

## **CINEMA E ENSINO DE HISTORIA: UMA LEITURA DO FILME PARAHYBA MULHER MACHO**

José Luciano de Queiroz Aires<sup>1</sup>

Antes de esboçar uma leitura sobre o filme Parahyba Mulher Macho, faz-se necessário investigar as relações entre História (o que fazem os historiadores) e cinema. Muito embora o cinema seja centenário (século XIX), os filmes passaram a ser valorizados como documento histórico apenas nos anos 1970. São documentos, pois são registros dos passos humanos no espaço e no tempo. Através da produção de uma imagem cinematográfica, podemos compreender o contexto da época de sua produção. Portanto, se eu posso ler o passado por meio de uma película, ela é uma fonte por meio da qual busco compreender os indivíduos e sociedades, assim como outras, a exemplo de narrativas orais, poemas, livros de cartórios e igrejas, livros de atas, jornais, fotografia, quadrinhos, vestígios arqueológicos, dentre tantas outras.

Os documentos históricos são classificados como primários e secundários. No primeiro caso, trata-se dos documentos produzidos à época dos acontecimentos, enquanto no segundo, são produções sobre o passado, porém, feitas posteriores a esse passado.

Essa classificação levou o historiador francês Marc Ferro, um dos primeiros a trabalhar História e cinema, a formular duas vias de leitura do cinema acessíveis ao historiador: a leitura histórica do filme e a leitura cinematográfica da história. A primeira corresponde à leitura do filme. Quem o fez? Como fez? Quando fez? Por que fez? A partir de que lugar fez? O que estava acontecendo quando ele foi feito? A segunda refere-se ao discurso do cinema sobre a história (aqui entendida como as experiências humanas, os fatos). Ou melhor: como os cineastas constroem representações sobre os acontecimentos históricos?

Baseado nesse método é que vamos procurar interpretar o filme “Parahyba Mulher Macho”. Em primeiro lugar, vamos falar sobre a história do filme.

A película foi produzida por Tizuka Yamazaki, uma das mais produtivas cineastas brasileiras. Descendente de japonês, ela fez um primeiro vestibular para Arquitetura, abandonando a idéia para ingressar no cinema. Dois fatores contribuíram para isso: primeiro, foi em Atibaia, ainda na sua adolescência quando foi ao cinema ver o filme “O Pagador de Promessas” (1962). Segundo palavras da própria cineasta,

Eu, que ia ao cinema para comer pipoca, achei aquele filme diferente de tudo que conhecia. Fiquei muito impressionada. Mais tarde fiz cursinho pré-vestibular. Um dos professores (de Física) era o Francisco Ramalho. Me lembro que, na época ele lançou Anuska, Manequim e Mulher (1968). Mas,

---

<sup>1</sup> Mestre em História pela UFPB e Professor do Departamento de História e Geografia da UEPB e UVA.

mesmo assim eu não via o cinema como profissão. Fui para Brasília, pois queria sair de São Paulo. Passei no vestibular para o ICA (Instituto Central de Arte), da UnB, e fui estudar Arquitetura e Urbanismo. Fiquei muito impressionada com uma oficina de Cinema ministrada por Cecil Thiré, e passei a conviver com Vladimir Carvalho e Fernando Duarte, que eram professores da UnB.

Aí está o segundo momento de se decidir pela carreira de cineasta: a UnB (Universidade de Brasília) e a influência de Vladimir de Carvalho. Ainda de acordo com Tizuka Ymasaki

Me lembro de que Vladimir, que é paraibano, me dizia que eu tinha que conhecer o Nordeste. Foi o que eu fiz. Peguei um ônibus, passei pela Bahia e cheguei a Natal, no RN, no momento em que William Cobbet, que eu nem sabia quem era, filmava “Jesuino Brillhante, o Cangaceiro” (lançado em 1972). Só que colegas meus me ligaram avisando que o curso de Cinema da UnB tinha sido extinto pelo vice-reitor, José Carlos Azevedo. Voltei às pressas, sem conseguir conhecer um set de filmagem.

Com a extinção do curso, Yamasaki e seus colegas se transferiram para a UFF (Universidade Federal Fluminense). Entre suas principais produções estão: Gaijin 1 e Gaijin 2, filmes da Xuxa e dos Trapalhões, Patriamada, Fica Comigo e Parahyba Mulher Macho, este que nos interessa nesse texto.

Este filme é de 1983, época que o Brasil vivia a lenta abertura política e o fim do regime militar. Mas o que será que levou Tizuka Yamasaki a se interessar por um tema político da Paraíba dos anos 1930? Deixemos a própria cineasta nos contar:

Porque o Nordeste, que Vladimir dizia que eu tinha que conhecer, tornou-se paixão de minha vida. E também por que aconteceu algo muito especial. Quando fui lançar “Gaijin” em Londrina, conheci José Jóffily, o pai do Jóffily cineasta, meu grande amigo. Jóffily filho me recomendou que procurasse o velho. Foi o que fiz. Ele me deu um livro sobre a história da Paraíba e recomendou: “abra na página 26 e veja a história de Anayde Beiriz”. Li e fiquei muito interessada. Comecei a escrever o roteiro com o filho, e o velho Jóffily me abastecia com artigos de jornal e rico acervo.

Como podemos perceber na fala da cineasta, a base para a construção do filme foi o livro “Anaíde: paixão e morte na Revolução de 30”, de autoria do historiador paraibano José Jóffily. O tema central do mesmo é o romance entre a professora Anaíde Beiriz e o advogado João Dantas, por meio do qual podemos entender as questões paraibanas e o movimento de 1930. Sobre isso voltaremos a falar mais adiante.

Ainda falando sobre a história do filme, merece destacarmos, com base em entrevista da própria Yamasaki, que por falta de apoio do governo paraibano à época, a maioria das cenas foram filmadas em Recife, Praia de Suape e Gravataí, como se fosse a Paraíba.

Um componente importante a ressaltar, também, é a questão de gênero. Yamasaki revela que quando foi lançar *Gaijim* não tinha consciência das dificuldades existentes para uma mulher no ramo do cinema, dominado pelo mundo masculino. *“Afinal, venho de uma família que é um verdadeiro patriarcado. Só tem mulher forte”*, afirma a cineasta. Segundo ela, ao lançar *Gaijim*, a imprensa começou a perguntar sobre as condições de trabalho de uma mulher cineasta no Brasil, o que despertou mais atenção sobre a questão.

Produzir um filme sobre Anayde Beiriz, uma mulher que na década de 1930 já questionava a cultura oficial e já lutava pela independência feminina, certamente respondeu aos anseios de uma mulher cineasta do século XX que buscou no passado exemplos para o presente. Segundo Yamasaki, *“Eu queria que todas as mulheres que vissem o filme abordassem seus maridos ou namorados, para serem amadas como Anayde foi. O filme ganhou poucos prêmios, mas me deu visibilidade como diretora”*.

Até então, falamos um pouco da história do filme, como primeira parte do método sugerido pelo historiador Marc Ferro. Agora passaremos a segunda parte, a leitura cinematográfica da história. Em suma: como a cineasta Tizuka Yamasaki constrói uma representação sobre Anayde Beiriz e a “Revolução de 1930”? É essa problematização que norteará essa narrativa a partir de agora.

Inicialmente gostaríamos de definir o que entendemos como texto. Na nossa concepção, o texto é tudo que é possível de ser lido, portanto, interpretado. Não apenas os escritos, mas os orais, os rituais, as práticas culturais, os símbolos e as imagens. Estas podem ser pinturas, fotografias, quadrinhos, charges e cinema. Elas falam sobre o mundo, elas interpretam o mundo, por isso são documentos. Sendo assim, tomamos o filme “*Parahyba Mulher Macho*”, como um texto imagético, o qual vamos procurar interpretar o que diz sua mensagem.

Nosso objetivo, portanto, não é tomar a película como a “verdade” sobre a conjuntura de 1930 na Paraíba. O que nos interessa, porém, é procurar problematizar a narrativa fílmica como uma representação dos acontecimentos, fazendo uma crítica interna e perscrutando como a cineasta constrói as tramas, as falas e personagens, o som, enfim, como é encadeada a versão cinematográfica e onde se aproxima ou se distancia da cultura historiográfica.

A introdução do filme se reporta aos acontecimentos de 10 de julho de 1930: os gritos nas ruas em prol da Aliança Liberal e o arrombamento do apartamento de João Dantas pela Polícia Militar da Paraíba. Na cena, a polícia não encontra documentos “suspeitos”, ou armas e munições, assim como algo que comprometesse o advogado de Teixeira. Encontra sim, cartas de amor trocadas entre ele e a professora primária Anayde Beiriz. Segundo a representação fílmica, o Jornal oficial, *A União*, alertara em manchete de capa que o teor das cartas era tão “imoral” que não podia ser publicada, no entanto, quem quisesse poderia comparecer à redação do jornal para averiguar. Teria sido esse incidente, o estopim para o assassinato do presidente João Pessoa.

A cena seguinte, remete para a protagonista da história: Anaide Beiriz. Com relação ao tempo histórico, ocorre um recuo deste, para focar a futura professora em sua adolescência. É representada, inicialmente, como menina rebelde, a ponto de por o dedo sobre a boca e revolver a hóstia sagrada entregue na primeira eucaristia, sendo alertada pela coleguinha ao lado de que era pecado e poderia sair sangue e que ela poderia “ir para o inferno”. Posteriormente, foi representada como aluna da Escola Normal, passando da condição de displicente e que compunha poesia falando de “amor e paixão que devora”, para a condição de ovacionada na formatura onde conheceu e dançou valsa com João Dantas. Entretanto, sua rebeldia e sua visão de mundo, muito à frente da sociedade de base patriarcal, moral cristã e cultura política clientelista e personalista, conferiu cerceamento no mercado de trabalho. O filme retrata que ela perdeu um emprego para “a última aluna da sala”, na época de estudante do magistério.

Outro símbolo do revolucionário pensamento de Anayde é sintetizado na cena da barbearia. Ela adentra o estabelecimento e ordena ao barbeiro que corte seu cabelo no modelo francês *Alá garçon*. Ele estranha o pedido e se retrai um pouco, apenas concluindo o serviço após a própria dar início ao corte dos longos cabelos. João Dantas chega na hora. O barbeiro não quer receber o pagamento pelo serviço mas ela insiste em nome da independência feminina. Daí em diante, os insultos são diversos e oriundos dos quatro cantos por onde ela passasse, a exemplo de “cortou o cabelo igualzinho aos homens”.

Seqüencialmente, o encadeamento vai se dando de forma linear, com alguns recuos para ser lembrada a cena que abre o filme, qual seja, o arrombamento do apartamento de João Dantas e a violação da privacidade dos dois namorados.

O próximo quadro da película destaca sua atuação como professora primária numa colônia de pescadores em Cabedelo, onde a mesma foi estuprada por um pescador que depois seria seu aluno.

Outra cena destacada por Tizuka Yamasaki, projetada na tela do cinema, um fato colocado em bastante evidência pela historiografia. Trata-se, portanto, do discurso de posse de João Pessoa, ocorrido em 22 de outubro de 1928. Enquanto a imagem projeta o presidente em cima de um automóvel tomando a direção do palácio e saudado pelos presentes nas ruas, a cineasta vai colocando como pano de fundo trechos do discurso de posse de João Pessoa. O presidente sobe as escadas, ladeado por José Américo e encontra com José Pereira que lhe entrega um lenço branco desejando-lhe sorte. No interior do palácio ele prossegue com o discurso, cujos trechos aparecem no filme, tais como: “*Não há Democracia se não há eleições*”, “*Respeitarei os chefes políticos desde que não protejam cangaceiros e estejam em dia com o fisco*”, “*Acabou-se o tempo que rico não pagava imposto*”, “*Com parente, sem parente ou contra parente defenderei os interesses do Estado*”, “*Edificarei uma Paraíba forte aportada nas pilastras administrativas segura e moderna*”. Após a posse, o filme foca a administração de

João Pessoa cuja cena exibida retrata o presidente fiscalizando as obras públicas construídas por operários e penitenciárias.

A cena seguinte é rica em simbologias e representações. Narra o cotidiano da capital, retratado em um espaço comercial de diversão e lazer. É uma mistura de bebida, poesia, política e questões de gênero. “*A nação está pegando fogo*”, comenta alguém, ao se referir aos planos da Aliança liberal de enfrentar os paulistas. João Dantas responde: “*Getúlio não tem força para enfrentar os paulistas, São Paulo tem o dinheiro dos ingleses*”. Anayde interveio: “*ingleses e americanos, tudo farinha do mesmo saco*”. Todo esse debate, regado à bebida, foi travado em uma mesa de bar, como sendo espaço de sociabilidade.

A imagem é pertinente para que possamos nos aproximar do cotidiano dos anos 1930 com destaque para a chamada “cultura popular”. Enquanto a conversa sobre política fluía, ao lado da mesa da venda, um repentista, sozinho, afinava algumas notas e puxava alguns versos da sua viola. Por trás, podemos ver folhetos de cordéis pendurados sobre cordões barbante, à venda, como prática cultural bastante difundida naqueles anos. A historiadora Márcia Abreu (1999), discute a literatura de cordel nordestina, ressaltando que seu início pode ser colocado a partir das marcas da oralidade das cantorias de violeiros, sendo a Paraíba o berço dessa prática. Leandro Gomes de Barros foi o pioneiro a publicar de forma sistemática, os folhetos e em 1930 a Paraíba já possuía no mínimo 23 autores.

Na cena em estudo, o repentista aparece sozinho, conforme já fiz notar. Segundo Márcia Abreu (1999) essa era uma prática corrente na qual o repentista podia a qualquer momento encontrar um outro que o desafiasse. No caso do filme, o violeiro encontrou uma mulher, Anayde Beiriz. Ele inicia a peleja dizendo que veio cantar sozinho mas agora aparece uma moça para desafiar e na última sílaba do verso afirma um código cultural da época: ... *se é donzela ta correndo algum perigo*”. Anayde vai respondendo de modo a desqualificar o poeta, prática cultural dos desafios de viola, também denuncia o patriarcado e a politicagem da época. O violeiro não se conforma com as pretensões liberalizantes do feminismo e no final de uma estrofe arremata: “... *a mulher vai ganhar nome, vai ficar igual a homem e o Diabo vai se soltar*”.

Emblemática é a forma como a cineasta representa o “NEGO”. Assim que João Pessoa promove a reunião do diretório do Partido Republicano Conservador Paraibano e decide romper com a candidatura de Júlio Prestes, imediatamente/seqüencialmente, aparece na tela o convite dos gaúchos José Bonifácio e João Neto, para que o presidente paraibano fizesse parte da chapa da Aliança Liberal como candidato a vice-presidente com Getúlio Vargas. O rompimento com Washington Luis precedeu ou sucedeu o convite da Aliança Liberal? O que nos diz a historiografia paraibana?

A cultura histórica oficial, na linha do pioneiro a escrever a versão sobre a conjuntura de 1930 na Paraíba, Ademar Vidal, coloca o “NEGO” como um gesto de “bravura” do “grande

presidente” que discordava da política coronelística. José Américo, outro intelectual que falava a partir do Aparelho de Estado, buscou uma bricolagem em acontecimento bastante fundante na memória histórica nacional, o grito do Ipiranga, e comparou: “*O grito do NEGO às margens do Sanhauá não foi menor do que o de Independência ou Morte às margens do Ipiranga*”.

A historiografia perrepista elaborou uma representação que se contrapunha à oficial. Na linha do pioneiro livro de Joaquim Moreira Caldas

Circunstancia muito expressiva, atende-se bem, foi a da sua resposta dada ao governo federal, somente depois que a Aliança lhe acenou com a vice-presidência, prebenda, que os sagazes rejeitarem, mas, que ao orgulho obstinado do presidente parahybano seduziu. Foi esta a razão que o fez adepto da causa liberal, pois, até dias antes de aceitar a oferta vice-presidencial, era francamente pela candidatura do Sr. Júlio Prestes, dizendo confiar mais no critério e na orientação política do candidato paulista, não acreditando na sinceridade do pretendente gaúcho.

Para os marxistas, na linha do trabalho de Eliete Gurjão, a Aliança Liberal fez o convite para compor a chapa com Vargas primeiramente ao governador de Pernambuco Estácio Coimbra e posteriormente ao senador Paulo Frontim. Mediante recusa e consultando Epiácio Pessoa, foi formulado o convite ao seu sobrinho João Pessoa, obrigando o governo paraibano a romper com o Catete.

Sendo assim, a narrativa fílmica se aproxima da história oficial, da representação construída no bojo dos interesses do Estado. Comparando a película ao seu referente, o livro de José Joffily, este não aborda a questão do “NEGO”, o que nos faz pensar ter a cineasta se baseado em outras fontes, possivelmente oficiais.

Em seguida, Tizuka Yamasaki coloca uma fala de João Pessoa falando sobre uma questão que os historiadores colocam, mesmo que por cosmovisões distintas, como a ferida no estômago que preparou a Guerra de Princesa. Trata-se da reforma tributária que empreendeu, objetivando dinamizar o comércio paraibano via capital e não pelo Recife, aumentando as alíquotas dos produtos que adentrassem ao sertão da Paraíba pelas fronteiras dos estados vizinhos e deixando praticamente a zero as incorporações realizadas pela capital.

A partir daí o filme desloca a narrativa para o sertão, ao som do baião Paraíba Mulher Macho que Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira fizeram em 1950 para “homenagear a Paraíba”. Além das famosas porteiras, que aparece na cena, podemos perceber um símbolo da modernidade já adentrando por alguns municípios sertanejos, o automóvel. Também como forma de representar o sertão, a cineasta aborda a questão dos retirantes, desta feita, não os que desciam em direção ao brejo, como em A Bagaceira, de José Américo, mas, os que subiam em direção ao Juazeiro do padre Cícero. O retirante pede uma “ajuda” e o coronel José Pereira lhe manda entregar 100 réis, sendo advertido por xandú que, estando ao seu lado exclama: “100 mil réis José Pereira!”. O coronel responde de modo emblemático, conforme a cultura política

clientelista, dizendo que o retirante por onde passar, de Princesa ao Juazeiro, vai dizer que o coronel José Pereira lhe deu 100 mil réis. E conclui ironizando: “*Você já viu cabo eleitoral mais barato?*”

Na mesma seqüência, aparece em Princesa o advogado João Dantas. E comenta com Zé Pereira: “*João Pessoa tá arregaçando as mangas*”. Arremata o chefe político de Princesa: “*João Porteira!*” Dantas lhe avisa que o presidente da Paraíba aceitou ser candidato a vice com Getúlio e rompeu com Washington Luiz. José Pereira comenta que vai receber João Pessoa em Princesa “*toda encarnada*”, mas “*vamos ganhar as eleições*”. Ao final do diálogo, a cineasta coloca a versão de que José Pereira incumbiu João Dantas de mandar armar uma tocaia para pegar João Pessoa na estrada.

Em seguida, a narrativa filmica volta à capital para acompanhar um outro diálogo, desta feita entre João Pessoa e José Américo. Este alerta o presidente de que Zé Pereira estava se armando e já contava, inclusive, com a presteza de Lampião. Sugere enviar tropas para o sertão para garantir as eleições.

Posteriormente a câmera volta a focar o sertão para abordar a tal da tocaia já falada anteriormente, cujo convite feito por João Dantas a um morador seu foi recusado em nome de sua família.

Enquanto rolava essas questões políticas, Anayde Beiriz some um pouco do filme e quando reaparece é para discutir política com seu namorado, que, aliás, nunca aparecem concordando um com o outro. Ou ainda, fazendo sexo, cenas que se repetem em boa parte do filme e escrevendo artigos para a Revista Era Nova, defendendo os direitos de cidadania política para as mulheres e o voto secreto. Após uma tarde de amor, eles discutem sobre política e ela afirma: “O povo dessa terra vota nas pessoas não nos partidos”. João Dantas desconversa. Ela insiste: “Você sabe que João Pessoa vai enviar tropas ao sertão para garantir as eleições?” Ele responde que José Pereira terá força suficiente para encarar as investidas do presidente da Paraíba. Ela insiste de forma provocativa: “Com voto de cabresto ou proteção de cangaceiros?” O resultado final desse áspero debate é um bofete que ele desfecha sobre ela que retruca: “Baitola”, “Eu não te amo”.

A cineasta utiliza a linguagem do teatro em uma passagem do filme, caracterizando assim a intertextualidade da trama. Nós historiadores diríamos, uma representação dentro de outra representação. Tizuka, por meio da arte cênica, acaba reiterando a versão historiografia oficial de que José Pereira era abastecido belicamente pelo Presidente Washington Luiz. Na peça aparecem José Pereira e João Pessoa, este empreendendo uma campanha de desarmamento cuja fala ordenava: “Zé Pereira me dá essa arma”. Enquanto João Pessoa conseguia arrancar uma arma e ia guardar, por trás da cortina do palco alguém lhe entregava outra, e João Pessoa repetindo a mesma ordenação ia retirando das mãos de Zé Pereira, até que é trazido ao palco o personagem oculto, Washington Luiz, para espanto do presidente da Paraíba.

Posteriormente, a narrativa fílmica, mais uma vez, aborda cenas de sexo entre João Dantas e Anayde Beiriz quando bate na porta um mensageiro de José Pereira lhe entregando uma carta na qual anunciava a declaração da independência do município de Princesa. Enquanto João Dantas comemorava a decisão e sonhava com a intervenção federal, os liberais empreendiam calorosos discursos contrários à independência de Princesa e organizavam a Semana da Bala.

Viajando novamente ao sertão, a filmografia concentra suas atenções desta feita no município de Teixeira. O delegado de polícia, Ascendino Feitosa, invade a cidade e troca tiros com Silveira Dantas, prendendo seus familiares, inclusive mulheres. Quando Silveira Dantas se entrega, em troca da liberdade dos seus parentes presos, um emissário comunica ao delegado que José Pereira está na entrada da cidade com 200 homens, o que o faz recuar.

Após mais uma discordância política entre os dois protagonistas do filme, o casal João Dantas e Anayde Beiriz, na qual ela esboça simpatia pelas idéias da Aliança Liberal, reaparece um diálogo, em palácio, entre João Pessoa e José Américo, seu braço direito. João Dantas havia escrito artigos contra o presidente João Pessoa. Zé Américo adverte o presidente paraibano sobre as possibilidades de no apartamento de João Dantas haver munição e que não custa nada averiguar. Também expressa desejo em ir ao sertão para comandar a guerra. Fala da possibilidade de intervenção federal e sugere fazer uma revolução. João Pessoa não pensa duas vezes e retruca: “Prefiro a guerra de Princesa a uma revolução.”

Em seqüência, aparecem cenas da guerra. Na imagem a simbologia me chamou atenção. A milícia de José Pereira é representada com chapéu e vestimentas de cangaceiros e a linguagem remete para essa significação, isto porque, os cabras do coronel de Princesa sempre se reportam aos soldados da Polícia Militar como macacos, expressão utilizada pelos bandos de cangaceiros para com as volantes do Estado. A guerra ganha realce na trama fílmica. O Jornal do Brasil anunciando a morte de 10 soldados em combate com os homens de José Pereira, João Pessoa confere a matéria do periódico. A polícia tenta invadir a casa de João Dantas que foge por uma escada e, após se despedir de Anayde em uma festa de coco de roda, foge para Recife. Os ânimos estão exaltados. Os Correios violam correspondência pessoal de João Pessoa. Ele decide: “Vou ao Recife, publiquem no jornal.”

Anayde viaja à Olinda e bate a porta do cunhado de João Dantas, Augusto Moreira Caldas. Seu namorado lá não se encontrava. Enquanto ela e o cunhado de Dantas saem em um automóvel, a sua procura, isso em meio a viagem do presidente da Paraíba ao Recife, ao arrombamento do apartamento de João Dantas, cena inicial do filme, e o anuncio no jornal da presença de João pessoa no Recife.

Enfim, uma cena esperada por todos: o assassinato de João Pessoa. Tizuka prima pela versão de que João Dantas haveria se identificado primeiro e depois desfechou três tiros. Nesse instante, o chauffer do presidente atirou e acertou Dantas na testa, no momento que Anayde e

Augusto Moreira Caldas adentrava à Confeitaria Glória afim de evitar aquilo que já havia consumado.

A partir de então, enquanto João Dantas e seu cunhado Augusto Moreira Caldas aparecem presos na Casa de Detenção de Recife, na Paraíba ocorre a caça ao perrepipistas e a mitificação de João Pessoa. A cineasta põe em evidência o velório do presidente, com destaque para o hino de João Pessoa, a liderança feminina na criação de lugares de memória ao presidente morto e a bandeira vermelha com a inscrição “NEGO” cobrindo o caixão.

Na Casa de Detenção, João Dantas recebe a visita de Anayde e pede a ela que lhe traga um bisturi escondido na gola de um paletó. Após algumas reticências ela cumpre o pedido de seu grande amor. Temendo a revolução, argumenta ele a ela: “Eu fiz um herói para trazer a revolução.”.

Enfim, mais uma cena esperadíssima, a morte de João Dantas e seu cunhado, após a vitória dos liberais revolucionário. Enquanto lá fora os revolucionário gritam e atiram sobre a prisão, no seu interior um militar lhe entrega o paletó que Anayde enviara. Ele retira o bisturi e põe na meia. Imediatamente, a sela é invadida por alguns homens, entre eles a figura de Joaquim Pessoa e por alguns militares, possivelmente, Ascendino Feitosa. Augusto passa mal e tem ânsia de vômitos. Os dois são trucidados, sangrados vivos, ao som de música fúnebre e de um símbolo (uma baleia jorrando sangue em pleno mar), para esconder o impacto maior aos telespectadores, creio eu.

Não menos importante é o final do filme. Aliás, dois finais trágicos, algo bastante diferente do costumeiro “... e foram felizes para sempre”. A cineasta toca numa ferida e desconstrói a versão oficial de que João Dantas haveria assassinado seu cunhado Augusto Moreira Caldas e posteriormente se suicidado. Ela reconstrói a cena ocorrida em 6 de outubro de 1930, após a vitória da Aliança Liberal, na Paraíba, de modo a convergir com a memória histórica perrepipista denunciada por Joaquim Moreira Caldas no livro Por que João Dantas assassinou João Pessoa. Em vez da versão de suicídio, essa obra procura provar que os dois presos da Casa de Detenção do Recife foram assassinados pelos vingadores da morte de João Pessoa, dentre eles, Joaquim Pessoa, irmão do presidente paraibano.

A imagem em movimento constrói uma significação de luta para o incidente. Mais uma vez o texto filmico difere do texto referente, ou seja, do livro de Jóffily. Em Anayde: Paixão e Morte na Revolução de 30, o historiador paraibano defende a tese do suicídio e argumenta problematizando de diversas formas: como poderiam os bilhetes deixados por ambos, que se constituíram grafologicamente corretos, terem sido feitos por outrem, em forma de imitação, em pleno calor do tumulto e da luta? Como, em meio a tais lutas, iriam os liberais encontrar, em Recife, um gênio da grafologia a fim de que imitasse com tanta perfectibilidade e em poucos minutos letra, redação e firmas das vítimas? Assim como, segundo Jóffily, João Dantas já

haveria confessado ao seu irmão Manuel, que caso estourasse a “revolução” preferia se suicidar a se entregar.

Vendo por outro ângulo da história, Joaquim Moreira Caldas utiliza, dentre outras possibilidades de prova, duas fotografias que atestariam a tese do assassinato de João Dantas e Augusto Moreira Caldas. Segundo o autor, o fotógrafo Louis Piereck, havia retirado uma fotografia das duas vítimas, logo após o falecimento. Entretanto, “*por imposição da polícia ou de fanáticos*”, teve que fazer uma segunda fotografia, esta sim, oficial. A primeira, portanto, o fotógrafo guardou no seu cofre particular e apenas veio à tona após a morte do mesmo, que cometeu suicídio. Que diferentes leituras, fez Joaquim Moreira Caldas, das duas fotografias?

Consoante interpretação do autor, uma leitura iconográfica perrepista a partir de seu lugar social, a primeira fotografia é a “verdade” sobre a morte dos dois detentos, ao passo que a segunda, é pura ficção, pois teria havido toda uma sistematização da cena a fim de construir e difundir um imaginário que os liberais queriam projetar na memória coletiva.

Ressalta que, na primeira fotografia, que o autor chama de “original”, a posição dos cadáveres denuncia a tese do assassinato, isso porque, aparecem de modo bastante evidente, sinais de luta. Não se vê a cadeira junto à cama de João Dantas guarnecendo alguma roupa, assim como o bolso das calças de Augusto Caldas se encontra escancaradamente para a parte externa. Na segunda fotografia, o bolso já está reconstituído e aparece uma cadeira ao lado da cama de João Dantas com um paletó de lã. O corpo de João Dantas foi emborcado para que não aparecesse na imagem, os cortes no pescoço e na cabeça do detento, bastante visíveis na primeira fotografia. Também é questionado no livro de Joaquim Moreira Caldas que enquanto na primeira imagem as vestes e os lençóis da cama estavam encharcados de sangue, na segunda, esses sinais pouco aparecem. Problematiza o autor: se o ferimento foi num vaso interno e ele se suicidou deitado, conforme versão liberal, “... *o sangue, que não sahia em esguichos de vaso arterial, como lhe ensopou tanto a camisa, a calça e os lençóis, quando pela natural gravidade devia correr pelos lados, ou por um, do pescoço e se espriar no soalho?*” (CALDAS, 2005, p. 174).

Argumenta ainda o referido escritor, que havia um corte na testa de João Dantas, com base na primeira imagem, apropriada e ampliada pelo intelectual perrepista. E conclui que, após exumação dos cadáveres, feita por sugestões da família, constataram-se agressões ao crânio de Dantas, sinais de cacetadas e luta corporal. E para demonstrar que tais marcas no crânio não foram do tiro que o chauffeur de João Pessoa disparou na Confeitaria Glória, a família comparou radiografias mostrando que a que foi feita no dia 26 de julho não apresenta as marcas pretas no crânio de João Dantas, agora exumado. E mais: não poderia ser sinal de violência ou acidente corriqueiro, uma vez que ele fora preso no dia 26 de julho e lá ficou até o 6 de outubro.

De modo a reclamar as perdas dos parentes, o autor, ainda enlutado, também se queixa do não enquadramento da memória (POLLAK), pois as versões perrepistas sobre 1930 foram

marginalizadas, ocupando lugar central em outras redes de sociabilidades, a exemplo da tradição oral familiar, ao passo que a narrativa liberal foi contada e recontada, cantada, escrita e materializada nos lugares de memória institucionalizados e nos símbolos do poder, fomentando um imaginário que se queria projetar a serviço da legitimidade da “revolução” e da ideologia levada à cabo pelo Estado Nacional varguista que emerge dessa conjuntura. Deixo o espaço para o desabafo de uma memória tantas vezes calada:

Deste modo está bem identificado o crime, o monstruoso homicídio que ehuberantemente provamos com esta farta documentação que ahi ficou. Um intuito somente tivemos, pois a vida não lhes podíamos dar: foi desmascarar os cynicos que alem de terem trucidado as duas indefesas creaturas, ainda escarnecem de suas memórias, dizendo-os suicidas! (CALDAS, 2005, p. 175).

Aqui cabe uma interpelação: por que razões Tizuka Yamasaki optou pela versão perreppista do suicidado e não pela mais corrente, a de suicídio? Ora, se o livro base do filme, o de Jóffily, compactua com a versão liberal/oficial, por que a cineasta operou um deslocamento de representação, optando pela memória marginalizada?

Sobre a protagonista do filme, a professora Anayde Beiriz, Tizuka Yamasaki não constrói um final na trama filmica que pudesse investir com riqueza de detalhes o suicídio da professora. Nesse sentido, o filme e o livro de Jóffily se aproximam. São lacônicos. A cineasta podia ter utilizado o recurso da imaginação pois a cultura histórica filmica permite esse passeio, o que é vedado ao campo do historiador, que deve conduzir a narrativa histórica com um certo rigor metodológico para evitar os famosos anacronismos, pecado mortal do nosso ofício.

Quem gosta de um final feliz não vai gostar do filme. Quem gosta de ver a tragédia de forma minuciosa, também deve se decepcionar com o filme. A cineasta fecha a obra com Anayde caminhando pelas ruas de Recife, em meio a tiroteios dos revolucionários, a imagem é congelada e aparece escrito na tela: “*Anayde Beiriz foi encontrada morta quinze dias depois no asilo Bom Pastor em Recife, Pernambuco. 22 de outubro de 1930*”, ao som do baião Paraíba Mulher Macho, cantado por Tânia Alves, atriz que fez o papel da revolucionária feminista dos anos 1930.

## REFERÊNCIAS

- AGUIAR, Wellington. **João Pessoa**: O Reformador. João Pessoa: Idéia, 2005.
- BURKE, Peter. **A Escola dos Annales (1929-1989)**: A Revolução Francesa da Historiografia. Tradução de Nilo Odália. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997.
- \_\_\_\_\_. **O que é História Cultural?** Tradução de Sérgio Góes de Paula. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

CALDAS, Joaquim Moreira. **Porque João Dantas Assassinou João Pessoa**: O Delito do “Glória” e a Tragédia da Penitenciária do Recife em 1930. Rio de Janeiro: Est. de Artes Graphics Mendes Júnior, s/d.

CARVALHO, Álvaro de. **Nas vésperas da Revolução**: 70 Dias na Presidência do Estado da Paraíba. São Paulo: Revista dos Tribunais, 1932.

CARVALHO, José Murilo de. **A Formação das Almas**: O Imaginário da República no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

GURJÃO, Eliete de Queiroz. **Morte e Vida das Oligarquias**. João Pessoa: Editora Universitária/UFPB, 1994.

HALBWACHS, Maurice. **A Memória Coletiva**. São Paulo: Vértice/ Revista dos Tribunais, 1990.

HOBSBAWM, Eric; RANGER, Terence (Orgs.) **A Invenção das Tradições**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

INOJOSA, Joaquim. **República de Princesa**: José Pereira x João Pessoa. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.

JOFFLY, José. **Revolta e Revolução**: Cinquenta Anos Depois. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

JULLIARD, Jacques. A Política. IN: LE GOFF, Jacques; NORA, Pierre (Orgs.) **História**: Novas Abordagens. Rio de Janeiro, F.Alves, 1988.

LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. 2 ed. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1992.

LÉLIS, João. **A Campanha de Princesa**: 1930. João Pessoa: A UNIÃO, 1944.

MELLO, José Octávio de Arruda. **A Revolução Estatizada**: Um Estudo Sobre a Formação do Centralismo em 1930. Mossoró: Fundação Guimarães Duque, 1984.

MELO, Fernando. **João Dantas**: Uma biografia. 2 ed. João Pessoa: Idéia, 2002.

NORA, Pierre. Entre Memória e História: A Problemática dos Lugares. In: **Projeto História**. n° 10, 1993, p7-28.

OZOUF, Mona. A Festa: Sob a Revolução Francesa. In: LE GOFF, Jacques; NORA, Pierre (Orgs.) **História**: Novos Objetos. Tradução de Terezinha Marinho. Rio de Janeiro: F. Alves, 1989, p. 216-232.

PESAVENTO, Sandra Jathay. Em busca de Outra História: Imaginando o Imaginário. **Revista Brasileira de História**, v. 15, n° 29, 1995, p. 9-27.

POLLAK, Michael. Memória, Esquecimento, Silêncio. **Revista de Estudos Históricos**., v.2, n.3, 1989. Disponível em [www.cpdoc.fgv.br](http://www.cpdoc.fgv.br). Acesso em: 4 mar. 2006.

REIS, José Carlos. **História & Teoria**: Historicismo, Modernidade, Temporalidade e Verdade. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003.

RODRIGUES, Inês Caminha Lopes. **A Revolta da Princesa**: Uma Contribuição ao Estudo do Mandonismo Local. João Pessoa: SEC/A UNIÃO, 1978.

SANTANA, Martha M. F. de Carvalho. **Poder e Intervenção Estatal**. Paraíba (1930 - 1940) João Pessoa: Editora Universitária/UFPB, 1999.

SYLVESTRE, Josué. Da Revolução de 30 à queda do Estado Novo; fatos e personagens da história de Campina Grande e da Paraíba. Brasília: Senado Federal, Centro Gráfico, 1993.

SOUSA, Fábio Gutemberg Ramos Bezerra de. Cristino Pimentel: Cidade e Civilização em Crônicas. In: Do Ó, Alarcon Agra *et al.* **A Paraíba no Império e na República**: Estudos de História Social e Cultural. 2 ed. João Pessoa: Idéia, 2005.

TEJO, William. **Argemiro**: Confidências de um Líder. Campina Grande: Gráfica Marcone, 2001.

VIDAL, Ademar. **História da Revolução na Parahyba**. São Paulo, Editora Nacional, 1933.

\_\_\_\_\_. **Do Grande Presidente**. João Pessoa: Imprensa Oficial, 1931.

\_\_\_\_\_. **O Incrível João Pessôa**. Rio de Janeiro: Editorial Universo, 1931.

\_\_\_\_\_. **João Pessoa e a Revolução de 30**. Rio de Janeiro: Graal, 1978.

ZARTH, Paulo Afonso. Ensino de História, Participação da Comunidade e Cultura Histórica.

## **FONTES DOCUMENTAIS**

### **ARQUIVO DA ASSEMBLÉIA LEGISLATIVA DA PARAÍBA**

Livros de Atas das Sessões Legislativas (julho a setembro de 1930)

Livro de Projetos de Leis e Pareceres (julho a setembro de 1930)

### **ARQUIVO DO INSTITUTO HISTÓRICO E GEOGRÁFICO DA PARAÍBA (IHGP)**

Jornal *A União* (1930-1945);

Jornal *A União*, 9 maio. 2004.

Arquivo Privado de Adhemar Vidal;  
Arquivo Privado de João Pessoa;  
Série Produção Intelectual (1910-1940)

## **ARQUIVO DO INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO DO ESTADO DA PARAÍBA (IPHAEP)**

Inventário de Bens Móveis e Integrados do IPHAEP.

## **ARQUIVO MAURÍLIO DE ALMEIDA**

Jornal *Correio da Manhã* (1930-1933)  
Jornal *A Liberdade* (1930)

## **DEPOIMENTOS ORAIS**

INADI TORRES VILAR: agricultor, nascido em 2 de fevereiro de 1927. Entrevista em 23 de janeiro de 2005.

REUZA RIBEIRO DE QUEIROZ: professora primária aposentada, nascida em 5 de outubro de 1923. Entrevista realizada em 6 de fevereiro de 2005.

MAURA TAVARES DE LIMA: professora aposentada, nascida em 5 de agosto de 1937. Entrevista realizada em 22 de outubro de 2005.

MANUEL DANTAS VILAR FILHO: engenheiro civil e fazendeiro no município de Taperoá. Entrevista realizada em 11 de maio de 2006.

EDITE CORDEIRO DE SOUZA: agricultora, residente no município de São João do Cariri. Entrevista concedida em 22 de outubro de 2006.