

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
Instituto de Artes
Mestrado em Multimeios



Utilização político-ideológica da fotografia:
estudo das imagens publicadas no jornal A União
durante a disputa política no Estado da Paraíba/1930.

Derval Gomes Golzio

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

INSTITUTO DE ARTES

MESTRADO EM MULTIMEIOS

UTILIZAÇÃO POLÍTICO-IDEOLÓGICA
DA FOTOGRAFIA:

*estudo das imagens fotográficas publicadas no jornal A União
durante a disputa política no Estado da Paraíba/ 1930.*

DERVAL GOMES GOLZIO

Dissertação apresentada ao Curso
de Mestrado em Multimeios do
Instituto de Artes da UNICAMP
como requisito parcial para a
obtenção do grau de Mestre em
Multimeios, sob a orientação do
Professor Dr. Fernão Pessoa Ramos,
do I.A.

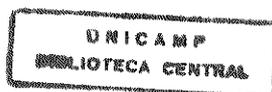
Este exemplar é a redação final da tese
defendida por DERVAL GOMES
GOLZIO

e aprovada pela Comissão Julgadora em

11 / 08 / 1997

PROF. DR. FERNÃO PESSOA RAMOS ALMEIDA RAMOS

CAMPINAS 1997



UNIDADE	BC
CHAMADA:	
	Unicamp
	G584u
Ex.	
UNISO BC/	33101
ROC.	095/98
C	<input type="checkbox"/>
D	<input checked="" type="checkbox"/>
RECO	R\$ 11,00
DATA	23/03/98
CPD	

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA CENTRAL DA UNICAMP

CM-00107142-2

G584u

Golzio, Derval Gomes

Utilização político-ideológica da fotografia : estudo de caso das imagens fotográficas publicadas no Jornal A União durante o período da disputa política no Estado da Paraíba/1930 / Derval Gomes Golzio. - - Campinas, SP : [s.n.], 1996.

Orientador: Fernão Pessoa Ramos.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes.

1. Fotografia. 2. Ideologia. 3. Fotojornalismo.
4. Imprensa e política. I. Ramos, Fernão Pessoa.
II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

AGRADECIMENTOS

Agradecer em momentos de finalização de um trabalho que ao mesmo tempo consegue ser estafante e prazeroso é sempre difícil. Há sempre a possibilidade de não contemplarmos a todos que, direta ou indiretamente contribuíram para a conclusão do Mestrado.

Começarei agradecendo ao meu filho Giuliano, pela forçosa compreensão de estar privado de um contato mais íntimo e aconchegante durante o período em que estive em Campinas. Não foi nada fácil estar distante, principalmente quando tinha 4 anos de idade. E o agradecimento a Giuliano estende-se a Nana, sua mãe e ex-companheira, por ter segurado a barra de ser mãe e dar conta da minha ausência.

Acredito que tive muita sorte em ter sido selecionado juntamente com pessoas de diversos recantos do país e outras a quem passei a ter contatos mais freqüentes durante o transcorrer de algumas disciplinas. Antônio Júnior, Gustavo, Odete e Mônica. O quadro completo não se esgota com estes nomes. Outros tantos gostaria de agradecer pelo companheirismo, discussão de temas e cervejadas no final das aulas nas quintas-feiras.

Ao Carlos Blaya, sua esposa Célia e filha Mariana, o reconhecimento da paciência gaúcha, por ter aguentado a visita quase que frequente deste paraíba. À família Blaya, um agradecimento todo especial pelo companheirismo e solidariedade em vários momentos.

Este mesmo companheirismo também marcou profundamente a amizade com a amigona Tânia Franzoni. Amiga das horas de desabafo, de análise e de choop.

Aos professores do Instituto de Artes e, principalmente, dos que integram o Mestrado em Multimeios. À Capes, instituição que durante 9 meses propiciou a sagrada bolsa. Sem ela é quase impossível em um país de dimensões continentais como o Brasil, cursar pós-graduação.

Por último, mas não menos importante, agradecimentos especiais à Raquel Medeiros, pela valorosa contribuição, quer fazendo as vezes de uma secretária, quer pela cobrança, quer pelo incentivo. Acima de tudo, pelo carinho depositado nos momentos mais difíceis desta jornada.

RESUMO

Fotografia como fonte inesgotável de recursos de indução e formação de opinião pública. Este é, basicamente, o sustentáculo da presente dissertação, através da análise de fotografias publicadas no Jornal A União, durante o período de acirramento político de 1930, no Estado da Paraíba.

Ao passo que analisa a utilização político-ideológica da fotografia por parte do Presidente João Pessoa contra seus adversários políticos, o presente trabalho resgata, com brevidade, um pouco da história da fotografia na Paraíba.

O trabalho percorre ainda a trajetória que fundamenta os critérios de objetividade herdados pela imagem fotográfica, a partir de idéias concebidas ainda no Renascimento e reforçada pela literatura e cinema. As implicações éticas da publicação de fotografias em jornais são também analisadas sob a ótica da responsabilidade social.

O resultado do trabalho pode ser compreendido a partir da afirmação de que a fotografia tem sido largamente utilizada de forma político-ideológica, e que dentro do contexto histórico das publicações em A União, atingiu os objetivos a que se propunham os editores, ou seja, conquistar a hegemonia política no Estado da Paraíba. Para tanto, a manipulação fotográfica serviu, não como elemento único, mas como parte de uma estratégia que se estende aos dias atuais.

ÍNDICE

- Apresentação	06
- Critério de Realidade Fotográfica:	
origem do viés político	18
- O Real Fotográfico no Cinema e Literatura	32
- Ética e Fotojornalismo	42
- A Ética Balzaquiana nos Primórdios do	
Fotojornalismo Paraibano	56
- Fotografia e Manipulação	65
- A Fotografia Chega à Paraíba	77
- A Paraíba, a Fotografia de Imprensa	
e a Revolução de 30	89
- Imprensa e Fotografia em 1930	94
- Conclusão	120
- Bibliografia	123

ILUSTRAÇÕES

- Figura 1- Duccio di Buoninsegna, A Última Ceia da Maestà, 1301-1308. Siena, Museu dell'Opera del Duomo.
- Figura 2- Ambrogio Lorenzetti, A Anunciação, 1344. Siena, Pinacoteca.
- Figura 3- Boris Kossoy. Fotografia e História. Ed. Ática, São Paulo. 1989. p. 25
- Figura 4- Fotografia de Nicola Maria Parente. Coleção Particular de Aduino Ramos.
- Figura 5- Fotografia publicada no Jornal A República, de 01/08/1907.
- Figura 7- Fotografia publicada na Revista Era Nova, março de 1921.
- Figura 8- Fotografia publicada na Revista Era Nova, abril de 1921.
- Figura 9- Fotografia publicada na Revista Era Nova, setembro de 1925.
- Figura 10- Fotografia publicada na Revista Era Nova, setembro de 1925.
- Figura 11- Fotografia publicada no jornal A União, 04/06/1930.
- Figura 12- Fotografia publicada no jornal A União, 04/06/1930.
- Figura 13- Fotografia publicada no jornal A União, 07/06/1930.
- Figura 14- Fotografia publicada no jornal A União, 29/06/1930.
- Figura 15- Fotografia publicada no jornal A União, 29/06/1930.
- Figura 16- Fotografia publicada no jornal A União, 24/07/1930.
- Figura 17- Fotografia publicada no jornal A União, 24/07/1930.
- Figura 18- Fotografia publicada no jornal A União, 24/07/1930
- Figura 19- INOJOSA, Joaquim. A República de Princesa (José Pereira X João Pessoa- 1930). Rio de Janeiro, Civilização Brasileira/INL/MEC, 1980, p. 157

* Figura S/N publicada na página 78 é uma fotografia de João Firpo- Coleção particular de Aduino Ramos.

APRESENTAÇÃO

*“Fotografei você na minha rolleiflex
revelou-se a sua enorme ingratidão..”*

O trecho da música “*desafinado*”, de autoria do cantor e compositor Tom Jobim, integra um leque de manifestações que trata a fotografia como um recurso que está sempre a nos revelar as verdades contidas em determinados acontecimentos.

Esta imposição, a da fotografia revelar verdades, foi construída por muitos anos, muito antes mesmo de sua invenção, do primeiro registro feito por Niepce. A chegada do Renascimento trouxe uma certa liberalização do potencial intelectual gestado durante toda a Idade Média e, com ele mudanças profundas de natureza política, econômica, científica e cultural.

No plano das artes, os artistas introduziram uma nova concepção de ver o mundo, compondo conceitos e regras para uma retratação dos fatos, tornando a perspectiva central um dos componentes imprescindíveis desta emergente visão de mundo. Uma geração de artistas fundiu em seus quadros, expressões que possuíam a essência matemática. Nela, ou através dela, a busca de uma intermediação entre homens e obras de arte passava pelos aparatos mecânicos, químicos e óticos e quanto menor fosse a

interferência humana, mais fiel parecia ser os objetos retratados e mais respeitado tornava-se o profissional.

No plano ideológico, o advento da fotografia cristalizou esta aspiração advinda do período renascentista da não interferência humana: a arte de retratar o mundo, até então exclusiva de pintores, passava a pertencer a um outro grupo, ao dos fotógrafos. É desta fase a origem da animosidade entre os que se consideravam artistas e fotógrafos e a célebre indagação: fotografia é arte?

Independente do acirramento de ânimos entre artistas e fotógrafos, a fotografia ganhava espaço entre a burguesia ascendente e carente de novas formas de ver o mundo. No campo da veracidade da retratação do mundo colocado à frente de suas lentes, a câmera fotográfica tornou-se um objeto inquestionável. O pequeno trecho da música de Tom Jobim, que nos remete a uma revelação a partir de uma imagem fotográfica, perpetuou-se entre a maioria da população consumidora de imagens.

Em outras searas das expressões artísticas como o cinema e literatura, o reforço à idéia de que a fotografia revela verdades ganhou forte aliado. São inúmeros os filmes que conferem à imagem fotográfica este poder de nos aproximar das verdades absolutas. Blow-up expressa com muita propriedade este poder quase mágico da fotografia.

Filmes futuristas como Blade Runner, utilizam a fotografia para identificar andróides “nocivos ao convívio humano”. Apesar do aparato tecnológico de uma metrópole em pleno século XXI, como a veiculada no filme, é ainda com o auxílio da imagem fotográfica que o caçador de andróides chega a um dos replicantes procurados.

No fértil campo da literatura a fotografia e os critérios de objetividade, tão almejados desde o período renascentista, ganham um impulso fantástico. As passagens de obras literárias que tocam na questão da objetividade fotográfica são extensas. Desde obras do gênero policial,

imortalizados por Agatha Cristhie até as de ficção científica e realismo fantástico como as do prêmio Nobel de Literatura, Gabriel Garcia Marques, os critérios de objetividade relativos à fotografia são constantes.

A imprensa, também, em inúmeras ocasiões, utiliza-se deste instrumento e da crença compartilhada de sua objetividade para formar opinião pública. No livro *As Ilusões Perdidas*, Balzac já comentava o poder da imprensa, mesmo em um tempo onde os recursos tecnológicos ainda eram extremamente limitados.

O presente trabalho está fundado em fazer na análise do poder da imagem fotográfica inserida na imprensa, através de um estudo das fotografias publicadas no jornal *A União* no período de beligerância ocorrido na Paraíba, durante o ano de 1930.

Apesar do pouco avanço tecnológico, a fotografia foi largamente utilizada neste período com objetivos claramente eleitorais e de hegemonia de grupos. Baseados no senso comum de que “a fotografia não mente jamais” os editores do jornal *A União* vão desenvolver uma campanha de formação de opinião pública descaracterizando os adversários políticos do presidente João Pessoa.

As fotografias, nesta fase de beligerância que marcou a Paraíba no ano de 1930, passaram a ter a função de endossar os textos produzidos pela equipe de redação de *A União*. Aos adversários, a caracterização de “cangaceiros” foi uma constante. Fotografias que ilustravam álbuns de família passaram a surgir nas páginas de um dos jornais mais lidos do Nordeste, como imagens que induziam terem sido recolhidas no front das batalhas.

Um componente importante a se ressaltar é o fato de o jornal *A União* ser um veículo de comunicação do Partido Republicano e, ao mesmo tempo, do governo do Estado. Questões que envolvem uma

discussão sobre ética são afloradas a partir desta confusão manifesta entre público e privado.

A lógica dos jornalistas de *A União* e dos integrantes do governo do Estado era a de criar um clima de animosidade entre a população e os adversários políticos capitaneados pelo deputado estadual e coronel José Pereira. A morte do presidente João Pessoa vem nesta esteira e abre um novo flanco para a propaganda política eleitoral: a gestação da ascensão de Getúlio Vargas ao Catete, já que o presidente João Pessoa figurava na chapa da Aliança Liberal como candidato a vice-presidente.

ANTECEDENTES AOS TIROS DA GLÓRIA

Para se entender as motivações da morte do Presidente da Parahyba, João Pessoa Cavalcante de Albuquerque, ao sexto dia de julho de 1930, e que deram eixo central ao presente trabalho de pesquisa, se faz necessário juntar algumas peças do cenário político, prévio ao fim da República Velha e montar o quebra cabeça.

É importante ressaltar que predominava na Parahyba a política oligárquica centrada nos coronéis e instalada nos centros rurais. Os coronéis ditavam e faziam valer suas vontades nomeando delegados de polícia, juízes e até a chapa de parlamentares em níveis estadual e federal.

A economia estava centrada no cultivo da cana de açúcar e do algodão, ficando a criação de gado em um estágio inferior. Resulta desta tradição rural a força dos coronéis, já que o comércio não tinha ainda se firmado como força economicamente ativa, a exceção das grandes firmas exportadoras.

Na Parahyba três oligarquias predominaram no cenário político desde a virada do século: a primeira, de Venâncio Neiva (1889 a 1891), a segunda, de Álvaro Machado (1892 a 1912) e a terceira e mais duradoura,

de Epitácio Pessoa (1903 a 1930)¹ Há, no entanto, divergências quanto a duração do período correspondente a oligarquia do ex-presidente da República, Epitácio Pessoa, já que os dois anos em que a Paraíba foi administrada por João Pessoa, para alguns historiadores, já representam a derrocada das oligarquias.

Os dois anos da administração do presidente da Paraíba, João Pessoa talvez tenham sido os mais ricos do ponto de vista político. Isto porque este período marca, de certo modo, a transição, não do modelo oligárquico, mas do mandonismo rural para os centros urbanos.

João Pessoa assume a presidência do Estado da Paraíba em 1928, por indicação do tio Epitácio Pessoa, que ocupava a Corte em Haia como embaixador brasileiro. Antes, João Pessoa integrava o Supremo Tribunal Militar e fazia intermediação de liberação de verbas para o Estado.

A opção por seu nome para assumir o executivo estadual só aconteceu por receio do ex-presidente Epitácio Pessoa em perder o poder oligárquico que exercia desde 1913. Vendo-se alijado e pelos correligionários que havia indicado para gestões anteriores, Epitácio Pessoa resolve por seu sobrinho João Pessoa.

Ao aceitar chefiar o Estado, João Pessoa inicia sua gestão tentando transferir o potencial político aglutinador do tio para si. Para tanto, inicia uma acirrada disputa com os coronéis. A intenção de conduzir sua própria oligarquia, centrada nos centros urbanos, era para João Pessoa, a única forma de se desvencilhar dos nós construídos por seu tio. Estar amarrado aos velhos coronéis que marcharam em apoio a Epitácio desde 1915 significava estar fazendo a política dos chefes políticos e não a sua própria.

A saída para os nós que amarravam a condução política vigente, para João Pessoa, estava na mudança da cobrança de tributos das

¹ MÉLO, José Octávio de Arruda. História da Paraíba: lutas e resistência. João Pessoa/PB. Ed. Universitária/UFPB, 1986.

mercadorias que circulavam no Estado. Os chefes políticos obtinham sua força através da produção de algumas culturas (principalmente o algodão) que eram comercializadas pelas linhas férreas do sertão paraibano, o que dificultava uma maior e mais eficiente fiscalização para cobrança de tributos. João Pessoa sobretaxou as mercadorias comercializadas pelo interior ao mesmo tempo em que facilitou as que saíam do porto de Cabedelo.

Com esta medida, diminuía significativamente o poder econômico dos coronéis. Os lucros sobre a produção das mercadorias desabou. Ao sobretaxar o comércio realizado pelo interior, João Pessoa dificultava a venda que só dava lucros aos vizinhos estados de Pernambuco e Ceará e deixavam esvaziados os cofres do tesouro paraibano.

O pequeno comércio da capital da Parahyba teve crescimento a partir desta medida e, desta forma, João Pessoa ganhava a simpatia da pequena burguesia urbana. Por outro lado, os chefes políticos, principalmente, os produtores do algodão e antigos aliados de Epiácio Pessoa já iniciavam protestos.

Os principais descontentes eram o produtor de algodão, coronel e deputado estadual, José Pereira. Do Estado de Pernambuco ecoavam vozes enfurecidas dos Pessoa de Queiroz, primos do presidente João Pessoa, que sentiam o duro golpe da medida, já que era o principal exportador do algodão produzido no sertão paraibano, através do Porto de Recife.

A gota d'água para o rompimento entre os oligarcas seguidores de Epiácio Pessoa e o presidente João Pessoa foi a indicação da chapa para o parlamento federal. João Pessoa juntou o PRP e decidiu não deixar que nomes ligados aos coronéis do sertão e da várzea compusessem a lista. Nem mesmo o seu antecessor no comando do executivo estadual, João Suassuna, integrava a lista dos candidatos perrepistas.

A disputa entre a velha oligarquia e a que tentava se instaurar já não passava mais pela simples questão tributária. O que se pode constatar a partir da formalização da lista dos candidatos ao parlamento em nível federal sem a presença dos velhos chefes políticos foi a guerra civil. Os velhos coronéis partiram para o confronto aberto. José Pereira marcha sobre o município de Tavares numa demonstração de força de sua liderança no sertão.

O presidente da Parahyba, João Pessoa, sob este pretexto, adota a prática de invasões de residências de partidários e simpatizantes dos chefes políticos excluídos a procura de “armas” que sustentavam o conflito.

Uma destas invasões a pretexto de averiguar a possibilidade de encontrar armas, João Pessoa ordena a invasão da residência do advogado João Dantas, filho de um tradicional chefe político do município de Tavares e aliado do coronel José Pereira. Desta invasão, os integrantes do governo João Pessoa espalham a notícia de que Dantas havia subtraído vultuosa quantia em dinheiro que fora enviada pelo governo federal ao governo do estado.

Esta fase de acirrada disputa política no estado da Parahyba marca ainda o surgimento do jornal como empresa. Nelson Werneck Sodré, em *História da Imprensa no Brasil* registra que a virada do século marcou a “transição da pequena imprensa. Os pequenos jornais, de estrutura simples, as folhas tipográficas, cedem lugar às empresas jornalísticas, com estrutura específica, dotadas de equipamentos gráfico necessário ao exercício de sua função. Se é assim afetado o plano da produção, o da circulação também o é, alterando-se as relações do jornal com o anunciante, com a política, com os leitores.”²

De fato, o jornal *A União*, surge como um veículo do Partido Republicano da Parahyba. Contudo, sua feição como empresa parece

² SODRÉ, Nelson Werneck. *História da Imprensa no Brasil*. Rio de Janeiro. Edições do Graal. 1977.

ganhar proporção de empresa durante a década de 20, onde se desenrolaram os acontecimentos que resultaram no fim da República Velha. O Norte, outro jornal importante fundado em 1908, já surge com características de empresa.

A guerra civil instalada na Parahyba passa a ser travada com uma arma pouco convencional, mas de apelo incontestável para ganhar a opinião pública: os jornais. De Pernambuco, num dos mais famosos jornais do país, o Jornal do Comércio, pipocam artigos escritos por João Dantas. Em um deles, “As voltas com um Doido: João Pessoa Cavalcante de Albuquerque” Dantas se refere ao presidente João Pessoa como autor de “estórias da carochinha” e queixa-se da biografia que poderia deixar de figuras importantes no cenário político do Estado.

De outro lado, o jornal A União também é instrumentalizado para ataques contra os opositores. A guerra civil é mais presente nos ataques dos jornais do que entre as milícias regulares e as formados pelo chefes políticos. Existiram mortos de ambos os lados que não foram retratados no jornal A União. Os Suassuna foram os mais perseguidos pelo jornal do governo, além do coronel José Pereira.

A batalhas das manchetes e matérias publicadas, durante todo o desenrolar da disputa política, serviram para alentar a campanha na tentativa de ganhar a opinião pública. O Jornal do Comércio, instalado em Recife/PE, era o grande porta voz dos políticos ligados ao coronel José Pereira.

Na Parahyba, pelo menos dois jornais com tiragens diárias emprestaram valorosos espaços para os correligionários do presidente do Estado, João Pessoa: A União e A Imprensa. Já mencionado anteriormente, A União era o jornal do governo e, foi certamente o maior defensor dos partidários de João Pessoa e acusador dos políticos ligados ao velho PRP.

Neste contexto, O Norte foi o único dos jornais empresa da época, na Parahyba, a tomar partido dos adversários de João Pessoa. Fundado em 07 de maio de 1908, O Norte foi antipatizado em dois períodos de disputa política no Estado da Parahyba. O primeiro momento ocorreu quando da quando do seu apoio ao senador Epitácio Pessoa em uma disputa política eleitoral contra o presidente do Estado, Walfredo Leal, em 1915.

O Norte foi o principal porta voz do senador Epitácio Pessoa contra o Diário do Estado, que congregava os partidários de Walfredo Leal. Desta disputa sai vitorioso o senador Epitácio Pessoa. Contudo, mesmo com a vitória da oligarquia epitacista, O Norte sai da disputa com a imagem bastante arranhada e com um baixo prestígio junto a população.

Aos poucos vai desfazendo sua antipatia. Porém, em 1930, O Norte vai novamente assumir uma postura partidária. Desta vez, como porta voz dos adversários do presidente João Pessoa. Após os tiros desferidos por João Dantas no presidente da Parahyba, João Pessoa, e da comoção que se abateu sobre o Estado, O Norte vai passar por um período de pretígio baixíssimo junto a população.

A Imprensa era o jornal da Arquidiocese. Fundado ainda no século passado, 1897, o jornal interrompeu sua publicação em 1903. Sua reabertura só se deu em 1912. Durante as acirradas e belicosa disputa política de 1930, A Imprensa manteve-se por muito tempo longe de emitir opinião sobre a disputa. Contudo, em artigo publicado em 05 de junho de 1930, vai tecer comentários sobre os acontecimentos, centrando críticas a forma com que se fazia política. O governo federal é responsabilizado pelas negativas de ajuda aos problemas locais:

“De caso pensado nos temos abstinido de trazer à baila a questão de Princeza .

O fato é de domínio público e dispensa comentários.

Mais de treze mezes de luctas entre irmãos, de morticínios e depredações.

Custa crêr que hoje um só brasileiro que ouse apoiar o levante como o de Princeza contra a auctoridade legitimamente constituída.

Os proceres da política nacional entre os quaes se acham homens de responsabilidade, já deviam ter dado passos para fazer cessar de vez este terrível flagello.

Mas em política de tudo se cuida, menos do bem commum. Cada qual procura os seus interesses pessoais e do resto pouco se lhe dá.

Entretanto, o caso de Princeza pode ainda ter consequências bem desastrosas.

Como não ver que esta sedição encantonada por ora num ponto de um Estado minúsculo se pode espraiair de um momento para outro por todo o Brasil?

Que falta para explodir a revolução? O liberalismo de nossa Carta Magna e mais ainda a tolerância criminosa dos governantes deram aso (sic) à obra de esphacelamento das instituições nacionaes.

É um facto averiguado que o prestígio da auctoridade está em declínio entre nós.

Os chefes de Estado apparecem despidos do halo de sua majestade, ludibriados, em feias caricaturas pelos jornais e revistas, com enxovalho de sua honra e do bom nome da nação.

Enquanto isso se passa, os políticos se voltam uns contra os outros como lobos, segundo sentença do philosopho: HOMO HOMINI LUPUS; despreza-se a lei sagrada da fraternidade e préga-se às escancaras o comunismo, a revolta, a anarchia.

Estado da Parahyba já não figura como uma unidade da Federação: tudo lhe falta, tudo lhe é negado pelo poder central.

E os bandos de malfeitores, tal qual na Russia dos Soviets, vão infestando o interior, com immenso danno da população.

É claro que esta situação não pode continuar; doutro modo voltamos à barbária."³

É bastante perceptível a simpatia dos editores de A Imprensa, apesar de, em alguns trechos, identificar-se leves críticas ao governo de João Pessoa. A comparação com os soviets e, no entanto, era o que de pior

³ JORNAL A IMPRENSA, Parahyba, 1930.

poderia realizar a Igreja. Primeiro porque o levante de Princeza não tinha qualquer identificação com os ideais comunistas e, segundo, porque ser tratado como comunista pela Igreja era o que de pior poderia acontecer com os seguidores do coronel José Pereira: ser ateu em um estado que tinha quase totalidade de católicos implicava em perder apoio popular.

Os jornais, portanto, foram o grande agente de propagação e de conquista da opinião pública. João Dantas, autor dos disparos que vitimaram de morte o presidente João Pessoa, teve no jornal *A União* uma grande ajuda. Foi a partir de uma informação colhida nas páginas do veículo de informação oficial que Dantas soube da ida de João Pessoa à Recife.

Após a morte de João Pessoa, o jornal *A União* criou e instalou o mito com base em imagens fotográficas publicadas. O homem que disparou os tiros que feriram de morte o presidente da Parahyba, João Dantas, por outro lado, se ganhava projeções em texto, negavam-lhe qualquer imagem. Durante todo o ano de 1930, nenhuma fotografia de João Dantas foi publicada. Nem mesmo quando assassinado na Cadeia Pública do Recife, João Dantas esteve ausente em imagens no *A União*.

Este contexto é analisado na presente dissertação. O trabalho investiga os acontecimentos relativos à publicação de fotografias no *A União* durante todo o ano de 1930, e percorre, de forma inédita, a análise da utilização da fotografia como componente eleitoral importante na disputa da hegemonia política no Estado da Paraíba.

No primeiro capítulo, denominado “Critério de Realidade Fotográfica: origem do viés político ideológico”, enfocamos a preocupação com a perspectiva central e os antecedentes da fotografia.

O segundo capítulo, “O Real Fotográfico no Cinema e Literatura” a abordagem está fixada na perenização do critérios de objetividade da fotografia através das vertentes artísticas. O reforço ao pensamento que

predomina o senso comum, de que a fotografia expressa o real são pinçados e discutidos de alguns exemplos contidos em livros e filmes.

O espaço destinado a discussão sobre ética são encontrados nos capítulos “Ética e Fotojornalismo” e “Ética Balzaquiana nos Primórdios do Fotojornalismo Paraibano”. Nestes dois capítulos, se faz presente uma abordagem sobre a utilização da fotografia dentro de parâmetros da ética jornalística.

A trucagem, seja laboratorial ou através de recurso do ângulo de tomada é discutido no capítulo “Fotografia e Manipulação”. Desde a fase do retoque, em que a melhoria dos aspectos das imagens fotográficas serviam como atrativo ao exigente burguês, até o refinamento dos truques de laboratório para encobrir personalidades ou situações indesejadas são destacadas neste capítulo.

Por fim, a chegada da fotografia na Paraíba, sua inserção nos jornais e revistas locais e a sua utilização como instrumento político ideológico são abordados nos capítulos “A Fotografia Chega à Paraíba”, “A Paraíba, a Fotografia de Imprensa e a Revolução de 30” e “Imprensa e Fotografia em 1930”.

CRITÉRIO DE REALIDADE

FOTOGRAFICA: REFLEXÕES SOBRE A ORIGEM DO VIÉS POLÍTICO

Há muito tempo o provérbio que diz "uma imagem vale mais que mil palavras" nos foi imposto como uma verdade irrefutável, principalmente em se tratando de imagens analógicas. No entanto, em uma rápida observação do cinema (que tem como origem a fotografia) fica evidenciado que o sentido de realidade pode ser "fabricado"⁴ em estúdios e pode nos levar, em curto espaço de tempo, da pré-história às viagens intergaláticas como é o caso de "2001 uma Odisséia no Espaço" e, se no cinema o sentido de realidade pode ser criado, com a fotografia não é diferente.

O caráter de realidade, inquestionável por muito tempo, foi uma das grandes imposições do aparato fotográfico. A origem desta imposição tem passado distante, antes mesmo da realização da primeira fotografia, feita por Niepce, em 1826. A origem é a virada do século XIV para o século XV, na Renascença.

A necessidade de situar a fase do Quinhentos para estudos sobre fotografia baseia-se na incessante busca do critério de objetividade e realidade por parte da intelligentsia de então. Tal busca insere-se em um contexto de profundas mudanças, iniciadas no fim da Idade Média.

Estas mudanças ocorrem principalmente no campo da economia e da política e estende-se às artes e à ciência. Uma fase também marcada pelo crescimento urbano das cidades. A relação do homem com a natureza

⁴FREUND, Gisèle. *Fotografia e Sociedade*. Lisboa, Comunicação & Linguagem, 1989, p.119.

começava a mudar e, ao invés da dependência externa, o homem começa a pensar no poder de ditar seus destino.

"...a falta de um pólo centripeto suficientemente forte, havia impossibilitado que, na Itália surgisse a mais moderna e poderosa instituição política de então - o Estado-nação unificado- mas permitira ao florescimento de inúmeras cidades gozando de relativa independência e de um estilo de vida, de padrões de consumo, de uma expansão artística até então inéditas na Europa, pela forma concentrada e a intensidade em que ocorreram. O núcleo da vida política da Itália não era o Castelo era a Cidade."⁵

O Estado-nação mencionado por Marcílio Marques Moreira ainda não existia de fato, apesar de haver literatura da época sobre o assunto que mencionava procedimentos e vantagens de tal Estado. A obra havia sido escrita por Nicolò Machiavelli, um florentino nascido em 03/03/1469, e que em 1498 é alçado para a Segunda Chancelaria de Florença, após condenação e morte de Savonarola.

Maquiavel é responsável pela edição de "O Príncipe", uma obra que aponta para a criação do Estado Moderno e que propõe a unificação da Itália com base no liberalismo. Sua obra não possui qualquer ligação explícita com a arte. Contudo, ele integra, intencionalmente ou não, um agrupamento de pessoas que colaboraram para mudar os rumos do pensamento político da época.

Portanto, não se pode falar das mudanças ocorridas no campo das artes sem que o campo da política seja mencionado. Afinal de contas, eles se influenciaram, garantindo gradativamente as condições necessárias para as grandes mudanças acontecidas no Renascimento. A obra de Maquiavel ainda é considerada atual, apesar de ter sido escrita por volta do

⁵MOREIRA, Marcílio Marques in. **Maquiavel: um Seminário na Universidade de Brasília.** Organizador, BATH, Sérgio. Brasília, Ed. Universidade de Brasília, 1987, p. 33.

Quatrocento. O liberalismo, para ele era uma fórmula a ser perseguida pelo Príncipe, como mostra esta passagem de seu livro:

“Para começar pelas qualidades relacionadas acima, não há dúvida que é bom ser considerado liberal; a liberalidade, contudo, para que todos a percebam prejudicará o príncipe; se praticada virtuosamente, do modo apropriado, não será reconhecida, levando a reputação do vício contrário”⁶

Maquiavel era um homem do seu tempo, mas pensou além dele. Não se quer entrar, contudo, em uma discussão das formas sugeridas pelo autor de *O Príncipe* para se conseguir os êxitos desejados. Sua obra ganha notoriedade, acima de tudo, pela originalidade de pensamento em uma época marcada pela descentralização do poder, como destaca Moreira em artigo publicado em *“Maquiavel: um seminário na Universidade de Brasília”*:

“Maquiavel se destaca, no Renascimento italiano, pela sua originalidade de haver sido o primeiro pensador político a concentrar sua observação naquilo que é, no comportamento real (grifo nosso) do 'homo-politicus' e não deve ser do idealismo a que estavam consagrados os tratados políticos normativos da escolásticas e as utopias da época.”⁷

Como se percebe, o real (a realidade) era uma preocupação dos pensadores do Renascimento. Os desdobramentos sociais da época suscitavam tal compromisso, quer seja na política, quer seja na economia, quer seja na literatura, quer seja nas artes plásticas. Leon Battista Alberti, em seu livro *Da Pintura* foi o grande pensador político, Leon Battista Alberti, em seu livro *Da Pintura* foi o precursor de uma teoria para a

⁶ALBERTI, Leon Battista. *Da Pintura*. Campinas, Editora da Unicamp, 1989, p. 113.

⁷MOREIRA, Marcílio Marques in. *Maquiavel: um Seminário na Universidade de Brasília*. Organizador, BATH, Sérgio. Brasília, Ed. Universidade de Brasília, 1987, p. 33.

representação pictórica, que tinha a intenção de exprimir o real por meio de técnicas pormenorizadas.

“Aos príncipes a sobriedade das palavras confere majestade quando manifestam suas ordens. Da mesma forma na história um certo justo número de corpos proporcionam não pequena dignidade.”⁸

Ao comparar e solicitar economia das palavras, Alberti sugere que as cenas ou paisagens a serem retratadas pelo pintor devem ser precisas (sóbrias) e que tal atitude leva a majestade.

A idéia de Alberti é levar os pintores da Renascença a trabalharem com base na utilização da perspectiva central, no intuito de conferir um maior caráter de realismo. Alberti caracterizava a pintura como arte liberal, o que indica que seu pensamento não destoava das aplicações do termo tal como o concebia Maquiavel:

“O fim da pintura é granjear para o pintor reconhecimento, estima e glória, muito mais do que a riqueza. A isto chegarão os pintores cuja pintura cativar os olhos e alma dos espectadores. Dissemos, quando tratamos da composição e recepção das luzes, de que modo se pode fazê-lo. No entanto, gostaríamos que o pintor, para bem obter todas essas coisas, fosse bom e instruído nas artes liberais.”⁹

Alberti não deixa de lembrar aos pintores que almejam reconhecimento que, além das artes liberais é bom que sejam instruídos em geometria:

“Estou de acordo com o pensamento de Panfilo, pintor antigo e renomado, com quem os jovens nobres começaram a aprender a pintar.

⁸ALBERTI, Leon Battista. **Da Pintura**. Campinas, Editora da Unicamp, 1989, p.113

⁹ALBERTI, Leon Battista. **Da Pintura**. Campinas, Editora da Unicamp, 1989, p. 128

*Ele pensava que nenhum pintor podia pintar bem se não soubesse muita geometria.*¹⁰

A geometria, no caso, além de possibilitar aos pintores uma melhor distribuição das proporções, confere ao resultado do trabalho uma maior veracidade. Esta veracidade baseia-se na impossibilidade de questionamento da exatidão da matemática. Fica claro a preocupação com a exatidão, com a busca pelo caráter de realismo buscado na Renascença:

“A pintura do espaço baseada na perspectiva planimétrica, tal como a arte da Renascença no-la apresenta, caracterizada pela claridade igualmente distribuída e pelo modelo consistente de todas as partes, pelo ponto de encontro das paralelas e pela maneira uniforme de medir as distâncias, pintura que L. B. Alberti definiu como secção transversal da pirâmide ótica, é uma abstração ousada. A perspectiva central produz uma representação de espaço matematicamente exata, mas psicofisiologicamente impossível. Esta concepção completamente racionalizada só poderia ser considerada a produção adequada da impressão ótica objetiva, num período inteiramente dominado por um cienticismo organicista, como foi o dos séculos que medeiam entre a Renascença e o fim do século XIX. A uniformidade e a consistência eram, de fato, durante todo este período, os mais elevados critérios de verdade.”¹¹

Os pontos convergentes entre as idéias de Maquiavel e de Alberti apontam para a "unificação", o "centralismo". Maquiavel sugere em seus livros a busca pela unificação das cidades, concretizando o Estado-nação. Alberti buscava a unificação dos raios visuais. Ambos buscavam a representação do real. Coincidência ou não, as idéias de Maquiavel e Alberti fundaram uma nova fase da política e da representação pictórica.

¹⁰ALBERTI, Leon Battista. *Da Pintura*. Campinas, Editora da Unicamp, 1989, p.128.

¹¹HAUSER, Arnold. *História Social da Literatura e da Arte*, tomo I. São Paulo, Editora Mestre Jou, 1972. p. 441, 442.

É importante lembrar os estudos de Erwin Panofsky sobre a Perspectiva. No livro "A Perspectiva como forma Simbólica", Panofsky faz uma abordagem sobre as várias etapas da utilização e formas da perspectiva durante vários estágios da civilização, da Grécia Antiga até meados do século XVII. Apesar de pequeno, o livro faz um mergulho profundo na questão, principalmente na passagem do século XIV para o século XV, onde se percebe uma maior ebulição político-artística.

A utilização da perspectiva central nos moldes concebidos pelos artistas/matemáticos da época funda-se na idéia da representação dos objetos dentro de um determinado espaço no tempo visto de um único ponto. O efeito produzido por tal técnica geométrica de distribuição dos objetos em diversos planos é o que mais se assemelha a visão humana.

Panofsky teve a preocupação de deixar claro em seu livro que a perspectiva não surge de forma repentina. Ela é fruto das concepções políticas de cada fase da civilização. Platão, por exemplo, considerava a perspectiva uma forma de substituir a realidade por uma aparência subjetiva e pela arbitrariedade¹². Dessa fase, pode-se extrair que a perspectiva ainda não possuía forma tridimensional.

Entre os gregos, Aristóteles foi o que melhor esboçou a busca por uma perspectiva de caráter tridimensional (altura, comprimento e largura), apesar de não levar em consideração a essência matemática. Outros pontos a destacar da concepção aristotélica, segundo Panofsky, era o caráter de finitude do universo e a não intervenção divina¹³. A idéia inicial de Aristóteles viria a ser reinterpretada acolhendo estes pontos.

A forma final da perspectiva vai se delineando a partir de 1350, data em que Panofsky reconhece ser possível verificar a fusão a uma unidade nova, notadamente na arquitetura e na escultura. Giotto e Duccio, para

¹²PANOFSKY, Erwin. *A Perspectiva como Forma Simbólica*. Lisboa, Edições 70, 1993, p.66.

¹³PANOFSKY, Erwin. *A Perspectiva como Forma Simbólica*. Lisboa, Edições 70, 1993, p.52.

Panofsky, são os responsáveis pela síntese do Gótico e do Bizantino. É nesta fase em que surgem com mais clareza os espaços interiores fechados, abrindo uma lacuna para a representação Medieval.

O quadro *A Última Ceia*, de Duccio, evidencia a preocupação pela ocupação do espaço, mesmo que tímido e resumindo a perspectiva a apenas planos parciais e isolados. Erwin Panofsky salienta o teto do quadro como exemplo de preocupação do pintor Duccio (figura 1) para com a perspectiva. Na verdade, a perspectiva, no quadro, não se limita apenas ao teto. Ela acontece em planos isolados, como pode ser percebida no canto direito, quando as pontas da mesa parecem convergir a um único ponto. No extremidade oposta, a noção de perspectiva parece ter continuidade, com uma formação fechada do ângulo que a mesa toma.

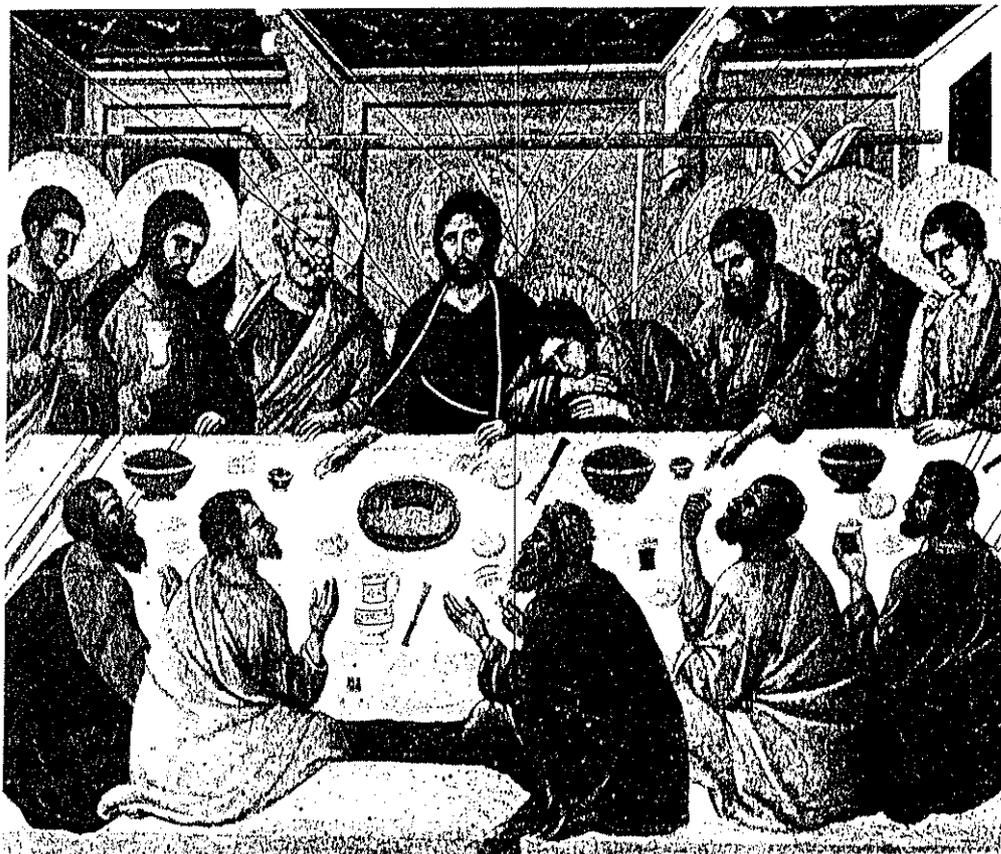


Figura 1- A Última Ceia, de Duccio, evidencia preocupações com a perspectiva central.

O quadro de Duccio parece ter inspirado as gerações seguintes de artistas a persistirem na busca da perspectiva. Este espaço pode ser verificado com clareza no quadro de Ambrogio Lorenzetti¹⁴, A Anunciação (figura 2), onde a perspectiva central aparece com um único ponto de fuga. O quadro de Lorenzetti a que Panofsky faz menção se desloca definitivamente do método aristotélico por apresentar com mais ênfase a noção de infinito, mesmo que ainda em construção.

"Mas esta queda não será repentina. A barreira se desmoronar-se-á, mas pouco a pouco, minada pela ruína e desgastes secretos, no período compreendido entre 1350 e 1500. O infinito real, totalmente inconcebível da parte de Aristóteles, só entendido pela Escolástica sob a forma de onipotência divina, isto é, de um hiperouranios topos (lugar para além dos céus), tornou-se a natureza naturata. A noção do espaço está, por assim dizer, esvaziada de Teologia"¹⁵.



Figura 2- Anunciação, de Lorenzetti demonstra uma maior preocupação em esboçar um único ponto de fuga para a representação do quadro.

¹⁴PANOFSKY, Erwin. A Perspectiva como Forma Simbólica. Lisboa, Edições 70, 1993, p.141.

¹⁵PANOFSKY, Erwin. A Perspectiva como Forma Simbólica. Lisboa, Edições 70, 1993, p.61.

Só mesmo a partir do Quatrocento é que Panofsky vai afirmar a cristalização da perspectiva moderna, caracterizada pela utilização acentuada da matemática (geometria). É nesta fase que percebe-se um processo mais agudo de mudanças políticas que vão desembocar no Renascimento. Não se pode, contudo, deixar de mencionar Brunelleschi como grande contribuidor da fórmula moderna da perspectiva. Brunelleschi, tanto quanto Alberti, teve papel preponderante para o delineamento final da perspectiva moderna, reconhecidamente no campo da arquitetura.

A obra de Erwin Panofsky dá ênfase a passagem de meados do século XIII até o século XV pela velocidade em que verificou-se as mudanças estruturais do ponto de vista político, econômico e religioso. A história da perspectiva, para Panofsky, pode ser entendida:

"...pela vitória de um sentido do real e pelo triunfo do homem pelo poder, luta essa que renega a distância".¹⁶

O autor de *A Perspectiva como Forma Simbólica* afirma que não foi por acaso que a perspectiva impôs-se ao longo da história sobre as outras formas de representação: ela submete o divino à consciência humana ao dar vazão para a subjetividade e aparência. E ao fazer isso, a perspectiva decretou o fim da Teocracia da Antiguidade e instituiu a Antropocracia Moderna.

A concepção estática que deu origem à fotografia é a mesma surgida e amadurecida nos séculos XIV e XV. Esta é a conclusão a que se pode chegar ao analisar o livro de Arnold Hauser:

"Para o século XIX, a arte é o instrumento do conhecimento do mundo externo, uma forma de experiência do mundo externo,

¹⁶PANOFSKY, Erwin. *A Perspectiva como Forma Simbólica*. Lisboa, Edições 70, 1993, p.63.

uma forma de experiência vivida e de análise e de interpretação do homem. Mas, este naturalismo dirigido para o conhecimento objetivo tem a sua origem precisamente no século XV; foi então que a arte sofreu o seu primeiro curso de treino científico, e mesmo hoje está ainda a viver, de certo modo do capital de então. A matemática e a geometria, a ótica e a mecânica, a teoria da luz e da cor, a anatomia e a fisiologia eram suas ferramentas e a natureza do espaço, a estrutura do corpo humano, movimento e proporção, os estudos de roupagens e experiências de cores, os problemas com que se preocupava.”¹⁷

Como se percebe, as condições políticas, sociais e econômicas para o estabelecimento de critérios de objetividade, já estavam enraizadas. As teorias apontavam para esta direção, tendo como base o caráter científico implementado nos séculos XIV e XV. Mas faltavam ainda os aparatos mecânicos, óticos e químicos para proporcionar ainda mais a "isenção" da interferência do artista sobre seus trabalhos. A burguesia, em ascensão, precisava, ainda, de uma fórmula que fosse capaz de produzir representações do real de forma inquestionável.

Nos mesmos séculos XIV e XV, alguns mestres como Leonardo da Vinci já se empenhavam para desenvolver aparatos mecânicos que fossem capazes de conferir maior grau de veracidade às obras. Segundo Hauser, a imitação dos mestres é substituída pelo estudo da natureza sob a apresentação de Leonardo da Vinci. A idéia era embasar o aprendizado artístico com instrução acadêmica, assentes em bases científicas.

“A concepção da arte científica, que forma a base da instrução das academias começa com Leon Battista Alberti. Este é o primeiro a exprimir a idéia de que a matemática é terreno comum da arte e das

¹⁷HAUSER, Arnold. *História Social da Literatura e da Arte*, tomo 1. São Paulo, Editora Mestre Jou, 1972. p. 441.

¹⁷HAUSER, Arnold. *História Social da Literatura e da Arte*, tomo 1. São Paulo, Editora Mestre Jou, 1972. p. 427.

*ciências, e que as teorias das proporções da perspectiva são ambas ciências matemáticas.*¹⁸

Apesar de na teoria a perspectiva ter ganho um grande alento através de Alberti, alguns problemas político-religiosos ainda inibiam a utilização da câmara obscura:

*"Em 1558 o cientista italiano Giovanni Della Porta chamou os amigos para assistirem uma experiência com uma grande câmara escura. Diante da visão da imagem invertida projetada no interior da Câmara, os convidados saíram em pânico e o cientista foi conduzido ao Tribunal Papal sob acusação de bruxaria"*¹⁹

Conhecida desde Aristóteles (384-322 a.C.), a câmara obscura não encontrou o reconhecimento dos filósofos da Grécia Antiga por considerarem seus efeitos (perspectiva central) enganosos e ilusórios. No Renascimento a tendência era inverter esta concepção apelando para maior credibilidade dos aparatos mecânicos e óticos que possuíam respaldo matemático, portanto científico.

A evolução da câmara obscura era inevitável e por volta de 1700 começou a ser utilizada mais freqüentemente pelos artistas. Complementada pela criação das objetivas por Barbaro²⁰ e com a inclusão de um espelho em um ângulo de 45 graus no seu interior e um vidro despolido na sua parte superior, a câmara obscura favorece aos pintores uma maior facilidade de representação do real.

Após todo este itinerário em busca da objetividade, a cristalização dos critérios de realidade dá-se em 1826, com a realização da primeira

¹⁹ALVAREZ, Regina. *Fotografia sem Câmera.*, Rio de Janeiro, Núcleo de Fotografia da Funarte 1981, p.02.

¹⁹MACHADO, Arlindo. *A Ilusão Especular: introdução à fotografia.* São Paulo, Brasiliense/FUNARTE/ Instituto Nacional da Fotografia, 1984, p. 65.

fotografia. A fotografia herda a incessante procura da imparcialidade, tendo como princípio a emanação do real através dos recursos mecânicos, óticos e químicos tão buscados pelo estudo da natureza e da geometria.

Esta objetividade, este caráter de realidade, tem sido utilizado largamente como instrumento de propaganda político-ideológica. E. H. Gombrich comenta em *Arte e Ilusão* a passagem da contratação de George Inness para pintar um quadro que teria sido encomendado por um presidente de uma estrada de ferro tentando passar a idéia de que no lugar retratado havia mais de uma linha férrea. O artista protestou, mas acabou cedendo e retratou um vale onde se vê claramente uma locomotiva a lançar fumaça de vapor e deixou implícito que os outros dois rolos de fumaça escondido na paisagem indicavam mais duas outras locomotivas. Foi a forma de protestar contra o engano encomendado:

*"Mas, a rigor, a mentira não estava no quadro. Estava no anúncio, se é que dizia por legenda ou implicação que a pintura dava uma informação fiel sobre os recursos de reparo de locomotivas da estrada de ferro. Em outro contexto, o mesmo quadro poderia ter ilustrado uma informação verídica - por exemplo, se o presidente o levasse a uma reunião de acionistas para demonstrar as melhorias que estava pretendendo fazer. E, neste caso, a versão de Inness dos trilhos inexistentes poderia servir de subsídio a um engenheiro encarregado de colocá-los. Teria servido de croqui ou de planta"*²¹

É o mesmo Gombrich que explicita a utilização de legendas mentirosas como artifício de propaganda em tempo de guerra:

"Quando alguém diz 'a câmara não mente', a confusão é manifesta. Em tempo de guerra, a propaganda muitas vezes faz uso de

²¹GOMBRICH, E. H. *Arte e Ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica*. São Paulo, Martins Fontes, 1986, p.59.

fotografias com legendas mentirosas para acusar ou desculpar um ou outro dos adversários. Mesmo nas ilustrações científicas, é a legenda que determina a verdade da pintura."²²

Roger Fenton, fotógrafo inglês que registrou a Guerra da Criméia, 1855²³, foi um caso explícito de manipulador fotográfico. Ele retratou uma guerra com características assépticas, com intenção clara de não preocupar as famílias dos combatentes. Sua atuação foi precursora do episódio da Guerra do Golfo, no início da década de 1990, quando a CNN vai registrar os "bombardeios cirúrgicos no Iraque".

Outro caso famoso de utilização de "truques" fotográficos, deu-se com a publicação de fotografias no interior do Cassino de Monte Carlo nos jornais, em 1929, feitas pelo "pai" do fotojornalismo moderno, Erich Salomon, como relata Freund:

*"Publicar fotografias ditas 'secretas' torna-se uma das atrações da imprensa ilustrada. Mas quando é verdadeiramente impossível fazê-lo, publicam-se fotografias 'ultra-secretas' que foram cuidadosamente encenadas (soigneusement posées) (...) A destreza de Salomon consistia em dar tanta vida às suas imagens que elas pareciam ter sido arrebatadas à vida. O público não podia distinguir entre o verdadeiro e o falso, e a atração da revista ilustrada consistia em imprimir fotografias sensacionais. Estas eram fabricadas, se preciso fosse."*²⁴

Para o senso comum, as imagens fotográficas são sempre o fiel espelho dos fatos resgatados para a impressão dos jornais. Elas não carecem de dúvidas e ainda por um bom tempo passaram por algo que vale

²²GOMBRICH, E. H. *Arte e Ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica*. São Paulo, Martins Fontes, 1986, p.59.

²³FREUND, Gisèle. *Fotografia e sociedade*. Lisboa, Comunicação & Linguagem, 1989, p. 107.

²⁴FREUND, Gisèle. *Fotografia e sociedade*. Lisboa, Comunicação & Linguagem, 1989, pp. 118, 119.

por mil palavras. No entanto podemos fazer um prognóstico que tal apego ao critério de realidade, de inquestionável, das imagens fotográficas poderão ser minimizados com a popularização da informática e os seus recursos de computação gráfica. A adulteração de imagens deverá ser mais freqüente que nas originárias do processo analógico. Conseqüentemente, as discussões sobre a ética e a necessidade de tais recursos para o jornalismo deverão favorecer maiores questionamentos e dúvidas, pondo fim a esse critério de realismo, organicamente construído e gerado a partir da perspectiva renascentista.

O REAL FOTOGRÁFICO NO CINEMA E LITERATURA

O cinema e a literatura são as áreas mais fecundas sobre a questão dos critérios de realidade das fotografias. Estes dois campos da arte tem insistentemente utilizado questões que estão diretamente ligadas à credibilidade e ao poder de convencimento da fotografia enriquecendo a discussão sobre as suas possibilidades de utilização. Não se quer, com estas observações, o aprofundamento do tema, mas salientar o reforço na crença inquestionável na fotografia que pode ser encontrada tanto no cinema quanto na literatura.

Este debate se faz necessário pela animosidade gerada pelo advento da fotografia no século passado. Os artistas, em princípio, logo afastaram qualquer possibilidade de utilização da fotografia como expressão artística. A interferência mecânico-ótica impedia a aproximação destes dois tipos de expressão. Alguns dos debates sobre a possibilidade de incorporar a fotografia no espectro da arte foi comentado por inúmeros autores. Um dos comentários foi oportunamente registrado por Freund:

"Apesar de seu programa, os realistas recusaram-se a considerar a fotografia como uma arte. Champfleury, num artigo que apareceu na Revue de Paris, declara: 'O que vejo na minha cabeça, desce a minha pena e torna-se aquilo que eu vi... não sendo máquina, o homem não pode registrar maquinalmente os objetos. O romancista escolhe, agrupa, distribui... será que o daguerreótipo se presta a tantos trabalhos?'"²⁵

Há, no entanto, uma outra possibilidade de impedimento de uma aproximação mais rápida da área artística com a novidade representativa: o

mercado de trabalho estava ameaçado. Os artistas (mais precisamente os pintores) temiam ter sua principal fonte de renda esgotada, já que a fotografia reproduzia, quase que imediatamente, paisagens, rostos e objetos; enquanto que os pintores, de certa forma, obrigavam sua clientela a horas de cansativas seções de exposição de imobilidade.

Com o passar do tempo, outros segmentos da arte passaram a utilizar-se da fotografia como inspiração. A literatura e o cinema são os que mais enfocam a fotografia dando ênfase as suas possibilidades de uso e ao seu caráter de realidade. A fotografia passa a ser um objeto de culto a revelações, quer divinas, quer investigativas e policiais

O romance *Cem anos de solidão*, de Gabriel Garcia Marquez possui uma passagem interessante utilizando o daguerreótipo como solução para o dúvida filosófica de José Arcádio Buendia. Este personagem após adquirir uma máquina de daguerreótipos passa a maravilhar-se com as suas possibilidades de comprovação científica.

Dotada de aparatos físico-óticos, a máquina só poderia, no entender de Buendia, produzir resultados também comprovados cientificamente. Partindo deste pressuposto, José Arcádio inicia-se numa busca desesperada da comprovação científica da existência de Deus a partir da captação de sua imagem através de um daguerreótipo:

"O tempo aplacou o seu propósito deslumbrado, mas agravou o seu sentimento de frustração. Refugiou-se no trabalho. Resignou-se a ser um homem sem mulher a vida inteira, para esconder a vergonha de sua inutilidade. Enquanto isso, Melquiades acabou de plasmar nas suas placas tudo o que era plasmável em Macondo e abandonou o laboratório de daguerreotipia aos delírios de José Arcádio Buendía, que tinha resolvido utilizá-lo para obter a prova científica da existência de Deus. Mediante um complicado processo de exposições

²⁵FREUND, Gisèle. Fotografia e sociedade. Lisboa, Comunicação & Linguagem, 1989, pp. 81, 82..

*superpostas, tomadas em lugares diferentes da casa, estava certo de fazer mais cedo ou mais tarde o daguerreótipo de Deus, se existisse, ou acabar de uma vez por todas com a suposição de sua existência.*²⁶

A idéia de José Arcádio permeia o que nós chamamos de senso comum. Apesar de ser o homem mais culto de Macondo, Buendía deixa transparecer a característica principal do homem comum quando se trata da crença inquestionável nos registros do aparato fotográfico. A essência passa a ser o que pode ser registrado, reforçando a principal característica da fotografia: o ver para crer.

José Arcadio só vai abandonar seu objetivo de captar a imagem de Deus tempos depois após a última tentativa de registrar a imagem do tocador invisível da pianola montada por Pietro Crespi:

*"José Arcádio Buendía pareceu fulminado, não pela beleza da melodia, mas pelo movimento autônomo da pianola, e instalou na sala a máquina de daguerreotipia de Melquiades, com a esperança de obter o retrato do executante invisível.*²⁷

Insatisfeito com a impossibilidade de captar a imagem do invisível executante dos acordes da pianola, José Arcádio abandona de vez a sua busca:

*"Enquanto Úrsula e as moças desencaixotavam os móveis, poliam as louças e penduravam os quadros de donzelas em barcas carregadas de rosas, infundindo um sopro de vida nos espaços pelados que os pedreiros construíram, José Arcádio Buendia renunciou a perseguição da imagem de Deus, convencido de sua inexistência, e estripou a pianola para decifrar sua magia secreta.*²⁸

²⁶GARCIA MARQUEZ, Gabriel. *Cem Anos de Solidão*. Rio de Janeiro, Ed. Record, 1967, pp. 41,42.

²⁷GARCIA MARQUEZ, Gabriel. *Cem Anos de Solidão*. Rio de Janeiro, Ed. Record, 1967, pp. 46.

²⁸GARCIA MARQUEZ, Gabriel. *Cem Anos de Solidão*. Rio de Janeiro, Ed. Record, 1967, pp. 47.

Apesar do romance de Gabriel Garcia Márquez enveredar, vez por outra, numa espécie de realismo fantástico, a passagem onde experimenta o contato com o daguerreótipo do amigo cigano Melquíades, nos dão a clara e exata proporção da convivência e pensamento do senso comum das civilizações ocidentais para com os registros fotográficos.

Este senso comum vem a ser abordado com muita propriedade por Ismail Xavier em artigo publicado no livro *O Olhar*. Com o título de *Cinema: revelação e engano*, Ismail descreve uma cena do filme de Emílio de Antônio (Point of Order) onde uma testemunha de acusação é inquirida pelo advogado de defesa do acusado sobre uma foto:

*"Nesta foto se vê, numa tomada relativamente próxima, duas figuras: o réu e, ao seu lado, alguém já comprometido, já indexado na caça às bruxas. A imagem, ao mostrar os dois conversando em tom de certa intimidade, é assumida pela promotoria como peça importante da acusação. O advogado pergunta à testemunha se considera a foto verdadeira. A resposta é "sim". O advogado, então, mostra uma foto maior onde aparece, numa reunião ampla, um grupo de pessoas -dentre elas algumas insuspeitas- que traz num dos seus cantos a dupla anteriormente vista na foto menor. Entendemos sem demora que a primeira imagem é um recorte da segunda, ou seja, é parte de um contexto maior, com muita gente envolvida, numa situação pública que não denota qualquer cumplicidade maior entre o réu e seu interlocutor."*²⁹

A inquirição prossegue, segundo Xavier, e à testemunha de acusação é feita novamente a pergunta se continua achando a foto (ainda a menor) verdadeira. A resposta continua sendo positiva. O autor do artigo percorre toda a narrativa do filme para nos colocar novamente a questão que envolve a noção de realidade, de verdade trazida pela fotografia.

²⁹XAVIER, Ismail. *Cinema: revelação e engano*" in. *O Olhar*. NOVAES, Aduino (org.), São Paulo, Companhia das Letras, 1989, p. 367.

Mesmo com contextos totalmente diferenciados pelo recorte realizado, a testemunha de acusação continua insistindo em acreditar como verdadeira as imagens, uma e outra levando a entendimentos bastante diferenciados: na menor, a possibilidade de o réu estar comprometido é quase indiscutível. Na segunda mostrada pelo advogado de defesa aponta um contexto absolutamente novo, e que absolve o acusado de envolvimento com alguém já implicado pelo macarthismo. Ambas as fotos possuem, para o senso comum, características de verdadeiras:

*"Em nossa cultura, o processo fotográfico tem grande poder sobre as convicções deste tipo de observador assim embalado pela experiência empírica trazida pela imagem. Mais até do que a acuidade da reprodução (eixo da semelhança), a imagem fotográfica (e cinematográfica) ganha autenticidade porque corresponde a um registro automático: ela se imprime na emulsão sensível por um processo objetivo sustentado na casualidade fotoquímica. Como resultado do encontro entre olhar do sistema de lentes (a objetiva da câmara) e o "acontecimento", fica depositada uma imagem deste que funciona como um documento. quando se esquece a função do recorte, prevalecendo a fé na evidência da imagem isolada, temos um sujeito totalmente cativo ao processo de simulação por mais simples que ele pareça. Caso típico é o desta testemunha de McCarthy a consagrar o engodo de uma promotoria."*³⁰

Ainda um outro filme a utilizar das possibilidades de convencimento da fotografia com base no seu critério de realismo é *El Salvador: Martírio de um povo*. Nele existe uma construção particularmente interessante por utilizar a vontade de um fotógrafo em destacar-se a partir da cobertura fotojornalística dos conflitos de El Salvador e a sua simpatia pela guerrilha, que instalou-se no país há muito tempo.

³⁰XAVIER, Ismail. *Cinema: revelação e angano*" in. O Olhar.NOVAES, Adauto (org.), São Paulo, Companhia das Letras, 1989, p. 368.

O dilema do fotógrafo funda-se em questões éticas, já que aceita participar de uma fraude com o líder da guerrilha, assassinado pelas forças da repressão. Caso a morte do líder viesse a ser confirmada, o exército regular conseguiria apoio logístico Norte-americano, além de tomar fôlego com os ânimos que poderiam trazer tal baixa ao inimigo.

Os rebeldes guerrilheiros sabiam que, se confirmada a baixa, oficialmente, o moral da tropa arrefeceria e todo o trabalho desenvolvido até então poderia ir por água abaixo. Resolvem, então, por uma saída de segurar a morte do líder guerrilheiro com um velho truque: um fotógrafo jovem e respeitado é atraído para umas fotos com a liderança do movimento, incluindo-se a presença do líder que o Governo salvadorenho havia anunciado morto.

Ao chegar ao acampamento, descobre que o governo havia desferido um golpe que poderia ser mortal para a guerrilha. O líder da guerrilha realmente estava morto e as outras lideranças queriam ver o comunicado de sua morte desfeito através de uma foto recente. Depois de analisar as possibilidades do jogo em que estava entrando, o fotógrafo resolve por atender a solicitação das lideranças guerrilheiras, apesar dos dilemas éticos por ele enfrentados. A foto com o líder, mesmo morto, é realizada como se ainda estivesse vivo.

A entrevista é publicada em um importante veículo de comunicação Norte-americano, o que faz o Congresso vetar o envio de mais dinheiro e equipamento militar ao governo salvadorenho. A guerrilha ganha força com a trucagem fotográfica, mostrando o poder de convencimento e credibilidade que é depositada nas imagens analógicas.

El Salvador: martírio de um povo se reveste de importância capital por colocar questões relativas ao trabalho de um repórter fotográfico em todas as suas dimensões. A vontade de destacar-se, de tornar-se referência através de um trabalho respeitado e sério vai chocar-se com o engajamento

ou simpatia por um dos lados opostos que disputam a hegemonia política em El Salvador.

O desejo de ganhar notoriedade e, ao mesmo tempo, de ajudar as lideranças guerrilheiras vencem a crise ética do repórter fotográfico. Ao realizar a fotografia do líder guerrilheiro morto o fotógrafo vai de encontro aos princípios éticos que norteiam o jornalismo, ou seja, de divulgar a verdade dos fatos. Sua crise de consciência, no entanto, é aliviada pela "boa ação" e pelo reconhecimento que receberia a partir da publicação da matéria com fotos em um importante veículo de informação norte-americano.

Já no filme "Blade Runner", a fotografia é colocada sob um ponto de vista bastante singular. As fotos (e imagens no geral), implicitamente, servem para abastecer de memória os "replicantes" -máquinas quase humanas do ponto de vista estético e sentimental. Como a maioria dos replicantes no filme já nascem adultos, a fórmula encontrada para que pudessem ter memória sobre animais, objetos e acontecimentos que não mais poderiam ser vistos estavam nas imagens introduzidas em seus cérebros.

No entanto, uma das séries dos replicantes é colocada para tarefas pesadas nas minas. Estes se revoltam com as condições de vida que lhes são impostas e legalmente passam a ser condenados à morte. Por assemelhar-se de forma esplêndida aos humanos, suas identificações fugiam ao controle, mesmo daqueles que os haviam criado.

Neste contexto, surgem os caçadores de andróides, únicos com condições de identificá-los para a condenação capital. O reconhecimento é feito através de uma análise das reações do globo ocular (precisamente da pupila), com base em perguntas sobre passagens de fatos históricos e da vida particular dos investigados.

Apesar de não estar colocado explicitamente no filme, as imagens digitais ou analógicas eram as únicas formas de obter acesso a conhecimentos passados antes de suas natividades e que já não podiam mais ser encontradas ou vistos. Os replicantes passam a criar o passado que não dispunham, através destes recortes imagéticos. Algo como quando nos deparamos com o filme "Jurassic Park", de Steven Spielberg: cenário, forma dos animais, plantas e suas formas de vida nos são aplacadas através de imagens que nunca vimos e talvez nunca chegaremos a ver, senão com as possibilidades e recursos analógicos. Podemos até construir um passado imaginário para dar vazão, por exemplo, a idéia de vida passada.

Os replicantes entendem que é através da absorção de imagens e a própria descrição pormenorizada de fatos, seres e objetos que residem as chances de passar pelos testes dos blade runners. O caso mais demonstrativo desta possibilidade diz respeito a replicante Rachel interpretada por Rutger Hauer. Ao ser inquirida pelo blade runner Harrison Ford, Rachel dificulta a descoberta, mas não impede que seja reconhecida como replicante.

As memórias da replicante Rachel fazem parte do cotidiano vivido pela filha do maior construtor de replicante do século XXI, em Los Angeles. No diálogo vivido pelo caçador de andróides e por Rachel, a surpresa da própria replicante ao saber que não era humana. O blade runner interpretado por Ford diz que suas memórias (de Rachel) são da filha do construtor dos replicantes.

A pergunta que se coloca é como implantar a memória de uma pessoa em outra? A resposta mais lógica vem das imagens seguidas da narração dos fatos. A narração da aranha e seus filhotes não passam de uma organização de narrativa com imagens de tal acontecimento. É bem mais fácil, no entanto, imaginar que a memória poderia ser implantada por

um chip de computador. Mas os replicantes são uma construção genética e não uma montagem de peças.

Blade Runner é um filme impressionante e marcante por unir cenas de contrastes fantásticos como ter uma presente e avançada tecnologia e, ao mesmo tempo, retratar cenas que nos remete a saída de trabalhadores chineses ou holandeses em suas bicicletas. Este mesmo contraste também é presente no tocante as imagens: a cena em que Harrison Ford descobre o possível local de trabalho de uma replicante surge de uma fotografia tradicional que tem como suporte o papel. No entanto, o equipamento utilizado para ampliar esta fotografia em busca de detalhes nos dá a idéia de um extremo avanço tecnológico.

Estes contrastes, quer sejam em relação às imagens, quer sejam em relação a tecnologias à disposição da população marcam o filme dirigido por Ridley Scott. O jogo da memória, presente em quase totalidade do filme fica mais claro e lúcido se compararmos com os comentários de Valéria de Marco sobre a obra de José de Alencar:

"Fatos e Fotos. Este era o nome de uma revista de segunda linha que na década de 60 queria fazer o resumo da semana através de fotos. Se a realização era ruim, não se pode negar que o nome era um achado. Todos nós temos uma sequência de fotos na memória que nos ajudam a recompor a história vivida; não só a individual, mas também a coletiva. Uma foto da passeata dos cem mil pelas ruas do Rio de Janeiro, os tanques na Praça Clóvis Beviláqua, o incêndio do Calabouço, o estádio de Vila Euclides, o Anhangabaú tomado por um milhão de pessoas, a fachada do Incor, Erundina na Paulista, ..."

"Evidente, folhear um álbum com essas fotografias não é suficiente para construir um certo conhecimento de uma determinada época de nossa vida ou fazer um resumo de alguns anos, como pretendia a revista sensacionalista. No entanto, deve-se admitir que as fotos evocam os fatos e podem construir uma perspectiva

*para interpretá-los ou abrir uma fresta para capturar o olhar do fotógrafo.*³¹

Notadamente, o trecho do livro "A Perda das Ilusões" de Valéria de Marco evoca a construção de imagens a partir dos textos literários. Porém, os cenários de qualquer passagem literária só poderão fazer sentido se já tivermos certa intimidade com esta ou aquela paisagem. Impossível para alguém traçar cenários a partir de uma narrativa sem que haja um prévio conhecimento do contexto, objetos e seres descritos.

Numa fotografia, a possibilidade de interpretações diferenciadas existe da mesma forma, só que em proporções bem mais reduzidas. Em Blade Runner, a criação de cenários na memória parece mais direta e com menos possibilidade de viagens mais amplas. No texto, abre-se uma enorme possibilidade de interpretações várias.

Tanto na literatura quanto no cinema, as fotografias são tratadas como peças de um quebra-cabeças lógico, onde o final é quase automático. As fotos não mentem jamais. Não mentiu para José Arcádio Buendia, nem tão pouco para o Caçador de Andróides, além de assegurar a ilusão de homens aos replicantes.

Ao contrário, seu caráter de realidade nos remete à descoberta realizada pelo insistente investigador do filme JFK: as fotos de Lee Oswald com um fuzil do mesmo calibre e marca do utilizado para assassinar John Kennedy, quando analisadas por um perito revelam que não passavam de uma montagem. Segundo o perito do filme, as sombras do rosto se pronunciavam em sentido diferente das do corpo, provando que aquele corpo com aquela cabeça (de Lee Oswald) nunca estiveram no mesmo lugar e no mesmo tempo.

³¹MARCO, Valéria de. *A Perda das Ilusões: o romance histórico de José de Alencar*. Campinas, Ed. da Unicamp, 1983, p. 13.

ÉTICA E FOTOJORNALISMO

A ética se coloca, hoje, como um grande desafio para o jornalismo paraibano e, em especial, para o fotojornalismo. Não se trata de uma observação da ética baseada em parâmetros amplos que dificultam a discussão mais pontual sobre a sua inserção no jornalismo e fotojornalismo.

A dificuldade de precisar a ética dentro de um contexto de culturas distintas faz com que as discussões sobre a questão sejam balizadas por parâmetros mais atuais e precisos. Analisar este ponto traumático do exercício profissional na atualidade se faz importante para realçar as dificuldades no campo da ética profissional jornalística (envolvendo o fotojornalismo) na década de 30, objeto central desta dissertação.

Entre esses parâmetros atuais podemos destacar os que envolvem a dependência financeira dos jornais pessoenses em relação ao poder público (federal, estadual e municipal), o atrelamento de profissionais da imprensa através de assessorias e afins aos detentores do poder local e, por fim, a falta de discussão sobre a ética no jornalismo.

O dilema de jornais paraibanos como "O Correio da Paraíba", "O Norte" e o extinto "O Momento" situa-se entre manter um dos critérios universais éticos do jornalismo, ou seja, a objetividade como preocupação na busca da "verdade" e sobreviver em um Estado que possui um empresariado que teme o capitalismo de risco (incluindo-se as próprias empresas jornalísticas). Este é um problema antigo, inaugurado, de certa forma, por **A União** pela falta de uma melhor definição entre atender a clientela partidária e ser um jornal do governo, que deveria servir à população pagadora de impostos.

No livro "O Espírito do jornalismo", Danton Jobim traduz com muita propriedade este dilema:

*"Um jornal poderá ser o porta-estandarte de uma idéia; pode ser o arauto de notícias úteis para que o público faça o seu próprio juízo sobre fatos de interesse geral; mas tem de ser, ao mesmo tempo, uma empresa comercial. Eis o fundo da questão. Por mais admirável que seja o espírito público de um diretor de um jornal, ele tem de pagar tributo, primeiro à própria condição humana, depois à fatalidade de organizar e gerir uma empresa mercantil."*³²

A precisão do depoimento de Danton Jobim é a própria tradução do dilema ético que permeia o jornalismo e fotojornalismo paraibano. A Paraíba como grande revesador do título de Estado mais pobre da União com o Piauí, como de resto dos outros Estados que integram a região Nordeste possui uma economia em grande parte, dependente do fluxo e refluxo dos salários pagos ao funcionalismo público.

A indústria, mesmo com os altos investimentos feitos pela Sudene na década de 70, quase não absorve a mão-de-obra emergente no Estado. A agricultura, centrada basicamente na monocultura da cana-de-açúcar, não consegue gerar renda suficiente para o consumo de seus trabalhadores. A pecuária é ainda mais precária, haja visto que as intempéries e a falta de irrigação são extremamente inibidoras da geração de renda. O turismo, outro fator gerador de divisas para a região, é muito insipiente.

Com a deficiência do consumo, as empresas locais se vêem desobrigadas a investir em publicidade nos jornais. Não que ela inexista, mas é insuficiente para cobrir as despesas que uma empresa jornalística possui. A fatia disputada pelas empresas jornalísticas, com as adversidades enfrentadas pelo pouco investimento em publicidade por parte das empresas privadas, são as verbas públicas.

A cultura de investir em verbas públicas encaminha para a ausência de distinção entre público e privado, alimentada pela intimidade dos veículos impressos com o governo do Estado. Uma das fases do jornal "A União" ilustra bem esta perigosa intimidade, já que era, nos anos 30, ao mesmo tempo um veículo do Partido Republicano e do governo, indissociáveis enquanto teve vida o Partido.

"O público, normalmente, paga cada mercadoria pela sua qualidade. Mas o jornal, bom ou mau, é comprado por preço único, que é o preço de um sorvete. E o que o leitor não paga é evidente que alguém tem que pagar. Esse alguém é o anunciante".³³

O problema da falta de publicidade para estabelecer o preço do jornal, faz com que as empresas jornalísticas partam para as verbas publicitárias do poder público. O poder público passa a ser o grande investidor e organiza um grande trust, colocando em xeque a questão da independência jornalística e da isenção da imprensa local. A questão ética força, deste modo, os seus limites.

Emile Girardin foi quem melhor definiu a forma de fazer com que a publicidade dos anunciantes viesse a provocar a baixa nos custos de produção de um jornal, reduzindo-os pela metade. Apesar de extremamente vantajoso, o sistema de Girardin traz algumas desvantagens. A maior delas está ligada diretamente às pressões que, em muitos casos, decorrem da dependência das empresas em relação aos anunciantes.

"O caso é muito raro pelo que depreendo do testemunho de críticos honestos do jornalismo americano, como Walter Lippmann, e pelo que sei de experiência própria quanto à imprensa brasileira. Mas não há dúvida que resta sempre um grande consórcio, como um

³²JOBIM, Danton. *Espírito do Jornalismo*. São Paulo, Edusp/Com Arte, 1992, p. 57.

³³JOBIM, Danton. *Espírito do Jornalismo*. São Paulo, Edusp/Com Arte, 1992, p. 58.

pesado programa de publicidade, a possibilidade de influir através da gerência da folha, nas atitudes desta capazes de afetar seus interesses."³⁴

A partir destes questionamentos podemos chegar a uma indagação sobre o funcionamento da imprensa paraibana: como podem os jornais locais agirem livremente, seja criticando ou denunciando atos dos poderes públicos com quem mantém uma relação de extrema dependência? A esta pergunta, uma resposta simples: não podem. Tomando o caso do revezamento que acontece com o Poder Executivo, geralmente duas opções são colocadas e estas ficam sempre com as forças que dominam a política local.

Apostar e perder em uma candidatura ao Governo do Estado pode representar grandes perdas para uma empresa. Os anúncios serão bem mais fartos ao veículo que hipotecar apreço. O contrário acontecerá, com certeza, ao jornal que se fizer oponente. O depoimento do proprietário da extinta revista semanal "**A Carta**", Josélio Gondim, comprova a impossibilidade de sobrevivência de um veículo de comunicação impresso no Estado da Paraíba sem que haja um atrelamento explícito ao governante de plantão:

*"Na Paraíba existe a imprensa oficial e a imprensa oficiosa. Todos dependem do Governo do Estado. Enquanto o percentual de faturamento da Folha de S. Paulo, por exemplo, é de apenas, 3,7% de órgãos governamentais; o do Estadão é de 5,3%; o JB não chega a 6%; na Paraíba, o governo entra com mais de 80% no faturamento da maioria dos veículos de comunicação do Estado. Como, então, praticar-se uma imprensa independente se você depende tanto do governo para pagar as contas de sua empresa?"*³⁵

³⁴JOBIM, Danton. *Espírito do Jornalismo*. São Paulo, Edusp/Com Arte, 1992, p. 59.

³⁵REVISTA A CARTA. João Pessoa, 02 de março de 1991.

No caso do Poder Legislativo Municipal, as regras para a conduta do jornalista é bem mais evidente. Tomando o caso do credenciamento da Câmara de Vereadores da capital paraibana, João Pessoa, percebemos como as regras sobre a forma de conduzir os trabalhos dos jornalistas são bastante claras. Já no artigo 4º da Resolução 003/93, que disciplina o credenciamento de jornalista, fixa gratificação e dá outras providências, em seu parágrafo V, diz que o nome do jornalista indicado pela empresa de comunicação tem que ter seu nome aprovado pela Mesa.

No artigo 7º do mesmo Projeto de Resolução, porém, fica estabelecido critérios para o descredenciamento, por decisão da Mesa Diretora:

"Art. 7º - Será descredenciado, qualquer jornalista ou radialista que, por dolo ou má fé, no exercício de suas atividades, distorcer, e assim divulgar matérias ofensivas à imagem da Câmara e de seus vereadores, e, que pelo fato da divulgação venha a responder perante a Justiça processo por crime de infâmia, calúnia e/ou difamação."³⁶

Este artigo colocado de forma genérica em relação a distorção dos fatos e a divulgação de matérias ofensivas, abre espaço e possibilidades de punição com cassação do credenciamento do jornalista. Ora, como a decisão de que houve ou não distorção dos fatos e divulgação de matérias ofensivas à Câmara e seus vereadores dependerá dos próprios parlamentares, a decisão pode ser política e não comprobatória.

Outro ponto que suscita maiores discussões sobre a forma dirigida e autoritária em ter conhecimento prévio do local e página a serem tratados os assuntos da Câmara Municipal de João Pessoa é o artigo 3º da mesma Resolução 003/93 da Câmara dos vereadores. Como se percebe, ao exigir

³⁶PROJETO DE RESOLUÇÃO da Mesa Diretora da Câmara Municipal de João Pessoa. Março de 1993.

o conhecimento prévio do local e página onde irá ser divulgada a matéria referente às atividades diárias do Poder Legislativo Municipal, o artigo limita as possibilidades do fazer jornalístico.

Tanto a Câmara Municipal de João Pessoa quanto a Assembléia Legislativa do Estado da Paraíba adotam Resoluções que disciplinam o credenciamento de jornalistas e fixam gratificação para as coberturas realizadas. O próprio presidente da API na gestão (91/93), Walter Santos, em parecer solicitado pela Mesa Diretora da Câmara Municipal reconhece que:

"... é comum e consensual o entendimento entre jornalistas de que, o ideal buscado a partir dos grandes centros - onde o nível de remuneração dos profissionais se dá de forma menos asfíxiante - é de que o credenciamento deva acontecer de ser efetivado sem necessariamente haver uma conseqüente remuneração.

Tudo isso decorre, entretanto, não só em cima de concessões reais de liberdade que deve nortear o trabalho do profissional da empresa credenciadora mas, sobretudo, pelas condições gerais - financeiras e de trabalho - usufruídas pelos repórteres que, dessa forma, conseguem sobreviver desatrelados de gratificações.

Esse é o quadro dos grandes centros, das cidades com padrão de vida capaz de não permitir a remuneração paralela pois, em regra, cada profissional consegue sobreviver com o próprio salário da empresa jornalística. Essa, entretanto, não é a realidade experimentada pelos profissionais de jornalismo do Estado, especialmente de João Pessoa - onde a exploração do trabalho jornalístico, embora constrangedor, ainda perdura.

A constatação desse fato quando não muito serve como argumento para que possamos admitir, excepcionalmente, a existência de um quadro em que o jornalista credenciado no Poder Legislativo tenha uma remuneração compatível à sua necessidade real de condições de trabalho e sobrevivência. Mais do que isso, entendemos ser justificável o valor pago em nível (Piso salarial) comumente estabelecido

pelo Sindicato dos Jornalistas Profissionais da Paraíba - instância principal para disciplinar esta matéria."³⁷

É flagrante, mesmo que “excepcionalmente”, a transgressão ao Código de ética dos Jornalistas, aprovado pela categoria em Encontro Nacional no Rio de Janeiro, realizado em 1985, no seu capítulo II, que trata da Conduta Profissional do Jornalista, artigo 10, letra E: “O jornalista não pode exercer cobertura jornalística em instituições públicas e privadas onde seja funcionário, assessor ou empregado”.

Apesar de não estar explicitamente exposto o caso da remuneração do jornalista através de credenciamento na Câmara Municipal e Assembléia Legislativa do Estado, fica claro e evidente que tal situação é um fator complicador na isenção da cobertura jornalística, a ser desempenhada pelo repórter, quer de texto ou fotográfico.

Mesmo sendo amplamente genérico, o Código de Ética do Jornalista brasileiro é bastante claro quando trata da remuneração paralela ao vínculo empregatício com a empresa de comunicação e repórter. Contudo, a aplicação às transgressões - a exemplo do caso do credenciamento remunerado - é pouco palpável e não compromete em quaisquer casos o registro profissional do jornalista transgressor.

Como outras profissões, a aplicação do Código de Ética dos Jornalistas é feita por uma comissão específica eleita em assembleia geral da categoria por voto secreto, especialmente convocada para este fim. A diferença na aplicação do Código de Ética dos Jornalistas e dos médicos, por exemplo, reside nas penalidades. No artigo 19, letras A e B, evidencia-se bastante esta diferença:

"Os jornalistas que descumprirem o presente Código de Ética ficam sujeitos

³⁷SANTOS, Walter. Parecer do presidente da Associação Paraibana de Imprensa (gestão 91-93), sobre o Projeto de resolução da Mesa Diretora da Câmara Municipal de João Pessoa

*gradativamente às seguintes penalidades, a serem aplicadas pela Comissão de Ética: aos associados do Sindicato, de observação, advertência, suspensão e exclusão do quadro social do sindicato; aos não associados, de observação, advertência pública, impedimento temporário e impedimento definitivo de ingresso no quadro social do Sindicato.*³⁸

É evidente que as penalidades são excessivamente brandas e prejudicam apenas no tocante ao ingresso do profissional no quadro social do sindicato. Ao contrário do que acontece na aplicabilidade do código de ética para médicos, onde a punição final resulta na perda do registro profissional e no conseqüente impedimento do exercício profissional.

Não se pretende, com a comparação, dizer ou enfatizar que os médicos possuem mais zelo e responsabilidade que os jornalistas no desempenho das suas profissões ou mesmo que os médicos aplicam com maior rigor o seu código. O que se pretende deixar evidente é a necessidade de critérios mais rígidos e aplicáveis às transgressões cometidas por jornalistas ao seu Código de Ética.

A falta de aplicabilidade das penalidades previstas no Código de Ética dos Jornalistas contribui em muito para o desempenho menos profissional e mais dependente ou atrelado aos poderes e/ou instituições públicas. Um outro agravante é a quantidade excessiva de assessores de imprensa ligados às empresas de comunicação do Estado da Paraíba, fazendo reportagens de assuntos aos quais cumprem a função de assessores, paralelamente.

A principal razão explicativa para tal atitude (ser assessor de imprensa e ao mesmo tempo trabalhar em uma empresa de comunicação) é a baixa remuneração da categoria. Alia-se a este fato a pouca operacionalização da fiscalização do Ministério do Trabalho em fazer com que as empresas de comunicação do Estado cumpram as decisões judiciais

³⁸CÓDIGO DE ÉTICA DOS JORNALISTAS PROFISSIONAIS DO BRASIL. Rio de Janeiro. 1986.

relativas ao dissídio da categoria e o conseqüente pagamento do piso salarial.

Na intenção de prover a carência causada pela baixa remuneração, os jornalistas da Paraíba, numa estimativa de um em cada três, exercem a função de assessor de imprensa de órgãos ou instituições públicas, além de assessorias parlamentares. Este é outro grande agravante ao exercício da profissão e uma agressão ao que dispõe alguns artigos do Código de Ética dos Jornalistas. Em boa parte das assessorias existe uma clara intencionalidade em aproveitar a especialidade jornalística (política) para trabalhar em assessoria parlamentar, (geral ou cotidiano) para trabalhar em assessorias como as das secretarias de saúde, secretarias de turismo, departamentos de limpeza urbana, departamentos de estradas e rodagens, secretarias de transportes, etc.

Esta é uma prática que foi assimilada pelos próprios poderes instituídos. Em um estudo realizado pela Fundação Milton Campos sobre “**As Eleições Nacionais de 1978**”, um artigo de José Otávio de Arruda Melo vai explorar a farta intimidade de jornalistas com o Governo do Estado da Paraíba e Assembléia Legislativa com a imprensa:

*"Referimo-nos à vinculação administrativa de boa parte de seus dirigentes e redatores com o Governo, a cujos quadros funcionais na maioria pertencem, como procuradores, diretores, diretores de departamento, coordenadores de projetos, assessores e redatores, fenômeno que se amplia na Assembléia Legislativa onde os deputados que contam com cobertura substancial são justamente os que lograram ali empregar jornalistas, transformados em assessores."*³⁹

³⁹MELO, José Octávio de Arruda. **Dissidência, Protesto e Familismo nas Eleições da Paraíba** in. *As Eleições Nacionais de 1978*. Brasília, Ed. Fundação Milton Campos, 1979, p. 328.

O papel a ser desempenhado pelo jornalista/assessor é abrir espaços ou desenvolver função que o caracterizaria muito mais como relações públicas ao órgão que faz assessoria do que como jornalista. Tal situação estende-se às empresas privadas que aproveitam este tipo de expediente para publicidade gratuita.

É dentro deste contexto, de um Estado cuja renda per capita impede o consumo de informações via jornal impresso, de um Estado onde o empresariado não investe em propaganda, onde boa parcela de jornalistas busca remuneração paralela para conseguir sobreviver, onde as empresas de comunicação têm como grande investidor em publicidade e propaganda os órgãos do governo do Estado, das prefeituras municipais e das instituições do Executivo Federal, que se insere o fotojornalismo paraibano.

É importante ressaltar que a editoria de fotografia nunca existiu nos jornais da Paraíba (até 1993) - o que isenta parte da culpa dos repórteres fotográficos - e que a decisão sobre qual a fotografia deve ser publicada nos jornais cabe ao editor geral e aos redatores de páginas. Como se vê, a exemplo da maioria dos jornais instalados no Nordeste do país, a fotografia ainda possui um tratamento secundário.

Esta hierarquia predominante na imprensa paraibana contribui significativamente para um fazer jornalístico pouco ético. Primeiro porque a vinculação de boa parte dos editores e redatores está comprometida com assessorias parlamentares ou exercem função empregatícia em instituições públicas, e, segundo, porque o fotojornalismo no Estado ainda está muito preso ao sensacionalismo mórbido e/ou policial. O Código de Ética dos Jornalistas em seu artigo 4º do "Direito a Informação" diz que:

"a prestação de informação pelas instituições públicas, privadas e particulares, cujas atividades produzem efeito na vida em

*sociedade, é uma obrigação social e no capítulo da Conduta Profissional, artigo 6º diz que "o exercício da profissão do jornalista é uma atividade de natureza social e de finalidade pública, subordinado ao presente Código de Ética"*⁴⁰

Qual seria a função social de fotografias publicadas nos jornais que explicitam e exploram a morbidez causada pela violência cotidiana? Da mesma forma, qual a função social dos filtros prévios à publicação de fatos que comprometessem os órgãos ou instituições a que estão subordinados como assessores de imprensa, editores e redatores?

Esta é, basicamente, a tragédia do fotojornalismo paraibano. O próprio Código de Ética no capítulo da Responsabilidade Profissional do Jornalista, em seu artigo 13 diz que o jornalista deve evitar a divulgação de fatos:

*"...com interesse de favorecimento pessoal ou vantagens econômicas; de caráter mórbido e contrários aos valores humanos"*⁴¹

Em relação a letra "a" do artigo 13, a probabilidade de que alguns editores e redatores conseguiram publicar fotografias das quais adquiriam favorecimento pessoal e vantagens econômicas é muito tênue. Mas, estabelecer o vínculo através de assessorias já é uma tarefa mais fácil. Casos de editores de política que também são assessores de imprensa de senadores e deputados federais pelo Estado da Paraíba são excessivamente comuns.

No tocante a morbidez tão explorada, a análise torna-se mais facilitada, haja visto que praticamente todos os dias em que circulam os jornais locais, um acidente automobilístico ou um assassinato são

⁴⁰CÓDIGO DE ÉTICA DOS JORNALISTAS PROFISSIONAIS DO BRASIL. Rio de Janeiro, 1986.

⁴¹CÓDIGO DE ÉTICA DOS JORNALISTAS PROFISSIONAIS DO BRASIL. Rio de Janeiro, 1986.

enfocados com espaços consideráveis reservados à fotografias. Estas fotografias enfatizam ao máximo a dramaticidade das cenas, as crueldades e as perversidades. Apesar de não ser taxativo em relação a divulgação de fatos "de caráter mórbido e contrário aos valores humanos", o Código de Ética dos Jornalistas sugere como de bom gosto e preservação dos leitores e da sociedade em geral, que este tipo de fotografia seja evitada.

A complacência do Código de Ética dos Jornalistas do Brasil não impede que os editores e redatores adotem uma postura de maior respeito pelo leitor e elimine o tradicional sensacionalismo mórbido. Nos Estados Unidos, onde a imprensa é quase totalmente independente dos trusts econômicos, o assunto relativo à publicação de fotografias trágicas e mórbidas tem acontecido com frequência, ao contrário do que acontece em nosso país, e em especial, na Paraíba.

Alguns casos mencionados no livro "**Os Desafios da Comunicação: Problemas Éticos**", de John L. Hulteng, nos dão a idéia de como o fotojornalismo possui uma apreciação mais séria nos Estados Unidos do que no Brasil. Uma breve comparação entre dois casos de consideração no tratamento de fotografias no New York Times e no Estado de São Paulo nos dão bem essa idéia:

"No dia 11 de junho de 1963, a Associated Press enviou de Saigon uma das fotos noticiosas mais espantosas jamais distribuídas até aquela época. Mostrava um monte de 79 anos de idade, sentado numa rua em Saigon, envolto em chamas. Ele derramara gasolina sobre si, e em seguida, calmamente acendera um fósforo. Os fotógrafos foram alertados para o episódio com antecedência; o monge planejava o suicídio, como um protesto contra o regime então em vigor no Vietnã do Sul. A foto mostrava-o sentado ereto, as chamas ondeando em sua volta e com o rosto já enegrecido, claramente visível.

*Editores de toda a nação reagiram de várias maneiras diante da fotografia chocante. Alguns a usaram em seus jornais, outros prontamente a arquivaram sem publicá-la. Comentários, alguns de protesto, outros de louvor, fluíam para a AP. A Sociedade Americana de Editores de Jornal reuniu seus membros para discutirem sobre a foto e seu uso..." Turner Catledge, do New York Times - A foto do monge budista em chamas era inquestionavelmente dramática e muito superior à média das fotos noticiosas. Os editores responsáveis pelo laboratório fotográfico do New York Times, no dia em que a foto foi processada, decidiram sem discordância, rejeitá-la. Sua justificativa foi de que a foto era horripilante. Tentamos através dos anos seguir o antigo ditado de Adolph Ochs, de que tudo no New York Times deveria ser adequado à mesa do café da manhã, e essa foto, segundo nossos editores, era inconveniente.*⁴²

Com o jornal "O Estado de São Paulo" o assunto também era um protesto político bem atual e pedia o impedimento do Presidente da República, Fernando Collor. A cena da fotografia passava-se no Vale do Anhangabaú, em São Paulo, capital. No protesto que reunia as entidades organizadas da sociedade civil, a exemplo da UNE, centrais sindicais, Ordem dos Advogados do Brasil, entre outras, a CUT espalhou em pontos estratégicos faixas pedindo o impedimento do Presidente e apontando para a necessidade de uma greve geral dos trabalhadores.

Como estavam situadas em pontos estratégicos, as faixas com dizeres "Chega de recessão, desemprego e fome" com as iniciais da central em letras garrafais ao lado "CUT" quase não deixavam margem para fotógrafos isolá-las. As iniciais da Central Única dos Trabalhadores foram cuidadosamente apagadas por truques de laboratório. A solução encontrada pela editoria de O Estado de São Paulo para apagar os nomes

⁴²HULTENG, John L. *Os Desafios da Comunicação: problemas éticos*. Florianópolis, Ed. da UFSC, 1990, p.

da CUT das faixas ganhou protesto da entidade no seu informativo de outubro de 1992.

A comparação de casos distintos na forma, mas similares no conteúdo (protesto político) tem como objetivo mostrar que, embora não publicando a fotografia em que o monge arde em fogo, os editores do New York Times preferiram poupar os leitores de um constrangimento “horripilante”, apesar de considerar a fotografia “inquestionavelmente dramática e muito superior à média das fotos noticiosas”. Com o Estado de São Paulo, os interesses políticos/ideológicos se sobrepujam à ética, e a fotografia teve uma parcela não publicada, fruto de censura e de truques de laboratório.

O caso de O Estado de São Paulo serve para evidenciar ainda mais o tratamento fotográfico nos jornais da Paraíba. Isto porque, mesmo com considerável independência em relação aos trusts publicitários, seja privado ou público, o “Estadão” não deixou de sobrepor a ideologia dos proprietários do jornal à ética profissional. Na Paraíba, além dos posicionamentos ideológicos dos proprietários dos jornais, a ética sucumbe perante a vontade político/pessoal dos detentores dos poderes públicos.

A ÉTICA BALZAQUIANA NOS PRIMÓRDIOS DO FOTOJORNALISMO PARAIBANO

A utilização de fotografias em alguns veículos de comunicação impresso do Brasil ainda é bastante discutível. Apesar da existência de manuais de redação e de um público leitor mais exigente, os critérios para a publicação de uma fotografia são pouco definidos. O apelo dramático, o sensacionalismo, muitas vezes, arrebatam o espaço da informação. O que parece distoar de declarações de editores de jornais publicadas no Jornal ANJ (Associação Nacional de Jornais):

*"O principal critério de escolha de fotografias para a primeira página, segundo editores de jornais do Rio e de São Paulo, é o que une a qualidade visual com o maior número de informações possível."*⁴³

O Manual da Redação da Folha de São Paulo, traz indicação das qualidades indispensáveis à fotografia, sintetiza que:

"a foto editada com destaque é a primeira coisa- muitas vezes a única- que o leitor vê na página. Se a foto e a legenda tiverem qualidade, o leitor poderá passar a dar atenção aos títulos e outros elementos da página."

*"São qualidades essenciais do fotojornalismo o ineditismo, o impacto, a originalidade e a plasticidade. Em geral a Folha não usa montagens fotográficas, fotos recortadas, invertidas, retocadas, ovais ou redondas."*⁴⁴

Apesar da intenção de limitar os atributos para que uma foto seja publicada, o Manual da Folha ainda é muito genérico. Se há dificuldade em

⁴³JORNAL DA ANJ. Brasília, maio de 95, nº 91.

⁴⁴Manual de Redação da Folha de São Paulo. São Paulo. Ed. Folha de São Paulo, 1992., p.144.

definir os critérios de publicações de fotografias em jornais de grande porte e de circulação nacional, nos pequenos jornais de circulação estadual estes critérios são ainda mais difíceis, mesmo se tratando de uma fase em que a imprensa, ou os que a fazem buscarem um jornalismo de responsabilidade social.

Sobre a definição de jornalismo com responsabilidade social se faz necessário percorrer três fases vividas pela jornalismo, segundo John L. Hulteng. A primeira delas é definida como teoria autoritária que teve sua fase áurea durante a fase absolutista de muitos países e que buscava apoiar e beneficiar o Estado.

Este conceito cedeu lugar a uma nova forma de fazer jornalístico e surge com a proliferação das idéias liberais denominada de livre arbítrio. Esta forma do fazer jornalístico possui a característica de fundar-se assertiva de que todas as vozes deveriam ser livres para serem ouvidas:

"...e quando vários pontos de vista fossem discutidos, o público deveria ser capaz de discernir a verdade dentre as várias opiniões. Deveria haver um mercado aberto de idéias; o governo deveria manter-se afastado, deixando que os vários graus de diferença entre a verdade e o erro disputassem a atenção da comunidade. Fundamentando esta teoria estava a suposição de que o público tomaria decisões racionais se tivesse acesso a todas as idéias e pontos de vista."⁴⁵

A teoria do livre arbítrio parte do pressuposto de que todos tinham acesso aos meios de comunicação, o que não acontece. A teoria do livre arbítrio, portanto, padece de consistência, e abre espaço para um novo modelo a ser perseguido. Este modelo é denominado de jornalismo com responsabilidade social:

⁴⁵HULTENG, John L. **Os Desafios da Comunicação: problemas éticos**. Florianópolis, Ed. da UFSC. 1990, p. 23.

"Em resumo, essa responsabilidade deve fornecer um relato verdadeiro, equilibrado e completo das notícias."⁴⁶

Resta para a teoria da responsabilidade social a definição do que seja socialmente responsável. Os códigos de ética, as leis de imprensa surgem nesta esteira para melhor definir o que é e o que não é socialmente responsável. Contudo, estes procedimentos não eliminam a possibilidade de tendenciosidade, apesar de estreitá-los.

Percebe-se, desta rápida passagem pelas várias fases do jornalismo, as dificuldades trilhadas para se chegar ao modelo atual de imprensa, que ainda está muito longe de ser a ideal. Quanto as fases anteriores, a questão deixa lacunas ao mesmo tempo que tornam mais claras as possibilidades de avaliação.

O tratamento jornalístico e fotográfico sobre a morte de João Pessoa, em 26 de julho de 1930, no jornal A União, pode ser enquadrado no que Hulteng classificou como de teoria autoritária. Prevaleceu a disputa entre as partes envolvidas em uma espécie de duelo que lembra realistas e republicanos (em textos) em *As Ilusões Perdidas*, de Honoré de Balzac. As fotografias, como não poderia deixar de ser, precisam ser analisadas sob a ótica do jornalismo vigente. Afinal de contas é impossível pesquisar fotografias em jornal sem que seja levado em conta os textos:

"A prova de que a fotografia jornalística não tem um mero valor denotativo de representação da realidade é a sua relativa polissemia, o facto de poder veicular uma relativamente grande multiplicidade de significações. Um amontoado de destroços tanto pode ser a representação de um cemitério de automóveis como representar um acidente rodoviário. Sem suporte linguístico, uma fotografia jornalística tornar-se-ia quase

⁴⁶HULTENG, John L. *Os Desafios da Comunicação: poroblemas éticos*. Florianópolis, Ed. da UFSC, 1990, p. 25.

enigmática. Daí a necessidade de um enquadramento verbal que tanto pode ser dado pela legenda como pelo título e pelo texto do artigo que a enquadra e lhe reduz substancialmente as significações potenciais."⁴⁷

É importante analisar as fotografias da década de 30 do Jornal A União e suas implicações políticas e éticas dentro de um contexto onde incluem-se, inclusive, o jornal enquanto propriedade de um grupo ou partido político. Ao analisar estes aspectos, torna-se mais evidente a possibilidade de compreensão do jornalismo praticado pelo jornal A União dentro das fases estabelecidas por Hulteng é bem mais evidente.

A União, ainda em 1930, além de jornal do governo era um jornal do Partido Republicano. Suas páginas estavam recheadas de elogios aos colaboradores do partido. O corpo redacional era escolhido pelo próprio Presidente do Estado. Era um jornal em expansão onde as novas tecnologias eram logo incorporadas:

*"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 22 páginas, comemorativa ao 1º aniversário do governo, e iniciando a sua fase de melhoramentos materiais, principalmente composição em linotipo e impressão em máquina duplex,"*⁴⁸

O corpo redacional e os condutores políticos sabiam da importância de um veículo como a União. As dificuldades do rádio, em fase embrionária e a inexistência da televisão faziam crescer ainda mais a importância dos impressos, ao ponto de na edição de 04 de dezembro de 1929. A União se permitir a deixar transparecer a premeditação de

⁴⁷RODRIGUES, Adriano Duarte. *Comunicação e Cultura - A experiência cultural na era da Informação*, Lisboa. ed. Presença. 1994, p. 125.

"influência nos destinos sociais e políticos desta terra".

A fotografia incorpora-se ao espírito modernizador de A União. Ela também integra um arcabouço de mudanças tecnológicas e vai permitir a folha um caráter mais realístico dos fatos tratados. Neste processo vão se desenrolar as mais duras ações do grupo liderado pelo presidente João Pessoa contra seus adversários políticos. Como órgão oficial de um partido (Republicano) e ao mesmo tempo de Governo, A União inicia uma campanha de descaracterização contra os adversários do Presidente do Estado.

Entre estes adversários, os nomes mais atingidos são os de João Dantas e o do coronel José Pereira. Os familiares dos adversários integram os alvos preferidos dos articuladores políticos de A União. Os jornalistas emprestavam os dotes da escrita para alfinetar e alentar uma campanha difamatória que culminaria com a morte dos principais atores: João Pessoa e João Dantas.

Pedro Vasquez em **Fotografia: reflexos e reflexões** traz uma abordagem superficial das fotografias do movimento revolucionário de 1932⁴⁹. Do movimento revolucionário, segundo o autor, a impressão que se pode ter é de que tudo não havia passado de um grande espetáculo. Os atores estavam sempre com sorrisos. Vasquez avalia que as fotos captam a ausência de medo e de dor que deveriam estar presentes nos combatentes que circulavam pelas ruas de São Paulo.

Esta análise de Pedro Vasquez é particularmente interessante porque se assemelha em muito às realizadas no período de beligerância instalado na Paraíba no governo de João Pessoa e que teve seu auge, pelo menos local, em agosto de 1930. As fotos da Campanha Constitucionalista analisadas por Vasquez possuem o mesmo caráter das realizadas e

⁴⁸MARTINS, Eduardo. *A União - Jornal e História da Paraíba: sua evolução gráfica e editorial*. João Pessoa, Ed. A União, 1977, p. 41.

⁴⁹VASQUEZ, Pedro. *Fotografia: reflexos e reflexões*. São Paulo, L & PM, 1986, p. 54.

publicadas em A União. São fotos em que obras estão impedidas de serem concluídas ou mesmo de caráter duvidoso, como as que fazem menção aos pendores do cangaço dos integrantes da família do coronel José Pereira.

Vasquez chega a aventar a possibilidade de uma revolução sem tiros, com base nas fotografias. No jornal A União não é diferente: nenhuma vítima, de qualquer dos lados foi fotografada e publicada. Afora a foto, como já dissemos, de caráter duvidoso em que mostra familiares do coronel José Pereira em trajes semelhantes aos utilizados por cangaceiros (cartucheira cruzando o peito e espingarda na mão), nenhuma outra indica que o Estado passava por guerra civil e estava sob ameaça de ter um dos seus municípios independentes.

Apesar da ausência de beligerância nas páginas de A União, a utilização de fotografias com viés político é evidente. Prevalencia a voz do dono ou chefe político. Ética era um assunto distante. Guidot e Alexandre de Rubempré eram presentes, quer em textos, quer em fotos. Se esta ou aquela imagem não eram claras por si só, o corpo redacional era competente o suficiente para torná-las e moldá-las aos interesses do governo do Estado.

Neste ponto específico, cabe uma especulação sobre como seria a utilização de fotografias durante a fase em que Balzac escreve *As Ilusões Perdidas*. Não seria da mesma forma em que A União veio a fazer durante o período de beligerância entre João Pessoa e os partidários de José Pereira?

A especulação é necessária e os resultados mostram que em determinado trecho do livro de Balzac há uma espécie de anúncio do que poderia ser feito com a imagem de quem desagradasse os detentores dos jornais. O diálogo registrado durante o jantar na casa da personagem Corália nos dão esta dimensão.

As vantagens proferidas pelo diplomata alemão em relação aos franceses fazem exaltar os jornalistas do jornal republicano. As ameaças feitas ao diplomata alemão, tendo como base o jornal, não difere dos métodos utilizados na década de 30, em A União. Blondet, Finot, Tissot, Cláudio Vignon, Lusteau e Rubempré eram muito presentes nas páginas do também republicano A União.

A força do jornal perante as massas é uma espécie de profecia de Balzac:

“-Nunca é sem medo que ceio com jornalistas franceses- disse o diplomata alemão com uma bonomia calma e digna, olhando para Blondet que havia visto em casa da Condessa de Montcornet.- Há uma frase de Blücher cuja realização está a cargo dos senhores.

-Que frase é? perguntou Nathan

-Quando Blücher chegou até as alturas de Montmartre com Saacken, em 1814 (perdoem-me se os transporto a esse dia fatal para os senhores), Saacken, que era brutal, disse: ‘Vamos queimar Paris!’ ‘Não faço tal, a França há de morrer daquilo!’ , respondeu Blücher, mostrando esse grande câncer que viam estendido a seus pés, ardente e fumegante, no vale do sena. Bendigo a Deus por não haver jornais em meu país -culminou o ministro, após uma pausa. -Ainda não voltei a mim do terror que me causou esse homenzinho de chapéu que, aos dez anos, possui a razão de um velho diplomata. Assim, esta noite, parece-me que ceio com leões e panteras que me fazem a honra de aveludar as patas.

-Está claro -disse Blondet- que poderíamos dizer e provar a Europa que Vossa Excelência vomitou uma serpente esta noite, que ela esteve a ponto de morder a Srta. Tília, a mais linda de nossas bailarinas, e sobre isso tecer comentários sobre Eva, a Bíblia, o primeiro e o último pecado. Mas tranquilize-se, o senhor é nosso hóspede.”⁵⁰

⁵⁰BALZAC, Honoré. *Ilusões Perdidas*. São Paulo, Abril Cultural, 1978, p. 174.

As ameaças de Blondet ganhariam ainda mais reforço com a participação de outros jornalistas. O diálogo passa a ganhar proporções de profecias quando o campo político da utilização do meio impresso passa a ser aventado:

*"-Seria divertido - disse Finot.
-Fariamos imprimir dissertações científicas sobre todas as serpentes encontradas no coração e no corpo diplomático -disse Lousteau.
-Poderíamos até mostrar uma serpente qualquer neste frasco de cerejas em aguardente -disse Vernou.
-Os senhores mesmos acabariam por acreditar - disse Vignon ao diplomata.
-Senhores, não levantem suas garras adormecidas -pediu o Duque de Rhétoré.
-A influência e o poder do jornal estão apenas em sua aurora -disse Finot. -O jornalismo está na infância, há de crescer. Tudo, daqui a dez anos, há de depender da publicidade. O Pensamento tudo iluminará, e ele...
-Há de tudo crescer -interrompeu Blondet.
-É uma frase -disse Cláudio Vignon.
-Fará reis- continuou Lusteau.
-Desfará monarquias- disse o diplomata."⁵¹
(grifo nosso)*

A influência dos jornais, a possibilidade de fazer e desfazer monarquias e a especulação de mostrar serpentes em frascos de vidro -se a fotografia já existisse ampliando ou obscurecendo a visão das massas- dão os indícios de que a ira de Balzac para com a imprensa não era gratuita. Ser persona não grata para algum veículo de comunicação pode fazer sentir as mesmas aflições experimentadas pelo diplomata alemão.

As queixas de João Dantas para com o jornal **A União** teriam basicamente a mesma origem. O Jornal ampliava as divergências entre velhos parceiros políticos. Expunha feridas que não cicatrizariam senão com a morte de João Pessoa e João Dantas.

⁵¹BALZAC, Honoré. *Ilusões Perdidas*. São Paulo, Abril Cultural, 1978, p. 174

A disputa que marcou o distanciamento do velho e novo coronelismo em 30 refletia todas as especulações feitas por Balzac há dois séculos passados. A União passou a atuar como o jornal descrito por Cláudio Vignon, na continuidade da conversa ocorrida do jantar da casa de Corália:

"-Blondet tem razão -disse Cláudio Vignon. -O jornal em vez de ser um sacerdócio, tornou-se um meio para os partidos, e de um meio passou a ser um negócio. Não tem fé nem lei. Todo jornal é, como disse Blondet, uma loja onde se vendem ao público palavras da cor que deseja. Se houvesse um jornal dos corcundas, haveria de provar noite e dia a beleza, a bondade, a necessidade das corcundas. Um jornal não é feito para esclarecer, mas para lisonjear as opiniões. Desse modo, todos os jornais serão, dentro de algum tempo, covardes hipócritas, infames, mentirosos, assassinos. Matarão as idéias, os sistemas, os homens, e, por isso mesmo, hão de tornar-se florescentes. Terão a vantagem de todos os seres pensantes: o mal será feito sem que ninguém seja o culpado. eu serei -eu Vignon -, vocês serão, tu Lousteau, tu Blondet, tu Finot -Aristides, Platões, Catões, homens de Plutarco, seremos todos inocentes, poderemos lavar-nos as mão de toda a infâmia."⁵²

A utilização das fotografias no período em que se deu o confronto entre João Pessoa e o coronel José Pereira deve ter a uma leitura com base nas especulações feitas por Balzac. Claro que os exageros devem ser ponderados, mas o contexto do jornalismo autoritário é evidente.

A atualidade de Balzac reside nas forma de tratamento jornalístico relatado por Vignon. Quanto as fotografias, estas vão se encaixar neste forma de tratamento, não podendo em hipótese alguma ser analisada fora do contexto jornalístico de 30.

⁵²BALZAC, Honoré. *Ilusões Perdidas*. São Paulo, Abril Cultural, 1978, p. 175.

FOTOGRAFIA E MANIPULAÇÃO

Os critérios de realismo herdados pela fotografia vão proporcionar aos veículos de comunicação impressos, a possibilidade de "insuflar" vários significados a uma mesma fotografia. As formas mais comumente percebidas tem como base o retoque no laboratório fotográfico (apagando ou acrescentando detalhes à imagem), o posicionamento de câmara do fotógrafo, a restrição do trabalho do repórter fotográfico através da pauta, e, a utilização de palavras (textos) que possam dar margem à interpretações várias à mesma fotografia.

O retoque acompanha a prática fotográfica desde os seus primórdios. Inventado pelo alemão Franz Hampstangl, em 1855, o retoque causou sensação em exposição realizada na França. A partir da invenção das objetivas anastigmáticas (tais objetivas ressaltavam com maior precisão, as minúcias contidas no rosto fotografado a exemplo de sardas e rugas), o retoque ganhou impulso a ponto de descaracterizar por completo o rosto de parcela da clientela:

"Ah! o senhor desejava um retrato semelhante! Devia tê-lo dito. Não podíamos ter adivinhado!"⁵³

Este tipo de procedimento tem sido largamente utilizado com fins diferenciados. Stalin, ao assumir o poder da ex-União Soviética após a morte de Lenin, para apagar da memória e da história oficial soviética, recomenda que sejam retiradas das imagens fotográficas pós-revolução, alguns de seus adversários. A foto mais marcante desta fase de expurgo de imagens dá-se com Trotsky. Ele foi, durante todo o período em que Stalin

⁵³FREUND, Gisèle. *Fotografia e Sociedade*. Lisboa, Comunicação e Linguagem, 1989, p. 75

dominou a ex-URSS, literalmente apagado. Numa dessas fotos em que aparecia ao lado do púlpito em que Lenin discursava, durante muito tempo havia deixado de existir.

Mais recentemente, os jornais "Estado de São Paulo" e "Jornal da Tarde" utilizaram-se do mesmo procedimento característico do retoque. Por ocasião de uma manifestação pública pelo impeachment do ex-presidente Collor encabeçado pelo movimento "Ética na Política", realizado no Vale do Anhangabaú/SP, em 29 de setembro de 1992. A Central Única dos Trabalhadores protestou contra os retoques que apagaram das faixas as iniciais CUT e a convocação para Greve Geral que estavam colocadas por trás e ao lado do palanque armado, da seguinte forma:

"Levando ao pé da letra sua atual campanha publicitária, o Jornal da Tarde, agindo ao estilo stalinista, mutilou material fotográfico e tirou logotipo da Central Única dos Trabalhadores de suas páginas. Seu avô, o Estado de São Paulo, seguindo os mesmos passos, fez o mesmo. Confira se você não acreditar, nas edições do dia 30 de setembro de 1992. JT página 16, mostrando o viaduto do Chá, desapareceu o logotipo da CUT que ocupava dois espaços na faixa onde se lê: "Chega de recessão, desemprego e fome. Impeachment nelle". Já na página 5, do suplemento especial, um providencial e milagroso clarão fez também desaparecer o logotipo da CUT. No sisudo Estadão, mostrando o público que ocupava, na véspera, o Anhangabaú, na capa do caderno Cidades, o logo CUT, que apareceu nas televisões e jornais do mundo todo, simplesmente foi defenestrado. Repetindo o bordão do próprio jornal: O QUE SERÁ QUE VAI SAIR AMANHÃ NO JT? E no Estadão também! Será que os dois diários ainda vão falar em ÉTICA? Vamos esperar."⁵⁴

⁵⁴JORNAL DA CUT São Paulo. São Paulo, setembro de 1992.

A ingenuidade inicial do retoque fotográfico, que almejava atingir a simpatia do burguês, potencial consumidor das imagens de então, com a subtração de elementos que compunham a fisionomia e que eram indesejáveis, aos poucos cede lugar a um tratamento de cunho mais político e ideológico.

Na imprensa, este tipo de artifício (retoque) é utilizado muitas das vezes para ampliar ou minimizar efeitos que poderiam trazer determinadas fotografias. O exemplo citado envolvendo os jornais "Estado de S. Paulo" e "Jornal da Tarde" convergem para um viés ideológico fundado na luta de classes - no caso do retoque que excluiu a convocação para a greve geral e as iniciais da CUT, maior central sindical de trabalhadores do país.

Canclini observa com muita propriedade que a 'verdade' da foto não está contida nela, e sim depende de todo um conhecimento contextual e das relações de sua produção e divulgação:

*"Toda discussão sobre a ideologia de uma mensagem fotográfica deve situá-la no tecido de relações que a torna inteligível. Em toda comunicação fotográfica deve colocar-se a relação entre o que o autor quer dizer, os recursos lingüísticos de seu meio e os códigos de verossimilhança e legibilidade de seus receptores."*⁵⁵

É interessante nessa proposta de Canclini o que diz respeito a legibilidade dos receptores. Isto porque, mesmo tendo conhecimento dos fatos que geraram uma imagem fotográfica, a distância do local onde se deu a captação da imagem deixa um vácuo onde as possibilidades de manipulação no laboratório fotográfico são infindáveis e podem insuflar significados segundos ao fato captado pela película sensível.

Neste sentido, a imprensa de massa joga todos os seus trunfos na

⁵⁵CANCLINI, Nestor Garcia. *Fotografia e Ideologia: lugares comuns* in *Comunicação e Sociedade* nº 9, São Paulo, Ed. Cortez, CNPq, MIS, 1993, p.161

isenção, objetividade e universalidade, procurando afastar-se do bojo em que está inserida; ou seja, da ideologia dominante. Arlindo Machado vai abordar a questão de forma bastante eloquente:

"De fato, para que a ideologia dominante possa aparecer como dominante, ou seja, para que ela se imponha como sistema de representação de toda sociedade e não de uma classe em particular, ela não pode se mostrar como ideologia. Aqueles que forjam a ideologia dominante se dizem e se julgam fora dela: a imprensa se diz 'objetiva', a religião se diz 'universal', o sistema político se diz 'democrático', a instituição jurídica se diz 'igualitária' e a produção intelectual se diz 'científica'..."⁵⁶

Como se percebe, a imprensa de massa sempre procurou trilhar os caminhos da isenção. A fotografia, por ela absorvida desde o século passado e com os critérios de realismo quase inquestionáveis pelo senso comum, respalda ainda mais a 'universalidade e objetividade'.

A utilização da fotografia com fins políticos-propagandísticos não é recente. Ainda no século passado, o fotógrafo Roger Fenton registra, sob encomenda do governo Britânico, uma guerra onde seus atores parecem estar em um piquenique de um fim-de-semana. A idéia de fotografias que parecessem assépticas surgiu como fórmula para evitar protestos e propiciar calma aos familiares dos soldados britânicos que combatiam na Criméia.

Fenton inaugura o que, mais de um século depois viria a fazer a Rede de Televisão CNN na guerra do Golfo, quando o governo iraquiano resolve invadir o território Kwaitiano sob a alegação de estar retomando o que sempre foi seu de direito. A intervenção dos aliados em favor das seis

⁵⁶MACHADO, Arlindo. *A Ilusão Especular: introdução à fotografia*. São Paulo, Ed. Brasiliense/FUNARTE/Instituto Nacional de Fotografia, 1984. p.15.

famílias que dominam politicamente o Kuwait tem como base a fórmula de Fenton: os bombardeios realizados em Bagdá, por norte-americanos, ingleses e pilotos da Força Aérea da Arábia Saudita, foram registrados como "cirúrgicos" (precisos), "assépticos" (limpos) e pouco perigosos como em jogos de vídeo game. A rede de TV estava sempre a sugerir que nos alvos atingidos haviam apenas armas químicas e nucleares. Para a CNN, os civis estiveram a salvo.

Outra forma de utilização política deu-se com o movimento dadaísta:

*"El Término fotomontaje, sin embargo, no fue inventado hasta el final de la primera guerra mundial, cuando los dadaístas berlineses necesitaran un nombre para denominar la nueva técnica de introducir fotografías en sus obras."*⁵⁷

A princípio, o termo fotomontagem surgiu em um contexto artístico; mas, logo em seguida ele passaria a integrar periódicos e cartazes nos movimentos políticos da Europa e Rússia:

*"Durante la guerra civil española, tanto los franquistas como los republicanos hicieron carteles a base de montajes (34, 122); también los fascistas italianos los utilizaran ampliamente durante la época de Mussolini (32). Pero no puede sorprender que el fotomontaje sea especialmente afín a la izquierda política, pues es un medio ideal para dar expresión a la dialéctica marxista. Indudablemente quien lo utilizó de forma más brillante fue Heartfield, primero contra la República de Weimar y luego para reflejar la terrible ascensión del fascismo y de la dictadura de Hitler."*⁵⁸

Ao fazer tal abordagem, Ades confere com precisão a utilização política e ideológica da fotografia manipulada. No entanto, ele comete o

⁵⁷ ADES, Daw. *Fotomontage*. Barcelona, Boch Casa Editorial S.A, 1977. p. 13

equivoco de afirmar que a foto-montagem é um meio ideal para dar expressão à dialética marxista. Isto porque a forma encontrada pelos marxistas procurava clarificar as idéias, os ideais, através de fotomontagens que se explicitavam como "ajuste".

No caso da utilização de fotomontagens de empresas de comunicação de capital aberto, as trucagens não são explicitadas em quase totalidade dos casos em que interesses políticos estão em jogo. Neste caso, se faz interessante para este tipo de empresa o pouco questionamento do público com relação às imagens fotográficas; ou seja, "a foto não mente". Para esclarecer sobre as possibilidades de fotomontagens é importante observar a citação contida no livro "Fotomontaje":

*"Por otra parte, Sergei Tretyakov, escribiendo en 1936 sobre John Heartfield, tomó una postura distinta: 'Es importante señalar que un fotomontaje no tiene necesariamente que ser un montaje de fotos. No: puede ser foto y texto (grifo nosso), foto y color, foto y dibujo.'"*⁵⁹

Fugindo ao círculo das manipulações arquitetadas no laboratório fotográfico, pode-se afirmar que o papel desempenhado pelo repórter fotográfico é de fundamental importância e pode contribuir em muito para reforçar a distorção da leitura da fotografia. O primeiro grande fotógrafo a utilizar tais práticas foi o próprio "pai" do fotojornalismo moderno, Herr Doktor Erich Salomon.

"Publicar fotografías ditas 'secretas' torna-se uma das atrações da imprensa ilustrada. Mas quando é verdadeiramente impossível fazê-lo, publicam-se fotografías 'ultra-secretas' que foram cuidadosamente encenadas (signeusement posées). Sob o título

⁵⁸ADES, Daw. *Fotomontage*. Barcelona, Boch Casa Editorial S.A, 1977. p. 13.

⁵⁹ADES, Daw. *Fotomontage*. Barcelona, Boch Casa Editorial S.A. 1977. p. 09.

*'As primeiras fotografias jamais feitas no interior das salas de jogos do Cassino de Monte-Carlo', Salomon publica em abril de 1929 uma série de imagens que, todas elas, tinham sido posadas. A direção do Casino não queria permitir, de modo algum, que se tirassem fotografias às celebridades que ali jogavam mas não obsteu a que os seus empregados posassem quando as salas de jogo estavam ainda fechadas. A destreza de Salomon consistia em dar tanta vida às suas imagens que elas pareciam ter sido realmente arrebatadas à vida. O público não podia distingüir entre o verdadeiro e o falso, e a atração da revista ilustrada consistia em imprimir fotografias sensacionais. Estas eram fabricadas, se preciso fosse.'*⁶⁰

Na explanação de Gisèle Freund, Erich Salomon não deixou de cair na armadilha de "fabricar" fotografias através de poses e encenações. Ele havia propiciado um grande salto qualitativo ao fotografar pessoas em interiores sem que elas se dessem conta. Sua proposta estava calcada em oportunizar a emoção das cenas de seus autores, mesmo que para isso tivesse que deixar em segundo plano uma melhor precisão da imagem através do foco.

Nesta época, 1928, os avanços tecnológicos do aparato fotográfico permitiam que os fotógrafos robustos, dotados de pouca sagacidade, fossem substituídos juntamente com seus flashes à base de magnésio por fotógrafos audaciosos com equipamentos fotográficos menores e mais leves e com objetivas de grande luminosidade:

"Um aparelho deste tipo constituía uma grande novidade. A Ermanox era pequena e ligeira, e munida de uma objectiva F:2, de uma novidade excepcional para a época. Mas para obter sucesso nas fotografias tiradas em interiores, era ainda preciso recorrer a placas de vidro, uma vez que elas eram muito mais

⁶⁰FREUND, Gisèle. *Fotografia e Sociedade*. Lisboa, Comunicação e Linguagem, 1989. p. 119.

sensíveis do que os filmes existentes, e a um apoio para câmara. Para obter um resultado satisfatório era necessário, para mais, proceder à revelação das placas em banhos especiais. A profundidade de campo era de tal modo limitada que era preciso medir as distâncias ao centímetro. Mas apesar de todas estas dificuldades, as primeiras fotografias sem flash tinham-se tornado possíveis."⁶¹

Os conseqüentes avanços tecnológicos proporcionaram ainda aos fotógrafos um poder de interferência muito grande sobre objetos e cenas fotografadas. O fácil manuseio dos já pequenos e leves equipamentos permitiram maior deslocamento dos fotógrafos, facilitando assim, uma escolha mais apropriada dos ângulos de tomada de cena no intuito de conferir um grau ainda maior de credibilidade aos seus registros:

*"Alguns fotógrafos mais sensíveis ao poder devastador da câmara souberam perfurar a armadura da pose, na medida em que passaram a exibí-la não simplesmente como técnica representativa inocente, mas como mecanismo refrativo que induz uma 'leitura' positiva do referente."*⁶²

Arlindo Machado chega a tal conclusão após discordar de Susan Sontag quando esta afirma que o ato de fotografar é basicamente um ato de não-intervenção.

*"Para que seja possível detectar alguma verdade nos sinais que a película registra é preciso, antes de se perguntar o que está representando, colocar-se a questão: por que as coisas estão representadas de determinada maneira?"*⁶³

Este tipo de questionamento feito por Machado nos leva a perceber o quanto depende o registro fotográfico de quem opera a câmara. Um

⁶¹FREUND, Gisèle. *Fotografia e Sociedade*. Lisboa, Comunicação e Linguagem, 1989. p. 115.

⁶²MACHADO, Arlindo. *A Ilusão Especular: introdução à fotografia*. São Paulo, Ed. Brasiliense/FUNARTE/Instituto Nacional de Fotografia, 1984. p.57.

⁶³MACHADO, Arlindo. *A Ilusão Especular: introdução à fotografia*. São Paulo, Ed. Brasiliense/FUNARTE/Instituto Nacional de Fotografia, 1984. p. 57.

fotógrafo, qualquer que seja, não opera seu equipamento apenas mecanicamente. Ele vai registrar cenas e objetos com base na sua visão de mundo.

Sobre este aspecto é importante salientar o registro feito por Nadja Peregrino:

*"Jean Manzon foi um mestre do uso consciente da linguagem fotográfica. Suas imagens indicam uma clara intervenção do fotógrafo na captação do fato, com reportagens que refletem montagens e encenações que construía com base na manipulação de procedimentos formais, utilizados para reforçar o caráter opinativo que conferia ao seu trabalho."*⁶⁴

O uso consciente da linguagem fotográfica reforça a idéia de que tal procedimento ajuda ao repórter no que diz respeito ao poder de interferência que exerce sobre a cena fotografada. Contudo, os fotógrafos que não têm domínio da linguagem fotográfica não deixam de colocar-se ideologicamente sobre os acontecimentos que registram. Seus posicionamentos sócio-político-culturais estarão sendo exercidos da mesma forma, mesmo que inconscientemente.

As possibilidades de interferência do fotógrafo em relação aos seus registros passam despercebidos pelo público que vê a fotografia justamente porque este desconhece, em sua grande maioria, as etapas que são levadas a efeito para concretização. O gráfico construído por Bóris Kossoy⁶⁵ torna claro o processo de origem da fotografia.

Percebe-se com o gráfico construído por Kossoy (figura3) o poder de interferência, filtragem, exercido pelo fotógrafo. A ele -gráfico - juntam-se ainda dois filtros quando o processo está inserido na produção fotojornalística: um já mencionado no início deste capítulo, que diz

⁶⁴PEREGRINO, Nadja. *A Revolução da Fotoreportagem*. Rio de Janeiro, Dazibao, Ágil, 1991, pp.86, 87.

respeito a pauta; e outro, que está centrado na escolha da foto 'ideal' para ilustrar as matérias a serem publicadas.

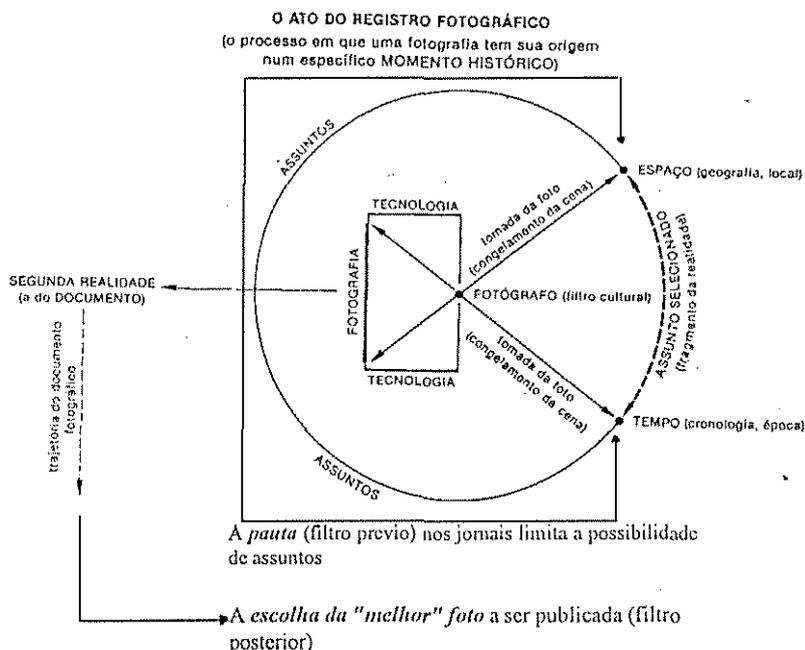


Figura 3- Gráfico construído por Kossoy, com a adição de dois componentes que integram o processo de captação de imagens para publicação em jornais: a pauta e edição da "melhor foto".

Este tipo de escolha também reflete ideologicamente a postura da empresa. A equipe de editores escolhida pelos proprietários da empresa jornalística, invariavelmente, reflete o pensamento dos acionistas. Portanto, a publicação de uma determinada fotografia na imprensa é o resultado das relações de poder e visão do mundo dos agentes produtores da informação.

Esta conclusão ganha maior amplitude quando percebemos que um mesmo ensaio fotográfico recebe tratamentos diferenciados. Gisele Freund aborda com clareza este aspecto de interesses para a publicação de fotografias ao relatar:

"Tive essa experiência logo nos inícios da minha carreira. Antes da guerra a compra e

⁶⁵KOSSOY, Bóris. *Fotografia e História*. São Paulo, Ed. Ática, 1989, p. 25

*venda de títulos na bolsa de Paris passava-se ainda ao ar livre, sob as arcadas. Um dia fiz ali todo um conjunto de fotografias tomando como alvo um agente de câmbios. Ora sorrindo, ora de rosto angustiado, enxugando a sua face rotunda, ele exortava as pessoas com gestos amplos. Enviei essas imagens a diversos ilustrados europeus sob o título anódino: "Instantâneos da Bolsa de Paris". Algum tempo mais tarde recebi uns recortes de um jornal belga, e qual não foi o meu espanto ao descobrir que as minhas fotografias tinham sido colocadas sobre uma manchete que dizia: "Alta na Bolsa de Paris, as acções atingem um preço fabuloso". Graças aos subtítulos engenhosos, a minha pequena e inocente reportagem adquiria o sentido de um acontecimento financeiro. O meu espanto quase deu em sufocação quando encontrei, alguns dias mais tarde, as mesmas imagens num jornal alemão sob o título, desta vez, de 'Pânico na Bolsa de Paris, as fortunas abatem-se, milhares de pessoas estão arruinadas'.*⁶⁶

O comentário de Freund sobre a utilização de fotos realizadas por ela e que viriam a ter diferentes enfoques em jornais da Europa vem a corroborar com as afirmações de Barthes, logo na introdução do artigo intitulado "A mensagem fotográfica". Roland Barthes vai descrever com muita propriedade os vários caminhos que percorre uma fotografia até a sua edição:

*"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 as fotos, outros a escolhem, a compõem, a tratam, e outros enfim a intitulam, preparam uma legenda para ela e a comentam."*⁶⁷

⁶⁶FREUND, Gisèle. *Fotografia e Sociedade*. Lisboa, Comunicação e Linguagem, 1989. p. 154.

⁶⁷BARTHES, Roland. *A Mensagem Fotográfica*, in: *Teoria da Cultura de Massa*. LIMA, Luiz Costa (org.). Paz e Terra, Rio de Janeiro, 1982, p. 303.

Todo o percurso feito por uma fotografia, a tomada de posição (escolha do ângulo e momento do clique), seu tratamento pelo corpo de técnicos que compõem o jornal dão os ingredientes para as possibilidades para que se exerçam alguns filtros ideológicos a partir da plasticidade que se revestem as fotografias. O próprio nome do jornal, as matérias e informações concorrentes, segundo Barthes vêm infletir diretamente na mensagem.

*"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 seus contornos são constituídos pelo texto, título, legenda, paginação, e, de maneira mais abstrata mas não menos 'informante', pelo próprio nome do jornal (pois este nome constitui um saber que pode fazer infletir fortemente a leitura da mensagem propriamente dita: uma fotografia pode mudar de sentido do l'Aurore para l'Humanité)."*⁶⁸

Esta possibilidade de mudança de sentido tem sido utilizada largamente com o propósito político ideológico. Ao analisar as fotografias sobre os episódios da disputa de poder na Paraíba, na década de 30, esta possibilidade de mudança no sentido das fotografias fica bastante evidenciado. Ao comparar as fotografias a um "Bordel sem paredes"⁶⁹ McLuhan compartilha das mesmas preocupações que Barthes e Freund: a plasticidade, a facilidade de moldar e ser moldada pelos interesses que se sobrepõe aos fatos.

⁶⁸BARTHES, Roland. *A Mensagem Fotográfica*, in: Teoria da Cultura de Massa. LIMA, Luiz Costa (org.). Paz e Terra, Rio de Janeiro, 1982, p. 303.

⁶⁹MCLUHAN, Marshall. *Os Meios de Comunicação como Extensões do Homem*. São Paulo, Cultrix, 1988, p. 215.

A FOTOGRAFIA CHEGA À PARAÍBA

A possibilidade de precisar a data em que a fotografia chegou a Parahyba do Norte não é uma tarefa fácil. A preocupação com os dados históricos sobre tal advento parece não ter despertado interesse entre pesquisadores e historiadores. Junte-se a esta falta de dados mais precisos sobre a chegada de fotografia à Paraíba o fato de os velhos fotógrafos não mais existirem para que o vácuo seja ampliado, o que inviabiliza qualquer informação mais precisa.

Outro fator que impede conclusões mais claras sobre a chegada da fotografia à Paraíba diz respeito à proximidade de Recife, uma das principais metrópoles do século passado no Brasil. Esta proximidade implica numa avaliação importante no que diz respeito a forma de trabalho executada pelos primeiros fotógrafos que operavam no Brasil:

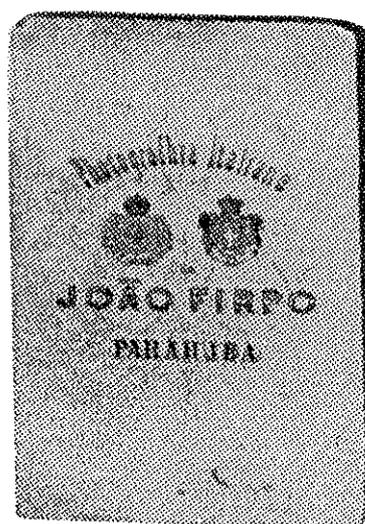
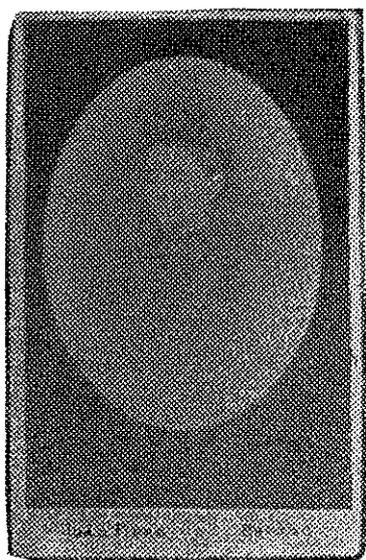
“Entre 1840 e 1855, diversas capitais brasileiras foram visitadas por daguerreotipistas itinerantes, que também realizaram algumas incursões pelo interior das províncias em busca da aristocracia rural que poderia servir de clientela. A grande maioria era composta de estrangeiros, que permaneciam entre nós por alguns meses ou anos, retornando em seguida aos seus países de origem, o que dificulta enormemente a pesquisa mais pormenorizada sobre seus currículos e roteiros de trabalho pelo Brasil.”⁷⁰

O relato de Pedro Vazquez nos dá a dimensão da dificuldade de detalhar ou precisar nomes, roteiros e currículos dos primeiros fotógrafos brasileiros. Com a Paraíba não é diferente. As dificuldades esbarram na falta de arquivos que reunissem nomes, formas de atuação e trabalhos dos

primeiros fotógrafos, fotógrafos na Paraíba. Da chegada do daguerreótipo até o ano da instalação do primeiro estúdio fotográfico foram-se aproximadamente 20 anos.

As fotografias com datas mais antigas registram o ano de 1865, realizada por Alfredo Malzegner e J. F. da Rocha Athaíde. Mesmo tendo características itinerantes, estes fotógrafos instalaram-se na rua da Viração, na cidade da Parahyba, hoje João Pessoa.

A exatidão das datas em que foram instalados os primeiros estúdios fotográficos é difícil de concretizar-se. A dificuldade de precisar a abertura dos estúdios não se reflete nas datas trazidas nos versos das fotos feitas por João Firpo: "Photographia Italiana de João Firpo - Parahyba, 1877. Conservão-se as chapas para reprodução". As inscrições trazidas na fotografia de João Firpo contém dados esclarecedores. O primeiro deles é a própria data em que foi feita a fotografia e, a segunda, a origem do fotógrafo.



⁷⁰VASQUEZ, Pedro. D. Pedro II e a Fotografia no Brasil.. Index Rio de Janeiro. 198 p. 17.

É importante o registro da origem do fotógrafo, porque ele possibilita a dedução de que entre 1865 até 1900 a predominância da nacionalidade dos fotógrafos era estrangeira.

Um outro italiano que teve estreita ligação com a fotografia foi o dentista Nicola Parente. Ele foi, provavelmente, um dos primeiros fotógrafos a instalar-se na Parahyba:

"Nicola Maria Parente, o homem que trouxe para a Paraíba a grande maravilha do fim do século passado, nasceu na Itália em 1846 e veio para o Brasil em 1865. Em 1896, numa viagem sentimental ao seu país, esteve na França, onde tomou conhecimento do cinema e comprou projetores e filmes. Aqui montou a casa fotográfica Vesúvio."⁷¹

Nicola Parente foi o primeiro a realizar, as primeiras projeções cinematográficas na Paraíba, em 1897, por ocasião da comemoração da Festa das Neves (alusiva à fundação da cidade que nasceu sob o nome de Philipéia de Nossa Senhora das Neves):

"O aparelho de Parente, um Lumière, foi comprado pelo italiano em Paris, em 1896. Aqui, em João Pessoa, como ocorria com quase todos estrangeiros, se dedicava ao comércio, e nas horas vagas, aos inventos."⁷²

Ainda no século passado, a Paraíba contou com os trabalhos fotográficos de Bruno Bougard, de origem alemã. É com a virada do século que alguns fotógrafos da Paraíba vão dividir os espaços comerciais. Entre estes fotógrafos estão Tavares Pinto, Olívio Pinto (um dos estreantes da técnica foto pintura) e Walfredo Rodriguez, que notabilizou-se como

⁷¹LEAL, Wills. *O Discurso Cinematográfico dos Paraibanos- a história do cinema na-da Paraíba*. João Pessoa, Ed. A União, 1989. p. 15.

⁷²LEAL, Wills. *O Discurso Cinematográfico dos Paraibanos- a história do cinema na-da Paraíba*. João Pessoa, Ed. A União, 1989. p. 15.

cinéasta e era responsável pela produção dos clichês fotográficos na década de 20). É importante ressaltar a participação do suíço Eduardo Stuckert que juntamente com Walfredo Rodriguez iria realizar fotografias encomendadas pelo Governo do Estado na década de 20.

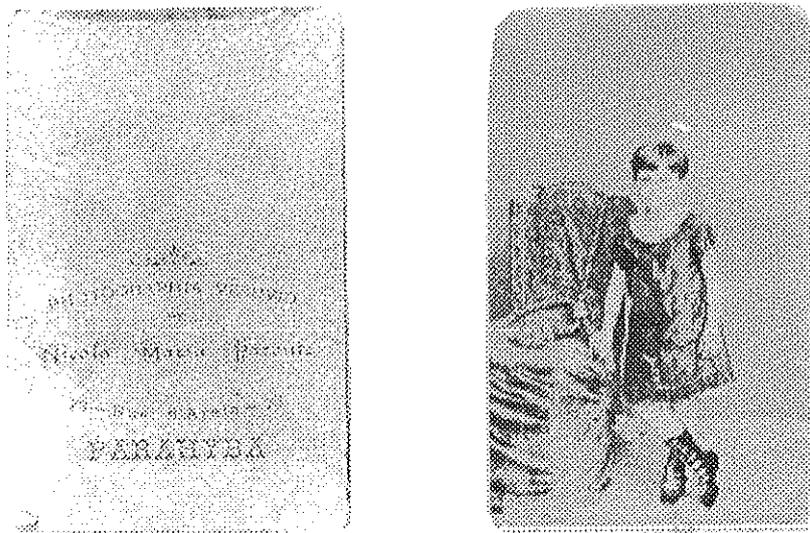


Figura 4- O verso das fotos de Nicola Parente traziam sempre "Photographia Italiana - Vesúvio" e sua assinatura

Um registro importante e até mesmo curioso para uma província como a da Paraíba do século, passado, em 1892 é o de uma mulher fotógrafa em atuação como profissional. O relato integra um artigo assinado por Gabriel Bechara:

"Por esta época encontramos uma mulher no nº 72 de nome Rosa Augusta cuja "Fotografia Minerva" está preparada para executar todo e qualquer trabalho fotográfico com a devida nitidez e brevidade, como seja: 'Simples, porcelana e esmaltado.' Seu horário vai das 10h às 3 da tarde, 'devido a boa luz do

*atelier'. A fotógrafa 'também tira retratos a domicilio'.*⁷³

Curiosamente, a fotografia fez sua primeira aparição na imprensa paraibana na primeira década do século XX, em 1907⁷⁴, apenas um ano após a publicação da primeira fotografia em jornais brasileiros. O fato se reveste de extrema importância haja visto que a cidade da **Parahyba** não passava de uma pequena província com capacidade econômica tímida e, conseqüentemente, com um público consumidor extremamente reduzido.

A fotografia ainda tem uma intrínseca ligação com o título- "*A cultura do Coqueiro*"- e com o texto que a acompanha enfocando as possibilidades de sua exportação e mesmo da utilização de suas fibras para emprego na confecção de escovas, vassouras, sacos e redes:

*"O coqueiro pertence, inquestionavelmente, às plantas à cuja cultura não tem prestado no Brazil a devida atenção; tanto mais quando o Brazil possui vastos terrenos que podem ser utilizados da melhor forma para essa cultura, e é o lugar onde se pode tirar um lucro certo e compensador, tanto para o plantador como para a nação em geral, da exportação do côco e de seus productos...."*⁷⁵

A outra importância da data de estréia da primeira fotografia nos jornais da Paraíba diz respeito a forma como foi introduzida. Apesar de não ser comum para a época, a fotografia traz nitidamente uma

⁷³BECHARA, Gabriel. Primórdios da Fotografia na Paraíba. in. Correio das Artes, João Pessoa, 1983, p. 7.

⁷⁴BECHARA, Gabriel. Primórdios da Fotografia na Paraíba. in. Correio das Artes, João Pessoa, 1983, p. 7.

⁷⁵A cultura do Coqueiro. *Jornal A República*. Parahyba, 01 de setembro de 1907.

preocupação informativa e não meramente ilustrativa e descontextualizada. A cena congelada mostra, apesar do desgaste provocado pela ação do tempo no papel jornal onde foi publicada, uma paisagem com coqueiros e algumas carroças que, provavelmente, serviam para transportar os cocos recolhidos.

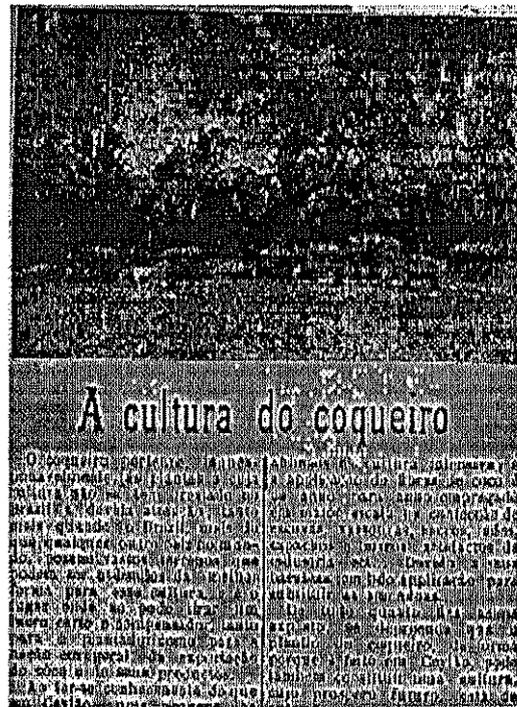


Figura 5- Primeira fotografia publicada pela imprensa paraibana dista em apenas um ano da primeira fotografia publicada em jornais brasileiros.

A partir desta estréia na imprensa paraibana, outros jornais passam a adotar esta nova fonte de informação. O modelo inicial contextualizado e de estreita ligação com o texto jornalístico, no entanto, não será regra. A fotografia passa a ser utilizada muito mais como elemento ilustrativo e de apelo visual, do que informativo. A quantidade de fotografias publicadas nos jornais também é extremamente tímida. São poucas as imagens publicadas, o que indica uma precariedade em termos de modernização dos equipamentos e mesmo de encarecimento do produto final.

A década de 1920 é de relevante importância para o cenário da fotografia no Estado da Paraíba. Em 27 de março de 1921 surge "ERA NOVA - Revista Quinzenal Ilustrada". Esta revista é pioneira no impulso da fotografia de imprensa e, já no primeiro número, estampa em sua capa uma fotografia com dimensões de 10,2 x 15 cm. A foto mostra uma jovem a segurar a direção de um automóvel da época e está a posar para a câmera. Ao fundo, percebe-se a margem de um rio e, em foco pouco preciso as estruturas de alguns armazéns.

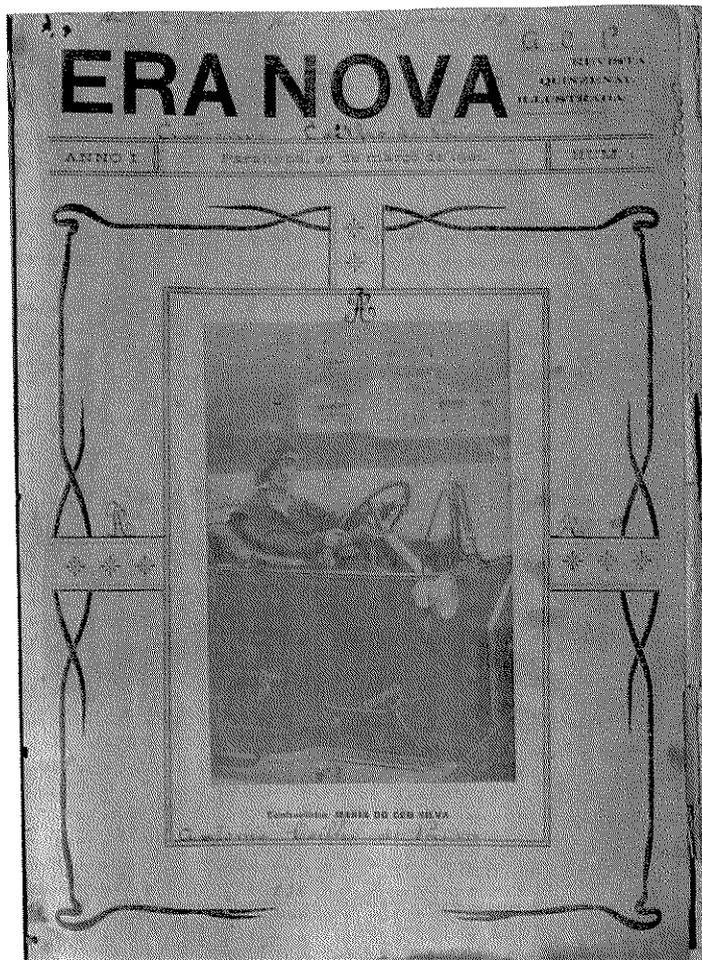


Figura 6- Capa do primeiro número da Revista ERA NOVA, em março de 1921. Recurso da cor magenta para atrair leitores.

A revista não tinha indicação de tiragem definida, porém, pelo anúncio registrado na página dois do primeiro número, pode-se garantir

que sua circulação era estadual e com assinaturas ao preço de 15\$000 (réis) ao ano para a capital e 20\$000 ao ano para o interior. O número avulso para a capital custava \$600 e \$700 para o interior. O número atrasado custava 10\$000 e todo pagamento deveria ser adiantado. Como se percebe a Revista ERA NOVA adotava padrões empresariais bastante modernos para a época.

Ainda na segunda página, um box enfatiza que: "A redação não se responsabiliza por ideas e conceitos expendidos nos artigos de seus colaboradores". Quanto aos "anúncios" deveriam ser "previamente justos com o diretor-commercial da Revista". ERA NOVA contava com 23 colaboradores e 52 correspondentes espalhados pelo interior do Estado.

A Revista ERA NOVA, em seu primeiro número publica dez fotografias, sendo que apenas cinco possuíam estreita ligação com os textos e títulos das matérias. Duas destas fotos são empregadas em anúncios comerciais e as três restantes possuem ligação apenas com a sua legenda, configurando-se como simples elemento ilustrativo.

A impressão da Revista ERA NOVA era feita na gráfica da imprensa oficial e o seu primeiro artigo é dedicado ao "Dr. Solon de Lucena" então presidente do Estado. A fotografia que ilustra este artigo é do próprio Solon de Lucena. Os assuntos enfocados na revista variavam entre "letras, artes, ciência, notícias, política e esporte".

O dado mais curioso em todos os anos em que foi publicada (1921-1926) é que seus editores mantiveram basicamente o mesmo formato e o mesmo estilo de capa, além de utilizar as cores magenta, azul, vermelho e amarelo para a impressão das fotografias e frisos que as circundavam. Há ainda o registro da publicação de fotos com processo de "trícromia", buscando uma imagem semelhante a da fotografia em cores.

O recurso da utilização da “tricromia” indica a tentativa de aproximar ainda mais a fotografia em semelhança ao objeto fotografado. Com isso, a dedução a que se pode chegar é que editores e técnicos tentavam dar um caráter ainda mais crível à revista, partindo da fotografia impressa em cores.

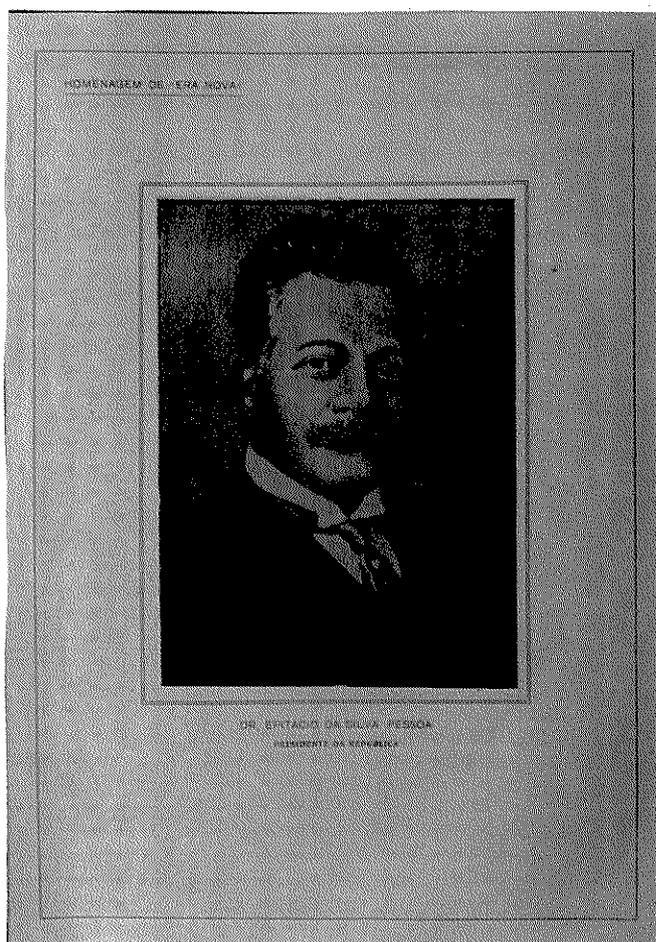


Figura 7- Na fotografia do Presidente da República publicada em ERA NOVA, a tentativa de colorir a imagem.

No último ano de sua publicação pode-se observar mudanças significativas, como por exemplo, as capas com gravuras e fotografias que tomavam quase toda sua extensão. Ressalta-se, ainda, interferências gráficas nas fotografias de capa. Nestas, o nome, o ano e número da revista aparecem sobre as fotografias. A figura feminina estampada em fotografias

de capa que predominava até o ano de 1923, cede maiores espaços a pinturas e gravuras.

No ano de 1925, a revista ERA NOVA vai apresentar a primeira reportagem fotográfica em veículos impressos da Paraíba. São cerca de 40 fotografias que acompanham a matéria sobre as obras de saneamento da Capital. Um trabalho interessante por tratar texto e fotografias dentro de um mesmo prisma, ou seja, compartilhar do mesmo assunto, numa mesma perspectiva. As fotos mostram a abertura de valas, a confecção de casas coletoras e trabalhadores no exercício de suas funções.



Figura 8- Fotografias publicadas na página 11, do número 72 da Revista ERA NOVA mostram o andamento das obras de saneamento da Capital da Paraíba. Na fotografia que abre a reportagem, o prédio do Palácio do Governo: publicidade oficial.

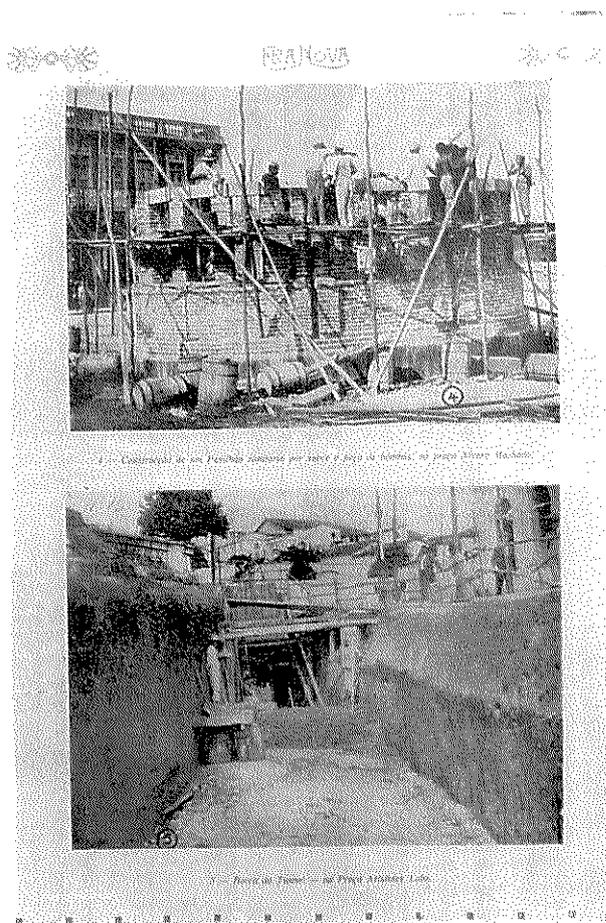


Figura 9- Evidencia de fotografia não posada. Era muito comum na época que existisse toda uma preparação para execução das fotos. A primeira reportagem fotográfica publicada na Paraíba, em 1921, foge a regra.

Outro dado importante a ser apreciado diz respeito a moderna programação visual adotada pelos editores. Em termos gráficos, a revista não difere muito dos períodos semanais de circulação nacional. O ponto curioso desta questão fica por conta dos poucos recursos tecnológicos, o que valoriza ainda mais o trabalho gráfico.

Ao analisar os recursos do emprego da cor, a justificativa a que se pode chegar é que deveria ser o grande atrativo da revista. Além de tornar a leitura mais palatável, as cores (azul predominando no caso da

reportagem sobre o saneamento) serviam como chamariz para o público consumidor.

A contribuição de ERA NOVA para o avanço da fotografia de imprensa na Paraíba é inegável, como também o é o forte atrelamento desta mesma imprensa com os partidos políticos e com o poder, como ressalta Abel da Silva em artigo intitulado "Os Moços". Para Abel da Silva, "nossa imprensa indígena é, fatalmente, consagrada à política: é uma espécie de maldição do destino..."⁷⁶

⁷⁶DA SILVA, Abel. Esses Moços in. ERA NOVA, Paraíba. Ano I, nº 01, p. 8

A PARAÍBA, A FOTOGRAFIA DE IMPRENSA E A REVOLUÇÃO DE 30

As experiências com publicação de fotografias na Revista Era Nova, no início de 1920, na Paraíba, fizeram com que aos poucos os jornais fossem se adaptando em termos tecnológicos para esta nova etapa do jornalismo. Mas é só a partir de 30 que a fotografia começa a receber um tratamento mais apropriado ao fotojornalismo, diferente, porém, da concepção criada por Erich Salomon, na Alemanha, também nos anos 20. É importante observar que as fotografias começam a acompanhar os textos possuindo uma estreita ligação com a matéria publicada.

Do fotojornalismo inaugurado na Alemanha, o paraibano ainda estava muito distante. As fotografias não posadas como fizera florescer Salomon não havia ainda aportado em terras paraibanas. A mobilidade dos fotógrafos e os equipamentos utilizados eram extremamente limitadores da atuação do repórter fotográfico. Máquinas como a Ermanox utilizada por Salomon eram uma possibilidade distante da realidade paraibana. Trabalhava-se com equipamentos pesados, onde o uso do tripé era freqüente.

As dificuldades para a realização de um fotojornalismo moderno eram enormes em um ano de efervescência política acentuado no país e na Paraíba. O ano era de eleições presidenciais que apontariam o substituto de Washington Luís, paulista, que deveria indicar para substituí-lo, um mineiro, possibilitando a continuidade da política do café com leite. Esta denominação (política do café com leite) surge por conta da constante

substituição de um presidente da República de origem paulista por um de origem mineira.

Em 30, a política do café com leite estava ameaçada por conta da indicação de Washington Luís, que propunha o paulista Júlio Prestes para substituí-lo. A vez deveria, pelo acordo, ser de um mineiro - e o mais cotado era o Presidente de Minas, Antônio Carlos.

Na Paraíba, algumas medidas tomadas pelo Presidente do Estado, João Pessoa, em relação a cobrança de impostos sobre produtos transportados por caminhão procurava favorecer o transporte portuário e a Capital do Estado. Foram dois os impostos de autoria do executivo estadual, que mais tarde seriam anulados pelo Superior Tribunal de Justiça do Estado. Até o pronunciamento do Tribunal de Justiça, as queixas por partes dos comerciantes já se tinham feito sentir.

Os Pessoa de Queiroz, primos do presidente João Pessoa, que possuíam uma das maiores empresas comerciais da época, partem para a queixa pública. Era o início do que viria a se configurar "A Revolta de Princesa". A tentativa de cobrança de tais impostos foram suficientes para colocar em lados opostos antigos aliados:

*"Na verdade o novo imposto apresentava esta faceta discriminatória; razoável para mercadorias que desembarcassem pelo Porto de Cabedelo; sensivelmente aumentado para as que penetrassem o Estado pelas fronteiras terrestres, com a criação das respectivas porteiros fiscalizadoras, o que valeria ao Presidente João Pessoa o apelido de João Porteira. O objetivo era um só: obrigar as firmas pernambucanas ou cearenses, de grande comércio interiorano sertanejo, a inaugurar filiais na hoje capital de João Pessoa, desenvolvendo-a."*⁷⁷

⁷⁷INOJOSA, Joaquim. **A República de Princesa (José Pereira X João Pessoa -1930)**. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira/INL/MEC, 1980, pp. 28, 29.

É neste clima efervescente da política nacional e local que o fotojornalismo começa a dar seus primeiros passos. Alia-se a isto o fato da quebra do acordo do café com leite ter azedado os rumos da política nacional, levando o presidente do estado de Minas Gerais, Antônio Carlos (por ter sido preterido por um paulista) a organizar um movimento de oposição ao Presidente Washington Luís denominado de Aliança Liberal e convidar, através do senador Epiácio Pessoa, o presidente do Estado da Paraíba para compor a chapa como candidato a vice-presidente ao lado de Getúlio Vargas.

Mesmo simpatizante do Presidente Washington Luís, João Pessoa vai aceitar a indicação, causando estranheza em seu tio Epiácio Pessoa, ex-presidente da República:

*"Chegou Epiácio a estranhar em carta que lhe dirigiu da Europa: 'Estranho que aceite essa vice-presidência, quando as tuas simpatias são pelo Washington'. Deu-lhe, porém, carta branca, embora pessimista quanto ao êxito entressenhado no pleito eleitoral que se avizinhara."*⁷⁸

Outro fato que é importante trazer à tona para contextualizar os passos iniciais do fotojornalismo nos jornais diários da Paraíba diz respeito à importância que a imprensa passou a ganhar por ocasião da eleição presidencial de 30.

"A campanha pela sucessão de Washington Luís seria a última dos moldes da velha República; as condições do país, agora, eram muito diferentes e a simples conjugação de elementos políticos de oposição e militares que só na luta armada viam saída para a situação, seria, ainda para os menos atentos, um sinal de alarme. Com a cegueira que o

⁷⁸INOJOSA, Joaquim. *A República de Princesa (José Pereira X João Pessoa -1930)*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira/INL/MEC, 1980, p. 16.

poder confere aos que o detêm, nas condições então reinantes, o governo nada queria ver. A luta era travada à base da imprensa - o rádio estava na infância - e com o emprego costumeiro da linguagem mais descomedida."⁷⁹

Nesta supervalorização da imprensa é que se vai destacar a guerra da troca de insultos entre o Jornal do Comércio, administrado por integrantes do clã Pessoa de Queiroz, no Recife; e, **A União**, órgão oficial do Partido Republicano e na ocasião também do Governo do Estado que tinha à frente o presidente da Paraíba, João Pessoa Cavalcante de Albuquerque. A guerra dos primos, antigos aliados, ganhava eco por meio dos dois maiores impressos da Paraíba e Pernambuco.

A fase que caracterizava a troca de insultos entre o Jornal do Comércio e A União era da imprensa partidária. A União, por exemplo, fundado em 2 de fevereiro de 1893 - um dos mais antigos do Nordeste - era o Órgão do Partido Republicano do Estado da Parahyba. Já em 1915 a União parte na defesa intransigente de Epitácio Pessoa que era atacado pelo Diário do Estado, órgão do Partido Republicano Conservador. Da disputa política sai vitorioso Epitácio Pessoa quando consegue fazer seu irmão Antônio Pessoa, Presidente da Paraíba.

Na publicação de 22 de março de 1916, o Diário do Estado publicava artigo onde mostrava o estreitamento de relações entre A União e o dinheiro público:

*"Epilepsia Oficial - a União, cumprindo à risca o seu dever de órgão oficial que consome anualmente para mais de cem contos de réis do erário público."*⁸⁰

⁷⁹SODRÉ, Nelson Werneck. **História da Imprensa no Brasil**. Rio de Janeiro, Graal, 1977, p. 428.

⁸⁰Diário do Estado.Parahyba, 22 de março de 1916.

Ao criticar o uso do dinheiro público para promover os políticos ligados à família Pessoa Cavalcante, o Diário do Estado já apontava para a eleição daqueles que compactuavam com o Governo do Estado:

“Eis a psicologia de ‘A União’: Quem tiver mais fôlego para vociferar contra os degredados do ostracismo e mais substância para rabiscar picuinhas e catilinárias- esse será eleito de todas preferências do alto. Daí, o fato de órgão official da Paraíba ser, atualmente, o mais vermelho dos jornais do país! Deus o conserve...”⁸¹

⁸¹Diário do Estado.Parahyba, 22 de março de 1916

IMPRENSA E FOTOGRAFIA EM 1930

A política oligárquica epítacista esteve consolidada de 1915 a 1930, apesar das disputas acirradas. Mas, em 30, os rumos da oligarquia dos Pessoa iria ganhar um desfecho trágico com a morte do então Presidente da Paraíba e candidato derrotado a vice-presidente ao lado de Getúlio Vargas na chapa da Aliança Liberal, João Pessoa.

Há pouco ou quase nada que faça a ligação entre o seu assassinato e a vice-presidência de João Pessoa e muito de questões locais que tiveram início com a tentativa de cobranças de impostos sobre mercadorias e também sobre a indicação dos que deveriam concorrer na chapa de deputados federais do Partido Republicano.

Existem, no entanto, autores que acreditam que a morte de João Pessoa aconteceu devido ao seu engajamento na Aliança Liberal e no receio dos coronéis de perderem o cacife que desfrutavam na época:

“O Sr. Estácio Coimbra que tinha pretensões a ser porta-voz do Catete para todos os Estados do Nordeste, estimulou (há quem afirme que não só estimulou como armou mesmo) o braço assassino de alguns desafetos pessoais do presidente João Pessoa, e, numa tarde de julho de 1930, em que João Pessoa estava de passagem em Recife, foi alvejado a tiros de revólver quando, despreocupadamente, fazia um lunch numa das confeitarias do centro da cidade.”⁸²

A utilização da morte de João Pessoa como crime político envolvendo questões nacionais foi um artifício utilizado pelos opositores a Washington Luís para fazer chegar ao poder Getúlio Vargas. O testemunho

de José Joffily, participante ativo dos acontecimentos da época demonstram que as questões locais estavam acima de qualquer desentendimento entre o presidente da Paraíba e Washington Luiz:

*"A morte de João Pessoa é exemplo significativo. Poucos sabem que o advogado João Dantas assassinou o presidente sozinho, à luz do dia, em lugar público, em represália pela campanha de difamação sofrida pela imprensa oficiosa. Arrombado pela polícia o apartamento de João Dantas e apreendido seu arquivo particular foi tudo publicado com exceção (por imperativo de decoro) de papéis que ficaram em exposição na Delegacia de Polícia da Capital. Bem me lembro, quando, a caminho do Colégio Pio X onde estava concluindo o ginásio, entrei numa fila, com outros estudantes, para ler sonetos extravagantes e páginas confidenciais do diário do feroso advogado. Fanatizados pela Aliança Liberal, todos nós achávamos muito natural aquela violência policial."*⁸³

A descrição de Joffily é importante neste cenário, não só por ter participado como revolucionário, de farda e fuzil no 22º BC. Os sonetos a que se refere eram confidências amorosas entre o advogado João Dantas e Anayde Beiriz, professora com idéias avançadas para a época (que levou Tizuka Iamazaki a dirigir o Filme Paraíba Mulher Macho recebendo críticas de familiares de Anayde). É importante frisar que uma outra faceta perigosa é dar conotações puramente passionais à morte de João Pessoa. Todos os ingredientes foram contribuidores.

A tentativa de cobranças de impostos por parte de João Pessoa (uma espécie de pedágio da época sobre mercadorias que circulavam no interior do Estado sem que tivesse passado pelo Porto de Cabedelo) e a formação da chapa do Partido Republicano que disputaria as vagas da Câmara de

⁸²MÉLO, José Octávio de Arruda. *João Pessoa Perante a História -Textos Básicos e Estudos Críticos*. João Pessoa, A União, 1978, p. 172.

⁸³JOFFILY, José. *Fatos e Versões*. Londrina, Gráfica Londrina Ltda., 1976, pp. 7.9

Deputados, levaram a uma divisão acentuada das forças políticas que em anos anteriores estavam ao lado de Epitácio Pessoa.

Sob o pretexto de inibir a bandidagem, o cangaceirismo, João Pessoa dá curso a uma série de atos que acirraram ainda mais a divisão das oligarquias. O acirramento chegou ao extremo quando o coronel José Pereira decreta e proclama provisoriamente a independência do município de Princesa, separando-o do Estado da Paraíba, em 9 de junho de 1930.

A União, como órgão oficial, vai desenvolver um trabalho sistemático de propaganda política na tentativa de caracterizar o ato do coronel José Pereira como sendo de cangaço e bandidos. Aos simpatizantes e aliados de José Pereira o tratamento não é diferente. Um pequeno trecho de um artigo publicado no Jornal do Comércio em 07 de junho de 1930 por João Dantas (que viria a assassinar João Pessoa) nos dão a clareza de como A União era utilizado para desmerecer os que estavam ao lado de José Pereira:

“Mas, Joca, deves ter mais escrúpulo em converter, por essa forma, a A União, que custa tão caro ao Tesouro, em veículo de histórias da carochinha.”⁸⁴

Até mesmo Epitácio Pessoa, nesta época representante do governo brasileiro na Corte de Haia, em carta enviada a Francisco, seu sobrinho, faz queixa da forma como vem sendo utilizado A União, no episódio de 30:

“Não acho desculpa para A União, órgão oficial a cobrir-te de apodos indecorosos, como não a encontro para o Jornal do Comércio a provocar e sustentar esse vergonhoso bate-boca, e, se é verdade o que me dizem daí, a oferecer-se ainda, felizmente sem êxito, a mesquinhos

⁸⁴INOJOSA, Joaquim. *República de Princesa (José Pereira X João Pessoa- 1930)*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira/INL/MEC, 1980,p. 36.

despeitados para publicação de artigos e de livros de ataques caluniosos à honra pessoal de um nosso parente, que é ao mesmo tempo o Presidente do nosso Estado."⁸⁵

Em outra carta enviada a João Pessoa, Epitácio Pessoa revela seu estranhamento pelo modo como vem sendo utilizado A União:

*"O que estranhei foi o modo, o processo dessa defesa, que foi até a obscenidade, na folha oficial, que, se é órgão de um partido e neste caráter pode exceder-se, o é também do Governo, que deve conduzir-se com mais moderação."*⁸⁶

É nesse contexto de troca de acusações, queixas e de início de guerra civil que o fotojornalismo paraibano dá passos mais largos em relação ao já produzido, de 1920 a 1924, na Revista Era Nova.

Apesar das dificuldades sobre a modernização dos equipamentos fotográficos ainda perdurarem em 30, os avanços pertinentes ao uso da fotografia em combinação com título, legenda e todo texto referente aos "fatos" são bastante perceptíveis.

Em 1920, na Revista Era Nova, a quantidade de fotografias publicadas em cada número era bem maior, proporcionalmente em relação ao avanço de dez anos, do que A União em 1930. No entanto, é importante observar que das dez fotografias publicadas no primeiro número de ERA NOVA, apenas quatro possuíam estreita ligação com os textos em sua volta.

Por ocasião da disputa política interna da Paraíba, A União vai dar um tratamento diferenciado às fotografias; ou seja, elas deixam de ser um instrumento apenas decorativo do ponto de vista gráfico para dar lugar a

⁸⁵INOJOSA, Joaquim. *República de Princesa (José Pereira X João Pessoa- 1930)*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira/INL/MEC, 1980, pp. 36, 37.

⁸⁶INOJOSA, Joaquim. *República de Princesa (José Pereira X João Pessoa- 1930)*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira/INL/MEC, 1980,p. 44.

mais um componente informativo aos textos publicados. É justamente nessa fase que a fotografia de imprensa vai receber mais atenção por parte do corpo editorial. As fotografias recebem ainda um outro revestimento: o uso político-partidário por conta do seu caráter de realidade.

No desenrolar dos atritos políticos que originaram a Revolta de Princesa, os editores da imprensa da época vão adotar, mesmo que inconscientes, "o complexo da múmia". Segundo André Bazin, o complexo da múmia está fundado na manutenção da perenidade material do corpo em contraposição à morte.⁸⁷

Esta, provavelmente, talvez seja a melhor explicação para o fato de João Dantas, assassino do Presidente João Pessoa, não aparecer uma só vez nos seis meses seguintes aos disparos da Confeitaria Glória. Tal fato leva a crer que os editores tentavam abafar qualquer possibilidade de mito ou culto à imagem de João Dantas. Em contrapartida, a imagem do Presidente paraibano assassinado era perenizada com a publicação de inúmeras fotografias.

Os avanços registrados no uso da fotografia no ano de 30 aparecem já com a publicação da primeira foto com texto legenda em 4 de junho de 1930, em A União:

"O bandido José Pereira, photographado em Princesa ao lado dos cangaceiros que com elle permanecem na cidade, enquanto a nossa policia vae abatendo os piquetes avançados do faccínora. Como se vê, alguns dos bandidos estão armados de fuzil. Esta photographia foi tirada de propósito pelos chefes dos sublevados para offerecer aos amigos e comparsas, como, por exemplo, o Sr. Carlos Taveira, administrador dos Correios do Estado, a quem é offerecida com expressiva dedicatória. O 'clichê' infelizmente não apanhou a letra deste offercimento de José Pereira ao cretino caveira (sic). Mas exporemos

⁸⁷BAZIN, André. *Ontologia da Imagem Fotográfica* in. O Cinema- ensaios. São Paulo, ed. Brasiliense, 1992, p. 19

hoje, em nosso 'placard', o original, onde se lê claramente esta prova de cumplicidade."⁸⁸

Da publicação desta fotografia e de seu texto legenda pode-se chegar a algumas conclusões. A primeira delas é que a foto deve ter sido interceptada antes ou logo após chegar às mãos do administrador dos Correios do Estado. Esta dedução deriva-se do trecho do texto legenda:

*"Esta photographia foi tirada de propósito pelo chefe dos sublevados para offerecer aos amigos e comparsas, como, por exemplo, o Sr. Carlos Taveira ..."*⁸⁹



Figura 10- A explicação para o surgimento desta fotografia no jornal A União está na interceptação do material encontrado em residências de possíveis aliados do Coronel e deputado estadual José Pereira invadidas pela polícia do Estado. Esta provavelmente estava na casa do funcionário público federal e administrador dos Correios, Carlos Taveira.

⁸⁸Jornal A União. Parahyba, 04 de junho de 1930.

⁸⁹Jornal A União. Parahyba, 04 de junho de 1930

Deste trecho pode-se extrair a afirmação de que a foto não foi feita por qualquer funcionário de A União, principalmente se observarmos o trecho que diz:

“O 'clichê' infelizmente não apanhou a letra deste offerecimento de José Pereira ao cretino caveira.”⁹⁰



Figura 11- Fotografia ampliada, onde figuram o Coronel José Pereira e seus correligionários. Nas mãos dos jornalistas e editores do Jornal A União passou a referendar à população a idéia de que tratava-se de uma luta entre governo e cangaceiros.

A segunda conclusão que se pode chegar a partir deste texto legenda é que o "placard" mencionado foi um dos grandes contribuidores para o desfecho com a morte do Presidente João Pessoa. É neste "placard" que até mesmo a vida íntima de João Dantas havia sido exposta para visitação pública, com a colocação das cartas íntimas trocadas entre João Dantas e seu pai. O próprio João Dantas adverte, em carta intitulada "Às voltas com um doido - João Pessoa Cavalcante de Albuquerque",

⁹⁰Jornal A União. Parahyba, 04 de junho de 1930

publicada no Jornal do Comércio em 07 de junho de 1930, o Presidente João Pessoa, por uso de A União para atacar adversários políticos:

“Se ainda te voltar, no intervalo das tuas crises, um pouco de serenidade e lucidez, relê a coleção de teu pasquim e constata, horrorizado, a autobiografia que nos vais deixar Pessoas tidas no melhor conceito, altos funcionários federais, famílias das mais ilustres e tradicionais do Estado, todos, enfim, que incorrem no teu rancor, são ali cobertos dos mais soezes baldões. No mais frívolo comentário do órgão oficial do Estado, posto a serviço dos teus desabafos, este é um infame, aquele um hiltre, aqueloutro um patife.”⁹¹

A fotografia começava a ser utilizada para elogiar, enaltecer os amigos e depreciar os adversários. Ela também vai ser publicada com intuito de responsabilizar os adversários políticos pela paralisação de algumas obras do Governo. Este é o caso do conjunto de sete fotografias publicadas em 07 de junho de 1930, em A União, sob o título *“Uma série de realizações entravada pelo surto de cangaceirismo orientada pelo governo federal”*.

Entre essas edificações paralisadas estão o Lyceu Parahybano, o Hospital de Pronto Socorro, as reformas do Palácio do Governo, o Hospital de Isolamento, a abertura e retificação da Av. Epitácio Pessoa, o Edifício do Tesouro do Estado (onde funcionariam todas as secretarias do Governo) e o Parahyba-Hotel.

As sete fotografias não apresentam inovações do ponto de vista da composição. Como de resto todas as fotografias publicadas durante todo este período de ebulição política nacional e, em especial, do Estado da Paraíba. No caso das fotografias das edificações que tiveram as obras

⁹¹Jornal do Commercio. Recife, 07 de junho de 1930.

paralisadas "pelo surto de cangaceirismo orientado pelo governo federal", não apresentam qualquer chamamento mais ostensivo.

É o que poderíamos caracterizar de fotografias amadoras. É importante voltar a enfatizar as precariedades dos equipamentos, do seu manuseio e mesmo da reprodução para que chegasse a ser impressa em papel jornal. No entanto, do ponto de vista da programação visual, da disposição das fotografias na página, o resultado é extremamente moderno e aliado ao chamamento do título, surtia os efeitos desejados.



Figura 12- Fotografias publicadas com clara intenção de colocar em pólos distintos Governo e sublevados ligados ao Coronel José Pereira. Quando anuncia que uma série de obras estão paralisadas e nelas figuram hospital e escola, o Governo tenta formar opinião pública contrária aos que lutavam pela emancipação do município de Princesa.

As fotografias, na verdade, não apresentam ainda o padrão de ineditismo e também não possuem as características do fotojornalismo moderno, concebido por Erick Salomon, na Alemanha, em meados da década de 20. Acontecia justamente o contrário, em quase totalidade das fotos em que o foco está voltado para o Presidente da Paraíba.

Na publicação de *A União* do dia 29 de junho de 1920 temos a caracterização da fotografia posada, de caráter promocional. João Pessoa é fotografado sentado à mesa de trabalho, olhando para alhures e à espera do clic. O título, "Serenidade Vencedora"⁹², sugere a tranquilidade do Presidente em administrar o conflito que acontecia.



Figura 13- Fotografia promocional do Presidente João Pessoa. Tentativa de mostrar à opinião pública uma "serenidade" que não existia devido aos conflitos gerados a partir da cobrança de impostos de mercadorias transportadas em caminhões pelo interior do Estado e pela formação da chapa de deputados que concorreria pelo Partido republicano.

⁹²Jornal *A União*, Parahyba, 29 de junho de 1930.

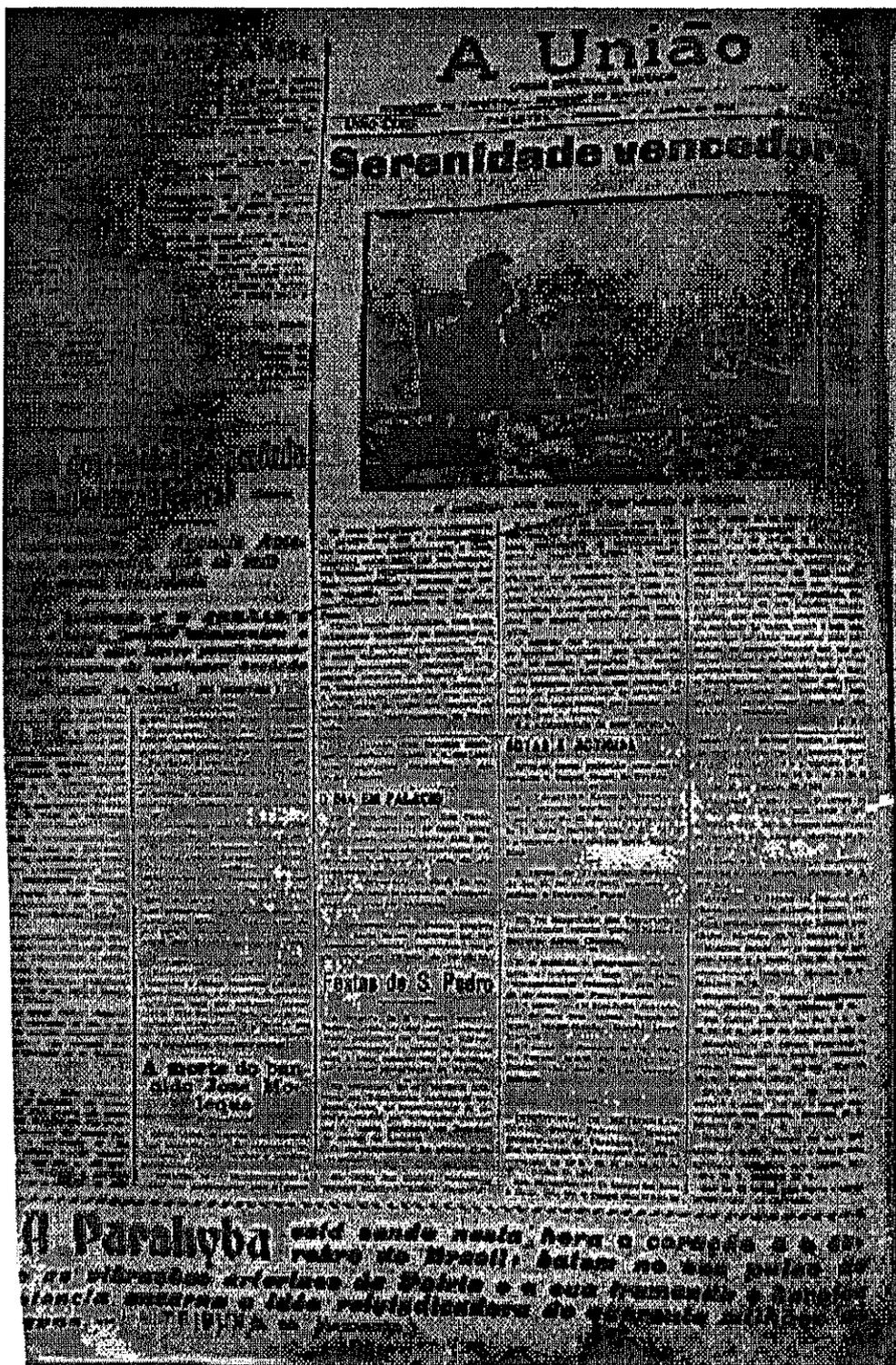


Figura 14- Disposição da figura 4 na página de *A União*: layout moderno.

Esta tranqüilidade, sugerida pela fotografia não passava de jogo de cena, já que as tropas estaduais que partiram para combater os comandados do coronel José Pereira no sertão paraibano (município de Princesa, Tavares, Catolé do Rocha e outros circunvizinhos) foram

rechaçados por diversas vezes. A legenda que acompanha a fotografia é a mais óbvia possível - "O presidente João Pessoa em seu gabinete de trabalho" - se não fosse colocada, não faria sentir sua ausência. Porém, o dado curioso para tal publicação é a cor rosa do papel na primeira e última página. Este tipo de artifício, o da cor, era utilizado com intuito de atrair ainda mais os leitores.

Depois da fotografia que tentava traduzir uma certa "serenidade" do Presidente paraibano, A União volta a acusar de cangaceiros os adversários políticos de João Pessoa no dia 24 de julho. Duas fotografias sob o título "*Os pendores da família Suassuna para o cangaço*", são publicadas na primeira página.

A que está publicada na parte superior mostra sete indivíduos com trajes característicos da época e lugar onde viviam os personagens, e que não deixam de lembrar os mexicanos de Pancho Vila, com grandes chapéus e bigodes. As figuras focadas estão a posar para câmera com fuzis à mostra. A foto publicada na parte inferior da página mostra uma casa que parece guardada por quatro homens em pé, com fuzis cruzados à altura da cintura. Sentado em um banco que está do lado esquerdo da casa, um homem ladeado por duas crianças.

O subtítulo destinado a estas fotografias busca os critérios de realidade embutidos na inquestionabilidade dos recursos analógicos: "*A eloqüência de uns documentos fotográficos*". O jornal A União procurava valer-se da tendência do senso comum de não colocar dúvidas sobre as fotografias para introduzir título e sub-título caracterizando os Suassuna como cangaceiros. Os redatores se eximem de informar como foram feitas as fotografias em período tão belicoso.

Contudo, novamente a legenda deixa escapar alguns indícios de como elas chegariam ao jornal:

“João Suassuna ou 'João Tamboeira' (seu nome de guerra) e outros membros da família Suassuna no cangaço: 1) João Suassuna, de alpercata e rifle três annos depois de formado, quando ainda não usava bigode à americana; 2) Cristiano Suassuna, irmão; 3) Antônio Suassuna, irmão. Os demais são membros da mesma família.”⁹³

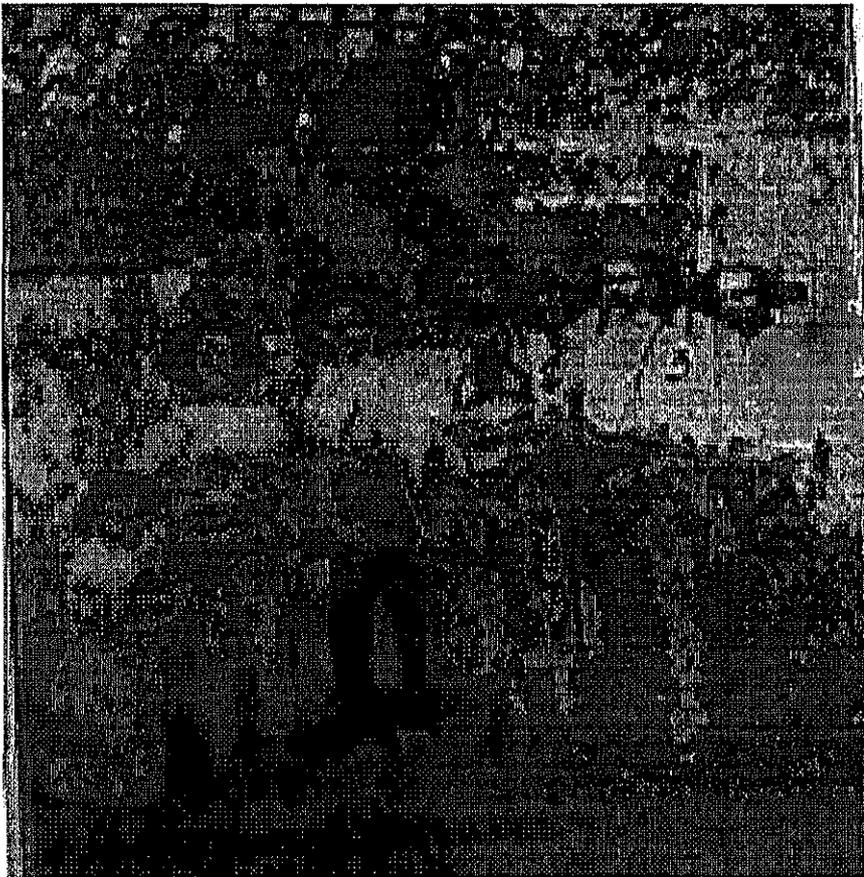


Figura 15- A carta de João Suassuna deixa claro que a fotografia estava há muito tempo sendo pretendida pelos governistas para usá-la de forma a caracterizar o clã dos Suassuna como integrantes do banditismo. De adversários políticos a cangaceiros existe uma grande diferença. Porém, a população que tinha acesso ao jornal A União passava a acreditar nas manchetes e textos. A inocente fotografia de caçada muda de figura: de caçadores de animais rupestres a integrantes do cangaço.

⁹³Jornal A União. Parahyba, 24 julho de 1930.

Estas fotos haviam sido publicadas inicialmente no "Diário da Manhã", também da Paraíba, e, em seguida o "Jornal Pequeno", de Recife/PE, publicava a carta de João Suassuna explicando como, quando e em que circunstância as fotos haviam sido feitas. A União vai ter acesso a todo este material e publica-o -tanto as fotografias quanto a carta de João Suassuna, tendo antes a preocupação de *reafirmar "os pendores da família Suassuna para o Cangaço"*. A matéria faz menção à carta afirmando que "as emendas sahiram peores que o soneto".



Figura 16- Layout da página de *A União* do dia. Fotografias ocupam um grande espaço, deixando claro que os editores tinham a preocupação de, através das imagens fotográficas, construir imagens psicológicas dos que se opunham ao presidente João Pessoa.

Contudo, é o próprio teor da carta de João Suassuna que vai dar a dimensão de como as fotografias foram utilizadas, aproveitando os editores do seu carácter de plasticidade, para fins políticos eleitorais. A carta de João Suassuna, republicada em A União em 24 de julho de 1930 tem o seguinte teor:

“Recife 22/07/1930 - Amo. Romeu Medeiros:

Apenas por atenção aos que me conhecem, venho esclarecer um episódio de uma brincadeira, ocorrido em 1911 e 1912, e em torno da qual forjam agora os meus inimigos os mais offensivos comentários.

Achando-se naquelle anno o funcionário das Obras Contra as Secas, Jonas Demetrio de Souza, a proceder aos estudos do açude "Volta", de propriedade de minha mãe, fazíamos eu, o dito funcionário e meus irmãos, freqüentemente caçadas pelos campos da fazenda, situada no município de Catolé do Rocha.

Tirávamos fotografias de nossa cordial convivência em família, pois o Jonas que era acompanhado por sua distinta senhora, demorou-se por mais de uma vez, com os auxiliares que acompanham a turma de estudos.

Certo dia, por sugestivo espirito de troça, natural entre os rapazes, apanhados em 'flagrante', quando voltávamos de uma das caçadas, aos domingos, photographia reproduzida hoje pelo Diário da Manhã, como prova de meu pendor e meus irmãos Christiano e Antônio, ladeados pelo Jonas Demétrio, residente em Fortaleza e o irmão do dr. José Ayres, actual Inspector das Sêcas (é o da esquerda) achando-se à extrema direita Camilo Barretto, um dos auxiliares do Assú, Rio Grande do Norte.

Vê-se ainda na photographia meu primo Adauto, que era então uma creança, e por traz Olintho, morador da fazenda, cuja residência modestíssima, uma casinha de taipa, é o fundo do aspecto.

Sabíamos, eu e meus irmãos que nossos inimigos de Catolé desde então, procuravam com todo empenho um exemplar da photographia, para nos 'esmagar' com a

accusação que ella corporifica. Afinal, depois de tantos annos, coube a 'glória' de conseguí-la ao Sr. João Pessoa, mas com a engraçada circunstância de envolver 'sensacional' reportagem, ao lado dos 'temíveis' Suassunas, os pacatíssimos Jonas Demétrio e Camillo Barretto, com mais uma creança e inoffensivo trabalhador rural, como outros tantos 'cangaceiros', que no anno da guerra de 1930 deviam convulsionar e ensanguentar a Parahyba.

Ao ridiculo de tudo isto deve juntar-se inexatidão da narrativa em que mede mais arremesso para nos infamar, desmoralizando os caluniadores de Catolé e os que vehiculam suas investidas aqui na imprensa da Parahyba: além de não serem da minha família três dos caçadores, o flagrante foi fixado na fazenda 'Volta', em frente à casa de um morador, e não na 'Acauã', situada no município de Souza e adquirida por mim em 1925 e que é cercada por cimento armado, nas informações de meus acusadores, pela sua imprensa aqui na Parahyba. Há sempre esses em depoimentos malévolos. O Jornal Pequeno muito me pendorará com a publicação desta carta. João Suassuna".⁹⁴

A carta de João Suassuna relata toda a manipulação a que a fotografia se presta, em virtude da sua inquestionabilidade pelo senso comum.. A leitura do documento fotográfico é feita a partir de insinuações do título e subtítulo, endossada pelo texto jornalístico. Segundo explicações contidas na carta, a foto havia sido "fixada" em 1911/1912.

Outro fato revelador da carta diz respeito à busca de tal fotografia para caracterizá-la como ato de cangaceirismo, que nos leva a deduzir que os efeitos das imagens analógicas já eram por demais conhecidos pelos que dirigiam o jornal. A "inexatidão da narrativa" descrita por Suassuna teria sido proposital para a formação da opinião pública. Os leitores que em sua

⁹⁴Jornal A União. Parahyba, 24 de julho de 1930.

grande maioria desconheciam os cenários das fazendas "Volta" e "Acauã" e os comentários de um jornal oficial souberam aproveitar-se de tal fato.

Há ainda que extrair-se da carta de João Suassuna o que é apenas comentado subliminarmente; ou seja, a importância e a circulação que jornais paraibanos em outros estados da região. A carta de João Suassuna só encontrou espaço para publicação, primeiramente, em um jornal de Recife. Só depois fora publicada em A União (24/07/30) e com comentários com as seguintes características:

"Foi por 'sugestivo espírito de troça, natural entre rapazes' - que de volta de umas caçadas etc., etc. Não sabíamos que para o simples prazer de abater pássaros e pequenos roedores do sertão, era necessário que toda a família Suassuna assim se paramentasse, conduzindo sobre o corpo verdadeiro arsenal de armas proibidas, desde o rifle ao punhal."⁹⁵



Figura 17- Típica casa do sertão paraibano e as imagens de criança e adulto sentados do lado esquerdo sugerem certa tranquilidade. Os homens armados de fuzil nas extremidades esquerda e direita não indicam, necessariamente, que estivessem prepaçados para a guerra com as tropas oficiais. Mesmo hoje, as disputas eleitorais entre lideranças políticas são marcadas por "seguranças" armados.

⁹⁵Jornal A União. Parahyba, 24 de julho de 1930.

A carta justificativa de João Suassuna sobre as fotografias caracterizadas como atos de cangaceirismo aponta para o fato de como era extremamente tendenciosa a imprensa da época, principalmente A União, que além de jornal do governo, era também partido Republicano. Outro dado importante que caracteriza a imprensa de A União:

“Nós chegamos a tirar 30 mil exemplares - declara Osias Gomes - uma coisa escandalosa. Entrava papel de momento, caminhão de papel, as máquinas não paravam. A União era arrebatada nos três Estados. O sr. Diógenes Chianca comprava o jornal a 80 réis o exemplar. O jornal era vendido até clandestinamente nos Estados vizinhos, entre inimigos. Os demais jornais eram inexpressivos.”⁹⁶

A conclusão que se pode chegar com as declarações de Osias Gomes (antigo colaborador e funcionário de A União), publicada no livro de Eduardo Martins, é a grandeza do diário A União e sua penetração em todo quase todo o Nordeste. A tiragem de 30 mil exemplares ao dia ainda hoje não foi suplantada, nem pelo próprio A União, nem mesmo pelos dois outros diários que circulam diariamente na capital paraibana. Além do que, é importante ressaltar que o índice de analfabetismo caiu bastante de 1930 para 1994, o que eleva ainda mais o grau de penetração de A União, proporcionalmente aos seus concorrentes nos dias atuais.

A importância de A União para a ascensão de Getúlio Vargas ao poder, neste caso e em termos de região Nordeste passa a ser inquestionável:

“O ano de 1930 - acentua o próprio jornal - foi agitado na Paraíba e A União, que se tornou polemista desde Carlos Dias Fernandes,

⁹⁶MARTINS, Eduardo. A União -Jornal e História da Paraíba: sua evolução gráfica e editorial. João Pessoa, A União Cia. Editora, 1977, p. 42.

*assumiu com rigor invejável a posição de intérprete de João Pessoa. Logo surgiu a secção "O Dia Em Palácio" e eram divulgados com destaque atos e viagens do Presidente. As notícias importantes saíam publicadas em manchetes de três títulos ou em forma de rodapé, na primeira página. O jornal que era a própria imagem dos acontecimentos que sacudiam o Estado e o país."*⁹⁷

A morte de João Pessoa, em 26 de julho de 1930, na Confeitaria Glória, de Recife/PE, ajudaria ainda mais na ascensão de Getúlio Vargas ao poder. O episódio dos disparos feitos por João Dantas - por questões muito mais regionais do que nacionais - tomariam amplitude e os integrantes da oposição ao candidato de Washington Luís, Júlio Prestes, vitorioso no pleito de 1º de março, souberam aproveitar-se da tragédia.

O Jornal A União buscou e capitalizou o fato dando continuidade ao acirramento das investidas contra os opositores do Presidente em nível estadual e, até mesmo contra os que estavam instalados em Estados vizinhos:

*"Assassinado naquela cidade na tarde do mesmo dia. A União, no dia seguinte, circulava com sua primeira página enquadrada em tarjas, com vinheta fúnebre envolvendo o necrológio do extinto, e todo um extenso noticiário, levando o matutino a dedicar ao episódio 56 edições."*⁹⁸

O dado curioso na publicação do dia 27 de julho de 1930 é a ausência de fotografias do Presidente João Pessoa feitas por Louis Pierreck, já que a viagem serviu para que ele pudesse atualizar as fotografias com o fotógrafo que era considerado um dos maiores da região. A explicação está na dificuldade de operacionalização dos "clichês", em

⁹⁷MARTINS, Eduardo. A União -Jornal e História da Paraíba: sua evolução gráfica e editorial. João Pessoa, A União Cia. Editora, 1977, pp. 42, 43.

⁹⁸MARTINS, Eduardo. A União -Jornal e História da Paraíba: sua evolução gráfica e editorial. João Pessoa, A União Cia. Editora, 1977, p. 44.

virtude do adiantado da hora do fechamento do jornal com relação ao horário (fim de tarde) do atentado, o conhecimento por parte do corpo de editores e a conseqüente publicação. Há, contudo, neste fato, a ressalva de ter-se utilizado um clichê de arquivos para ilustrar os textos já no dia 27 de junho de 1930.

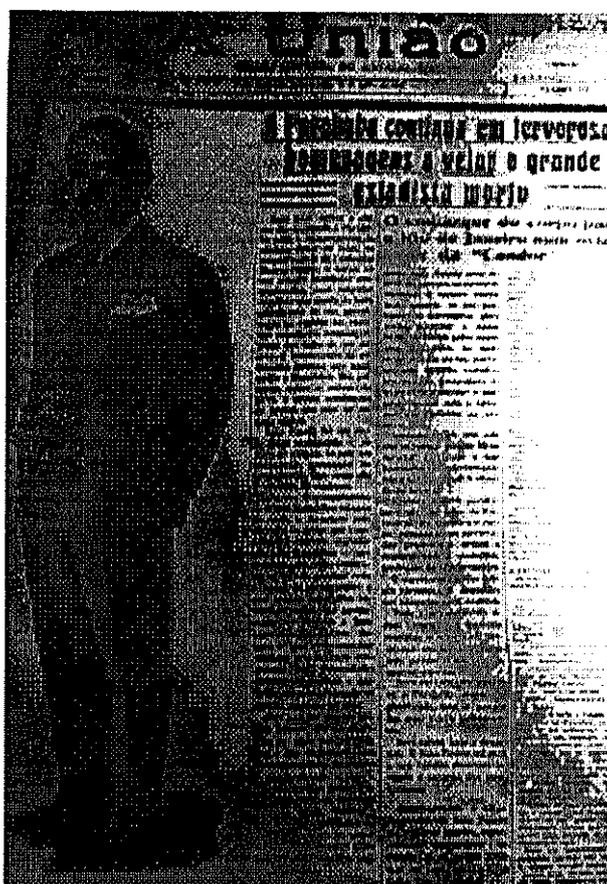


Figura 18- A reprodução da imagem do presidente João Pessoa com a altura da página revela que, apesar das dificuldades de se realizar um fotojornalismo que acompanhasse a dinâmica dos fatos, a produção dos clichês estava bastante avançada. A publicação ainda busca dar ar de estadista ao presidente assassinado. Em um jornal menos preocupado com a manutenção da imagem de estadista, a fotografia publicada seria a do presidente morto.

A União só viria a publicar fotografia do Presidente João Pessoa, feitas por ocasião de sua viagem ao Recife, no dia 31 de julho. Nesta publicação, o jornal vai inovar sensivelmente a programação visual da primeira página com a fotografia de João Pessoa, de corpo inteiro e da

altura do jornal (tablóide nesta fase), excetuando-se apenas a parte relativa ao logotipo do diário. O planejamento é excepcional, haja vista, como comentamos anteriormente, as dificuldades técnicas de elaboração, confecção e impressão dos jornais.

É de se estimar que a produção do clichê com tais dimensões tenha dado bastante trabalho. O título, subtítulo e o texto ocupam os restantes 55 por cento da área do jornal, em sua primeira página, dedicadas ao conteúdo jornalístico. O título, "*A Parahyba continua em fervorosas homenagens a velar o grande estadista morto*" faz apenas menção ao culto que os paraibanos faziam ao morto; e o subtítulo, "*O embarque do corpo para o Rio de Janeiro num avião da 'Condor'*" também não faz referência sobre a origem do atentado.

Apesar da morosidade em publicar fotografias do Presidente da Paraíba nos quatro primeiros dias de sua morte A União vai compensar este fato com a publicação da fotografia de João Pessoa e, com grande desenvoltura na programação visual. Junta-se a este dado, as 56 edições que tiveram origem com a morte do candidato a vice-presidente na chapa de Getúlio Vargas, em 1930.

Em termos de região Nordeste, esta seria a principal contribuição à ascensão de Getúlio ao Palácio do Catete. Com as 56 publicações sobre a morte e conseqüências, alimentava o furor nacional encabeçada pela Aliança Liberal em nível nacional.

As inibições tecnológicas, é bem verdade, impediram uma cobertura fotográfica mais farta da morte do "estadista", mas não impediriam, com certeza, a publicação da foto do assassino de João Pessoa. Esta é uma das indagações a ser feita sobre o episódio. Se houve um assassino, como de fato houve, por que este assassino não está corporificado e fixado em imagens?

João Dantas era um assassino que só se conhecia por palavras, por textos. Nenhuma foto de João Dantas havia sido publicada nos seis meses anteriores à morte de João Pessoa e nas 56 publicações que tiveram como eixo principal o assassinato.

O estranhamento é pertinaz, haja visto que o corpo redacional de A União teve acesso a documentos da intimidade de João Dantas no mesmo dia 26, pela polícia paraibana⁹⁹. Não se pode afirmar, mas é muito provável que a polícia teve acesso a pelo menos uma fotografia de Dantas, como acontecera com os Suassuna.

O filme "Queimadas", que tinha Marlon Brando como um dos atores principais enfatiza com muita precisão a preocupação do Governo Inglês em dominar a ilha que deu origem ao título do filme sem que o seu libertador (da então Corte portuguesa) passasse pela execução dos novos colonizadores ingleses. Tratava-se de não possibilitar a criação de imagem de um mito, que seria seguida pelos nativos da ilha. Tentaram, sem sucesso, cooptar José Maria Dolores, negro responsável pela libertação do seu povo da Colônia portuguesa. José Dolores, enfim, foi executado, e tornou-se mártir de seu povo.

O exemplo do filme "Queimadas" talvez seja o melhor parâmetro para analisar o episódio de 30, no tocante a inexistência de fotos de João Dantas durante o episódio que caracterizou a revolta de Princesa e culminou com o assassinato de João Pessoa e sua repercussão.

“O fragmento da realidade gravado na fotografia representa o congelamento do gesto e da paisagem, e portanto a perpetuação de um momento, em outras palavras, da memória do indivíduo, da comunidade, dos costumes, do fato social, da paisagem urbana, na natureza. A cena registrada na imagem não se repete jamais. O

⁹⁹MARTINS, Eduardo. A União -Jornal e História da Paraíba: sua evolução gráfica e editorial. João Pessoa, A União Cia. Editora, 1977, p. 43.

*momento vivido, congelado pelo registro fotográfico, é irreversível.*¹⁰⁰

A argumentação de Boris Kossoy sobre memória e perpetuação do momento reflete a passagem do filme Granada e da tentativa de descaracterização de um possível mito. O leitor deveria lembrar do assassinado como "estadista", "ilustre" e, do "grande e imortal presidente". A perenização do seu corpo, de suas idéias estava estampada ali, num veículo informativo (jornal) de grande aceitação popular, a julgar pelas tiragens da época em relação ao grande índice de analfabetismo.

*"A vida no entanto, continua e a fotografia segue preservando aquele fragmento congelado da realidade. Os personagens retratados envelhecem e morrem, os cenários se modificam, se transfiguram e também desaparecem."*¹⁰¹

A fotografia tem esta capacidade de congelar e perpetuar momentos de nossas vidas. Os jornais possuem a de reproduzi-las e de propagá-las para um número infinitamente maior do que as que ficam reservadas às mesas de cabeceira, de trabalho, ou ainda de qualquer parede doméstica, divulgando e "democratizando" os seus referentes. Ao reproduzir continuamente a fotografia de João Pessoa, mesmo após sua morte, A União busca a perenidade de suas idéias, inclusive, propiciando e abrindo caminho para o golpe que os liberais vão concretizar.

A perenização do corpo é explicada por Bazin como a tentativa de defender-se contra o tempo, o complexo da múmia:

"A primeira estátua egípcia é a múmia de um homem curtido e petrificado em natrão. Mas as pirâmides e o labirinto de corredores não eram garantia suficiente contra uma

¹⁰⁰KOSSOY, Bóris. Fotografia e História. São Paulo, ed. Ática, 1989, p. 101.

¹⁰¹KOSSOY, Bóris. Fotografia e História. São Paulo, ed. Ática, 1989, p. 101

eventual violação do sepulcro: havia que se tomar ainda outras precauções contra o acaso, multiplicar as medidas de proteção. Por isso, perto do sarcófago, junto com o trigo destinado à alimentação do morto, eram colocadas estatuetas de terracota, espécies de múmias de reposição capazes de substituir o corpo caso este fosse destruído. Assim se revela, a partir das suas origens religiosas, a função da estatuária: salvar o ser pela aparência.”¹⁰²
(grifo nosso)

Salvar pelas aparências e desvirtuar pelas aparências parecem ter a mesma origem. Os egípcios também eram mestres em elaborar câmaras funerárias falsas para ocultar outros corpos mumificados. Portanto a perenização e ocultação/falsificação têm basicamente as mesmas origens. O que vai diferenciá-las é a utilização, os fins a que servirão a perenização e o ocultamento/falsificação.

Se no caso de João Pessoa, A União buscou a perenidade através da contínua publicação de suas fotografias após sua morte, com João Dantas, seu assassino deu-se justamente o contrário. Tornou-se uma figura distante, difícil de ter seguidores por não possuírem sequer a idéia de sua corporificação através de imagens. Nem mesmo o seu corpo, após o "suicídio" na penitenciária do Recife foi enterrado em terras paraibanas.

Mas, as fotos de João Dantas existiam, principalmente as que foram feitas por Louis Piereck (o mesmo que havia feito a última foto de João Pessoa antes de sua morte, no mesmo dia 26). Estas fotografias de João Dantas estão divididas em duas etapas: A primeira delas foi a executada por Piereck e registrada da seguinte forma por Inojosa:

“No Recife, o fotógrafo Louis Piereck, famoso na cidade, revolucionário de lenço vermelho, saiu pelas ruas a fotografar nos seus flagrantes. Por coincidência penetrou na

¹⁰²BAZIN, André. *Ontologia da Imagem Fotográfica* in. O Cinema -ensaios. São Paulo, ed. Brasiliense, 1992, p. 19.

Penitenciária e alcançou a cela onde jaziam João Dantas e Augusto Caldas; imediatamente após a visita da morte. Tudo fotografou: a sala, as camas, e sobre esta os dois, arrumadinhos...¹⁰³

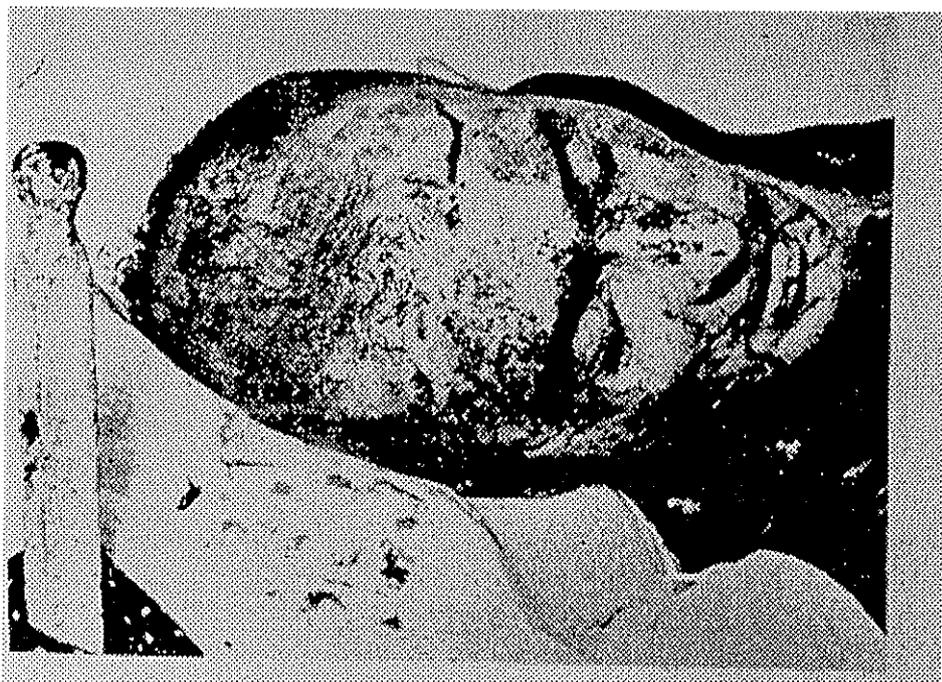


Figura 19- Fotografia de João Dantas realizada pelo fotógrafo Louis Pierreck, em Recife. Detalhes e evidência de tortura indicam assassinato. Versão da polícia apontou suicídio do algoz de João Pessoa.

A segunda etapa dá-se pouco tempo depois e, com relato ainda de Inojosa:

"Mal chegava ao estúdio, recebia um telefonema do meu amigo o interventor Carlos de Lima Cavalcanti: desejava a sua presença no presídio para fotografias dos cadáveres de João Dantas e Augusto Caldas, que acabavam de suicidar-se. Seguiu no cumprimento do pedido e logo notou a diferença: a posição dos mortos era outra, bem diversa da primitiva. João Dantas, por exemplo, estava em decúbito, a fim de que não pudessem ver as profundas incisões no rosto massacrado. Teve o cuidado de guardar os negativos. Rompe um dia com o amigo interventor; desgosta-se da vida e suicida-se. Antes, porém, chama o filho e lhe entrega os negativos divergentes, que por isso chegam às mãos de Joaquim Moreira Caldas,

¹⁰³INOJOSA, Joaquim. *A República de Princesa (José Pereira X João Pessoa- 1930)*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira/INL/MEC, 1980, p. 228.

irmão de Augusto Caldas. A posterior exumação dos ossos iria comprovar a verdade do fato doloroso."¹⁰⁴

A verdade dos fatos a que se refere Joaquim Inojosa diz respeito ao assassinato e não ao suicídio de João Dantas. É o próprio autor de "A República de Princesa - José Pereira X João Pessoa - 1930" que vai insinuar o assassinato de João Dantas e Augusto Caldas à incisões de bisturi, provavelmente desferidos pelo médico Luís de Góis, "*único médico presente*", que teve, ainda segundo Inojosa, ajuda do oficial de polícia paraibano, Ascendino Feitosa, "*tradicional inimigo dos Dantas.*"¹⁰⁵

Poderíamos imaginar que as fotos de João Dantas morto não tenham sido publicadas para não propiciar questionamentos sobre como esta havia se dado. Da mesma forma, este argumento não consegue sustentar-se por conta das fotografias feitas pelo próprio Piereck sob encomenda do interventor Carlos de Lima Cavalcanti, no Recife.

Se fosse o caso, os editores do Jornal A União poderiam ter solicitado a segunda versão à polícia e justiça pernambucana as cópias, o que não aconteceu. A explicação do "suicídio" ou "assassinato" não ter conseguido empolgar os editores de A União, mesmo com finalidades idênticas ao que acontecera com João Suassuna e seus irmãos, só encontra eco com a necessidade de enterrar um dos personagens marcantes da revolta de Princesa e que poderia ser usado como simples opositor da Aliança Liberal, que com a morte de João Pessoa ganhava corpo e assumiria o poder com Getúlio Vargas.

¹⁰⁴INOJOSA, Joaquim. *A República de Princesa (José Pereira X João Pessoa- 1930)*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira/INL/MEC, 1980, p. 228.

¹⁰⁵INOJOSA, Joaquim. *A República de Princesa (José Pereira X João Pessoa- 1930)*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira/INL/MEC, 1980, p. 226.

CONCLUSÃO

Apesar de vários autores já terem tratado da questão que envolve a utilização político-ideológica da fotografia, o tema continua como uma inesgotável fonte de análise.

Em uma época em que as propagandas subliminares estavam por vir, o tratamento jornalístico da fotografia nos jornais surpreendem pela forma e vigor. A utilização de fotografias pelo jornal A União reforça o papel de importância e de destaque que as imagens analógicas obtiveram durante 1930, na Paraíba.

Estas fotografias foram utilizadas com objetivos muito claros de formação da opinião pública e interferiram nos fatos políticos da época. A própria morte do Presidente João Pessoa é um dos principais indícios de que as imagens fotográficas contribuíram para o desenrolar dos fatos, tanto no contexto do próprio Estado da Paraíba, quanto na condução de Getúlio Vargas ao poder.

Despojada de inocência, as fotografias foram largamente utilizadas com objetivos de construir uma hegemonia política, tendo como principal condutor o Presidente do Estado. Neste jogo político, duas oligarquias disputavam o eleitorado paraibano.

Nesta disputa, fotografias que poderiam decorar álbuns de família passaram a ter tratamento belicoso. Para tanto, o corpo de editores do Jornal A União exploraram a plasticidade que envolve as imagens analógicas.

O princípio era simples: uma imagem fotográfica, por mais inocente que fosse passava a ter um tratamento de indução de leitura a partir dos títulos, textos e legendas que as acompanhava.

Hoje, com a introdução de novas tecnologias, a exemplo das máquinas fotográficas que dispensam filmes, dos computadores e programas específicos para o tratamento de imagens, esta percepção está mais acentuada do que em 1930. Nesta fase era mais frequente a credibilidade quase absoluta na imagem.

Evidentemente, a utilização das imagens fotográficas pela imprensa não estava fundada apenas nos interesses políticos pessoais de grupos. Mas, tem sido uma constante a manipulação da opinião pública através dos recursos disponíveis, tanto no que diz respeito a truques laboratoriais (como a fotomontagem) quanto o da indução da leitura através dos textos que acompanham as imagens analógicas.

No passado recente, as angulações propositais dos candidatos à presidência Fernando Henrique Cardoso e Luís Inácio Lula da Silva nos remetem a uma mais bem elaborada forma de manipulação fotográfica. Em uma das revistas de maior circulação do país, uma montagem mostrava, parodiando o filme *“os gêmeos”* (com Deni De Vito e Arnold Schwazenneger)- um enorme Fernando Henrique e um pequeno Lula. A mensagem não tinha nada de inocente e subliminar.

Ainda revistas de maior circulação no país (Isto É), uma produção de capa enfocava o candidato Luís Inácio com um dos olhos com hematoma e um curativo band-aid afixado em uma das faces, após o advento do Plano Real. A idéia era passar à opinião pública o estado de espírito de um candidato nocauteado.

Qualquer que seja a alegação dos editores, algumas destas montagens fotográficas- seja através de estúdio, seja através de recursos digitais- têm gerado polêmica e suscitado críticas de cunho ético por parte

dos atingidos. Tais acontecimentos carecem ainda de uma melhor análise, a exemplo de uma tese de doutoramento.

No momento, cabe a especulação de que os critérios de objetividade fotográfico, tão arraigado no senso comum, só deixarão de existir enquanto tal, quando a popularização dos recursos analógicos existir. Até que este advento ocorra, no mundo ocidental tão carente e consumidor de imagens, a manipulação fotográfica ainda surtirá os efeitos políticos ideológicos junto à opinião pública, a exemplo do que ocorreu no jornal A União, em 1930.

BIBLIOGRAFIA

1. Periódicos (jornais/revistas)

JORNAL A IMPRENSA, Parahyba, 1930.

JORNAL A UNIÃO. Parahyba. 1905 a 1930.

JORNAL DA ANJ. Brasília, maio de 95, nº 91.

JORNAL DO COMMÉRCIO. Recife. 07 de julho de 1930.

JORNAL DIÁRIO DO ESTADO. Parahyba, 22 de março de 1916

JORNAL A REPÚBLICA. Parahyba, 01 de setembro de 1907.

JORNAL DA CUT São Paulo. São Paulo, setembro de 1992.

REVISTA A CARTA. João Pessoa, 02 de março de 1991.

REVISTA ERA NOVA, Parahyba. Ano I, nº 01.

2. Obras específicas sobre fotografia

ADES, Daw. Fotomontage. Boch Casa Editorial S.A, Barcelona, 1977.

ALVAREZ, Regina. Fotografia sem Câmera. Núcleo de Fotografia da Funarte, Rio de Janeiro, 1981.

BARTHES, Roland. A Mensagem Fotográfica, in Teoria da Cultura de Massa. LIMA, Luiz Costa (org.). Paz e Terra, Rio de Janeiro, 1982.

BAZIN, André. Ontologia da Imagem Fotográfica in. O Cinema- ensaios. São Paulo, ed. Brasiliense, 1992.

BENJAMIN, Walter. "Pequena história da fotografia" in Obras Escolhidas - Magia e Técnica, Arte e Política, São Paulo, Brasiliense, 1985.

BECHARA, Gabriel. Primórdios da Fotografia na Paraíba. in. Correio das Artes, João Pessoa, 1983.

CANCLINI, Nestor Garcia. "Fotografia e ideologia: lugares comuns" in Comunicação e Sociedade nº 9, São Paulo, Ed. Cortez, CNPq, MIS, 1993.

FREUND, Gisèle. Fotografia e sociedade. Lisboa, Comunicação & Linguagem, 1989.

KOSSOY, Boris. Fotografia e história. São Paulo, Ed. Ática, 1989.

MACHADO, Arlindo. A ilusão especular: introdução à fotografia. São Paulo, Brasiliense/FUNARTE/Instituto Nacional de Fotografia, 1984.

PEREGRINO, Nadja. A revolução da fotoreportagem. Rio de Janeiro, Dazibao/Ágil, 1991.

VASQUEZ, Pedro. Fotografia: reflexos e reflexões. São Paulo, L & PM, 1986.

XAVIER, Ismail. "Cinema: revelação e engano" in O Olhar. NOVAES, Adauto (org.). São Paulo, Companhia das Letras, 1989.

3. Obras gerais sobre: jornalismo, política, pintura, artes, ideologia ciências sociais.

ALBERTI, Leon Battista. Da pintura. Trad. Antônio da Silveira Mendonça. Campinas, Ed. da UNICAMP, 1989.

ARAÚJO, Fátima. História e ideologia da imprensa na Paraíba. João Pessoa, A União Cia. Editora, 1975.

_____. Paraíba: imprensa e vida. Grafset, João Pessoa, 1986.

ARAÚJO, Elenice de. Pequeno relato da história da fotografia preto e branco na cidade de João Pessoa - PB. Projeto Experimental, DECOM/UFPB, João Pessoa, 1992.

BALZAC, Honoré. Ilusões Perdidas. São Paulo, Abril Cultural, 1978.

- BATH, Sérgio e outros. Maquiavel: um seminário na Universidade de Brasília. Brasília, Ed. Universidade de Brasília, 1987.
- GARCIA MARQUEZ, Gabriel. Cem Anos de Solidão. Rio de Janeiro, Ed. Record, 1967.
- GOMBRICH, E. H. Arte e Ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica. São Paulo, Martins Fontes, 1986.
- HAUSER, Arnold. História social da literatura e da arte, tomo 1. São Paulo, Editora Mestre Jou, 1972.
- HULTENG, John L. Os desafios da comunicação: problemas éticos. Trad. de Suzana Maria Pontes.../ et alli. Ed. da UFSC. Florianópolis, 1990.
- INOJOSA, Joaquim. República de Princesa (José Pereira X João Pessoa - 1930). Civilização Brasileira / INL / MEC, Rio de Janeiro, 1980.
- JOBIM, Danton. Espírito do jornalismo. Edusp/Com Arte, 1992.
- LEAL, Wills. O discurso cinematográfico dos paraibanos - A história do cinema na/da Paraíba. A União, João Pessoa, 1989.
- Manual de Redação da Folha de São Paulo. São Paulo. Ed. Folha de São Paulo, 1992.

- MCLUHAN, Marshall. Os Meios de Comunicação como Extensões do Homem. São Paulo, Cultrix, 1988.
- MAQUIAVEL, N. A arte da guerra. A vida de Castrúcio Castracani. Belfagor, o arquidiabo. O príncipe. Trad. de Sérgio Bath. Brasília, Ed. Universidade de Brasília, 1987.
- MARTINS, Eduardo. A União: Jornal e história da Paraíba - Sua evolução gráfica e editorial. A União Cia. Editora, João Pessoa, 1977.
- MARCO, Valéria de. A Perda das Ilusões: o romance histórico de José de Alencar. Campjnas, Ed. da Unicamp, 1983.
- MÉLO, José Octávio de Arruda. Dissidência, Protesto e Familismo nas Eleições da Paraíba in. As Eleições Nacionais de 1978. Brasília, Ed. Fundação Milton Campos, 1979.
- _____. História da Paraíba: lutas e resistência. João Pessoa/PB. Ed. Universitária/UFPB, 1986.
- MOREIRA, Marcílio Marques in. Maquiavel: um Seminário na Universidade de Brasília. Organizador, BATH, Sérgio. Brasília, Ed. Universidade de Brasília, 1987.
- PANOFSKY, Erwin. A Perspectiva como Forma Simbólica. Lisboa, Edições 70, 1993.

RODRIGUES, Adriano Duarte. Comunicação e Cultura - A experiência cultural na era da Informação. Lisboa. ed. Presença. 1994.

SODRÉ, Néelson Werneck. História da imprensa no Brasil. Graal. Rio de Janeiro, 1977.

4. Publicações oficiais.

FENAJ, Código de Ética dos Jornalistas. Rio de Janeiro, 1985.

Parecer do Presidente da Associação Paraibana de Imprensa(API), Walter Santos sobre Resolução 003/93 da Câmara Municipal de João Pessoa/PB, abril de 1993.

Resolução 009/93 da Câmara Municipal de João Pessoa/PB - que disciplina credenciamento de jornalistas, fixa gratificação e dá outras providências, abril de 1993.