



Dilton Cândido Santos Maynard

## A fabricação da memória no filme *Coronel Delmiro Gouveia*

*Professor Assistente da Fundação Universidade Estadual de Alagoas, doutorando em História pela Universidade Federal de Pernambuco.  
Contato: dcmaynard@infonet.com.br*





O filme *Coronel Delmiro Gouveia*, de Geraldo Sarno e Orlando Senna (1977), narra a saga do rico comerciante e exportador de peles cearense que ficou conhecido por idealizar e construir a primeira hidrelétrica na região do baixo São Francisco. Com a usina de Angiquinho, Delmiro alimentava uma fábrica de linhas e uma vila operária no sertão alagoano durante o início do século 20. O filme toma este e outros feitos atribuídos a Gouveia para apresentar uma narrativa sobre os descaminhos do desenvolvimento do sertão e da indústria nacional a partir daquele que é considerado por muitos um exemplar da “burguesia nacional estrangulada”. Aqui se tomam alguns recortes narrativos para observar como foi apresentada a biografia de Delmiro e como tais seleções influenciaram tanto na construção da memória acerca deste personagem, quanto nas narrativas sobre o desenvolvimento do Nordeste.

Embora estejamos cronologicamente distante dos dias em que Marc Ferro (1992) disparou suas críticas aos historiadores por seu preconceito frente ao cinema, vale salientar a importância existente em estabelecer análises historiográficas a partir deste tipo de filme. Especificamente no caso brasileiro, não é recente a preocupação dos cineastas em abordar “temas históricos”. Se nos últimos anos o público recebeu filmes como *Olga*, *O Que é isto*, *Companheiro? Mauá: O Imperador e o Rei*, *Carlota Joaquina*

– *Princesa do Brasil*, filme que, inclusive, comandou a “retomada” do cinema nacional, obtendo bilheterias significativas e aplausos da crítica, as contribuições passam por filmes anteriores a este momento. Observe-se que ainda nos anos 30, Humberto Mauro produziu *O descobrimento do Brasil* e, décadas depois, trabalhos como *Xica da Silva*, *Memórias do Cárcere* e *O Homem da Capa Preta* sinalizavam para a sempre frutífera relação entre o cinema e o texto historiográfico.

A escolha de personagens ligados à historiografia oficial se dá graças à forma como as suas trajetórias de vidas foram apresentadas, algo que acabou como inspirando os cineastas que, como os poetas e literatos, buscaram neles indivíduos virtuosos para compor as suas narrativas. Em tempos de ditadura, a história recente do país era algo delicado de ser contado. Deste modo, o recuo no mar do passado serviu como recurso a muitos artistas. Como escreveu Luiz Zanin Oricchio, entre os anos 1960 e 1970, “era procedimento comum, e não de uso exclusivo dos cineastas, buscar temas e personagens exemplares que pudessem se aplicar às condições e aos problemas do presente”. (2003, p. 35)

O cinema, com uma linguagem e um vocabulário próprios, constitui-se em uma fonte riquíssima ao pesquisador da história. É um outro gênero de memória. Como escreve Jean-Claude





Carrière, descrevendo a construção de uma linguagem específica para o cinema, “os cineastas perceberam que a memória de imagens pode, às vezes, ser mais forte e duradoura do que as palavras e frases”. (1994, p. 21) Uma questão importante está em observar que o cinema também pode ser visto como um terreno de lutas em torno da institucionalização de uma memória oficial ou mesmo do estabelecimento de uma leitura alternativa da história. O filme de Geraldo Sarno opta pela leitura oficial da vida de Delmiro. Seguindo uma tradição biográfica sobre a personagem que tem nos jornalistas Tadeu Rocha (1970), de Alagoas, e Francisco Magalhães (1979), do Ceará, seus mais conhecidos representantes, Sarno evitou polêmicas ao narrar a saga de Gouveia.

Quando filmou *Coronel Delmiro Gouveia*, Geraldo Sarno já era um diretor conhecido do público brasileiro. O filme, porém, trazia uma diferença que gerou expectativas na crítica. Pela primeira vez, Sarno dirigia uma “ficção”. Até então, a sua produção se restringia aos documentários. As filmagens sobre de *Coronel* colocavam o documentarista em contato com os desafios de, em lugar de uma narrativa histórica, conceber um romance histórico. O filme, porém, sugere que o autor não se esforçou em abandonar a linguagem documentarista. Ao contrário, dela se apropriou e transformou o seu filme de ficção em um

trabalho semelhante a um filme com narrativas “verdadeiras”.

*Coronel Delmiro Gouveia* é estruturado a partir de cinco narrativas sobre a personagem. Portanto, Sarno sugere que apresenta “memórias” acerca do capitalista cearense. Relatos que foram arrumados tematicamente e cronologicamente. Um sertanejo, possivelmente ex-trabalhador da Fábrica da Pedra, fala “dos dias atuais”; Carmela Eulina Gusmão (Sura Berditchevski), a segunda mulher de Delmiro, narra a vida do empresário entre 1900 e 1904; o Coronel Ulisses Luna (Jofre Soares) conduz os fatos ocorridos entre 1905 e 1910; Lionelo Iona (Nildo Parente) oferece a memória do período de 1911 a 1916 e, finalmente, o operário Zé Pó (José Dumont) fala sobre o período que vai de 1917 (ano do assassinato de Gouveia) até 1930, época em que o trust inglês Machine Cottons se apossou da Fábrica da Pedra.

Pelo que se percebe no parágrafo anterior, o filme contou com um elenco de atores conhecidos. O papel de Delmiro Gouveia coube a Rubens de Falcon. Jofre Soares, Nildo Parente e José Dumont eram profissionais habituais nas telas de cinema e em telenovelas. Tendo Thomaz Farkas como produtor associado, o filme contou com uma estratégia de marketing relativamente ampla para a época. Além do lançamento da trilha sonora em LP, uma quadrinização foi elaborada e lançada em





1979 pela editora EBAL. Antes disto, em 1978, o roteiro do filme foi premiado no Festival de Cinema de Brasília e publicado.

Coronel Delmiro Gouveia é aberto com o relato de um desconhecido. Um velho, provavelmente um sertanejo, fala sobre alguém que ele conheceu. Embora não fique explícito, a narrativa é sobre o protagonista do filme. Sentado, protegido do sol por um chapéu de palha, o homem fala: “com a chegada dele ao sertão a gente nunca mais passou fome. Quando chegava um retirante nu, ele mandava vestir. Se estava com fome, dava de comer. E no outro dia já ia trabalhar”. Deste modo, Sarno usa de um expediente documentarista em seu trabalho ficcional. O diretor sinaliza que a história que contará não é mera invenção, mas uma saga baseada em fatos reais. O camponês está aí para isto. A própria ausência de um fundo musical durante a fala serve para confirmar que “na tela está um fragmento do mundo real”. (AVELAR, 1979, p. 21) Após esta apresentação, o espectador sabe finalmente o nome do filme. Os caracteres com o título da película, os atores e demais envolvidos aparecem.

A trama “ficcional” começa no Recife, na virada do ano de 1899 para 1900. O filme descreve este momento como o da passagem do século XIX para o XX. A cena é construída com a passagem da câmera por pessoas bem vestidas, com taças nas mãos, imóveis. Uma delas é focalizada e, depois, perde o

destaque para o relógio na parede que, não demora, marca meia noite. Após isto, novo *close* no personagem bem vestido, com fraque. Ele ergue a sua taça e propõe o brinde: “Ao século XX!”. Aplausos. Alguém sugere um novo brinde: “A Delmiro Gouveia”. O público saberá, finalmente, que o personagem até então misterioso é o protagonista do filme. Encerrando a sequência de brindes, Delmiro sugere: “Ao Brasil!”. Mais aplausos e demonstrações de alegria. Após pouco tempo, a notícia de que um dos empreendimentos de Gouveia estava em chamas. Uma mulher, em desespero, grita para todos: “O Dérbi tá pegando fogo!”.

Esta cena abre o primeiro bloco do filme. O incêndio provoca a fuga de Delmiro do Recife. Não sem antes apresentar os culpados pelo crime: “Pra me atacar, pra me destruir, os chacais de Rosa e Silva e desse governadãozim fi-duma-puta tacaram fogo no único mercado onde o povo podia matar a fome”. É o momento do público ser apresentado a um primeiro traço da personagem: o seu apreço aos mais humildes. Além disto, o espectador é levado a perceber que acompanha um momento de transformação na vida do protagonista. Algo representado na resposta que Delmiro dá para Anunciada, a sua esposa, após esta ameaçar deixar a casa se o marido fosse procurar “aquela mulher”: “Melhor assim. Acabou-se Anunciada. Para mim aca-





bou tudo: Recife, o Dérbi, o século dezenove, você, tudo. Entendeu?”

A primeira parte é narrada por Eulina. Tematicamente, Carmela Eulina representa o universo do século XIX. Delmiro é para ela um autêntico herói romântico. Um defensor dos pobres. É assim que ele se porta diante da multidão à frente do Mercado do Derby: “-Povo do Recife! Já que os homens que mandam e desmandam neste estado não conseguem baixar os preços dos alimentos, vamos fazer isso por nós mesmos. Aqui, no Dérbi, tudo será vendido pela metade do preço”. Delmiro, que havia surrado o Conselheiro Rosa e Silva em 1899, na época em que ele era vice-presidente do Brasil, ocupa a narrativa de Eulina como um homem poderoso, destemido: “Meu sonho, meu irmão, meu protetor, o pai que eu nunca tive. Agora ele que ia tomar conta de mim”. No entanto, o seu desencanto com o sertão, com o pragmatismo de Gouveia diante das dificuldades e a sua preocupação com festas indiciam o descompasso da mulher com o protagonista: “Água Branca. Pensava que era só por uns tempos. E aí a gente ia voltar pro Recife. Mas Delmiro comprou casa e terras... E os dias foram passando, todos iguais. (...) E com ele as promessas e os sonhos”.

Ao mesmo tempo, ao construir a personagem de Eulina, Sarno acompanha a historiografia que apresenta a moça como

uma mãe ausente. Nas duas únicas cenas em que aparece com os filhos, ela está afastada deles. Não os olha jamais: “Anos depois eu ainda estava lá, com meus filhos. Eu não era mais a mesma, nem Delmiro”. Aliás, Sarno segue não apenas esta leitura da historiografia sobre Delmiro, mas compartilha da quase invisibilidade às figuras femininas nos escritos biográficos sobre o cearense de Ipu.

As mulheres entram no filme como em certos escritos. São um adereço. A fala de Iona, na cena em que ele e Delmiro se encaminham para apresentar a proposta de eletrificação de Pernambuco ao governador Dantas Barreto indicia isto: “Anunciada, Eulina, e em quantas outras mulheres Delmiro havia buscado inspiração para sua ação transformadora!”. Mas nem a isto as damas serviram: “na maneira de ser mesquinha e egoísta delas, as mulheres, ele só havia encontrado confusão, perturbação para sua atividade de empresário dotado de muitas virtudes e grande dose de coragem”. Assim, além de não ajudarem a Gouveia, as mulheres atrapalham. Saem, portanto, rapidamente da trama. A cena da fuga para o chiqueiro, atacando os porcos com seus perfumes, rasgando e sujando com lama o vestido, encerra o bloco de “memórias” na perspectiva de Eulina.

O bloco seguinte é narrado pelo coronel Ulisses Luna. Trata-se de uma seção fundamental. Primeiro, porque muda o





eixo geográfico do filme. Sarno sai do litoral e mergulha no sertão nordestino. Além disto, é por meio da narrativa de Luna que o espectador entenderá que o título de coronel foi uma honraria obtida por Delmiro após a sua chegada ao sertão. Antes do encontro com Luna, apenas duas vezes Delmiro é chamado de coronel (na despedida entre Eulina e a mãe e, depois, por um dos seus capangas, ambas as ocasiões no alvoroço de fugir do Recife). Em lugar de seguir a narrativa tradicional sobre o personagem, que indica o uso da patente ainda no Recife, por conta do poder econômico e da influência de Gouveia em Pernambuco, Sarno situa o sertão como o lugar no qual este tipo de situação pode ser melhor entendida.

Ao chegar à residência de Luna, Delmiro é recebido pelo chefe político alagoano com frieza. O tratamento dispensado é de "seu Delmiro". Daí, a afirmação do coronel: "Quando ele chegou, pensei na hora: é só um jabuti de cidade, isso não guenta 3 meses de sertão". No entanto, a permanência de Gouveia e seu progresso levaram o alagoano a rever a sua concepção sobre o negociante. Passado algum tempo, Gouveia ampliou as suas posses adquirindo mais terras e circundando, aos poucos, com a ajuda do próprio Luna, a cachoeira de Paulo Afonso. Ao enfrentar Zé Rodrigues, outro poderoso chefe político na região, Gouveia se torna um "coronel" aos olhos do seu

anfitrião no sertão: "Difícil de acreditar. O Zé Rodrigues ficou como um bestalhão no meio da feira pro povo todo ver. Acho que foi naquele dia que Delmiro tomou assento no sertão. Coronel Delmiro Gouveia". Deste modo, não é Recife, cidade portuária, modernizada, cosmopolita, o local que estabelece Gouveia como "coronel". É o sertão. Apresentado como lugar inóspito pelo diretor, o que o filme fornece é uma leitura dos motivos do descompasso daquela região frente ao universo litorâneo. As semelhanças regionais aparecem em diversos momentos do filme. Um exemplo pode ser visto quando Delmiro oferece a Eulina vestidos recém-chegados de Paris: "- A última moda!", ele diz. A moça retruca sarcasticamente: "Para irmos hoje à noite ao teatro e depois ao sarau do Governador!". Ao se deslocar geograficamente, a personagem se dirige para um tipo de "locação privilegiada" na cinematografia brasileira.

O sertão, em diversas ocasiões, funcionou como universo mítico aos filmes brasileiros. Exemplos desta apropriação podem ser vistos em produções como *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), de Glauber Rocha, *Vidas Secas* (1963), de Nelson Pereira dos Santos, num primeiro momento, e posteriormente no chamado cinema da retomada em filmes como *Guerra de Canudos*, de Sérgio Rezende (1997), *Baile Perfumado* (1998), de Luiz Carlos Vasconcelos, *Central do Brasil* (1998) e *Abril Des-*





*pedaçado* (2001), estes dois últimos, de Walter Salles. Na maioria destas produções, o sertão surge como espaço de atraso, da impossibilidade do progresso, contraponto à modernização. No filme de Geraldo Sarno, este espaço possibilitará ao protagonista um salto do comércio de couros à industrialização. Daí, a fala do Coronel Ulisses Luna ao ouvir o amigo sobre os planos de eletrificação e criação da fábrica: “O coronel quer mesmo mudar o sertão”.

Se o coronelismo aparece através do depoimento de Luís Luna, o capitalismo tem em Lionello Iona o seu porta-voz. Iona, italiano, judeu, comerciante responsável por muitas das estripulias financeiras de Gouveia, é apresentado na trama como um capitalista frio. É o lado racional de uma parceria de décadas. No filme, coube a Iona a função de “agir como empresário e não como um sonhador”. E os diálogos entre os dois sugerem isto frequentemente. Um duelo entre a fantasia e a razão. De um lado, Delmiro diz a Iona que “a vida não se escreve num livro-caixa”. O italiano retruca dizendo que tornara possível as loucuras do sócio manipulando o livro-caixa, “que é onde se escreve a vida e onde se mente”. Se Iona sentenciava: “- Deixe-se de sonhos. Tudo está perdido”. O “coronel” responde de imediato: “Nada está perdido, Iona”. O homem chamado no início do filme de “judeu errante” se defende da acusação de

que seria um parasita na vida de Gouveia ao dizer ao cearense que “suas idéias quem as realiza sou eu, mentindo, inventando lucros e evitando impostos. Você fica com as idéias, mas o trabalho sujo é meu”.

O espaço entre a narrativa de Iona e a seguinte comporta o assassinato de Gouveia, ocorrido na noite de 17 de outubro de 1917. No filme, Delmiro está como nos livros de memórias e como é descrito em suas biografias: em seu chalé, sentado numa cadeira, lendo jornais. Três tiros disparados e dois acertaram o industrial (no filme, os três atingem o personagem de De Falcon). Porém, em lugar do som convencional das balas, Sarno inseriu o barulho das marretas destruindo a fábrica. Em cenas rapidamente intercaladas, assiste-se a duas mortes simultâneas. Morre Delmiro, como indica o sangue nas roupas e os gritos da amante. Morre a fábrica, como sugerem as máquinas destruídas e como descreve o derradeiro narrador da saga. Esta cena é importante, por indiciar a relação entre Delmiro Gouveia e a indústria nacional, encurralada pelo capital estrangeiro. Embora se trate de uma cena rápida, ela ajuda a entender a leitura feita por Sarno do passado brasileiro.

O último a falar no filme é José Jaceguai Albuquerque Lins Cavalcanti, o Zé Pó. Trabalhando na Fábrica da Pedra, Zé Pó é a “voz” do camponês transformado em operário por Delmiro





e depois, por conta da destruição da fábrica, novamente apenas camponês. O relato de Zé Pó informa o espectador sobre os rumos da fábrica após a morte de Delmiro: “Quando o coronel morreu eu ainda tava trabalhando na fábrica, nas máquinas de cardar”. O ambiente mudou após o assassinato do industrial. Zé Pó nos fala sobre a tensão que se estabeleceu: “Muita conversa, muita reunião, discussão, mas o povo sem saber ao certo”. Os possíveis culpados aparecem na narrativa do operário: “Seu Iona já tinha ido embora pro estrangeiro. Dizem que muito rico. E o que se dizia é que os inglês tinha comprado a fábrica pra fechar e despedir todos os trabalhador”.

Zé Pó é mostrado, juntamente a outros trabalhadores, a destruir a fábrica, carregando partes do maquinário importado, sob os olhos frios de Mr. Hallam (Denis Bourke), o representante inglês da Machine Cottons. O narrador conta o triste fim da aventura delmiriana, enquanto imagens de operários jogando as peças no leito do São Francisco surgem no filme. Zé fornece, então, a sua versão do acontecido: “Seu Delmiro mandou a gente fazer a fábrica, a gente fez. Os inglês veio e mandou quebra as máquinas e derrubá no rio. A gente quebrou e derrubou”. O ex-operário, que é uma referência ao velho narrador que, do “presente”, abre o filme, justifica a sua passividade afirmando que eles e os colegas fizeram aquilo que “os dono, os patrão”, nas

duas ocasiões (construção/destruição) haviam ordenado: “Os patrão manda e os trabalhador obedece”.

É da personagem de Dumont, profissional nordestino que ficou conhecido como “ator do drama da migração”, ao final do filme, uma das falas mais significativas da produção. (NEVES, 2001, P. 87-98) Sentado, ao lado dos outros trabalhadores, no chão de um penhasco, Zé Pó divide com os parceiros uma porção de carne seca e farinha. Conversa tendo ao fundo a usina de Angiquinho. Em *off*, a sua narrativa conduz a cena, explicando o erro crucial de Delmiro Gouveia: “Agora, o povo daqui nunca esqueceu o Coronel. A fraqueza do Coronel é que ele era só, sozinho mesmo, e aí atiraram nele e mataram a fábrica. Tenho pra mim que ele foi como um exemplo pra nós tudo”. A esta altura, o espectador já desconfia que o velho do início do filme é alguém como Zé Pó. Talvez, o próprio ex-operário castigado pelo tempo. Novas imagens da velha usina, enquanto o patrão inglês, de fraque, em pleno sertão, sai de cena em meio à caatinga. A câmera focaliza os trabalhadores se alimentando sem perder Angiquinho do enquadramento. O *close* se desloca para o saco com farinha e carne, visitado por uma mosca. Então, o rosto de Zé Pó/Dumont preenche a tela. Após olhar para o saco com a comida parca, ele encara a câmera e conclui seu discurso, pronunciado junto ao som da cachoeira, encerrando assim a







trama: “penso também que o dia em que o povo fizer as fábrica pra ele mesmo aí num tem força no mundo qui pode quebra nem derruba, porque num tem força maior que o do povo trabalhador, que trabalha, como as máquinas, e pensa, que nem gente”.

Narrativa cinematográfica em que a estrutura ficcional e a documental são mixadas, o filme Coronel Delmiro Gouveia compreende uma fonte privilegiada para a reflexão sobre as representações em torno dos rumos da industrialização não apenas no âmbito regional. A quadrinização do filme – ela mesma merecedora de uma análise mais cuidadosa – teve como slogan “A história do homem que não vendeu o povo brasileiro”. O filme, costurado com narrativas em *off* de 5 personagens ligados a Delmiro, se por um lado seguiu parte significativa da historiografia oficial sobre a personagem, algo observável no uso inclusive de documentos sobre a personagem (como os carretéis das linhas que são mostradas, além dos conteúdos dos bilhetes de Gouveia a sua amante), apresenta uma sugestiva leitura de um corpo de operários que deveria ser despertado nos sertões. Uma massa ainda inconsciente do seu poder e, por isto, vítima do atraso tecnológico e da violência que, no filme, demarcam o mundo agrário nordestino. História *do* cinema e história *no* cinema nacional, Coronel Delmiro Gouveia finda, portanto, sendo

um interessante documento sobre o cinema nacional em tempos de ditadura apodrecida.

#### Referências Bibliográficas

- AVELLAR, José Carlos. *O velho e o novo*. In: SARNO, Geraldo e SENNA, Orlando. **Coronel Delmiro Gouveia Roteiro Premiado no Festival de Brasília -1978**. Rio de Janeiro: CODECRI, 1979.p.17-35.
- CARRIÈRE, Jean-Claude. **A linguagem secreta do cinema**. Trad. Fernando Albagli, Benjamin Albagli. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.
- FERRO, Marc. *Coordenadas para uma pesquisa*. **Cinema e História**. Trad. Flávia Nascimento. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992. p.79-115
- MARTINS, F. Magalhães. **Delmiro Gouveia: Pioneiro e Nacionalista**. 2 ed. rev. atual. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1979,(Coleção Retratos do Brasil, v. 17)
- NEVES, Frederico. *Armadilhas nordestinas: O homem que virou suco*. In: FERREIRA, Jorge; SOARES, Mariza de. (Orgs.) **A História vai ao cinema**. Rio de Janeiro: Record, 2001.p.87-98
- ORICCHIO, Luiz Z. *A representação da história*. **Cinema de Novo: um balanço crítico da retomada**. Pref. Ismail Xavier. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.p.35
- ROCHA, Tadeu. **Delmiro Gouveia: o pioneiro de Paulo Afonso**. 3ed. Rev.Aum. Recife: Universidade Federal de Pernambuco, 1970
- SARNO, Geraldo e SENNA, Orlando. **Coronel Delmiro Gouveia Roteiro Premiado no Festival de Brasília -1978**. Rio de Janeiro: CODECRI, 1979.

#### Filmografia

- SARNO, Geraldo. **Coronel Delmiro Gouveia**. Brasil: Embrafilmes/Saruê Filmes. 1977. 90 min. Color.

