de poder. Contudo, são os mesmo que, em contextos marcados por dificuldades de sobrevivência, fazem seu *contrateatro* encenando tragédia pelas estradas, migrando para outros cenários, roubando para saciar a fome, saqueando feiras e armazéns, cobrando dos governantes soluções para seus problemas.

Longe de pensar essas ações como “*pré-políticas*” ou “*primitivas*”, vejo-as como legitimamente políticas¹⁸² dentro das condições de possibilidade das suas experiências específicas. Conforme notara Frederico de Castro Neves (2000, p. 18), analisando o caso do Ceará, “(...) as suas ações estão referenciadas e delimitadas pelas alternativas e possibilidades existentes no horizonte destas relações paternalistas, e somente em relação à este campo podem ser compreendidas”. Nesse particular, não há sentido importar modelos externos para compreender determinada manifestação quando esta deve ser analisada em função das condições de uma experiência particular. Sendo assim, as ações dos retirantes devem ser pensadas como gestos políticos com conteúdo reivindicativo.

A segunda¹⁸³ Eliete Gurjão (1999), comentando a obra do jornalista Orris Barbosa, mostra que, na seca de 1932, os homens e mulheres dos sertões paraibanos elaboraram uma subjetividade de familiaridade com as máquinas e obras contra as secas, espalhadas pela região. Citando Barbosa, a autora em tela fala da expectativa positiva em relação às máquinas movidas a energia elétrica, sobressaindo-se, inclusive, ao misticismo do Padre Cícero. Entretanto, com o abandono das obras e das máquinas, os sertanejos reconstruíam suas identidades, fazendo aparecer sujeitos rebeldes formados por trabalhadores rurais e operários desempregados. Acentua Gurjão (1999, p. 34) que: “Em meio às frustrações cada vez mais agravadas ocorrem tumultos, teme-se pela destruição das máquinas abandonadas que, logo são desviadas, ilicitamente, para outros fins”.

O *contrateatro* das secas nos sertões é representado em outros palcos, a exemplo de estradas, bodegas, rodovias, açudes, paus de arara, feiras e campos de concentração. Escrito por mãos calejadas e encenado por fisionomias cadavéricas, o enredo dos textos é a

¹⁸² Durante certo tempo, quando se falava em movimentos sociais do campo, uma certa vertente de base marxista priorizava o sindicalismo rural ou o binômio cangaceirismo-messianismo. Com isso, os saques e motins eram ignorados por não serem duradouros, estarem submetidos aos imperativos da sobrevivência e não se adequarem aos modelos formais do movimento operário. (NEVES, 2000, p. 16)

¹⁸³ A abordagem da historiadora Eliete Gurjão, nesse texto datado de 1999, é fundamentada no conceito de *classe social* do historiador inglês E. P. Thompson.

estrutura fundiária desigual, a fome e a miséria social, conforme escrevera um testemunho ocular daquele teatro às avessas:

Grandes levas de famintos, invadindo várias cidades sertanejas, assaltavam casas de comércio ou investiam contra os feirantes, estabelecendo uma atmosfera de pânico em todo Nordeste. (...) Multidões errantes aterrorizavam as cidades que clamavam para os poderes públicos, retransidas diante de assaltos iminentes às suas reservas pelas massas nauseabundas e terríveis. (BARBOSA *apud* GURJÃO, 1999, p. 38)

Em 1939, a estiagem voltara a assolar o sertão e os pobres voltaram a fazer uso de um costume constituinte de sua *cultura política* como forma de resistência. Conforme assinala Frederico de Castro Neves (2000), os pobres dos sertões foram acumulando experiências e elaborando uma tradição de luta que, por meio de motins, saques, invasões e furtos, era acionada para pressionar os poderosos a atenderem suas reivindicações imediatas. O jornal *A Voz da Borborema*, em abril daquele ano, noticiou “*A Calamidade da Sêca*”, revelando as condições precárias das populações urbanas e rurais em virtude do efeito da estiagem. As lavouras decaíam sob um sol escaldante, agravadas pela fome das lagartas e pragas que assolavam as plantações. Diante desse contexto, restou aos pobres resistirem:

Em desespero de cauza, e sem possuir com que subsistir, escoraçados pela miséria, o homem do campo, o caririzeiro, o habitante da caatinga invadem as ruas das vilas e cidades e, soterrando os últimos resquícios do pudôr, que se desfaz ante os imperativos do estômago com fome, apêla para a caridade pública, apresentando o triste e **desolador espetáculo** da mais lamentável e sistemáticas das mendicidades. (Jornal A VOZ DA BORBOREMA, 26 abr.1939. Grifo meu)

A imprensa oficial divulgava a miséria e a fome. Contudo, seu objetivo era reforçar e inculcar uma representação mítica e natural para o fenômeno da seca, ao mesmo tempo em que procurava fomentar o imaginário de um governo “paternalista” que busca sempre a solução para os problemas. Às vezes, a situação era tão precária que o próprio governo demonstra fragilidade em amenizar a situação, de maneira “que o número de pedintes que examelam por nossas ruas e bêcos, a estender a mão súplice para que os amparemos da morte por inanição”, (Jornal A VOZ DA BORBOREMA, 26 abr.1939), é bem maior do que as fatias orçadas pelo Estado. A par dessa citação e fundamentado na leitura do já referido historiador Castro Neves, o que se vê é uma multidão de retirantes a invadirem o espaço urbano da Campina Grande onde os pulmões de suas elites respiravam ares de

modernização, civilização e progresso. A beleza da cidade contrastava com a presença de “múmias famintas” a guardarem um “sofrimento inenarrável” (NEVES, 2000, p 31)

Em 1942, a estiagem voltara a assolar o Nordeste. O sertanejo começara a olhar para o céu em busca de nuvens, mas elas passavam apressadas deixando o sol causticante queimar o seu coração em lamento. Esperava-se, ansiosamente, o 19 de março, o dia de São José, pois, pelas experiências populares transmitidas pela tradição oral, caso não chovesse até esse dia, “podiam começar a desacunhar as enxadas”. Ruy Carneiro, já preocupado contra as possíveis resistências, se antecipara ao Dia de São José, enviando comunicação aos prefeitos municipais, questionando sobre os estoques de alimentos, como se estivesse prevendo o que viria pela frente.

Janduhy Carneiro, à época, Secretário de Interior e Justiça do seu irmão e interventor Ruy Carneiro, assim descreveu a situação do sertão:

Afirmo com inteira convicção e sem nenhum exagero: se o Governo Federal demorar por mais quinze ou vinte dias as suas providências salvadoras iremos assistir aos mais **trágicos dramas** que possam surgir de estômagos vazios, sem esperanças de saciedade.

Acrescenta o interventor Ruy Carneiro, em memória¹⁸⁴ posterior que

A seca de 1942 foi tremenda, e o meu querido amigo, o imortal presidente Getúlio Vargas, pouco pôde ajudar-me. Mesmo assim, nós conseguimos atravessá-la. Foi um período pavoroso, porque havia guerra, e a Paraíba não podia exportar seus produtos. (CARNEIRO, 1977)

O temor de Janduhy Carneiro revelava certa preocupação com a situação dos sertanejos pobres, sobretudo, penso eu, em evitar “os mais trágicos dramas” a serem realizados por pessoas famintas. Diria, raciocinando com Thompson, o medo do secretário era em relação ao *contrateatro* da multidão de sertanejos resistindo para obterem trabalho e alimento. O cordel *Os horrores do Nordeste*, de autoria de José Bernardo da Silva, retrata a seca de 1942 e mostra a ação dos flagelados realizando saques em Coremas, Patos e Cajazeiras, o que fez com que o governo tomasse providências efetivando as chamadas obras contra as secas. Conforme já venho afirmando, essas práticas de resistências remontam a uma experiência acumulada pela cultura política dos populares desde a famosa

¹⁸⁴ Entrevista para o projeto "História política da Paraíba: constituição de acervo", desenvolvido em convênio entre o CPDOC e o Núcleo de Documentação e informação em História Regional da Universidade Federal da Paraíba, entre maio de 1978 e agosto de 1980.

seca de 1877 e forçavam o Estado a tomar as devidas providências, demonstrando, na minha concepção, um poder positivo dessa relação desigual que impõe aos governantes uma intervenção em favor de solucionar a questão.

Uma peça documental importante, a esse respeito, é o relatório prestado pelo chefe de polícia, Solon Ribeiro, ao Jornal *A União*, por ocasião da sua visita ao Sertão a fim de manter a ordem. Vale à pena citar um trecho:

Em Taperoá o número de famintos que é avultado, tentou no sábado, dia da feira semanal da cidade, provocar desordens com o fim de se apoderar dos gêneros expostos á venda (...) A massa de flagelados dirigiu-se para o mercado local, procurando forçar a entrega de feijão, farinha e rapadura de propriedade dos fereiros. (Jornal A UNIÃO, 25 mar.1942)

Encontrava-se ali um grupo de pobres reclamando das autoridades trabalho e alimento. Entretanto, o delegado local e o prefeito municipal tomaram providências prendendo alguns manifestantes e angariando alimentos no comércio local para distribuir entre os populares.

As práticas se repetiam. Em Patos, Solon Ribeiro relata a existência de mais de dois mil flagelados vindos de todo o Sertão. Em Coremas, uma multidão se aglomerava em frente ao escritório da IFOCS atendendo à divulgação de que a instituição estava contratando trabalhadores. Em Cajazeiras, notara a mesma insatisfação dos grupos de retirantes. Conforme escrevera Octacílio de Queiroz, à época: “(...) o flagelado já compreendeu que não deve morrer nos tabuleiros ressequidos e solitários. Embarca de qualquer maneira no lombo dos caminhões vazios que vão rodando para leste”. (Jornal A UNIÃO, 8 abr.1942)

Os intelectuais e governantes utilizavam a linguagem do teatro para se referir ao mundo social e político. Miguel Falcão de Alves, na época Secretário da Fazenda, escreveu um artigo para o jornal *A União*, intitulado *O Drama do Sertão*, no qual descrevia o que havia encontrado em sua viagem cênica pelo palco quente da estiagem. Vale apenas transcrever um trecho desse relato:

Todos procuram trabalho e pedem e rogam um pão para matar a fome. São velhos e môços, crianças e mulheres- famintos, rôtos, barbas crescidas, sujos, magros, pálidos. Dá-se, então, um fenômeno interessante. Com a distribuição de serviços ou de auxílio, mais braços aparecem para o trabalho e mais bocas para pedir. E o problema se complica mais ainda. Este foi o panorama, **o espetáculo** que vimos em todo sertão. O mesmo quadro em Patos, em Pombal, em Souza, em Cajazeiras, em Piancó. O mesmo acontece em Antenor Navarro, em Catolé do Rocha, em Jatobá. O governo federal atento como têm estado a todos os

problemas nacionais, não poderá deixar de atender ao apelo veemente de toda uma população que só sabe pronunciar uma frase: TENHO FOME! É uma geração inteira que desaparecerá se não vier este socorro. Cada dia a multidão se avoluma. (...) É o fim do **drama** do Sertão, é a morte. Morte por inanição, á falta de alimento. Prouvera a Deus que não assistamos o último ato dêsse **espetáculo** terrivelmente **trágico** que é o flagelo da sêca. (Jornal A UNIÃO, 12 abr.1942. Grifos meus)

Os retirantes que desciam do interior, se espalhavam por Campina Grande ou buscavam trabalho no eito da bagaceira. Essa prática já era um costume realizado desde o final do século XIX e início do XX, descrita por José Lins do Rego nos termos seguintes: “Eu conheci essa gente das secas, nos meus dias de menino no engenho de meu avô. Vi os homens, as mulheres, os meninos de 1915. Lembro-me de cenas que me ficaram na memória como marcas de feridas”. (IDEM, 11 abr.1942)

Os pobres aprenderam a se retirar, a buscar sobrevivência, alimento e trabalho. Pressionavam os poderosos em busca de proteção. Retiravam-se a pé, em lombo de burro, em lastro de caminhões. Nas memórias, levavam a tragédia de 1932 como recordação, estacionando, muitas vezes, debaixo dos umbuzeiros na cata de algum umbu que aliviasse o vazio do estômago.

Contudo, diante das pressões dos retirantes, o governo empreendeu algumas ações. Já em março, foram providenciadas a construção do açude de Picuí e da rodovia ligando São João do Cariri a São José do Egito. Em abril, o governo do estado abriu crédito extraordinário de 400 contos destinados à construção de estradas intermunicipais e dos açudes de Picuí, Taperoá e Malta. O governo federal enviou cinco mil contos para combates a estiagem no Nordeste. Na Paraíba, foram realizados a bacia de irrigação Condado-São Gonçalo além de outras obras de emergência pelo interior do estado.

Há que se ressaltar a famosa indústria da seca, os proveitos que os fazendeiros retiram dos tempos de estiagem. O jornal oficial nos oferece dois exemplos sobre a Seca de 1942: a) os fazendeiros Bossuet Wanderley e José Permínio, da cidade de Patos, pedindo ao interventor a construção de açudes, prática corrente em outros anos, nos quais a maioria das obras contra seca acabaram sendo realizadas nas propriedades privadas; b) a decretação de uma moratória que prorrogava o prazo dos fazendeiros que haviam contraído empréstimo no Banco do Brasil.

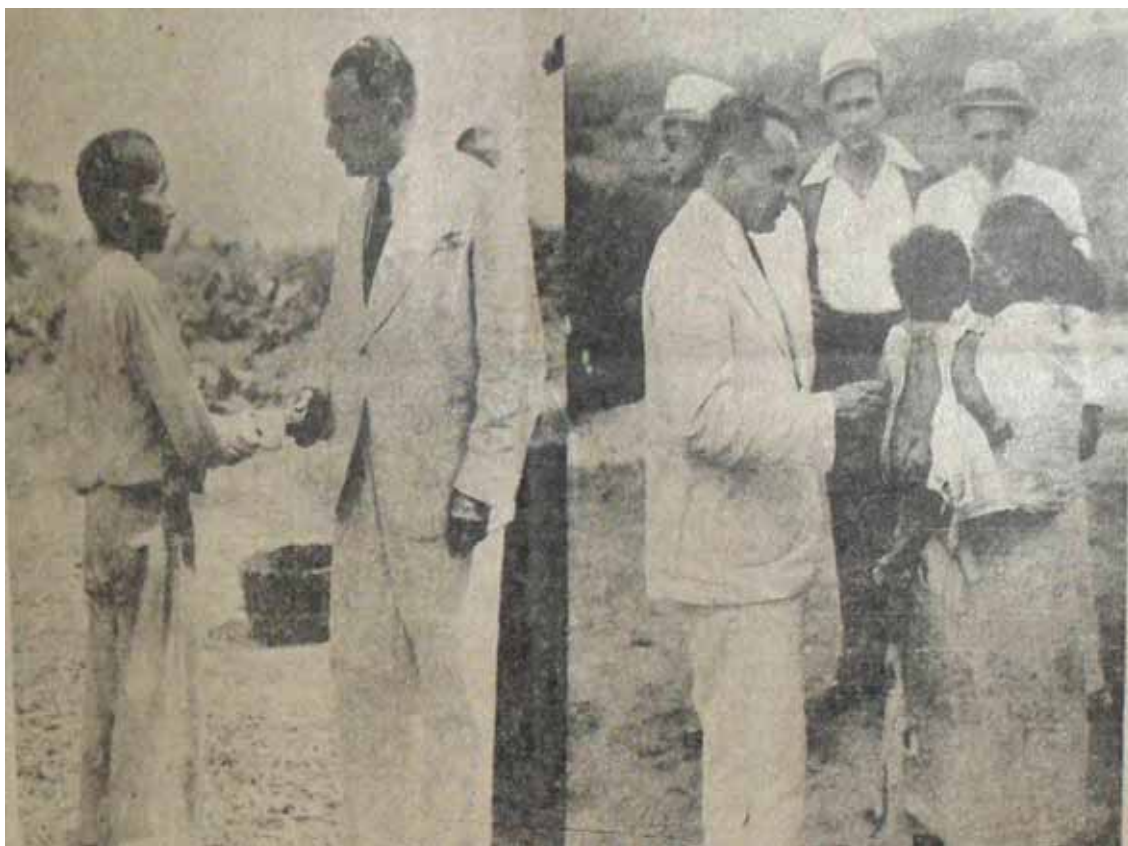
As práticas solicitadas pelo Secretário de Interior, Janduhy Carneiro, consistiam no tradicional assistencialismo aos homens e mulheres do mundo rural, implementadas pelo Estado com mais vigor desde o século XIX. Entre abril e maio de 1942, chegava à Paraíba

o engenheiro Vinicius de Berredo, inspetor do IFOCS, para dar início aos trabalhos de socorro às “vítimas da seca”. Chegara também Henrique Dória, Diretor do Conselho Nacional de Imigração a fim de organizar o posto de embarque de trabalhadores para as terras amazônicas ou setentrionais do país. O governo disponibilizava, gratuitamente, as passagens no navio *Loide* para transportar os homens do Nordeste para as terras da Amazônia. A literatura de cordel é rica em testemunhos dos sonhos e das decepções dos migrantes, até porque muitos cordelistas também se retiraram para o Norte e escreveram sobre o ciclo da borracha. Conforme analisou a historiadora Isabel Guillen, a poesia do folheto narrou a transformação do sonho em pesadelo, as dívidas com o barracão, as doenças epidêmicas, a exploração dos trabalhadores, o não cumprimento das promessas, sendo a Amazônia transformada em inferno pelo imaginário da poesia. (GUILLEN, 2001)

Com a Malásia e a Ilha de Borneu invadidas pelo Japão, a economia dos Estados Unidos era afetada com a impossibilidade de importação da borracha daqueles países asiáticos. O Brasil, nesse contexto, passara a ser a saída para a crise, uma vez que o governo brasileiro investiu na extração de seringais na região amazônica. Juntamente com essa política econômica, foi montada toda uma campanha propagandística em torno da aquisição de mão de obra a se deslocar para o Norte. A propaganda girava em torno de um discurso patriótico centrado nas expressões “Batalha da Borracha” e “Soldados da Borracha”, numa nítida analogia com a Guerra e os praças da FEB. Devia-se lutar na Amazônia como os contraventores lutavam na Itália, todos, porém, em nome da América e contra o nazifascismo. Dessa forma, a especificidade da Seca de 1942 foi sua conexão com o conflito mundial e a criação de uma área destinada a receber os migrantes do sertão nordestino. Agora, as populações pobres do Nordeste, quando não mendigavam nas capitais ou haviam partido para servir ao exército na II Guerra, optaram pelos caminhos não tão promissores dos seringais.

As imagens, a seguir, nos mostram aspectos da política de combate à seca, articulada com o contexto da Segunda Guerra Mundial.

IMAGEM LXXX
RUY CARNEIRO VISITA A COLÔNIA DE CAMARATUBA



Fonte: Jornal A UNIÃO, 7 maio.1942.

Ruy Carneiro aparece nessas fotografias visitando a colônia agrícola de Camaratuba, cumprimenta um colono e escuta as possíveis angústias da mãe de família com um filho nos braços.

Camaratuba era uma colônia localizada no município de Mamanguape, administrada por Jaime Camara. Nela foram desobstruído o rio, construídas casas para os colonos e plantados campos de arrozais. Como divulgava a imprensa da época, era a “Amazônia Nordestina” a receber os homens ociosos da Paraíba do Norte. A colonização do vale do Mamanguape fazia parte, conforme mencionam documentos da época, da chamada “conquista do leste paraibano”, concomitante à política colonizadora do governo federal que tomava os rumos do oeste.

A propaganda oficial afirmava que era preciso trabalhar, o trabalho era a especificidade da identidade do cidadão estadonovista. Em tempos de guerra, afirmava o governo, toda a nação deveria está cumprindo as suas obrigações patrióticas, alguns indo aos campos de batalha e outros aos campos de plantação. Empenhar-se na guerra era um

“imperativo patriótico do qual ninguém tem o direito de se eximir sob qualquer pretexto”. (Jornal A UNIÃO, 11 maio.1943) Enquanto muitos homens em idade militar abandonaram suas atividades cotidianas para servirem ao Exército, outros jovens, também em idade militar, não embarcaram na FEB por razões de irregularidades da situação civil. Esses jovens preocupavam o governo, pois eram “indivíduos jovens e fortes perambulando pelas ruas das cidades, enchendo os cafés e pontos de reuniões despreocupados dos deveres para com a Pátria, enquanto outros sacrificaram-se interrompendo suas atividades”. (IDEM) O governo se preocupava com a ociosidade e, ao mesmo tempo, procurava disciplinar esses corpos que não lutavam nos campos de guerra, mas que podiam tornar-se úteis à Batalha da Produção. Esta foi lançada por Vargas no 1º de Maio, convocando os trabalhadores para o esforço de guerra, para contribuírem com o aumento da produção nacional.

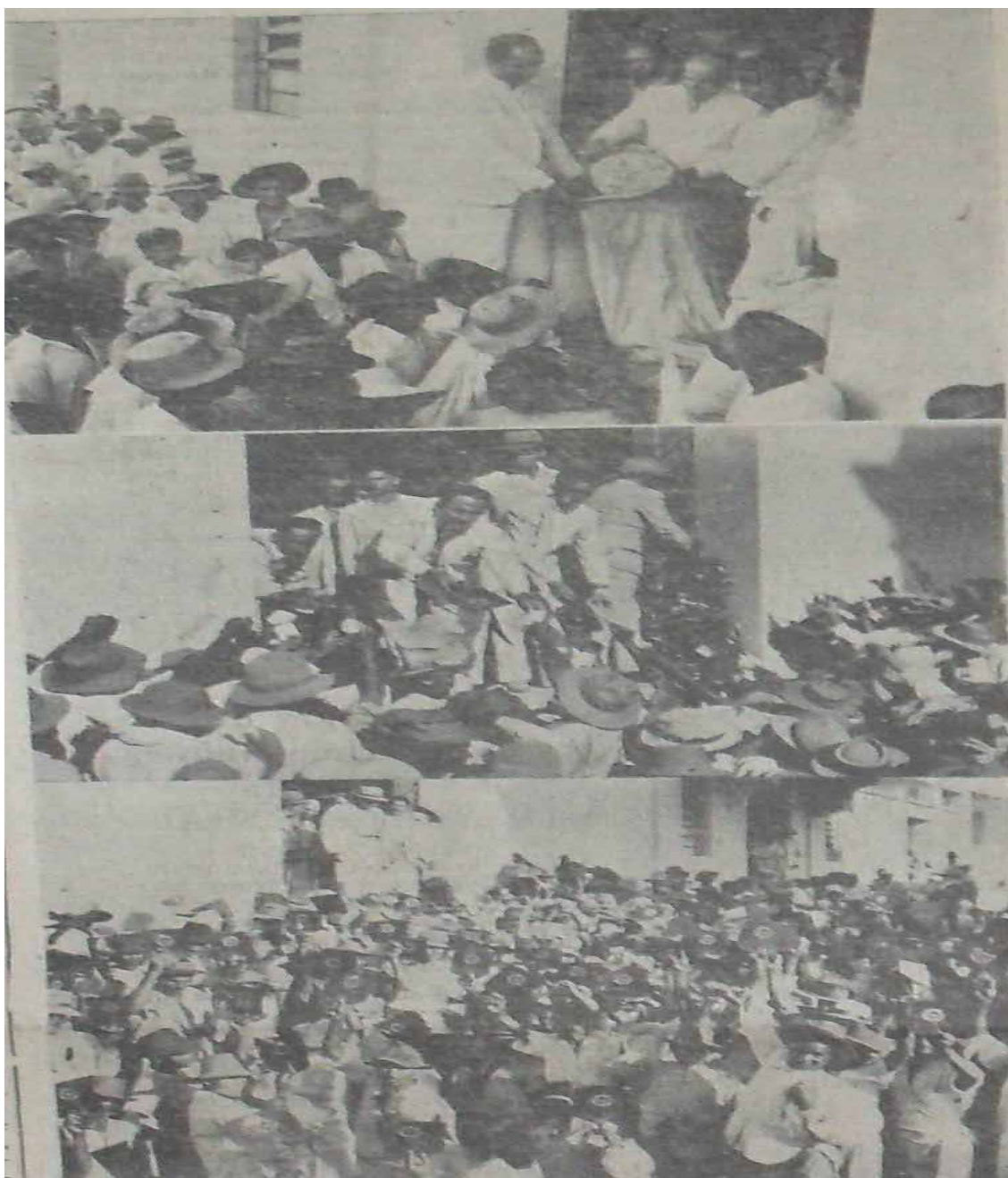
Esse projeto de colônias agrícolas fazia parte de um escopo bem maior. O Estado Novo se preocupou com o desequilíbrio entre o urbano e o rural, pois, para resolver o problema da cidade superpopulosa, com desempregados e mendigos, era preciso intervir no campo, de onde provinha o trabalhador rural, “mal educado” e mal remunerado. Por essa razão, a orientação do governo federal era no sentido de selecionar lavradores e colocá-los em colônias agrícolas, como no caso da Colônia Agrícola Nacional de Goiás, do programa de ocupação do Sertão de Pernambuco, levado a cabo pelo interventor Agamenon Magalhães, e do Núcleo Agrícola de São Bento, na Baixada Fluminense. (GOMES, 1994, p. 225)

A subcomissão estadual paraibana da Batalha da Produção, presidida por José Jóffily, trabalhou no sentido de construir granjas-modelo nos municípios da zona úmida e entregar terras devolutas para o aproveitamento agrícola em sistema de colonização. Em 1944, foi comemorado o primeiro aniversário da Batalha da Produção na Paraíba, festa presidida pelo coronel Newton Cavalcanti. Na oportunidade, foram entregues casas coloniais aos avicultores e inaugurada a granja-modelo no município de Esperança. Segundo informava o Jornal A UNIÃO (11 maio.1943), era preciso “garantir a alimentação das populações nordestinas e possibilitar a vitória rápida dos exércitos da liberdade”. O referido jornal trazia uma longa lista de contribuintes das classes dos fazendeiros, industriais, comerciantes e proprietários diversos do estado da Paraíba à Batalha da Produção.

Nesse mesmo contexto, buscou-se apoiar a Campanha da Borracha. O proprietário do engenho São Francisco, no município de Serraria, Bráulio Xavier da Cunha, pôs à disposição do governo estadual seus seringais fazendo, inclusive, uma entrega de um bloco

de borracha ao interventor Ruy Carneiro, que o enviou ao Presidente Vargas. O interventor sinalizou em agradecimento pelo presente simbólico e incentivou o fazendeiro a empreender a produção de borracha como uma nova fonte de renda na economia paraibana.

IMAGEM LXXX
VISITA DO AGRÔNOMO OSCAR ESPÍNOLA À GUARABIRA NA SECA DE
1942



Fonte: Jornal A UNIÃO, 12 maio.1942

Nesta última imagem, pode-se ver uma multidão de camponeses expondo cenas trágicas em plena Seca de 1942 na cidade de Guarabira. Em maio daquele ano, esteve viajando pelo interior o agrônomo Oscar Espínola Guedes, acompanhado do Diretor de Divisão e Fomento da Produção Vegetal do Ministério da Agricultura, distribuindo sementes de algodão e enxadas aos camponeses. Visitaram o distrito de Cachoeira, em Guarabira, cuja finalidade era implantar uma usina de descortçamento de arroz.

Castro Neves (2001) afirma que, a partir de 1932, foi se constituindo uma política no tocante à intervenção centralizada e coordenada pelo Estado para a questão da seca. Entre 1877 e 1932, o houvera “respostas localizadas” às invasões de retirantes nas cidades, mas que foram gerando uma visibilidade à multidão de modo que a questão da seca se transformaria em questão de segurança nacional no decorrer da Era Vargas.

A partir de então, o problema da seca passou à centralização estatal, mediante a criação do Ministério da Viação e Obras Públicas, entregue ao paraibano José Américo de Almeida. Além da centralização política, passou a prevalecer o discurso da técnica no tocante ao combate aos efeitos da estiagem, com um vasto programa de obras a fim de criar vagas artificiais. Outro exemplo de centralismo foi a criação da Comissão de Abastecimento Público, em 1932, que se encarregara de fiscalizar o mercado e nele intervir, cadastrando armazéns, fazendo levantamento de estoques e publicando tabelas de preços. Buscava-se evitar a especulação dos preços dos alimentos. (IDEM)

Pelo visto até aqui, as imagens das relações de desigualdades e exploração na área açucareira e de tensão social e conflitos nos sertões dos tempos de secas, não são luminosas e se opõem como um avesso da festa oficial que disseminava a ideologia de uma Paraíba inteira que estava a comemorar o “progresso”. Esse *contrateatro* da multidão de trabalhadores demonstra que os “de baixo” resistiram ao *Estado Espetáculo*, encenaram ações de enfrentamentos e lutas pela sobrevivência, negociaram em outras oportunidades, não se constituindo uma massa de espectadores “passivos”, conforme pensara Schwartzberg (1978).

7.2- NEGOCIAÇÃO E RESISTÊNCIA: O CONTRATEATRO DA MULTIDÃO (1935-1937)

Questionar a potencialidade hegemônica da *teatrocracia* remete-nos, imediatamente, para a sua recepção por parte das *classes populares*. Afinal de contas, no caso desse trabalho, defendo a idéia de que ela teria como um dos grandes destinatários tais segmentos sociais, embora não os únicos. Anteriormente, já vimos que, além das resistências sub-reptícias nas relações sociais do campo, evidenciadas pela pesquisa de Nunes (2010), os camponeses também fabricavam seu *contrateatro* ao encenar motins, protestos e saques nos tempos de estiagem. Resta agora investigar a relação entre o *Estado Espetáculo* e a classe operária da Paraíba. Para tanto, é preciso compreender a historicidade dessa classe no recorte temporal desse trabalho.

Os historiadores que abordaram a temática do movimento operário paraibano no decorrer da Era Vargas, estão de acordo quanto às relações “amistosas” estabelecidas entre Estado e trabalhadores durante as duas primeiras interventorias- de Antenor Navarro (1930-32) e de Gratuliano de Brito (1932-1934). Ao mesmo tempo, defendem que os anos 1934/35 foram de maiores resistências, consubstanciadas em greves e movimentos paredistas. Tais resistências ocorreram no bojo da reconstitucionalização de 1934 e do governo de Argemiro de Figueiredo, eleito indiretamente governador da Paraíba. Nesse momento, o embate ideológico que se dava no plano nacional, também se desenrolava em solos paraibanos, nos quais integralistas e comunistas se opunham acintosamente.

De um lado, Argemiro de Figueiredo buscava apoio das classes populares, por meio da sindicalização trabalhista de orientação varguista. De outro, empreendeu o uso das forças repressivas que agiam em nome da segurança nacional e da ordem pública contra qualquer suspeito de “subversividade”.

O período democrático (1935/37) possibilitou o aumento da presença do movimento operário na cena pública, bem como uma representação parlamentar defendendo os interesses dos trabalhadores em meio a uma Assembléia composta, em sua maioria, por coronéis. Durante esse momento de greves, o deputado classista, Anacleto Vitorino, filiado ao Sindicato de Estivadores de Cabedelo, sempre esteve apoiando os trabalhadores, chegando a votar contra a moção de solidariedade a Argemiro de Figueiredo por ocasião da repressão empreendida em 1935.

Anacleto Vitorino foi o primeiro parlamentar negro e operário da História da Paraíba. Filho de agricultor e descendente de escravos, iniciou sua vida profissional como estivador

no Porto de Cabedelo onde fundou o Sindicato dos Estivadores do Porto. Dona Severina Francisca da Silva, esposa do deputado, narrou para o escritor Waldir Porfírio a expectativa dos trabalhadores de Cabedelo quando da viagem de Vitorino ao Rio de Janeiro, a fim de registrar no Ministério do Trabalho o Sindicato dos Estivadores do Porto. Passemos a um fragmento:

Pois bem, chegado o dia do retorno de Anacleto, por volta de uma hora da tarde por aí, lá vem a festa, com banda de música e muita gente em frente à casa dele lhe esperando. (...) De repente vi o rapaz nos braços do povo, sendo abraçado por um e por outro, e a banda de música tocando sem parar. Durou a tarde toda essa festança e eu fiquei só olhando a movimentação. (PORFÍRIO, 2006, p. 296)

Os trabalhadores do porto já vinham acumulando experiência de lutas desde, ao menos, a famosa greve de 1917 na qual reivindicavam aumento salarial, redução da jornada de trabalho e permanência de “delegados do Sindicato Geral do Trabalho como diretores das tarefas diárias, com ordem para aumentar ou diminuir o número de estivadores”. (IDEM, p. 298) Anacleto Vitorino iria aparecer em cena no final da década de 1920, atuando em defesa dos movimentos liderados pelos estivadores do porto.

No contexto do debate da reconstitucionalização do país e suas ressonâncias nos estados, apareceu a figura do deputado classista. Em 1933, na Paraíba, João Santa Cruz de Oliveira liderava o Partido Comunista, sendo candidato à Assembléia Nacional Constituinte sem o apoio de Anacleto Vitorino, que liderava o Partido Popular Paraibano. Segundo Waldir Porfírio, havia certa relutância por parte de Anacleto em se aproximar em “compromisso maior” com os comunistas paraibanos, algo que será quebrado em 1935, por ocasião da formação da Aliança Nacional Libertadora que era composta por comunistas, sindicalistas, estudantes, intelectuais e profissionais liberais. Nesse momento de intensa radicalização ideológica entre aliancistas e integralistas, enquanto João Santa Cruz presidia a ANL paraibana Anacleto Vitorino dirigia o seu Comitê Distrital em Cabedelo. (IDEM)

Assim, 1935 se revelava como um ano emblemático do movimento operário paraibano e Anacleto Vitorino seria o grande personagem do *contrateatro* das classes populares urbanas. Pisando o palco da Assembléia Legislativa na qualidade de deputado classista¹⁸⁵, atuava, significativamente, em favor dos trabalhadores. Segundo escreveu o intelectual Hortênsio Ribeiro para o Jornal *A Imprensa*, a entrada de um proletário negro

¹⁸⁵ Ele fora eleito pelo Sindicato de Trabalhadores do Comércio e Transporte.

para tomar posse como parlamentar paraibano, era um “espetáculo inédito” da nossa história.

Enquanto tomava posse, a Paraíba se encontrava em ebulição social. Anacleto Vitorino, entretanto, não se amedrontou e já chegou usando a tribuna em tom de denúncias e cobranças. Nas várias sessões parlamentares de 1935, usou a palavra para protestar contra a demissão de três trabalhadores pela Empresa Matarazzo, denunciar a exploração das “classes dominantes” brasileiras e protestar contra a repressão argemirista consubstanciada em fechamento de sindicatos e prisões de lideranças trabalhistas. E assim ele ia usando seu mandato como representante dos trabalhadores. Denunciou a prisão de dezoito operários sindicalistas¹⁸⁶, apresentando seus nomes e ocupações em plena tribuna da Assembléia Legislativa e cobrou o aumento de salário que os operários da *Great Western* pleiteavam desde 1928. (IDEM)

Ademais, o parlamentar paraibano e a Federação Unitária Sindical da Paraíba enviaram vários telegramas denunciando a situação ao deputado federal classista Adalberto Camargo, que também se comunicou, como mediador, com o governador Argemiro de Figueiredo. Anacleto também soube negociar com o governo, fazendo parte de uma comissão que foi ao Palácio da Redenção intermediar as greves de 1935.

Contudo, em meio aos levantes comunistas de Recife e Natal, a ação do DOPS na Paraíba foi bastante repressiva. Anacleto viu de frente a possibilidade de ter seu mandato cassado, chegando a depor no mencionado departamento no momento da votação de moção de aplausos às instituições dos estados da Paraíba, Pernambuco e Rio Grande do Norte pela repressão aos comunistas.

Por isso, em 1936, mudou de estratégia e foi um pouco mais cauteloso na sua atuação parlamentar. Porém, em 1937, com o advento do Estado Novo, perdeu o mandato e voltou a trabalhar como estivador, sendo-lhe proibido qualquer envolvimento com a militância política¹⁸⁷.

¹⁸⁶ A lista apresentada em plenário era composta pelos seguintes nomes: 1) Arthur Gomes Moreira- Presidente do Sindicato dos Operários Estivadores de Cabedelo; 2) João da Mata Medeiros- carpinteiro naval e membro do Sindicato dos Operários e Trabalhadores Marítimos, Portuários e Fluviais; 3) João Batista- funcionário do Ministério do Trabalho; 4) Manuel Lafayette de Alcântara- telegrafista da *Great Western*; 5) Pedro Gomes Pessoa- manobreiro da *Great Western*; 6) Deoclesiano Pereira Dativo- serralheiro da *Great Western*; 7) Manoel Gomes de Sousa- operário; 8) Antonio Germano da Silva- torneiro da *Great Western*; 9) João Oliveira Carvalho- pintor da *Great Western*; 10) Antonio Barboza da Silva- torneiro da *Great Western*. (PORFÍRIO, 2006, p. 312/13)

¹⁸⁷ Anacleto Vitorino foi trabalhar em Recife e, no contexto do pós-1942, acabou ingressando nas fileiras do Partido Comunista na capital pernambucana.

QUADRO XIII
GREVES PARAÍBA – 1934-1936

ANO	DIA/MES	CATEGORIA E/OU ESTABELECIMENTO	MUNICÍPIO
1934	?/07	Telegrafistas	Campina Grande e João Pessoa
1934	23 a 31/08	Operários da Fabrica de Fiação e Tecelagem Marques de Almeida e Cia.	Campina Grande
1935	30/09 a 02/10	Trabalhadores de Cais, Trapiches e Armazéns	João Pessoa
1935	? a 10/10	Padeiros	João Pessoa
1935	04 a 13/11	Ferrovários da Great Western	João Pessoa
1935	04 a 10/11	Operários da Construção Civil	João Pessoa
1935	04 a 10/11	Operários das Fábricas de Cigarros	João Pessoa
1935	04 a 10/11	Telefonistas	João Pessoa
1935	04 a 10/11	Operários da Fabrica de Óleo e Saboaria	João Pessoa
1935	04 a 10/11	Estivadores	João Pessoa
1935	05 a 10/11	Operários da Indústria Mobiliária	João Pessoa
1936	10/11 a ?	Ferrovários da Great Western	João Pessoa

Fonte: GURJÃO, 1994, p. 157.

Entre 1934-37, houve uma acentuada resistência operária, concomitante às relações de negociação. Entretanto, as resistências ocorreram sob as condições de possibilidades históricas abertas pela Carta de 1934 e pela relativa democratização liberal. São exemplo delas as greves, o movimento paredista, as idéias do Partido Comunista, a atuação do deputado classista Anacleto Vitorino e a imprensa operária.

Também são resistências simbólicas a fazerem seu *contrateatro*. Mobilizam seus próprios símbolos, dramatizam sua reinvidicações, encenam seu raio de luta. Nas greves de 1935, por exemplo, após o governo ter fechado os sindicatos e efetuado várias prisões, a relação Estado-trabalhadores se volta para o campo da negociação. Argemiro de Figueiredo, segundo nos informa o Jornal *O Povo*, convocou os “próceres socialistas ao Palácio” fechando, com eles, o seguinte acordo: a) abertura de todos os sindicatos, reconhecidos ou não; b) nenhum grevista seria demitido e soltura imediata dos presos políticos por greves; c) volta ao trabalho com direitos e reivindicações atendidas dos trabalhadores do cais, trapiches, armazéns e construção civil; d) volta ao trabalho dos operários da firma Mattarazzo sob condições de resolução das propostas em até sete dias; e e) realização de uma ampla reunião para comunicar o resultado do acordo. No dia 10 de novembro, um domingo, “às praias e às praças se enchem de pessoas ávidas das preocupações de uma luta...” e, no outro dia, “a alvorada foi anunciada pelos silvos das fábricas”. (Jornal O POVO, 11 nov.1935) Na praia e na praça, os operários aguardavam o comunicado da negociação, se irmanavam na mesma luta e voltavam ao trabalho ao som da sirene da fábrica.

A Praça do Trabalho era o espaço simbólico primordial do *contrateatro* operário paraibano.

IMAGEM LXXXI
IMAGENS DA PRAÇA DO TRABALHO



Fonte: Jornal A UNIÃO, 3 maio.1939



Fonte: <<http://osomalegre.blogspot.com/2011/07/praca-do-trabalho-joao-pessoa-pb.html>>. Acesso: 25 dez.2011. Foto atual.

Esse era um dos palcos da encenação do teatro dos trabalhadores. Em 26 de julho de 1931, durante o primeiro ano de comemorações da morte do ex-presidente João Pessoa, o operariado paraibano participou das festividades ao colocar na Praça do Trabalho um bloco de pedra pesando vinte e duas toneladas. Nele, foram apostos uma coroa de louro e uma placa de bronze, cujos dizeres aludiam à homenagem dos trabalhadores paraibanos à memória do homenageado daquela data. Durante a solenidade, que contou com a participação do interventor Antenor Navarro, houve todo um ritual no transporte do bloco de pedra da estação da *Great Western* até à Praça.

Nela, os trabalhadores paraibanos também festejavam o Dia do Trabalho. Na Paraíba, como de resto no Brasil, desde a Primeira República, o 1º de Maio era comemorado. O presidente Castro Pinto assinou o decreto nº 632, de 28 de abril de 1912, que feria essa data como comemorativa do “*trabalho universal*”. (Jornal *A União*, 1 maio.1914) Durante a temporalidade da presente narrativa, o Dia do Trabalho foi bastante espetacularizado. Nas diversas associações e sindicatos de classes, nas praças da Independência, Venâncio Neiva, João Pessoa e do Trabalho, nas ruas, defronte ao Palácio. Palestrantes discorriam sobre a data se reportando aos acontecimentos de 1886 em Chicago, onde trabalhadores foram às ruas reivindicar melhores condições de vida e a redução da jornada de trabalho e acabaram sendo mortos em confronto com a polícia.

Na Paraíba, essa trágica simbologia foi apropriada como passado mítico importante a ser rememorado no nosso 1º de Maio. É tanto que os vários palestrantes discorriam sobre os acontecimentos de Chicago. Contudo, um elemento retórico diferencial é que, no caso brasileiro em geral, afirmava-se a “generosidade” do governo do Estado Novo para com a classe operária.

Em 1936, na Sociedade União Operária Beneficente, ocorreu uma sessão magna com palestra de João Belízio de Araújo. Em 1937, a União Geral dos Trabalhadores Sindicalizados, sob a liderança do deputado Miguel Bastos, promoveu sessão solene na Academia do Comércio, na qual o jornalista Durwal de Albuquerque palestrou sobre a temática *Aspectos da Revolução Francesa- Ação do Estado Moderno-Capitalismo e Trabalho- Espírito das Leis Sociais*, e, à noite ocorreu uma retreta na Praça do Trabalho. O Hino Nacional era entoado ao lado do Hino do Trabalho e dos cantos orfeônicos coordenados por Gazzi de Sá. Em 1938, além das reuniões nas sedes das associações proletárias, à tarde, os trabalhadores participaram de uma Assembléia no *Teatro Plaza* e “Às 19 h- Antes da retreta na praça iluminada, será precedida de um comício monstro

falando diversos oradores”. Nesse ano, o presidente Getúlio Vargas assinara a lei do salário mínimo que fez valer, em 8 de novembro, um gesto no qual os trabalhadores, enrolados na Bandeira Nacional e nas bandeiras sindicais, partiram da Praça do Trabalho para a Praça João Pessoa para agradecerem ao Presidente da República. (Jornal A UNIÃO, 30 abr.1938; Jornal A UNIÃO, 8 nov.1938)

Martha Falcão (2000) demonstra que, desde 1935, as reivindicações dos trabalhadores urbanos giravam em torno do cumprimento das leis de férias, de acidentes de trabalho, jornada de 8 horas, melhores condições de trabalho e transporte mais barato para a classe operária com extensão das linhas de bondes aos bairros proletários do Rogers e Cruz das Armas. Nas comemorações do 1º de maio daquele ano, segundo ela, Argemiro de Figueiredo mandou transportar trabalhadores dos bairros mais afastados para as festividades a serem comemoradas na Praça do Trabalho. De lá partira uma comissão liderada pela Frente Única Sindical, sob o comando do deputado classista Anacleto Vitorino, com uma lista de reivindicações¹⁸⁸ a ser entregue ao governador do estado. Nesse particular, observa-se o poder de negociação entre trabalhadores e governo.

Entre 1935 e 1937, além das ruas, dos sindicatos e da simbólica Praça do Trabalho, a própria Assembléia Legislativa seria análoga a um teatro, no qual se apresentaram atores políticos representativos da população trabalhadora, como Anacleto Vitorino. No palco do Legislativo estadual se travavam vigorosas relações de forças, tanto entre as próprias elites quanto entre essas e aquele representante popular.

¹⁸⁸ Na pauta constava: melhores condições sanitárias e de assistência médica para os bairros proletários e transporte mais barato para os trabalhadores. (SANTANA, 2000, p. 228)

IMAGEM LXXXII

IMAGENS DA IMPRENSA OPERÁRIA



QUADRO XIV
JORNAIS EDITADOS PELOS OPERARIOS NA PARAIBA (1931-1940)

TÍTULO	PERÍODO	PATROCINADOR
A Voz Operária	1931-1935	Associações Operárias da Parahyba do Norte
União Operária	?-1932	União Operária Beneficente
A Alvorada	01.05.1933	Alliança Proletária Beneficente
A Frente	01-05 a 01-08-1934	Alguns sindicatos de Campina Grande
O Clarim	1940 a ?	Sociedade União Operária Beneficente “Elísio de Souza

Fonte: GURJÃO, 1994, p. 147.

As classes populares produzem seus instrumentos culturais de luta, a exemplo da imprensa. Na Paraíba, segundo Fátima Araújo (1986), no final do século XIX, apareceram os primeiros jornais em defesa dos interesses das classes trabalhadoras, como *A Fraternidade Artística* (1866), *O Artista* (1880), *O Comércio* (1882), *O Mercantil* (1883/84), *O Diário da Manhã* (1890-98), *A Pinça* (1892) e *A União Typogháfica* (1894). Durante a Primeira República, surgiram *Gutenberg* (1909) e *União Operária* (1921) e, durante a Era Vargas, *A Voz Operária* (1931), *A Alvorada* (1933) e *O Clarim* (1939). Para os propósitos dessa pesquisa, os quatro últimos me interessa, sobremaneira, analisá-los.

O *União Operária* foi fundado em 1921 como periódico mensal da União Operária Beneficente. Seus colaboradores eram membros da classe operária paraibana, tais como: Joaquim Pereira do Nascimento, Manoel Pereira Junior, João Chaves, Manoel dos Anjos, João Macedo, João Belísio, Lauro Gama Idalino Xavier, João Câncio. O referido periódico funcionou até 1935, quando foi empastelado pelo governo Argemiro de Figueiredo no contexto dos movimentos comunistas do Rio de Janeiro, Recife e Natal. (ARAÚJO, IDEM, p. 231)

Em 1931, surgiu *A Voz Operária*, jornal que no próprio título- *Orgam das Associações Operárias da Parahyba do Norte*-, já se colocava na condição abrangente da defesa dos interesses de todas as associações proletárias do estado. Dirigido por João Câncio, o mesmo circulava aos domingos com textos escritos pelos próprios trabalhadores das mais diversas associações. *A Voz Operária*, também foi empastelado em 1935, ao mesmo tempo em que trabalhadores foram presos e torturados.

Já *O Alvorada* é de 1933 e sua primeira edição saiu no dia 1º de maio para comemorar o 6º aniversário da Aliança Proletária Beneficente, instituição trabalhista da qual se afirmava defensor. Em 1934, na cidade de Campina Grande, surgiu o Jornal A

Batalha, fundado por Arlindo Correia e Isidro Aires. Sua proposta era “defender o proletariado e criticar ferrenhamente o sistema”. Ambos tiveram o mesmo destino dos anteriores do período.

O *Clarim*, por sua vez, foi fundado em 1939, em plena vigência do Estado Novo. A iniciativa desse periódico se deve a um grupo de operários paraibanos que buscava divulgar as idéias e as ações dos trabalhadores. Segundo Araújo, nele os articulistas escreviam reivindicações ao presidente Vargas, contudo, todas suas matérias eram vigiadas e controladas pela censura, até que fechou em 1940.

Apenas alguns fragmentos dessas vozes operárias paraibanas chegaram até nós. Do pouco que nos resta, pode-se analisar que a imprensa operária era um espaço simbólico da construção da identidade de classe. O Jornal *A União Operária* de 1932 conclamava, numa lembrança bastante marxiana, a união de todos os proletários paraibanos. E nas trilhas do Manifesto do Partido Comunista, o articulista Idalino Xavier escrevera, na oportunidade:

Para se construir um belo edifício, é necessário que os seus alicerces sejam capazes de garantir o majestoso templo que se projeta fazer, assim o alicerce que assegura a felicidade do operariado é a União. Unimo-nos em uma só força, para mostrar-nos a nossa potência; enquanto existir em nós o espírito de desunião, somos como a poeira das ruas que é levada pelos pés dos transeuntes. Uni-vos, proletariado. (Jornal A UNIÃO OPERÁRIA, 12 out.1932)

Já o *A Alvorada*, em 1º de maio de 1933, prometia “respeitar todos os organismos”, mas também exigia respeito “(...) em qualquer luta que tenhamos de travar”. Falava sobre as injustiças sociais da desigualdade de classe, para quem só sobram “cenas de sangue e de desespero, como ocorreu com a malograda, gloriosa, titânica campanha dos sacrificados imperecíveis de 1º de maio de 1886, na Revolução de Chicago”. (Jornal A ALVORADA, 1 maio.1933) Percebe-se que a apropriação simbólica dos acontecimentos de Chicago, aqui, tem um significado de denúncia da exploração de classe e de reconhecimento identitário dos lados opostos dessa relação entre os donos do capital e o mundo do trabalho.

Os *rastros* são poucos, porém, sugestivos. A imprensa operária se constituía como uma arma de luta de classe. Escrita e fabricada por membros das classes populares, procurava a união dos trabalhadores paraibanos, demarcava um espaço próprio para a defesa de seus direitos e a definição da sua identidade pelo poder da “palavra operária”. (GOMES, 1994)

Se 1935 foi um ano significativo das resistências da classe operária paraibana, 1937 o foi no sentido de um projeto amplo da busca de tutela estatal sobre os sindicatos. O

governo Argemiro de Figueiredo, articulado com o Ministério do Trabalho, Indústria e Comércio empreendeu uma ampla campanha em favor da sindicalização dos operários paraibanos. Na esteira da orientação do ministro Agamenon Magalhães¹⁸⁹, buscava-se a União Geral dos Trabalhadores Sindicalizados da Paraíba, instituição presidida pelo deputado Miguel Bastos e cuja campanha de sindicalização contava com a participação da 7ª Inspetoria Regional do Trabalho, comandada por Dustan Miranda no estado.

Todo processo de construção de articulações para sindicalização do operariado paraibano foi imensamente espetacularizado: almoço íntimo no Parahyba Hotel, caravanas e excursões às cidades de Campina Grande, Guarabira e Pirpirituba, discursos, brindes de honra, banda de música, entrega simbólica da carta de legalização das associações, aposição de fotografias de Agamenon Magalhães, Argemiro de Figueiredo e Getúlio Vargas nas sedes das associações, entre outras expressões.

O presidente Miguel Bastos enviou circular a todas as associações de empregados do estado na qual falava da importância da atividade sindical empreendida pelo Ministério, e convidando-as para fazerem parte da União Geral dos Trabalhadores da Paraíba. Em junho de 1937, foi organizada a comemoração do 2º aniversário da Lei nº 62, de 5 de junho de 1935, que assegurou a todos os empregados da indústria e comércio indenizações em caso de demissão sem justa causa, e do 3º ano da fundação do Sindicato dos Operários da Construção Civil. Nessa festividade, foi feita uma homenagem ao deputado Vasco de Toledo, autor da Lei nº 62 e proposto um voto de confiança e solidariedade a Agamenon Magalhães.

A idéia era a formação de um sindicato único. Para tanto, foi movida uma grande articulação, fora e dentro da Paraíba. Dustan Miranda e Miguel Bastos, sabendo que passava pelo Porto de Cabedelo uma comitiva maranhense a caminho da capital federal para entregar a Vargas algumas reivindicações, foram, em comitiva, recepcionar os viajantes. Em Cabedelo, o presidente do sindicato maranhense, Paulo de Oliveira, discorreu sobre o tema do trabalhismo e, em João Pessoa, almoçou com o deputado paraibano e o inspetor regional do trabalho, discutindo assuntos relacionados às classes proletárias dos dois estados e de todo o Brasil, “estreitando-se assim os laços de

¹⁸⁹ A questão social, em 1935, deixava de ser uma questão de polícia para ser uma questão de segurança nacional. Por isso, a escolha de Agamenon Magalhães para o Ministério do Trabalho vinculava-se a um projeto político “(...) que visava criar e solucionar o problema da segurança nacional. O encaminhamento do golpe de 1937 foi cuidadoso e demandou tempo e habilidade para a eliminação ou neutralização de indecisos e adversários”. Se, até então, co-existiu um sindicalismo tutelado e um sindicalismo autônomo, a orientação agora era minar a concorrência e eliminar este último. (GOMES, 1994, p. 161)

solidariedade syndical que devem unir os bons trabalhadores nacionaes”. (Jornal A UNIÃO, 5 jun.1937)

No regresso do Rio de Janeiro, a Caravana Trabalhista do Maranhão, novamente, foi recepcionada pela União dos Trabalhadores Sindicalizados da Paraíba. O presidente da caravana discursou nos seguintes termos:

Aos Operários da Parahyba!

Ao pizar pela segunda vez o solo abençoado da Parahyba de regresso ao maranhão, quero deixar em nome da caravana maranhense as minhas sinceras saudações aos trabalhadores parahybanos, representados pela União Geral dos Trabalhadores que tem á frente de seus destinos a figura trabalhista do proletário consciente Miguel Bastos.

A Caravana Maranhense, desvanecida diante da carinhosa recepção feita pela família proletária parahybana, agradece e formula votos de prosperidade aos operários da Parahyba. Tudo pelo Brasil! Nada contra o Brasil!

Cabedello, 10 de julho de 1937.

Waldemar Pereira Braga

Presidente da Caravana Maranhense

Os sindicatos e associações que ainda não eram regularizados, deviam fazê-lo, ao mesmo tempo em que alguns segmentos de classes foram orientados no sentido de se organizarem na forma de sindicato, tarefa na qual os trabalhadores contariam com a orientação da União Geral dos Trabalhadores Sindicalizados para elaborarem seus estatutos e regimentos. Em julho de 1937, em sessão preparatória para a instalação do Sindicato Gráfico de João Pessoa, todos os trabalhadores foram convidados para levarem suas carteiras de trabalho para ser providenciado o reconhecimento e aquele que ainda não portasse o referido documento, devia, com urgência, retirá-lo na Delegacia do Trabalho.

Contudo, esse movimento não ocorreu consensualmente. Enquanto o Jornal *A União* falava do apoio generalizado do operariado paraibano ao governo¹⁹⁰, a imprensa de oposição nos mostra as divergências e resistências.

Começamos pelos fragmentos do Jornal *A Batalha*, órgão dos comerciários campinenses, fundado em 1934 por Arlindo Correia e Isidro Aires. A edição de 20 de setembro de 1937 denunciava a Inspetoria Federal Regional do Ministério do Trabalho por estar cobrando, irregularmente, emolumentos da carteira profissional. Como também noticiava o processo que o Sindicato dos Auxiliares do Comércio de João Pessoa movia na

¹⁹⁰ Em edição de 8 de janeiro de 1936, o Jornal *A União* noticiava a grande “demonstração pública” de apoio da classe operária ao governo Argemiro de Figueiredo. Falava da grande delegação operária que fora ao Palácio da Redenção entregar uma mensagem de apoio ao governo, após o movimento de 1935, contando mais de 700 assinaturas.

Justiça Federal contra a referida Inspetoria por reter durante 2 anos e 9 meses o processo de adaptação dos novos estatutos da instituição sindical. A referida associação de trabalhadores, pelo visto, preferia um sindicalismo independente e resistia à proposta de uma união sindical paraibana. É tanto que não a encontramos participando das solenidades da União Geral dos Trabalhadores Sindicalizados da Paraíba.

Outro indício da sua resistência ao Estado também se encontra noticiado em *A Batalha*. O presidente do sindicato de Auxiliares do Comércio, José Ramalho da Costa, impetrou um mandado na Justiça no qual foram citados Dustan Miranda (Inspetoria) e Orris Barbosa (Diretor de *A União*). O impetrante alegava calúnia contra o sindicato, em coluna do jornal oficial que dizia o seguinte: “urge, portanto que os comerciários desta capital assumam atitudes em defesa de seus interesses, desgraçadamente sacrificados pelo aludido ex-presidente”. (A BATALHA, 20 set.1937)

Outras resistências ocorreram em Rio Tinto e Bahia da Traição. O Jornal *A Batalha* publicou uma carta, cujo teor vale a pena transcrever na íntegra:

Rio Tinto, 10- Do correspondente- Somente hontem é que os operários souberam que o inspetor do M. do Trabalho esteve aqui, fiscalizando. Tinha gente que contava receber as férias e fazer reclamação, mas, ninguém viu o homem que foi guiado pelo espírito do médium dr. Totinha Campello, o rapaz mais sabido de Rio Tinto, depois de Zégordo. O pessoal também não deu importância, porque já sabe que o coronel Frederico tem meios de não temer as leis elaboradas para proteger o operário. Toda vez que vem fiscal aqui, tudo “está em ordem” porque se houvesse de facto fiscalização, era serviço para oito dias. Hoje quando se fala em Ministério toma-se como pilhéria insôsa. Quando um operário mette-se a cavalo do cão, o nazista Schurz diz-lhe na cara:- vae a Parahyba e procura teu direito no Ministério do Mirranda... Também de Bahia da Traição chegam noticias da ineficciência da Inspetoria do Ministério, especialmente no que se relaciona a corte de lenha nas mattas dos índios. Tem um bom velho que toma conta do posto dos caboclos, mas este já está de guêla secca de pedir ao inspetor, que por sua vez não leva os factos ao conhecimento das autoridades militares a que estão (...) os serviços dos índios e a garantia de seus bens. A propósito quando é que a I. Regional vem regularizar a questão dos 1.440 contos que os Lundgrem deve de férias aos seus operários? (A BATALHA, 20 set.1937)

O documento revela desconfiança por parte dos operários de Rio Tinto em relação à Inspetoria do Ministério do Trabalho. Enxergavam-na como inoperante e parecem confiar muito mais no Coronel Frederico. Mostra-nos, também, um operariado que faz o uso da palavra, que espera o Inspetor Federal para receber suas férias, mas também para “fazer reclamação”. E conclui desafiando o órgão federal a fiscalizar a regularização do pagamento das férias devidas pela empresa dos Lundgrem.

Outra prova de resistência à União Geral de Trabalhadores Sindicalizados é um questionamento lançado no mesmo jornal a respeito do Congresso Trabalhista planejado para o dia 7 de setembro de 1937. O Jornal *A União* já vinha publicando matéria sobre o assunto, inclusive, noticiando, desde agosto, as reuniões preparatórias para o Congresso proletário. Contudo, o mesmo não chegou a ocorrer gerando, por parte do Jornal *A Batalha*, o seguinte questionamento: “O Congresso Trabalhista de Sete de Setembro teria fracassado?”

Nesse momento, mais precisamente em novembro, foi decretado o Estado de Guerra e o fechamento do regime com o Golpe de 1937. Na Paraíba, o presidente da subcomissão de censura pediu aos diretores de bibliotecas pertencentes às associações para enviarem o nome e endereço de cada uma. O Secretário de Interior e Justiça da Paraíba, Silvino Leite, por ordem do governador Argemiro de Figueiredo, reuniu-se com todos os presidentes de associações operárias, objetivando a realização de um plano de ação educativo, de propaganda anticomunista. Relembrou os acontecimentos de 1935 e pediu apoio para combater as idéias “extremistas”. Na ocasião, hipotecaram solidariedade ao governo e se comprometeram com a realização do referido plano de ação as seguintes instituições: a) União Operária Beneficente; b) União Beneficente de Operários e Trabalhadores; c) Centro dos Chauffers; d) Comitê pró Povoação Índio Piragybe; e) Sociedade Beneficente 2 de Setembro; f) Sociedade Gráfica Paraibana; g) Sociedade de Artistas Mecânicos e Liberais; h) Sociedade Beneficente Osvaldo Cruz; i) Sociedade Postal; j) Sociedade Beneficente de Carteiros; l) Sociedade Beneficente Albino de Brito. (Jornal A UNIÃO, 29 out.1937)

No contexto do fortalecimento e do apogeu dos movimentos sindicais e das greves, o governo Argemiro de Figueiredo se caracterizou pelo uso substancial dos aparelhos repressivos do Estado. Trabalhos como os de Eliete Gurjão, Martha Falcão, José Octávio e Waldir Porfírio têm demonstrado esse aspecto da *modernização conservadora* daquele governo. Gostaria de reexaminá-los à luz de outro aparato teórico, a saber, dos conceitos de *ordem* e *desordem* elaborados por Georges Balandier e de *teatro do poder* thompsonianos. A leitura do antropólogo e do historiador citados se aproxima quando abordam os usos que os poderosos fazem dos rituais de execuções públicas, das prisões e da repressão em geral, procurando tirar proveito do gesto repressivo aos “desordeiros”, “criminalizando-os” perante a sociedade, ao mesmo tempo em que os expõem como exemplos a não serem seguidos. Acrescenta Thompson (2001) que, com o advento dos

meios de comunicação de massa no século XX, o acontecimento passou a ser magnificado, “aumentando o volume do controle do terror”. (THOMPSON, 2001, p. 242)

É o que podemos perceber na Paraíba no decorrer da temporalidade dessa configuração narrativa. Embora aí não se tenha registro de execução pública, militantes de esquerda foram presos e trabalhadores eram, diariamente, vigiados e punidos pelos agentes do governo. (SANTANA, 1997, p. 234). O comunista João Batista Barbosa, em entrevista à historiadora Martha Falcão, datada de 1993, revelou que

Na Granja São Rafael, na Mata do Buraquinho, para onde os presos foram levados, estes foram vítimas de violentas torturas e submetidos a toda série de humilhações, sob o comando pessoal do coronel Thomé de Souza, comandante do batalhão de Engenharia, sediado em João Pessoa. Este orientava semanalmente as sessões de torturas físicas e morais impostas aos detentos. (SANTANA, 1997, p. 237)

A militância, contudo, era exposta aos meios de comunicação como “subversivos” e “inimigos” da Pátria e do “progresso”. Nesse particular, o governo não só mantinha a repressão como procurava capitalizá-la em proveito próprio de hegemonia política. Os poderosos cartografavam, simbolicamente, a ação dos movimentos sociais e sindicais num construto ideológico revestido com a pele legal da criminalização. Não são poucos os exemplos encontrados nos jornais *A União* e *A Imprensa* a esse respeito, procurando incutir a idéia de que o “trabalhador paraibano” sempre foi “ordeiro” e que a ação dos comunistas procurava “contaminar” a mente dos populares. Daí porque o Estado monta uma retórica dirigida às classes trabalhadoras, sempre procurando alertá-las para estarem sempre atentas e vigilantes de si mesmas para que não se “contaminassem” com o “mal” que os aliancistas (ANL) insistiam em espalhar.

Havia, no entanto, uma forte preocupação por parte do governo em relação ao comportamento da classe trabalhadora urbana. É tanto que Argemiro de Figueiredo combateu os militantes do Partido Comunista e se preocupou em buscar legitimidade perante os trabalhadores por meio da espetacularização da política, que também era uma *cultura política anticomunista*.

7.3- ESTADO NOVO, TRABALHISMO E ASSISTÊNCIA SOCIAL: DE ARGEMIRO DE FIGUEIREDO A RUY CARNEIRO (1938-1945)

As pesquisas da historiadora Eliete Gurjão (1994) revelam que o ano de 1935 foi marcado pelo crescimento do movimento operário paraibano. Para a autora, apesar do reconhecimento das suas limitações, não se pode deixar de levar em consideração a presença desse sujeito coletivo na cena pública. O número de greves aumentou, acompanhado de uma organizada *cultura política anticomunista* e de uma intensa repressão estatal. Em 1937, já se encontrava em funcionamento, na Paraíba, a Comissão Nacional de Propaganda contra o Comunismo, cuja função maior era elaborar e difundir o imaginário estereotipado do regime soviético de base marxista. Portanto, para a autora citada, as forças repressivas e ideológicas se responsabilizaram pela repressão e “cooptação” dos segmentos dos trabalhadores, “desmobilizando-os” e “desorganizando” a consciência de classe que vinha se formando. Dessa forma, argumenta Gurjão (IDEM. Grifos meus), mediante pressões e repressões das forças conservadoras, a classe trabalhadora fora “amordaçada” desde 1935, de maneira que

Suas entidades, que, mesmo na Paraíba, avançaram em direção à organização da classe foram **desviadas**, retrocedendo à condição de legitimadoras da ordem vigente, sobrevivendo **totalmente submissas** ao estado, como meros órgãos assistencialistas. Conseqüentemente, a presença operária na cena política limita-se à mobilização em prol das candidaturas situacionistas, referendando os arranjos oligárquicos.

Martha Falcão (2000), escrevendo posteriormente a Gurjão, em quem buscou fundamentação teórica, sintetiza o argemirismo nos seguintes termos

Em sua política de cooptação de perrepiristas e grupos oligárquicos dissidentes, com o apoio da Igreja Católica e do Integralismo, valendo-se de intensa campanha anticomunista, e de violenta repressão, Argemiro consegue silenciar e mesmo desmobilizar o operariado paraibano. (SANTANA, 2000, p. 241)

Para esta autora, a partir de 1935, diante do cerco da Igreja e do Estado e da intensa máquina de propaganda política, a classe trabalhadora fora “cooptada” através da tutela do sindicalismo e das sociedades beneficentes do Estado.

As duas historiadoras caminham muito próximas nas suas análises sobre o movimento operário paraibano. Gurjão (1994, p. 144) afirma sobre o operariado paraibano, em função de sua origem rural de base coronelística: “(...) muito freqüentes também nas

fábricas, os operários paraibanos dificilmente teriam condições de perceber sua condição de expropriados”.

A partir dessas citações, gostaria de lançar uma questão: seriam os operários paraibanos daqueles tempos “inconscientes” de sua expropriação e, portanto, presas fáceis a serem “cooptadas” e “manipuladas” pelo Estado? A conjugação de aparelhos repressivos e ideológicos é suficientemente garantidora de *hegemonia* das classes dominantes? Voltando a falar com Schwartzberg (1978), a teatralização política “aliena” e “ilude” as classes subalternas, que não conseguem perceber a “verdade” que se esconde por trás do palco?

Minha leitura da *teatrocracia* se afasta de respostas positivas a esses questionamentos. Trilho pelas pegadas teóricas realizadas por Georges Balandier e Edward Palmer Thompson (1998) Para o primeiro, a *ordem* é vulnerável e caminha ao lado da *desordem* como verso e reverso da mesma medalha. Para o segundo, ao *teatro* oficial corresponde um *contrateatro* da multidão. Nesse sentido, a encenação oficial, embora garantidora de *hegemonia*, não se realiza como possibilidade de dominação absoluta e de mão única, coisificando o lado “fraco” das relações de classe. Os “de baixo” têm sua própria racionalidade, sabem ler a seu modo o jogo do poder e dele tirarem proveito nos seus limites, sabem negociar, conforme nos ensinou o historiador inglês.

No que concerne, especificamente, à fundamentação historiográfica brasileira sobre as relações Estado-classe trabalhadora, me apoio nas teorizações de Ângela de Castro Gomes, Jorge Ferreira, Marcelo Badaró e Maria Helena Capelato. Com eles, discordo das interpretações de Eliete Gurjão e Martha Falcão, sem, no entanto, desmerecer as contribuições de suas obras ou obscurecer o tempo histórico e o *lugar social* de suas produções¹⁹¹.

Em ambas, aparece a idéia do “desvio” da classe operária paraibana. Essa tese é bastante tributária das matrizes interpretativas do “populismo” brasileiro¹⁹² que vilanizava

¹⁹¹ O texto de Eliete Gurjão é fruto de sua Dissertação de Mestrado em Sociologia Rural, defendido na UFPB, em 1988. Naquele momento as abordagens marxistas clássicas vigoravam com no Programa de Pós Graduação supracitado. A fundamentação da historiadora em tela era bastante tributária das teorias sobre o populismo comentadas na Introdução dessa Tese.

¹⁹² Na década de 1950, o sociólogo argentino Gino Germani elaborou a Teoria da Modernização, à a qual foi seguida por autores brasileiros como Leônico Martins Rodrigues e José Albertino Rodrigues. Por esse ângulo, o populismo latino-americano era visto como uma “etapa necessária” de transição da sociedade tradicional para a sociedade moderna, no caminho da constituição de sociedades desenvolvidas e democráticas, cujo *telos* era o modelo a ser seguido pelas nações ainda caracterizadas por elementos das sociedades tradicionais. Numa perspectiva marxista, Octávio Ianni analisou o fenômeno do populismo também como “etapa transitória necessária”, não obstante ter vislumbrado um “destino” diferente para o

o Estado e vitimizava a sociedade. Hegemônicas a partir dos anos 1950, essas diversas correntes interpretativas acreditavam no sentido linear da “maturidade” da consciência de classe. Apropriando-me das críticas feitas por Thompson a Althusser:

É um roteiro comovente, e que só poderia ter sido escrito por um cavalheiro de vida tranqüila. Sugere que seu autor tem futuro como roteirista para filmes infantis. A malvada bruxa do Estado aparece! A varinha de condão da ideologia é agitada! E, pronto! Não só o príncipe se transforma em sapo, como toda carruagem puxada por seis cavalos, do movimento sindical reformista (outro aparelho ideológico do Estado) tornou-se uma caixa de fósforos puxada por seis camundongos brancos. (THOMPSON, 1981, p. 193)

Ângela de Castro Gomes (2010), por exemplo, discorda da teoria do “desvio”, pois, o historiador não pode operar com modelos prévios e percurso linear idealizado teleologicamente. É preciso investigar como a classe se constrói historicamente, observar as escolhas realizadas pelos seus vários segmentos e a interlocução “real” que a mesma realiza com o Estado. Em suma, o historiador precisa trabalhar com o inesperado e as especificidades históricas do espaço/tempo, num diálogo constante com a empiria das suas fontes. As renovações da história social evidenciam que os “de baixo” não devem ser vistos pelo prisma da ideologia como forma de “mascaramento” cuja “verdade” só podia ser acessada pelos intelectuais portadores do discurso “científico”,¹⁹³ a retirarem a “máscara” da ideologia. Os populares também são portadores de culturas, elaboram seus valores, vivem suas experiências, resistem, burlam, negociam, se apropriam e relêem as idéias das elites. Enfim, são sujeitos da História e não apenas objeto de manipulação.

Após a decretação do Estado Novo, Argemiro de Figueiredo foi mantido no governo paraibano, agora na condição de interventor nomeado por Vargas. Acompanhando as

Brasil. Trata-se de uma análise estruturalista, uma vez que os conflitos se dão entre modelos estruturais diferentes, o agroexportador e o nacional desenvolvimentista, de maneira que a consolidação desse último solidificaria o capitalismo e, ao mesmo tempo, criava as condições para sua destruição em favor da sociedade socialista. Em Weffort, prevalece a idéia de que, no Brasil dos tempos do populismo, havia massas e não classes, objetos e destinatários de políticas e não “sujeitos conscientes”, por isso fáceis de “manipulação”. Apesar de trabalhar com essa concepção de “massa manipulada”, Weffort aponta que a década de 1950 é a época de ouro do populismo e que a crise dos anos 1960 decorreu de uma “evolução” populista que gerou sua “crise de manipulação”, transformando as massas em sujeitos “conscientes”. O grande paradoxo, na visão de Ângela de Castro Gomes (2010), é que as condições propícias à democracia, industrialização, urbanização, informação, mobilização, acabaram por inviabilizá-la, após o famoso comício da Central do Brasil e do anúncio das reformas de base.

¹⁹³ “O partido, guiado pela ‘ciência’ marxista, é quem está melhor capacitado a decidir quais são esses melhores interesses (e como é sortuda a classe operária, tendo um papai para fazer isso!)”. (THOMPSON, 1981, p. 192)

orientações da política nacional, nesse segundo tempo do governo Argemiro, houve um pequeno ensaio da ideologia trabalhista e do assistencialismo social.

Em 1938, por exemplo, mandou construir o Abrigo de Menores “Jesus de Nazaré”, objetivando o recolhimento das crianças das ruas para serem “internadas” naquela instituição. Raciocinando com Michel Foucault (1979) tratava-se de um dispositivo de poder disciplinar que procurava “limpar” as ruas “civilizadas” da capital de “um problema que crescia a cada instante, ameaçando os fundamentos da família e da sociedade” (Revista MANAIRA, dez. 1939, p.18). No interior da instituição “Os meninos internados no abrigo são educados sob normas modernas, preparam a eugenia da raça, fazendo a instrução física todas as manhãs. Estudam lições de caráter e de brasilidade, moldando uma consciência sã e nacionalista”. (IDEM)

Ainda em 1938, pela primeira vez, o governo paraibano prestigiava a festa da cozinha dietética¹⁹⁴. No dia 15 de junho, o interventor se apresentou ao palco político distribuindo prêmios às crianças vencedoras do concurso de “Robustez Infantil”. A iniciativa da criação da Cozinha Dietética foi do Chefe do Serviço de Higiene Infantil, Dr. João Soares, sob as bênçãos de São Vicente de Paula, patrono da instituição. O chefe da Cozinha mostrou ao do Executivo paraibano que, após um ano de existência da instituição, as crianças haviam aumentado de peso e já haviam sido distribuídos 35.545 litros de leite. No discurso ao interventor, reafirmou que “Proteger a criança é preparar uma raça sadia e forte, é defender os interesses vitais da nação, é elevar ao grau de civilização da mesma, é dar uma prova de abnegação e humanitarismo”. (Jornal A UNIÃO, 16 jun.1938) A diferença em relação ao Abrigo de Menores consiste no fato de que este se destinava a crianças abandonadas, enquanto a Cozinha Dietética distribuía alimentos a domicílio.

A preocupação com a infância fazia parte da ideologia estadonovista. Nessa concepção, só o regime de centralização da autoridade seria capaz de “defender a criança contra os perigos com que a ameaçava a desorganização inerente aos métodos e a ideologia da democracia liberal”. O governo reforçava a idéia de que, desde 1930, já havia tentado construir uma política de assistência às crianças pobres, porém, havia sempre sido embargada pelo extinto Parlamento. O liberalismo era representado pela ideologia do Estado Novo como sendo um construto apriorístico que não levava em consideração a especificidade nacional, vivendo mais de abstrações do que com os problemas concretos que afetavam a vida humana. A neutralidade do Estado, nesse caso, só geraria problemas

¹⁹⁴ Inaugurada em 15 de junho de 1937, a Cozinha Dietética era ligada à Diretoria Geral da Saúde Pública.

sociais, o que justifica a desqualificação do regime passado (Primeira República) em detrimento do regime presente. (Jornal A UNIÃO, 7 dez.1938)

No dia 9 de março de 1940, data do aniversário natalício do interventor, verificaram-se outras práticas assistencialistas. Após a missa, celebrada na Catedral Metropolitana em homenagem a Argemiro de Figueiredo, foram distribuídos enxovais a recém-nascidos pobres na Maternidade da capital, além de roupas entregues na Praça Venâncio Neiva a mil crianças pobres. (Revista MANAIRA, abr.1940) Ainda no ano de 1940, no contexto das comemorações do decênio governamental e do 3º ano do Estado Novo, as festividades foram dedicadas ao “povo”. Argemiro foi um ator político que soube atuar próximo à população, instituindo audiências públicas no Palácio, conforme noticiou o Jornal *A União* (29 jan.1935):

No intuito de attender do melhor modo aos interesses das partes que pretendam ser atendidas pelo exmo. Sr. governados do Estado, em harmonia com o tempo destinado ao expediente interno da administração, o serviço de audiências obdecerá, de ora por diante, ao horário seguinte, adoptado em considerações aos áquelles dois principaes objetivos:

Audiência publica semanal – nas quintas – feiras, das 14 ás 17 horas:

Audiências particulares – todos os dias uteis (excepto ás quintas – feiras). Das 14 ás 17 horas:

Audiências aos secretários do governo – das 10 ás 11horas, diariamente.

Audiências ás autoridades em geral, todos os dias uteis, das 14 ás 17 horas, (excepto ás quintas – feiras).

- As audiências particulares serão previamente solicitadas pelos interessados, os quais serão attendidos em dia e hora designados, para esse fim devendo ao orgam official do Estado fazer a necessaria publicação.

Entretanto, o governo Ruy Carneiro (1940-1945) foi ainda mais assistencialista. O estilo do seu personagem na arte de governar se caracterizava pelas representações e práticas paternalistas¹⁹⁵. Ao lado de sua esposa Alice Carneiro, protagonista pioneira na política paraibana da figura da “primeira dama”, o governante empreendeu uma política assistencialista de grande envergadura. Em 1943, por exemplo, em meio às comemorações do 6º aniversário do Estado Novo, o governo paraibano concedeu um aumento salarial para o funcionalismo público, construiu o mercado central da capital, apoiou a “campanha do tostão para a cruzada da educação” e atendeu demandas sociais do operariado. Em relação a esse segmento, o assistencialismo resultou de atendimento, a domicílio, por uma enfermeira que também organizava ficha de controle de saúde e dava conselhos sobre

¹⁹⁵ Historiadores como José Octávio, Eliete Gurjão e Monique Cittadino classificam o estilo do governo Ruy Carneiro como “populista”. Prefiro trabalhar pelo ângulo do trabalhismo, embasado nas idéias de Ângela de Castro Gomes e Jorge Ferreira, uma vez que o conceito de “populismo”, em suas formulações clássicas, sugere a idéia de “massa manipulada” e “incapaz” de ler o jogo do poder e dele tirar proveito.

regras de higiene para as classes populares da capital. Concomitantemente, o governo abriu o refeitório operário, cujo cardápio foi assim informado pela Revista MANAIRA (nov.1943)

Pela atual Diretoria, foi organizado o seguinte cardápio, que é servido regularmente no Refeitório da Fábrica evidenciando assim o interesse que existe pela saúde do operário: 2ª feira: Feijão, verduras, arroz, carne verde e frutas. 3ª Feira: Arroz, verduras, farofa, carne verde e frutas. 4ª Feira: cosido e doces. 5ª Feira: Feijão, verduras, macarrão, carne verde e frutas. 6ª Feira: Feijão, verduras, arroz, carne e frutas. Sábados: Carne, verduras, arroz e doces.

O assistencialismo do governo Ruy Carneiro tinha vinculações institucionais com a Legião Brasileira de Assistência (LBA), instalada na Paraíba em 1942. Em 1943, foi organizada a Semana da Criança, com a instituição e distribuição da merenda escolar, na ocasião dos festejos, acompanhado de perto pela “primeira dama” paraibana. Também foram distribuídos lençóis e redes às famílias pobres e se tornou prática cotidiana a distribuição de sopa para crianças carentes.

IMAGEM LXXXIII

FOTOGRAFIAS DE RUY CARNEIRO AO LADO DE CRIANÇAS E IDOSOS



Fonte: Jornal A UNIÃO, 23 set.1944



Fonte: Jornal A UNIÃO, 25 jul.1944.

O general Boanerges Lopes de Sousa, escrevendo para a Revista MANAIRA (ago. 1943), por ocasião do 3º aniversário do governo Ruy Carneiro (1943), assim se reportou ao interventor paraibano:

Sem preocupações doutrinárias, age de acôrdo com tema republicano de José Bonifácio: “A sã política é filha da moral e da razão”. Seus atos revelam nobreza de sentimento e vontade de acertar. É um crente, uma espécie de iluminado, a realizar um programa que se impõe, como discípulo de JOÃO PESSOA (...). No trato com as pessoas não distingue humildes da gente de fortuna ou de posição social. (...) Quando não lhe é possível amparar a pretensão de um candidato a emprego, socorre-o com o que pôde, do seu bolso particular.

Durante o 4º aniversário do governo Ruy em 1944, a atuação de Alice Carneiro na LBA sobressaiu na construção da popularidade do governo de seu esposo. Na programação da festa, Ruy Carneiro mandou incluir a distribuição de 7.000 roupinhas, confeccionadas pelas legionárias, para as pessoas humildes dos bairros da capital, cuja lista era preparada antecipadamente. Também foi inaugurado o Ambulatório “Desembargador José Novais” e iniciada a construção dos serviços do Pavilhão para crianças tuberculosas, anexo do Hospital de Tuberculosos. Ademais, refletiram-se na Paraíba as campanhas nacionais em favor das famílias carentes dos convocados para a II Guerra Mundial. A imprensa paraibana, à época, tratou de veicular a propaganda ruista como um governo “popular”, “trabalhador” e “humano”, de maneira que “os pobres que a má sorte chumbou, atirando-os na penúria, encontram, ali, dois braços abertos para ampará-los”. E acrescenta: “É o mesmo homem simples que já passou pelas agruras e os desenganos do jornal; é o sertanejo que moldou o seu caráter no panorama atormentado das terras sofredoras que o sol queima e não mata”. (Revista MANAIRA, ago./set./1944)

Entretanto, a maior demonstração de “paternalismo” espetacularizado daquela interventoria pode ser vista nas festividades do Natal dos Pobres. O cenário era o jardim do Palácio da Redenção e a Praça Venâncio Neiva. Os atores principais, Ruy e Alice, atuavam nos papéis de “defensores dos pobres”, distribuíam presentes de Natal à pobreza dos bairros proletários da capital paraibana. Em 1940, por exemplo, o governo contratou cinco açougues no bairro de Tambiá que mataram dez bois para distribuição de carne para os pobres. Também eram distribuídos fazendas (tecidos) e brinquedos para as crianças pobres.

IMAGEM LXXXIX
FOTOGRAFIA DE ALICE CARNEIRO



Fonte: Arquivo do Centro de Documentação e Pesquisa Musical José Siqueira.

O interventor Ruy Carneiro abria as portas do Palácio da Redenção para receber os pobres todas as quintas-feiras. As pessoas pediam emprego e auxílio ou faziam algumas queixas ao governante. Ele ouvia histórias narradas pela população como a de Joana da Silva que, com um filho nos braços e mais oito ao redor, relatava que havia deixado o marido doente em Alagoa Nova e um filho de doze anos que “não dava para o trabalho” e apenas vivia a “atirar pedra nos passarinhos”. Ou ainda, a narrativa de José Claudino, um dos sertanejos que viera para a cidade e pedia ao governo a passagem de volta, cuja decepção foi resumida na seguinte frase: “__ Não dá certo não. Nasci para o cabo da enxada, seu moço”. (Jornal A UNIÃO, 21 set.1941)

O jornal oficial anunciava que “Todas contam a mesma história cheia de espanto diante das maldades do mundo. São as Joanas, as Carolinas, as Marias, que pisam descalças e conhecem a ferocidade das grandes secas”. (Jornal A UNIÃO, 21 set.1941). Esse testemunho, lido indiretamente, não deixa dúvidas quanto a existência da miséria social na Paraíba naqueles idos. Evidentemente que o desejo do documento era associar o problema da pobreza às “maldades do mundo” e o das secas a fatores da natureza, eximindo qualquer atributo sócio-político. A intenção era mostrar o governo não como

parte do problema, mas como o motor da solução, o governo que resolve o problema dos pobres e “enxuga muitas lágrimas das mães sem amparo”. (Jornal A UNIÃO, 21 set. 1941)

IMAGEM XC
FOTOGRAFIA DE RUY CARNEIRO RECEBENDO FILHOS DE
PESCADORES NO RIO DE JANEIRO



Fonte: Jornal A UNIÃO, 14 ago.1942.

Essa cena faz parte do projeto de política social do governo Ruy Carneiro. O cenário era o cais do porto do Rio de Janeiro, em cujo palco o interventor paraibano atuava no papel carismático de um bom pai de família. Na capital federal, Ruy fazia uma recepção calorosa aos dez garotos paraibanos, filhos de pescadores, que desembarcavam a fim de estudar na Escola de Pesca Darcy Vargas.

Andrade Queiroz, Secretário da Presidência da República, havia se dirigido ao interventor paraibano no sentido de que fosse providenciado o encaminhamento de dez crianças paraibanas para aprender em assistência técnica, sanitária e educacional. Os garotos escolhidos eram filhos de pescadores filiados as colônias Vidal de Negreiros, de Tambaú, dirigida por Franca Filho, e da colônia de Barreiras (hoje *Bayeux*), dirigida por Joaquim Costa.

Estudar o ato de caridade pública remete-nos para uma reflexão à luz do conceito de *economia do dom*. Para Paul Ricoeur (2007, p. 486): “Importa primeiro reconquistar a dimensão recíproca do dom, contra sua primeira caracterização como unilateral”. Acrescenta Edward Thompson (2001, p. 245): “(...) ‘a partir de baixo’, pode-se desvendar outros aspectos, muito diferentes e mais calculados. O pedinte ou o pobre podem visar

extrair dos ricos tudo o que é possível”. Tanto o filósofo francês como o historiador inglês se recusam a acreditar que o ato de doar seja inteligível visto apenas de cima, ao contrário, trata-se de uma relação de interesses na qual os dois lados procuram tirar proveito.

No bojo do Estado Novo, os governos paraibanos foram acompanhando a institucionalização da legislação trabalhista. Como já mencionei anteriormente, entre 1935 e 1937, Argemiro de Figueiredo disputou os sindicatos operários com os comunistas. Ao mesmo tempo em que articulava as forças repressivas, procurava atrair o sindicalismo paraibano para a órbita do Estado, por meio da União dos Trabalhadores Sindicalizados da Paraíba, comandada por Miguel Bastos.

O golpe de 1937 aniquilara os atores que buscavam uma atuação autônoma e o discurso governamental procurava incutir o apoio irrestrito e unívoco do operariado paraibano. Seguindo os passos do Ministério do Trabalho, naquele momento sob o comando de Waldemar Falcão, Argemiro acentuava o discurso do trabalhismo. Em 28 de outubro de 1938, festejava-se o dia do funcionário público, no qual o interventor discursou da Escola Normal. Ruy Carneiro¹⁹⁶ deu continuidade à realização da festa, que comemorava o decreto-lei nº 1713, que integrara os funcionários públicos nos critérios da Constituição de 1937 (Jornal A UNIÃO, 29 out.1941) A interventoria de Ruy Carneiro seguia essa orientação calcada no conceito de Democracia Social, imensamente veiculado pela propaganda oficial, principalmente no contexto da entrada do Brasil ao lado dos aliados na II Guerra Mundial. A dupla Vargas-Ruy sempre aparecia nas festas trazendo algum presente para os trabalhadores. Um exemplo disso foi nas festividades do *Dia do Funcionário Público* (28 de outubro/1941), quando o interventor paraibano assinou os estatutos do funcionário público e criou o Instituto de Previdência e Assistência aos Servidores do Estado. Essa data também era simbólica para que o interventor assinasse o aumento no salário do funcionalismo público estadual. Dois dias depois, era a vez do *Dia do Empregado do Comércio*, cujas solenidades eram realizadas, geralmente, na Academia de Comércio Epitácio Pessoa e no Comercial Clube. Assim, cada categoria social passava a ter seu dia de festa e seu presente específicos.

Também passou a funcionar na Paraíba, em 1938, a Comissão do Salário Mínimo, comandada por Vasco de Toledo. Além dele, faziam parte Francisco Lianza, José Aires Carneiro e Antonio Muribéca, representantes dos empregadores, e José Ramalho da Costa,

¹⁹⁶ Ruy Carneiro reunia os funcionários públicos do Estado para um almoço no Cassino do Parque ao som da *Jazz Tabajara* e com transmissão radiofônica.

Leonel do Vale Melo e Aluisio Navarro, representantes dos empregados. Logo nas primeiras reuniões, foi proposta pelo vogal José Aires Carneiro a idéia de um extra a ser adicionado ao salário das mulheres, que foi rejeitada sob alegação de que a lei que institui o salário mínimo não faz diferença entre os sexos.

Nesse contexto, as comemorações do Dia do Trabalho, juntamente com o dia do aniversário do Presidente Vargas e o 7 de Setembro, como bem assinala Ângela de Castro Gomes, marcariam a criação de um “tempo festivo” no qual o governo se encontrava com a multidão e com ela dialogava. Em 1939, os trabalhadores paraibanos festejaram o 1º de Maio agradecendo ao presidente Vargas pela assinatura dos decretos que criavam a Justiça do Trabalho e os refeitórios nos estabelecimentos industriais. A concentração se deu na simbólica Praça do Trabalho, de onde os operários se reuniram para ouvir o discurso de Getúlio, transmitido para alto-falantes instalados na praça. Em seguida, saíram em passeata pelas ruas da capital ao som da Banda da Polícia Militar, em direção ao Palácio da Redenção. Da sacada do Palácio, Argemiro de Figueiredo saudou os trabalhadores e sindicalistas, em meio ao discurso de Pedro Paulo de Almeida, vice-presidente do Sindicato dos Comerciantes.

Pelo que apurei da documentação oficial, percebi que o embasamento teórico a fundamentar o discurso do governo, era baseado na Encíclica *Rerum Novarum* ao se contrapor à idéia de luta de classes. O conceito de cidadania, conforme analisou Ângela de Castro Gomes, passa a ter uma significação mais expressiva em torno dos direitos sociais sendo retraídos os direitos civis e políticos oriundos do liberalismo clássico. Nesse caso, o Estado procurava representar a imagem “paternalista” das classes trabalhadoras, assinando uma legislação trabalhista e arbitrando as relações de classes.

QUADRO XV SINDICATOS E ASSOCIAÇÕES DE TRABALHADORES (1915-1932)

DENOMINAÇÃO	LOCAL	Nº DE SÓCIOS	FUNDAÇÃO
Associação dos Empregados do Comércio	Capital	489	1915
União dos Operários Trabalhadores Católicos	Capital	402	1915
Sociedade dos Artistas, Operários, Mecânicos e Liberais	Capital	142	1881
União dos Artistas e Operários	Itabaiana	148	1916
Sociedade da União Operária Beneficente	Capital	119	1919
Associação dos Empregados do Comércio	Campina Grande	119	1920
Centro dos Chauffeurs da Paraíba	Capital	134	1922
União dos Alfaiates	Capital	32	1925
Associação dos Empregados do Comércio	Esperança	24	1925

União Beneficente dos Proletários da Indústria Paraibana	Capital	71	1928
Associação dos Empregados do Comércio	Patos	38	1920
Aliança Proletária Beneficente	Capital	251	1927
Sociedade Beneficente dos Artistas	Campina Grande	312	1929
União Beneficente de Santa Rita	Santa Rita	89	1929
Centro Proletário Alberto de Brito	Capital	74	1930
Centro dos Trabalhadores Barreirenses	Bayeux	72	1931
Sindicato dos Operários da Fábrica de Tibiry	Santa Rita	545	1931
União Operária Católica	Campina Grande	600	1931
Centro dos Trabalhadores	Capital	92	1931
Sindicato dos Auxiliares do Comércio	Guarabira	108	1931
União dos Artistas e Operários	Patos	46	1931
União Geral dos Trabalhadores de Transportes Marítimos e Portuários	Cabedelo	161	1931
Sindicato dos Auxiliares do Comércio	Capital	279	1932
Sindicato Geral dos Trabalhadores	Campina Grande	95	1932
União dos Estivadores	Cabedelo	139	1932
Associação Proletária Beneficente de João Pessoa	Capital	103	1931
Sindicato dos Gráficos	Capital	158	1931
Centro Beneficente dos Barbeiros	Capital	43	1930

Fonte: SANTANA, 2000; GURJÃO, 1994.

QUADRO XVI SINDICATOS E ASSOCIAÇÕES DE TRABALHADORES (1935-1945)

DENOMINAÇÃO	LOCAL
Sociedade Dos Artistas, Operários, Mecânicos e Liberais	Capital
Centro Proletário “João Pessoa”	Capital
Sociedade Operária Silva Mariz	Capital
União dos Artistas e Operários	Itabaiana
Comitê pró Povoação Índio Piragybe	Capital
Sociedade União Beneficente 12 de Outubro	Capital
Centro Beneficente Paraibano	Capital
Aliança Proletária Beneficente	Capital
Sociedade da União Operária Beneficente	Capital
União Geral dos Trabalhadores Sindicalizados	Capital
Associação dos Empregados do Comércio	Campina Grande
Sindicato dos Operários da Construção Civil	Capital
Sindicato dos Operários Estivadores de Cabedelo	Cabedelo
Sindicato dos Empregados e Trabalhadores na Indústria de Fumo	Capital
Sindicato dos Operários e Trabalhadores em Transportes marítimos, Portuários, Fluviais	?
Sindicato dos Gráficos	Capital
União Operária Beneficente	Capital
União Beneficente de Operários e Trabalhadores	
Centro dos Chauffeurs da Paraíba	Capital
Sociedade Beneficente 2 de Setembro	Capital
Sociedade Gráfica Paraibana	Capital
Sociedade Beneficente Osvaldo Cruz	Capital
Sociedade Postal	Capital
Sociedade Beneficente dos Carteiros	Capital
Sociedade Beneficente Alberto de Brito	Capital

Sindicato dos Trabalhadores em Dócas, Trapiches e Armazéns de Cabedelo	Cabedelo
Sindicato dos Trabalhadores da Indústria e Construção Civil	Capital
Sindicato dos Auxiliares do Comércio	Capital
Sociedade Beneficente Elísio de Sousa	
Sindicato dos Condutores de Veículos Rodoviários	Capital
Sociedade Beneficente dos Artistas	Campina Grande
Centro Estudantil da Paraíba	Capital
Círculo Operário Católico	Capital

Fonte: Jornal A UNIÃO; Jornal A IMPRENSA. Quadro elaborado pelo autor.

Uma análise comparativa dos quadros acima comporta algumas observações interessantes. Em primeiro lugar, é bastante evidente que, durante a Primeira República, foi na década de 1920 que ocorreu a fundação de um número considerável de sindicatos e associações de trabalhadores paraibanos, creio que carreado pelo contexto nacional do movimento operário e pela difusão das idéias da Revolução Russa. O Sindicato Geral dos Trabalhadores, fundado, em 1917 por Rafael de Holanda, e a Sociedade de Artistas, Operários Mecânicos e Liberais foram as instituições sindicais mais atuantes nas greves paraibanas da década de 1920. (GURJÃO, 1994) Pode-se dizer, acompanhando Ângela de Castro Gomes (1994), que esse era o tempo da “palavra operária” no qual a direção do processo de luta e ação esteve com os trabalhadores e que procuravam construir a identidade de classe com base na “lógica da solidariedade”. Em segundo, nota-se que, após o Movimento de 1930, outra leva de sindicatos e associações beneficentes foram se configurando no cenário político paraibano. Até 1935, mesmo com a lei de sindicalização e a busca do interesse do Estado pela tutela dos sindicatos, havia essa busca por uma solidariedade dos trabalhadores cujos rastros pude acompanhar até o empastelamento dos jornais. Sugere-se, com isso, a coexistência e a concorrência com propostas sindicais autônomas em relação ao Estado. Por último, percebe-se que muitos sindicatos e associações, no período do Estado Novo, já se encontravam sob a órbita do Estado. Ainda baseado em Gomes diria que, a partir de então, passava a prevalecer a “palavra do Estado”, uma vez que, na configuração da identidade da classe operária é este quem fala e quem define o conjunto de medidas a serem implantadas, embora isso não signifique que esse discurso seja feito à revelia dos trabalhadores. (GOMES, 1994, p. 11)

Na Paraíba, acompanhando a dinâmica do Estado Nacional foi dado ênfase a ideologia do trabalhismo. Em 1940, o Jornal *A União* trazia matérias relativas à assinatura do decreto que instituiu o salário mínimo nacional cuja comissão, na Paraíba, ficou a cargo de Vasco Toledo. O valor não era unificado para todo o país, pois se baseava nas condições

econômicas de cada estado. Desse modo, estadualmente, o pagamento do salário mínimo ficou estipulado em 130\$000 para a capital e 90\$000 para o interior, não incluindo trabalhadores domésticos. Também foi instituída, no mesmo ano, a “semana inglesa” de trabalho, com oito horas e meia por dia, com exceção do sábado, que seria de apenas cinco horas.

Já em 1941, foi instalada a Justiça do Trabalho na Paraíba, oportunidade em que o interventor Ruy Carneiro empossou o presidente e seus vogais em meio ao discurso de Clóvis Lima, diretor daquela instituição. Nesse particular, a instalação da Justiça do Trabalho e a atuação da Inspetoria Regional do Ministério do Trabalho se configuravam como as instituições que arbitriariam os interesses de classes e assegurariam, em tese, o cumprimento da legislação trabalhista na Paraíba. Ambas faziam parte da comissão organizadora das comemorações do 1º de Maio, com a presença de seus dirigentes nas solenidades das associações e sindicatos dos trabalhadores.

O novo delegado regional do Ministério do Trabalho, no estado, era Moacir Mesquita que veio assumir o cargo no momento da substituição ministerial de Waldemar Falcão pelo interino Dulphe Pinheiro Machado. Em julho de 1941, já era anunciada uma intensa vigilância em torno do cumprimento da lei de férias assim como aplicadas multas em várias firmas pelo descumprimento da legislação trabalhista. Ao mesmo tempo, ao reforçar as vantagens da sindicalização, o Estado mostrava as vantagens dos direitos sociais como, por exemplo, a medicina social disponibilizada à família dos sindicalizados. Em agosto daquele ano, Moacir Mesquita organizou uma Parada Trabalhista à qual os trabalhadores sindicalizados da Paraíba deveriam aderir, por ocasião das festividades do 7 de setembro. Porém, um indício nos leva a presumir que ainda havia ressiências por parte de muitos trabalhadores em participarem daquele espetáculo político, pois o comunicado era acompanhado da ressalva de que, pelos estatutos, era obrigatória tal participação em eventos cívicos, sob pena de punição aos que não se apresentassem na Praça da Independência. (Jornal A UNIÃO, 23 ago.1941) Entretanto, as resistências pontuais não ameaçaram a aliança selada entre Estado e classe trabalhadora.

IMAGEM XCI PARADA TRABALHISTA



Fonte: Jornal A UNIÃO, 9 set.1941.

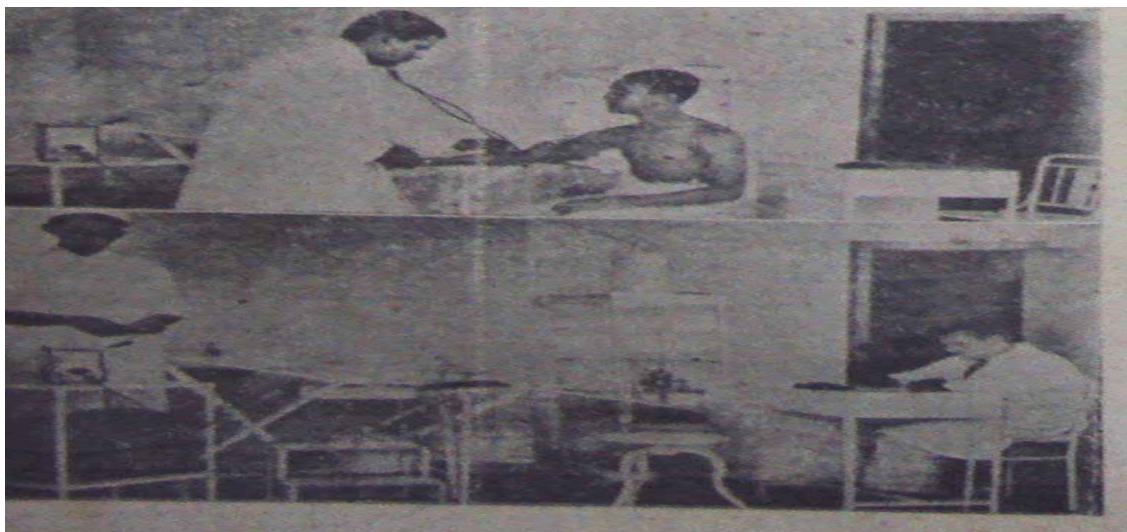
Nessa imagem oficial, a intenção parece ser mostrar a “prova infalível” de que os trabalhadores paraibanos estavam com o governo. A fotografia estampara o periódico oficial ao lado de algumas estatísticas, provavelmente aumentadas, de que se fizeram presentes 6.000 trabalhadores, representando 17 sindicatos, naquela comemoração patriótica. As faixas exibidas durante o espetáculo procuravam mostrar a aliança classe trabalhadora-governo, e seus enunciados saudavam boa parte da hierarquia política. Vejamos algumas delas: 1) “Saudamos o Sr. Samuel Duarte, que em pouco tempo, se fez credor de nossa maior estima”; 2) “Com os olhos fitos em Getúlio Vargas trabalharemos mais pelo Brasil”; 3) Com a patriótica orientação do Ministro do Trabalho as operárias se orgulham em cumprir com seus deveres cívicos”; 4) Com o governo de Ruy Carneiro, estaremos sempre firmes no sentido de ordem e progresso”; 5) “Animados com o patriotismo do nosso delegado regional do trabalho, os operários não se envergonharão de festejar as datas cívicas”; 6) “Salve Caxias e Deodoro”; 7) “Salve o nosso glorioso Exército”. (Jornal A UNIÃO, 9 set.1941)

O ano de 1942, porém, significou a contagem inicial para o “segundo tempo” do Estado Novo. (GOMES, 1994) Diferentemente do primeiro, no qual a legislação trabalhista se desenrolara muito mais no campo formal, agora chegava a vez de sua concretização. Com a nomeação de Alexandre Marcondes Filho para o Ministério do Trabalho, pode-se perceber uma guinada maior em relação à efetivação da ideologia do trabalhismo. Conforme salienta a autora (IDEM), o conjunto de palestras proferidas pelo ministro, pelas

ondas radiofônicas, a divulgar a legislação trabalhista em consonância com a valorização da sindicalização corporativista, ajudou a selar o pacto recíproco entre Estado e classe trabalhadora. Na Paraíba, suas palestras eram publicadas no Jornal *A União* ou retransmitidas pela Rádio Tabajara. Igualmente publicada no periódico oficial paraibano foi a Consolidação das Leis do Trabalho (1943), chamando atenção da importância daquele documento elaborado como um verdadeiro “presente” de Vargas e Alexandre Filho aos trabalhadores brasileiros. Também conclamava-se a necessidade para a sindicalização que, mesmo sendo voluntária, condicionava-se à contemplação da legislação trabalhista. No mesmo ano, esteve visitando a Paraíba o inspetor de previdência do Conselho Nacional do Trabalho, Oscar de Azevedo Brandão acompanhado do médico consultor Dante Alonso Di Piero, viagem que objetivava observar a situação dos serviços médicos das instituições de previdência social para que fosse aplicado um eficiente serviço, conforme orientação da legislação social. A comitiva foi ao Palácio da Redenção e visitou as obras de assistência social desenvolvidas pelo interventor Ruy Carneiro.

IMAGEM XCII
FOTOGRAFIA DE SERVIÇOS DA FÁBRICA PORTLAND





Fonte: Jornal A UNIÃO, 2 fev.1942.

Essas imagens acima foram realizadas, em 1942, na Fábrica de Cimento *Portland*, fundada, em 1935, por Alfredo Dolabella Portella, na povoação de Índio Piragybe. A intenção das fotografias estampadas no jornal oficial parece ter sido a de demonstrar que as classes poderosas estavam cumprindo a orientação do governo Vargas no tocante à assistência social do trabalhador. Os símbolos representativos da iconografia são a cozinha e o refeitório da fábrica além dos serviços médicos, aos cuidados de Arnaldo Gomes, e ambulatório, a cargo de Francisco Xavier da Nóbrega. Na referida fábrica, havia também uma escola primária, sob responsabilidade da professora Laura de Oliveira.

Pelo exposto até aqui, nota-se o quanto a questão de justiça social norteou o discurso e as práticas estadonovistas. Falava-se constantemente em previdência e assistência social além da incorporação do conceito de medicina social da Europa do século XIX. A preocupação com a saúde do trabalhador que, a partir de 1930, passou a ser assistido pelo Estado, estava ligada não apenas com a questão de cura, mas também com a dimensão higienista objetivando a manutenção de um trabalhador forte e são. Em síntese, a preocupação era com a preservação, recuperação e manutenção da capacidade produtiva do trabalhador. (GOMES, 1994)

Juntamente com a sindicalização, a intervenção do Estado na vida social das classes trabalhadoras, mediante construção de casas populares, refeitórios nas fábricas, saúde do trabalhador, constituía um amplo projeto político de *governamentalização* da população. (FOUCAULT, 2009) Buscava-se controle social pelas estratégias do poder disciplinar ligado a uma concepção de cidadão-trabalhador. Essa era a identidade definida pelo Estado Novo, na qual o trabalho, além de direito, era dever patriótico de todos, contrariando as

idéias de ócio e malandragem. Embora, conforme ressalta o historiador Jorge Ferreira (2011, p. 105), é sempre interessante relativizar o controle de classe social empreendido pelo Estado, isso porque, não existe um controle total sobre a sociedade nem mesmo nos regimes nazista e stalinista.

A legislação trabalhista cuja luta remonta, pelo menos, às reivindicações operárias das greves de 1917 a 1935, começava a se tornar uma possibilidade concreta. A classe trabalhadora tirava proveito duplamente, ao ser notada pelo Estado como ator coletivo importante e ao conseguir uma melhor cidadania social. Os sindicatos e associações de trabalhadores tinham voz ativa como representantes de classes, eles lutavam por dentro da órbita do Estado usando as garantias asseguradas, formalmente, pela legislação. Os trabalhadores também tinham voz ativa, pois, por meio do que era possível, à época, lutavam por seus direitos se apropriando do corporativismo estatal. Prova disso são alguns rastros indiciários cujas pegadas pude seguir. No Jornal *A União*, a partir dos anos 1941, o jornalista José Leal criou a *Coluna Trabalhista*, na qual a Inspetoria Regional do Ministério do Trabalho, a Justiça do Trabalho e as associações e sindicatos publicavam a respeito das questões sindicais e trabalhistas. Nelas, foram divulgadas várias ações impetradas por operários na Justiça do Trabalho contra o descumprimento da legislação vigente. Ou ainda, foram publicadas várias matérias intimando o cumprimento de alguma lei que deliberasse sobre aumento de salário. Por exemplo, em 1943, o Sindicato dos Trabalhadores na Indústria da Construção Civil avisava que já havia entrado em vigor o aumento do salário mínimo da indústria e o salário de compensação a que tinham direito todos os trabalhadores, e esperava o cumprimento efetivo por parte dos empregadores. Outro exemplo vem do Sindicato dos Trabalhadores da Indústria de Panificação e Confeitaria de João Pessoa, em matéria que, assinada pelo presidente Antonio Martins de Lima, lembrava aos empregadores do ramo para o cumprimento do Decreto 5.473, de 11 de maio de 1943, que instituíu o salário adicional para todos ligados à produção manufatureira no país.

O Jornal *A União* também se encarregou de divulgar a assinatura, por parte de Getúlio Vargas, da regulamentação do abono familiar para os pais de famílias que tivessem mais de oito filhos e vencimento inferior ao dobro do salário mínimo. O abono era destinado à educação dos filhos e consistia no valor de Cr\$ 100, 00, sendo acrescido mais Cr\$ 20,00 no caso do pai que tivesse mais de oito filhos. Para receber o benefício, o pai tinha que provar que o valor recebido estava sendo investido na “educação moral” e

“educação física” do filho. Segundo a matéria jornalística, tratava-se de uma conquista trazida no bojo da legislação social da Carta de 1937.

Um conjunto de fatores marcou a concretização da *invenção do trabalhismo* após os anos de 1940. (GOMES, 1994) Na Paraíba, esta ideologia esteve sustentada por um tripé institucional indissociável: a 7ª Delegacia Regional do Trabalho, a Junta de Conciliação e a interventoria federal. No conjunto, elas se constituíram como grandes canais de atendimento aos direitos sociais. Desse modo, consolidava-se um pacto onde o Estado relia as demandas das lutas dos trabalhadores e as transformava em gesto de “pura dádiva” empreendido pela “clarividência” do governo do Estado Novo. Contudo, é preciso reconhecer que, do outro lado, havia um sujeito coletivo ativo que sancionava esse pacto, que também sabia as possibilidades de seus ganhos. Assim como, conforme sugere análise de Jorge Ferreira (2011), havia uma diferença entre as intenções do Estado e a apropriação do discurso estatal por parte dos populares, tendo em vista que estes selecionavam e ressignificavam, em seus benefícios, diversos símbolos do discurso do Estado Novo. Nesse sentido, para haver esse pacto, era preciso reconhecimento mútuo de ambas as partes, anulando, assim, as idéias de manipulação e desvio da classe operária. (GOMES, 1994).

Isso ocorreu na Paraíba durante o período do Estado Novo. A ênfase na cidadania social, no trabalhismo e no assistencialismo ruista, chegou a ser aplaudida pelo sociólogo uspiano Roger Bastide em visita à Paraíba. Um amplo projeto assentado em construção de escolas rurais pelo interior, hospitais e maternidades, refeitórios para operários, casas de acolhimento para crianças e velhos, sindicalismo corporativo assegurador dos direitos trabalhistas. Isso explica a adesão em massa das camadas populares ao governo de Carneiro, pois era isto que estava no *horizonte de expectativas* daqueles segmentos.

Não apenas o 1º de maio, mas em todas as festas cívicas analisadas, percebi a participação de segmentos das classes populares e de lideranças sindicais no interior do espetáculo oficial. Sobre isso, Gurjão (1994, p. 169) nos fala o seguinte: “Aliás, dirigentes de entidades operárias, a partir de então, sempre aparecem nas cerimônias oficiais, ao lado das autoridades, cooptadas, portanto, pelo regime, fornecendo a impressão de que ele contava com o respaldo popular”. Cabe interpelar, no entanto, se não havia adesão dos populares ao projeto trabalhista do Estado Novo e até que ponto esse apoio era mera “manipulação”. Em setembro de 1945, no bojo das propostas de reformas do Estado Novo, 90% dos grevistas da Fábrica de Tibiry queriam Getúlio no poder, com ou sem constituição. Pararam o trabalho, mas afixaram retratos do presidente pelas dependências

da fábrica. A greve durou poucas horas e os operários conseguiram o aumento que desejavam, assim, agradeciam ao Estado e sabiam fazer uso da legislação trabalhista. A reportagem do Jornal *O Estado da Paraíba*, ouvindo os trabalhadores sobre a questão das eleições presidenciais, informa que a maioria se posicionava entre Getúlio e Luis Carlos Prestes. (Jornal O ESTADO DA PARAÍBA, 25 set.1945)

No meu modo de ver, com o advento do Estado Novo, em vez do “desvio”, ocorreu uma mudança de tática de ação por parte dos trabalhadores paraibanos. O regime fechado, os principais líderes políticos e sindicais foram presos. O parlamento estadual fechado impedia discussões acaloradas como as, até então, vigentes. As tentativas comunistas em Natal, Recife e Rio de Janeiro foram derrotadas no nível nacional. Sendo assim, prevaleceu a negociação, um pacto entre Estado e classes trabalhadoras. Naquele momento, outras formas de atuação política foram vislumbradas. Waldir Porfírio, analisando a atuação do deputado classista Anacleto Vitorino, notara que, ainda na fase da vigência do período constitucional, o parlamentar citado recuara um pouco no tocante à resistência direta a fim de que seu mandato não fosse cassado. Para o autor citado, “O ano de 1936 transcorreu sob o signo da ação defensiva dos movimentos sindicais e sociais, que amargaram a prisão das suas principais lideranças e a intervenção nos seus sindicatos e entidades populares”. (PORFÍRIO, 2006, p. 322) Porfírio ensaia uma posição analítica com a qual sou bastante de acordo. Em vez da “teoria do desvio”, ele ressalta que “diante desse clima de intranquilidade e insegurança, o Deputado Anacleto Vitorino muda de tática quanto ao seu mandato e restringe-se à apresentação de projetos e requerimentos (...)” (IDEM, 2006, p. 322) Passa, de fato, a negociar com os poderosos, pois, repetindo Thompson, ninguém pode passar a vida inteira resistindo. Em 1936, o deputado classista Anacleto Vitorino muda o discurso em relação ao governo Argemiro de Figueiredo, chegando a votar favorável à moção de aplausos à administração vigente, contudo ressalta: “o Governador do Estado se impõe pelas suas realizações em proveito do bem público e da grandeza da Paraíba. Dá o seu apoio à Moção, **mas sem caráter político**”. (*apud* PORFÍRIO, 2006, p. 322. Grifo meu)

Embora desproporcionais nas relações de poder, os trabalhadores também faziam uma leitura do jogo político e da estratificação social. Nesse sentido, ao demarcarem um lugar no palco oficial, forçavam o governo a atender suas demandas. Os segmentos populares escolheram o caminho da negociação, passaram a realizar escolhas dentro do Giovanni Levi chama de *racionalidade limitada*.

Sendo assim, penso estar respondendo a problemática lançada na INTRODUÇÃO dessa narrativa. A pedagogia da festa, conforme nos ensina Balandier, também não tem sentido de mão única, pois se a cidade se entrega em homenagens ao seu governante, ao mesmo tempo exprime sua vontade de conseguir e manter seus direitos, cobrando o seu cumprimento por parte do Estado. A par desse referencial, entendo que a espetacularização da política paraibana, ao mesmo tempo em que procurava controle social, tinha que atender certas demandas das classes populares e, assim, também impunha limites aos poderosos do poder. Minha leitura da *teatrocracia* diverge muito da teoria schwartzberguiana, embora tenha abeberado aquele conceito. Mas, em meu entendimento, o teatro do poder não é suficientemente vigoroso, a ponto de “iludir”, “manipular” e “alienar” “meros espectadores” de forma plena. Afirmar isso seria voltar aos preceitos iluministas de “povo inculto”, “incapaz” de racionalidade.

É preciso dizer que, mesmo no decorrer do Estado Novo e toda *teatrocracia* política, não se anulou completamente o poder de resistência, mesmo que pontual. Um indício disso foi encontrado na própria documentação oficial.

Em ofício de 30 de janeiro de 1939, o interventor Argemiro de Figueiredo comunicava ao Secretário de Educação que havia relevado a pena de suspensão do pagamento do professor Lourival Cavalcante, diretor do grupo escolar “Álvaro Machado”, da cidade de Areia. O documento em tela nos dá indício de que o referido professor havia “desobedecido” às ordens da política vigente, por ocasião das festas do 4º aniversário do governo estadual. Entretanto, não entra em detalhes a respeito do ocorrido, nem revela a maneira como a pena foi revertida. Contudo, é uma pista significativa da existência da *resistência* simbólica realizada por alguns indivíduos que discordavam do *teatro do poder*. A essa peça juntei uma outra, embora ocorrida na cidade de Recife, mas com um militante da esquerda paraibana. José Peba Pereira dos Santos¹⁹⁷ relata que, quando estava em Recife, por volta de 1940, Getúlio Vargas visitara o Nordeste e a fábrica na qual ele trabalhava, mandou fabricar uma faixa dando vivas ao Estado Novo, em meio a um desfile organizado para recepcioná-lo. Mandou ainda fabricar uniformes para que os operários fossem ao espetáculo representando a fábrica Brandão. No dia, poucos operários foram ao encontro do presidente da República, de modo que os ausentes foram punidos no dia seguinte quando, na entrada da fábrica, a sobrinha do industrial foi separando os

¹⁹⁷ Sobre a trajetória desse sujeito histórico, consultar AUED, 2006.

trabalhadores entre os que haviam ido e os que não haviam ido ao desfile citado (AUED, 2006, p. 198) Embora a presença das classes trabalhadoras nas comemorações cívicas seja uma constante, não há por que não dar atenção significativa e relevante aos transgressores da ordem vigente.

Contudo, essas resistências não ameaçaram o projeto vitorioso da *hegemonia cultural*, elas apenas arranhavam a imagem dos poderosos, pois a ordem é vulnerável e portadora da desordem, ela abre brechas para que se mostre a negatividade do poder. (BALANDIER, 1982, p. 21)

Enfim, como dizia Guillaume La Perrière, em texto anti-Maquiavel datado do século XVI, um “bom governante” é como um zangão que reina em sua colméia sem ter a necessidade do uso do ferrão. O “verdadeiro governo” é aquele que também não faz uso do ferrão, do instrumento mortífero para então governar fazendo prevalecer o uso da força em seu personagem, mas aquele que, na ausência do ferrão, saiba utilizar a sabedoria e a diligência, assim como um verdadeiro pai de família. (*apud* FOUCAULT, 1979, p. 285)

Apropriando-me dessa idéia e resignificando-a, terminaria como tantos outros autores, em tom de denúncia de uma estratégia política que também é violenta, embora com mais sutileza, que é o *poder simbólico* da *teatrocracia*. Afinal de contas, também se fere o *Outro* sem o uso do ferrão do rei dos insetos do mel.

FIM DE FESTA: ALGUMAS CONSIDERAÇÕES...

1945. O Ocidente em crise com a *razão instrumental*, o Oriente ardendo em chamas cálidas da rosa de Hiroxima. O Brasil perdido no dilema paradoxal de seu regime político que, desgastado lá fora, também era questionado aqui dentro. Um regime político que mantinha uma face autoritária, mas que ajudou a destruir o fascismo italiano. Caía o pedestal do ditador gaúcho, com ele em cima, há exatos quinze anos, encerrando-se, assim, a chamada Era Vargas. Puxava-se a cortina do palco do Estado Novo, fechando uma cena da longa peça iniciada em 1930 e consolidada em 1937. O ator principal sai por trás do palco a se refugiar em sua fazenda São Borja, no estado do Rio Grande do Sul. Em seguida, o interventor Ruy Carneiro também desce do palco da política paraibana, manobrando a possibilidade de novos papéis e novo palco.

A partir de então, outro teatro se formava, compondo textos que enredavam o regime democrático. Eleições, parlamento, constituição, pluripartidarismo, voto secreto, liberdades civis e políticas. Eis alguns elementos concernentes à nova *teatrocracia*. Nossas investigações não avançam para essa temporalidade, apenas observei, a propósito, que, após 1945, há uma considerável redução na euforia das comemorações cívicas na Paraíba. Dessa investigação, resta voltar a perguntar: por que a *obsessão comemorativa* (NORA), por que esse *abuso de memória* (RICOEUR) na Paraíba de 1935-1945?

Em primeiro lugar, visto pelo contexto internacional, reinava a ideologia dos regimes autoritários e intervencionistas de direita e de esquerda. A crise de 1929 e os efeitos econômicos e sociais acentuou as tensões e fez as elites burguesas em vários países optarem pelos fascismos como forma de evitarem o bolchevismo. Entretanto, ambos os regimes utilizaram a *cultura política* do espetáculo como forma de buscar *hegemonia* por intermédio das comemorações e da apropriação simbólica de um passado mítico.

No plano nacional, após o movimento de 1930, o Estado Nacional Brasileiro se estruturava na linha inspiratória dos fascismos europeus. Salvo um curto espaço de três anos, o restante dos quinze anos de Getúlio se deu em meio a um projeto industrializante nacionalista, corporativista e repressivo. Mesmo no chamado curto período democrático (1934-1937), as perseguições a comunistas e o Estado de Sítio caminhavam, passo a passo, com a Carta liberal de 1934. Durante o Estado Novo (1937-1945), os usos da propaganda política e da cultura, de um modo geral, foram feitos no sentido da busca de *hegemonia* de um Estado que se apresentava acima das classes e procurava incutir o ideário da unidade.

A Paraíba, assim como os demais estados, deveria seguir a política cultural do Estado Nacional. A orientação era inculcar tradições nacionais para juntar os estados, um a um, como uma colméia de abelhas cujo zangão habitava o Rio de Janeiro. A identidade nacional dava as cartas em face dos sentimentos locais e regionais que deveriam se anular perante o pertencimento maior desejado pelo Governo Federal.

Os usos do passado nacional, devidamente selecionados pelo Estado Brasileiro, procuravam usar a memória como matéria-prima essencial a mover o presente brasileiro, a prometer um futuro de progresso e paz social. As festas comemorativas são apropriações de passados remotos e recentes, lidos pela ideologia vigente, que procurava combater todas as formas de resistências em nome do discurso da pátria e da nação. Os *lugares de memórias*, seus mitos constituintes, seus lugares sacro-cívicos, longe de serem meras solenidades imparciais, são, em verdade, signos marcados numa linha de tempo heróica a desembocar na mitificação do chefe do presente.

Entretanto, dizer que a Paraíba daquele contexto apenas seguia, mecanicamente, a dinâmica ensejada nas escalas da macro-história, na minha convicção, seria bastante empobrecedor para essa narrativa. Dessa forma, questionaria: qual a especificidade da *espetacularização política* na Paraíba de 1935-1945?

Argemiro de Figueiredo, conforme analisou a historiadora Martha Falcão, recompôs com o oligarquismo paraibano. Após a saída de José Américo da cena política, ele impôs sua liderança sobre o Partido Progressista trazendo de volta às suas hostes dissidentes como Ernani Sátiro e Fernando Nóbrega. Com o golpe de 1937 se manteve à frente do executivo paraibano, agora na qualidade de interventor, apoiado pela maioria dos coronéis paraibanos. Sua queda, em 1940, se deveu a querelas intra-oligárquicas com o resto do que não foi absorvido pelo Palácio da Redenção, a saber, a família Pessoa, de Umbuzeiro.

Ruy Carneiro daria continuidade ao governo. Nomeado, estrategicamente, por estar fora da Paraíba e, portanto, de suas querelas coronelísticas, assumiu uma feição bastante assistencialista e trabalhista, sem, contudo, abrir mão da estrutura oligárquica, de longe arraigada nas bases de poder.

Nesse particular, ambos estavam familiarizados com os usos do espetáculo na política. Percebiam que a cultura era instrumento importante para a busca da *hegemonia*. Os dois interventores estavam articulados com seu próprio tempo, cujo contexto macro, acima já fiz notar. Mobilizaram, em prol de uma nova forma de controle político para a Paraíba, a *teatrocracia*. Essa cultura, porém, era levada à efeito para atender ao novo

contexto histórico marcado pela ascensão da multidão na História. A Paraíba, desde pelo menos 1917, assistia a emergência, na cena pública, das classes populares urbanas em lutas pelas conquistas por melhores condições de vida e trabalho. No pós-1930, aguçaram-se as lutas entre oligarquias emergentes e tenentes; posteriormente, entre aquelas e as dissidentes, assim como entre segmentos das classes trabalhadoras e os poderosos controladores do aparelho de Estado. Diante desse crescimento da mobilização das camadas médias urbanas e das classes populares, e dos confrontos entre os grupos políticos que haviam participado da Aliança Liberal, os governos paraibanos do pós-1930 tiveram que buscar a legitimidade política pelas vias do teatro do poder. Contudo, a *cultura política do espetáculo*, na Paraíba da temporalidade em estudo, é híbrida, pois, ao instituir novas bases de *hegemonia* e controle social por meio do simbólico e da subjetividade, não sucede bruscamente uma *cultura política clientelista-oligárquica*, nem anula a coexistência com a *cultura política de sujeição*, elas se cruzam o tempo todo.

Entre 1930 e 1934, o tenentismo foi acentuado de modo a suscitar críticas por parte de oligarcas como Eptácio Pessoa. Com a reconstitucionalização e a vitória de um representante das oligarquias algodoeiro-pecuária no poder, em meio à decadência do poderio dos tenentes, 1935 marcava com cores vermelhas o acirramento de greves e tentativas de instalação de governos comunistas nos vizinhos Recife e Natal. Os aparelhos coercitivos foram acionados, mas não podiam atuar de forma contínua e generalizante. Daí porque, se buscou no teatro do poder, uma forma mais sutil de manter a ordem vigente. A partir de 1937, com o Estado Novo e a prisão das lideranças comunistas, Argemiro de Figueiredo e Ruy Carneiro, respectivamente, mantiveram uma relativa *hegemonia* política e social que foi, imensamente, fruto do espetáculo do poder das comemorações cívicas. Isso porque, não podemos perder de vista que os componentes da paixão, da emoção, da sensibilidade, da máscara, da festa, são bastante eficientes.

Contudo, a *teatrocracia* não deve ser confundida com “manipulação” de espectadores, mas como um jogo político no qual governantes e governados se relacionam e jogam, cada qual com trunfos diferentes a disputar uma partida composta por times extremamente desiguais. As classes populares apoiaram o projeto político do Estado Novo por adesão e não por “cooptação” “inconsciente”. Sobretudo partir da década de 1940, com a ideologia do *trabalhismo*, selou-se um pacto entre Estado e trabalhadores, as relações passaram a ocorrer muito mais no campo da negociação política.

Por um lado, o Estado se apropriou do conjunto de idéias, crenças, e valores que circulavam no meio dos trabalhadores da Primeira República e os ressignificou, transformando em gesto de pura dádiva. Por outro, as classes populares, durante o Estado Novo, também se apropriaram da ideologia do trabalhismo relendo-a, selecionando o personagem e o texto a ser encenado para o Estado e, assim, jogar com a propaganda oficial procurando dela se beneficiar. Até porque, como assinala Jorge Ferreira (2011), naquele momento, a propaganda e a repressão do Estado impediram qualquer outra identidade de classe que não o trabalhismo, contudo, o alcance da legitimidade política não ocorreria sem ganhos materiais e simbólicos por parte dos trabalhadores que sancionaram o pacto.

Os atores políticos fazem o uso da máscara, um instrumento utilizado para que o governante suba no palco e assuma um personagem, os dirigentes se transformam em artistas da política, inventam uma arte cheia de artifícios e ilusões, de trucagens e tapeações, signos emblemáticos da tradição histórica da arte dramática. A máscara no rosto do político permite a ele fabricar uma personalização do poder, um sentimento de simulação, uma política de artifícios que fabrica um texto épico a ser encenado, procurando ocultar outras tantas possibilidades narrativas.

Contudo, os populares não são meros espectadores moldados pelo texto do ator oficial. As autoridades aceitas, como nos ensina Michel de Certeau (1995, p. 37), não significa passividade popular, pois a multidão de pobres também fabricam suas máscaras, encenam seus papéis, procuram convencer os poderosos apelando para o contrateatro. Quando não ocorre de maneira mais direta e expressiva, os populares organizam lutas obscuras, um “murmúrio organizador de uma língua verdadeira surpreende sempre os deuses do poder e os personagens do teatro oficial, quando, por acaso, calam-se momentaneamente”.

Que no presente histórico saibamos fazer contrateatros e revoluções ocultas, como atores históricos de tempos de crise de crença nas instituições políticas é muito interessante dizer e fazer algo em prol de uma contracultura política, menos personalista e mais cidadã.



REFERÊNCIAS E FONTES

AIRES, José Luciano de Queiroz. Pincelar para desenhar a nação: pintura, identidade nacional e ensino de História. In: SANTOS NETO, Martinho Guedes dos (Org.) **História Ensinada**: linguagens e abordagens para a sala de aula. João Pessoa: Idéia, 2008, p. 43-65.

_____. **Pintando o herói da República**: a construção do imaginário mitificado de Tiradentes. Anais do XXV Simpósio Nacional de História. Fortaleza: UFCE, 2009.

_____. Poder e cultura nas obras de Thompson e Edward Said. **Cadernos de História**-oficina de História. Recife: Editora Universitária da UFPE, ano IV, nº 4, 2010, p. 110-129.

_____. “iconografia do sofrimento”: fotografias de guerras em Susan Sontag. **Revista Blecaute**, Campina Grande, EDUEPB, ano 2, n 6, 2010, p. 52-62.

_____. **Inventando tradições, construindo memórias**: a “Revolução de 1930” na Paraíba. Dissertação (Mestrado em História), Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2006.

_____. A fabricação do mito João Pessoa: uma cultura histórica heroicizante na Paraíba de 1930. In: SANTOS NETO, Martinho Guedes dos e COSTA, Robson Xavier da. (Orgs.) **Pesquisa em história**: temas e abordagens. João Pessoa: Editora Universitária da UFPB, 2009, p. 285-312.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. Por uma leitura “safada” de Thompson. In: **História**: _____ a arte de inventar o passado. Bauru, SP: Edusc, 2007, p. 235-245.

_____. Da terceira margem eu so(u)rrio: sobre História e invenção. In: _____ **História**: a arte de inventar o passado. Bauru, SP: Edusc, 2007, p.19-39.

_____. As dobras do dizer: da (im)possibilidade da História oral. In: _____ **História**: a arte de inventar o passado. Bauru, SP: Edusc, 2007, p. 229-234.

_____. Íntimas histórias: a amizade como método de trabalho historiográfico. **Revista Territórios e Fronteiras**, PPGH/UFMT, v.2, n.2, jul./dez. 2001.

_____. Palavras que calcinam, palavras que dominam: a invenção da seca do Nordeste. **Revista Brasileira de História**, v. 15, n. 28, São Paulo, 1995, p. 111-120.

_____. **Quando a gente não espera, o sertão vem**: Grande Sertão: Veredas, uma interpretação da história do Brasil e de outros espaços. <http://www.cchla.ufrn.br/ppgh/docentes/durval/artigos/segunda_remessas/grande_sertao_veredas.pdf>. Acesso: 22 maio 2011.

_____. **Preconceito contra a origem geográfica e de lugar**: as fronteiras da discórdia. São Paulo: Cortez, 2007.

_____. **Falas de astúcias e de angústias:** a seca no imaginário nordestino- de problema à solução (1877-1922). Dissertação (Mestrado em História), UNICAMP. Campinas-SP, 1988.

ALBUQUERQUE, Wlamira R. de. Patriotas, Festeiros, Devotos: As comemorações da Independência na Bahia (1888-1923). In: CUNHA, Maria Clementina Pereira. **Carnavais e outras F(r)estas** (Org.). Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2002, p. 157-203.

ALBUQUERQUE, Umbelino Peregrino de. O velho prédio da RT na evolução da arquitetura paraibana. In: MELLO, José Octávio de Arruda e TAVARES, Nilton (Orgs.) **Rádio Tabajara: 50 anos (1937-1987)**. João Pessoa: A União editora, 1987, p. 17-18.

ALMEIDA, Maria das Graças Andrade Ataíde. Estado Novo: Projeto Político Pedagógico e a construção do saber. **Revista Brasileira de História**, v. 18, nº 36, São Paulo, 1998.

ALVES, Fernanda Karoline Martins Lira. Becos e casebres na Parahyba do Norte: na mira da ordem sanitária. In: SOUSA, Antonio Clarindo Barbosa de e FERNANDES, Paula Rejane (Orgs.) **Cidades e experiências modernas**. Campina Grande: EDUFCG, 2010, p. 57-84.

ANDERSON, Benedict. **Comunidades Imaginadas:** reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. Tradução Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ARANHA, Gervácio Batista. A História Renovada: a emergência dos novos paradigmas. **Revista Saeculum**, UFPB, 1998/99, p. 41-73.

_____. As estações de trem nas cidades do Norte Brasileiro como símbolo de um novo espaço-tempo (1880-1930) In: SOUSA, Antonio Clarindo Barbosa de e FERNANDES, Paula Rejane (Orgs.) **Cidades e experiências modernas**. Campina Grande: EDUFCG, 2010, p. 137-166.

_____. **Trem e imaginário na Paraíba e região:** tramas político-econômicas (1880-1925). Campina Grande: EDUFCG, 2006.

_____. O trem de ferro em imagens literárias: advento triunfal da mecânica moderna no Brasil da transição do século 19 para o 20? In: CITTADINO, Monique e GONÇALVES, Regina Célia. (Orgs.) **Historiografia em Diversidade:** ensaios de História e Ensino de História. Campina Grande: Editora da UFCG, 2008, p.143-162.

_____. Seduções do moderno na Parahyba do Norte: trem de ferro, luz elétrica e outras conquistas materiais e simbólicas (1880-1925). In: AGRA DO Ó et all (Orgs.) **A Paraíba no Império e na República:** estudos de história social e cultural. – 2. ed. João Pessoa: Idéia, 2005, p. 79-132.

ARAÚJO, Darlene Karla. **O impacto da nova arquitetura pública e a paisagem da capital paraibana: 1900 – 1950**. Dissertação (Mestrado em Engenharia Urbana). Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2008.

ARAÚJO, Edna Maria Nóbrega. Ordem e desordem reinventam os cenários da cidade: a Parahyba do Norte entre os séculos XIX e XX. In: CITTADINO, Monique e GONÇALVES, Regina Célia. (Orgs.) **Historiografia em Diversidade**: ensaios de História e Ensino de História. Campina Grande: Editora da UFCG, 2008, p. 283-292.

ARAÚJO, Fátima. A Rádio Tabajara no contexto radiofônico nacional (política, ideologia, cultura e lazer). In: MELLO, José Octávio de Arruda e TAVARES, Nilton (Orgs.) **Rádio Tabajara**: 50 anos (1937-1987). João Pessoa: A União editora, 1987, p. 15-16.

_____. **Santa Rosa**: um teatro de 120 anos. João Pessoa: A União Editora, 2009.

_____. **Paraíba**: imprensa e vida. 2. ed. João Pessoa: GRAFSET, 1986.

_____. **História e ideologia da imprensa da Paraíba**. João Pessoa: A União Editora, 1983.

ARAÚJO, Naughton Rocha França de. **Argemiro de Figueiredo**. João Pessoa: A União Editora, 2000.

ARÊAS, Luciana Barbosa. As comemorações do 1º de maio no Rio de Janeiro (1890-1930). **Revista de História Social**, Campinas/SP, n. 4/5, 1997-98, p. 9-28.

ARNAUD, Antônio Carneiro. **Ruy Carneiro**. João Pessoa: A União Editora, 2000.

AUED, Bernadete Wrublevski. **O sapateiro militante**: José Peba Pereira dos Santos. Campina Grande: EDUEPB, 2006.

BALANDIER, George. **O Poder em cena**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1982.

BAKHTIN, Mikhail. As formas e imagens da festa popular na obra de Rabelais. In: _____ **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. 4. ed. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1999.

BAPTISTA, Iria Catarina Queiróz e ABREU, Karen Cristina Kraemer. **Fotografia na imprensa**: a imagem visual publicizada. <<http://www.bocc.uff.br/pag/baptista-iria-abreu-karen-fotografia-na-imprensa.pdf>>. Acesso: 12 jan.2011.

BARBOSA, Carlos Alberto Sampaio. **A fotografia a serviço de Clio**: uma interpretação da história visual da Revolução Mexicana (1900-1940). São Paulo: Editora da UNESP, 2006.

BARROS, José D'Assunção . **O campo da História**: especialidades e abordagens. Petrópolis, RJ: Vozes, 2004.

BARTHES, Roland. **A Câmara Clara**. Nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BATISTA, Raimundo Nonato. Primeiras recordações da capital. In: MELLO, José Octávio de Arruda e AGUIAR, Wellington (Orgs.). **Uma cidade de quatro séculos: evolução e roteiro**. João Pessoa: FUNCEP, 1989, p. 252-253.

BEHAR, Regina Maria Rodrigues. Cinema em G. Lukács e W. Benjamin: uma análise comparativa. **Revista Saeculum**, João Pessoa, jan./dez./1998/1999, n. 4/5, p. 117-135.

_____. Cinema e História: um diálogo contemporâneo e suas possibilidades. In: ARAÚJO, Edna Maria Nóbrega; NÓBREGA, Elisa Mariana de Medeiros; SANTOS NETO, Martinho Guedes; BARBOSA, Vilma de Lurdes (Orgs.) **Historiografia e(m) diversidade: artes e artimanhas do fazer histórico**. João Pessoa: Editora da UFCG/ANPUH-PB, 2010, p. 295-307.

_____. Conterrâneos velhos de guerra: o cinema escreve a história ‘vista de baixo’. In: CURY, Claudia Engler; FLORES, Élio Chaves; CORDEIRO JÚNIOR, Raimundo Barroso. (Orgs.) **Cultura histórica e Historiografia: legados e contribuições do século 20**. João Pessoa: Editora Universitária/UFPB, 2010.

_____. **Caçadores de imagens: cinema e memória em Pernambuco**. Tese (Doutorado em Comunicação). Universidade de São Paulo. São Paulo, 2002.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed.- São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade**. Tradução Carlos Felipe Moisés, Ana Maria Loriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BERNARDET, Jean-Claude. **Cinema Brasileiro: proposta para uma História**. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

BITTENCOURT, Circe. As “Tradições Nacionais” e o Ritual das Festas Cívicas. In: PINSKY, Jaime (Org.) **O ensino de História e a criação do fato**. 12.ed. São Paulo: Contexto, 2006, p.43-72.

_____. Documentos não escritos na sala de aula. In:_____ **Ensino de História: fundamentos e métodos**. São Paulo: Cortez, 2004, p. 353-400.

BITTENCOURT, Machado. A arte fotográfica de Walfredo Rodriguez. In: SANTOS, Alex (Org.) **Walfredo Rodrigues e a cultura paraibana**. João Pessoa: A União Editora, 1989, p. 75-91.

BOMENY, Helena. (Org.) **Constelação Capanema: Intelectuais e Políticas**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2001.

BOURDIEU, Pierre. **O Poder Simbólico**. Tradução de Fernando Tomaz. Lisboa: Difel, 1989.

BORGES, Maria Eliza Linhares. **História & Fotografia**- Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

BORGES, Mirelle Ferreira. **Heitor Villa-Lobos, o músico educador**. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2008.

_____. O Brasil cantando a uma só voz: Heitor Villa-Lobos, o músico educador. In: FERREIRA, Jorge (Org.). **As Repúblicas no Brasil: política, sociedade e cultura**. Niterói, RJ: Editora da UFF, 2011, p. 93-110.

BORGES, Vavi Pacheco Anos Trinta e Política: História e Historiografia. In: FREITAS, Marcos Cezar (Org.) **Historiografia Brasileira em Perspectiva**. 6.ed. São Paulo: Contexto, 2005, p. 159-182.

BOURDÉ, Guy e MARTIN, Hervé. **As Escolas Históricas**. Tradução de Ana Rabaça. 1983.

BURKE, Peter. A Invenção da Biografia e o Individualismo Renascentista. **Revista de Estudos históricos**, Rio de Janeiro, Fundação Getúlio Vargas, nº 19, 1997.

_____. **A Escola dos Annales (1929-1989): A Revolução Francesa da Historiografia**. Tradução de Nilo Odália. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997.

_____. **O que é História Cultural?** Tradução de Sérgio Góes de Paula. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

_____. **Testemunha Ocular: História e Imagem**. São Paulo: EDUSC, 2004.

BURKE, Peter e BRIGGS, Asa. **Uma história social da mídia: de Gutemberg à internet**. Tradução Maria Carmelita Pádua Dias. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

_____. BRIGGS, Asa. **Uma história social da mídia: de Gutemberg à internet**. Tradução Maria Carmelita Pádua Dias. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

CABRAL FILHO, Severino. O “poder vir a ser” da obra de arte tecnicamente reproduzida: uma centelha de esperança em Walter Benjamin. In: CITTADINO, Monique e GONÇALVES, Regina Célia. (Orgs.) **Historiografia em Diversidade: ensaios de História e Ensino de História**. Campina Grande: Editora da UFCG, 2008, p. 283-292.

_____. A cidade desejada: Campina Grande, imagens e histórias. In: SOUSA, Antonio Clarindo Barbosa de; DANTAS, Eugênia Maria; OLIVEIRA, Iranilson Buriti de; ANDRADE, Joel Carlos de Sousa (Orgs.) **Cultura e cidades**. Campina Grande: EDUFCG, 2009, p. 40-54.

CALABRE, Lia. Políticas públicas culturais de 1924 a 1945: o rádio em destaque. **Revista de Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, n. 31, 2003, p. 161-181.

_____. **O historiador e o rádio: relações em questão**. Anais do V Encontro dos Núcleos de Pesquisa da Intercom.

CALDAS, Waldenyr. **Iniciação à música popular brasileira**. 3. ed. São Paulo: Ática, 2001.

CAPELATO, Maria Helena Rolim. História Política. **Revista de Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, nº 17, 1996.

_____. **Multidões em cena**: propaganda política no varguismo e no peronismo. 2 ed. São Paulo: Editora UNESP, 2009.

_____. Estado Novo: Novas Histórias. In: FREITAS, Marcos Cezar (Org.) **Historiografia Brasileira em Perspectiva**. 6.ed. São Paulo: Contexto, 2005, p. 183-213.

CARDOSO, Ciro Flamarion; MAUAD, Ana Maria. História e Imagem: os exemplos da fotografia e do cinema. In CARDOSO, Ciro F. e VAINFAS, Ronaldo (Orgs.) **Domínios da História**: Ensaios de Teoria e Metodologia. Rio de Janeiro: Campus, 1997, p. 401-439.

CARDOSO, Lourenço. **Observando fotografias, enxergando discursos**. Dissertação (Mestrado em Comunicação). Universidade de Brasília. Brasília, 2009.

CARNEIRO, Josélio (Org.) **Tabajara-65 anos**: a Rádio da Paraíba. João Pessoa: A União Editora, 2002.

CARVALHO, José Murilo de. **A Formação das Almas**: O Imaginário da República no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

_____. O Brasil, de Noel a Gabriel. In: CAVALCANTE, Berenice; STARLING, Heloisa; EISENBERG, José (Orgs.) Decantando a República: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira. V. 2, Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004, p. 23-43.

CASTRO NEVES, Frederico de. Getúlio e a seca: políticas emergenciais na Era Vargas. **Revista Brasileira de História**, v. 21, n. 40, São Paulo, 2001.

_____. **A multidão e a História**: saques e outras ações de massas no Ceará. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.

CATROGA, Fernando. **Memória, História e Historiografia**. Coimbra: Quarteto, 2001.

CAVALCANTI, Radiel. Uma emissora através do tempo. In: MELLO, José Octávio de Arruda e TAVARES, Nilton (Orgs.) **Rádio Tabajara**: 50 anos (1937-1987). João Pessoa: A União Editora, 1987, p. 7-9.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**: artes de fazer. 12. ed. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994.

_____. **A cultura no plural**. 5. ed. Tradução de Enid Abreu Dobránszky. Campinas, SP: Papirus, 1995.

CHAGAS, Waldeci Ferreira. **As singularidades da modernização na cidade da Parahyba, nas décadas de 1910 a 1930**. Tese (Doutorado em História). Universidade Federal de Pernambuco. 2004.

CHARTIER, Roger. **A História Cultural: entre práticas e representações**. Tradução de Maria Manuela Galhardo. Rio de Janeiro: Difel, 1990.

CIAVATTA, Maria. Educando o trabalhador da grande “família” da fábrica- a fotografia como fonte histórica. In: CIAVATTA, Maria e ALVES, Nilda (Orgs.) **A leitura de imagens na pesquisa social**. 2. ed. São Paulo: Cortez, 2008, p. 37-59.

CITTADINO, Monique e SILVA, Ana Beatriz Ribeiro Barros. Estado Novo na Paraíba: aspectos iniciais da interventoria de Ruy Carneiro (1940-1945). In: _____ e GONÇALVES, Regina Célia. (Orgs.) **Historiografia em Diversidade: ensaios de História e Ensino de História**. Campina Grande: Editora da UFCG, 2008, p. 121-142.

COELHO, Tiago da Silva. Os retirantes de Portinari e as práticas políticas de combate à seca durante o 1º governo de Vargas. <<http://periodicos.unesc.net>>. Acesso: 15 maio. 2011.

CORDEIRO JÚNIOR, Raimundo Barroso. Lucien Febvre e a cultura histórica no século XX. In: CURY, Claudia Engler; FLORES, Élio Chaves; CORDEIRO JÚNIOR, Raimundo Barroso. (Orgs.) **Cultura histórica e Historiografia: legados e contribuições do século 20**. João Pessoa: Editora Universitária/UFPB, 2010, p. 69-92.

COSTA, Osmani Ferreira. **Rádio e Política: a aventura eleitoral de radialistas no século XX**. Londrina: Edel, 2005.

COSTA, Simone da Silva. Movimento Noelista: formação cristã, assistencialismo e ordem social. In: SANTOS NETO, Martinho Guedes dos e COSTA, Robson Xavier da. (Orgs.) **Pesquisa em história: temas e abordagens**. João Pessoa: Editora Universitária da UFPB, 2009, p. 161-187.

D`ALESSIO, Márcia Mansor e JANOTTI, Maria de Lourdes Mônico. A esfera do político na produção acadêmica dos programas de Pós-Graduação (1985-1994). **Revista de Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, nº 17, 1996.

_____. Imprensa, História, Historiografia. Algumas observações. In: FERREIRA, Antonio Celso; BEZERRA, Holien Gonçalves; DE LUCA, Tânia Regina. (Orgs.) **O historiador e seu tempo**. São Paulo: Editora UNESP, 2008, p. 129-138.

_____. Estado-Nação e construções identitárias: uma leitura do período Vargas. In: SEIXAS, Jacy A; BRESCIANI, Maria Stella e BREPOHL, Marion (Orgs.) **Razão e paixão na política**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2002, p. 159-180.

DÂNGELO, Newton. Ouvindo o Brasil: O Ensino de História pelo Rádio - décadas de 1930/40. **Revista Brasileira de História**, v. 18, n. 36, São Paulo, 1998.

DAVIS, Natalie Zemon. **O retorno de Martin Guerre**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

DEL PRIORE, Mary. **Festas e utopias no Brasil Colonial**. São Paulo: Brasiliense, 2000.

DE LUCA, Tânia Regina. A Revista do Brasil (1916-1944): notas de pesquisa. In: FERREIRA, Antonio Celso; BEZERRA, Holien Gonçalves; DE LUCA, Tânia Regina. (Orgs.) **O historiador e seu tempo**. São Paulo: Editora UNESP, 2008, p. 117-138.

DIAS, Margarida Maria Santos. **Intrepida Ab Origine**: O Instituto Histórico e Geográfico Paraibano e a Produção da História Local- 1905-1930. João Pessoa: Almeida Gráfica e Editora LTDA, 1996.

Dicionário de Artes Visuais na Paraíba. <<http://www.artesvisuaisparaiba.com.br/hist>>. Acesso: 30 mar. 2011.

DIEHL, Astor Antonio. História em transe: Clio e seus artífices. In: CURY, Claudia Engler; FLORES, Élio Chaves; CORDEIRO JÚNIOR, Raimundo Barroso. (Orgs.) **Cultura histórica e Historiografia**: legados e contribuições do século 20. João Pessoa: Editora Universitária/UFPB, 2010, p. 13-36.

DOSSE, François. Paul Ricoeur revoluciona a História. In: **A História à prova do tempo**: da história em migalhas ao resgate do sentido. Tradução Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Editora UNESP, 2001.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Tradução Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papirus, 1993.

DUARTE, Rodrigo. A discussão sobre a reprodutibilidade da obra de arte e o “novo laocoonte”, de Arnheim limiares da estética. In: OTTE, Georg; SEDLMAYER, Sabrina; CORNELSEN, Elco (Orgs.) **Limiares e Passagens em Walter Benjamin**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010, p. 205-222.

EGYPTO, Ednaldo do. Sobre o teatro paraibano. **História da Paraíba em fascículos**. João Pessoa: A União Editora, 1997.

_____. PRI-4: mão forte ao teatro paraibano. In: MELLO, José Octávio de Arruda e TAVARES, Nilton (Orgs.) **Rádio Tabajara**: 50 anos (1937-1987). João Pessoa: A União editora, 1987, p. 7-9.

FALCON, Francisco. História e Poder. In: CARDOSO, Ciro F. e VAINFAS, Ronaldo (Orgs.) **Domínios da História**: Ensaios de Teoria e Metodologia. Rio de Janeiro: Campus, 1997, p. 61-89.

FERREIRA, Jorge (Org.) **O populismo e sua história**: debate e crítica. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

_____. **Trabalhadores do Brasil**: o imaginário popular (1930-1945). Rio de Janeiro: 7 Letras, 2011.

FERREIRA, Marieta de Moraes. História oral, comemorações e ética. **Projeto História**. Ética e História oral, São Paulo, nº 15, abr. 1997, p.157-164

_____; PINTO, Surama Conde Sá. **A Crise dos anos 20 e a Revolução de Trinta**. Rio de Janeiro: CPDOC, 2006.

FERRO, Marc. O Filme. In: LE GOFF, Jacques; NORA, Pierre (Orgs). **História**: Novas Abordagens. Rio de Janeiro: F.Alves, 1988.

FIGUEIREDO JÚNIOR, Paulo Matias de. **Fotografia e desenvolvimento social**: um recorte da realidade. Campina Grande: EDUEPB, 2005.

FLORES, Élio Chaves. Cultura Histórica e Historiografia na época de Fernand Braudel (1902-1985). In: CURY, Claudia Engler; FLORES, Élio Chaves; CORDEIRO JÚNIOR, Raimundo Barroso. (Orgs.). **Cultura histórica e Historiografia**: legados e contribuições do século 20. João Pessoa: Editora Universitária/UFPB, 2010, p. 93-119.

FLORES, Elio Chaves e BEHAR, Regina (Orgs.) Linguagens visuais no ensino de História. In: OLIVEIRA, Margarida Maria Dias e MENEZES, Joedna Reis (Orgs.) **Anais IX Encontro Estadual de Professores de História**, João Pessoa: Editora Sal da Terra, 2000, p. 218-234.

FOUCAULT, Michel. A vida dos homens infames. _____ **Ditos e escritos**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003, p. 203-222.

_____ **Microfísica do Poder**. Tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

FONSECA, Thais Nívia de Lima. **História & Ensino de História**. 2 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

FORTES, Alexandre, NEGRO, Antonio Luigi e FONTES, Paulo. Peculiaridades de E. P. Thompson. In: FORTES, Alexandre e SILVA, Sérgio (Orgs). **As peculiaridades dos Ingleses e outros artigos**. 3. ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2001, p. 21-50.

FREUND, Gisèle. **Fotografia e Sociedade**. Tradução de Pedro Miguel Frade. 2. ed. Lisboa: Vega, 1995.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Sete aulas sobre linguagem, memória e história**. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

_____ O enigma do passado: Ricoeur e a “justa memória”. **Mente, Cérebro & Filosofia**

_____ O que significa elaborar o passado? In: PUCCI, Bruno; LASTÓRIA, Luiz Atônio Calmon Nabuco; COSTA Belarmino Cesar Guimarães. (Orgs). **Tecnologia, cultura e formação... ainda Aschwitz** São Paulo: Cortez, 2003, p. 35-44.

GINZBURG, Carlo. Sinais: Raízes de um Paradigma Indiciário. In: _____ **Mitos, Emblemas e Sinais**. Morfologia e História. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 143-179

_____. **A Micro-História e outros ensaios.** Lisboa: Difel, 1989.

_____. **Os fios e os rastros:** verdadeiro, falso, fictício. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

GOMES, Ângela de Castro. História, Historiografia e Cultura Política no Brasil: algumas reflexões. In: SOIHET, Rachel; BICALHO, Maria Fernanda; GOUVÊA, Maria de Fátima Silva. (Orgs.) **Cultura Políticas:** ensaios de História Cultural, História Política e Ensino de História. Rio de Janeiro: Mauad, 2005, p. 21-44.

_____. José Veríssimo e 'A educação nacional': história pátria e cultura política republicana. In: CURY, Claudia Engler; FLORES, Élio Chaves; CORDEIRO JÚNIOR, Raimundo Barroso. (Orgs.) **Cultura histórica e Historiografia:** legados e contribuições do século 20. João Pessoa: Editora Universitária/UFPB, 2010, p. 147-157.

_____. O populismo e as ciências sociais no Brasil: a trajetória de um conceito. In: FERREIRA, Jorge (Org.) **O populismo e sua história:** debate e crítica. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010, p. 17-57.

_____. **A invenção do trabalhismo.** 2 ed. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1994.

GONÇALVES, Maurício. **O cinema brasileiro como construtor da identidade nacional:** A Bela Época e a Atlântida. XXX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Santos – 29 de agosto a 2 de setembro de 2007.

GOULART, Silvana. **Sob a verdade oficial:** ideologia, propaganda e censura no Estado Novo. São Paulo: Marco Zero, 1990.

GRAMSCI, Antonio. Os intelectuais e a organização da cultura: contribuição para uma história dos intelectuais. Tradução de Carlos Nelson Coutinho. São Paulo: Círculo do Livro,

GRANET-ABISSET, Anne Marie. O historiador e a fotografia. Tradução de Yara Aun Khoury. **Revista Brasileira de História.** São Paulo, n 24, jun. 2002, p. 9-26.

GUILLEN, Isabel Cristina Martins. Cantadores das viagens: a literatura de cordel e a experiência da migração nordestina para a Amazônia. <<http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/7107.pdf>>. Acesso: 15 maio. 2011.

_____. Seca e migração no Nordeste: reflexões sobre o processo de banalização de sua dimensão histórica. 2002. <http://www.fundaj.gov.br/tpd/111.html>. Acesso: 21 maio 2011.

GUIMARÃES NETO, Regina Beatriz. Tempo e imagens: Alcir Lenharo e a História. **Revista Territórios e Fronteiras,** PPGH/UFMT, v.2, n.2, jul./dez. 2001.

_____. Trajetórias de vida, trajetórias de ofício. **Revista Saeculum.** João Pessoa, jul.-dez. 2010, p. 167-186.

_____. **Historiografia, diversidade e História oral:** questões metodológicas. Mimeo, 2012.

GURJÃO, Eliete de Queiroz. **Morte e Vida das Oligarquias.** João Pessoa: Editora Universitária/UFPB, 1994.

_____. Secca de 32: uma história social do Nordeste. In: MELLO, José Octávio de Arruda (Org.). **Ideologia e espaço social em Orris Barbosa:** ensaio crítico sobre a seca de 32. Mossoró, RN: Fundação Vingt-ut Rosado, 1999, p. 29-40.

HOBBSAWM, Eric; RANGER, Terence (Orgs.) **A Invenção das Tradições.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

_____. **Ecoss da Marselhesa:** Dois Séculos Revêem a Revolução Francesa. Tradução Maria Célia Paoli. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. E. P. Thompson. In: FORTES, Alexandre e SILVA, Sérgio (Orgs.). **As peculiaridades dos Ingleses e outros artigos.** 3. ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2001, p. 185-202.

_____. **Era dos Extremos:** o breve século XX (1914-1991). Tradução Marcos Santarita. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

_____. **História social do jazz.** Tradução Ângela Noronha. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

HORKHEIMER, Max e ADORNO, Theodor. A indústria cultural: o Iluminismo como mistificação de massas. In: LIMA, Luiz Costa (Org.) **Teorias da Cultura de Massa.** 7. Ed. São Paulo: Paz e Terra, 2000, p. 169-214.

JANOTTI, Maria de Lourdes Mônaco. Imprensa e ensino na Ditadura. In: FERREIRA, Antonio Celso; BEZERRA, Holien Gonçalves; DE LUCA, Tânia Regina. (Orgs.) **O historiador e seu tempo.** São Paulo: Editora UNESP, 2008, p. 95-115.

JULLIARD, Jacques. A Política. IN: LE GOFF, Jacques; NORA, Pierre (Orgs.). **História:** Novas Abordagens. Rio de Janeiro, F.Alves, 1988, p. 181-195.

JUREMA, Abelardo. A radiofonia paraibana de Argemiro a Ruy Carneiro. In: MELLO, José Octávio de Arruda e TAVARES, Nilton (Orgs.) **Rádio Tabajara:** 50 anos (1937-1987). João Pessoa: A União Editora, 1987, p. 29.

LACERDA, Aline Lopes. A “Obra Getuliana”: ou como as imagens comemoram o regime. **Revista de Estudos Históricos,** Rio de Janeiro, vol. 7, nº 14, 1994, p. 241-263.

LEAL, Willis. **O Nordeste no cinema.** 2. ed. João Pessoa: Editora Universitária UFPB, 1982.

_____. **O discurso cinematográfico dos paraibanos:** a história do cinema na/da Paraíba. João Pessoa: A União Editora, 1989.

_____. A contribuição de Walfredo Rodrigues ao cinema paraibano. In: SANTOS, Alex (Org.) **Walfredo Rodrigues e a cultura paraibana**. João Pessoa: A União Editora, 1986, p. 37-50.

_____. **Cinema na Paraíba, cinema da Paraíba**. v. 1. João Pessoa: Gráfica Santa Marta, 2007.

LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. 2.ed. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1992.

LENHARO, Alcir. **Sacralização da Política**. 2.ed. São Paulo: Papirus, 1986.

LEVI, Giovanni. Sobre Micro-História. In: BURKE, Peter (Org.) **A Escrita da História**. São Paulo: Editora UNESP, 1992.

_____. Usos da biografia. In: AMADO, Janaina e FERREIRA, Marieta de Moraes (Orgs.) **Usos & abusos da história oral**. 7. Ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2005, p. 167-191.

LIANZA, Rossana de Sousa Sorrentino. Cinematografia brasileira e identidade nacional: as imagens representativas do Nordeste In: SANTOS NETO, Martinho Guedes dos e COSTA, Robson Xavier da. (Orgs.) **Pesquisa em história: temas e abordagens**. João Pessoa: Editora Universitária da UFPB, 2009, p. 239-263.

LIMA, Henrique Espada. **A Micro-História italiana: escalas, indícios e singularidades**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2006.

LIPOVETSKY, Gilles. **Os tempos hipermodernos**. Tradução Mário Vilela. São Paulo: Editora Barcarolla, 2004.

LYRA, Maria de Lourdes Viana. Memória da Independência: marcos e representações simbólicas. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 15, nº 29, p. 9-27, 1995.

LOURENÇO, Otinaldo. O folclore do rádio. In: MELLO, José Octávio de Arruda e TAVARES, Nilton (Orgs.) **Rádio Tabajara: 50 anos (1937-1987)**. João Pessoa: A União editora, 1987, p. 28.

LUNA, Maria de Lourdes. **Rádio Tabajara: um registro histórico**. 2. ed. João Pessoa: DPG/SEC, 1999.

KELNNER, Douglas. **A cultura da mídia**. Estudos Culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno. Tradução Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: EDUSC, 2001.

KORNIS, Mônica. **Cinema, Televisão e História**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

KOSSOY, Boris. **Fotografia & História**. 2. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

_____. **Realidades e ficções na trama fotográfica.** 3. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

KULESZA, Wojciech Andrezej. A Revolução de 30 e a Educação Popular na Paraíba. In: COSTA, Iveraldo Lucena da e MELLO, José Octávio de Arruda(Orgs.).**A Paraíba no século XX: Oligarquias, açudagem e resistência.** João Pessoa: Fundação Ulysses Guimarães, 2002, p. 113-147.

KUSCHNIR, Karina e CARNEIRO, Leandro Piquet. As dimensões subjetivas da política: cultura política e antropologia da política. **Revista de Estudos Históricos**, CPDOC/FGV, v.13, n. 24, p. 227-250.

MACHADO, Arlindo. **A ilusão espetacular:** introdução à fotografia. São Paulo: Brasiliense, 1984.

MARCUSE, Herbert. A arte na sociedade unidimensional. In: LIMA, Luis Costa. **Teoria da cultura de massa.** 7. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2000, p. 259-270.

MARIANO, Serioja R. Cordeiro. Cenários da cidade: o cotidiano de Princesa (PB) na década de 1920. In: CITTADINO, Monique e GONÇALVES, Regina Célia.(Orgs.) **Historiografia em Diversidade:** ensaios de História e Ensino de História. Campina Grande: Editora da UFCG, 2008, p. 283-292.

MARQUES, S. ; NASLAVSKY, G. . Eu vi o modernismo nascer...e ele começou no Recife. In: MOREIRA, Fernando Diniz. (Org.) **Arquitetura moderna no Norte e Nordeste do Brasil:** universalidade e diversidade. 1. ed. Recife: FASA, 2007, p. 81-105.

MARTINS, Eduardo. **A União-Jornal e História da Paraíba:** sua evolução gráfica e editorial. João Pessoa: A União Editora, 1977.

MATTELART, Armand e NEVEU, Eric. **Introdução aos Estudos Culturais.** Tradução Marcos Marcionilo. São Paulo: Parábola Editorial, 2004.

MAUAD, Ana Maria. Fotografia e Historia- possibilidades de análise. In: CIAVATTA, Maria e ALVES, Nilda (Orgs.) **A leitura de imagens na pesquisa social.** 2. ed. São Paulo: Cortez, 2008, p. 19-36.

_____. Através da imagem: fotografia e história interfaces. **Tempo.** Rio de Janeiro, vol. 1, n °. 2, 1996, p. 73-98.

_____. Flávio Damm, profissão fotógrafo de imprensa: o fotojornalismo e a escrita da história contemporânea. **História**, São Paulo, v.24, n.2, p.41-78, 2005.

MELLO, José Octávio de Arruda. **A Revolução Estatizada:** Um Estudo Sobre a Formação do Centralismo em 1930. Mossoró: Fundação Guimarães Duque, 1984.

_____. O urbanismo da cidade de João Pessoa na visão de Walfredo Rodriguez. In: SANTOS, Alex (Org.) **Walfredo Rodrigues e a cultura paraibana**. João Pessoa: A União Editora, 1989, p. 93-103.

_____. Rádio Tabajara: 50 anos em prol da cultura paraibana. In: MELLO, José Octávio de Arruda e TAVARES, Nilton (Orgs.) **Rádio Tabajara: 50 anos (1937-1987)**. João Pessoa: A União editora, 1987, p. 7-9.

_____. João Santa Cruz de Oliveira: o patriarcado do Comunismo na Paraíba. In: MELLO, José Octávio de Arruda. (Org.) **História & Debate na Assembléia da Paraíba**. v. 1. João Pessoa: A União Editora, 1996, p. 485-586.

_____. O quadro histórico-social e ideológico em Orris Barbosa. In: MELLO, José Octávio de Arruda (Org.). **Ideologia e espaço social em Orris Barbosa**: ensaio crítico sobre a secca de 32. Mossoró, RN: Fundação Vingt-ut Rosado, 1999, p. 23-28.

_____. História e vida numa emissora. In: ARAÚJO, Josélio Carneiro de (Org.) **Tabajara: 65 anos: a rádio da Paraíba**. João Pessoa: A União Editora, 2002, p. 123- 129.

_____. **História da Paraíba**: lutas e resistências. 10. ed. João Pessoa: A União, 2007.

MELO, Oswaldo Trigueiro de Albuquerque. **Galeria Paraibana**. João Pessoa: Editora da UFPB, 1998.

MIUCCI, Carla. **História do cinema**: um breve olhar. <<http://www.mnemocine.com.br/cinema/historiatextos/carla2int.htm>>. Acesso: 28 set. 2011.

MORETTIN, Eduardo; CAPELATO, Maria Helena (Orgs.) **História e Cinema**. São Paulo: Alameda, 2007.

MOTTA, Marly Silva da. **Cabeça da nação, teatro do poder**: a cidade capital como objeto de investigação histórica. Rio de Janeiro: CPDOC, 1993.

_____. **A nação faz cem anos**: o centenário da independência no Rio de Janeiro: CPDOC, 1992.

_____. **Entre o individual e o coletivo**: carisma, memória e cultura política. Rio de Janeiro, CPDOC, 2001.

MOURA, Esmeralda Blanco Bolsonaro. Bandeirantes do progresso: imagens do trabalho e do trabalhador na cidade em festa. **Revista Brasileira de História**. v. 15, nº 28, São Paulo, 1995, p. 231-246.

MONTEIRO, Rosana Hório. Arte e ciência no século XIX: um estudo em torno da descoberta da fotografia no Brasil. **Revista de Estudos Históricos**. Rio de Janeiro: n.34, jul.-dez. 2004, p. 51-70.

MENEZES, Ulpiano Bezerra de. Fontes Visuais, Cultura Visual, História Visual. Balanço Provisório. **Revista Brasileira de História**. v. 23. n. 45, São Paulo, 2003.

MONTENEGRO, Antonio Torres. As Ligas Camponesas e os conflitos no campo. **Revista Saeculum**, n. 18, UFPB: João Pessoa, 2008, p. 11-31.

_____ memórias, percursos e reflexões. **Revista Saeculum**, n. 18, UFPB: João Pessoa, 2008, p. 187-208.

MOTTA, Rodrigo Patto Sá. Desafios e possibilidades na apropriação de cultura política pela historiografia. In: _____ (Org.) **Culturas Políticas na História: novos estudos**. Belo horizonte: Argvmentvm Editora, 2009, p. 13-37.

MOURA NETO, Aníbal Victor de Lima ; MOURA FILHA, Maria Berthilde de Barros Lima ; PORDEUS, Thelma Ramalho. **Patrimônio Arquitetônico e urbanismo de João Pessoa: um pré-inventário**. Monografia (Graduação em Arquitetura e Urbanismo). Universidade Federal da Paraíba. João Pessoa, 1985.

MÜLLER, Ricardo Gaspar **Exterminismo e a política como teatro em E. P. Thompson** Texto integrante dos Anais do XIX Encontro Regional de História: Poder, Violência e Exclusão. ANPUH/SP-USP. São Paulo, 08 a 12 de setembro de 2008. CD-ROM.

MUNHOZ, Sidnei. Fragmentos de um Possível Diálogo com Edward Palmer Thompson e com alguns de seus Críticos. **Revista de História Regional**. Vol. 2. - nº 2 - Inverno -1997.

NAPOLITANO, Marcos. **Como usar o cinema na sala de aula**. São Paulo: Contexto, 2003.

_____ **História & Música: história cultural da música popular**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

NÓBREGA, Elisa Mariana de Medeiros. Eis que (s)urge o tempo presente. In: ARAÚJO, Edna Maria Nóbrega; NÓBREGA, Elisa Mariana de Medeiros; SANTOS NETO, Martinho Guedes; BARBOSA, Vilma de Lurdes (Orgs.) **Historiografia e(m) diversidade: artes e artimanhas do fazer histórico**. João Pessoa: Editora da UFCG/ANPUH-PB, 2010, p. 224-240.

NÓBREGA, Joana d'Árc da; CABRAL, José do Egito; GUEDES, Maria do Socorro; RIBEIRO, Tânia Cunha de Azevedo. **Reurbanização e revitalização do Parque Solon de Lucena**. Monografia (Graduação em Arquitetura e Urbanismo). Universidade Federal da Paraíba. João Pessoa, 1985.

NONATO, Raimundo. Walfredo Rodriguez e o teatro paraibano. In: SANTOS, Alex (Org.) **Walfredo Rodrigues e a cultura paraibana**. João Pessoa: A União Editora, 1989, p. 61-74.

NORA, Pierre. Entre Memória e História: A Problemática dos Lugares. In: **Projeto História**. São Paulo, nº 10, 1993, p. 7-28.

NORONHA, Linduarte. Rádio Tabajara: *in memoriam*. In: MELLO, José Octávio de Arruda e TAVARES, Nilton (Orgs.) **Rádio Tabajara: 50 anos (1937-1987)**. João Pessoa: A União Editora, 1987, p. 29.

OLIVEIRA, Bernardina Maria Juvenal Freire de; LIMA, Maria da Vitória Barbosa; MORAIS, Giulliana Marques (Orgs.) **Afonso Pereira e o campo musical na Paraíba. João Pessoa: Idéia, 2012**

.

OLIVEIRA, Iranilson Buriti de. Alfabetizando a rainha com o bisturi do progresso: práticas médico-higienistas e educação primária em Campina Grande (1920-1940). In: SOUSA, Antonio Clarindo Barbosa de; DANTAS, Eugênia Maria; OLIVEIRA, Iranilson Buriti de; ANDRADE, Joel Carlos de Sousa (Orgs.) **Cultura e cidades**. Campina Grande: EDUFPG, 2009, p. 191-214.

OLIVEIRA, Lúcia Lippi. As Festas que a República Manda Guardar. **Revista de Estudos Históricos**. v.2, n. 4, 1989. Disponível em <www.cpdoc.fgv.br>. Acesso em: 4 ago. 2006.

OSIAS, Sílvio. Uma síntese da música popular paraibana. In: MELLO, José Octávio de Arruda e TAVARES, Nilton (Orgs.) **Rádio Tabajara: 50 anos (1937-1987)**. João Pessoa: A União Editora, 1987, p. 25.

OZOUF, Mona. A Festa: Sob a Revolução Francesa. In: LE GOFF, Jacques; NORA, Pierre (Orgs.) **História: Novos Objetos**. Tradução de Terezinha Marinho. Rio de Janeiro: F. Alves, 1989, p. 216-232.

PAES, Marcelo Renato de Cerqueira. **Do azeite de mamona à eletricidade: Anotações para uma História da Energia Elétrica na Paraíba** 2. ed. SAELPA/Fundação Casa de José Américo, João Pessoa – Paraíba. <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/ea000114.pdf>. Acesso: 28 abr. 2011.

PAIVA, Eduardo França. **História & Imagens**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

PATRIOTA, Fernando Barros. Imagens da secca de 32 no livro de Orris Barbosa. In: MELLO, José Octávio de Arruda (Org.). **Ideologia e espaço social em Orris Barbosa: ensaio crítico sobre a secca de 32**. Mossoró, RN: Fundação Vingt-ut Rosado, 1999, p. 41-46.

PEREIRA, Fúlvio Teixeira de Barros. **Difusão da arquitetura moderna na cidade de João Pessoa (1956-1974)**. Mestrado (Arquitetura e Urbanismo). São Paulo: Universidade de São Paulo. 2008.

PERROT, Michele. **Os excluídos da História: operários, mulheres e prisioneiros**. Tradução de Denise Bottmann. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

PESAVENTO, Sandra Jathay. Em busca de Outra História: Imaginando o Imaginário. **Revista Brasileira de História**, v. 15, nº 29. São Paulo: 1995, p. 9-27.

_____. **História & História Cultural**. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

POLLAK, Michael. Memória, Esquecimento, Silêncio. **Revista de Estudos Históricos**. Rio de Janeiro. v.2, n.3, 1989. Disponível em <www.cpdoc.fgv.br>. Acesso em: 4 mar. 2006.

_____. Memória e Identidade Social. **Revista de Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, 1992, p. 200-212.

Projeto História: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História e do Departamento de História. PUC-SP. Dossiê Diálogos com E.P. Thompson. São Paulo, nº 12, out.1995.

PORFÍRIO, Waldir. Anacleto Vitorino, a “pérola negra” do cais. In: MELLO, José Octávio de Arruda. (org.) **História & debate na Assembléia da Paraíba**. V. 3. João Pessoa: Sal da Terra, 2006, p. 292-336.

REIS, José Carlos. **História & Teoria**: Historicismo, Modernidade, Temporalidade e Verdade. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003.

_____. **A História**: entre a filosofia e a ciência. São Paulo: Ática, 1996.

_____. A Filosofia da História Pósmoderna: Elias, Foucault, Bourdieu e Thompson. **Revista Saeculum**. Universidade Federal da Paraíba nº 21, João Pessoa: UFPB, jul./dez. 2009, p.

_____. **As identidades do Brasil**: de Varnhagem a FHC. 9 ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2007.

RÉMOND, René. (Org) **Por uma História política**. Rio de Janeiro: FGV/UFRJ, 1996.

_____. Por que a História Política? **Revista de Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol. 7, nº 13, 1994.

REZENDE, Antonio Paulo. **(Des) encantos modernos**: histórias da cidade do Recife na década de vinte. Recife: FUNDARPE, 1997.

REVEL, Jacques.(Org.) **Jogos de escalas**: a experiência da microanálise. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998.

RIBEIRO, Genes Duarte. **Sacrifício, heroísmo e imortalidade**: a arquitetura da construção da imagem do presidente João Pessoa. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Federal da Paraíba. João Pessoa, 2009.

RIBEIRO, Domingos de Azevedo. Música: orquestras e bandas da Paraíba. **História da Paraíba em fascículos**. João Pessoa: A União Editora, 1997.

_____. Paraíba e evolução musical. In: MELO, José Octávio de Arruda e RODRIGUES, Gonzaga (Orgs.). **Paraíba: conquista, patrimônio e povo**. 2. ed. João Pessoa: GRAFSET, 1993.

_____. **Gazzi de Sá**. João Pessoa: A União Editora, 1977.

_____. **Cantigas de cegos**. João Pessoa: RIGRAFIC Editora, 1992.

_____. **João Pessoa e a música**. João Pessoa: A União Editora, 1978.

RICOEUR, Paul. **Tempo e Narrativa**. Tradução Márica Valéria Martinez de Aguiar. São Paulo: Editora WMS Martins Fontes, 2010.

_____. **A memória, a história, o esquecimento**. Tradução Alain François. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2007.

ROMERO, Carlos. Estas reminiscências... (ou Rádio Tabajara nos anos 40/50). In: MELLO, José Octávio de Arruda e TAVARES, Nilton (Orgs.) **Rádio Tabajara: 50 anos (1937-1987)**. João Pessoa: A União Editora, 1987, p. 21.

ROMERO, Sílvio. **ABC do lavrador e outros cantos**. Organização de Rosa Amanada Strausz. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

ROUANET, Sérgio Paulo. **As razões do Iluminismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

SANTAELLA, Lúcia e NOTH, Winfried. **Imagem: cognição, semiótica, mídia**. 3. ed. São Paulo: ILUMINURAS, 2001.

SANTANA, Flávio Carreiro de. De passo em passos criando espaços: memória e oralidade sobre as transformações urbanas pombalenses (1930-1950). In: SOUSA, Antonio Clarindo Barbosa de; DANTAS, Eugênia Maria; OLIVEIRA, Iranilson Buriti de; ANDRADE, Joel Carlos de Sousa (Orgs.) **Cultura e cidades**. Campina Grande: EDUFPG, 2009, p. 239-252.

SANTANA, Martha M. F. de Carvalho. **Poder e Intervenção Estatal**. Paraíba (1930 - 1940) João Pessoa: Editora Universitária/UFPB, 1999.

_____. Secca de 32: uma obra memorável. In: MELLO, José Octávio de Arruda (Org.). **Ideologia e espaço social em Orris Barbosa: ensaio crítico sobre a seca de 32**. Mossoró, RN: Fundação Vingt-ut Rosado, 1999, p. 47-52.

SANTOS, Alex (Org.). **Walfredo Rodrigues e a cultura paraibana**. João Pessoa: A União Editora, 1986.

_____. O cinema no contexto histórico paraibano. In: SANTOS, Alex (Org.). **Walfredo Rodrigues e a cultura paraibana**. João Pessoa: A União Editora, 1986, p. 51-60.

SANTOS, Ana Carolina Lima. A ilustração fotográfica como recurso retórico: um olhar sobre a fotografia no jornalismo de revista. **Revista Culturas Midiáticas**. João Pessoa, UFPB, ano 2, v 2, 2009.

SANTOS NETO, Martinho Guedes. SECA: recursos e assistência como política de Estado na Paraíba (1930-1940). In: ARAÚJO, Edna Maria Nóbrega; NÓBREGA, Elisa mariana de Medeiros; SANTOS NETO, Martinho Guedes; BARBOSA, Vilma de Lurdes (Orgs.) **Historiografia e(m) diversidade: artes e artimanhas do fazer histórico**. João Pessoa: Editora da UFCG/ANPUH-PB, 2010, p. 66-85.

SCHAPOCHNIK, Nelson. Cartões-postais, álbuns de família e ícones da intimidade. In: NOVAIS, Fernando e SEVECENKO, Nicolau. (Orgs.) **História da vida privada**. v. 3. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 423-512.

SCHIAVENATTO, Iara Lis. A Praça Pública e a liturgia política. In: **Memória, liberdade e liturgia política na educação do cidadão**. Cadernos CEDES, vol. 1. São Paulo: Cortez, 1980, p. 81-99.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. Nem preto nem branco, muito pelo contrário: cor e raça na intimidade. In: NOVAIS, Fernando e SCHWARCZ, Lilia Moritz. **História da vida privada**. v. 4. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 173-244.

SCHWARTZENBERG, Roger-Gérard. **O Estado Espetáculo**. Tradução de Heloysa de Lima Dantas. Rio de Janeiro: Difel, 1978.

SEGUNDO, Manuel B. de F. **Clodoaldo Gouveia**. <<http://arqpb.blogspot.com>>. Acesso: 18 fev. 2011.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. **A atualidade de Walter Benjamin e de Theodor W. Adorno**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

SEVCENKO, Nicolau. O prelúdio republicano, astúcias da ordem e ilusões do progresso. In: NOVAIS, Fernando e SEVCENKO, Nicolau (Orgs.) **História da vida privada**. v. 3. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 7-48.

_____. A capital irradiante: técnica, ritmos e ritos do Rio. In: NOVAIS, Fernando e SEVCENKO, Nicolau (Orgs.) **História da vida privada**. v. 3. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SILVA, Helenice Rodrigues da. “Rememoração”/comemoração: as utilizações sociais da memória. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 22, nº 44, p. 425-438, 2002.

SILVA, Luceni Caetano da. O canto orfeônico na Paraíba. **Revista Claves**, n. 3, maio. 2007.

_____. **Gazzi de Sá e o prelúdio da educação musical na Paraíba (1930-1950)**. João Pessoa: Editora Universitária da UFPB, 2011.

SILVA FILHO, Osmar Luiz. Imagens das cidades: oralidades, memória e história. **Revista Eletrônica de História do Brasil**. Juiz de Fora: UFJF, v. 2, n 1, jan./jun.1998, p. 51-68.

SILVA, Rogério Sousa. A política como espetáculo: a reinvenção da história brasileira e a consolidação dos discursos e das imagens integralistas na revista Anauê! **Revista Brasileira de História**, v. 25, n. 50, São Paulo, jul./dez. 2005.

SILVA, Sérgio. Thompson, Marx, os marxistas e outros. In: FORTES, Alexandre e SILVA, Sérgio (Orgs). **As peculiaridades dos Ingleses e outros artigos**. 3. ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2001, p. 185-202.

SILVA, Tomaz Tadeu da. **Documentos de Identidade: Uma Introdução às Teorias de Currículo**. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

SILVEIRA, Rosa Maria Godoy. A 3ª Geração dos Annales: cultura histórica e memória. In: CURY, Claudia Engler; FLORES, Élio Chaves; CORDEIRO JÚNIOR, Raimundo Barroso. (Orgs.) **Cultura histórica e Historiografia: legados e contribuições do século 20**. João Pessoa: Editora Universitária/UFPB, 2010, p. 37-67.

_____. **Cultura Histórica e construção do Estado Nacional: celebrações e memórias de um Brasil que (não) foi**. Anais do I Encontro de História do Império Brasileiro. João Pessoa, UFPB, 2008.

_____. A formação do profissional de História para o século XXI. In: CITTADINO, Monique e GONÇALVES, Regina Célia. (Orgs.) **Historiografia em Diversidade: ensaios de História e Ensino de História**. Campina Grande: Editora da UFCG, 2008, p. 17-32.

SYLVESTRE, Josué. **Da Revolução de 30 à queda do Estado Novo: fatos e personagens da história de Campina Grande (1930-1945)**. Brasília: Senado federal, 1993.

SONTAG, Susan. **Diante da dor dos outros**. Tradução Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. **Sobre fotografia**. Tradução Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SOUSA, Alberto; ARAÚJO, Darlene. A arquitetura do poder público e a transformação da paisagem na capital paraibana, 1915-1940. **Revista Vitruvius**. <www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos>. Acesso: 18 fev.2011.

SOUSA, Antonio Clarindo Barbosa de. História e Cultura Histórica: a 3ª geração dos Annales e a Cultura Histórica. In: CURY, Claudia Engler; FLORES, Élio Chaves;

CORDEIRO JÚNIOR, Raimundo Barroso (Orgs.) **Cultura histórica e Historiografia: legados e contribuições do século 20**. João Pessoa: Editora Universitária/UFPB, 2010, p. 121-130.

_____. Campina Grande nos anos 1950: entre o sonho e a fantasia. In: CITTADINO, Monique e GONÇALVES, Regina Célia. (Orgs.) **Historiografia em Diversidade: ensaios de História e Ensino de História**. Campina Grande: Editora da UFCG, 2008, p. 283-292.

SOUSA, Fábio Gutemberg Ramos Bezerra de. Campina Grande: cartografias de uma reforma urbana no Nordeste do Brasil (1930-1945) **Revista Brasileira de História**, v.23, n.46, São Paulo, 2003.

_____. **Territórios de confrontos: Campina Grande (1920-1945)**. Campina Grande; EDUFCG, 2006.

SOUSA, Jorge Pedro. **Uma história crítica do fotojornalismo ocidental**. Biblioteca online de Ciências da Comunicação. Porto, 1998. <www.bocc.ubi.pt>. Acesso: 29 dez. 2010.

_____. Os pioneiros da teorização do jornalismo em Portugal e a definição do território do jornalismo e dos jornalistas. **Revista Culturas Midiáticas**. João Pessoa, UFPB, v. 2, n. 2, 2009.

SOUSA, Moacir Barbosa de. **As primeiras transmissões de rádio na Paraíba**. Anais do XXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Belo Horizonte, 2003.

_____. As primeiras transmissões de rádio na Paraíba. In: CUNHA, Magda Rodrigues da e FAGUNDES, Haussen Dóris. **Rádio brasileiro: episódios e personagens**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003.

SOUTO, Petrônio. A odisséia do rádio paraibano: ascensão e declínio. **História da Paraíba em fascículos**. nº 28. João Pessoa: A União Editora, 1997.

SOUZA, Iara Lis Carvalho. **Pátria Coroada: O Brasil como Corpo Político Autônomo (1780-1831)**. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1999.

STUCKERT FILHO, Gilberto Lyra. **Parahyba: capital em fotos**. 3. ed. João Pessoa: Fotograf, 2007.

TEJO, William. **Argemiro: confidências de um líder**. Campina Grande: Gráfica Offset Marcone, 2001.

THOMPSON, E. P. **Costumes em Comum**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. **A Miséria da Teoria: um planetário de erros**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1981.

_____. **A Formação da Classe Operária**. 4. ed. V.1. Tradução Denise Bottman. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

_____. Folclore, antropologia e história social. In: FORTES, Alexandre e SILVA, Sérgio (Orgs). **As peculiaridades dos Ingleses e outros artigos**. 3 ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2001, p. 227-267.

_____. Algumas observações sobre classe e “falsa consciência”. In: In: FORTES, Alexandre e SILVA, Sérgio (Orgs). **As peculiaridades dos Ingleses e outros artigos**. 3. ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2001, p. 269-282.

_____. A história vista de baixo. In: FORTES, Alexandre e SILVA, Sérgio (Orgs). **As peculiaridades dos Ingleses e outros artigos**. 3. ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2001, p. 185-202.

_____. As peculiaridades dos ingleses. In: FORTES, Alexandre e SILVA, Sérgio (Orgs). **As peculiaridades dos Ingleses e outros artigos**. 3. ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2001, p. 75-180.

TINEM, Nelci; TAVARES, Lia; TAVARES, Marieta. **Arquitetura Moderna em João Pessoa: a memória moderna e local de um movimento Internacional**. <<http://www.docomomo.org.br/seminario>>. Acesso: 18 fev.2011.

TRAJANO FILHO, Francisco Sales. **Modernidade arquitetônica e internacionalismo nos trópicos: o edifício central do Instituto de Educação da Paraíba (1936-1939)**. <<http://www.docomomo.org.br/seminario>>. Acesso: 14 mar.2011.

VAZ, Aline Choucair. **A escola em tempos de festa: poder, cultura e práticas educativas no estado novo (1937-1945)**. Dissertação (Mestrado em Educação). Belo Horizonte. Universidade Federal de Minas Gerais. 2006.

VASQUEZ, Pedro Karp. **A fotografia no Império**. Rio de Janeiro: Zahar Ed., 2002.2003.

VIEIRA, Carlos Eduardo e DE OLIVEIRA, Marcus Aurélio Taborda. Thompson e Gramsci: história, política e processo de formação. **Educ. Soc.**, Campinas, v. 31, n. 111, p. 519-537, abr.-jun. 2010. <<http://www.cedes.unicamp.br>>. Acesso: 11 jan. 2011.

WANDERLEY, Helmara Gicelli Formiga. O espetáculo da noite em Pombal: a luz dita moderna e as representações sobre a escuridão. SOUSA, Antonio Clarindo Barbosa de e FERNANDES, Paula Rejane (Orgs.) **Cidades e experiências modernas**. Campina Grande: EDUFPG, 2010, p. 19-55.

XAVIER, Ismail. **Cinema Brasileiro Moderno**. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

FONTES

1. INSTITUIÇÕES DE MEMÓRIA E DOCUMENTAÇÃO

ARQUIVO PÚBLICO DO ESTADO DA PARAÍBA- JOÃO PESSOA

- Arquivo do governador/interventor Argemiro de Figueiredo;
- Coleção de fotografias da Paraíba (1935-1945);
- *Correio das Artes*, suplemento do Jornal *A União*, 27 nov. 1983- Artigo de Gabriel Bechara Filho intitulado *Primórdios da Fotografia na Paraíba*;
- Jornal *A União* (1910-1947);
- Jornal *A União*, 22 maio 1996- Entrevista com a arquiteta Jovanka Baraquhy sobre a Arquitetura moderna na Paraíba.

ARQUIVO DA ASSEMBLÉIA LEGISLATIVA DA PARAÍBA

- Livro de Atas das Sessões Legislativas (1935-1936).

ARQUIVO DO INSTITUTO HISTÓRICO E GEOGRÁFICO DA PARAÍBA (IHGP)- JOÃO PESSOA

- A Instrução Pública na Paraíba- Diretoria do ensino privado;
- Almanach do Estado da Parahyba (1917);
- Almanach do Estado da Parahyba (1932);
- Almanach do Estado da Parahyba (1933);
- Arquivo Privado de João Pessoa;
- Atividades do Governo Ruy Carneiro(1942);
- Atos do poder Executivo do Estado da Paraíba- Leis de 1937;
- Evolução do Ensino na Paraíba- Livro de José Batista de Melo (1936);
- Getúlio Vargas e o Nordeste- Reportagem das grandes obras de açudagem e irrigação executadas na Paraíba pela Inspetoria de Obras contra as Secas- Departamento de Estatística e Publicidade (1939);
- Governo da Paraíba – A administração Paraibana em 1941- Relatório apresentado ao Presidente Getúlio Vargas pelo interventor Rui Carneiro;
- Governo da Paraíba - Serviços e realizações em 1943- Exposição apresentada ao Presidente Getúlio Vargas pelo interventor Rui Carneiro;
- Jornal *A República* (1907);
- Jornal *A Voz Operária* (outubro/novembro de 1931);
- Jornal *União Operária* (outubro de 1932);
- O presidente Getúlio Vargas e o Brasil de após 30- Conferência pronunciada por Epitácio Pessoa no Teatro Santa Isabel, Recife, nas comemorações do quarto aniversário do Estado Novo (1941);

- Realização do Governo Argemiro de Figueiredo- Departamento de Estatística e Publicidade do estado da Paraíba (1938);
- Revista *A Alvorada* (maio de 1933);
- Revista *Ilustração Sportiva* (1925);
- Revista *Ilustração* (1935-1936);
- Revista *O Rádio* (julho de 1935);

MUSEU HISTÓRICO E GEOGRÁFICO DE CAMPINA GRANDE

- Jornal *A Voz da Borborema* (1937);
- Jornal *Correio da Manhã* (1931);

FUNDAÇÃO CASA DE JOSÉ AMÉRICO- JOÃO PESSOA

- Jornal *A Batalha* (1937);
- Jornal *A Ribalta* (1939);
- Jornal *A Voz da Mocidade* (1936);
- Jornal *O Clarin* (1943);
- Jornal *O Estado da Paraíba* (1945);
- Jornal *O Estado Novo* (1939);
- Jornal *O Povo* (1935);
- Jornal *Pra Você* (1943);
- Jornal *Reação* (1932);

NÚCLEO DE DOCUMENTAÇÃO E INFORMAÇÃO EM HISTÓRICA REGIONAL (NDIHR/UFPB)- JOÃO PESSOA

- Entrevista com Gratuliano de Brito;
- Entrevista com José Américo de Almeida;

SETOR DE DOCUMENTAÇÃO HISTÓRICA REGIONAL (SEDHIR/UFCG)- CAMPINA GRANDE

- Revista *Manaira* (1939-1945);

CENTRO DE DOCUMENTAÇÃO E PESQUISA DE HISTÓRIA CONTEMPORÂNEA (CPDOC/FGV)- RIO DE JANEIRO

- Carta de Argemiro de Figueiredo a Getúlio Vargas informando sobre o andamento das investigações de seu Governo, isentando-se de acusações e

comunicando as explorações que elementos oposicionistas continuam fazendo contra sua administração;

- Carta de Argemiro de Figueiredo a Getúlio Vargas protestando contra a escolha do Procurador que irá dirigir os trabalhos de inquérito de seu governo e sugerindo a criação de uma comissão composta por técnicos do sul para efetuarem essa tarefa. João Pessoa;
- Carta de Getúlio Vargas a Argemiro de Figueiredo concedendo-lhe exoneração do cargo de Interventor na Paraíba, e agradecendo a colaboração prestada;
- Carta de Ruy Carneiro a Andrade Queirós relatando a campanha oposicionista articulada pelo filho de João Pessoa contra seu governo e seus aliados políticos na Paraíba e comunicando a possibilidade daquele formar o Partido Popular Sindicalista;
- Cartaz contendo fotos de interventores e ministros do governo Vargas em 1943;
- Documentos sobre a seca no nordeste do país. Telegramas de governadores, políticos, prefeitos, religiosos e comerciantes da região, solicitando ao governo federal a abertura de frentes de trabalho para construção de açudes, barragens, estradas e outras providências visando sustar o êxodo rural, evitar o saque de casas comerciais e remediar a situação das populações flageladas. Contém também relatório do Ministério da Fazenda sobre distribuição de verbas e referências à atuação de José Américo de Almeida, como coordenador dos serviços e atividades de emergência para auxílio às regiões atingidas e a viagem do ministro João Cleofas ao Nordeste.
- Entrevista com Drault Ernani realizada no contexto do projeto "História política da Paraíba: constituição de acervo", desenvolvido em convênio com a Universidade Federal da Paraíba, entre maio de 1978 e agosto de 1980;
- Entrevista com Joacil de Brito Pereira Entrevista realizada no contexto do projeto "História política da Paraíba: constituição de acervo", desenvolvido em convênio com a Universidade Federal da Paraíba, entre maio de 1978 e agosto de 1980;
- Entrevista com Osmar de Aquino realizada no contexto do projeto "História política da Paraíba: constituição de acervo", desenvolvido em convênio com a Universidade Federal da Paraíba, entre maio de 1978 e agosto de 1980;
- Entrevista com Rui Carneiro realizada no contexto do projeto "História política da Paraíba: constituição de acervo", desenvolvido em convênio com a Universidade Federal da Paraíba, entre maio de 1978 e agosto de 1980;
- Fotografia do interventor Rui Carneiro com Getúlio Vargas no Palácio do Catete em 25 de julho de 1941;
- Fotografias da Rádio Tabajara, em 1938;
- GETÚLIO Vargas, 1983: exposição de fotografias [catálogo] / Organização Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil. Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getulio Vargas, 1983.125p;
- Relatório das atividades do Ministério da Educação e Saúde, no período de 1930 a 1945, elaborado por Gustavo Capanema;

CENTRO DE DOCUMENTAÇÃO E PESQUISA MUSICAL JOSÉ SIQUEIRA- JOÃO PESSOA-PB

- Canção do soldado;
- Composições e partituras de Gazzi de Sá;
- Hinário: livro escrito por Domingos de Azevedo Ribeiro;
- Plaquete sobre Alice Carneiro;
- Reportagem sobre a Rádio Tabajara;
- Reportagens sobre a morte de Gazzi de Sá;
- Reportagens sobre o Folclore Paraibano;

BIBLIOTECA ÁTILA ALMEIDA- UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA- CAMPINA GRANDE-PB

- Discurso à Paraíba proferido por Argemiro de Figueiredo por ocasião do I aniversário de seu governo (1936);
- *Jornal A Voz da Borborema* (1938/1939);

BIBLIOTECA MAURÍLIO DE ALMEIDA- JOÃO PESSOA

- *Jornal A Imprensa* (1935, 1938 e 1942);
- *Jornal de Campina* (1933);
- *Jornal Liberdade* (1935/36);
- *Jornal O Rebate* (números esparsos 1935, 1937, 1938, 1940, 1941, 1942, 1943, 1945);

2. OUTRAS FONTES

ARQUIVO DE BERTRAND DE LIRA

- Ariel Farias- Artigo escrito por Rogério Vidal Moreira;
- Ariel, fotógrafo em tempo integral- *Jornal O Norte*, 14 set.1976;
- Entrevista com Arion Farias concedida a Bertrand de Lira, em 1995;

ACERVO VITUAL LAMARTINE DE FARIAS

- SOBRINHO, Thomaz. História das secas: século XX. <www.colecaomossoroense.org.br>. Acesso: 15 maio.2011.

RELATOS ORAIS

- Gilberto Lyra Stuckert Filho- entrevista concedida ao autor em 12 mar.2011;
- Wills Leal- entrevista concedida ao autor em 19 set.2011.

FILMOGRAFIA

- Menino de Engenho, produção de Valter Lima Júnior.
- O descobrimento do Brasil, produção de Humberto Mauro.
- Vidas Secas, direção de Nelson Pereira dos Santos.
- Villa-Lobos, direção de Zelito Viana, duração de 127 minutos.

LITERATURA (ROMANCES)

- Cangaceiros- José Lins do Rego;
- Fogo Morto- José Lins do Rego;
- O Quinze- Raquel de Queiroz;
- Usina- José Lins do Rego;
- Vidas secas- Graciliano Ramos;

AUTOBIOGRAFIA

- Meus verdes anos- José Lins do Rego;

LITERATURA DE CORDEL

- Os Horrores do Nordeste- José Bernardo da Silva.

SITES CONSULTADOS

- <<http://radiotabajarapb.blogspot.com>>
- <<http://www.srhistoria.blogspot.com>>
- <<http://www.cedes.unicamp.br>>
- <www.bocc.ubi.pt>.
- <<http://www.bocc.uff.br>>.
- <www.cpdoc.fgv.br>.
- <<http://www.docomomo.org.br/seminario>>.
- <<http://arqpb.blogspot.com>>.
- <<http://www.docomomo.org.br/seminario>>.
- <<http://www.artesvisuaisparaiba.com.br/hist>>.
- <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/ea000114.pdf>>.
- <<http://apphotographia.blogspot.com>>.
- <www.colecaomossoroense.org.br>.

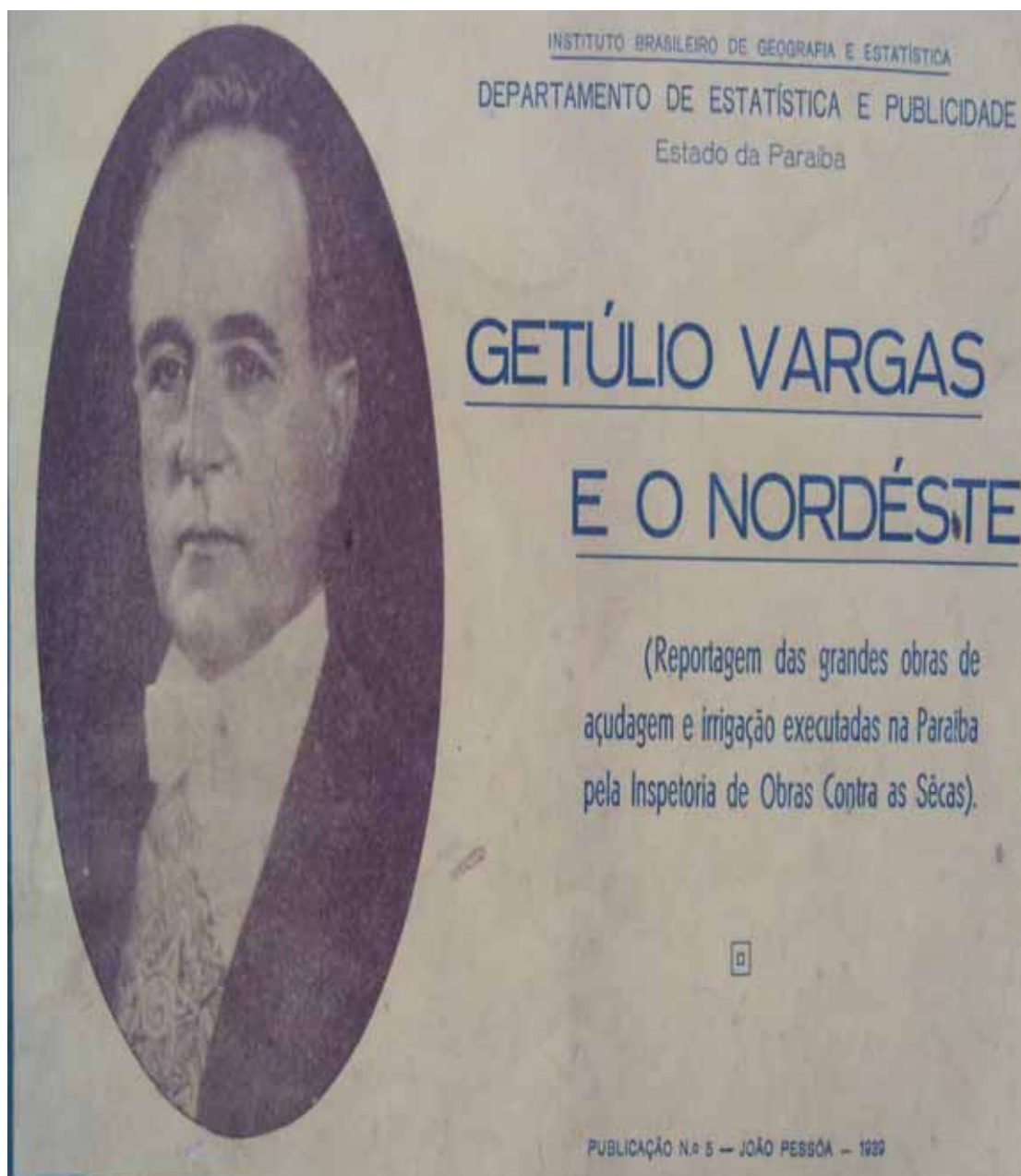
- <<http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/7107.pdf>>.
- <<http://periodicos.unesc.net>>.
- <<http://www.fundaj.gov.br/tpd/111.html>>.
- <http://www.cchla.ufrn.br/ppgh/docentes/durval/artigos/segunda_remessa/gran_de_sertao_veredas.pdf>.
- <<http://www.webcine.com.br/historia1.htm>>.
- <<http://www.mnemocine.com.br/cinema/historiatextos/carla2int.htm>>.

Xalorís) O Campanário
 O monumento da praça
 Mais sei do que o pecado
 Be' Maria, lá não passa.

ANEXOS



Fonte: Arquivo Gustavo Capanema do CPDOC/FGV.



Fonte: Departamento de Estatística e Publicidade-Arquivo do Instituto Histórico e Geográfico da Paraíba.



Departamento de Educação

ESTADO DA PARAÍBA

N.º 1.871

N.º 297

João Pessoa, 26 de Agosto de 1938

Vinte e nove

Em 28/8/38

João Pessoa

Sr. Diretor da Escola Secundária do Instituto de Educação.

De ordem do Sr. Secretário do Interior, convi-
do-vos para uma reunião a realizar-se na próxima Segunda-
Feira, 29 do corrente às 15 horas, no Palácio das Secretari-
as, onde tratar-se-á do programa das festividades comemora-
tivas do Dia da Pátria.

Agradecendo o vosso comparecimento, anticipo
os meus agradecimentos.

Saudações

Matheus A. de Oliveira

Matheus A. de Oliveira
Diretor.

DEPARTAMENTO DE ESTATÍSTICA E PUBLICIDADE DO ESTADO DA PARAÍBA

Realizações do Governo
Argemira de Figueirêdo



Instituto Histórico e Geográfico Paraibano
Rua Garibaldi, 64 - Centro
CEP 50135-000 - João Pessoa - PB

Brasil — 1938

Fonte: Departamento de Estatística e Publicidade-Arquivo do Instituto Histórico e Geográfico da Paraíba.

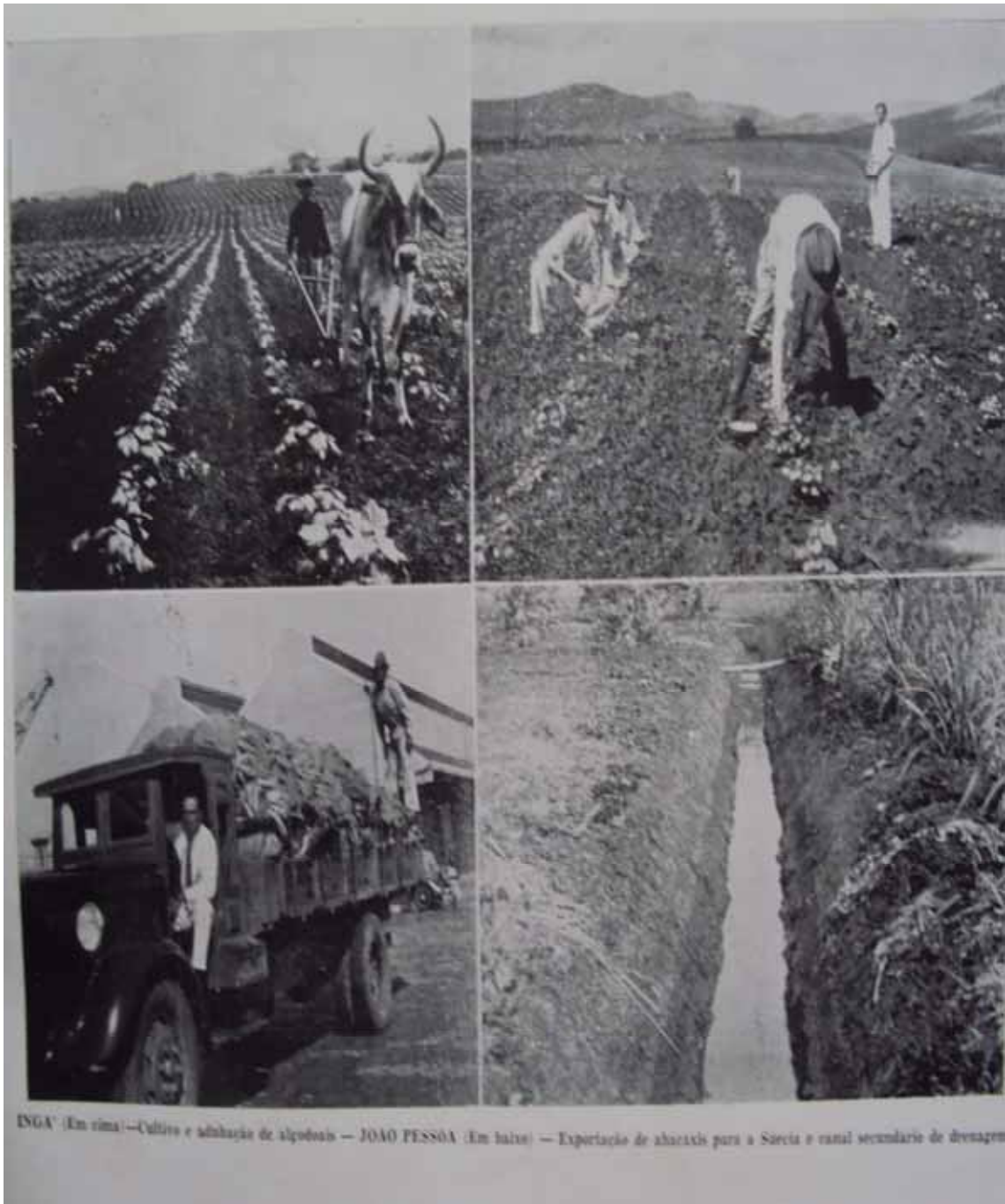


O Interventor Argemiro de Figueirêdo em seu gabinete de trabalho

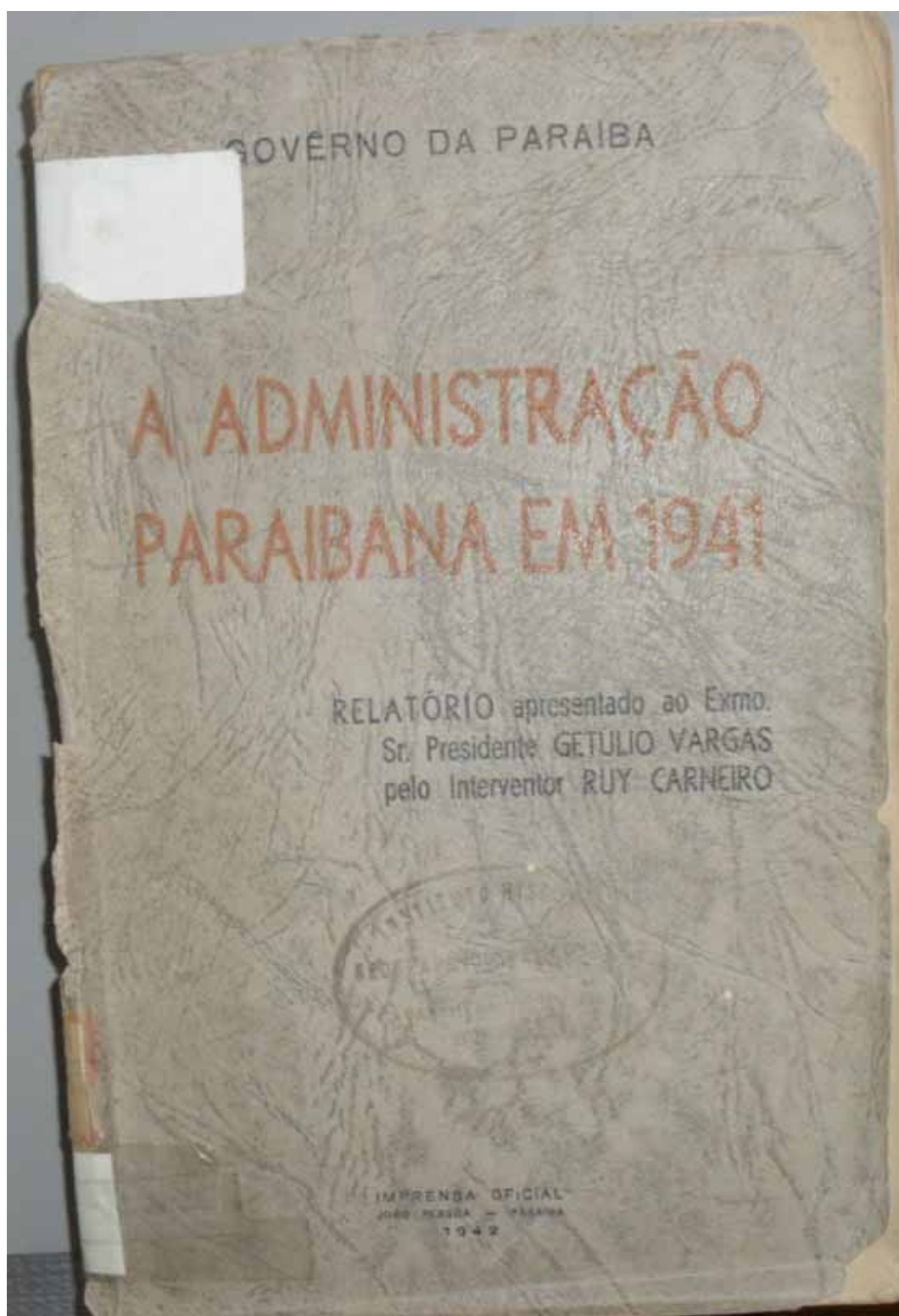
Fonte: Departamento de Estatística e Publicidade-Arquivo do Instituto Histórico e Geográfico da Paraíba.



Fonte: Departamento de Estatística e Publicidade-Arquivo do Instituto Histórico e Geográfico da Paraíba.



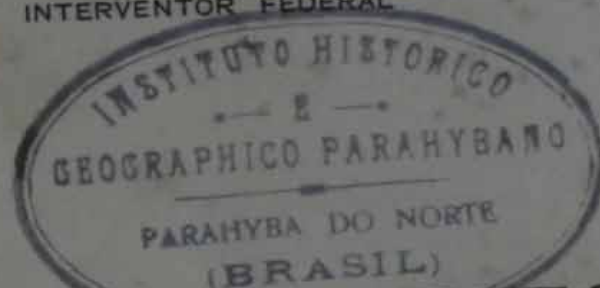
Fonte: Departamento de Estatística e Publicidade-Arquivo do Instituto Histórico e Geográfico da Paraíba.



Fonte: Departamento de Estatística e Publicidade-Arquivo do Instituto Histórico e Geográfico da Paraíba.

5700

RUY CARNEIRO
INTERVENTOR FEDERAL



ATIVIDADES DO GOVÊRNO DA PARAÍBA

EM 1942



35(04)
C. 2899
W.P.

IMPRENSA OFICIAL — JOÃO PESSÔA — PARAÍBA — 1943

Fonte: Departamento de Estatística e Publicidade-Arquivo do Instituto Histórico e Geográfico da Paraíba.

ROTEIRO DA ENTREVISTA COM WILLS LEAL

- 1) Fale-me um pouco do quebra-quebra que ocorreu no 26 de julho de 1930 no Cinema Filipéia.
- 2) Na década de 1930, quais eram as escolas cinematográficas hegemônicas na Paraíba?
- 3) E o cinema nacional nesse momento?
- 4) Conte um pouco do aparecimento do cinema falado na Paraíba.
- 5) Fale um pouco do filme Reminiscência de 1930.
- 6) E a relação de Antenor Navarro com o cinema?
- 7) Parece-me que apaixonado muito pela música também...
- 8) Em 1934, Gratuliano de Brito assinou um decreto concedendo um prêmio para a empresa que construísse um cinema na capital...
- 9) Poderíamos dizer que o cinema nos anos 1930 estava ligado aos incentivos governamentais?
- 10) Argemiro de Figueiredo concedeu empréstimos e isenções fiscais...
- 11) E Ruy Carneiro?
- 12) E a relação do cinema com as festas cívicas no período do Estado Novo?
- 13) E o cinema educativo nesse tempo?
- 14) O cinema nos anos 1930/40, como era o acesso das classes populares?

ROTEIRO DE ENTREVISTA COM GILBERTO STUCKERT FILHO

- 1) Conte um pouco a respeito das origens da família Stuckert e como começou a relação dela com a fotografia.
- 2) E a relação de seu pai (Gilberto Stuckert) com Argemiro de Figueiredo?
- 3) E com Ruy Carneiro?
- 4) Fale um pouco sobre as técnicas fotográficas nos anos 1930-40.
- 5) Já era a câmera Kodak?
- 6) E o processo de editoração das fotografias no Jornal *A União*?
- 7) Os fotógrafos eram funcionários do Estado?
- 8) As fotografias eram creditadas?
- 9) Gostaria que o senhor falasse um pouco sobre os fotógrafos que atuaram na Paraíba nos anos 1930-40.