Capítulo 4

NARRATIVAS DOS TEMPOS DA PEDRA: REPRESENTAÇÕES LITERÁRIAS SOBRE DELMIRO GOUVEIA

"Clio se aproxima de Calíope, sem com ela se confundir".
Sandra Jatahy Pesavento[500]

Nesta parte da pesquisa analisam-se dois romances que tiveram Delmiro Gouveia como inspirador. Distantes cronologicamente (1942 e 1988), *Fábrica da Pedra*, de Pedro Motta Lima e *O Ninho da Águia*, de Adalberon Lins encerram diferentes leituras sobre o coronel. Mais que isto, são documentos sobre como diferentes épocas recepcionaram as iniciativas do cearense e, simultaneamente, indiciam sobre os embates travados em torno desta figura. Entre as análises destes dois textos, inclui-se ainda um outro. O conto *Aleluia em Pedra* (1974), escrito por Paulo Dantas, que oferece uma versão quase hagiográfica sobre Delmiro, ao mesmo tempo em que reforça determinados estereótipos sobre os sertões. Embora se busque evidenciar as dessemelhanças entre os três escritos, é inegável o esforço que os seus autores[501] realizam para "atualizar" Delmiro Gouveia como uma referência a projetos de suas épocas. Considerando-se, como fez Rezende, que "o presente é um território síntese, que produz diálogos com outras faces do tempo"[502], é das conexões entre os momentos de tessitura das narrativas e as representações nelas circulantes que esta seção se ergue.

---

500 PESAVENTO, Sandra J. História & literatura: uma *velha-nova* história , ***Nuevo Mundo Mundos Nuevos***, Número 6 - 2006, mis en ligne le 28 janvier 2006, référence du 17 août 2007, disponible sur : <http://nuevomundo.revues.org/document1560.html>. Acesso em: 17 out. 2007.

501 LIMA, Pedro Motta. **Fábrica da Pedra**. São Paulo: Vitória, 1962; LINS, Adalberon Cavalcanti. **O Ninho da Águia: saga Delmiro Gouveia**. Maceió: SERGASA, 1988; DANTAS, Paulo. **Delmiro Gouveia e outros sertões**. 2 ed. São Paulo: Edições Populares, 1978.

502 REZENDE, A. P. Freyre: as travessias de um diário e as expectativas da volta. In: GOMES, Ângela C. (Org.) GOMES, Ângela de Castro (Org.). **Escrita de si, escrita da história**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004.p.77-92.

Deste modo, o cearense atravessa a galope os debates sobre a penetração do comunismo no Brasil, os perigos em afastar os sertões dos projetos de desenvolvimento nacional e chega, com certo vigor, em tempos de discussão sobre o papel do Estado na economia. Ao buscar os diálogos possíveis entre tais projetos literários e a historiografia, não se ambiciona usar estes textos como mais uma "ilustração do contexto em estudo, como um dado a mais, para compor uma paisagem dada". A idéia é tomar estes trabalhos como "porta de entrada às sensibilidades de um outro tempo", fazer de tais testemunhos literários um objeto pelo qual seja possível "acessar elementos do passado que outros documentos não proporcionam"[503].

Os três escritos aqui observados dialogam com suas épocas e ecoam em outras produções sobre Delmiro. Entretanto, curiosamente, são pouco mencionados nos trabalhos sobre o cearense. As razões para isto? Há múltiplas possibilidades. Uma delas talvez seja a própria rarefação das obras. Algumas tiveram pouquíssimos exemplares e nenhuma foi *best-seller*. Some-se a isto o fato de que a recepção do público envolve fatores outros que fogem ao escopo deste capítulo: divulgação, qualidades literárias etc. Portanto, o caminho seguido é feito um pouco às apalpadelas, tal qual "o luthier que bate delicadamente com os dedos, na madeira do violino" [504]. Mesmo assim, espera-se produzir uma interpretação que traga novos olhares sobre estes textos.

Portanto, a seção não pretende discutir as diferentes visões sobre Gouveia, dissipá-las e apontar ao leitor um "verdadeiro" Delmiro. Aqui, a preocupação é a de que, ao observar as relações entre diferentes culturas literárias, seja possível contribuir para os debates em torno da importância de se ler literatura como história. E, através desta leitura, pretende-se observar o mito civilizador explorado através de projetos literários, refletindo assim como determinadas épocas e setores da sociedade recepcionaram idéias gestadas ainda no início do século XX. Colocar em *close-up* estas três produções possibilita perceber as atualizações e as permanências que Delmiro Gouveia sofreu enquanto um ícone. A perspectiva a partir da qual objetiva-se ler e discutir estes trabalhos é a de que "a criação literária revela todo o seu potencial como documento" não somente ao mencionar episódios históricos ou nas análises da construção formal, mas sim "como instância complexa", recheada de

503 PESAVENTO, Sandra J. **História & História Cultural**. 2 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2005. p.113
504 GINZBURG. Introdução. **Relações de Força: história, retórica, prova**. Trad,. João B. Neto. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.p.12

significações, como uma produção que "incorpora a história em todos os seus aspectos, específicos ou gerais, formais ou temáticos, reprodutivos ou criativos, de consumo ou produção" [505]. Aqui, os romances não são tomados como uma floresta, a partir da qual se abre uma clareira e se chega à realidade. Espera-se utilizá-los como objetos através dos quais se possam reconstruir leituras do passado através dos "restos, indícios, semeia". E assim, novamente recorrendo a Ginzburg, lembra-se que através desta abordagem "os historiadores se movem no âmbito do extremamente verossímil, nunca do certo – mesmo que, nos seus textos, a distinção entre 'extremamente verossímil' e 'certo' tenda a se desvanecer"[506]. Sabemos assim que o historiador produz narrativas verossímeis, não verídicas. Para Sandra Pesavento, "o verossímil não é a verdade, mas algo que com ela se aparenta. O verossímil é o provável, o que poderia ter sido e que é tomado como tal. Passível de aceitação, portanto"[507].

A partir do momento em que consideram-se estes textos literários como "testemunhos históricos", não é de grande valia alimentar circunlóquios sobre a concepção de tais obras como ficção. Afinal de contas, são escritos em que os autores já declaram a sua ficcionalidade, muito embora esperem com eles intervir na realidade. Assim, analisam-se textos literários, narrativas de um "não-acontecido" que visam recuperar o que aconteceu. Por outro lado, o termo "ficção" pode sugerir leituras dessemelhantes, a depender da ótica assumida. Na perspectiva que interessa a este trabalho, ficção aproxima-se do sentido utilizado no século XVI e depois recuperado pelos historiadores do século XX, como Natalie Z. Davis. Por conseguinte, o termo não é visto como referência a uma "invenção absoluta dos dados do real", mas sim como "aquilo que é trabalhado, construído ou criado a partir do que existe"[508]. E, desta maneira, considera-se mais interessante, "destrinchar" a especificidade de cada um destes escritos enquanto testemunhos, proceder as interrogações adequadas[509]. Busca-se valorizar a percepção das diferentes sensibilidades,

505 SEVCENKO, Nicolai. **Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República**. 2 ed. São Paulo Companhia das Letras, 2003.p.299
506 GINZBURG, Carlo. Sobre Aristóteles e a história, mais uma vez. **Relações de Força: história, retórica, prova**. Trad. Jônatas Batista Neto. São Paulo, Companhia das Letras, 2002.p.58
507 PESAVENTO, Sandra J. História & literatura: uma *velha-nova* história , ***Nuevo Mundo Mundos Nuevos***, Número 6 - 2006, mis en ligne le 28 janvier 2006, référence du 17 août 2007, disponible sur : http://nuevomundo.revues.org/document1560.html
508 Cf. PESAVENTO, Sandra J. **História & História Cultural**. 2 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2005. p.53
509 CHALHOUB, Sidney, PEREIRA, Leonardo Affonso de M. (Orgs.). **A história contada: capítulos de história social da literatura**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.7-8

sem ter a caça pelo realmente acontecido como problema central do capítulo, pois como escreveu Pesavento, a "sintonia fina de uma época, fornecendo uma leitura do presente da escrita, pode ser encontrada em um Balzac ou em um Machado"[510], sem que nos preocupemos com o fato de personagens como Capitu, Tio Goriot, Eugène de Rastignac haverem existido ou não: "Existiram enquanto possibilidades, como perfis que retraçam sensibilidades. Foram reais na 'verdade do simbólico' que expressam, não no acontecer da vida". Tais personagens são, assim, "dotados de realidade porque encarnam defeitos e virtudes dos humanos, porque nos falam do absurdo da existência, das misérias e das conquistas gratificantes da vida"[511].

Através destes três diferentes projetos, observa-se como Delmiro foi arrancado das narrativas da cultura popular, da oralidade e, a partir dos anos 40, posto no mundo da escrita literária. Isto começou com uma obra pouco conhecida, escrita por um jornalista panfletário e idealista. Terry Eagleton escreveu que "a 'literatura' pode ser tanto uma questão daquilo que as pessoas fazem com a escrita, como daquilo que a escrita faz com as pessoas"[512]. Em *Fábrica da Pedra*, do alagoano Pedro Motta Lima, tal dialética é fortemente evidenciada.

4.1. EM BUSCA DO TEMPO PERDIDO: FÁBRICA E OS OPERÁRIOS DA PEDRA

O romance *Fábrica da Pedra* foi uma das primeiras obras a aparecer nos anos precedentes às comemorações do centenário de Gouveia. Pioneira no âmbito ficcional inspirou alguns dos biógrafos de Delmiro, principalmente a Francisco Magalhães Martins, que fez uso de diversas passagens da obra, atribuindo a ela o mesmo peso dos documentos oficiais. Já na época de lançamento do livro, o autor era conhecido por sua militância no Partido Comunista Brasileiro (PCB). A obra foi escrita entre 1942 e 1955, mas apenas em 1962 veio a público. O autor dividiu a sua confecção com outros compromissos, como a

510 PESAVENTO, Sandra J. História & literatura: uma *velha-nova* história, ***Nuevo Mundo Mundos Nuevos***, Número 6 - 2006, mis en ligne le 28 janvier 2006, référence du 17 août 2007, disponible sur : <http://nuevomundo.revues.org/document1560.html.> Acesso em 17 out. 2007.
511 Idem
512 EAGLETON, Terry. Introdução: o que é literatura? In: **Teoria da literatura: uma introdução**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.p 9

editoração de jornais e o ativismo político. Motta Lima foi um dos jornalistas responsáveis pela edição da *Tribuna Popular* (depois, a partir de 1953, *Imprensa Popular*), jornal com uma tiragem que chegou a 50 mil exemplares reproduzindo notícias de agências comunistas internacionais. Além disto, a *Tribuna* "dava substancial espaço para o entretenimento, visto como um importante instrumento de educação política das massas"[513]. O escritor também esteve envolvido com *O Globo Expedicionário*, motivo pelo qual recebeu uma homenagem do jornal após a sua morte: "Nós sempre o soubemos comunista, mesmo porque ele disso jamais fez segredo. Sabíamos, porém, e principalmente, que Pedro Mota Lima era acima de tudo um cidadão digno e um companheiro de extraordinária lealdade"[514].

Portanto, o tempo para a confecção do romance não foi de calmaria. Lima viveu dias tumultuados com a perseguição freqüente ao Partido Comunista, tendo sido um dos muitos intelectuais que apareciam nas fileiras daquela organização em 1945, quando sua clandestinidade foi suspensa. Assim como ele, Jorge Amado (1912-2001), Graciliano Ramos, Oscar Niemeyer (1907), Mário Lago (1911-2002), Dorival Caymmi (1914) e Cândido Portinari (1903-1962) pertenciam aos quadros do partido[515]. Entre 1942, ano em que provavelmente começou a obra e 1962, quando finalmente a publicou, Pedro Motta Lima enfrentou diversos desafios. O término do livro não significou uma situação mais harmônica[516]. Anos antes, em 1951, o *New York Times* informou que o "editor vermelho" fora sentenciado a dois anos de prisão por ter publicado um texto que causou atrito entre o Brasil e os Estados Unidos: "Pedro Motta Lima, the defendant, published a letter purportedly written by a United States Army Officer, criticizing the Brazilian Army"[517]. Em 24 de novembro de 1966, ele morreu vítima de um acidente aéreo na Tchecoslováquia[518].

513GUIMARÃES, Valéria. <http://academiadosamba.com.br/memoriasamba/artigos/artigo-017.htm> Acesso em: 6 jan.2007.

514 O Globo Expedicionário e a morte de Pedro Mota Lima. **O Globo**. 29 nov. 1966.p.6

515 Sobre as atividades do Partido Comunista no Brasil ver:DULLES, John W.F. **O comunismo no Brasil (1935-1945)**. 2 ed. Trad. Raul de Sá Barbosa. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1985.

516 Cf. PENA de 14 anos para Prestes. **Folha de São Paulo**. 7 jun. 1966.p.1

517 "Pedro Motta Lima, o réu, publicou uma carta pretensamente escrita por um Oficial do Exército dos Estados Unidos, criticando o Exército brasileiro". Tradução livre do autor. Cf.RED editor in Brazil sentenced. **New York Times**. 14 nov. 1951

518 Em 25 de novembro de 1966 *O Globo* noticiou a queda de um avião Ilyushin-18 "nos montes Cárpatos, perto da Bratislávia, matando seus 76 passageiros e os oito membros da tripulação". Dias depois, o mesmo jornal informou que a morte de Motta Lima havia sido anunciada pelas agências européias "apenas como o

Ao escrever sobre Delmiro Gouveia o jornalista objetivou, possivelmente, apresentar mais um caso de intervenção do imperialismo inglês na economia brasileira. Porém, diferente de outros que discutiram semelhante episódio, Motta Lima aproveitou para expor as dificuldades enfrentadas pelos trabalhadores sertanejos diante das transformações trazidas pelo sistema de produção em massa. Gouveia deixa de ser o mártir e aparece antes como um legítimo capitão da indústria, senhor da vida de milhares de pessoas. Voltado para tais aspectos, o autor não se ocupará de toda a vida de Delmiro, como fizeram outros estudiosos, mas basicamente da sua aventura no ramo das linhas de coser.

Como o próprio título sugere, *Fábrica da Pedra* concentra sua narrativa no período final da vida de Delmiro. Na verdade, a trama aborda a existência de um grupo de personagens que gravitam em torno do empreendimento fabril. A usina de Angiquinho e a fabriqueta de linhas formam o pano de fundo para uma trama sobre retirantes transformados em operários e sobre os rumos da vida de jovens que têm suas trajetórias transformadas a partir da vida industrial.

Além de Delmiro Gouveia, protagonista que aparece muitas vezes através das vozes dos operários, inimigos e aliados, os principais personagens da trama são a família encabeçada por Manuel Poncidônio do Amaral Timbé, chamado na maioria das vezes de Manuel Timbé ou simplesmente Mané Timbé, um ex-fazendeiro, proprietário da Fazenda Jericó, no Assaré, sul do Ceará. Em certa ocasião, o homem chegou a dar abrigo a Delmiro. Mas, ao contrário do *Rei das Peles*, Timbé entrou em decadência depois que teve as terras atacadas por secas intensas e enchentes. Tentou a sorte no Acre e, com o dinheiro ali obtido, esperava revitalizar sua fazenda. Não deu certo. Vendeu o que pôde e rumou com a família para a Pedra, na esperança de ter o favor retribuído por Gouveia, de quem se considerava íntimo. Entretanto, as coisas não saíram como o esperado. O coronel não lembrava mais de Timbé, embora tenha lhe arranjado emprego. Mesmo afirmando que sempre foi "proprietário" e "de profissão, criador e agricultor"[519], Timbé se tornou um dos vigias noturnos da Fábrica. Decepcionado com o "amigo", o velho escondeu da família a sua nova ocupação. Ainda assim, nutria uma admiração quase incondicional por Gouveia.

---

desaparecimento de um chefe comunista". Cf. AVIÃO cai e mata 84 em Bratislávia.**O Globo**, 25 nov.1966.p.9; O Globo Expedicionário e a morte de Pedro Mota Lima. **O Globo**. 29 nov. 1966.p.6

519 LIMA, Pedro Motta. **Fábrica da Pedra**. São Paulo: Vitória, 1962. p.32

Acompanham Timbé: Filomena, a esposa; Soledade, a filha que depois casará com Vicente, líder comunista, e Cláudio, o filho que se tornará mecânico e leitor de obras socialistas. Há ainda personagens como Aristóbulo, o responsável pela estação ferroviária; Horácio, Vicente, Chico Nazaré (Compadre Nazaré), Tertuliano, Iona, Adolfo Santos entre outros. A trama, contudo, é centralizada nos rumos da família Timbé após a sua chegada à Vila da Pedra e a inserção de seus membros no cotidiano fabril.

A obra apresenta traços do realismo socialista. Mais que a saga de Delmiro, o autor se interessou por uma narrativa sobre "la verdad de la vida, expresada en imagenes artísticas"[520] abordando os desdobramentos da industrialização, a experiência fabril no sertão alagoano e os impasses do Nordeste. Desta forma o autor espera revelar os traços perversos da sociedade capitalista. Cabe lembrar que a tese de que "o escritor deve educar o povo e amá-lo ideologicamente" campeava entre uma parcela dos ideólogos soviéticos[521]. A proposta do realismo socialista, refutada por muitos intelectuais, não parece ter incomodado Motta Lima. Colocando o ideal estético do partido acima das pretensões literárias, o jornalista acompanha um grupo de intelectuais que se deixou seduzir por aquilo que Hobsbawm classificou como "mitologia sentimental edificante"[522], esquecendo os excessos cometidos pelo Partido.

É possível explicar isto? Motta Lima, editor de jornais como *Esquerda*, ativista do Partido Comunista, não teria notícias de que nem tudo estava bem na U.R.S.S? Ora, quando redigiu a sua obra, já não eram poucos os intelectuais que denunciavam a intolerância e o autoritarismo do PC, tampouco aqueles que assumiam a sua decepção com os rumos que a Revolução de 1917 havia tomado. Boris Schnaiderman menciona o aparecimento de "denúncias partidas não só dos que lutaram contra ele na guerra civil, mas também dos que a ele aderiram e logo ficaram chocados com a violência e opressão que viram instaurar-se na Rússia"[523] já nos primeiros anos do regime.

---

520 **DICIONÁRIO DE FILOSOFIA**. Editorial Progreso: Moscú, 1984.p.364. Realismo Socialista.

521 As palavras são de Andrei Zhadanov. Cf. ZHADANOV Apud BANDEIRA, Luiz Alberto Moniz. O marxismo e a questão cultural. In: TROTSKI, Leon. **Literatura e Revolução**. Trad. Luiz A. Moniz Bandeira. Apres. William Keach. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2007.p.28

522 Hobsbawm classifica como de pouca expressividade da produção cultural russa neste período: "A U.R.S.S continuou culturalmente estéril, pelo menos em comparação com suas glórias pré-1917 e mesmo com a fermentação da década de 1920, com exceção talvez da poesia". HOBSBAWM, Eric. **A era dos extremos: o breve século XX (1914-1991)**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.p.486-487.

523 SCHNAIDERMAN, Boris. Duas vozes diferentes em Memórias do Cárcere? **Estudos Avançados**, 9, 23, 1995.p.332-337.p.334

No Brasil, contudo, Motta Lima acompanhava os desígnios do partido para a internacionalização de um estilo. Antes dele, Jorge Amado esboçou a mesma preocupação em alguns dos seus romances. Em *Cacau* (1933), por exemplo, o escritor baiano inseriu uma nota através da qual informava ter tentado contar "com um mínimo de literatura para um máximo de honestidade a vida dos trabalhadores das fazendas de cacau do sul da Bahia". E questionou: "Será um romance proletário?". Como se respondesse à própria pergunta, Amado realizou freqüentes críticas aos patrões e senhores de terras. Assim, o coronel Manuel Misael de Sousa Teles, também chamado Mané Frajelo, dono da Fazenda Fraternidade, é chamado pelos empregados de "Mané Miserável Saquei Tudo" e "Merda Mexida Sem Tempero"[524]. Trabalhos como estes, declaradamente preocupados com denúncias, fazem parte de uma das tendências que passa a vigorar com o surgimento das massas trabalhadoras. Conforme observou Antonio Candido, entre as mudanças experimentadas no século XX está o surgimento de um "sentimento de missão social" entre literatos: "romancistas, poetas e ensaístas, que não raro escrevem como quem fala para convencer ou comover"[525].

Entre os envolvidos com a divulgação de idéias comunistas, não foram poucos os que discordaram dos projetos culturais irradiados de Moscou. Mário Lago e Graciliano Ramos são exemplos disto. Enquanto o primeiro criticou o modelo radiofônico comunista, Ramos não conseguia ver sentido em literatura que lembrasse a Bíblia: "impossível descobrir alguma vantagem no livro bem espesso, construído, científico em demasia. As personagens, terrivelmente sábias, expunham temas difíceis, causavam-me dor de cabeça"[526]. Apesar do seu apreço por Stálin, Graciliano não parecia empolgado com a literatura produzida na Rússia nos primeiros tempos do século XX. Diferente de Motta Lima, o autor de *São Bernardo* afastou o quanto pôde os princípios do realismo socialista. Numa carta escrita à irmã Marilí, em 23 de novembro de 1949, Graciliano criticava duramente o afastamento dela, autora de um conto que ele ajudara a publicar, de situações que desconhecesse:

524 AMADO, Jorge. **Cacau: romance**. 42 ed. Rio de Janeiro: Record, 1983.p.11
525 CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**. 7 ed. São Paulo: Nacional, 1985.p.88
526SCHNAIDERMAN, Boris. Duas vozes diferentes em Memórias do Cárcere? **Estudos Avançados**, 9, 23, 1995.p.332-337.p.335-336.

> Só conseguimos deitar no papel os nossos sentimentos, a nossa vida. Arte é sangue, é carne. Além disso, não há nada. As nossas personagens são pedaços de nós mesmos, só podemos expor o que somos. E você não é Mariana, não é da classe dela. Fique na sua classe, apresente-se como é, nua, sem ocultar nada. Arte é isso. A técnica é necessária, é claro. Mas se lhe faltar técnica, seja ao menos sincera[527].

"Arte é sangue, é carne". A passagem evidencia o distanciamento de Ramos do realismo socialista. Não por acaso poucas obras do autor foram traduzidas para o russo naqueles dias. Nesta mesma época, intelectuais como André Gide[528] (1869-1951) já haviam lançado relatos autobiográficos - como é o caso de *Retour de l'URSS*, escrito em 1936, por Gide -, nos quais narravam suas ilusões e desencantos com o comunismo. Num destes trabalhos, cuja edição inicial é de 1950, Gide revelou o seu descontentamento com o policiamento cultural exercido na União soviética:

> With artists it is still more sinister than with the ordinary citizen. I believe that the real revolutionary force, or more exactly – for I am not foolish enough to credit the Left alone with intellectual and artistic powers – in his quality of opposition. A great artist is of necessity a 'nonconformist' and He must swim against the current of his day. But what will eventually happen in Soviet Union when the transformed state has removed from artist all need for opposition? What will happen to the artist when there will be no longer any possibility even opposition?[529]

---

527 RAMOS, Graciliano. Carta a Marili Ramos. Rio de Janeiro, 23 nov.1949. **Cartas**. Rio de Janeiro: Record, 1980.p.197-198

528 É curioso observar que apesar da sua postura crítica diante do comunismo, em 1952 o Vaticano inseriu as obras de Gide no Index. Conforme *A Ilustração Brasileira*: "O Osservatore Romano órgão do Vaticano, publica que as obras de André Gide foram totalmente condenadas pela Igreja Católica, devido à sua imoralidade". ANDRÉ Gide no "Index" da Igreja. **A Ilustração Brasileira**, jul. 1952.p.19

529 "Com os artistas é ainda mais sinistro do que com o cidadão comum. Eu acredito que a verdadeira força revolucionária, ou mais exatamente – por eu não ser idiota para creditar à esquerda sozinha poderes intelectuais e artísticos – em sua qualidade de oposição. Um grande artista é necessariamente um 'não-conformista' e ele deve nadar contra a corrente dos seus dias. Mas o que irá eventualmente acontecer na União Soviética quando o estado transformado tiver retirado do artista toda necessidade de oposição? O que acontecerá ao artista quando aquele não desejar nenhuma possibilidade de oposição?". Tradução livre do autor. GIDE, André. In: FISCHER, Louis Et alli. **The God that failed**. New York: Bantam Books, 1965.p.169

Numa outra passagem da mesma obra, Gide apontou os perigos que o regime stalinista impôs à arte: “Now that the Revolution is triumphant, art runs grave risk – as grave as any under the most calamitous opressions – the danger of becoming and orthodoxy”. E concluiu contundentemente: “What triumphant revolution needs to grant, above all else, to the artist, is freedom. Without complete freedom, art loses all its significance and worth”[530]. Antes disto, Leon Trotski (1879-1940) já criticava incisivamente a tentativa de se transpor para a arte os desígnios partidários, afirmando que “a arte deve abrir por si mesma seu próprio caminho. Os métodos do marxismo não são os mesmos da arte”. O autor observou ainda: “a arte não é um domínio que se chame o partido a comandar[531]. Mesmo considerando que *Literatura e Revolução*, clássico em que Trotski criticava esta tutela partidária do universo artístico, só ganhou uma tradução brasileira em 1968 (Editora Zahar), é difícil que alguém envolvido com as discussões sobre o comunismo não tivesse acesso a textos traduzidos e não publicados, nem dominasse outros idiomas. Ainda assim, Motta Lima optou por uma coerência extrema aos seus ideais e, diferente daqueles que preferiram manter a arte longe dos programas partidários, mergulhou de cabeça num projeto que julgava esclarecedor.

O seu livro ambiciona ser provocador e didático. Sua trama é repleta de *flashbacks*, os personagens são postos num ciclo produtivo cansativo e contínuo, submetidos a castigos por Delmiro ou por seus auxiliares, não conseguem se livrar dele, se confundem com as peças da fábrica. A trama propõe que tudo isto pode mudar se o operário tiver acesso à verdade sobre a sua situação de explorado e o seu papel revolucionário na história. Entretanto, o que é a verdade?

Em *Fábrica da Pedra* a verdade consiste em desmontar a imagem cristalizada de Delmiro Gouveia como um “protetor do povo” e da relação harmônica entre as classes sociais no sertão. Os trabalhadores, ao menos parte deles, são mostrados na obra imersos em um processo de transformação da consciência. Deste modo, o trabalhador que inicia o livro como retirante, encerra a obra como militante comunista.

---

530 “Agora que a revolução é triunfante, a arte corre um grave risco – tão grave quanto quaisquer sobre a mais calamitosa opressão – o perigo de ser ortodoxa”. E concluiu contundentemente: “O que a revolução triunfante necessita garantir, acima de tudo, para o artista, é liberdade. Sem completa liberdade, a arte perde todo o seu significado e valor”. Tradução livre do autor. Ibidem.p.174

531 TROTSKI, Leon. **Literatura e Revolução**. Trad. Luiz A. Moniz Bandeira. Apres. William Keach. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.p.73

O sertão de Motta Lima assume uma coloração distinta entre os escritos sobre Delmiro. Isto ocorre principalmente graças ao deslocamento promovido pelo autor diante das demais narrativas inspiradas no coronel da Pedra. A perspectiva incide em pequenos personagens que ganham força no decorrer do livro. A vila, ao contrário de outras localidades sertanejas, é um lugar quase modernizado. Não se trata de um espaço apenas do arcaico. Há ali jornais, panfletos, livros e discussões acaloradas sobre os rumos do capitalismo, da Primeira Guerra Mundial (1914-1918) que assolava o mundo e das suas conseqüências para o trabalhador. Tudo isto gira em torno da Companhia Agro-Fabril Mercantil (CAM), a Fábrica da Pedra.

Conforme o próprio autor, o romance começou a tomar forma na metade de 1942, portanto, na mesma época em que apareceu na revista *Cultura Política* a crônica "Recordações de uma indústria morta" de Graciliano Ramos. O texto, já mencionado noutras partes desta pesquisa, apresentava a aventura industrial de Delmiro e suas intervenções "no lugar mais triste do mundo, ermo que só dava cascalho e espinho"[532]. Considerando que o texto de Graciliano tenha sido publicado em agosto e os trabalhos de Lima são datados como iniciados em julho, é possível pensar em diálogos entre os dois autores.

A propósito, as relações entre os dois escritores acima iam além do campo literário. Pedro ou "Doca" como era chamado por amigos como Graciliano, era um dos irmãos de Joaquim Pinto da Mota Lima Filho, o "Pinto", amigo íntimo do autor de *Caetés*. As leituras comunistas, feitas em grupos pelos garotos, assustando mais a uns que a outros, ganharam espaço até mesmo nas correspondências entre Ramos e Pinto, que depois embarcariam juntos para tentar a sorte no Rio de Janeiro. Numas das cartas enviadas ao colega, em abril de 1930, Graciliano relata uma visita de Pedro acompanhado pela esposa, Priscila: "Doca esteve em Palmeira dos Índios e falou sobre as tuas extravagâncias, sobre a revolução, sobre jornais e sobre Pedro Mutuca". Mais adiante Graciliano relata que Doca "aludia aos horrores do sítio, ao finado Rui Barbosa, à prisão, ao calvário, e outros perigos, e falava na esperança que tinha de ver os filhos". Ao que tudo indica, o jornalista já havia conhecido a cadeia antes de 1930 e a experiência, evidentemente, não foi agradável. Porém, seria

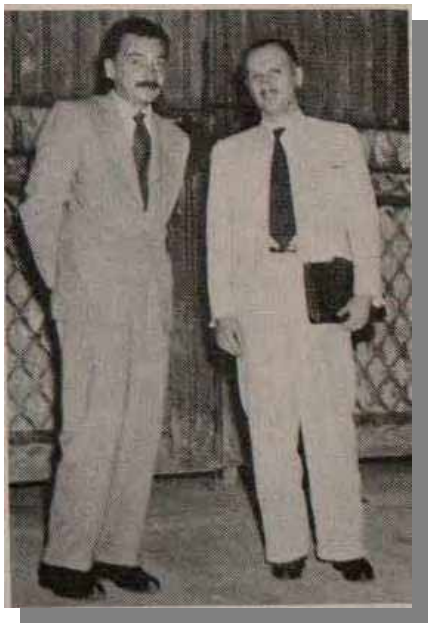
532 RAMOS, G. Recordações de uma indústria morta. In: **Viventes da Alagoas** . 7 ed. Rio de Janeiro: Record; São Paulo: Martins Fontes, 1977.p. 114.

interessante atentar para uma observação feita por Ramos sobre as andanças do amigo de juventude. Graciliano informa que ele "teve por estes sertões uma chusma de aventuras: fez conferências e discursos, viajou de automóvel, viu a Cachoeira de Paulo Afonso e perdeu um par de chinelos. Leva assunto para um livro de memórias" [533].

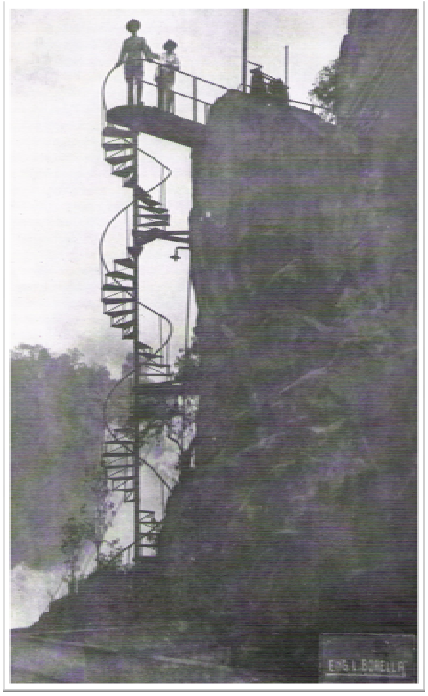
Deste modo sabe-se, via Graciliano, de discursos e conferências feitas por Motta Lima e da sua idéia para um "livro de memórias". Seria possível que as idéias socialistas fossem tema destas falas? Provavelmente. Por outro lado, o projeto das memórias teria sido trocado pelo romance? Talvez. É provável que, a curto prazo, Motta Lima tenha visto no romance uma peça de propaganda mais eficiente. Somem-se a isto os depoentes dispostos a contar os feitos, os jornais que alardearam os progressos da vila, a Fábrica a colocar em movimento a vida de milhares de pessoas. Estes aspectos merecem ser considerados para se entender a empolgação do jovem comunista que, ao passar pelos sertões, visitou a Cachoeira e resolveu escrever memórias. Ainda assim, nada garante que o trajeto tenha sido mesmo este. A idéia para o livro pode ter surgido depois, embora isto não anule a experiência do seu autor ao conhecer a localidade, conversar com as pessoas. Por outro lado, como ele próprio data o início da sua escrita em 1942, não parece absurdo pensar nos ecos de Graciliano Ramos sobre o projeto de Motta Lima.

Aliás, a influência de Graciliano pode ser percebida já no início da narrativa. Enquanto este autor escreveu que as turbinas instaladas por Gouveia "foram acordar alguns cavalos da manada que lá dormia o sono dos séculos"[534], Lima afirmou que Delmiro "iria responder ao bramido milenar, desafio à dominação do homem"[535]. Nas páginas iniciais do livro, o coronel tem consciência do aspecto modernizador do seu empreendimento nas quedas de Paulo Afonso: "- Chegou a vez do sertanejo. Vamos recuperar por nós mesmos tanto tempo perdido"[536]. Além de Graciliano Ramos, Karl Marx (1818-1883), Friedrich Engels (1820-1895), Lênin (1870-1924) e Stálin (1878-1953), outro que parece ter

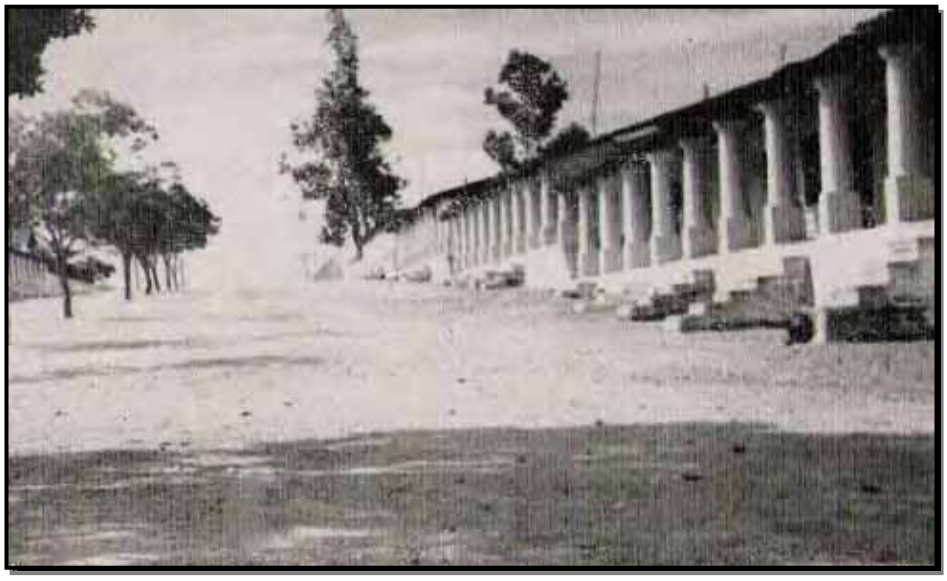
533 RAMOS, Graciliano. A J. Pinto da Mota Lima Filho. Carta em 2 abril de 1930. In: **Cartas**. Rio de Janeiro: Record, 1980.p.105
534 RAMOS, Graciliano. Recordações de uma indústria morta. In: **Viventes das Alagoas: quadros e costumes do Nordeste**. 7 ed. Rio de Janeiro: Record; São Paulo: Martins,1977, p.114
535 LIMA, P. **Op. Cit**. p.11
536 RAMOS. Op.Cit.p. 114; LIMA, P**.** Op.Cit. p.11;p.15



21. Jorge Amado e Pedro Motta Lima (de branco, com a pasta). DULLES, John W.F. **O comunismo no Brasil (1935-1945)**. 2 ed. Trad. Raul de Sá Barbosa. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1985.



22. A escada em espiral que conduz ao "Ninho da Águia". No alto, Delmiro Gouveia posa ao lado alguém não identificado. ARARIPE, J.C.Alencar. **A glória de um pioneiro: a vida de Delmiro Gouveia**. Rio de Janeiro: Edições O Cruzeiro, 1965.



23. Uma das ruas da Vila Operária da Pedra. J.C.Alencar. **A glória de um pioneiro: a vida de Delmiro Gouveia**. Rio de Janeiro: Edições O Cruzeiro, 1965.

QUADRO DE HORARIO

HORARIOS

ESCRIPTORIO: TURMA UNICA

Das 7 as 11 horas. Das 13 as 17 horas.

FABRICA:

TURMA UNICA

Das 6 as 10 horas. Das 11 as 15 horas.

TURMA REVEZANTE

primeira Turma:

Das 6 as 10 horas. Das 11 as 18 horas.

Segunda Turma:

Das 10 as 14 horas. Das 18 as 22 horas.

Terceira Turma:

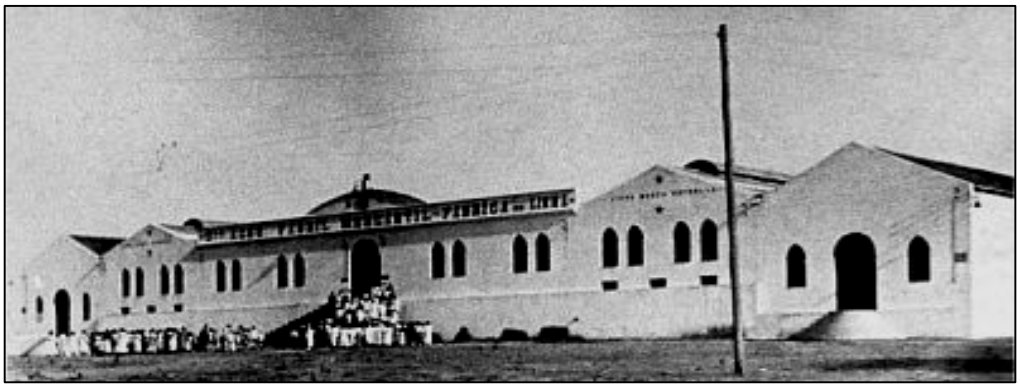
Das 22 a 1 hora. Das 2 as 6 horas.

Uma hora de intervalo para cada

Descanso Semanal: DOMINGO

24. Quadro de horários da Fábrica da Pedra. ARARIPE, J.C.Alencar. **A glória de um pioneiro: a vida de Delmiro Gouveia**. Rio de Janeiro: Edicões O Cruzeiro, 1965.

25. Propaganda da linha “Estrella”. SANT' ANA, Moacir Medeiros de. **Bibliografia Anotada de Delmiro Gouveia (1917- 1944)**. Recife: CHESF, 1996.



26. Fachada da Companhia Agro-Fabril Mercantil (CAM), a Fábrica da Pedra. 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).

27. Carretéis de linhas produzidas na Fábrica da Pedra. ARARIPE, J.C.Alencar. **A glória de um pioneiro: a vida de Delmiro Gouveia**. Rio de Janeiro: Edições O Cruzeiro, 1965.

influenciado significativamente o texto de Motta Lima foi Máximo Gorki (1868-1936), sobretudo com o romance *A Mãe*[537], obra considerada um clássico do realismo socialista.

Escrito em tempos de exílio, em Capri, o livro de Gorki data de 1907 e é um relato da luta revolucionária através da perspectiva familiar. Pavel Vlassov e Pelagueia Nilovna (personagens inspirados respectivamente no operário Piotr Zalomov e sua mãe Kirilona Zalomov) mergulham no sonho socialista e sacrificam suas vidas e seus sentimentos em torno de uma causa. Pondo as idéias em movimento e migrando os sonhos socialistas para o sertão alagoano, Motta Lima estabeleceu um romance que, seguindo o estético do Partido Comunista, estabelecido nos programas de Andrei Zhdanov (1896-1948), pretendeu "tomar consciência del sentido história de los fenomenos que presenta y reflejar verazmente en la arte no solo el presente y el pasado, sino también las tendências del desarollo social"[538].

Tomando textos como *A Mãe* para referenciar sua labuta, Motta Lima escreveu da cidade sobre o mundo rural. Traçou, com clichês jornalísticos e recursos cinematográficos, as mudanças levadas ao sertão por um coronel negociante. Narrou um tempo em que através das intervenções de Delmiro "o bárbaro sertão adaptava-se às exigências da vida diplomática"[539]. Concebendo uma obra que deveria ser "un poderoso instrumento de educación comunista de los hombres", como logo se definiram muitas produções de artistas socialistas. O autor misturou nacionalismo, preocupação humanista e certa dose de otimismo no devir histórico através das suas personagens. A sua obra é, guardadas as devidas proporções, como *O Romance de Péron*. Ali, o velho general, ao refletir sobre as suas memórias afirmará que elas eram a ferramenta que faltava para a "doutrinar o vulgo"[540]. *Fábrica da Pedra* caminha numa direção próxima, pois ambiciona ser mais do que um romance. Quer intervir na memória e assim guiar a interpretação da história. A obra traz alegorias através de seus personagens. Dois deles são aqui destacados como referências à militância política e à transformação da consciência experimentada pelos sertanejos. O primeiro deles se chamava Aristóbulo.

---

537 GORKI, Máximo. **A Mãe**. 3 ed. Ver. Maria Fernanda de Almeida Prado Campos, Ana Corbisier, Geraldo Martins de Azevedo Filho. São Paulo: Expressão Popular, 2005.
538 **DICIONÁRIO DE FILOSOFIA**. Editorial Progreso: Moscú, 1984.p.364. Realismo Socialista.
539 LIMA, P. **Op. Cit.**p.62
540 MARTÍNEZ, Tomás Eloy. **O romance de Péron**. Trad. Sérgio Molina. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.p.51

4.2. ARISTÓBULO, O NARRADOR.

Parte da narrativa é vista sob a ótica de Aristóbulo, telegrafista que se desdobrava nas funções de chefe, bilheteiro e despachante da Estação Ferroviária da Pedra. Classificando-se como "telegrafista numa biboca, ferroviário de estrada sem futuro", o moço estava ali por perseguição política, mas mantinha-se ligado ao mundo por jornais que recebia e pelos livros que lia, chegados do Rio de Janeiro, do Recife, de São Paulo, de Madri, Lisboa e Paris. Letrado, passara a observar os passos do fundador da Vila da Pedra. Nas lendas sobre o enriquecimento espantoso de Delmiro o rapaz identificava falcatruas e contrabando. Mantinha em silêncio uma desconfiança em relação ao negociante. Embora permanecesse calado, "entretinha-se anotando essas coisas em cadernos guardados cautelosamente no fundo das gavetas". Todavia, o que levava Aristóbulo a escrever era a consciência de que presenciava acontecimentos importantes por meio dos quais o marasmo da Estação teria fim. Assim, aceitando o "dever do cronista", o funcionário ia-se aos poucos "deixando apaixonar pela obra do coronel Delmiro. As prevenções, as reservas com que o considerava antes eram vencidas pela grandiosidade daquele plano". Para Aristóbulo, que vivera no Recife nos tempos áureos do Mercado do Derby, o cearense era "um bárbaro empenhado em fundar grande indústria"[541].

A consciência demonstrada por Aristóbulo de seu papel como cronista lembra, em parte, as considerações de Walter Benjamin: "o cronista que narra os acontecimentos, sem distinguir entre os grandes e os pequenos, leva em conta a verdade de que nada do que um dia aconteceu pode ser considerado perdido para a história"[542]. E, deste modo, pelo fato de ser das letras, Aristóbulo se torna uma figura importante no romance, nas conversas da trama. Foi dele a idéia de escrever sobre Delmiro, justamente após a sua morte. Certo de que conhecia os mandantes do assassinato do coronel – "não tinha a menor dúvida a respeito (...) Não eram sertanejos e nem no Brasil residiam. Lá do estrangeiro tramavam tudo" –, o telegrafista pensou em escrever um artigo denunciando tudo. Porém, como publicar tal idéia sem enfrentar represálias ou, pior, publicar num jornal de pouca

541 LIMA, P. **Op. Cit.**p.23, 26,25

542 BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Trad. Paulo Sérgio Rouanet. Pref. Jeanne Marie Gagnebin. 7ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas; v.1).p.222-232.p.223

visibilidade? A solução encontrada foi escrever uma apologia ao coronel industrial, símbolo do burguês nacional. Aristóbulo escreveria "um ensaio sobre a figura de Delmiro Gouveia, sua obra civilizadora, sua grande experiência de pioneiro da eletrificação, impulsionador da indústria brasileira". O rapaz ponderou que o seu escrito colocando o negociante "em plano mais alto, seria bem acolhido na imprensa da capital. Repercutiria, valeria como protesto indireto – pelo menos isso – contra aquela selvageria levada a cabo por instrumentos de conhecido truste internacional". Amarrar o destino dos operários ao elogio do patrão era a alternativa mais adequada para Aristóbulo. Sozinho, o trabalhador nacional não poderia levar a revolução adiante. Por isto, o telegrafista se consola: "Ao desgosto íntimo de não poder pegar o touro pelos chifres, opunha aquela saída. 'O corpo cede, às vezes prostitui-se, até. Mas que se salve a alma"[543].

E como uma prostituta, Aristóbulo vende um amor que não tem. Querendo atacar aos ingleses, de quem o Brasil era aliado em tempos de Guerra, resta ao cronista da Pedra arquitetar um mártir civilizador tomando a vida de Delmiro como matéria-prima. A idéia, a única escapatória que restara ao telegrafista, funciona no romance como uma explicação para as apologias que o coronel recebera após a sua morte. Tal visão provavelmente fincava suas bases numa leitura etapista da história sugerida pelo PC. A conscientização sobre o papel histórico a ser desempenhado pelo proletariado só seria possível com a inserção do país no capitalismo pleno. As indústrias pariam os operários e eram estes os destinados a fazer a revolução. Delmiro nasce assim, através da pena de Aristóbulo, como um herói mitológico, um mártir necessário, destinado a cumprir papel maldito nos combates ao capital estrangeiro. A Fábrica da Pedra, definida como "potência erigida em cimento, ossatura de aço respirando pelos pulmões da usina de Paulo Afonso", tendo o seu maquinário destruído por seus novos proprietários, seria o "coração" de Gouveia. Era ela que mantinha de pé o herói já morto. O imperialismo inglês, "antítese da solidariedade humana", marretou sem dó a obra gigantesca encravada no sertão: "É feroz o monopolista quando tem de abrir caminho à sua expansão. Destrói, devasta, arruína povos, saqueia nações, tripudia sobre tudo quanto signifique nobreza e escrúpulo"[544]. Em torno do cronista gravitava um grupo de jovens, amigos desde a adolescência, crescendo *com* e *na* Fábrica da

543 LIMA, P. **Op. Cit.** p.184
544 LIMA, P. **Op. Cit.**p. 215

Pedra, descobrindo as artimanhas do “inimigo”, do “flagelo do mundo”. Entre estes rapazes circulavam livros, panfletos e jornais divulgadores das idéias socialistas. Os moços eram Horácio, Vicente e Cláudio Timbé. Este último, pelas metamorfoses que experimentou na obra, pode ser visto como uma alegoria do despertar da consciência operária.

4.3. CLÁUDIO, SERTANEJO OPERÁRIO

Cláudio, filho do velho Mané Timbé é possivelmente a personagem que experimenta uma das maiores transformações. Ainda menino, foi trabalhar na Fábrica como ajudante na seção de encarretelamento e, lá, viu “as máquinas surgindo do chão”. O pequeno sertanejo “nunca tinha visto aquela forma de trabalhar, os homens fazendo sempre alguma coisa, sem perder um minuto, sem conversar, obedecendo às ordens gritadas pelo mestre”[545]. Com o tempo, as coisas mudaram. Rapaz, Cláudio vivenciou modificações significativas na forma de ver o mundo. Inserindo seu personagem num lento processo de transformação, o romancista indaga se o que moço experimentava “era apenas a mudança da inocência, já tão distante, no tino do homem que se formava lentamente, com o aparecimento de pêlos no rosto e o engrossar da voz?” Ou, quem sabe, “surgia outra vontade, um conhecimento novo, uma pessoa diferente no operário mecânico da Companhia Agro-Fabril Mercantil?”.

Cláudio é um “mujique”, o camponês mencionado por Gorki e Trotski, que se torna operário. A mutação é acompanhada do contato com os livros emprestados por Aristóbulo. Mesmo tendo pouco estudo – “contando bem, não cursara dois anos de escola, no Assaré e na Pedra”, escreve Lima[546] – ele avança nas leituras. Ao ler as primeiras páginas de *A Mãe*, Cláudio começou, quase mecanicamente, a comparar a vida das personagens russas e a que levava nos domínios de Gouveia. Entre um povo e outro, a mesma tristeza, a mesma opressão – e aqui aflora outro traço do realismo socialista, o seu caráter internacionalista –, a mesma modorra, um sentimento comum entre os dois povos, sentimento este que solapava tudo: “a fábrica, a vila operária, o arruado da Pedra, misturava-se em seu pensamento aos becos frios e sujos de uma fábrica, não sabia em que recanto sombrio e

545 Ibidem. p.47
546 Ibidem. p.108

triste de um país desconhecido". Depois de ler o livro em apenas uma noite, Cláudio passou a admirar a coragem de Gorki e a força dos seus personagens: "Que poder, o daquele homem! Soltara os seus personagens pelo mundo afora. Chegavam até ao sertão brasileiro, até ali à Fábrica da Pedra, sem temer o coronel Delmiro". Pavel, a mãe e seus camaradas "estavam sofrendo e lutando, ensinando a verdade, abrindo os olhos mais pesados de cansaço. Pondo a funcionar o motor de arranque da consciência dos trabalhadores"[547].

Cláudio compartilha sentimentos com o seu criador. A admiração e os elogios dirigidos a Gorki refletem traços das perspectivas de Motta Lima. A passagem citada é uma pista sobre como o autor concebeu o papel dos livros no trabalho de propaganda comunista. Era isto o que a sua própria escrita almejava: despertar, provocar, inquietar. Uma preocupação amparada pela postura do Partido diante da arte. Imerso na perspectiva que punha o escritor socialista sob atenta vigilância[548], Pedro Motta Lima esperava colocar em ação um sentimento que ele julgava existir de modo latente nos excluídos do campo e da cidade. Era esta a missão da sua peça literária, era isto a que deviam servir os heróis do seu romance.

De certo modo, Cláudio é como seu criador. Um leitor. Motta Lima leu e se apaixonou pelo texto de Gorki. Quis dividi-lo com seus leitores. E, como Ginzburg certa vez escreveu, "o modo como um ser humano reelabora os livros que lê é muitas vezes imprevisível"[549]. Por sua vez, numa tentativa de situar a perenidade e a diversidade interpretativa da obra literária, Terry Eagleton explicou que:

> O fato de sempre interpretarmos as obras literárias, até certo ponto, à luz de nossos interesses – e o fato de, na verdade, sermos incapazes de, num certo sentido, interpretá-las de outra maneira – poderia ser uma das razões pelas quais certas obras literárias parecem conservar seu valor através dos séculos[550].

547 Ibidem.120
548 BENJAMIN, Walter. Nova literatura na Rússia. In: **Documentos de cultura, documentos de barbárie: escritos escolhidos**. Sel. Apr. Willi Bolle. Trad. Celeste H.M. Ribeiro et. al. São Paulo: Editora Cultrix Editora da Universidade de São Paulo, 1986.p.97
549 GINZBURG. Introdução. In: **Nenhuma ilha é uma ilha: quatro visões da literatura inglesa**. Trad. Samuel Titan Jr. Companhia das Letras, 2004. p.14
550 EAGLETON, Terry. Introdução: o que é literatura? In: **Teoria da literatura: uma introdução**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.p.17

Desta maneira, como entender as transposições feitas pelo autor? O poder de um livro como *A Mãe* encontra justificativa nas próprias limitações históricas e culturais dos leitores. O exercício de adaptar situações de obras comunistas européias aos sertões exigiu criatividade e astúcia. Os diálogos que permeiam o seu livro, os ecos de Marx, Engels, Gorki, Tolstoi são perceptíveis, mas sutis.

Cláudio, como Pavel, se torna um apaixonado pelos livros. Em certo momento do romance, o rapaz cogita faltar ao trabalho na fábrica, mesmo sabendo da punição certa. Deste modo, ele "aproveitaria para avançar na leitura que o apaixonava", onde estava encontrando "os protestos guardados em silêncio dentro de seu peito"[551]. Depois de ler Gorki, Cláudio passou a ter Pavel como uma espécie de companheiro fantasma. A trajetória corajosa do operário russo motivou o sertanejo. Deste modo, após a demissão de Horácio, devido à publicação de um jornal operário, Cláudio parou diante do muro da Fábrica. Ouvia palavras que exigiam ação:

> Quem falava? Um ser fantástico, operário também como ele. Operário que vivia muito longe, em terras de que estavam tendo justamente naqueles dias vagas notícias, a respeito de uma revolução que pusera abaixo o monarca mais odiado. O operário contra quem os soldados atiravam, e no entanto continuaria vivo para sempre. Era Pavel[552].

Tal como a personagem russa, Cláudio queria "descobrir a verdade". Daí é possível entender porque o sertanejo "leu e releu" o trecho no qual Gorki afirmava que "a vida do operário era em toda parte a mesma coisa". Tal certeza era possivelmente compartilhada por Motta Lima, que adotou em seu romance alguns procedimentos utilizados por Gorki. É possível, inclusive, indicar diversos episódios presentes no texto russo também perceptíveis no livro do brasileiro. Eis alguns deles.

551 LIMA, P. **Op. Cit.** p.161
552 Ibidem.p.147

4.4. “EM TODA PARTE A MESMA COISA”: PARALELOS & RESSONÂNCIAS

Em *A Mãe*, os operários decidem fundar um jornal. Pavel declara nas primeiras páginas: “-Precisamos de um jornal!”. Por sua vez, cabe a Horácio a fundação na Pedra de um “jornalzinho composto e impresso na tipografia da fábrica”, denominado *O Arauto*. No periódico de duas páginas, o mesmo Horácio saudava a Revolução Russa. Aliás, deve ter soado instigante ao escritor o fato de que Delmiro morreu no ano e mês em que a Revolução Russa se consolidou com a chegada dos bolcheviques ao poder. Entrementes, também na frenética atividade editorial os autores voltam a se aproximar. Se Motta Lima foi editor de alguns periódicos, Gorki (na verdade Aleksj Maximovic Peskov) ajudou a organizar o primeiro jornal legal dos bolcheviques.

Em outra passagem, é possível ler que “os homens viam-se durante o trabalho, cada qual preocupado com o seu que-fazer, pago por tarefa. Tocando para adiante sem parar, que nem peça de máquina”. Tais homens, segundo Motta Lima, “saíam juntos, as ruas calçadas de grandes lajes enchiam-se de rumor, só assim quebrando o silêncio imposto desde as oito da noite pelo toque para os adultos, uma hora apenas do recolhimento imposto para as crianças”[553]. No livro de Gorki sabe-se que de casas pequenas, como as da vila da Pedra, “saíam apressados, como baratas assustadas, homens de ar aborrecido e músculos ainda cansados”. Trata-se de homens que, conforme o russo, “quando se encontravam, conversavam sobre a Fábrica, as máquinas, falavam mal dos contramestres. Não havia palavra, pensamento que não dissesse respeito ao trabalho”[554]. No texto brasileiro, com o tempo, “o que antes se chamava extraordinário passava a ser rotina”. E os operários, desumanizados feito as “baratas” de Gorki, deixavam o trabalho apenas por uma hora para o almoço e “voltavam assim que o apito dava um sinal rápido. E tudo recomeçava. Presos àquela vida como insetos em teia de aranha”[555].

Em *A Mãe*, Uma operária revela: “os filhos vêm ao mundo, não temos tempo de vê-los crescer, por causa do trabalho que nem sequer dá pão”. E acrescenta: “-Tive dois. Um, tinha dois anos, queimou-se com água fervendo; outro nasceu morto, antes do tempo, por

553 LIMA, P. **Op. Cit.** p.119
554 GORKI. **Op. Cit.** p.12
555 LIMA, P. **Op. Cit.** p.118

causa do maldito trabalho!"[556]. Já no texto de Motta Lima, quem morre é Amelinha, filha de Sinhá Luzia, amiga dos Timbé. A menina "embora sempre doentinha, com aqueles resfriados, não queria deixar de trabalhar", pois "conhecia as necessidades que havia em casa". Falece também o bebê da família Timbé que "devia chamar-se Maria das Dores. Morreu de espasmo aos sete dias de nascida e os olhos de Filomena, como de tantas outras vezes, não tiveram lágrimas para chorá-la"[557].

Da mesma forma que ocorre com a protagonista de *A Mãe*, Cláudio aprende a ler através do desafio de entender o mundo à sua volta. No texto russo, Nivlona começa lentamente a entender os anseios do filho comunista. Alfabetizada tardiamente, lia aos poucos debruçada sobre as páginas e movimentando os lábios. O jovem operário sertanejo também tropeça em termos e frases complicadas que "pareciam um quebra-cabeças", até apreender o sentido das palavras nos livros e jornais. A presença de passagens em Lima que quase se sobrepõem ao livro de Gorki, situam a obra como um trabalho híbrido, uma tentativa de "traduzir" não o texto, mas a sua mensagem[558].

Porém, o autor brasileiro tem uma preocupação a mais: a denúncia do imperialismo inglês. O assassinato de Delmiro é a alegoria do ataque à indústria nacional. Um operário repete: "-Atiraram no homem, a fábrica morrerá também". Morto Gouveia, a fábrica pouco tempo depois é comprada e as mudanças (negativas) não tardam a chegar: "Os portões da Companhia fecharam-se para os moradores da Pedra. Até mesmo as autoridades brasileiras precisavam pedir autorização aos ingleses para ter acesso àqueles locais". Para Cláudio, já homem feito e pai de um bebê – "uma operariazinha" – os problemas só aumentaram. Com a nova administração, ele se viu obrigado a "correr em auxílio da família". O pai, o velho Timbé, homem um dia orgulhoso de sua ascendência, agora "passava os dias bebendo cachaça pelas vendas" (eis aqui o alcoolismo, outro traço nefasto comum entre personagens de Gorki e os do brasileiro). Porém, o que mais indignava Cláudio não era a morte de Delmiro, patrão que ele mesmo desejou matar: "o que doía era aquilo que estava

556 GORKI. **Op. Cit.**p.350
557 LIMA, P. **Op. Cit.** p. 159-160; 121
558 BURKE, Peter. **Hibridismo cultural**. Trad. Leila Souza Mendes. São Leopoldo, RS: Editora Unisinos, 2006. (Coleção Aldus, 18).p.27

acontecendo, a Pedra e a cachoeira de Paulo Afonso na mão de estrangeiros"[559]. Ou seja, o problema maior era ver "gente de fora" se intrometer em assuntos sertanejos.

Fábrica da Pedra é uma obra com tragédias, dor, tristeza, ódio, fome, miséria e principalmente esperança. Apesar da morte de Delmiro, da venda da fábrica para os estrangeiros, o tom do livro é otimista: "Mesmo diante da derrota momentânea a classe operária não se abate, não se rende. O inimigo estava ganhando uma batalha. Mas não seria a última nem a decisiva"[560]. Acompanhando as teses da revolução democrático-burguesa, os desígnios da III Internacional, mais próximo de Lênin e Stálin do que de Trotski, Motta Lima enquadrou o operariado nacional como segmento ainda frágil, sem condições de combater sozinho o imperialismo[561]. A aliança com a burguesia nacional, representada por Delmiro, era imprescindível para a vitória. O que parece ser mais importante para o autor, apesar da morte de Horácio nas mãos de capangas patronais, mesmo com a vitória do capital estrangeiro sobre o nacional e da transformação de um burguês que não compreendeu corretamente as regras do jogo do capitalismo em herói nacional, é o fato de haver sido posta a idéia de sertanejos, antes sem uma leitura crítica do mundo, terem despertado para a exploração que os abatia e, aos poucos, irem se erguendo. Havia sido dado o arranque para o surgimento de uma classe operária no sertão. Como Nivlona, que encerra o livro de Gorki sufocada em castigos, mas sem desistir, assim também seriam os operários da Pedra.

4.5. A RECEPÇÃO DA OBRA

Fábrica da Pedra provocou reações dúbias entre os estudiosos de Delmiro Gouveia. Se, por um lado, Francisco Magalhães Martins utilizou diversas passagens do livro para ilustrar e até mesmo para fundamentar seus argumentos (ver, por exemplo, as páginas 85, 176-178, 187-188 e 191 da biografia de sua lavra), José de Alencar Araripe criticou ferozmente a obra. Araripe afirmou que Delmiro não foi compreendido por Motta Lima em uma narrativa considerada falha já por se anunciar como verídica. Outro a mencionar a

559 Ibidem. p. 208-209
560 Ibidem. p. 220
561 REIS, José Carlos. **As identidades do Brasil: de Varnhagen a FHC**. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1999.p.153

obra de Motta Lima foi Paulo Dantas, que nos tempos de surgimento de *Fábrica da Pedra* realizava pesquisas sobre Delmiro.

Dantas observou que Lima produzira seu romance histórico "escrevendo para ser lido e entendido pelo povo" [562]. No entanto, como não se pode falar em uma "crítica puramente literária"[563], as palavras dirigidas ao romance por seus "rivais" são chaves na compreensão sobre os seus impactos. Em um texto intitulado "Apêndice Curioso: o Delmiro Gouveia de Mauro Mota, o meu e o dos outros", Paulo Dantas lamentou a pouca naturalidade de Motta Lima e seu enfoque político-partidário. Apesar disto, quando comentou o livro, em tempos de ditadura, o mesmo crítico alertou para a importância das suas discussões naquele momento histórico de "procura e entendimento para os reais problemas sociais do Nordeste". Deste modo, mesmo tratando-se da obra de um comunista, que descreve Gouveia como um patrão extremamente severo, ferindo com sua pena a idealização de terra harmoniosa anos depois descrita em conto do próprio Paulo, este último classifica o texto como "romance animado e bem estruturado, trabalho motivado por uma grande causa de amor e justiça"[564]. Porém, o título do trabalho de Dantas evidencia as diferenças entre a sua perspectiva e a de Motta Lima. Na escrita deste último, o Delmiro "de Mauro Mota" não teve a primazia.

Todavia, não se deve estranhar a desconfiança gerada sobre o romance. Porque se por um lado há o elogio ao empreendimento de Gouveia, por outro ele não preocupa Motta Lima como alguns poderiam esperar. O problema em críticas como a de Araripe e Dantas é que elas deixam de lado a militância do romancista. O livro de Motta Lima não se preocupa com a vida de Gouveia, mas com as transformações no cotidiano dos trabalhadores. O partidarismo na obra não é um acessório argumentativo. É parte fundamental, sem a qual ela não tem sentido.

Conforme a obra, Pedra se transformou num feudo de Delmiro, num espaço sem justiça, no qual os operários eram explorados ao máximo, submetidos a castigos humilhantes. O mesmo Delmiro que traz a escola é aquele que se diverte oferecendo moedas a meninos esfomeados; constrangendo casais nas festas da vila; punindo com meia

562 DANTAS, Paulo. O Delmiro Gouveia de Mauro Mota, o meu e o dos outros. In: MOTA, Mauro. **Quem foi Delmiro Gouveia?** São Paulo: Edições Arquimedes, 1967. (coleção Para Todos, 2). p.47
563 Cf.EAGLETON, Terry. Introdução: o que é literatura? In: **Teoria da literatura: uma introdução**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.p.21
564 DANTAS. **Op.Cit**. p. 48; p. 47.

dúzia de bolos os meninos fujões das aulas. Com o tempo, os dias na vila são preenchidos com castigos e sanções.

Uma mulher declara que "-Esta Pedra é uma terra sem justiça!". Motta Lima revela o corolário disto: "nessa mesma noite dois cabras arrastaram a mulher para a calçada, cortaram-lhe o cabelo e a surraram com cipó de boi até reduzir a farrapos a saia e as anáguas que ela vestia". Inocêncio, um operário, reclamou do baixo salário recebido. Como castigo pela audácia teve que

> trabalhar três dias e três noites sem ser rendido no posto nem para comer. De pé, sob a poeira fina do algodão, que entra pela boca, pelo nariz, pelos olhos e os ouvidos, entranha-se na pele, agarra-se aos cabelos e vai transformando os homens em bichos lanzudos, recobertos de uma pasta branca. Era ali mesmo que comia quando a mulher levava a janta. Ali, feito animal, satisfazia outras necessidades a que está obrigado o corpo. Na manhã do quarto dia caiu desfalecido junto à máquina. Dormiu dezesseis horas seguidas e quando acordou a administração o despediu[565].

Dominados pelo medo numa "terra de despotismo", os operários controlavam os ímpetos como podiam. Porém, as demonstrações de insatisfação aparecem. Cláudio picha na parede da Fábrica um protesto pela demissão de Horácio: "Um por todos, todos por um! Contra as demissões injustas"[566]. Os problemas se acumulam. Assim, o herói nacionalista de Motta Lima tem defeitos que não agradam aos seus biógrafos. Na trama de *Fábrica da Pedra*, Delmiro se afasta dos operários e, como observou Octávio Brandão[567], não se apóia nos trabalhadores. A narrativa oferece alegorias sobre as contradições do capitalismo. A cada página, observa-se o maquinário tomando espaço na vida das pessoas. Pouco tempo para a família e os amigos, pouco tempo para as festas. Descrevendo as arbitrariedades cometidas por Gouveia e seus empregados com vistas a manter a disciplina na Pedra, o romance se aproxima da tradição do realismo socialista (embora não deva ser pensado como completamente comprometido com esta proposta), buscando antes descrever questões

565 LIMA, P. **Op.Cit.**p. 158-159
566 Ibidem.p.148
567 BRANDÃO, Octávio. Delmiro Gouveia na indústria nacional. **Leitura**. Rio de Janeiro, n.57, mar.1952.p.25

que atingiam às massas, ainda que não deixe de situar o coronel como um grande homem. Todavia, se ressaltar tal aspecto não foi preocupação de Motta Lima, aqueles que o sucederam não tiveram restrições em mitificar Delmiro Gouveia.

4.6. PAULO DANTAS E A APOLOGIA DE GOUVEIA

Um conto de Paulo Dantas[568] (1922-2007), jornalista sergipano especializado nas obras de Euclides da Cunha, Monteiro Lobato (1882-1948) e Guimarães Rosa (1908-1967), narra a passagem de Jeremias, velho vaqueiro, e seu filho Daniel, tocador de realejo, pela cidade da Pedra. A visita teria se dado no mês de abril, durante a semana santa, em 1917. Pouco tempo, portanto, antes do assassinato de Gouveia, em outubro do mesmo ano. Sugestivamente batizado "Delmiro Gouveia (Aleluia em Pedra)", o texto cita versos recolhidos pelo autor em sua visita à Pedra, em 1955, época em que realizou demorada viagem pelo Nordeste. Como outros escritos aqui mencionados, Dantas entrega ao seu leitor reminiscências, reconstruções fragmentárias suas e de seus depoentes. A epígrafe da narrativa reafirma a originalidade de Delmiro e sua posição entre os "heróis" populares. Diz ela: "Moço, até hoje, estou procurando formar quadra dos grandes homens do Nordeste, mas não acho não. Só conheço é mesmo três: Lampião na valentia; Padre Cícero na oração e Delmiro Gouveia no trabalho" [569]. Na tríade citada, Delmiro aparece como um contraponto. A valentia, a violência, a oração e o misticismo são características menores diante do potencial transformador manejado por Delmiro – o trabalho. A chave para mudar o sertão. Desta maneira, aproximando Delmiro do cangaceiro e do clérigo, o autor se mostra afinado com a concepção de Mauro Mota.

---

568 Nos anos 60 Dantas ganhou dinheiro respondendo a questões sobre Canudos no programa "O céu é o limite", da TV Tupi. Após algumas publicações, lançou aquele que considerava o seu maior sucesso, o livro *Capitão Jagunço*. Anos depois publicaria *Sertão desaparecido*, obra povoada de narrativas sobre os cangaceiros, mas com o acréscimo de um outro texto, este sobre Delmiro Gouveia, provavelmente foi escrito em São Paulo, em julho de 1974. Cf. ROSO, Jayme Vita. Conversando com Paulo Dantas em Recife (entrevista). http://www.migalhas.com.br/mostra_noticia_articuladas.aspx?cod=14604 em 23 fev 2007. Sobre o diretor Fernando de Barros ver: SETTI, Ricardo. Fernando de Barros (1915-2002):Um mestre, na moda e na vida. http://observatorio.ultimosegundo.ig.com.br/artigos/mem180920021.htm# em 22 fev 2007.

569 Este depoimento é atribuído a Antônio Rodrigues de Andrade, o "Mainha", tendo sido recolhido por Dantas em 1955.Cf. DANTAS, Paulo. Delmiro Gouveia (Aleluia em Pedra). In: **Delmiro Gouveia e outros sertões**. 2 ed. (Sertão Desaparecido). São Paulo: Edições Populares, 1978.p. 111

No decorrer do texto o leitor é avisado de que a personagem da qual se fala com admiração "não é beato, nem cangaceiro"[570]. Delmiro se explica a Daniel lembrando que com água e luz espantara "os fantasmas que rondavam pela região". Todavia, ressalta: "Não sou beato, nem cangaceiro. Sou um homem da indústria. A indústria é quem tem que resolver tudo no Nordeste e no mundo". Deste modo, Dantas blinda o seu personagem contra os estereótipos de beatos e líderes messiânicos que pareciam se amontoar no sertão, bem como o exclui das narrativas violentas sobre o cangaço e das práticas coronelísticas. Aqui, o diálogo com autores como Magalhães Martins pode ser ouvido com clareza muito embora, lembre-se, Dantas não nutria a mesma antipatia do autor cearense pelo cangaço e por Padre Cícero. O que ele pretende destacar é o contraste da Pedra frente a outros sertões, acompanhando assim a tradição interpretativa inaugurada por nomes como Chateubriand e Oliveira Lima ao narrarem as intervenções de Delmiro Gouveia. Certos versos presentes no conto descrevem a situação da vila da Pedra quando da chegada do cearense: "Quando Delmiro chegou/ naquele triste lugar/Aquilo ali era um deserto/De ninguém querer morar,/Não tinha casa nem gente/Nem estrada para passar". Outro trecho diz: "Terra de pedra e espinho/De macambira rasteira/Naquele sertão medonho/Só se ouvia a vida inteira/O ronco do cangacu (sic)/E a queda da cachoeira"[571].

Os personagens de Dantas louvam Delmiro Gouveia e sua obra, principalmente pela transformação que o industrial realizou na paisagem da cidade. Daí, os versos de Jeremias: "Em Pedra estamos chegando/Seu casario já avistando:/Deus vos salve saudação./Foi Delmiro quem iluminou/Todo escuro do sertão". Como se vê, Jeremias se aproxima da Pedra recitando versos, observa a caatinga e o chão maltratado, prevendo mudanças: "sabia que, mais adiante, ao entrar nas terras do coronel, a paisagem se modificaria, com a margem cedendo a um cultivado verdor"[572]. A cena vislumbrada não é um espetáculo apenas aos olhos, mas também ao olfato das personagens: "cavalgando nos belos cavalos, Jeremias e Daniel viram, ao longe, a cidade cheirosa destampar na paisagem como um frasco de progresso e perfume. Pararam extasiados". Tratando do cheiro das coisas, o autor se esmera para ir além de uma impressão visual sobre a vila. Deste modo, realiza o difícil exercício de rememorar pois, como atentou Walter Benjamin, "o odor é o sentido do peso,

570 Ibidem. p.116
571 Ibidem. p. 116,113, 114.
572 Ibidem. p. p. 116;113

para quem lança sua rede no oceano do *temps perdu*"[573]. Na narrativa de Dantas, o progresso tem cheiro. É de suas reminiscências e daquelas fornecidas pelos seus depoentes que Dantas tece o seu trabalho. É deste material denso, muitas vezes indefinido, que ele recolhe os estilhaços e procurar atribuir-lhes um sentido.

Portanto, é com imagens e odores que o leitor conhece a vila da Pedra. Esta conjugação de apelos sensoriais deveria promover uma experiência diferenciada. A narrativa de Dantas seria fruto de alguém que não apenas viu o seu objeto, mas que estivera ali, conhecera a paisagem, sabia das suas cores e dos seus cheiros. O autor parece preocupado em oferecer algo mais profundo do que simples recordações visuais. E assim, os domínios de Gouveia, no conto, funcionam como espaço sagrado. Jeremias anuncia: "-Estamos chegando às abençoadas terras do coronel" [574].

Esta mudança na paisagem recebe ênfase e seu resultado positivo é interpretado como fruto da ação isolada de Delmiro que "desceu a cachoeira com a turbina na mão e fez a ligação para sua branca cidade, muitas léguas distantes"[575]. Dantas fala em modificações operadas com "o simples milagre da vontade e do discernimento de um homem". De certa maneira, sua conclusão se aproxima da crônica de Graciliano Ramos, tantas vezes já mencionada. Dantas escreveu que a "região, deserdada sob esse sopro, havia se feito oásis, virado uma cidade, com um casario uniforme, fábrica de linha, hotel, água encanada até luz elétrica, tudo no lazer da felicidade". Os benefícios trazidos por Gouveia servem para indicar a singularidade do coronel que levara o progresso, o mundo industrial, à Pedra.

A certeza no desenvolvimento através da industrialização e a conseqüente mudança do sertão surgem nas falas dos personagens do conto. Delmiro dirá: "-Estou convencido que somente a industrialização salva o povo da pobreza, da miséria". E, ecoando palavras de Euclides da Cunha, como fizeram outros que estudaram o cearense, Paulo Dantas apresenta a redenção do sertanejo por meio da chegada de maquinários e de práticas modernas. Por isto, ao explicar as razões que o levaram a fixar-se em lugar tão inóspito, Gouveia dirá que resolvera "ficar e fazer alguma coisa pelo povo do sertão". Concluirá: "-Escolhi Pedra como minha morada ideal. Introduzi na cidade a luz elétrica, a indústria, o

573 BENJAMIN, Walter. A imagem de Proust. In: **Magia e Técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Trad. Paulo Sérgio Rouanet. Pref. Jeanne Marie Gagnebin. 7ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas; v.1).p.49
574 DANTAS. **Op. Cit**. p. 115
575 Ibidem. 116.

progresso, a instrução e higiene"[576]. Assim, manejando artefatos da indústria, instruídos e limpos, os sertanejos seriam outros.

Alguns dos versos declamados por Jeremias falam sobre a recepção às intervenções de Gouveia: "Tem duas coisas no mundo/Que eu vejo e me admiro;/É o trem lá de Piranhas/E o carro de Delmiro". Ou seja, dois ícones da modernidade (trem e automóvel) impressionam o sertanejo. Delmiro era dono de carros, objetos rarefeitos nos dias em que viveu nas Alagoas. Os impactos da circulação dos seus veículos, cruzando as estradas do sertão, principalmente à noite, surgem noutras quadras: "Minha mãe o que é aquilo/Que vem assombrando a gente?/- É o carro de Delmiro/Com [o] um fogo aceso na frente"[577]. Os versos oferecem uma instigante leitura do presente da escrita[578]. Afinal de contas, como escreveu Martínez, "não é a memória exata o que importa, e sim o que cada um aproveita dela: a coloração com que a impregna"[579]. As descrições sobre o carro e sua recepção exemplificam a complexa operação de conviver com o novo, analisá-lo e registrar as suas impressões sobre ele. O autor tentou fixar as quadras, até então ditas de memória e passíveis de mutações contínuas.

Todavia, o sertanejo dono destes versos estava em extinção, sugere Dantas. A sua narrativa se justifica, segundo ele, como uma tentativa de fixar trechos da memória de uma gente que não tem como fazê-lo. O sertanejo não percebia como o seu mundo estava em transformação, que Delmiro Gouveia era como um "pavão misterioso de um sertão que ia desaparecer", nem como o que vinha após a experiência de progresso era algo difícil de viver[580].

A interrupção do processo civilizatório levado a cabo por Delmiro é então dimensionada com os versos cantados cuja autoria seria atribuída a Lampião: "Em toda minha vida/Nunca fui cabra de peia,/Antes de ser bandoleiro/Respeitei a vida alheia/Trabalhei e almocrevei/Para seu Delmiro Gouveia"[581]. Conforme os versos, um dos personagens citados como ícone do Nordeste já estivera sob as ordens do coronel,

576 Ibidem.p. 125,124-125.
577 Ibidem. 126,127.
578 PESAVENTO, Sandra J. História & literatura: uma *velha-nova* história , ***Nuevo Mundo Mundos Nuevos***, Número 6 - 2006, mis en ligne le 28 janvier 2006, référence du 17 août 2007, disponible sur : <http://nuevomundo.revues.org/document1560.html.> Acesso em: 17 out. 2007.
579 MARTÍNEZ, Tomás Eloy. **O romance de Péron**. Trad. Sérgio Molina. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.p. 63
580 DANTAS. **Op. Cit.**p.129
581 Idem

trabalhara para ele. Não sendo nem beato, nem cangaceiro, Delmiro, o "Antônio Conselheiro do Trabalho", como quis Mário de Andrade, "dava" emprego, "pregava" o apego ao mundo produtivo. Até mesmo Virgulino Ferreira experimentou estas benesses. Todavia, a morte do negociante pôs fim ao processo. E Virgulino, desvirtuado, entrou para o cangaço transformado em Lampião [582].

A obra criada por aquele homem sempre vestido de branco que "parecia um Salomão sertanejo" – sábio e conquistador ao mesmo tempo - é descrita no conto como uma experiência harmônica. É o coronel, apresentado como o grande benfeitor do sertão alagoano, que diz ao tocador de realejo: "- Creia, Daniel, que Pedra é um paraíso"[583]. Porém, esta idéia finda contraditória quando uma das personagens deixa escapar: "- Dizem até que o coronel, passeando a cavalo, corta na ponta do chicote os charutos das velhas que fumam nas portas das casas, cuspindo e sujando o chão"[584]. Mário de Andrade e seu texto "O Grande Cearense"[585] são novamente tomados aqui, num esforço para reafirmar o zelo do coronel pela limpeza, ainda que para isto tivesse que utilizar a força como expediente. Mesmo assim, a representação que se quer firmar é a da Pedra como um espaço de comunhão social, um lugar "cheio de luminosidades" no qual Delmiro era um distribuidor de benefícios. O próprio Daniel reforça esta leitura. O moço, sabendo que não poderia tocar seu instrumento na igreja, decidiu "pedir ao padre para deixá-lo tocar o sino, enchendo as caatingas de hosanas e epifanias". Assim ele homenageava ao senhor da Pedra: "Tocaria mil louvores ao homem que transformara o sertão maltratado num paraíso habitado, com conforto, luz elétrica e até com água encanada, que das torneiras caíam, lavando todas as

582 Maria Isaura Pereira de Queiroz informa que "na adolescência, Lampião fora almocreve", mas como explica Billy Jaynes Chandler, "os dados históricos com que se procura recompor a entrada de Virgulino para o cangaço são fragmentários, confusos e, geralmente, contraditórios". Não é impossível que o cangaceiro tenha trabalhado no transporte de courinhos. É sabido que os Ferreira se fixaram em Água Branca, numa fazenda do povoado Olho d'Água, sob a proteção do coronel Ulysses Luna, em 1920. O pai e os irmãos de Virgulino foram almocreves. Todavia, entre ter prestado serviços de almocreve - um entre centenas que inundavam a Pedra nos tempos dos courinhos comandados por Delmiro - e a "fatalidade" da opção pela vida de cangaceiro, há um passo demasiado longo. Ainda assim, não são poucos os estudiosos que atribuem à morte do Rei das peles a transformação de Virgulino em Lampião. Cf.CHANDLER, Billy Jaynes. **Lampião: o rei dos cangaceiros**. 4 ed. Trad. Sarita L. Barsterd. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.p.29; QUEIROZ, Maria I. P. **História do cangaço**. 5 ed. São Paulo: Global, 1997. (História Popular, 11).p.46

583 DANTAS. **Op. Cit.**p. 119.

584 Idem

585 ANDRADE, Mário. O grande cearense. In: **Os Filhos da Candinha**. São Paulo: Martins Editora; Brasília: INL, 1976.p.43-44

sujeiras do mundo" [586]. A perspectiva idílica que permeia o conto de Dantas encontrou, porém, leituras menos idealizadas.

Escrito em 1976 e publicado em 1978, *O Coronel dos Coronéis* de Maurício Segall surpreenderia ao leitor acostumado aos elogios dos biógrafos de Delmiro. Originalmente produzido para uma peça teatral, o texto de Segall investe na comédia para narrar a vida de Gouveia. Além da opção inovadora, há o mérito de, ao contrário de outros trabalhos, considerar as reinterpretações do passado feitas pelas classes subalternas. Neste processo, não há um alinhamento automático com a produção da cultura letrada, mas apropriações da memória oficial e produção de um modo particular de conceber o cearense. Segall evoca repetidas vezes o progresso para o Nordeste. Nele Delmiro Gouveia representa a modernização possível para uma região onde só há miséria e gente desiludida. Todavia, afastando-se da perspectiva de Paulo Dantas, o texto promove uma interpretação mais "anárquica" da história de Gouveia. Exemplo que pode ser visto nas contradições que afloram quando Delmiro tenta justificar para a irmã o modo como conduzia a Pedra. Não há nada de "paraíso" na passagem:

> Mordomo – Coronel, chegaram as fitas de cinema pro pessoal ver.
> Delmiro – O que veio?
> Mordomo – Veio uma que chama *Beijos Proibidos*.
> Delmiro – Essa não. Essa não pode.
> Augusta – Ué, por quê?
> Delmiro – Já disse. Não quero imoralidade na Pedra. (Para mordomo). Já mandou o telegrama para o Recife avisando a cantora do Santa Isabel que vou pra lá a semana que vem?
> Mordomo – Mandei
> Delmiro – E que outra fita, tem?
> Mordomo – *Tiroteio no Texas.*
> Delmiro – Também não pode. Violência não.
> (Ouve-se um tiro fora – entra Bastião correndo como tenente da Polícia de Alagoas)
> Delmiro – Que foi, Tenente Tibúrcio?

586 DANTAS. **Op. Cit.** 130

> Tenente – Foi Patrício que deu um tiro em Zé Maria.
> Delmiro – Põe a volante atrás dele. Dá um pau nele e joga na cadeia. Desordem não aturo.
> Tenente – Mas tem um porém, Coronel. O Zé Maria tava querendo comê a mulher do Patrício, Coronel.
> Delmiro – Ah, bem, crime de honra. Então deixa pra lá. (Sai Bastião/Tenente). Qual é a outra fita que veio?
> Mordomo – Não veio mais nenhuma.
> Delmiro – Então não tem mais cinema pro pessoal esta semana. Põe o projetor ali que depois do jantar você passa as fitas para mim e para D. Augusta[587].

A moral oscilante do dono da Fábrica da Pedra avançava sobre o cotidiano dos seus empregados, delimitando, punindo. As críticas que aparecem no excerto acima vão de encontro às realizações de Delmiro Gouveia narradas por Paulo Dantas, produtor de um reforço às narrativas anteriores, aquelas que emergiram com as biografias. Em Dantas, a ênfase no aspecto desenvolvimentista se dá porque, como ele mesmo explica, "é de homem muito avançado; de gente assim é que o sertão, o Brasil anda carecendo, precisando urgente"[588]. E as transformações tecnológicas promovidas pelo industrial não se destinariam a fins particulares: "- É pra Nação, para o povo inteiro tirar das suas águas o proveito e o conforto da luz elétrica", dirá Gouveia. Por sua vez, Jeremias observa que "homem dessa qualidade só faz bem e só nasce um por vez"[589]. Ressaltando a unicidade de Gouveia e o ineditismo da obra o texto aproxima o coronel de uma personagem hagiográfica.

A admiração que o autor nutria por Delmiro parece ter se ampliado após a visita à Pedra. Ali, Dantas se viu envolto em narrativas fantásticas sobre o cearense. De um evento em que participou no Hotel Delmirópolis, o jornalista registrou que "tinha as vozes de uma

587 SEGALL, Maurício. **O Coronel dos Coronéis. Comédia histórica em duas partes**. Prêmio Serviço Nacional de Teatro. VIII Concurso de Dramaturgia/1976. 3 lugar. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1978. (Coleção Prêmios, 14).p.121-123. Os personagens da peça são atores que preparam uma espetáculo sobre Delmiro. No texto original eles aparecem da seguinte forma : Alegria/Delmiro; Zefa/Augusta; Palhaço/Mordomo. No entanto, preferi manter apenas os nomes de Delmiro e de Maria Augusta.
588 Ibidem.p.116
589 Ibidem.p. 121

região inteira falando em favor do seu grande chefe, cujo exemplo era evocado em termos de parábola de um novo evangelho social do homem nordestino"[590]. E numa tessitura recheada de referências bíblicas, o autor alia imaginação e trabalho de campo. Projetando nos depoentes os relatos positivos que ansiava encontrar, o estudioso traçou um perfil martirizado para o protagonista do seu conto.

Paulo Dantas sacralizou Delmiro Gouveia sem grandes temores. A relação do industrial com a vila da Pedra é transformada em uma relação patriarcal, na qual a dominação se dava para benefício do povo e da cidadela. Segundo Dantas, "ele gostava da sua cidade. Ela lhe pertencia como uma grande amorosa. Reinava sobre ela como um Salomão, misto de sábio e conquistador". A cidade é desenhada como uma amante fervorosa, a namorada ideal. Ela aceita de bom grado tudo aquilo que lhe faz Delmiro, porque ele o faz para o seu bem. Como Deus fizera com o homem, Gouveia criou a vila da Pedra "a sua imagem e semelhança". E as atitudes tomadas visando manter o controle sobre aquela povoação eram atos de quem "sabia dominá-la e só queria o seu progresso, a sua geral felicidade"[591].

Consoante à tradição oral que afirmou acompanhá-lo antes mesmo de chegar pela primeira vez à Pedra, Dantas buscou o máximo de "testemunhos vivos" sobre Delmiro. Segundo o pesquisador, entre as pessoas que consultou, "só ouvira falar bem" de Gouveia[592]. Gouveia é como Salomão, o terceiro rei de Israel, herdeiro escolhido de Davi. Uma comparação curiosa, principalmente considerando-se alguns traços do personagem bíblico: um dos homens mais sábios que já existiu, patrono das artes, comerciante, diplomata. Ele, como Gouveia, teve também "mulheres pagãs" em sua cama[593].

Pelo relato escrito anos depois, foi a visita à Pedra que despertou em Dantas a idéia de narrar os feitos do coronel. O aparecimento do livro de Motta Lima, nos mesmos tempos em que conhecia a Pedra e em que surgia um caloroso debate sobre os sentidos da CHESF, pode ter exercido certo efeito em Dantas. Quando escreveu o seu "apêndice curioso" à biografia publicada por Mauro Mota, o sergipano fez referência ao romance de Motta Lima

590 DANTAS, Paulo. O Delmiro Gouveia de Mauro Mota, o meu e o dos outros. In: MOTA, Mauro. **Quem foi Delmiro Gouveia?** São Paulo: Edições Arquimedes, 1967. (coleção Para Todos, 2). p. 54
591 DANTAS, Paulo. Delmiro Gouveia (Aleluia em Pedra). In: **Delmiro Gouveia e outros sertões**. 2 ed. (Sertão Desaparecido). São Paulo: Edições Populares, 1978.p.
592 Idem
593 II Samuel, 12:24; Reis, 11:43;Neemias 13,26. **Bíblia do Estudante Aplicação Pessoal**. Ver. Almeida Rer. Cor. Casa Publicadora das Assembléias de Deus, 1995.

e destacou o papel que Gouveia poderia cumprir como catalisador de um novo ciclo no romance nordestino. A própria publicação de *Fábrica da Pedra* atestava isto. O romance vinha "desbravar para as letras nacionais, o culto aos homens positivos e representativos da chamada energia e salvação nacionais"[594]. A literatura serviria, deste modo, como um significativo suporte à memória.

Todavia, lembre-se que Dantas não leu *Fábrica da Pedra* com satisfação. Embora admire a mescla entre personagens ficcionais e reais, o autor de "Delmiro Gouveia e os sertões" reprova o partidarismo presente na obra de Motta Lima, permeada de "certos laivos ou chavões do romance político-partidário, bem como de certos recursos fáceis do jornalismo". Faltava à obra "uma maior naturalidade sertaneja de linguagem". Estes problemas, elencados por Dantas, supõem uma leitura incômoda da saga de Gouveia na perspectiva de Motta Lima. Os tais depoentes que só falavam bem de Delmiro, na obra de Motta Lima, disputam com figuras como Aristóbulo e Cláudio Timbé.

Em Paulo Dantas, observa-se o projeto para uma leitura hagiográfica de Gouveia, propondo modificações sem necessariamente implicar uma postura revolucionária. Narrando nos mesmos tempos em que se ventilava a produção do filme *Coronel Delmiro Gouveia*, o jornalista sergipano executa uma leitura harmoniosa das relações entre Gouveia e seus empregados. Ao mesmo tempo, enquadra a paisagem – o sol, as pedras, a cachoeira, a vegetação – como elementos subalternos aos desígnios do coronel, que os manipula em prol dos pobres sertanejos e do Brasil. Em tempos de desenvolvimentismo, Delmiro Gouveia aparece como um herói a quem os brasileiros, como a personagem Daniel, deviam cantar hosanas. Décadas depois do seu texto, uma nova apologia literária foi endereçada ao senhor da Pedra.

---

594 DANTAS, Paulo. O Delmiro Gouveia de Mauro Mota, o meu e o dos outros. In:MOTA, Mauro. **Quem foi Delmiro Gouveia?** São Paulo: Edições Arquimedes, 1967. (coleção Para Todos, 2). p. 48

4.7. O NINHO DA ÁGUIA: NACIONALISMO E REDENÇÃO MODERNIZADORA

O Ninho da Águia, de Adalberon Cavalcanti Lins, foi finalizado em 1987 e publicado no ano seguinte. Na época, o autor já era conhecido por outros romances[595]. Lançado pela Editora Sergasa, o livro de 455 páginas foi publicado com o apoio do então secretário estadual de Cultura e Esporte, João Nascimento, e do governador Fernando Collor de Mello (1986-1989). A obra segue uma ordenação cronológica. Não há, na escrita de Lins, qualquer pretensão em experimentar com os diferentes tempos e espaços vividos por Gouveia (como o fez Pedro Motta Lima). O livro inicia-se com o nascimento de Belo Farias, pai de Delmiro, e se estende até momentos posteriores ao assassinato do protagonista. Este percurso linear e cumulativo, cobrindo um período que vai do primeiro quartel do século XIX até o início do XX, é feito em 3 partes divididas em 62 capítulos. Para escrever aquilo que denominou "Saga Delmiro Gouveia", o autor explorou os biógrafos. Mas quais biógrafos?

Lins utiliza diferentes biografias de Delmiro, porém as que aparecem com maior freqüência são as de Tadeu Rocha, Mauro Mota e Magalhães Martins. Tais autores são usados principalmente na primeira e na segunda parte do seu texto (que vão das páginas 17 a 165). Estas seções iniciais respondem pela forja do herói, ou seja, é nelas que o leitor será apresentado a Gouveia e suas primeiras aventuras. O autor concentra na terceira parte a narrativa sobre a vida do negociante na Pedra e seus empreendimentos no local.

Assim sendo, pode-se dizer que as duas primeiras partes do livro são "documentais". O autor busca autoridade para falar de Delmiro reproduzindo trechos de diferentes biógrafos, num quiproquó que funde documentação oficial e texto ficcional. Tentativa de pouco sucesso. Adalberon parece ficar no meio do caminho. A sua experiência, pouco feliz, finda num livro cansativo e recheado de situações inverossímeis.

O autor embrenha-se numa perspectiva da história factual e limita seu trabalho a enredar cronologicamente a vida de Gouveia. A experiência com as passagens de biógrafos não serve para que Lins ensaie um projeto mais audacioso. Citar para ele é apontar a

595 Algumas outras obras do autor: *Coquetelismo no sertão* (1956); *Curral Novo* (1958); *Caminhos Incertos* (1976); *O Tigre dos Palmares* (1978).

verdade, é estabelecer o *effet de vérité* e reforçar as suas afirmações[596]. Porém, o problema maior não é este, é o funcionamento das citações, que ganham o estatuto de "máximas", teoremas dos quais não se pode duvidar. O romance, sobretudo no início, aproxima-se de uma monografia. Tadeu Rocha, o biógrafo mais citado, com aproximadamente 15 menções, aparece, por exemplo, nas páginas 163, 166, 169-170, 171 e 172.

Por sua vez, na terceira parte do livro, composta por 48 capítulos, Lins praticamente abandona o recurso e desequilibra o ritmo narrativo. Isto, todavia, não melhora a obra, porque o autor teima em repetir informações e, se não cita abertamente os biógrafos[597], "reescreve" passagens inteiras de figuras como Mauro Mota e Gilberto Freyre. São praticamente os mesmos textos, mas deslocados no tempo e no espaço, imersos em outro contexto.

Alguns trechos dos escritos de Mauro Mota percebidos em certas partes da obra evidenciam que embora não tenha sido tão citado quanto Tadeu Rocha, o pesquisador pernambucano permaneceu como referência obrigatória aos estudiosos da vida de Gouveia, bem como indiciam uma das possíveis coordenadas de Adalberon para apresentar seu personagem como um modernizador. Por sua vez, Freyre ecoa pela página 132 na qual a menção do Velho Félix a um alemão abismado com o Derby é explorada[598]. Outro trabalho que parece ter influenciado Lins, embora não seja mencionado em momento algum, foi o filme *Coronel Delmiro Gouveia* de Geraldo Sarno (1977). As observações da página 224 consistem em adaptações da fala que abre a película:

---

596 Cf. GINZBURG, Carlo. Ekphrasis e citação. In: **A micro-história e outros ensaios**. Trad. António Narino. Lisboa: Difel/ Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989. p.215-232. O mesmo texto foi publicado com algumas modificações sob o título de "Apontar e Citar: a verdade da história". **Revista de História**. Unicamp, n.2/3, inverno,1991. p.91-105.

597 São os seguintes biógrafos citados e as respectivas páginas nas quais eles aparecem no livro de Lins: 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). Ver páginas 60-61, 152-153; MENEZES, Olympio de. **Itinerário de Delmiro Gouveia**. Recife:Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais, 1963. Ver páginas 71, 10,161; LIMA JÚNIOR, Félix. **Delmiro Gouveia: o Mauá do Sertão alagoano**. 2 ed. Maceió: Federação do Comércio do Estado de Alagoas, 1983. Ver páginas 82-83, 136-137; MOTA, Mauro. **Quem foi Delmiro Gouveia?** São Paulo: Edições Arquimedes, 1967. (coleção Para Todos, 2) na p.128; ROCHA, Tadeu. **Delmiro Gouveia:o pioneiro de Paulo Afonso**.3ed.Rev.Aum.Recife: Universidade Federal de Pernambuco, 1970. Ver páginas 53, 84-85, 91, 100-101,115, 119, 120-121,145, 158, 163, 166, 169-170, 171, 172, 446.

598 Ver por exemplo: LINS. **Op.Cit.**p.127 e 128.

> Não se vê ninguém desocupado, não. É o causo de dizer quem não trabaia não come [II]. Quando o coroné vê um cara vadiando, manda ele juntar pedras pras construção [III]. Quando chega um magote de retirantes, dos bandos do Ceará [I], onde a seca tá tinindo, o coroné dá de-comer trabaio pra eles ganhar dinheiro [IV][599].

No filme:

> com a chegada dele foi mesmo que ter enricado (sic) [IV]. Quando chegava um retirante nu, ele mandava vestir [I]. (...) Se tava com fome, dava de comer [II]. E no outro dia ia trabalhar. Quando o serviço era pouco ele mandava juntar pedra nos mato, nas malhada [III] (...) mas ninguém passava fome, nem tava parado(...)[600].

Apesar de utilizar diversos trabalhos sobre seu protagonista, Adalberon sequer menciona o romance de Pedro Motta Lima. É pouco provável que não o conhecesse, haja vista ter lido cuidadosamente Magalhães Martins que, como já foi dito, utilizou a obra de Lima para fundamentar a sua. O mais provável é que, assim como Paulo Dantas, Lins não tenha gostado do que leu em *Fábrica da Pedra*. Não é de admirar. Sua obra caminha em sentido contrário ao do romance escrito três décadas antes.

Se Motta Lima modula seu olhar entre Gouveia e seus operários, Lins dedica atenção privilegiada ao primeiro. Em sua escrita, as classes subalternas são agentes passivos de uma relação de dominação. É a genealogia do *Rei das Peles* que interessa, a sua psicologia. Embora batizado à maneira da obra de Lima com o nome de um empreendimento de Gouveia, Lins não se ocupa das pessoas em torno deste projeto, mas do seu idealizador. O "Ninho", neste caso, pode ser pensado também como um período, um momento na vida de Delmiro, ou seja, o "tempo do ninho". Foi esta a época da vida de seu protagonista que privilegiou – algo evidenciado nas quase 272 páginas dedicadas ao período. Coincidentemente, também foi este o corte temporal escolhido por Motta Lima.

Quem foi Delmiro Gouveia? Um autêntico herói romântico para Adalberon Lins. Um homem repleto de virtudes e pobre em defeitos. A estrutura de *O Ninho da Águia* em

599 LINS. **Op.Cit.**p.224
600 SARNO, Geraldo e SENNA, Orlando. **Coronel Delmiro Gouveia Roteiro Premiado no Festival de Brasília -1978**. Rio de Janeiro: CODECRI, 1979.p.104.

sua primeira etapa cumpre, no projeto de memória de Adalberon Cavalcanti, a tarefa estratégica de informar o leitor sobre a linhagem do mártir. Organizado em três partes, este bloco cobre o período que vai do nascimento de Belo Farias até o seu envolvimento com Leonila, o nascimento do herói e de sua irmã, Maria Augusta, passando pela morte de Belo na Guerra do Paraguai (1865-1870), até o casamento de Leonila, no leito de morte, com o advogado Meira Vasconcelos.

Nesta parte Adalberon Lins se esforçou para agregar a Delmiro uma linhagem nobre. O pai, Delmiro Porfírio de Farias, filho do coronel Joaquim Porfírio de Farias, dono da Fazenda São Francisco, em Ipu, Ceará, ganhou logo cedo o apelido de "Belo" já que era "menino bonito como cu de cabrito"[601]. Belo é apresentado como naturalmente pioneiro e líder: "sempre era o primeiro nas bravatas, nas brincadeiras, na escola. Enfim já trazia no berço uma impressionante vocação de líder". Freqüentemente acompanhado do seu primo Zé-de-Fogo, a coisa que Belo mais apreciava na vida era a cachoeira do Ipu[602].

Como ocorria com o eixo paterno, também a mãe de Delmiro trazia virtudes para o herói. O pai da moça, o coronel Ismael da Cruz Gouveia, dono de engenho no Pirauá, era figura de respeito. Um dos seus cavalos, de nome Jereba, serviu ao próprio D. Pedro II (informação repetida mais de uma vez pelo autor), a quem certa vez hospedou. Leonila, por sua vez, é descrita como mocinha bonita, fascinante, prendada, conhecedora do piano e do violão. Todavia, é também lembrada como "filha do pecado", por nascer de uma relação extraconjugal do coronel Ismael. A personagem ressalta para o amante: "Não sou filha legítima". A mãe da moça - portanto avó do herói da saga - era uma mulher conhecida como "Marica Avança", justamente por suas investidas contra os maridos alheios. Mas, se num primeiro momento isto poderia desequilibrar a mitificação de Delmiro, o autor limitou as influências da mulher nefasta sobre Leonila. E se esta última tinha algum defeito, vinha da tara materna, desta viciada, da "puta ordinária", "danada por macho"[603] que era Marica. A moça não tinha culpa.

Já nesta parte do livro aparecem os sinais da predestinação do protagonista. À certa altura Belo declara ao primo que levara o filho para mostrar-lhe a cachoeira do Ipu. E

601 LINS, Adalberon Cavalcanti. **O Ninho da Águia: saga Delmiro Gouveia**. Maceió: SERGASA, 1988. p.18
602 Ibidem. p. 20
603 Ibidem. p. 44

segundo o personagem, "o bichinho olhava, rindo, batendo as mãozinhas, sentado numa pedra"[604]. Deste modo, como o pai, que na juventude venerava a cachoeira, Delmiro foi apresentado ainda criança à queda d'água que, segundo Mauro Mota, ativaria a sua obsessão por Paulo Afonso. O personagem promete ao filho torná-lo um grande homem caso sobreviva aos campos do Paraguai, para onde embarcou em 1865 e foi morto em combate. Seguindo alguns biógrafos, Lins escreve que Belo Farias morreu feito herói, travando luta contra "uma multidão de paraguaios. Em volta do seu cadáver ficaram esticados uns dez inimigos, mortos numa luta corpo a corpo, de espada, lança, punhal, faca, cacete, tudo que foi arma"[605]. Por sua vez, a mãe de Delmiro foi descrita como mulher de moral inabalável, trabalhadora e educada, que morreu dignamente. Deste modo, em ambos os casos, a personagem tinha origens das quais poderia se orgulhar.

Os negócios dominam a segunda parte da saga. Dividida em 11 capítulos, esta seção da obra apresenta Delmiro ao universo mercantil e narra os seus primeiros sucessos e fracassos neste ambiente, bem como seus problemas iniciais com a política, sua ascensão no Recife, seus casos amorosos e as intrigas que levaram à fuga para Alagoas. Lins ressaltou o nacionalismo de Gouveia para destacar as tentativas do protagonista em fazer-se diferente da classe política de sua época, preguiçosa e incompetente. Outro alvo da pena do autor é Iaiá, descrita como mulher encantadora mas que, com o tempo, tornou-se um óbice ao marido. Lins acompanha, portanto, o itinerário sugerido por biógrafos como Magalhães Martins, que atribuem a Anunciada o papel de "vilã" nos episódios responsáveis pelo fim do casamento de Gouveia.

4.7.1. O NACIONALISMO

Delmiro foi educado como um nacionalista e se tornou o patriota ideal. Pelo menos é esta a sugestão de Lins ao leitor. Desde o pai, cuja morte heróica é constantemente evocada, até o padrasto, o jovem Gouveia conviveu com referências patrióticas. Anos depois, ao entrar para o negócio de peles, Delmiro terá diante de si a figura do estrangeiro como alguém ruim, um rival a ser superado. Trabalhando no cais de Ramos para The Keen

604 Ibidem. p. 58
605 Ibidem. p. 61

Sutterly Company, o cearense tinha como superior hierárquico um gerente inglês, beberrão, "um peso morto dentro do armazém", "uma figura de papelão", um homem que deixava todo trabalho para Gouveia e que "só via uma garrafa de whisky na sua frente". Diferente dele, Delmiro Gouveia afirma: "Eu não sei inglês nem beber whisky, mas sei trabalhar". Explorado pelo inglês, empregado dos norte-americanos, mas consciente desta situação, o cearense recusava sujeitar-se e ponderava: "Eles não querem é ter um brasileiro como gerente, isto sim!". E assim, páginas depois, Lins descreve Delmiro, "pobre menino nordestino brasileiro", nas ruas da Filadélfia, enfrentando e vencendo pessoalmente o adversário estrangeiro. Dali, da experiência de conviver com as grandes cidades americanas, teriam nascido idéias como o Mercado do Derby[606].

Quando se ocupa das relações de Delmiro com seus sócios, Lins fala sobre José Clemente Levy, apresentado como "inglês de origem judaica", visto por Iaiá como alguém que não lhe cheirava bem. Afinal, explica Anunciada, "foram os judeus que crucificaram Jesus Cristo. Não posso gostar nunca de tal raça". Assim, os "malvados", os "assassinos" que chicotearam e castigaram o Nazareno mereciam desconfiança. Delmiro repele as críticas da mulher e explica a ela que "o judeu é um homem como outro qualquer. Se ele é inteligente, eu sou muito esperto"[607]. Emerge novamente, a leitura de Magalhães Martins - que em *Delmiro Gouveia: pioneiro e nacionalista* não escondeu a sua desconfiança com os sócios judeus do cearense – na concepção da personagem apresentada por Adalberon Cavalcanti.[608].

A desconfiança de Iaiá será confirmada no decorrer do capítulo. Após certo tempo de sociedade, o protagonista diz: "Como você me disse, este judeu metido a inglês parece que é ladino. Mas estou de olho vivo em cima dele. Não lhe solto o pé"[609]. A dissolução da sociedade, os desentendimentos entre os dois parceiros, serão motivos para que Delmiro enfrente com mais força os comerciantes estrangeiros. O incômodo da personagem, que "no fundo era um grande nacionalista", com o fato de ter que secundar seu nome ao de Levy na sociedade porque este impunha maior respeito no mercado, é motivado pelo desejo de independência frente ao capital estrangeiro. Lins põe na personagem pensamentos de

606 LINS. **Op.Cit.**p. 77, 116, 105, 107.
607 Ibidem. p. 118
608 Cf. MARTINS. **Op.Cit.**
609 LINS.**Op.Cit.** p.119

desabafo xenófobo: “Se dependesse dele enxotaria tudo que fosse estrangeiro para os seus países. O Brasil deveria ser para os brasileiros”[610]. A justificativa para tamanha revolta é fornecida através do argumento de que a personagem já estava acostumada a ver o país estrangulado através de manobras sub-reptícias das economias estrangeiras.

A descrição de Levy como um aliado traidor, interesseiro, primeiro espécime de parceiros ardilosos que Delmiro teria, informa sobre “formas de pensar e agir” de um tempo, sobre como o autor, imerso na cultura dos seus dias, via a relação do cearense com seus parceiros comerciais. Lins reforçou suas idéias via nacionalismo econômico: “Delmiro Gouveia desejava uma independência de verdade para o Brasil, sem dever a nenhum país estrangeiro nem admitir a interferência do poder econômico de qualquer nação”[611]. O autor completa dizendo que do estrangeiro bastavam as técnicas, o conhecimento acumulado por gerações. O mesmo pode ser dito para a função das mulheres na obra. Delas, bastavam os corpos. Como se vê, é farto o grupo de vilões: mulheres, judeus, políticos.

Aliás, o universo da política é outro tema presente no segundo bloco do livro. Aqui, alguns dos principais casos envolvendo Gouveia são narrados, na maioria das vezes tentando afastar a personagem do epicentro dos acontecimentos, transformando a sua participação na vida política em um emaranhado de acasos. Em diferentes passagens, a mesma afirmação é repetida pelo *Rei das Peles*: “Não sou político e nem pretendo ser”; “Não sou político (...) mas estou aprendendo muita coisa neste setor que me dá até náuseas”; “Eu não alimento nenhuma aspiração política”[612]. Deste modo, distanciando Gouveia da política, Adalberon minimiza as relações entre o negociante e os homens de Estado.

O Conselheiro Rosa e Silva, Esmeraldino Bandeira, prefeito do Recife, e o governador de Pernambuco Segismundo Gonçalves são espécimes de um grupo ao qual o herói da saga não deve pertencer. Não têm virtudes. Na escrita de Adalberon eles são covardes, raposas perigosas, praticantes da “politicagem baixa”. O prefeito Esmeraldino, para Lins, odiava ferozmente o “cearense topetudo”. Segismundo Gonçalves, quando agradece a Gouveia por sua generosidade, diz “palavras carinhosas, dessas que só os indivíduos falsos sabem usar com prodigalidade”. Também neste aspecto, reproduzindo um

610 Ibidem. p.118
611 Ibidem. p.131
612 Ibidem. p.147,137,146.

quadro pintado pelos biógrafos, *O Ninho da Águia* chama seu leitor para assistir a lances da luta entre os representantes da inveja, do ciúme, da hostilidade contra Delmiro Gouveia, o "protetor da pobreza, amigo do povo", o homem com os "pés de Satanás". Como um mártir apolítico, ele é descrito sendo carregado pela população do Recife após "libertar" a farinha aprisionada por seus inimigos[613]. Mesmo assim é difícil para o autor livrar Delmiro da incômoda presença dos políticos. Para o seu desapontamento, eles estão por toda parte da obra.

4.7.2. O NINHO DA ÁGUIA

A terceira parte narra a migração compulsória de Gouveia para o sertão alagoano. Esta seção trata da montagem do "Ninho da Águia" – a casa de máquinas da usina de Angiquinho -, da construção da Fábrica de linhas, aprofunda observações sobre o romance de Gouveia com Eulina, seus problemas e a conseqüente separação do casal, ressalta as inovações tecnológicas levadas pelo cearense ao sertão e descreve a chegada dos ícones da modernidade (cinema, automóveis, energia elétrica, geladeira). Em passagens entrecortadas, Lins descreve a arquitetura e execução do assassinato de Gouveia. Este terceiro bloco, o maior do livro, parece ter sido aquele em que o autor procurou se desvencilhar das citações, experimentando menos e investindo numa narrativa de grandes feitos. Não fica clara a justificativa para o "abandono" das citações tão freqüentes no início. A impressão que se tem é a de que, tal qual o autor anônimo mencionado em um ensaio de Robert Darnton, ao chegar a esta parte da obra Lins "parou de repente e mudou de metáforas"[614].

A instalação do "ninho" é a maior das proezas de Gouveia na trama. No momento de descer o abismo petrificado das proximidades de Paulo Afonso para medições e marcações visando confeccionar as plantas da futura usina hidrelétrica, Delmiro se mostra disposto a fazer tudo ele mesmo, pois os trabalhadores temiam a descida, que deveria ser realizada com uma corda amarrada no dorso. Todavia, um aliado se candidata à empreitada.

---

613 Cf. LINS. **Op.Cit.** p. 136, 137, 139, 138.

614 DARNTON, Robert. Um burguês organiza seu mundo: a cidade como texto. In: **O grande massacre de gatos e outros episódios da história cultural francesa**. Trad. Sônia Coutinho. 5 ed. Rio de Janeiro: Graal, 1986. p.162-163

É o coronel Aureliano Menezes, que explica para Gouveia: "- Se eu morrer, nada se perde neste mundo. Mas se o senhor morrer, o Nordeste perderá o maior homem que já vi na minha vida"[615]. Em outra passagem o próprio protagonista avisa: "é justamente com a força hidráulica que eu vou fazer toda essa revolução social e econômica". Deste modo, o nome do empreendimento que batiza o livro funciona como uma metáfora modernizadora. Lins afirma que a adutora construída por Delmiro "seria o primeiro ovo a ser botado no ninho da águia. Daquele ovo metálico sairiam água e energia elétrica"[616]. E assim, como precursor do progresso, chave-mestra para a salvação do sertão nordestino, Delmiro é diversas vezes louvado no livro. O uso de citações, a tentativa de embasar com outros escritos o seu texto conduz ao raciocínio, já demonstrado por Ginzburg, sobre um tipo de autor que traçou uma estratégia com dois caminhos simultâneos e complementares: "de um lado, semear os próprios escritos de detalhes concretos, voltados a comprovar a veracidade dos mesmos, de outro, dar a entender, por vários expedientes, que se tratava de narrativas completamente inventadas"[617].

Não apenas Aureliano Menezes, mas também outros personagens são autênticos admiradores do cearense. Quando da passagem de seus carros por Santana do Ipanema, Delmiro avisou a população sobre os benefícios que a energia elétrica e a fábrica trariam: "todos rodeavam Delmiro Gouveia como se ele fosse um deus (...) Os ouvidos ficaram abismados com tanta novidade. Um homem como aquele devia ser presidente da República". Na inauguração da luz elétrica e do abastecimento de água, em 26 de janeiro de 1913, "ficou assinalado o primeiro passo de redenção econômica do Nordeste". Narrando o episódio de transporte fluvial dos carros comprados por Gouveia, Lins pinta a cena como um espetáculo no qual se viam "as balsas, uma atrás da outra, levando a civilização para a caatinga"[618].

A idéia de transformar o sertão alagoano é anunciada como uma quase obsessão de Gouveia. E a sua relação com o povo, semelhante a maneira como é descrita no tempo do Recife, mostra-se harmônica, patriarcal. O povo endeusa o coronel e dele recebe contínuas benesses. Escrevendo em tempos nos quais pouco se falava dos dias da Pedra, Adalberon

615 LINS. **Op.Cit.** p. 326
616 Ibidem.p.316
617 GINZBURG, Carlo. O Velho e o Novo Mundo vistos de Utopia. In: **Nenhuma ilha é uma ilha: quatro visões da literatura inglesa**. Trad. Samuel Titan Jr. Companhia das Letras, 2004. p.25
618 LINS. **Op.Cit**. p. 343, 316, 361, 363 e 349

Cavalcanti Lins esmerou-se para retomar Delmiro Gouveia como herói sertanejo. Imbuído deste ideal, o autor findou construindo passagens surreais para um romance que se pretende fidedigno. Eis algumas delas.

Poucos instantes após o assassinato de Delmiro, o coronel Ulisses Luna encontra o chofer do agroindustrial, que avisa: "Avalie o senhor que já andam atribuindo a autoria intelectual aos ingleses da Machine Cotton...O italiano Lionelo Iona teria recebido uma bolada dos galegos para fazer essa desgraça". Ou seja, além de possuir um motorista letrado, Gouveia tinha no mesmo empregado um astuto detetive, um vidente ou coisa parecida. Novamente parece ter sido irresistível para o autor atribuir o crime a uma conspiração estrangeira. Diálogo mais inverossímil ainda ocorre entre o protagonista e Joventina, a sua última amante, pouco tempo antes dele ser assassinado. O cearense informa: "Vou dar uma lida nos jornais, como faço todas as noites"[619]. Isto é, ele explica algo que fazia habitualmente. Uma rápida consulta a *Delmiro Gouveia: pioneiro e nacionalista* mostrará que na noite do assassinato o protagonista preparava-se para "ler, como de costume, os jornais do Recife"[620]. Tais passagens evidenciam o quanto Lins ficou preso ao material que leu antes de confeccionar o seu romance.

O romance é quase uma paródia das biografias. Em ambos os casos acima citados, informações retiradas de outros relatos sobre Gouveia são utilizadas, mas de modo pouco sutil, demasiadamente didático. É assim no trecho em que se discute o uso de certas expressões populares. Joventina, após assustar o herói chamando-o de "bexiguento", explica que somente estava falando "no bom sentido que esta palavra traduz na boca dos sertanejos". A amante se revela, então, uma apaixonada pelo folclore brasileiro e defende eloqüentemente a adoção de brasileirismos na língua de forma a enriquecer o nosso dialeto: "esse manancial impõe que possuamos brasileirismos. São esses brasileirismos que justificam a afirmativa de que não temos língua portuguesa no Brasil. Falamos e escrevemos o dialeto brasileiro" [621]. É quase impossível não retomar a reclamação sobre personagens "terrivelmente sábias" feita por Graciliano Ramos, décadas antes, endereçada

619 LINS. **Op.Cit.** p.448-49 e 432 respectivamente.
620 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). p. 174
621 LINS. **Op.Cit.** p.430

a outro tipo de obra, mas com o mesmo problema apresentado pelo livro de Lins. Nele, trabalhadores rurais, semi-analfabetos, "expunham temas difíceis"[622].

Discussões deste tipo, sobre questões da nacionalidade, do potencial do trabalhador brasileiro, das dificuldades do negociante local, das maquinações da política, são encontradas em diferentes trechos d'*O Ninho*. Seja na boca de um chofer, de uma amante, de um coronel, de um vaqueiro ou de um operário. Podem ser lidas reflexões que são antes certezas do próprio Lins sobre Delmiro. São personagens que ora se expressam com dificuldade e, poucas páginas depois, parecem verdadeiros literatos. São criminosos que se assumem traiçoeiros, chegando a lamentar o crime que estão para cometer. É assim que Manoel Vaqueiro se comporta antes de encontrar os comparsas que participarão do assassinato do industrial: "Amanhã vai ser o dia do juízo dum home grande" e conclui que "se ele tivesse uns amigos bons juntos dele, não iria morrer". Por sua vez, outros dois indicados como envolvidos no crime, o primeiro na articulação e o segundo na execução, coronel José Rodrigues e Herculano Vilela dirão respectivamente: "- Esse crime vai abalar o mundo todo, e nós, se quisermos viver mais uns dias em liberdade, vamos sacudir a culpa noutras pessoas, espalhando boatos diversos para fazer confusão" e "- O sertão vai ficar sem o seu governador e a cachoeira de Paulo Afonso vai chorar rolos de lágrimas com pena dele..."[623]. É interessante observar que a leitura do assassinato reúne fragmentos de diferentes biógrafos. Os acusados por J.C. Alencar Araripe são indicados como algozes, mas Lins tem o cuidado de reabilitar Delmiro no que se refere à acusação de estupro levantada pelo biógrafo[624].

O herói concebido por Adalberon não foi um capitão da indústria, tampouco um coronel severo. Em seu livro, Delmiro Gouveia está mais próximo da figura do santo, do profeta ou do mártir. Em repetidas ocasiões, a personagem faz referência à grandiosidade da sua obra. Ele mesmo tem consciência de que realiza um feito gigantesco, intervenção modernizadora e que não seria compreendido nos dias em que vivia: ele mesmo prenuncia uma morte trágica, compara-se ao pai, herói em Caimbocá; é comparado a Abraham

622 Cf. SCHNAIDERMAN, Boris. Duas vozes diferentes em Memórias do Cárcere? **Estudos Avançados**, 9, 23, 1995.p.332-337.p.335-336.
623 LINS. **Op.Cit.** p.417 e 419
624 ARARIPE, J.C.Alencar. **A glória de um pioneiro: a vida de Delmiro Gouveia**. Rio de Janeiro: Edições O Cruzeiro, 1965.

Lincoln (1809-1865), que também fora assassinado. Seu pioneirismo é continuamente ressaltado. Ora pelo representante do governo estadual: "-Creio, sinceramente, na existência de uma predestinação histórica, porque o senhor, a meu ver, está escrevendo a página mais viva e revolucionária da história econômica do Nordeste". Noutro momento, será um aliado político que elogia a "aposentadoria" concedida pelo negociante aos bois que carregaram o maquinário da usina: "-Eita, coronel...Nunca vi burro aposentado. É a primeira vez que isto acontece no mundo. O senhor é sempre o primeiro a fazer coisas boas". A própria personagem reflete sobre a água e a eletricidade que pretendia levar à Pedra: "Não se justificaria a sua presença naquele lugar se não alimentasse, com muita coragem, esse sonho considerado faraônico pelos descrentes que o ouviam"[625].

"Cada vez que o senhor deixa cair um pensamento, eu o levanto como se fosse um lenço", afirma *El Brujo* José Lopez Rega a Juan Domingo Perón, no romance que Martínez dedicou a este último[626]. Em *O Ninho da Águia*, é possível assistir a um movimento parecido com o do bruxo. Como se almejasse reunir todas as interpretações que julgou válidas sobre Delmiro, como se apanhasse cada deslize do cearense e tentasse oferecer uma leitura idealizada, a obra de Adalberon Lins é um monumento à memória de Delmiro Gouveia. O livro compreende uma tentativa de complementar as biografias conhecidas pelo próprio autor. Deste modo, *O Ninho* assume uma leitura quase escatológica da história. Os tempos, neste livro, são melhores à medida em que se volta. O avanço traz consigo a tragédia modernizadora. Diferente de Pedro Motta Lima, Adalberon Lins investe na recuperação dos feitos de Gouveia, não dos seus trabalhadores, para a história que, na obra, aparece sob as diferentes pátinas de história econômica, história do Nordeste, história do automóvel ou história do Brasil. Na visão de Lins, a história é morada de grandes homens. E o que faz, então, Delmiro desabrigado?

625 LINS. **Op.Cit.** p.372, 325 e 198.
626 MARTÍNEZ. **Op.Cit.**p.57

4.8. UM CORONEL, TRÊS LITERATOS

Três narrativas, três formas de encarar o passado e proceder sínteses para o presente. Sabe-se que o que conta para o historiador voltado à literatura é o valor desta como um problema[627]. A partir desta perspectiva, pode-se dizer que os projetos literários envolvendo Delmiro surgiram em diferentes épocas e lugares. Pertencem, pois, a tradições culturais dessemelhantes e, deste modo, um confronto entre tais textos pode gerar "um olhar profundo sobre a realidade"[628]. Considerando-se os impactos das andanças de Pedro Motta Lima, as coisas parecem ter começado a se delinear ainda nos anos 30, quando o jornalista e escritor percorreu os sertões. Se ele data o início do seu texto em 1942, Paulo Dantas indica 1955 e Adalberon Cavalcanti Lins, embora não declare, parece ter realizado suas pesquisas e produzido o texto em meados dos anos 80, sem grande antecedência. Cada um destes projetos oferece uma leitura do cearense.

Mesmo assim, todos os textos aqui analisados são permeados pela discussão sobre os rumos do sertão, sendo que os livros de Lima e Lins dedicam espaço significativo para debates sobre os vícios e virtudes do capitalismo internacional. Em Lima, ele é apresentado como feitor de empreendedores nacionais – Delmiro seria um caso exemplar – que, em lugar de se unir aos camponeses para quebrar as amarras, se enrolou nos tentáculos do inimigo, atacando e explorando aquele que deveria ser o seu melhor aliado – o operário. A solidão de Gouveia no romance de Motta Lima é marcante. A expectativa de uma aliança entre a burguesia nacional, o campesinato e os operários, esperança presente nas palavras do autor, contrastam com o diagnóstico posterior de que, conforme Reis, "a burguesia age racionalmente e não moralmente – a presença do latifúndio não é incompatível com sua ascensão, enquanto a vitória do proletariado-campesinato significaria o seu fim"[629]. Motta Lima fixa sua lente em figuras menores, camponeses transformados em operários. Por isto, de modo inesperado, *Fábrica da Pedra* propõe Delmiro Gouveia como um "mal necessário". Tê-lo como mártir é melhor do que ter os ingleses como heróis da I Guerra.

---

627 PESAVENTO, Sandra Jatahy. História & literatura: uma *velha-nova* história, ***Nuevo Mundo Mundos Nuevos***, Número 6 - 2006, mis en ligne le 28 janvier 2006, référence du 17 août 2007, disponible sur : <http://nuevomundo.revues.org/document1560.html> Acesso em: 17 out 2007.

628 GINZBURG, Carlo. Mito: distância e mentira. In: **Olhos de Madeira: nove reflexões sobre a distância**. Trad. Eduardo Brandão. Trad. São Paulo: Companhia das Letras. 2001.p.60

629 REIS, José Carlos. **As identidades do Brasil: de Varnhagen a FHC**. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1999.p.165

A fé do jornalista no Partido Comunista se espalha pelos parágrafos do seu livro. Ao mesmo tempo, Pedro Motta Lima instiga em seu leitor a reflexão sobre como se moldam os mártires. As reflexões de Aristóbulo diante do caixão de Delmiro, a sua certeza de que os "estrangeiros" tramaram a morte do industrial e o seu plano de iniciar uma apologia o mais rápido possível evidenciam as construções possíveis na história. De certa forma, como Aristóbulo, o autor parece se aproximar e, subitamente, dar as costas para Gouveia. Esta relação tensa é posta à prova em um romance que pretendeu ser uma ferramenta de conscientização política. Porém, como esclarecer as pessoas numa terra em que pouco se lia? Ao tomar Gorki como inspirador, Motta Lima revela parte da forma como ele mesmo leu o autor russo. As suas apropriações, perceptíveis em vários trechos do livro, indiciam usos e ajudam a entender algo da penetração das idéias socialistas em diversos cantos do país. Leituras feitas de forma quebradiça, incompletas. Um marxismo mais "usado do que entendido", dono de problemas interpretativos que geraram tensas discussões nas academias e no PCB[630]. Imerso nestes debates, o romance carrega, como os outros projetos literários aqui analisados, uma inegável preocupação pedagógica.

Embora seja provável o conhecimento da obra de Motta Lima, no caso de Lins, e certo, em se tratando de Dantas, sabemos que contatos de diversos tipos são possíveis entre intelectuais, "sem que o contato signifique adesão"[631]. Enquanto Adalberon Lins e Paulo Dantas parecem lutar por um sertão que vêem desaparecer, Motta luta por um que quer que desapareça: camponeses fugindo da seca, entregues aos desígnios de um capitão da indústria. O texto do comunista questionou as virtudes de Delmiro, acrescentou-lhe defeitos, narrou castigos, sugeriu negociatas.Tornou-o mais humano. Este itinerário não agradou Lins e Dantas, admiradores confessos do coronel.

Paulo Dantas, ainda que não tenha escrito uma hagiografia, movimenta o seu projeto num enfoque muito próximo disto. A influência cristã em sua escrita é facilmente perceptível. Em seu conto, permeado pelas reminiscências da viagem que realizou à Pedra, Delmiro, conhecido por se declarar ateu, é descrito como um êmulo de Salomão. Além

630 Ibidem. p.155

631 Em uma bem-humorada crítica, Umberto Eco ataca a imediatez do escritor e matemático Amir Aczel, autor de *O Enigma Fermat (1998)* e *Descartes's secret notebook (2004)*: "Descartes tivera contato com um matemático e místico como Feulhauer: 'Portanto está demonstrado que Descartes no mínimo tinha trocado idéias com os rosa-cruzes'". Eco discorda: "Mesmo que Feuhauer fosse um rosa-cruz, é como dizer que João Paulo II teve contato com teólogos protestantes e portanto era protestante". ECO, Umberto. Descartes e os rosa-cruzes. **Entre Livros**. Ano 2, n. 17, set. 2006. (Ecco!).p.98

disto, *Aleluia em Pedra* descreve um universo harmônico. As "abençoadas terras" de Gouveia parecem um espaço deslocado geográfica e cronologicamente. Não há conflitos. O que existe é um empreendedor predestinado a espalhar benesses por todos os lados. Alguém digno de hosanas.

O conto dialoga com os textos de Mauro Mota, com quem o autor "dividiu" a autoria de uma outra obra sobre Delmiro (*Quem Foi Delmiro Gouveia?*). Considerando que o escritor não é somente um indivíduo "capaz de exprimir a sua originalidade"[632], algo que o define entre os demais componentes de uma sociedade, mas é também alguém que desempenha um papel social, ocupa uma posição relativa ao seu grupo profissional e corresponde a certas expectativas dos seus leitores e auditores, não se pode desconsiderar os influxos de Mota sobre Dantas. O resultado desta influência é a concepção de um autêntico mártir, um herói romântico, vestido de branco a fazer o bem. Dantas demonstra em seu texto um esforço em fixar a memória sobre Delmiro Gouveia. A sua empreitada pelos sertões não foi, diferente daquela de Motta Lima, para falar em revolução, em organização partidária ou coisa parecida. Dantas foi ao sertão para ouvir memórias sobre o cearense e, deste modo, garantir informações sobre ele. Defensor de um projeto coletivo para a manufatura das narrativas sobre Delmiro, Paulo Dantas procurou dar exemplo. Antes que os sertanejos esquecessem, ele recolheu versos, arrumou fragmentos de lembranças nos cadernos e preparou seu texto com o intuito de servir a posteridade com um suporte da memória. Adalberon Lins caminhou na mesma direção.

O Ninho da Águia, embora não seja uma espécie de memória, apresenta uma perceptível preocupação pedagógica. A própria estratégia autoral de usar uma leva de citações sugere a preocupação em mostrar-se ao leitor como dono de um texto verossímil ou, pelo menos, bem documentado. Porém, diferente de Motta Lima, o autor não concebeu a história como uma luta, como um processo violento, mas como uma sucessão gradativa de nomes e datas. Em seu livro, a apologia a Delmiro convive com um indisfarçável nacionalismo, sentimento que o autor faz pulsar com tanta força que roça a xenofobia. Há, ao mesmo tempo, uma preocupação em manter a memória sobre o que fez Delmiro e o

632 CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**. 7 ed. São Paulo: Nacional, 1985.p.74

discurso da modernização redentora. Presente e passado dialogam no livro, mas não há confrontamentos.

Conforme Sandra Pesavento, "o texto literário é expressão ou sintoma de formas de pensar e agir". Em um romance, os fatos narrados "não se apresentam como dados acontecidos, mas como possibilidades, como posturas de comportamento e sensibilidade, dotadas de credibilidade e significância"[633]. Sendo assim, talvez Lins tenha produzido uma alegoria do mesmo Fernando Collor que recebeu os seus agradecimentos pelo apoio na publicação da obra. Quando foi governador de Alagoas, Collor talhou a imagem de um novo tipo de político: hábil com os ícones modernos – o Jet-Ski, as motos importadas, o helicóptero –, modernizador da política, inimigo dos preguiçosos, nacionalista e desatrelado dos grandes grupos políticos. Estas mesmas características foram exploradas na campanha que levou o "caçador de marajás" à presidência do país pouco tempo depois.

Os três textos aqui analisados, são escritos que se deslocam do indivíduo e se estendem ao Brasil. Os exemplos que tais obras querem oferecer, não são concebidos como regionais. São lições para o país inteiro. Na pedagogia sobre Delmiro, a nação tem que aprender os ensinamentos de um coronel e, como ele, valorizar o sertão. Ali, sugerem os textos, estavam postos os recursos e a gente para redimir o Nordeste das suas mazelas.

Santo, pioneiro ou demoníaco capitão da indústria, o coronel foi reinterpretado seguidas vezes. Inegavelmente o que se oferece aqui é apenas uma das possibilidades interpretativas. Recorrendo novamente a Terry Eagleton, sabe-se que "todas as obras literárias (...) são ´reescritas', mesmo que inconscientemente, pelas sociedades que as lêem; na verdade, não há leitura de uma obra que não seja também uma 'reescrita'". O mesmo autor afirma ainda que "nenhuma obra, e nenhuma avaliação dela, pode ser simplesmente estendida a novos grupos de pessoas sem que, nesse processo, sofra modificações, talvez imperceptíveis" [634]. E lidas assim, da distância que o tempo produz, as obras aqui analisadas revelam como em distintas épocas Delmiro Gouveia foi narrado, como a sua vida e os acontecimentos a ela relacionados entraram na urdidura de diferentes discursos. A influência destes escritos na retomada de Gouveia como um mártir da industrialização

633 PESAVENTO, Sandra Jatahy. História & literatura: uma *velha-nova* história, ***Nuevo Mundo Mundos Nuevos***, Número 6 - 2006, mis en ligne le 28 janvier 2006, référence du 17 août 2007, disponible sur : <http://nuevomundo.revues.org/document1560.html> Acesso em: 17 out.2007.

634 EAGLETON, Terry. Introdução: o que é literatura? In: **Teoria da literatura: uma introdução**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.p.17

brasileira e um civilizador dos sertões é significativa. Mas este não foi um trabalho apenas dos biógrafos e literatos. O cinema, tema da próxima parte da pesquisa, também contribuiu na manufatura do mártir.

Capítulo 5

O CORONEL VAI AO CINEMA: MEMÓRIAS DA MODERNIZAÇÃO DO SERTÃO EM DUAS NARRATIVAS FÍLMICAS

A vida de Delmiro Gouveia também chegou ao cinema. Neste capítulo, serão analisados os diálogos existentes entre uma pequena produção cinematográfica (constituída basicamente por um curta e um longa-metragem) e aquela presente nas biografias do *Rei das Peles*. O cinema, uma importante indústria "difusora de sonhos, comportamentos, memórias, versões da história"[635], é tomado como objeto a partir do qual se discutem Delmiro e as narrativas em torno dele. Porém, como nos lembra Marc Ferro, a leitura cinematográfica da história não precede de uma leitura historiográfica do cinema. Transformar filmes em *locus* para refletir sobre a produção da memória não implica necessariamente num mergulho profundo aos aspectos de ordem técnica da produção cinematográfica. Como adverte Ronaldo Vainfas, o historiador não é nem cineasta, nem tampouco um crítico da Sétima Arte (embora possa vir a sê-lo), e ele necessita de "cautela na avaliação de filmes ou livros que tratem de história"[636]. O que se propõe aqui é uma reflexão sobre a construção memorialística de Delmiro a partir de películas consideradas através do olhar do historiador, não do especialista em cinema. Todavia, apesar de explicitar tais limitações, faz-se relevante que, como qualquer outra fonte, o filme seja considerado também em suas particularidades. Porque como o documento escrito, como a pintura rupestre ou qualquer outro registro da ação humana, o filme deve ser pensado dentro das suas particularidades. Ainda que não seja imprescindível tornar-se crítico de cinema ou cineasta, o historiador não está imune a isto.

635 ROSSINI, Miriam de Souza. In: O lugar do audiovisual no fazer histórico: uma discussão sobre outras possibilidades do fazer histórico. LOPES, Antônio Herculano, PESAVENTO, Sandra Jatahy, VELLOSO, Mônica Pimenta (Orgs.). **História e Linguagens: texto, imagem, oralidade e representações**. Rio de Janeiro: 7letras, 2006.p.113

636 VAINFAS, Ronaldo. Carlota: caricatura da história. In: FERREIRA, J. SOARES, Mariza de Carvalho (Orgs.). **A história vai ao cinema**. Rio de Janeiro: Record, 2001. p. 227-236.p. cit.229

Neste capítulo são estudados dois tipos de narrativas fílmicas: a reconstituição histórica e o documentário. O primeiro pode ser entendido como "filme de narrativa ficcional que busca reconstituir um dado evento ou a biografia de alguém, com base num mínimo de pesquisa histórica"[637]. O segundo tipo, é basicamente uma "produção narrativa não-ficcional"[638]. Para filme documentário, contudo, considera-se a necessidade de expandir este conceito e levar em conta a força dramática que a montagem das imagens, as tomadas cinematográficas podem ter. Afinal, "o próprio gênero documentário é seleção de determinados fatos em detrimento de outros e não é mera reprodução objetiva da realidade"[639]. Todavia, antes de vermos as relações entre a memória de Gouveia e as produções cinematográficas, é conveniente refletir sobre as relações do cinema com a história.

5.1. ALÉM DO QUE SE VÊ: O FILME, OBJETO DA HISTÓRIA

Caçador de imagens, caçador de sons e imagens. Ao se deparar com este objeto durante muito tempo indesejado, o historiador percebia que lhe faltavam as ferramentas para lidar com tão surpreendente caça. Por certo período, o filme era o produto de uma "máquina de idiotização e de dissolução", um legítimo "passatempo de iletrados"[640]. Entretanto, sabe-se que "l'histoire se ferait selon des rythmes différents et devoir de l'historien est avant tout de reconnaître ces rythmes"[641]. Mudaram-se o tempo e os ritmos. A consolidação dos estudos em torno do filme, das produções audiovisuais e as cada vez mais freqüentes visitas dos súditos de Clio aos campos da comunicação, da antropologia, da sociologia, têm possibilitado leituras mais densas sobre o que se vê (ou não se vê) nas telas

637 ROSSINI. **Op. Cit.** p.116

638 Segundo Amir Labaki, o termo foi utilizado inicialmente pelo escritor e fotógrafo etnográfico americano Edward Curtis. Curtis registrou, em 1914, o dia-a-dia dos índios Kwakiutl no Pacífico, no qual misturava cenas naturais e encenadas: "Um ano antes, Curtis usou pela primeira vez o termo 'documentário' para definir a produção narrativa não-ficcional, num texto apócrifo que redigiu para a sua produtora, a Continental Film Company". LABAKI, Amir. **Introdução ao documentário brasileiro**. São Paulo: Francis, 2006. p. 21.

639 SÁ, Antônio Fernando de Araújo. As descobertas do Brasil: o mito da fundação do Brasil nos filmes de Humberto Mauro e Mô Toledo. In: **Combates entre história e memórias**. São Cristóvão: Editora UFS; Aracaju: Fundação Oviêdo Teixeira, 2005.p.74

640 DURHAMEL, Georges Apud FERRO, Marc. O filme: uma contra-análise da sociedade? In: **Cinema e História**. Trad. Flávia Nascimento. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.p.83

641 "A história se faz segundo os diferentes ritmos e o dever do historiador é acima de tudo reconhecer estes ritmos". Tradução livre do autor. LE GOFF, Jacques. **Histoire et Mémoire**. Paris: Gallimard, 1988.p.27

de cinema ou na comodidade da sala de TV. Não foi um processo simples, embora logo cedo ele tenha se mostrado necessário e válido.

Marc Ferro, precursor na investida, conclamou os historiadores a participarem do seu projeto. Era preciso pensar a sociedade que produzia o filme e aquela que o recepcionava. É o próprio Ferro quem nos lembra que "Eisentein já havia observado que toda sociedade recebe imagens em função de sua própria cultura"[642].

Anos depois, outros historiadores já analisavam o filme enquanto metáfora. Por exemplo, investigando a recepção e os sentidos de *Danton* (1983), Robert Darnton afirmou que não era possível esvaziar o argumento de que vários episódios da película ganharam um significado especial após a supressão do *Solidariedade:* "Os parisienses nas filas de pão resmungando contra o Comitê de Salvação Pública podiam estar mal dizendo a ditadura militar em Varsóvia", da mesma forma que "Danton lançando desafios ao Tribunal Revolucionário podia ser Walesa nos estaleiros de Gdansk"[643]. Ponderações como esta indicam que lidar com o filme, objeto pertencente a um "estranho mundo simbólico", requer sensibilidade e oferece diferentes leituras. De certa forma, o filme pode funcionar como um poema de Quintana: "A mosca, a debater-se: 'Não! Deus não existe! Somente o Acaso rege a terrena existência!'/ A Aranha: 'Glória a Ti, Divina Providência./ Que à minha humilde teia essa mosca atraíste!'"[644]. Afinal de contas, a poesia e o filme se utilizam da imagem para transmitir sentido, negociam textos, reescrevem em palimpsesto[645]. Assim, a perspectiva diferenciada deve ser observada quando o filme é o objeto do historiador. Por outro lado, casos como os filmes aqui analisados colocam o problema de nossa própria leitura do passado[646]. E este último, alguém já lembrou, "qualquer que tenha sido, foi um passado em processo de desintegração; ansiamos por capturá-lo, mas ele é impalpável e esquivo"[647]. Le Goff, por sua vez, nos diz que "o que

642FERRO, Marc. Coordenadas para uma pesquisa. In: **Cinema e História**. Trad. Flávia Nascimento. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992. p.18.
643DARNTON, Robert. Cinema: Danton e o duplo sentido. In: **O beijo de Lamourette: mídia, cultura e revolução**. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p.53 e 56
644 QUINTANA, M. Dos Pontos de Vista. In: **Antologia poética de Mário Quintana**. Sel. Apre. Walmir Ayala. Rio de Janeiro: Ediouro, 1989.p.53.
645 VOLPE, Miriam Lídia. **Resgate de um sonho: Cidadão Kane e Kubla Khan**. São Paulo: Editorial Cone Sul, 1998.p.136
646 FERRO, Marc. Coordenadas para uma pesquisa. In: **Cinema e História**. Trad. Flávia Nascimento. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992. p19
647 BERMAN, Marshall. **Tudo o que é sólido desmancha no ar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1986. p.316

sobrevive (...) não é o conjunto daquilo que existiu no passado, mas uma escolha efetuada" ou por aqueles que se dedicam ao passado, como os historiadores, ou pelas forças que "operam o desenvolvimento temporal do mundo e da humanidade"[648]. E, inegavelmente, as fontes imagéticas se tornaram a grande memória do século XX. Portanto, como investigá-las?

O que se tem em um filme como *Coronel Delmiro Gouveia*? Indícios a provocar reflexões. A exigi-las. Nesta produção, a forma ambígua conferida ao protagonista não afasta a narrativa de um itinerário pelo qual o destino de um indivíduo é amarrado ao de uma nação. Exemplo é dado por John Bodnar, que escreveu sobre como este sortilégio é comum em filmes de guerra: "narratives that endorser this relationship, such as those found in many wartime films, effectively linked the fate of the individual with the fate of the nation"[649]. E as conseqüências deste tipo de produção não são pequenas, nem inocentes.[650].

Embora descrito pela crítica norte-americana como "provocatively ambiguous", *Coronel Delmiro Gouveia* não parece filme interessado em deixar espaços para tantas dúvidas quanto às suas intenções. O filme nos instiga a questionar, como fez Natalie Zemon Davis sobre *Martin Guerre*: "Nessa bela e forte recriação cinematográfica, onde estavam o espaço para as incertezas, os 'talvez', do 'poderia-ser' a que o historiador tem de recorrer quando as evidências são inadequadas ou geram perplexidades?"[651]. Considerar este terreno é reivindicar o filme enquanto um objeto da história, "decodificando a construção de uma memória das classes dominantes, através de imagens – filmes, fotografias, documentários – , que visam a utilizar determinada visão da história para impor seus valores à sociedade"[652].

Provavelmente, a suposta penumbra de ambigüidade vista por alguns críticos da película não resista a um olhar mais atento. O filme possui uma intenção quase declarada. Ele deverá contar a história do "homem que não vendeu o povo brasileiro". No entanto,

---

648 LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. Trad. Irene Ferreira. Campinas: ed. UNICAMP, 1991. p.535

649 "Narrativas que endossam esta relação, tal como aquelas encontradas em muitos filmes de Guerra, efetivamente vinculam o destino do indivíduo ao destino da nação". Tradução livre do autor. Cf.BODNAR, J. Saving Private Ryan an Postwar Memory in America. **The American History Review**.106.3.2001 <http://www.historycooperative.org/journals/ahr/106.3/ah000805.html> Acesso em: 12 jun. 2006.

650 Idem

651 DAVIS, Natalie Zemon. **O retorno de Martin Guerre**. Trad. Denise Bottmann. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987. (Oficina da História).p.11

652 SÁ, Antônio Fernando de Araújo. As descobertas do Brasil: o mito da fundação do Brasil nos filmes de Humberto Mauro e Mô Toledo. In: **Combates entre história e memórias**. São Cristóvão: Editora UFS; Aracaju: Fundação Oviêdo Teixeira, 2005.p.73.

como em outros registros, o seu deslocamento geográfico, cultural, contextual, provocou leituras diversas. Seria demasiadamente ingênuo considerar possível decodificar o sentido das imagens de maneira imediata. O sentido da imagem não está "naquilo que ela mostra, mas no modo como nos mostra"[653]. Justamente na fresta aberta entre uma interpretação e outra, a análise historiográfica adquire um sentido mais amplo. Ginzburg esclarece que "o emaranhamento entre realidade e ficção, entre verdade e possibilidade", está no centro das elaborações artísticas do século XX[654]. Tal emaranhado cria possibilidades inéditas à sensibilidade do historiador.

Portanto, o trabalho com o filme, objeto de imagens em movimento, sons, representações, compreende um esforço em equilibrar o ficcional e o real. É preciso ir além do que se vê. Faz-se necessário "analisar no filme tanto a narrativa quanto o cenário, a escritura, as relações do filme com aquilo que não é o filme: o autor, a produção, o público, a crítica, o regime de governo" [655]. A película deve interessar não apenas por aquilo que testemunha, mas também pela sociedade que autoriza a sua produção. O olhar do historiador deve se deter "no uso que se faz da história pelo filme, evidenciando os interesses, os desejos e as necessidades que estão presentes na representação imagética do passado"[656]. Vale ainda ponderar sobre as três perspectivas possíveis na relação passado-presente e película: a investigação da própria construção cinematográfica; a análise do filme como um documento produtor de discursos e ainda do cinema como recurso pedagógico à história[657].

Aqui, procura-se ressaltar os dois primeiros aspectos. Observa-se o filme *Coronel Delmiro Gouveia* como uma proposta de memória, como um discurso sobre um momento da vida brasileira, procurando analisar os seus ecos, considerando os tempo das filmagens e o tempo da narrativa. Exploram-se as possibilidades deste filme como construtor de representações sobre um indivíduo, de uma biografia talhada por um roteiro cinematográfico, moldada a golpes de câmeras. Não se trata de um trabalho fácil, embora

653 ROSSINI. **Op. Cit.** p.115
654 Ginzburg, Carlo. Provas e possibilidades à margem de "Il ritorno de Martin Guerre" de Natalie Zemon Davis. In: **A micro-história e outros ensaios**. Rio de Janeiro/Lisboa: Bertrand/Difel, 1989. (Memória e Sociedade).p.200
655 FERRO, Marc. O filme: uma contra-análise da sociedade? In: **Cinema e História**. Trad. Flávia Nascimento. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.p.87
656 SÁ. **Op.Cit.**p.75
657 CARRETERO, Pilar A. El Cine como documento social: uma propuesta de análisis. **Ayer**. 24. 1996:113, p. 113-145.

pareça tão simples quanto uma "inofensiva luta de sombras". Mas o há pouco citado Darnton nos avisa: "ainda assim há vida nas sombras"[658].

Os dois filmes estudados são respectivamente *Delmiro Gouveia: o homem e a terra*, de Ruy Santos (1971) e *Coronel Delmiro Gouveia*, de Geraldo Sarno (1977), premiado no Festival de Cannes, em 1978[659]. São produções que aparecem quando já há um corpo denso de biografias sobre Delmiro e participam de um esforço para abordar uma temática central nas discussões historiográficas sobre o Brasil daqueles dias, a saber: os rumos para desenvolver o Nordeste, as tensões provocadas pelos graves problemas da região e pelo nacionalismo econômico.

Cabe, portanto, refletir sobre o contexto de produção destes filmes, pois o cinema, como lembrou Jorge Nóvoa, é filho do seu tempo[660]. E, sendo assim, é cabível apresentar as relações entre a emergência de memórias cinematográficas sobre Delmiro e os diálogos destas produções com experiências significativas do cinema nacional, como o empreendimento batizado pela historiografia de "Caravana Farkas" e o "Cinema Novo". Deste último, sabe-se que foi resultado do trabalho de um grupo que, em seu núcleo, possivelmente não superou duas dezenas de cineastas. Sem grandes recursos financeiros, estes profissionais se destacaram por obras inspiradas na idéia de realizar "filmes de autor", em contraposição ao cinema de "artesão", produções de "funcionários do comércio", como escreveu Ismail Xavier[661]. Películas que apresentassem ao país seus problemas fundamentais, sem "tratar em específico do camponês nordestino ou da violência dos cangaceiros", mas que, segundo Jean-Claude Bernardet, procuravam "dar uma visão abrangente dos problemas básicos da sociedade brasileira e (...) do terceiro mundo em

---

658 DARNTON, Robert. Cinema: Danton e o duplo sentido. In: **O beijo de Lamourette: mídia, cultura e revolução**. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p.63

659 FILMES brasileiros em Cannes. **Folha de São Paulo**. 03 de mai. 1997. Caderno Especial. p.8

660 NÓVOA, Jorge. A teoria da relação cinema-história na reconstrução do paradigma histórico. In: Leal, Elisabete (Org.). **Anais do XXIV Simpósio Nacional de História Simpósio Nacional de História** História e multidisciplinaridade: territórios e deslocamentos. XXIV Simpósio Nacional de História; Associação Nacional de História - ANPUH. – São Leopoldo: Unisinos, 2007. (CD-ROM).

661 Cf. Xavier, Ismael. O cinema brasileiro moderno. In: **O cinema brasileiro moderno**. 2 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2001 (Coleção Leitura). p.9 e 10. Segundo Paulo Emílio Gomes, o binômio artesão/autor é questionável, mas pode ter vantagens: "A classificação dos cineastas em artesãos e artistas, ou melhor, autores, é bastante arbitrária mas oferece vantagens expositivas, e apesar de excessivamente simplificadora, reflete razoavelmente a natureza dos homens que fazem filmes". GOMES, Paulo Emílio. Artesãos e autores. In: **Critica de cinema no suplemento literário**. Rio de Janeiro: Paz e Terra/ EMBRAFILME, 1982. v2. (Coleção Cinema; v.9). p.333

geral"[662]. Este modo inquieto de fazer cinema manteve fortes diálogos com outros projetos que, à sua maneira, redescobriam o Brasil.

5.2. O CINEMA, OS ANOS 60 E A REDESCOBERTA DO BRASIL

A proposta de produzir filmes que girassem em torno da identidade nacional alimentou diversos documentários oriundos da "Caravana Farkas"[663], empreitada cinematográfica que pretendia "mostrar o Brasil para os brasileiros"[664]. Os filmes da coleção Farkas deveriam ajudar a desvendar a complexidade da cultura nacional. Como diria Lowenthal, "saber o que fomos confirma o que somos"[665]. Um dos envolvidos neste grupo, assim batizado por ser gerenciado pelo fotógrafo e produtor Thomaz Farkas, foi Geraldo Sarno. A amizade de Farkas com Sarno facilitou o acesso a determinados lugares, temas e pessoas. Nas palavras do próprio produtor: "o Geraldo (...) me trouxe muitas coisas, porque era da Bahia e sabia das coisas. Quando fui para lá com ele, vi coisas muito importantes". Ainda segundo ele, "o primeiro núcleo queria filmar as ligas camponesas nordestinas, que eram lideradas pelo Francisco Julião. Mas a repressão 'caía de pau' nesse tema". Não bastasse isto, a tentativa pouco feliz de Eduardo Coutinho, ao tentar rodar seu *Cabra Marcado para morrer*[666], sinalizava para os riscos de filmar as Ligas e abordar diretamente as questões ligadas à concentração de terras: "Também soubemos do caso de

662 BERNARDET, Jean-Claude. **O que é cinema**. São Paulo: Brasiliense, 2003.p.103

663Considerada "uma experiência cultural sem precedentes na história do cinema brasileiro", a "Caravana Farkas" (1960-1980) consistiu em "reunir cineastas, fotógrafos, roteiristas e produtores em torno de um projeto coletivo". O objetivo era realizar uma série de trabalhos sobre o interior do Brasil: "era uma experiência nova e desafiadora, e teve início em 1964, em pleno momento de ruptura democrática e instalação de um período conservador e autoritário do país". Basicamente, a caravana produziria um conjunto de filmes sobre a cultura brasileira, destinados a funcionar como suportes pedagógicos em escolas, fornecendo ferramentas que ajudariam a motivar discussões entre professores e alunos secundaristas. Daí se afirmar que a série representava uma espécie de "brasiliana de cinema". FARKAS, Thomaz. **Notas de viagem**. Apres. Rubens Fernandes Júnior. Augusto Massi, Álvaro Machado (entrevista e cronologia). São Paulo: Cosac Naify, 2006.il.p.31;12-13

664 GIOIA, Maria. Farkas faz expedição ao Brasil profundo. **Folha de São Paulo**. 25 de julho de 2006. Ilustrada.< http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2507200618.htm > Acesso em: 20 ago. 2006

665 Lowenthal, David. LOWENTHAL, David. Como conhecemos o passado. In: **Revista Projeto História**. Trabalhos da Memória. n. 17. São Paulo: PUC, novembro de 1998, p 63-201.

666COUTINHO, Eduardo. **Cabra marcado para morrer**. Globo Vídeo, 1984.120min.P&B. Documentário.

Eduardo Coutinho, que fora devastado pela perseguição militar. Ele foi obrigado a parar de trabalhar e a fugir, perdeu tudo" [667].

Farkas revelou o seu lado empresarial quando viu em risco o seu maquinário importado e, em lugar da aventura arriscada, o grupo optou por mergulhar num projeto que seria tão profundo quanto outros documentários e, ao mesmo tempo, manteria distância da política nacional, além de contar com apoio financeiro estrangeiro: "Então inventamos de fazer 'outros filmes' que pudessem transformar o país, mostrar o Brasil aos brasileiros, já que formariam uma espécie de curso de antropologia, para as escolas"[668]. O documentário, assim, teria a função de atualizar os métodos de informação em curso no país. Aliando-se ao quadro-negro, ao toca-discos, ao retroprojetor, ao gravador, ao projetor de slides, o filme documentário deveria funcionar como um livro visual manipulado pelo professor que levantaria problemas, "obrigando os seus alunos a discutir, pesquisar ou reexaminar temas, propostas"[669].

Fruto deste contexto, o primeiro filme dirigido por Geraldo Sarno foi *Viramundo* "inteiramente rodado em som direto, com exceção da música feita por Capinan e Caetano Veloso, e cantada por Gilberto Gil"[670]. Conforme Amir Labaki, "Viramundo é um dos primeiros exemplos acabados de documentários brasileiros influenciados pelas novas possibilidades técnicas e estéticas do Cinema Direto, lançado por Drew, Leacock e outros nos EUA do início da década de 1960"[671]. O documentário foi premiado em diversas mostras, a exemplo do Festival de Vinã Del Mar (1967), no Chile, Evian (1966), ganhando na França o *Prix Simone* e o *Dubreuilh* (1966), em Mannheim, Alemanha[672]. A estréia *solo* do cineasta baiano tratava do êxodo dos nordestinos para o Sudeste brasileiro devido à seca,

667Eduardo Coutinho, membro do CPC (Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes) planejou e iniciou as filmagens de um longa-metragem, um filme que contaria a história de João Pedro Teixeira, trabalhador rural líder das Ligas Camponesas e assassinado na Paraíba em 2 de abril de 1962. A experiência de filmar utilizando camponeses como atores foi interrompida quando o Engenho Galiléia foi invadido por tropas do Exército em 1964. O material de Coutinho foi apreendido e o filme só foi retomado em 1981. Cf. MONTENEGRO, A. Cabra marcado para morrer entre a memória e a história. In: FERREIRA, J., SOARES, Mariza de Carvalho (Orgs.). **A história vai ao cinema**. Rio de Janeiro: Record, 2001. p.179-192.

668 FARKAS. **Op.Cit.**p.121

669 Ibidem. p. 5

670 FARKAS. **Op.Cit.**p.15

671 LABAKI, Amir. **Introdução ao documentário brasileiro**. São Paulo: Francis, 2006. p.48

672 Viramundo foi considerado um dos 20 documentários mais importantes do cinema brasileiro. Cf. Viramundo (1964). <http://www.cinemando.com.br/200304/filmes/viramundo.htm> Acesso em: 04 jun. 2006.. Ver: SARNO, G.Viramundo. Brasil. 1965.P&B. 40min. 16mm.24q.

destacando as expectativas e as desilusões dos retirantes que idealizavam uma vida melhor ao término da longa viagem rumo a cidades como São Paulo.

O estilo de Sarno chamava a atenção e, em carta enviada a Thomaz Farkas datada de 28 de fevereiro de 1974, Louis Marcourelles comentava: "Geraldo é um artista que amadurecerá, que fará grandes coisas"[673]. E não só o Nordeste foi alvo das lentes de Sarno e Farkas. Ainda em 1974, os dois participaram de uma expedição pelo rio Negro, juntamente com o biólogo e compositor Paulo Vanzolini[674]. Através de expedições como estas, retomando a mesma inspiração que levou Mário de Andrade às regiões Norte e Nordeste entre 1927 e 1928, mas "instrumentalizados com a estética do Cinema Verdade" (*Direct Cinema* ou *Cinema Veritè*)[675], Sarno, Farkas e a tal "Caravana" registraram rituais, festas, processos de fabricação artesanal. Cruzando diferentes pontos do país, eram como "homens de Marte, com aparelhos estranhos, microfones com formas de rifle, fios, gravador, máquina, tripé, teleobjetiva, todos em posição de ataque, 'contra' o nosso personagem"[676]. Com quantas "personagens" os "homens de Marte" conversaram? Sobre o que falaram? Teria a vida de Delmiro temperado algum destes diálogos?

Apesar de semelhanças, os trabalhos dos cineastas envolvidos com o *Cinema Verdade* se diferenciaram daqueles produzidos pelo *Cinema Novo*. Por Cinema Novo, deve ser entendida a produção ficcional, enquanto que o conjunto de trabalhos destes cineastas em documentários vincula-se à segunda escola. São como Prometeu e Io, deuses próximos e ao mesmo tempo distantes da mitologia grega. A Caravana adotou uma postura de distanciamento, presa ao contexto sufocante, enquanto o Cinema Novo, como Io, a deusa condenada ao eterno movimento, jogou-se para o abraço revolucionário, mergulhou decidido nos debates sobre os males do subdesenvolvimento. Esta divisão possibilita rever a leitura dos filmes documentários feita por Paulo Emílio Sales. Os documentários não devem ser vistos como um prolongamento mais sereno e paciente da produção cinemanovista ficcional. "Não seria o inverso?", provoca Labaki. Sem negar que uma produção ilumine a outra, este mesmo autor estabelece outro questionamento: "Não

673 FARKAS. **Op.Cit.**p.143
674 Cf.FERNANDES JUNIOR,, Rubens. Farkas colorido. Viva! In: FARKAS, Thomaz. **Notas de viagem**. Apres. Rubens Fernandes Júnior. Augusto Massi, Álvaro Machado (entrevista e cronologia). São Paulo: Cosac Naify, 2006.il .p.17,18.
675 LABAKI, Amir. **Introdução ao documentário brasileiro**. São Paulo: Francis, 2006. p.57
676 FARKAS, Thomas. **Op.Cit.** p.44

constituiriam as ficções cinemanovistas, elas sim, o prolongamento do enfoque documentarista?"[677]. Ora, parece ser este o caso da produção sobre Delmiro Gouveia existente na filmografia. Aparecendo inicialmente em documentário, ela passará à ficção pelas mãos de Sarno, cineasta formado em idas e vindas pelos sertões do Nordeste.

5.3. A FABRICAÇÃO DA MEMÓRIA NO FILME DELMIRO GOUVEIA

"*Delmiro Gouveia* é tão pornográfico quanto *Gaijin* e *Sete Gatinhos* ou *Pixote*"[678]. Distante do Brasil, recuperando-se de uma periocardite, mas sem conseguir recuperar as finanças, Glauber Rocha despejou a sua habitual acidez em antigos colegas. Mas a apreciação do cineasta foi apressada e amargurada. Uma análise da produção patrocinada pela Embrafilme, algo que certamente desagradou Glauber, e sobre a sua narrativa revelará a influência da película nas interpretações sobre Delmiro, situando-o na história do Brasil. Desta maneira, antes de aceitarmos o desaforo glauberiano, seria conveniente conhecermos melhor a tal peça "pornográfica".

O filme *Coronel Delmiro Gouveia*[679] (1977) concentra as suas atenções nas aventuras do protagonista ao construir a primeira hidrelétrica na região do baixo São Francisco e a sua luta para manter viva a Companhia Agro-Fabril Mercantil, a Fábrica da Pedra. A obra toma este e outros feitos atribuídos a Gouveia para narrar os descaminhos no desenvolvimento do sertão e da indústria nacional a partir do negociante considerado um exemplar da "burguesia nacional estrangulada". Durante este capítulo, utilizam-se alguns recortes narrativos para observar como foi apresentada a biografia de Delmiro e como tais seleções influenciaram na construção da memória deste personagem. Portanto, interessa saber como o filme foi elaborado, os seus diálogos com outras produções já existentes (a literatura e a historiografia, por exemplo).

677 LABAKI, Amir. **Op.Cit.** p.51

678 Em carta a Celso Amorim, Glauber escreveu: 'Creio que a Embrafilme não se justifica como Empresa do MEC apoiando o tipo de cinema que se faz. Na verdade...Figueiredo tinha razão quando falou das ligações da Embra com a pornochanchada porque, à luz da crítica...90 por cento é pornô mesmo, no sentido definido por Straub: DEGRADAÇÃO ESTÉTICA (sic). Enquanto Leon [Hirzman] e seu bando se masturbam com realismo crítico (...) Jabor desde há muito faz pornochicks". ROCHA, Glauber. **Cartas ao mundo**. Org. Ivana Bentes. Companhia das Letras, 1997. p.684-685.

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

Todavia, considerando que, como escreveu Vainfas, um filme ou um romance histórico, "uma vez que não são trabalhos de historiadores, não estão obrigados, por dever do ofício, a ter cuidado na exposição dos fatos e na interpretação deles", interessam neste capítulo basicamente as estratégias escolhidas para apresentar a vida de Delmiro. Eventuais erros cronológicos, enxertos e exclusões são pensados dentro da lógica da produção de um mecanismo de suporte da memória. Procura-se, assim, acompanhar Marc Ferro e sua sugestão aos aspectos "invisíveis" de um filme, ao "não-dito". Informações ligadas aos aspectos factuais serão analisadas dentro desta preocupação. Isto é, considera-se porque determinado fato foi omitido, ou o que levou ao realce que ele recebeu na trama.

Afinal de contas, embora estejamos cronologicamente distantes dos dias em que Ferro disparou suas críticas aos historiadores por seu preconceito frente ao cinema[680], vale salientar a relevância 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 (2004)*, *Mauá: O Imperador e o* Rei (1999), *O Que é isto, Companheiro?*(1997) e *Carlota Joaquina – Princesa do Brazil* (1995), as contribuições passam por filmes anteriores a este momento. Observe-se que ainda nos anos 30, Humberto Mauro produziu *O descobrimento do Brasil* (1937) e, décadas depois, trabalhos como *Xica da Silva* (1978), *Memórias do Cárcere* (1984) e *O Homem da Capa Preta* (1986) reforçavam a freqüente e frutífera relação entre o cinema e o texto historiográfico. Um recuo ainda maior[681], aos primeiros anos da filmografia nacional, traria outros exemplos. Mas isto foge ao escopo do capítulo.

Na filmografia brasileira, a escolha de personagens ligados à historiografia oficial se dá graças à forma como as suas trajetórias de vidas foram apresentadas. Os cineastas, assim como os poetas e literatos, buscaram neles indivíduos virtuosos para as suas narrativas. Em tempos de ditadura, a história recente do país era algo delicado de ser contado. O mergulho 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

680 FERRO, Marc. Coordenadas para uma pesquisa. In: **Cinema e História**. Trad. Flávia Nascimento. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.p.79-115

681 Ver: GOMES, Paulo Emílio. **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1999.

cineastas, buscar temas e personagens exemplares que pudessem se aplicar às condições e aos problemas do presente"[682].

O cinema, com uma linguagem e um vocabulário próprios, é um outro gênero de memória. Conforme Jean-Claude Carrière, "os cineastas perceberam que a memória de imagens pode, às vezes, ser mais forte e duradoura do que as palavras e frases" [683]. Um aspecto importante está em observar que o cinema também pode ser visto como uma arena 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, assim como o de Ruy Santos, opta pela leitura oficial da vida de Delmiro. Seguindo uma tradição biográfica baseada em Tadeu Rocha, Mauro Mota e Francisco Magalhães, seus mais conhecidos representantes[684], Sarno evitou polêmicas ao narrar a saga de Gouveia.

Tendo Thomaz Farkas como produtor associado, a película contou com uma estratégia de marketing relativamente ampla. Além do lançamento da trilha sonora em Long-Play (LP), uma quadrinização foi elaborada e lançada pela editora EBAL[685]. O filme começou a ser exibido em 19 de março de 1979. Antes disto, em 1978, o roteiro da obra foi premiado no Festival de Cinema de Brasília. A campanha publicitária foi inesperada e criativa.

"Não se pode vender o futuro. Ele pertence ao povo". "O governador e sua quadrilha não me metem medo". "A vida não se escreve em livro-caixa". Estas frases apareceram em jornais no período de divulgação do filme. Assinadas por um certo "Coronel Delmiro Gouveia", as chamadas provocaram curiosidade e atraíram as atenções para o cinema nacional. Pelo que se sabe, os dísticos foram "publicados em órgãos de imprensa, em páginas que tanto podiam ser de política nacional quanto de variedades". E o efeito deste

682 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

683 CARRIÈRRE, Jean-Claude. **A linguagem secreta do cinema**.Trad. Fernando Albagli, Benjamin Albagli. Rio de Janeiro:Nova Fronteira, 1995.p. 21

684 ROCHA, Tadeu. **Delmiro Gouveia:o pioneiro de Paulo Afonso**.3ed.Rev.Aum.Recife: Universidade Federal de Pernambuco, 1970; 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).

685 A quadrinização foi lançada pela Editora Ebal como número extra da *Cinemin*, em abril de 1979. Utilizando o roteiro de Sarno e Senna, a obra foi ilustrada por Fávio Mascarenhas e teve a produção gráfica de Elso Silva Jr, sendo a arte final de Célio Kouri.

susto proposital não deve ser vilipendiado. Algumas das frases sugeririam subversão e, conforme a *Folha de São Paulo*, "assim foram vistas"[686]. De acordo com diretor:

> Na época da ditadura isto ficou uma coisa estranha danada (...) Nós achávamos que isto era uma coisa que pudesse chamar a atenção. (...) Você imagina, em 77, você com a ditadura, aparecer no jornal chamadas, pequenas chamadas, assim, perdidas nos textos dos jornais dizendo: "não se trai o povo brasileiro. Assinado: Coronel Delmiro Gouveia", ninguém sabia, ninguém até hoje tem a menor idéia de quem foi Delmiro Gouveia...Aquilo pareceria que era um coronel do exército que estava se revoltando contra alguma política...[687]

No período do lançamento, a imprensa ressaltava a ousadia de Delmiro em modernizar uma região inóspita. *O Globo* dedicou quase três páginas ao filme. O texto de abertura convidava o leitor a comparar duas situações. A primeira se passava em 26 de janeiro de 1913. Naquele dia, segundo o periódico, "os homens acordaram mais cedo. As mulheres já estavam na cozinha (...). No fundo todos duvidavam um pouco que a luz brilhasse de noite, pela primeira vez, em pleno sertão de Alagoas". Depois, o contexto era outro. Narrava abril de 1977, tempos de filmagem da película, e atualizava as ambições de Gouveia. Na ocasião, Rubens de Falco, que viveu Delmiro no cinema, devidamente caracterizado de coronel do sertão e "queimado sob a luz de milhares de watts, cercado de 'operários', 'jagunços', 'vaqueiros', 'sócios', 'amantes', 'visitantes', liga a chave que aciona a primeira usina hidrelétrica do Brasil. Palmas, vivas, urras! Corta!". Terminada a comparação, o leitor era informado que aquela história seria contada no cinema "e, com ela, um bom pedaço da história econômica do país" [688]. O *New York Times* ofereceu uma apreciação menos empolgante.

Exibido no *Modern Art's New Directors/New Films Series*, a película intrigou por oferecer uma leitura contraditória do protagonista. "Colonel Delmiro Gouveia is something obscure", reclamava o *Times*. As experiências de Sarno como documentarista seriam um

686 FASSONI, Orlando. Um sertanejo contra o poder. **Folha de São Paulo**. 18 mar. 1979. Ilustrada. 5 Caderno. 61.
687 Geraldo Sarno. Entrevista ao autor. Salvador, 29 de agosto de 2007.
688 DELMIRO Gouveia, a vida em filme do pioneiro da energia. **O Globo**. 24 jun. 1977. p.97- 98,99.

dos motivos para explicar as dificuldades da narrativa. O filme estaria longe de obras como *Limite* (1931), exibido na mesma mostra. As diferentes perspectivas não definiam o cearense. Patriota? Capitalista sem escrúpulos? Defensor da indústria nacional? O periódico criticou o filme afirmando que ele oscilava entre vividez em certas passagens, vislumbrava mudanças, mas divagava e perdia força dramática[689].

Contrapondo-se a isto, a proposta da produção foi elogiada em resenha do jornal *O Globo*. Conforme o periódico, "o ponto de vista do cineasta não é, necessariamente, o mesmo do biógrafo. A arte e a vida se cruzam para gerar uma terceira visão". A nova perspectiva, assim, surgiria da intervenção e dos métodos de Sarno, que naqueles dias avisava em entrevista da opção por estruturar a trama em blocos narrativos: "o tratamento cinematográfico que dei, juntamente com Orlando Senna, procura ver a figura de Delmiro Gouveia através de quatro personagens que tiveram um papel importante junto a ele e que conduzem a ação em quatro fases"[690].

No ambiente brasileiro, a observação sobre as relações entre Gouveia e a vida econômica nacional se encaixavam ao contexto do ano de lançamento do filme. A questão energética estava na ordem do dia, com as dificuldades para construir hidrelétricas e a ameaça de racionamento de energia. Em junho de 1977, as especulações eram de que em quatro anos o Sudeste não seria mais auto-suficiente energeticamente. Para agravar a situação, a hidrelétrica de Itaipu estava com suas obras atrasadas (as previsões mais otimistas apontavam para a inauguração em 1982). Os prognósticos não eram nada positivos: "Já na metade da próxima década o suprimento de energia elétrica das regiões Sudeste e Sul dependerá do desenvolvimento das usinas nucleares"[691].

Ora, nestes tempos difíceis, vinha a público um filme sobre um brasileiro que teria apresentado vias de desenvolvimento para a região mais pobre do país. E se tratava de produção feita por um nordestino, por alguém "ligado ao Nordeste". Geraldo Sarno não escondeu a sua admiração pelo negociante: "-Acho a história de Delmiro exemplar, é uma história que de certa maneira exprime um problema brasileiro, um problema de país periférico, um problema de país em desenvolvimento". Para o diretor, Gouveia seria exemplar "não só pelo seu pioneirismo em defesa de certos princípios, de certas coisas em

689 MASLIN, Janet. Filme: Gouveia, Brazil Folklore. New York Times. May, 1, 1979.
690 DELMIRO Gouveia, a vida em filme do pioneiro da energia. **O Globo**, 24 jun. 1977. p.97-98,99.
691 Idem..

que ele acreditava. Acho que essas coisas o ligam, inclusive, a problemas atuais". Assim, o filme chegava como a celebração das possibilidades do empresariado nacional, da nossa indústria e do povo brasileiro. Até a filmagem desta reconstituição histórica, o cineasta percorreu um longo caminho.

5.3.1. O DIRETOR

Nos anos 60, Geraldo Sarno era estudante de Direito na Universidade Federal da Bahia (UFBA). Ali, manteve contato com o Centro de Cultura Popular (CPC). As primeiras experiências com filmagens foram feitas ao lado de Orlando Senna, com quem depois dividiria o roteiro de "Coronel", além de Valdemar Lima. Eram documentários que tinham como foco o universo dos camponeses e as mudanças no campo, principalmente a revolução agrária que parecia iminente no início daquela década. Durante um ano, Sarno esteve no Instituto Cubano de Arte e Indústria Cinematográficos e, ao retornar, participou da "Caravana Farkas". Mas esta experiência de filmes em torno da cultura popular não é, hoje, interpretada como um projeto da caravana. Aliás, para Sarno, isto nunca existiu: "eu não uso este nome, nunca se usou este nome"[692]. De qualquer modo, sendo caravana ou não, as tais viagens foram importantes para a formação profissional de Sarno e, segundo ele mesmo, inspiraram a empreitada de filmar uma ficção: "o tema de Delmiro Gouveia para uma longa ficção me apareceu enquanto viajava pelo Nordeste fazendo documentários sobre a cultura popular"[693]. Sarno se interessou pela vida do cearense após conhecer Angiquinho, em 1967, e pouco depois, no escritório da CHESF, ver um retrato de Gouveia:

> vendo a cachoeira eu vi as ruínas de Angiquinho, da usina dele. Quando eu vi as ruínas, eu não sabia o que era aquilo. Nunca tinha ouvido falar em Delmiro Gouveia (...) E aí busquei informação. Procurei informação. E a primeira informação que obtive foi justamente na sede da CHESF[694].

692 SARNO, Geraldo. Entrevista ao autor. Salvador, 29 de agosto de 2007.
693 SARNO, Geraldo. Às margens do cinema. In: SARNO, Geraldo e SENNA, Orlando. **Coronel Delmiro Gouveia Roteiro Premiado no Festival de Brasília -1978**. Rio de Janeiro: CODECRI, 1979.p.7-8.p.7
694 SARNO, Geraldo. Entrevista ao autor. Salvador, 29 de agosto de 2007.

28. *Angiquinho* encravada nas pedras. Explorando a força de Paulo Afonso, as águas do Velho Chico, Delmiro Obteve energia elétrica. Em seu filme, Sarno oferece várias tomadas da usina e da queda d´água. SARNO, G. **Coronel Delmiro Gouveia**, 1977.

29. Sarno não foi o primeiro a narrar Delmiro no cinema. Antes, em 1971, Ruy Santos realizou um documentário. Ao lado, cena registrava a força do rio São Francisco. SANTOS, Ruy. **Delmiro Gouveia (o homem e a terra)**. Recife: FUNDAJ, 1971.

Depois disto, decidiu apresentar a sua versão sobre o cearense:

> Neste momento foi que eu vi que ali tinha alguma coisa. (...) Foi então que eu vi a coisa do Delmiro e pensei em fazer um filme. Mas vi logo que ali tinha densidade para um filme de ficção. E pensei exatamente naquele momento em fazer um filme de ficção[695].

A explicação para a *Folha de São Paulo* foi mais elaborada: "Fui visitar o lugar onde esteve instalada a Fábrica da Companhia Agro-Fabril Mercantil, vi os restos da usina que Delmiro construiu em Paulo Afonso, despertando os cavalos adormecidos durante séculos e descobri, ali, uma grande história"[696]. Impossível não reconhecer aqui os ecos de Graciliano Ramos, para quem, como mencionado em outros trechos deste trabalho, Gouveia teve o mérito de "acordar alguns cavalos da manada que lá dormia o sono dos séculos" [697]. Pelo visto, como outros mediadores culturais, o cineasta se apropriou das palavras de alguns intelectuais quando necessitou justificar a escolha por Delmiro.

Quando filmou *Coronel Delmiro Gouveia* Geraldo Sarno já era conhecido da crítica brasileira. Não bastasse o sucesso de *Viramundo*, outro filme do mesmo diretor chamava a atenção. Era *Viva Cariri!* documentário sobre a devoção dos nordestinos a Padre Cícero. Mas o novo projeto do cineasta trazia em si uma diferença geradora de expectativas na crítica. Sarno agora dirigia uma "ficção", um filme de reconstituição histórica[698]. O resultado, porém, evidencia que ele não se empenhou 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". Porém, ao contrário dos filmes anteriores, Sarno teria que lidar com a necessidade de um roteiro com falas e cenas previamente estabelecidas. Como ele mesmo explicou, enquanto no documentário o tempo é mediado no processo de montagem das imagens, no filme ficcional isto cabe ao roteiro, que delineia "o itinerário, o percurso, a direção (...) dos elementos que podem ser

695 Idem
696 FASSONI, Orlando. Um sertanejo contra o poder. **Folha de São Paulo**. 18 mar. 1979. Ilustrada. 5 Caderno. 61.
697 CF. RAMOS, Graciliano. Recordações de uma indústria morta. **Cultura Política**. Rio de Janeiro: 2 (20): 166, out. 1942.
698 O primeiro projeto de Sarno no âmbito ficcional foi O Pica-Pau Amarelo. Porém, nem o próprio diretor considera, de fato, um "filme" inicial. Trata-o como "obra menor".

transformados ou substituídos durante o período de realização do filme, inclusive improvisados" [699]. Assim, se de um lado o diretor aponta as dificuldades em conceber um roteiro para os documentários, não esconde o desconforto com o uso deste expediente na ficção. Reunindo então as estratégias destas duas perspectivas do cinema, Sarno enveredou por sua primeira ficção.

Coronel Delmiro Gouveia é estruturado em quatro narrativas feitas em *off*, na sua maioria, a partir de *flashbacks*. Sarno apresentou "memórias" sobre o capitalista cearense. Narrativas que foram arrumadas temática e cronologicamente. O filme fornece relatos biográficos sobre Delmiro, mas também sobre aqueles que falam dele. 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) dá a sua versão sobre o período que vai de 1917 (ano do assassinato de Gouveia) até 1930, época em que o *trust* inglês Machine Cotton comprou a Fábrica da Pedra. O papel de Delmiro Gouveia coube a Rubens de Falco (1931). Paulista, o ator era "mais conhecido no teatro e na TV do que propriamente no cinema"[700]. Havia sido uma das estrelas d`*A Escrava Isaura* (1976), telenovela de sucesso, na qual interpretava o vilão Leôncio Almeida. Antes disto, já atuara em filmes como *Nós, os canalhas* (1975), *O mau caráter* (1974), *O Sósia da Morte* (1975) entre outros[701]. Na seleção dos autores, chama a atenção a escolha de Jofre Soares (1918-1996), profissional que freqüentemente incorporou personagens do imaginário sertanejo como Padre Cícero – interpretado por ele num filme de 1976 e depois, em 1997, em *Baile Perfumado* –, bem como coronéis e cangaceiros, numa tradição cinematográfica que reforçava um conjunto de estereótipos sobre o sertão. Tradição esta que fez de Jofre um dos "tipos ideais" de

699 SARNO, Geraldo. **Op.Cit.**p.8

700 FASSONI,Orlando. Um sertanejo contra o poder. **Folha de São Paulo**. 18 mar. 1979. Ilustrada. 5 Caderno. 61.

701 O ator se notabilizou por interpretar vilões. Rubens de Falco participou de produções para a televisão (novelas, minisséries etc.) como: O Astro (1977); Dona Xepa (1977); Escrava Isaura (1976); Grito, O (1975); Gabriela (1975); Pixote: A Lei do Mais Fraco (1980). Cf. Rubens de Falco <http://us.imdb.com/name/nm0208296/> acesso em: 05 ago.2006. Rubens de Falco. Personalidades. <http://www.adorocinemabrasileiro.com.br/personalidades/rubens-de-falco/rubens-de-falco.asp> Acesso em: 06 ago.2006.

nordestino[702], da mesma forma que estereotipou José Dummont como "ator do drama da migração" [703].

5.3.2. O FILME

O filme é aberto com o relato de um desconhecido. Um velho, provavelmente um sertanejo, fala sobre alguém que ele conheceu. A narrativa é sobre o protagonista da trama. Sentado, protegido do sol por um chapéu de palha, o velho 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". Após uma breve pausa na narrativa sobre o homem que parecia ter "imãs nos olhos", o camponês continua: "o que fizesse mal feito ele mandava embora ou dava umas coirada. E o cabra ia s´imbora. Mas ele nunca mandou matar ninguém"[704]. Deste modo, Sarno usa de um expediente documentarista em seu trabalho ficcional. O filme se aproxima da proposta de um "documentário dramatizado", no qual os fatos são adaptados a uma intenção específica. Como observa Thomas Farkas, neste tipo trabalho o que supõe "é o fato somado à sua interpretação"[705]. O diretor insinua que a história a ser contada não é mera invenção, mas uma saga baseada em fatos reais.

A narrativa inicial, nos moldes de um documentário, cumpre papel estratégico. E assim, sabe-se que o filme falará sobre alguém que "mandava vestir, mandava comer e trabalhar", alguém que recorria à violência para corrigir os mal feitos, mas que jamais mandou matar ninguém. A fala do velho, neste trecho, é quase um eco de Mário de Andrade. José Carlos Avellar observa também que "na expressão tranqüila e na voz mansa

---

702 O obituário do ator feito pela revista *Isto É* exemplifica a força da sua imagem. "Adeus ao cangaceiro", o título do texto, parece ser uma tentativa pouco feliz em resumir os personagens de Jofre conhecidos do grande público. ADEUS ao cangaceiro. Morre aos 77 anos, em São Paulo, o ator Jofre Soares. **Isto É**, 28 de agosto de 1996. Disponível On Line via <http://www.terra.com.br/istoe/datas/140437.htm.> Acesso em: 31 jul. 2006. Ver também: Jofre Soares. Disponível On Line via <http://www.imdb.com/name/nm0811663/> Acesso: em 02 ago.2006.

703 NEVES, Frederico. Armadilhas nordestinas: o homem que virou suco. FERREIRA, Jorge; SOARES, Mariza de. (Orgs.) **A História vai ao cinema**. Rio de Janeiro: Record, 2001.p.87-98

704 SARNO, Geraldo e SENNA, Orlando. **Coronel Delmiro Gouveia Roteiro Premiado no Festival de Brasília -1978**. Rio de Janeiro: CODECRI, 1979.p.104.

705 FARKAS, Thomas. **Cinema Documentário: um método de trabalho.** São Paulo: Universidade de São Paulo: Escola de Comunicação e Arte, 1972. (Tese de doutorado). p. 12

e pausada do velho existe uma outra coisa percebida: algo na imagem indica que o velho que fala não é um ator"[706].

Talvez, a intenção seja sugerir que "a construção do objeto do discurso não partiu da imaginação de alguém"[707]. A própria realidade (o velho) está ali para atestar tudo. E deste modo, a narrativa cinematográfica parece não descrever o real, mas apreendê-lo para apresentá-lo intacto. O cineasta elaborou o roteiro com Orlando Senna, "mesclando ficção e documentos". Ainda assim, ele esclarece em entrevista que "procura ser o mais fiel possível ao que ocorreu naqueles anos"[708]. Ora, isto remete ao lembrete de Miriam Rossini: "o narrador pré-organiza aquilo que vai mostrar, e por mais que tente dissimular as marcas da sua enunciação elas estão sempre lá e precisam ser apreendidas, assim como fazemos num texto escrito" [709].

A trama propriamente "ficcional" começa no Recife, na virada do ano de 1899 para 1900. Uma festa de réveillon, capitaneada por Delmiro na Vila Anunciada, é interrompida aos gritos por uma mulher: "O Dérbi tá pegando fogo!"[710]. 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 governadozim fi-duma-puta tacaram fogo no único mercado onde o povo podia matar a fome". É o momento de o público ser apresentado a um primeiro traço da personagem: o seu apreço aos mais humildes. Geraldo Sarno explicou a leitura que propôs: "essa oligarquia (...) conflitava com seus interesses de empresário modernizador, introdutor de um mercado novo, de uma relação de venda ao consumidor muito mais barata do que permitiam as estruturas tradicionais"[711]. 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 após esta ameaçar deixar a casa se o marido fosse procurar "aquela mulher": "Melhor assim. Acabou-se Anunciada. Para mim acabou tudo: Recife, o Dérbi, o século dezenove, você, tudo. Entendeu?"[712].

---

706 AVELLAR, José Carlos. **Op.Cit.**p.20
707 ROSSINI, Miriam de Souza. **Op.Cit.**p. 116-117
708 FASSONI,Orlando. Um sertanejo contra o poder. **Folha de São Paulo**. 18 mar. 1979. Ilustrada. 5 Caderno. P.61
709 ROSSINI, Miriam de Souza. **Op. Cit.**p. 115
710 SARNO, Geraldo e SENNA, **Op.Cit.** p.46 e 48
711 FASSONI,Orlando. **Op.Cit.**
712 Ibidem.p. 49-50

A primeira parte é narrada por "aquela mulher" de nome Eulina. Tematicamente, Carmela Eulina representa o universo do século XIX. Delmiro é para ela um autêntico herói romântico. Um defensor dos pobres. Gouveia 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 revelam 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 construir a personagem de Eulina, Sarno acompanhou 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 há espaço para carinhos entre mãe e filhos. A dureza dos sertões se estende ao trato de Eulina com as crianças. Ela não os olha jamais: "Anos depois eu ainda estava lá, com meus filhos. Eu não era mais a mesma, nem Delmiro"[713]. 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:

> O Tadeu [Rocha] me deu algumas informações e pistas importantes, que inclusive ele não publicou no livro. Foi fundamental pra mim o encontro com Tadeu, inclusive pra de uma certa maneira tratar dos temas do Delmiro amoroso, da vida amorosa do Delmiro. (...) Ele não me disse nada, mas uma frase dele (...) ele disse assim: "-ele foi infeliz com as mulheres". A partir desta frase, me veio uma pulga[714]

As mulheres entram no filme como em certos escritos. São um adereço. Ecoando as palavras de Magalhães Martins e Tadeu Rocha, a fala de Iona sintetiza isto: "Anunciada, Eulina, e em quantas outras mulheres Delmiro havia buscado inspiração para sua ação transformadora!"[715]. 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

713 SARNO, Geraldo e SENNA, Orlando. **Op.Cit.** p.110
714 SARNO, Geraldo. Entrevista ao autor. Salvador, 29 de agosto de 2007.
715 SARNO, Geraldo e SENNA, Orlando. **Op.Cit.** p.116.

atividade de empresário dotado de muitas virtudes e grande dose de coragem". Assim, além de não ajudarem a Gouveia, as mulheres "mesquinhas" e "egoístas" o atrapalham. Saem, portanto, rapidamente da trama. E, deste modo, o filme reforça estereótipos gestados nas biografias fundadoras.

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, terreno há muito conhecido por ele. 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 ele 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). Neste caso, 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 (afinal de contas, era assim que ele aparecia nos jornais da época), Sarno situa o sertão como o lugar no qual este tipo de situação pode ser melhor entendida. Aliás, cabe salientar que enquanto viveu no Recife, Gouveia não foi alvo da pena de nenhum intelectual. Conforme mostrado em outros momentos desta pesquisa, foram as suas intervenções em Pedra que atraíram os letrados.

Daí, a afirmação do coronel Ulisses Luna: "Quando ele chegou, pensei na hora: é só um jabuti de cidade, isso não güenta 3 meses de sertão". No entanto, a permanência de Gouveia e seu progresso levaram o alagoano a rever a sua concepção sobre o negociante. Nas palavras de Luna: "Aprovo homem que sabe mandar, que o povo obedece e respeita. Aprovei Delmiro Gouveia". A conversa entre os dois personagens, no meio de uma plantação de algodão, evidencia a antecipação de Delmiro: "Eletricidade. A mola mestra do século XX. Temos que transformar a força da cachoeira em energia elétrica, iluminar isso tudo por aqui, irrigar com bombas, trazer máquinas para cá". O diálogo, simbolicamente, anuncia uma nova etapa da saga de Gouveia: "Agora tenho que seguir por mim mesmo, Coronel", diz Delmiro, "nem o senhor nem eu podemos fazer sozinhos o que eu pretendo fazer agora. O capital é grande". Esta perspectiva do filme, além de amarrar o destino de Gouveia aos rumos do país, aproxima-se da leitura de Delmiro como um "self-made man"

alardeado por Gilberto Freyre. O sociólogo consta, inclusive, entre os autores que tiveram textos reproduzidos na edição do roteiro, feita em 1978[716].

Deste modo, no filme, Delmiro é o autêntico herói solitário em suas empreitadas. Seus aliados não estão à sua altura. Todos são "deixados" pela câmera, que se concentra no cearense. Mas ainda assim, o vanguardismo do protagonista não é o fator crucial para o seu reconhecimento junto ao Coronel Ulisses Luna, junto ao sertão. O próprio Luna afirma que o "jabuti da cidade" era um "exemplo de mau costume", pois havia raptado uma menina e ia se esconder no sertão, coisa que ele não aprovava. Foi outro traço da personalidade do herói que o aproximou do líder sertanejo.

Ao enfrentar Zé Rodrigues, outro poderoso chefe político no sertão, Gouveia se torna um "coronel" aos olhos do seu anfitrião: "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"[717]. A cena funciona como a metáfora de um batismo, uma prova de bravura imposta ao herói. É a sua forja.

O coronel Zé Rodrigues, que aparece em boa parte das biografias como um dos prováveis mandantes do assassinato[718], serviu de outra maneira a Geraldo Sarno. Através dele, o cineasta contrapôs o sertão antes e após a chegada de Delmiro. O diretor contrasta assim dois tipos de "coronéis", dois mundos. Zé Rodrigues – e o próprio Luna – são os tipos ideais de coronel no sertão. São o mundo arcaico. Em contraste, Delmiro é a modernização daquele lugar narrado sempre como ruim, de pouca serventia. Aflora aqui a influência de interpretações como a de Magalhães Martins e Maria Isaura Pereira de Queiroz, que diferenciaram Delmiro dos demais coronéis. Conforme esta última, "os chefes 'situacionistas', coronel José Gomes e coronel José Rodrigues, não podiam ver com bons olhos a nova estrela que surgia, coronel poderoso 'rodeado de guardas e serviçais'"[719].O diálogo entre os dois personagens, rápido, feito com a câmera em movimento, quase trêmula, acompanhando os atores como num documentário ou reportagem, apresenta Zé Rodrigues colérico e um Gouveia seguro, sereno. A cena foi realizada no meio de uma

716 SARNO, G. SENNA, O.**Op.Cit.**p.134
717 Ibidem.p.114
718 Cf. ROCHA, Tadeu. **Op.Cit**; MARTINS, F. Magalhães. **Op.Cit.**
719 QUEIROZ, Maria Isaura Pereida de. O coronelismo numa interpretação sociológica. In: CARDOSO, Fernando Henrique et al. **O Brasil Republicano: estrutura de poder e economia (1889-1930)**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil,1997. p.175

feira, sem maiores truques ou preocupações com a caracterização, em uma proposta próxima do documentário, com as personagens destoando das pessoas que assistiam, curiosas, às filmagens. As duas propostas narrativas – a reconstituição e a documental – se mesclaram.

A sagração acima descrita é complementada por outra seqüência na qual Delmiro, após ser solto da cadeia pelos jagunços do coronel Luna, é ovacionado pela gente do sertão e tem o seu corpo "fechado" por Mãe Filhinha, uma ialorixá da cidade baiana de Cachoeira:

> Ali também é uma sagração, mas ali é do povo (...) a primeira é (...) da classe dele (...) Os pares o aceitam (...). A outra é uma coisa que ele se torna mais que isto. Porque na verdade ele é um modernizador do sertão[720].

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 filme fornece uma leitura dos motivos para o descompasso daquela região frente ao universo litorâneo. As dessemelhanças regionais aparecem em diversos momentos do filme. Um exemplo se dá 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?". Portanto, estes deslocamentos geográficos da personagem tomam a direção de uma "locação privilegiada" na cinematografia brasileira.

O sertão, em diversas ocasiões, funcionou como universo mítico aos filmes brasileiros. Exemplos desta apropriação são vistos em produções como *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), de Glauber Rocha, *São Bernardo* (1972), de Leon Hirszman, num primeiro momento, e posteriormente no chamado cinema da retomada[721] em filmes como

720 SARNO, Geraldo. Entrevista ao autor. Salvador, 29 de agosto de 2007

721 O termo "cinema da retomada" refere-se ao período que cobre os dois mandatos presidenciais de Fernando Henrique Cardoso. Em 1995, após anos de quase estagnação, o cinema brasileiro voltou a produzir com o apoio de dois mecanismos de renúncia fiscal: a lei Rouanet e a lei do Audiovisual. O resultado disto foram quase 200 longas, 750 curtas – 70 só em 2002 e, ainda assim, dúvidas sobre o papel por ele desenvolvido, pois, se no aspecto quantitativo era evidente o sucesso da iniciativa, há dúvidas no que se refere à qualidade dos filmes. Cf. SENADOR, Daniela Pinto. Um roteiro a ser escrito. **Jornal da USP**. 8-14 set.2003. <http://www.usp.br/jorusp/arquivo/2003/jusp657/pag1213.htm> acesso em: 13 dez.2006. Ver ainda:

Guerra de Canudos, de Sérgio Rezende (1997), *Baile Perfumado* (1998), de Luiz Carlos Vasconcelos, *Central do Brasil* (1998) e *Abril Despedaçado* (2001), estes dois últimos, de Walter Salles[722]. Esta perenidade somente reforça uma afirmação, feita décadas atrás, de que "a temática particular do Nordeste impregnou a imaginação e a sensibilidade do brasileiro"[723]. 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.

Se o coronelismo aparece através do depoimento de Ulisses 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 insinuam 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 lembra ter tornado possível as loucuras do sócio manipulando o livro-caixa, "que é onde se escreve a vida e onde se mente". Se Iona sentencia: "- Deixe-se de sonhos. Tudo está perdido". O coronel responde: "Nada está perdido, Iona". O "judeu errante" se defende da acusação de que seria um parasita dizendo 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". A leitura proposta por Sarno reinterpretava os escritos de Magalhães Martins e Tadeu Rocha, promovendo uma nova versão. Para o primeiro, Iona foi um parasita; para o outro, um sócio competente. Sarno parece enxergar os dois aspectos. Porém, é preciso considerar que em Iona o cineasta pretendeu sintetizar outros parceiros, sobretudo estrangeiros, que o cearense teve em vida[724].

O espaço entre a narrativa de Iona e a seguinte comporta o assassinato de Gouveia. Pouco antes, é representada a cena de um jantar do qual participam Delmiro, Iona e Mr.Hallam (Denis Bourke), enviado pela Machine Cotton para adquirir a Fábrica da Pedra.

ORICCHIO, Luiz Z. A representação da história. In: **Cinema de Novo: um balanço crítico da retomada**. Pref.Ismail Xavier. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

722 Cf. ORICCHIO, Luiz. O sertão e a favela. **Op. Cit.**p.121-160. GOMES, Paulo Emílio. Uma revolução inocente. In: **Crítica de cinema no suplemento literário**. Rio de Janeiro: Paz e Terra/ EMBRAFILME, 1982. v2. (Coleção Cinema; v.9). p.336

723 GOMES, Paulo Emílio. Uma revolução inocente. In: **Crítica de cinema no suplemento literário**. Rio de Janeiro: Paz e Terra/ EMBRAFILME, 1982. v2. (Coleção Cinema; v.9). p.336

724 DELMIRO Gouveia, a vida em filme do pioneiro da energia. **O Globo**. 24 jun. 1977. p.97-98,99.

As negociações são mostradas como um jogo cínico de gato e rato. Mr.Hallam ataca: "Alagoas, Sergipe e Pernambuco ficam com o senhor. Nos retiramos dessa parte". Gouveia se defende: "E os senhores ficam com o resto do país? Desculpe, Mr. Hallam, mas a resposta é não". O inglês aparece como frio e metódico, avisando sobre os perigos em desafiar o *trust*: "Teremos que enfrentá-lo. (...) Todo poder da Machine vai ser utilizado contra o senhor. (...) O senhor não pode bater-se conosco. A Machine Company é invencível". E o industrial pondera: "as palavras são doces, Mr. Hallam, mas a verdade é que elas me imprensam contra o muro. Ou dá ou desce". E, conforme Sarno, o cearense optou por "não dar". Uma cena em particular representa esta opção. Gouveia berra para o sócio: "Leva o recado pro teu novo patrão: não vendo! Quer saber de mais uma coisa, Iona? Tá aqui pra esses gringos fi-duma-puta". E manda uma "banana" para Iona e aos demais representantes do capital estrangeiro.

No filme, na noite da sua morte, Delmiro está como é descrito nos livros de memórias e 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 Falco). Porém, em lugar do som convencional das balas, Sarno inseriu o barulho das marretas destruindo a fábrica. Deste modo, a montagem direta, com cenas rapidamente intercaladas, estabelece duas mortes simultâneas. Morre Delmiro, como indicam o sangue nas roupas e o desespero da amante. Morre a fábrica, como sugerem as máquinas destruídas e como descreve o derradeiro narrador da saga. Este momento é importante, por amalgamar 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:

> Porque na verdade eu acho, eu penso isto, o Delmiro é um modernizador do sertão (...) ele seria uma das vertentes possíveis de trajetória para o sertão, entendeu? Entre a trajetória da violência do cangaço, entre o misticismo do Conselheiro ou do Padre Cícero você encontra uma modernizadora, industrializadora (...) Delmiro foi o primeiro nisso, né? E foi esmagado. Abortada. Uma modernização abortada[725].

725 SARNO, Geraldo. Entrevista ao autor. Salvador, 29 de agosto de 2007

30. *A sagração I.* Delmiro enfrenta Zé Rodrigues. Ao fundo, populares assistem curiosos, sem roupas de época, como num documentário, ao confronto. SARNO, G. **Coronel Delmiro Gouveia**, 1977.

31. *A sagração II*. Depois de enfrentar um coronel poderoso e ser reconhecido por seus pares, Delmiro é ovacionado pelo povo e tem o corpo "rezado" por Mãe Filhinha. SARNO, G. **Coronel Delmiro Gouveia**, 1977.

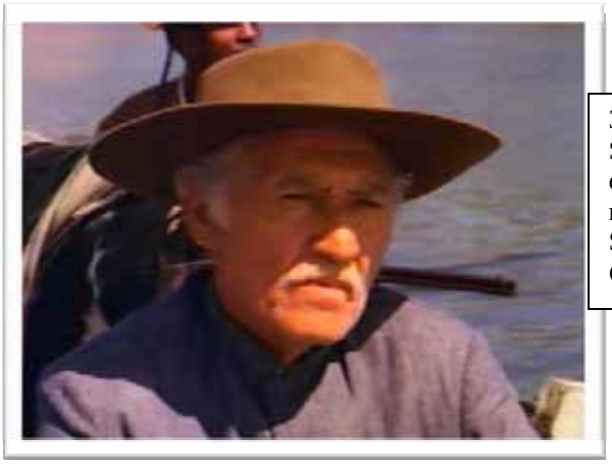
32. *A sagração III.* O processo se completa. Reconhecido pelos outros senhores de terras e pelos sertanejos mais humildes, Delmiro enfim se torna um coronel – *O Coronel dos Coronéis*. SARNO, G. **Coronel Delmiro Gouveia**, 1977

33. Delmiro estava além das mulheres. Na cena acima, Gouveia chega ao Sertão com Eulina, fugindo do Recife. A moça é enquadrada distante do negociante. SARNO, G. **Coronel Delmiro Gouveia**, 1977.

34. Delmiro e Iona (Nildo Parente). SARNO, G. **Coronel Delmiro Gouveia**, 1977.

35. Eulina (Sura Berditchevski) dá as costas aos filhos e ao sertão de Delmiro. . SARNO, G. **Coronel Delmiro Gouveia**, 1977.

36. Cartaz do filme Coronel Delmiro Gouveia. ARNO, G. **Coronel Delmiro Gouveia**, 1977.



37. Coronel Ulisses Luna (Jofre Soares). No filme, ele representa os diversos coronéis e oligarquias que se relacionaram com Delmiro Gouveia. SARNO, G. **Coronel Delmiro Gouveia**, 1977.

38. Zé Pó (José Dumont) encara a câmera. Ao fundo, as ruínas de Angiquinho. SARNO, G. **Coronel Delmiro Gouveia**, 1977.

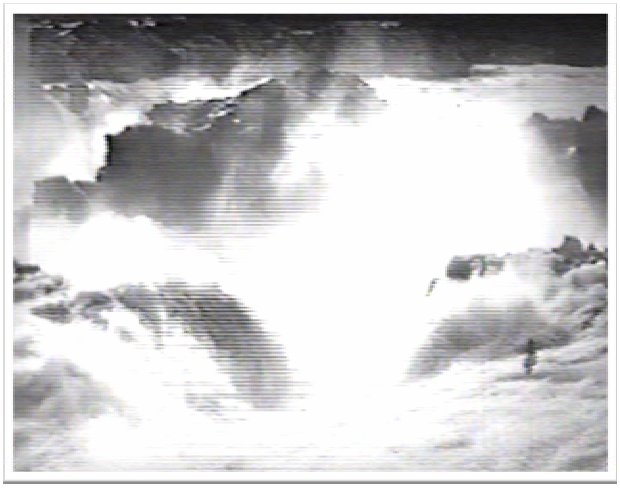
39. O ex-operário que, com seu depoimento, abre o filme de Geraldo Sarno. G. **Coronel Delmiro Gouveia**, 1977.

40. Zé Pó e o patrão Delmiro. No filme, a aliança entre o burguês e o operário não se perpetuou. G. **Coronel Delmiro Gouveia**, 1977.

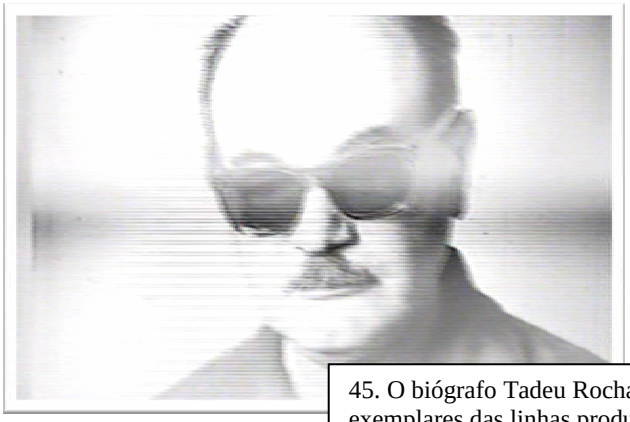
41. Zé Pó ajuda a destruir as máquinas da Fábrica da Pedra. G. **Coronel Delmiro Gouveia**, 1977.

42. Destruída a Fábrica, a desolação retorna. Ao lado, cena que encerra o filme de Ruy Santos. SANTOS, Ruy. **Delmiro Gouveia (o homem e a terra)**. Recife: FUNDAJ, 1971.

43. Abertura do curta-metragem *Delmiro Gouveia: o homem e a terra*. SANTOS, Ruy. **Delmiro Gouveia (o homem e a terra)**. Recife: FUNDAJ, 1971.



44. A Cachoeira de Paulo Afonso no filme de Ruy Santos . SANTOS, Ruy. **Delmiro Gouveia (o homem e a terra)**. Recife: FUNDAJ, 1971.



45. O biógrafo Tadeu Rocha aponta exemplares das linhas produzidas na Fábrica da Pedra. SANTOS, Ruy. **Delmiro Gouveia (o homem e a terra)**. Recife: FUNDAJ,

46. Ilustração da cena do assassinato de Delmiro. SANTOS, Ruy. **Delmiro Gouveia (o homem e a terra)**. Recife: FUNDAJ, 1971.

O diretor aproximou-se das interpretações de Tadeu Rocha, enaltecedor do ethos modernizador de Delmiro, bem como de Magalhães Martins, que fez questão de separar Gouveia de outros "representantes" do Nordeste, pintando-o como um modernizador de hábitos e costumes. Opções de montagem como a mencionada na seqüência acima, da mesma maneira que a escolha do sertão como espaço de clímax no filme, são fundamentais no entendimento da obra, pois como afirmou Marc Ferro, um recurso utilizado para expressar duração, ou mesmo uma outra figura de estilo "transcrevendo um deslocamento no espaço, etc., pode, sem intenção do cineasta, revelar zonas ideológicas e sociais das quais ele não tinha necessariamente consciência, ou que ele acreditava ter rejeitado"[726]. Estes expedientes permanecem na parte final da película.

O último a falar no filme é José Jaceguai Albuquerque Lins Cavalcanti, o Zé Pó. Este personagem é a "voz" do camponês transformado em operário por Delmiro e depois, por conta da destruição da fábrica, novamente apenas camponês. O operário foi inspirado por um ex-empregado da Fábrica. Deste modo, Sarno segue com narrativas de personagens originalmente não-ficcionais. De certa forma, Zé Pó é o catalisador de uma "visão" que Delmiro experimenta no filme.

Tudo ocorre logo após o episódio em que Gouveia teve o seu projeto para eletrificação de Alagoas, Bahia e Pernambuco rejeitado por Dantas Barreto, governador de Pernambuco. Enquanto o carro cruza os sertões empoeirados de volta à Pedra, Delmiro percebe uma construção em suas propriedades. É Zé Pó, com a mulher e os filhos, a erguer uma choupana. O cearense pára o carro e desce irritado: "Que é isso aí? Quem mandou fazer isso? Você não sabe que é proibido invadir minha propriedade?" O camponês, destoando de personagens semelhantes que aparecem noutros filmes em períodos próximos (como Fabiano de *Vidas Secas*, na versão cinematográfica de Nelson Pereira dos Santos), não dá um passo atrás em sua resolução: "Mas o que é que eu podia fazer? Se eu fosse ficar esperando uma licença do senhor pra fazer o rancho ia deixar a mulher e os filhos aí tudo no relento, com sol e chuva". Apesar da irritação de Gouveia, Zé tem a resposta na ponta da língua: "A gente faz pur (sic) a gente mesmo. Casinha pequena. Depois, se o senhor quiser, derruba. Agora, sem casa é que nós num pode fica".

726 FERRO, Marc. Coordenadas para uma pesquisa. **Cinema e História**. Trad. Flávia Nascimento. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.p.16

A seqüência posterior apresenta Delmiro refletindo em seu carro. Uma imagem dele, nu, diante da Cachoeira de Paulo Afonso, aparece. Nada é dito. O som das águas é tudo que se ouve. De repente, como num estalo, Gouveia desperta para "uma outra força", vinda dos sertanejos: "Se a gente conseguir juntar aqui, ao lado de Paulo Afonso, mil, 2 mil, 5 mil pessoas podem construir uma usina elétrica e fazer funcionar uma fábrica". A idéia reanima o personagem: "Esquece Recife, esquece tudo, pensa só no homem, pensa na força do trabalho, nesse povão que ta aí sem proveito". O resultado desta convicção é a criação da Fábrica da Pedra. E Delmiro repete: "a gente faz, depois quem quiser derruba".

O relato de Zé Pó informa o espectador sobre os rumos da fábrica após a morte de Delmiro. O ambiente mudou depois do assassinato do industrial. Zé nos fala sobre a tensão estabelecida: "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"[727]. O operário é mostrado, então, juntamente a outros trabalhadores, a destruir a fábrica, carregando partes do maquinário importado, sob os olhos frios de Mr.Hallam. O narrador conta o triste fim da aventura delmiriana, enquanto surgem imagens de operários jogando as peças no leito do São Francisco. Zé fornece a sua versão do acontecido: "Seu Delmiro mandou a gente fazer a fábrica, a gente fez. Os inglês veio e mandou quebrá as máquinas e derrubá no rio. A gente quebrou e derrubou". O ex-operário é uma referência ao velho narrador que, do "presente", abre o filme. O camponês/operário é um arco que abre e fecha a trama. Zé 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"[728].

É da personagem de Dumont, ao final do filme, a fala que sintetiza a interpretação de Sarno. 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*, ele explica 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

727 SARNO, Geraldo e SENNA, Orlando. **Op.Cit.**p.124-125.
728 Ibidem. p.126

atiraram nele e mataram a fábrica. Tenho pra mim que ele foi como um exemplo pra nós tudo".Os problemas e a justificativa indicadas pelo operário aproximam os argumentos de Sarno daqueles defendidos por Octávio Brandão e Pedro Motta Lima. Ou seja, Gouveia foi um "mal necessário" ao desenvolvimento das forças produtivas nos sertões alagoanos. O *close* se desloca para o saco com farinha e carne, visitado por uma mosca. Então, o rosto de Zé Pó 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: "penso também que o dia em que o povo fizer as fábrica pra ele mesmo aí num tem força no mundo qui (sic) pode quebrá nem derrubá, porque num tem força maior que o do povo trabalhador, que trabalha, como as máquinas, e pensa, que nem gente"[729].

Embora possivelmente não tenha consultado o roteiro da peça de Maurício Segall, o filme oferece um diálogo instigante com aquela produção. No roteiro da peça, Segall inseriu algumas falas para Delmiro que reforçavam o seu ethos civilizador: "Eu sou o Rei das Peles, o Coronel dos Coronéis, trouxe a bonança e o progresso para esse buraco de fim de mundo. Venci rios e cachoeiras, dominei a natureza, acabei com a seca, dobrei inimigos poderosos", afirma empolgado o cearense. No mesmo texto, ele ouve desatento o diagnóstico que a irmã oferece (a proximidade com o que é feito por Zé Pó é perceptível): "Você está isolado de todos e de tudo. O povo da Pedra gosta de você. Mas são só eles. Progresso só tem aqui na Pedra. Tudo que está em volta não tem os mesmos benefícios. É preciso ter muito apoio para fazer o que você está fazendo"[730].

Na edição do roteiro, em 1979, percebe-se que uma cena significativa não compôs a versão final do filme. Conforme o roteiro inicial, após o assassinato, haveria um burburinho e dele surgiriam hipóteses para o crime. Em meio à "incelença" que deveria ser cantada no velório, a beata sugeriria o coronelismo como culpado pela morte de Gouveia: "Quem mandou matá foi os coroné inimigo dele". Depois, os empregados dariam sua opinião. Um primeiro diria que "foram os gringos, todo mundo sabe". Um outro afirmaria: "Rabo de saia. Tem muié no meio disso". O terceiro trabalhador encontrava outro culpado: "Pra mim, foi 'seu' Iona, o sócio. Inveja". Assim, o filme apresentava as quatro motivações que, ora

729 SARNO, Geraldo e SENNA, Orlando. **Op.Cit.**p.126
730 SEGALL, Maurício. **O Coronel dos Coronéis. Comédia histórica em duas partes**. Prêmio Serviço Nacional de Teatro. VIII Concurso de Dramaturgia/1976. 3 lugar. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1978. (Coleção Prêmios, 14).p. 131 ;128.

reunidas, ora separadas aparecem como principais causas para o homicídio de Delmiro. Ao que parece, a cena foi inspirada nas páginas finais de *Fábrica da Pedra* (p.181-186), de Motta Lima. Apesar disto, é interessante observar que Sarno afirmou desconhecer a existência do romance. O que explicaria tais encontros? Talvez o fato de que, embora não tenha lido Motta Lima de primeira mão, o cineasta realizou uma leitura cuidadosa de Magalhães Martins, que se apropriou de diversas passagens da obra. Isto nos coloca um problema, estabelece uma intriga. Se Magalhães Martins, autorizado biógrafo, toma um romance descomprometido com a fidelidade aos fatos como um documento transparente para se chegar à verdade sobre Delmiro; se por outro lado, este mesmo biógrafo é um dos mais freqüentes quando se estuda a vida de Gouveia, então o que temos é uma grande teia, uma estrada de pouca visibilidade, a exigir perícia e cuidados do historiador. Todavia, apesar de ter idealizado a cena, Sarno não filmou tal seqüência. Se o fez, não as incluiu. Por quais motivos isto ocorreu? Talvez o filme tenha assumido uma outra proposta. Talvez, porque a lição de Aristóbulo, o rebelde narrador de *Fábrica da Pedra*, tenha sido aprendida. O próprio Sarno informa sobre o deslocamento de suas intenções. A pergunta feita não é quem matou, mas quem tirou proveito do crime: "é esta a pergunta que a gente tenta responder" [731].

Compreendendo uma narrativa cinematográfica em que a estrutura ficcional e a documental são mixadas, o filme *Coronel Delmiro Gouveia* acabou reforçando, em tempos de desenvolvimentismo, a leitura de seu protagonista como um mártir. Mártir da indústria, mártir da civilização. Ora, se os historiadores já concordam que "filmes baseados em eventos que efetivamente ocorreram podem produzir um efeito de real", devemos colocar a obra de Sarno nesta perspectiva, pois ela toma eventos passados e procura apresentá-los encadeados, explicados, justificados e atuais. Desta forma, a película ajuda a dar "materialidade ao passado"[732]. O filme, 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

731 FASSONI,Orlando. Um sertanejo contra o poder. **Folha de São Paulo**. 18 mar. 1979. Ilustrada. 5 Caderno. 61
732 ROSSINI, Miriam de Souza. **Op.Cit.** p.117

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 documento fértil sobre a filmografia nacional em tempos de ditadura apodrecida. Todavia, a reconstituição histórica de Geraldo Sarno não foi a única, nem a primeira película a ter o "rei das peles" como assunto.

5.4. DELMIRO GOUVEIA: O HOMEM, A TERRA E O DOCUMENTÁRIO

O curta-metragem *Delmiro Gouveia: o homem e a terra*, de Ruy Santos[733], filmado em 1971, tem apenas nove minutos. Preto e branco, o filme dialoga basicamente com os textos de Mauro Mota e Tadeu Rocha[734]. Não há depoimentos de contemporâneos. O diretor optou por filmar lugares ligados à memória de Delmiro. A paisagem sertaneja é preenchida pelo sol, por bodes e cactus, pela vila operária da Pedra e pela cachoeira de Paulo Afonso. São espaços esvaziados. A impressão que se tem é de que o tempo parou com a morte de Delmiro. O poema de Jorge de Lima, que encerra o filme, também sugere isto. Delmiro é descrito como um civilizador. A imagem do domador de homens, gestada nas biografias e nos relatos jornalísticos, é aceita e reforçada pelo filme. Ao contrário de Geraldo Sarno, Ruy Santos não optou pela dramatização.

A seqüência inicial focaliza uma velha ponte e seus trilhos. Rapidamente a câmera se desloca para as rochas (entra o som da viola). Vários formatos para as pedras. Paredes rochosas. Logo, o barulho das águas no leito do rio abre a narração. Um trecho de um poema é ouvido: "E o cearense desceu com uma turbina na mão./Delmiro viu que o rio era o monge de Assis,/E viu que era preciso descruzar outra vez os braços de Santinho./E os braços edificaram a caatinga,/Iluminaram os capões"[735]. Ao fundo, o som da bachiana

733 SANTOS, Ruy. **Delmiro Gouveia:o homem e a terra**. Recife: FUNDAJ, 1971.P&B. 9min. Documentário (Filmoteca Joaquim Nabuco). R.S. Produções Cinematográficas LTDA. Texto: Cléber Neves de Araújo; Montagem: Jaime Augusto;Animação: Carlos Bastos; Som: Antônio Gomes; Assist. Câmera: Antônio Meleande; Narração: Sandoval Aguiar; Roteiro/direção e fotografia: Ruy Santos; Bibliografia: Mauro Mota e Tadeu Rocha.

734 MOTA, Mauro. A "Estrela" de Pedra: Delmiro Gouveia, civilizador de terras, águas e gentes. **Boletim do Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais**. Recife, n. 9, 1960; MOTA, Mauro. Quem foi Delmiro Gouveia? São Paulo: Edições Arquimedes, 1967. (coleção Para Todos, 2). ROCHA, Tadeu. **Delmiro Gouveia:o pioneiro de Paulo Afonso**.3ed.Rev.Aum.Recife: Universidade Federal de Pernambuco, 1970

735 LIMA, Jorge de. Rio São Francisco (excerto). Apud. LIMA JR, Félix. LIMA JÚNIOR, Félix. **Delmiro Gouveia: o Mauá do Sertão alagoano**. 2 ed. Maceió: Federação do Comércio do Estado de Alagoas, 1983.

número 5, de Heitor Villa-Lobos (1887-1959). A mesma bachiana presente anos antes em *Deus e o Diabo na terra do sol*. A escolha da composição reforçava algo presente nos trabalhos de Villa-Lobos – o nacionalismo. Como Mário de Andrade, o maestro foi um pesquisador do folclore nacional, entendido por ele como "o atraso, o marco zero ou ponto nacional" de uma arte culta e nacionalista. Conforme Contier, para Villa-Lobos "o folclore simbolizava a mentalidade ingênua, primitiva, e ainda infantil do povo brasileiro"[736].

E, assim, a abertura do filme acena para a leitura épica de Gouveia. O público logo é informado que os versos não são de qualquer escritor: "Assim escreveu sobre Delmiro Gouveia o poeta Jorge de Lima, numa clara analogia à sua gigantesca capacidade de realizações". Ressaltado por sua "ousadia industrial", o "gênio nordestino", havia transformado a terra e o homem sertanejo. Depois disto, as rochas não dominam mais a tela, que é preenchida por imagens da vegetação. A caatinga, a palma forrageira e outras plantas aparecem.

Os objetivos da película parecem ser simples. Trata-se de uma versão cinematográfica dos textos de Mauro Mota, de quem se reproduz a idéia do negociante como "a figura máxima, o herói mais autêntico da bacia sanfranciscana", e Tadeu Rocha, que aparece, mas não fala no filme. De certa forma, pode-se dizer que o curta-metragem de Ruy Santos é dividido por imagens que funcionam como temas. Primeiro apenas as pedras, depois cactus e vegetação, com o tempo chega a Fábrica e, por fim, a vila. Sobre tais imagens o cineasta arrumou a sua narrativa.

As pedras são o momento de silêncio no filme. Preenchem solitárias os primeiros instantes. Não há palavras, não há nada a se contar. O barulho da cachoeira, o som da viola e o início da bachiana abrirão espaço para a mudança na paisagem e para a chegada das palavras que, enfim, explicarão o filme. Falarão sobre o cearense "dotado de extraordinária inteligência" que "apesar de sua pouca instrução escolar", era dono de "raro senso administrativo, cedo revelando-se um hábil negociante de peles de cabra e um homem público voltado às grandes iniciativas, dentro e fora do âmbito de sua suprema vocação: o comércio". Como no filme de Sarno, o espectador sabe, então, que está acompanhando a trajetória de um homem diferenciado. Alguém que havia sido rico e famoso em

736 CONTIER, Arnaldo Daraya. **Passarinhada do Brasil: canto orfeônico, educação e getulismo**. Bauru,SP: EDUSC, 1998.p.41

Pernambuco, mas que atingira o ápice da vida em Alagoas. Ali, nos sertões, promoveu "uma verdadeira revolução industrial e hidráulica". Na falta de uma imagem para ilustrar a passagem, Santos usou uma foto de Delmiro feita em Niagara Falls, EUA. Portanto, a imagem é deslocada no tempo e no espaço. Na foto, o cearense cruza os braços, imponente, de costas para as quedas d´água.

Mas quem foi Delmiro? Um verdadeiro nacionalista. Alguém que "tinha um grande espírito patriótico". Para que não haja dúvida, o narrador informa: foi o homem que pela primeira vez, "conseguiu domar as águas do São Francisco, fazendo o rio sair do leito ocioso para irrigar suas terras duras, batidas, que logo se transformaram em um parque verde de lavoura e pecuária". Não apenas isto, o cearense "executou o primeiro plano de eletrificação, descendo a 84m de profundidade e instalando, para espanto de todos, a turbina da primeira usina hidrelétrica com 1500 HPs iniciais de força". Novas imagens são apresentadas. Agora, fotografias da Fábrica, da casa de máquinas de Angiquinho e da linha férrea que ligava Pedra a outros cantos aparecem. Perdem espaço as rochas e a vegetação.

A narrativa tem seqüência com exibição de um mapa que situa a Pedra nos sertões alagoanos, mostrando a localização da vila nas fronteiras entre Alagoas, Pernambuco e Bahia. É o momento de informar que com a energia obtida em Paulo Afonso, "Delmiro construiu a Companhia Agro-Fabril Mercantil, com a qual pretendia libertar o Brasil do monopólio estrangeiro das linhas de coser". A vila operária é descrita enquanto antigas fotografias e registros feitos pelo próprio Ruy Santos aparecem alternadamente: "industrial de larga visão social, Delmiro mandou construir, para seus milhares de empregados, uma vila operária com água encanada e filtrada, luz elétrica, que já em 1914, era a melhor do país".

Ainda dentro da paisagem da fábrica e da vila, deve haver espaço para ressaltar os produtos da Companhia Agro-Fabril Mercantil. As linhas de coser eram variadas "como pode ser constatado ainda hoje através destas amostras pertencentes à coleção particular do biógrafo delmirense Tadeu Rocha". Nesta tomada, Rocha aparece exibindo um estojo. Nele estão guardados diferentes tipos de linhas da Fábrica da Pedra. O biógrafo fala, mas não se ouve o que ele diz. Tudo é silêncio. A câmera volta sua lente para as linhas. É forte nestas seqüências a influência de cineastas como Humberto Mauro (1897-1983), produtor de

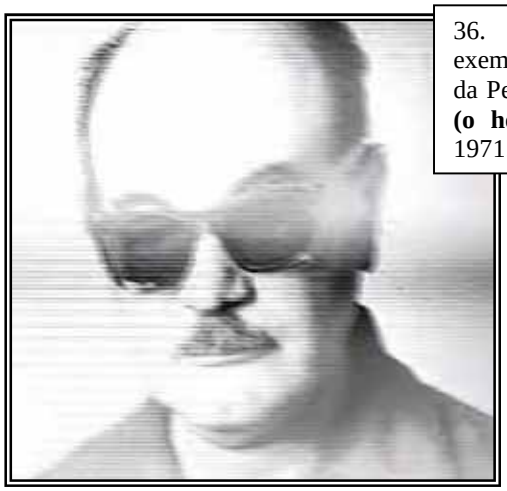
documentários biográficos como *Castro Alves* (1948) para o Instituto Nacional do Cinema Educativo (INCE).

O fabricante das linhas seria um "homem absorvido por uma rotina intensa de trabalho". Ainda assim, um cidadão simples que se "deixava (...) ficar por longos momentos na varanda da sua casa-grande". Uma tomada com alguém na cadeira de balanço é inserida. Abruptamente a cena é suprimida e sabe-se que: "contra o avanço expansionista nacional – que Delmiro representava – o ódio e a cobiça se lançaram com violência". O teor pedagógico da seqüência é complementado pelo som de tiros e por uma ilustração que reproduz a forma como "o grande civilizador de terras, águas e gentes, era assassinado por capangas em 1917". Aparecem aqui novos exemplos da influência de Mauro Mota.

Os últimos trechos do filme são dedicados a explicar o crime e apontar os culpados. A trágica morte de Gouveia fora motivada pelas rivalidades do negociante com José Rodrigues de Lima e José Gomes de Sá, como afirmava Tadeu Rocha. Aliás, pode-se dizer que o roteiro segue a estrutura narrativa de Rocha. As motivações indicadas na película acompanhavam as biografias já lançadas, envolviam questões de terra e interesses políticos. Ruy Santos não esquece de apontar "os executores da chacina": José Ignácio, Róseo Martins e Antônio Félix.

O cineasta insere na película uma foto de Róseo Martins, um dos supostos executores. O diretor não deixa dúvidas: "esse é um dos seus assassinos, o qual posto em liberdade, após cumprimento de pena, continua negando até hoje sua participação no crime". Em seguida, o *close* em Róseo dá lugar a nova panorâmica da cachoeira. Sabe-se, então, que a fábrica fora comprada anos depois pelos concorrentes ingleses da Machine Cotton e "desmontada e destruída a golpes de marreta, e as máquinas lançadas cachoeira abaixo". Imagens do cruzeiro que demarca o lugar em que o cearense foi assassinado aparecem. Por fim, novamente, Jorge de Lima é citado: "E quando o mestiço, inspirado pelo santo/Ia fazer o milagre da multiplicação/E salvar o Nordeste e remir o sertão,/O trabuco do irmão lobo calou o grito da raça". Uma cabra solitária, com a cidade sem vida ao fundo, é mostrada. O fim do filme é anunciado. Os versos de Lima retomam alguns traços da perspectiva euclidiana. O protagonista é um mestiço que fazia milagres. Delmiro é enquadrado como legítimo redentor do Nordeste. Deste modo, as analogias entre o

35. Abertura do curta-metragem *Delmiro Gouveia: o homem e a terra*. SANTOS, Ruy. **Delmiro Gouveia (o homem e a terra)**. Recife: FUNDAJ, 1971.



36. O biógrafo Tadeu Rocha aponta exemplares das linhas produzidas na Fábrica da Pedra. SANTOS, Ruy. **Delmiro Gouveia (o homem e a terra)**. Recife: FUNDAJ, 1971.

37. A Cachoeira de Paulo Afonso no filme de Ruy Santos . SANTOS, Ruy. **Delmiro Gouveia (o homem e a terra)**. Recife: FUNDAJ, 1971.

38. Ilustração da cena do assassinato de Delmiro. SANTOS, Ruy. **Delmiro Gouveia (o homem e a terra)**. Recife: FUNDAJ, 1971.

cearense e São Francisco de Assis, presentes em outros textos, são retomadas por Ruy Santos.

5.4.1. ECOS EUCLIDIANOS NA PELÍCULA

O nome do filme já sugere a inspiração euclidiana de Ruy Santos. “Homem”, “terra”. Claro, não há luta. A única batalha de que se fala é contra o subdesenvolvimento. Porém, a seqüência de abertura do *curta* pretende ser uma caracterização geográfica do local. A câmera deve descrever o lugar árido, rochoso, distante, sem cor ou som. Somente com a proximidade das águas, simbolizadas pelo leito do rio São Francisco e a cachoeira de Paulo Afonso, exibidos pouco depois, o espectador saberá de que trata o filme. Mas os ecos de Euclides da Cunha podem ser ouvidos em outros aspectos e trechos da película. A impressão é de que “acredita-se que a região incipiente ainda está preparando-se para a vida: o líquen ainda ataca a pedra, fecundando a terra”[737].

Como em *Os Sertões*, o filme de Santos não propicia a fala do trabalhador. É o narrador que, em *off*, determina o sentido do que se vê. O “irmão lobo”, a um só tempo inocente e ignorante, não tem voz na película. O filme, acompanhando a tradição do livro, se esforça para descrever a região, tornar visíveis os seus contrastes, as suas potencialidades. Como o livro, o documentário delineia o sertanejo bronco que encerra em si a nacionalidade. Mas, diferente do ocorrido com Sarno, que colocou a fala do sertanejo para abrir o seu filme, aqui não há espaço para isto. Se Tadeu Rocha é mostrado em depoimento, embora não seja possível ouvir a sua voz, ele aparece como um índice de autoridade. O filme não foi feito de qualquer maneira. Especialistas foram consultados. Não por acaso ele é aberto com o texto de Jorge de Lima e por uma rápida referência a Mauro Mota. Eles autorizam o cineasta a falar sobre Delmiro. Mas o sertanejo da Pedra, filmado sempre de longe, não saberia nem o que dizer, sugere o diretor.

O filme parece ter sido concebido como uma espécie de biografia visual, rápida e planejada. Um recurso didático. Não há expedientes mais ousados, como em *Coronel Delmiro Gouveia*. Toda a narrativa é ordenada em uma trajetória progressiva e linear. A película, embora curta, é farta em adjetivos a Gouveia: “gênio nordestino”; “herói mais

737 CUNHA, Euclides. **Op.Cit.** p.30

autêntico da bacia sanfranciscana"; "figura máxima"; "dotado de extraordinária inteligência"; "raro senso administrativo"; "hábil negociante"; "homem público voltado às grandes iniciativas"; "industrial de larga visão social"; "um homem absorvido por uma rotina intensa de trabalho"; "grande civilizador de terras, águas e gentes"; "um verdadeiro nacionalista". Portanto, desde o início, a narrativa de Santos já está pré-organizada. Ele reforçará a representação do Delmiro civilizador e mártir. A influência de textos como *Os Sertões* é marcante, embora a obra não seja citada literalmente.

Mas, ao contrário do que o título sugere, ao falar do "homem" e da "terra" Santos não estará preocupado com as pessoas da região. O foco é um indivíduo concebido como digno de participar da galeria de eleitos da história. O filme quer tratar do *homem* Delmiro e da cidade erguida por ele e deste modo, como observou Bodnar, "past, present and future are now contigent on standards of individual behavior"[738]. É apenas assim que um olhar sobre a *terra* tem sentido na película. Embora inspirado, Ruy Santos não está preocupado em avançar numa reflexão sobre o sertanejo. Isto já foi feito por Euclides e ele não tem tempo em seu filme para tanto.

Inspirando-se no trabalho do historiador, Santos utiliza as imagens como documentos para atestar aquilo que diz. A exibição dos carretéis nos indica isto. A fala de Rocha talvez não tenha empolgado ao cineasta, que não via a interferência do escritor como algo vital na curta narrativa. Filmar os carretéis, filmar a autoridade que os possuía já se mostrava suficiente. Esta é uma estratégia repetida por Ruy Santos durante todo o filme. Se for falar sobre eletricidade, o cineasta recorre à filmagem dos fios, enquadra Angiquinho, a casa de máquinas. Se acaso o tema é o assassinato, a reprodução do som das balas, os assassinos, a ilustração do crime, o cruzeiro que sinaliza o local em que tombou o corpo de Delmiro são suficientes.

Porém, sabe-se que "o historiador não deve apenas dar um sentido ao evento, mas deve também certificar-se de que tenha ocorrido mesmo um evento"[739]. Se considerarmos os dois cineastas aqui analisados "cineastas-historiadores", eis uma regra que passou

738 "Passado, presente e futuro são agora parte de um grupo padrão de comportamento individual". Tradução livre do autor. BODNAR, John. Saving Private Ryan an Postwar Memory in America. The American History Review. 106.3.2001< http://www.historycooperative.org/journals/ahr/106.3/ah000805.html> acesso em: 12 jun. 2006

739 MOMIGLIANO, A. Apud GINZBURG, Carlo. Sobre Aristóteles e a história, mais uma vez. **Relações de Força: história, retórica, prova**. Trad. Jônatas Batista Neto. São Paulo, Companhia das Letras, 2002.p.61

desapercebida por Santos. Quando se refere a Róseo o filme narra que ele, "posto em liberdade, após cumprimento de pena, continua negando até hoje sua participação no crime". O "hoje" do filme, o tempo da filmagem, era 1971. Um crime ocorrido em 1917, um suspeito que pagou pelo crime na cadeia e, liberto, ainda assim continuou negando o homicídio. Em lugar de aprofundar as suas reflexões diante de um quadro tão sugestivo, o cineasta se calou e optou por corroborar a idéia de Róseo como um assassino. Ruy Santos se afastou da perspectiva de historiador e tomou o caminho do inquérito judiciário[740]. Se fizesse o contrário, se acaso mencionasse as suspeitas (prontamente refutadas por Tadeu Rocha) de que o crime poderia ter motivação passional ou se acompanhasse a hipótese de que o assassinato compreendeu uma vingança por conta da "desonra" imposta à filha do comerciante Firmino Rodrigues[741] – última pessoa a falar comigo na noite do crime – colocava em situação delicada o seu herói e os próprios estudiosos que autorizavam o seu discurso.

J.C. Alencar Araripe reproduz em *A glória de um pioneiro: a vida de Delmiro Gouveia* trechos da entrevista realizada com Róseo, que levantou o seguinte questionamento: "-Como poderíamos ser nós os assassinos de Delmiro Gouveia se no dia 9 de outubro estávamos em Propriá, que dista de Pedra cerca de 60 quilômetros, em viagem por terra e água?"[742]. Lembre-se que o texto é de 1965. Segundo o autor, o interrogatório foi permeado de ameaças e requintes de crueldade. Como escreveu Magalhães Martins, "eles sofreram as maiores crueldades, açoites e maus tratos"[743]. O resultado foram confissões estranhas, mas providencialmente aceitas. Ainda assim, o interesse do cineasta parece ter sido basicamente transpor para a tela um julgamento sugerido em textos como os de Mota.

A justaposição entre as idéias de Ruy Santos, gestadas das leituras de Rocha e Mota, e a própria informação que ele fornece, realçam o teor panegírico do seu filme. O Documentário é uma peça pedagógica e apologética, fortemente influenciada por uma leitura euclidiana dos sertões brasileiros. Em sua narrativa, ouve-se o eco de um projeto

740 GINZBURG, Carlo. **Il giudice e lo storico: considerazioni in margine al processo Sofri**.Torino: Einaudi, 1991.
741 MARTINS, F. Magalhães. **Op.Cit.**p. 182
742 ARARIPE, J.C.Alencar. **A glória de um pioneiro: a vida de Delmiro Gouveia**. Rio de Janeiro: Edições O Cruzeiro, 1965.p.85
743 MARTINS,F. Magalhães. **Op.Cit.**p. 181

interrompido, um futuro perdido. Não há grande interesse no sertanejo Róseo, inocente da sua própria desgraça. Não interessa ao diretor que o ex-trabalhador, tenha cumprido a pena e tenha deixado a cadeia alegando inocência. Assassinos, ele e seu trabuco calaram o herói.

5.5. DELMIRO ENTRE O DOCUMENTÁRIO E A RECONSTITUIÇÃO HISTÓRICA

A produção cinematográfica sobre Delmiro é tímida, se comparada à impressa. Todavia, quando situamos o longa-metragem e o documentário aqui apresentados no contexto dos anos 70, percebemos uma situação dessemelhante. Ser tema de dois filmes num intervalo inferior a uma década não é algo habitual. Quando isto se dá no Brasil, então, o apelo do personagem se amplifica. Embora tenha recebido apoio de órgãos como a Embrafilmes, *Coronel Delmiro Gouveia* teve que disputar espaço nos cinemas com produções como *Tubarão 2*, de Steven Spilberg, e *Superman*, de Richard Donner. Neste último, por apenas dez minutos de aparição no filme, Marlon Brandon recebeu quatro milhões de dólares. Enquanto Sarno lutava com parcos recursos para divulgar o seu filme, um produtor como Donner pôde contar com sete pôsteres promocionais[744]. Mas deixe-se de lado este aspecto e voltem-se as atenções para as películas propriamente ditas. Como entender estes filmes? Uma primeira observação a fazer, é que a chegada de Delmiro ao cinema acompanha um movimento de retomada da memória do cearense, iniciado ainda nos anos 50 e organizado durante as celebrações do seu centenário.

Nos anos 70, em meio a problemas no fornecimento de energia elétrica, enchentes e dúvidas sobre os caminhos do país, o subdesenvolvimento exigia respostas. No âmbito da cultura, a efervescência em torno de um projeto de valorização do nacional e do popular, assim como os argumentos favoráveis ao desenvolvimentismo ganham força. O Pós-Guerra e os anos seguintes são os tempos em que “Lampião, Conselheiro, Padre Cícero abrem caminho para a passagem de Delmiro Gouveia”, concebido a partir de uma perspectiva diferenciada como “o pioneiro da industrialização da região, o nacionalista que enfrentou o imperialismo inglês, que trouxe a energia elétrica para o sertão seco, que domou com a

744 Cf. **Diário de Aracaju**. 18-19 mar.1979.p.05.

técnica a fúria da natureza"[745]. Nos filmes aqui analisados, são perceptíveis duas leituras, duas perspectivas sobre o cearense. Todavia, não é possível dizer que tais interpretações sejam completamente antagônicas. Há, é claro, pontos de convergência entre as películas.

Um primeiro aspecto diz respeito ao sertão. Em ambos os filmes, é neste espaço que se desenvolvem os argumentos centrais – a busca por explicar os descaminhos que mantinham o país no subdesenvolvimento, os hiatos entre o sertão e o litoral, entre o Nordeste e o Brasil. Em *Coronel Delmiro Gouveia*, a experiência acumulada por Geraldo Sarno nas viagens pelo Nordeste, as discussões levantadas em seus documentários anteriores ajudam – e ao mesmo tempo dificultam – na interpretação das vias mais adequadas ao desenvolvimento. É esta possivelmente a maior riqueza do filme, a sua capacidade de oferecer Delmiro como um ser ambíguo, contraditório, complexo. Contrariando uma perspectiva tipicamente romântica, representada no filme por Eulina, Sarno se afasta de uma idealização do protagonista, embora demonstre certeza na sua relevância em um projeto modernizador para o sertão. Por seu turno, Santos acompanha a perspectiva de Mauro Mota e Tadeu Rocha, concebendo Gouveia como um "santo das máquinas". O arranjo desenvolvimentista, no documentário, passa pela inserção das máquinas e da energia elétrica no sertão. Contudo, diferente da reconstituição histórica, *O Homem e a terra*, não deixa brechas para outras interpretações sobre o cearense. Nele Delmiro Gouveia é o mártir da industrialização, o civilizador que deu a vida em holocausto pelo progresso do sertão.

Um outro traço comum aos filmes encontra-se na preocupação em falar sobre a morte do coronel. Porém, Sarno evita discutir a autoria do crime. Demonstra claramente não se interessar por isto, mas pelos desdobramentos do assassinato. Em *Coronel Delmiro*, o fato é atrelado ao fim da Fábrica, à destruição do maquinário, numa metáfora da própria indústria nacional. Manejando sua lente em outra perspectiva, Santos prefere optar não apenas por relacionar a morte de Gouveia ao subdesenvolvimento do país, ao atraso dos sertões, mas demonstra também a pretensão em indicar os culpados pelo crime e, deste jeito, contar uma

745 ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz. Novos planos do olhar. In: **A Invenção do Nordeste e outras artes**. Recife: FJN, Ed. Massangana; São Paulo: Cortez, 1999. p.263-305

história concatenada, linear e progressiva. Acusa Róseo e vilipendia pesquisas como a de J.C. Araripe Jr, na qual a autoria e a execução do crime eram postas em dúvida[746].

Os filmes de Sarno e Santos dialogam com outros suportes da memória sobre Delmiro. Tomam as biografias "fundadoras" como padrão. Mas enquanto o documentário ficou restrito a um público limitado, dada a própria natureza da película, a ficção de Geraldo Sarno percorreu diversos lugares do Brasil e do exterior, sendo premiada e provocando discussões sobre as escolhas e o destino de Gouveia. Isto, evidentemente, explica o destaque dado aqui para a recepção do filme. A consulta a colunas de jornais permitiu traçar um painel de como a obra foi recebida pela crítica. Por sua vez, a estratégia de divulgação, envolvendo a quadrinização do filme, o lançamento de uma trilha sonora e as chamadas em páginas dos jornais evidencia os esforços típicos de quem faz cinema sem grandes recursos. Neste caso, entrou em cena a astúcia de Sarno, ao transformar uma situação adversa em possibilidade de sucesso. Ao assinar as chamadas enxertadas nas páginas dos jornais como "Coronel Delmiro Gouveia", o diretor provocava um duplo efeito: levantava a falsa hipótese de que um militar de alta patente, um coronel, estava a criticar o Governo (algo que, em certas passagens, o filme realmente faz) e, ao mesmo tempo, se livrava de qualquer acusação de subversão, justamente pela tal assinatura, que correspondia ao título da película.

O caráter documental destas produções também merece ser ressaltado. Nos filmes, tanto os carretéis da linha "Estrela" quanto as pessoas funcionam como fontes, como documentos que atestam a verdade daquilo que os diretores contam. Mesmo com a proposta de ser uma reconstituição histórica, o filme de Sarno mantém um fértil diálogo com a narrativa documentarista. Por sua vez, a preocupação pedagógica de Ruy Santos ajuda a explicar o seu cuidado com registros de locais e objetos ligados a Delmiro Gouveia.

As diferentes representações presentes nos filmes aqui estudados promovem uma discussão sobre a aventura burguesa na indústria nacional e os seus impactos no povo brasileiro. Na peça de Ruy Santos, este povo é cruel com seu Messias. Em Sarno, a derrocada do projeto burguês apenas atordoa, aborta temporariamente um processo que o

746 ARARIPE, J.C.Alencar. **Op.Cit.** Ver também: ROCHA, Tadeu. Erro judiciário no "Processo Delmiro". **Diário de Pernambuco**. Recife, 20 jul.1972.caderno 3.p.03.

próprio diretor, imerso numa certeza típica dos tempos de filmagem, acreditava ser vencedor. O olhar sereno de Zé Pó no final do filme e a sua consciência de que tudo dependia da união dos trabalhadores revela a certeza de dias melhores. Objetos da história, os dois filmes são férteis em se tratando da historiografia do Nordeste. Há, contudo, um outro traço significativo: *Coronel Delmiro Gouveia* e *Delmiro Gouveia: o homem e a terra* têm a capacidade de oferecer algo da sensibilidade de outros tempos. Através destes filmes enxergamos também propostas para o Nordeste, vislumbramos sonhos de sertão moderno, projetos de país desenvolvido. Nos dois filmes, Delmiro é posto como um possível realizador destas fantasias.

CONCLUSÃO

Não sei mas sinto que é como sonhar,
que o esforço pra lembrar
é a vontade de esquecer[747]

Apesar de ter sido alvo de palestras, artigos, eventos, livros e filmes, Delmiro Gouveia ainda aparece como um ilustre desconhecido para uma parte significativa da população. Claro, há referências oficiais que exigem a sua lembrança, como é o caso do *Dia do Empresário Brasileiro*, estabelecido em 10 de outubro, data da sua morte. Há prêmios, escolas e rodovias homenageando-o. Porém não houve, como os delmirólogos sonharam, um reconhecimento dos segmentos populares. O culto à sua memória hoje praticamente se restringe à Semana Delmiro Gouveia, recuperada não em Pernambuco, lugar da sua invenção, mas na antiga Pedra, e a publicações esparsas de admiradores isolados. Então, o *trust* do silêncio finalmente venceu? Não exatamente. Primeiro, porque de fato jamais ocorreu uma trama articulada para "apagar" Delmiro da história. Segundo, pelo fato de que as memórias do cearense têm servido a diversos grupos durante anos. Assumindo várias "peles" Gouveia foi coronel, exportador, modernizador, higienizador, bandeirante, rebelde, dândi e, sobretudo, mártir. As inúmeras representações do seu passado funcionaram como alegorias de momentos da história do Brasil.

Delmiro foi mesmo uma "resposta" a Canudos? Talvez ele tenha se tornado, durante um tempo, um paradigma de parte da intelectualidade nas reflexões sobre como vencer o sertão, lugar concebido como espaço resistente à modernização, um óbice ao progresso do país e à conseqüente inserção das elites nacionais no concerto das nações civilizadas. Entretanto, como diz a epígrafe, "o esforço pra lembrar é a vontade de esquecer". Nas narrativas do mártir civilizador, na labuta de tecer suas memórias, certos aspectos foram eleitos para serem eclipsados: a violência, os lucros suspeitos, as vozes silenciadas e as contradições.

A emergência de Delmiro como um mito civilizador dos sertões se deu entre os anos 1940 e 1950, sendo que a recuperação de textos como os de Assis Chateubriand e

747 AMARANTE, Rodrigo. O vento. In. Los Hermanos. **4**. Sony/BMG, 2005. CD, faixa 7.

Oliveira Lima, produzidos nos anos 1910, foi um artifício recorrente nas narrativas mitificadoras. As memórias produzidas neste intervalo trouxeram marcas da pluralidade interpretativa imposta a Gouveia enquanto mito. As suas representações se alteraram conforme tempos e lugares. Mas se o mito oscilou em diversos caminhos, podem-se delimitar dois traços centrais: o civilizador e o industrial. Cada um destes epítetos esteve ligado a um contexto histórico específico, atendeu aos apelos dos seus dias.

Inicialmente, pode-se dizer que a ênfase recaiu no aspecto civilizador. Aliás, a concepção de Delmiro como um representante deste movimento de salvamento do país através do seu interior não foi um caso isolado. Conhecer e transformar os sertões foram ambições de muitos pensadores entre o final dos oitocentos e o século seguinte. As pretensões de um maior contato com um Brasil "autêntico" motivaram intelectuais como Euclides da Cunha, Mário de Andrade e Graciliano Ramos. Depois, aproximadamente a partir dos anos 1950, as metáforas mudaram. O enfoque transferiu-se para o discurso do desenvolvimento representado pela industrialização do Nordeste, sobretudo do sertão. Delmiro passou a ser descrito como "pioneiro da industrialização", "precursor da CHESF" e, em lugar do coronel ou do "civilizador", sobressaiu o "industrial". Nos anos 60 esta situação se consolidou; se institucionalizou e, ao mesmo tempo, sofreu novamente alterações graças aos impactos do discurso desenvolvimentista e aos "milagres" experimentados por nossa economia na década seguinte.

Sendo assim qual o papel dos centenários de nascimento, celebrados em 1963, na articulação destas memórias? Estes eventos foram responsáveis pela caça estabelecida aos traços deixados por Delmiro. O resultado foi a construção de um acervo que não é amplo, mas forneceu indícios a diversas investigações e, além disto, ajudou a consolidar o valor do mito, ofereceu-lhe suportes de memória. Em Alagoas e Pernambuco, as comemorações possibilitaram revisitar o passado e, a partir disto, selecionar aquilo que deveria ou não fazer parte da narrativa sobre as experiências modernizadoras de Gouveia no Recife e na Pedra. Contudo, os centenários também trouxeram à tona as diferentes recepções que o mito recebeu. Em Pernambuco, ele não rompeu o cordão de isolamento involuntariamente criado pelos intelectuais do Instituto Joaquim Nabuco, que não conseguiram atrair os holofotes para o cearense como pretendiam ao criar a Semana Delmiro Gouveia. Por sua vez, em Alagoas, as celebrações foram ao mesmo tempo mais simples e efetivas na

divulgação do mártir. Isto talvez possa ser entendido pelo fato de que, ao contrário do que ocorreu entre os pernambucanos, o próprio Estado mostrou-se interessado em popularizar as memórias de Delmiro, utilizando-o como inspirador das intervenções planejadas para os sertões alagoanos, fornecendo apoio e possibilitando uma inserção mais ampla dos delmirólogos frente àquela obtida pelo grupo pernambucano que, com dificuldades, conseguiu arrastar alguns letrados à Vila Anunciada para tardes de palestras. A massa que aplaudiu o fogo simbólico em Alagoas contrasta com as reclamações pela ausência de estudantes em Pernambuco. Mas não somente a classe estudantil esteve ausente. O povo também não apareceu nas celebrações do centenário, a não ser como massa inculta, bárbara, feras transformadas pelo "civilizador de terras, águas e gentes" que foi Delmiro Gouveia, como escreveu Mota.

Responsáveis diretos pelas celebrações que ajudaram não só a retomar o mártir, mas a atualizá-lo, Gilberto Freyre e Mauro Mota aplaudiram o arrojo de Delmiro e sua rebeldia à ordem vigente, ao mesmo tempo em que realizaram elogios à "gloriosa revolução" de 1964. Este tipo de atitude não chega ser contraditória. É antes um sinal, um vestígio da postura que parte da elite – e possivelmente não apenas a pernambucana – assumiu diante da "onda comunista" denunciada pela imprensa nacional e estrangeira anos antes dos centenários. A apologia a Delmiro era também a opção pela modernização compulsória, pela força como resposta aos conflitos, pelo castigo em troca do progresso, pela circunscrição da liberdade em nome das benesses do consumo.

Observando os centenários e também o que veio antes deles, percebe-se que pensar Delmiro Gouveia é caminhar pelas discussões acaloradas referentes ao sertão brasileiro. É acompanhar projetos e desilusões experimentados não pelo coronel da Pedra, mas por seus admiradores. Entre estes, Mauro Mota foi provavelmente o artesão que mais efeitos obteve ao recuperar Gouveia. Não foi, repita-se, aquele que mais pesquisou, ou mais publicou ou ainda quem mais entendeu do assunto. Nada disto. Mota foi aquele que melhor percebeu o potencial do mito, dos seus usos. Não se preocupou tanto com o real, com as provas, mas antes com as alegorias dos seus textos. O poeta foi um mediador cultural que conseguiu disseminar o nome de Delmiro em diferentes vetores da memória. Trabalhou anos nisto. Os demais biógrafos, pesquisadores de maior calibre, se viram praticamente obrigados a realizar referências aos textos de Mota, a consultar-lhe, a pedir a sua opinião sobre os

rumos das pesquisas. Outros foram além e beijaram-lhe a mão, solicitando prefácios, citando-o em epígrafes, elegendo-o como modelo de investigador. Pode-se dizer, portanto, que também o "boom" de biografias resultou das celebrações dos centenários. Sinal disto foi o próprio fato de haver, no programa das comemorações em Pernambuco, premiação para estudos biográficos.

Mesmo com o prestígio desfrutado por Mauro Mota, duas biografias de Delmiro permaneceram como referências obrigatórias: *Delmiro Gouveia: pioneiro e nacionalista*, de Francisco Magalhães Martins, e *Delmiro Gouveia: o pioneiro de Paulo Afonso*, de Tadeu Rocha. Pode-se dizer que, de certa forma, estas obras reinventam o mito. Um olhar sobre o itinerário destes dois pesquisadores e logo se percebe que os seus livros foram precedidos por esforços isolados para lembrar o coronel. Por sua vez, as falas de Maria Augusta Gouveia, as suas críticas e "denúncias" de um silêncio proposital sobre o seu pai ecoaram e serviram de ponto de partida para várias investigações. Ao policiar os biógrafos de Delmiro, sua filha demonstrava consciência do poder das biografias na cristalização da memória. Uma imagem desabonadora não permitiria a obtenção de pequenos privilégios, como a pensão que lhe foi concedida pelo Governo Federal em 1974. Portanto, é possível dizer que não houve silêncio, mas desarticulação.

Contudo, considerando as biografias aqui analisadas como parte da historiografia sobre Delmiro percebe-se uma quase periodicidade na publicação destes estudos. Entre 1961 e 1970 uma dezena deles apareceu. Ainda hoje, poucos personagens brasileiros receberam semelhante média de trabalhos (dois deles são, coincidentemente, Padre Cícero e Lampião, figuras das quais Delmiro tanto foi aproximado/afastado no decorrer dos anos). Tais biografias oferecem possibilidades para exemplificar as adaptações feitas por diferentes estudiosos ao inserir a vida do coronel da Pedra num *cursus*. O Padre Sousa, por exemplo, concebeu o biografado como um cristão, embora o cearense fosse conhecido como maçom e ateu. Entretanto, mesmo com perspectivas diferenciadas, estas narrativas foram fundamentais na produção de uma leitura concatenada e heróica do coronel. Com este *corpus* de narrativas, outros tipos de trabalhos ganharam viabilidade.

Porém, a presença de Delmiro em projetos literários não esteve amarrada apenas às celebrações ou às biografias. A antecipação de Pedro Motta Lima, ao recuperar a imagem do "Coronel dos Coronéis" como exemplar do burguês nacional, deu como corolário um

romance e também um dos documentos indiretamente utilizados sobre o senhor da Pedra. Afinal de contas, a biografia de Magalhães Martins, costumeiramente consultada quando se quer falar sobre Delmiro, deve tributos significativos ao tal livro de Motta Lima - sobretudo nas passagens em que Martins ensaia uma interpretação dos feitos de Gouveia. Portanto, não há como negar o influxo de *Fábrica da Pedra* sobre outras narrativas dedicadas ao agroindustrial. A propósito, Paulo Dantas e Adalberon Lins manobraram seus projetos literários para o apagamento das críticas feitas por Motta Lima. Não foram os únicos a dialogar com o texto do líder comunista.

O cineasta Geraldo Sarno afirmou que jamais leu Motta Lima, que desconhecia a sua obra. Porém, há traços daquele romance em *Coronel Delmiro Gouveia*. E, ampliando a complexidade destas correspondências, o filme acabou sendo um dos mais conhecidos recursos para se falar do *Rei das Peles*. A propósito, no concernente ao cinema, em ambas as produções aqui analisadas, como sugere o filme de Ruy Santos, o sertão aparece como um campo simbólico para se pensar as contradições intrínsecas ao Brasil. Ao analisar a pequena filmografia de Delmiro, a pesquisa experimentou também a complexidade de lidar com a hibridez nas perspectivas sobre a modernização do sertão.

Neste aspecto, pode-se dizer que a retomada de Gouveia, feita pelos cineastas nos anos 70, era justificada como uma espécie de acerto de contas com o passado. Em tempos de apologia ao desenvolvimento, aquele surto interrompido a tiros, em 1917, e golpes de marreta, em 1930, precisava ser concretizado. As duas películas insinuam desesperadamente a industrialização como o caminho redentor. Nestas obras, lembrar Gouveia era prever ao contrário e dizer como agir para afinar o sertão com o ritmo do progresso. Voltar ao passado era evitar a morte do futuro.

Não se pode dizer que o projeto pretendido nos anos 60 ofereceu resultados insignificantes. Porém, percebe-se que o mito angariou espaços dessemelhantes e não ocupou, como era esperado, terreno na historiografia nacional. Delmiro Gouveia firmou-se ícone, sim, mas no âmbito regional. É figura conhecida em Pernambuco, onde viveu e provocou espanto com seu sucesso, arrojo empresarial, aventuras românticas e extravagâncias de burguês; em Alagoas, onde nomeia uma cidade, além de ser um dos poucos referenciais de vanguarda industrial em um estado estereotipado como atrasado. Ali, ele aparece como um exemplar preferível diante de uma classe política desacreditada e

de uma elite econômica conhecida por seu conservadorismo. É ainda celebrado em prêmios no Ceará, lugar onde apenas nasceu. Entre as poucas vezes que foi possível encontrar alguma fala do próprio coronel, ele jamais se pronunciou sobre Ipú ou qualquer outra região cearense. Ainda assim, quando passou a ser admirado, quando seus feitos começaram a ser cantados, a "pátria" do pioneiro se moveu para retomá-lo como filho ilustre. Nesta pesquisa, optou-se por trabalhar apenas com os lugares nos quais Gouveia efetivamente viveu, isto é, aqueles espaços em que ele fez fortuna, enfrentou dificuldades, castigou pessoas, derrubou inimigos, praticou negociatas, colecionou amantes, lançou modas, inseriu e normatizou costumes. E nestes espaços, embora não tenha se tornado tão popular, o mito civilizador permaneceu como um explicador para os descompassos regionais frente à modernização do país.

As memórias sobre Gouveia demonstraram correspondências entre si, empréstimos e apropriações. Apareceram em filmes que dialogaram com romances, que por sua vez beberam em biografias tributárias da tradição oral e que, contorcidas, adaptaram-se aos contextos mais díspares. Como desfazer estes nós? Ou, talvez a pergunta seja outra, é preciso mesmo desfazê-los? Desfiar não traria inexoravelmente uma resposta definitiva. Além disto, percebeu-se que o negociante e as narrativas sobre ele só ganharam amplitude e sentido através deste arranjo complexo. As relações entre histórias e memórias do coronel da Pedra não devem ser pensadas como camadas estanques. É na hibridez das fontes e das perspectivas que reside a perenidade do mito Delmiro Gouveia. Por fim, uma última pergunta poderia ser feita: qual a importância de investigar uma figura como o Coronel dos Coronéis? Questionar as memórias de Gouveia, identificar suas metamorfoses, possibilitou desmontar a aparente naturalidade do mito. Exigiu observações sobre as diferentes representações do sertão, principalmente naquele espaço convencionalmente chamado de Nordeste brasileiro. Compreendê-lo é ir além das separações entre a história e a memória, é pensar a história da memória nas lutas entre o litoral e o sertão. E, em meio a tudo isto, um certo coronel, vestido de branco, com imã nos olhos, ainda tem muito a dizer.

BIBLIOGRAFIA

1. DELMIRO GOUVEIA

1.1.FONTES HEMEROGRÁFICAS E BIBLIOGRÁFICAS

25 anos depois. **Inforchesf**. Paulo Afonso: CHESF. Ano I, n. 4, Outubro 1974.

A CHESF é hoje o que Delmiro realizou no começo deste século. **Jornal do Commercio**. 5 jun. 1963.p.8

ALVES, Luiz Nunes. **A vida de Delmiro Gouveia em verso**. Campina Grande, PB: Ed. UFPB, 1979.

ANDRÉ Gide no “Index” da Igreja. **A Ilustração Brasileira**, jul. 1952.p.19

ANTIÓGENES Chaves encerra conferência sobre Delmiro Gouveia. **Diário de Pernambuco**. 11 jun. 1963.p.3.

ARARIPE, J.C.Alencar. **A glória de um pioneiro: a vida de Delmiro Gouveia**. Rio de Janeiro: Edições O Cruzeiro, 1965.

ARQUIDIOCESE encerra hoje os atos em memória de João XXIII. **Diário de Pernambuco**. 12 jun. 1963.p.05

ASSASSINATO covarde. **Diário da Manhã**. 12.out.1917. p.02.

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.

BARRAGEM Delmiro Gouveia. **Diário de Pernambuco**. 8 jun. 1963.p.5

BIOGRAFIAS de Grandes empresários: Delmiro Gouveia. São Paulo: Editora Três, 1994 (Coleção Dinheiro). p. 26

BRANDÃO, Octávio. Delmiro Gouveia na indústria nacional. **Leitura**. Rio de Janeiro, n.57, mar.1952.p.25

CORREIA, Telma de Barros. **Pedra: plano e cotidiano operário no sertão**. Campinas, SP: Papirus, 1998.

CORREIA, Telma de Barros. **Pedra: Plano e cotidiano operário no Sertão. O projeto urbano de Delmiro Gouveia**. FAU-USP: São Paulo, 1995. (Tese de doutorado).

CÂMARA DOS DEPUTADOS. (Brasil). Sessão de 5 Junho de 1963. *Anais*. Brasília, 1963.

CÂMARA homenageou memória de João XXIII: sessão solene. **Diário de Pernambuco**. 12 jun. 1963.p.01

CÂNDIDO, José. Delmiro e Padre Cícero. **O Povo**. Fortaleza, 5 jun. 1963.

CARVALHO, Félix Pires de. **História da vida e da morte de Delmiro Gouveia**. CEHIBRA – Centro de Documentação de Estudos da História Brasileira "Rodrigues Mello Franco de Andrade", do IJNPS. 28 jun. 1962. 39 fls.

CAVALCANTI, Paulo. Delmiro Gouveia, pró e contra. In: MENEZES, Hildebrando. **Delmiro Gouveia: Vida e Morte**. Recife: CEPE, 1991. (Fac-sím. Rio de Janeiro: Ed. Quipapá, 1966).p.I-VIII.

CAVALCANTI, Plínio. A canaan sertaneja. **Saúde**. Rio de Janeiro, dez.1918

CAVALCANTI, Plínio. **A Chanaan sertaneja da Pedra: escriptos sobre a obra realisada por Delmiro Gouveia no Nordeste do Brasil**. Rio de Janeiro, 1927.

CAVALCANTI, Plínio. A Manchester sertaneja do Norte. **Correio da Pedra**. 15 jun.1919.

CAVALCANTI, Plínio. **A Manchester sertaneja do Norte**. Revista Nacional. Rio de Janeiro, I (I) jun. 1919.

CHATEAUBRIAND sugere três livros nas festas de Delmiro: Tenente, Mendes Lima e Lundgren. **Diário de Pernambuco**. 12 jun. 1963.p.3

CHATEAUBRIAND, Assis. Uma resposta a Canudos. **Diário de Pernambuco**. Recife, 10 set. 1917. p.03.

COMO será eleito o novo vigário de Cristo: a sucessão papal, sua história e peculiaridades. **Diário de Pernambuco**. 11 jun.1963.p.09

COMPROVADA a origem ipuense do pioneiro de Paulo Afonso. **Unitário**. 30 jul. 1961.

DANTAS, Paulo. **Delmiro Gouveia e outros sertões**. 2 ed. São Paulo: Edições Populares, 1978.

DANTAS, Paulo. O Delmiro Gouveia de Mauro Mota, o meu e o dos outros. In: MOTA, Mauro. **Quem foi Delmiro Gouveia?** São Paulo: Edições Arquimedes, 1967. (coleção Para Todos, 2).p.41-61

DELMIRO Gouvêa. **Correio de Aracaju**. 12 out.1917.p.01

DELMIRO Gouveia é nome de um novo grupo escolar. **Diário de Pernambuco**. 8 jun. 1963.p.5 (Ontem, no Palácio).

DELMIRO Gouveia e os estudantes. **Diário de Pernambuco**. 7 de jun.1963.p.04

DELMIRO Gouveia, a vida em filme do pioneiro da energia. **O Globo**, 24 jun. 1977.

DELMIRO Gouveia. **Continente Documento**. Ano I, n.11, jul.2003.

DELMIRO Gouveia. **Revista da Semana**. Rio de Janeiro, 20 out. 1917, p.18.

DELMIRO Gouveia: símbolo do dinamismo e gênio realizador do brasileiro do Nordeste. **Diário Oficial do Estado de Alagoas**. 5 jun. 1963

ECO, Umberto. Descartes e os rosa-cruzes. **Entre Livros**. Ano 2, n. 17, set. 2006. (Ecco!).p.98

EM Paulo Afonso. **Diário de Pernambuco**. 8 jun.1963

EXPRESSIVAS solenidades em todo o Estado (4 e 5) para comemorar centenário de Delmiro Gouveia. **Diário Oficial do Estado de Alagoas**. 2 jun. 1963.p.6

FASSONI, Orlando. Um sertanejo contra o poder. **Folha de São Paulo**. 18 mar. 1979. Ilustrada. 5 Caderno. 61

FILMES brasileiros em Cannes. **Folha de São Paulo**. 03 de mai. 1997. Caderno Especial. p.8

FLEISCHHAUER, Gerson. Delmiro Gouveia. <http://www.farolbrasil.com.br/arquivos/fi_delmiro_gouveia.htm> Acesso em: 15 jun.2003

FRANÇA, Jean Marcel. O Historiador Globalizado. **Jornal da Cidade**. Aju, 01set. 2002.p.2. CADERNO MAIS!

FREYRE, Gilberto. A Semana Delmiro Gouveia: Palavras proferidas no salão de conferências do Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais, ao encerrar-se a "Semana Delmiro Gouveia", de iniciativa do mesmo instituto. **Jornal do Commercio**. 16 jun.1963.p.04.

GIOIA, Maria. Farkas faz expedição ao Brasil profundo. **Folha de São Paulo**. 25 de julho de 2006. Ilustrada. <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2507200618.htm> acesso em: 20 ago. 2006

GREAT power plants is opened in Brazil. **The New York Times**. 16 jan. 1955.

IJN encerrou Ciclo de conferências. **Diário de Pernambuco**. 12 jun.1963.p.03

IJNPS iniciou celebrações do centenário de Delmiro Gouveia: exposição e conferências. **Diário de Pernambuco**. 6 jun.1963.p5.

JANGO não se afastará do governo...**Diário de Pernambuco**. 6 jun. 1963.p.1

LIMA JÚNIOR, Félix. **Delmiro Gouveia: o Mauá do Sertão alagoano**. 2ed. Maceió: Departamento Estadual de Cultura/Federação do Comércio do Estado de Alagoas, 1983. (Coleção Vidas e Memórias).

LIMA, Abdias. Estante de Livros. **Correio do Ceará**. Fortaleza, 30 mar. 1977.p.6

LIMA, Manuel de Oliveira. **Um passeio a Paulo Afonso**. Obra Seleta. Org. Barbosa Lima Sobrinho. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1971. (Coleção Comentário, 3)

LINS, Adalberon Cavalcanti. **O Ninho da Águia: saga Delmiro Gouveia**. Maceió: SERGASA, 1988.

MARTINS, Francisco Magalhães. Delmiro Gouveia. **Jornal do Povo**. Fortaleza, 12 out. 1960

MARTINS, Francisco Magalhães. **Delmiro Gouveia: Pioneiro e Nacionalista**. 2 ed. rev. atual. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1979. (Retratos do Brasil, v. 17).

MARTINS, Francisco Magalhães. **Delmiro Gouveia não morreu**. Delmiro Gouveia, AL: Fundação Ormeo Junqueira Botelho/Museu Delmiro Gouveia, 1989.

MASLIN, Janet. Filme: Gouveia, Brazil Folklore. **New York Times**. May, 1, 1979.

MAYNARD, Dilton. Delmiro Gouveia e as alternativas para o desenvolvimento da região do São Francisco. In: BRASIL, Vanessa. & SÁ, Antônio. F. (Orgs.). **Rio sem história?Leituras sobre o São Francisco**. Aracaju: FAPESE, 2005.p.241-259

MELLO, Frederico **Pernambucano de. Delmiro Gouveia: desenvolvimento com impulso de preservação ambiental**. Pref. Fernando de Mello Freyre. 2ed.ampl.Recife:CHESF/FUNDAJ: Ed. Massangana, 1998.

MELLO, Paulo. Nota introdutória. In: MELLO, Virginius de Gama. **O romance nordestino e outros ensaios**. João Pessoa: E. UFPB, 1980.

MELLO, Virginius de Gama. Delmiro Gouveia: criador de riquezas coletivas. In: **O romance nordestino e outros ensaios**. João Pessoa: E. UFPB, 1980.

MENDONÇA JÚNIOR, A. S. de. A Hidrelétrica de Paulo Afonso. **Discursos parlamentares**. Maceió/Alagoas, s/d, p. 93-102; HISTÓRICO da cidade de Delmiro Gouveia.<http://www.estadodealagoas.com.br/delmiroGouveia/hist.htm.> Acesso em: 08 set.1999.

MENEZES, Hildebrando. **Delmiro Gouveia: Vida e Morte**. Apr. Paulo Cavalcanti. Recife:CEPE, 1991. (Fac-sím. Rio de Janeiro: Ed. Quipapá, 1966).

MENEZES, Olympio de. **Itinerário de Delmiro Gouveia**. Recife: Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais, 1963.il

MOTA, Mauro. A "Estrela" de Pedra: Delmiro Gouveia, civilizador de terras, águas e gentes. **Boletim do Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais**. Recife, n. 9, 1960

MOTA, Mauro. Agenda (Batalhão Delmiro Gouveia). Recife, 15 jul 1966. CEHIBRA/FUNDAJ.

MOTA, Mauro. Delmiro Gouveia e o vigário colado. In: SOUSA, J. Machado de. **Vida de Delmiro Gouveia**. Recife: Flos Carmeli, 1964.

MOTA, Mauro. **Quem foi Delmiro Gouveia?** São Paulo: Edições Arquimedes, 1967. (coleção Para Todos, 2).

MULHER delmirense ao túmulo do "Mauá do Sertão" falou sobre a vida e a obra do bravo pioneiro. **Diário Oficial do Estado de Alagoas**. 13 jun. 1963. p.1,4

O CENTENÁRIO de Delmiro Gouvêia será comemorado em Alagoas: programa vasto. **Diário de Alagoas.** 26 mai.1963.

O GLOBO Expedicionário e a morte de Pedro Mota Lima. **O Globo**. 29 nov. 1966.p.6

O ÓDIO e a inveja tramaram e mataram o grande nordestino. **Jornal do Commercio**. 5 jun. 1963.p.8

OS 82 Cardeais que elegerão o sucessor do Papa João XXIII. **Diário de Pernambuco**. 7 jun. 1963.p.01.

PAULO Afonso: não olvidemos a obra de Delmiro Gouveia. **Correio de manhã**. Janeiro de 1955.p.1

PENA de 14 anos para Prestes. **Folha de São Paulo**. 7 jun. 1966.p.1

POR onde passam os atletas que conduzem a "chama do pioneirismo" deixam um rastro de entusiamo: afirma Floriano Ivo. **Diário Oficial do Estado de Alagoas**. 5 jun. 1963.p.01

PORTO parado em Santos; prontidão da força federal. **Diário de Pernambuco**. 6 jun. 1963.p.1

PRESIDENTE do Diário leu a mensagem: "O Rei e Senhor do chifre pequeno". **Diário de Pernambuco**. 12 jun. 1963.p.3

RAMOS, Graciliano. Recordações de uma indústria morta. In: **Viventes das Alagoas: quadros e costumes do Nordeste**. 7 ed. Rio Grande do Sul/ São Paulo: Record/ Martins Fontes, 1977.p. 113-116.

REBELDES BRASILEIROS: homens e mulheres que desafiaram o poder **– João Cândido/Delmiro Gouveia**.São Paulo, Fasc.8, s/d. (Coleções Caros Amigos).

RED editor in Brazil sentenced. **New York Times**. 14 nov. 1951

RITUAIS fúnebres de João XXIII iniciados ontem vão até dia 17. **Diário de Pernambuco**. 8 jun. 1963.p.01

ROCHA, Tadeu. **Delmiro Gouveia:o pioneiro de Paulo Afonso**.3 ed.Rev.Aum.Recife: Universidade Federal de Pernambuco, 1970.

ROCHA, Tadeu. O homem e a técnica em Paulo Afonso. **Jornal de Alagoas**. 10, 24, 31 mai.; 5 , 19 jul. 1953

ROSO, Jayme Vita. Conversando com Paulo Dantas em Recife (entrevista). <http://www.migalhas.com.br/mostra_noticia_articuladas.aspx?cod=14604> acesso em: 23 fev. 2007.

SÁ, Antônio F. de Araújo. Delmiro Gouveia: Mito e História. **Boletim do Grupo de Pesquisa História Popular do Nordeste da Universidade Federal de Sergipe**. São Cristóvão: UFS, n. 2/3, out. 98 mai. 1999, p. 5.

SANT' ANA, Moacir Medeiros de. **Bibliografia Anotada de Delmiro Gouveia (1917-1944)**. Recife: CHESF, 1996.

SARNO, Geraldo e SENNA, Orlando. Coronel **Delmiro Gouveia Roteiro Premiado no Festival de Brasília -1978**. Rio de Janeiro: CODECRI, 1979.

SARNO, Geraldo. Depoimento e entrevista com o coronel José Abílio (Bom Conselho, janeiro de 1967). **Cadernos do Sertão**. Salvador: NAU, 2006

SEGALL, Maurício. **O coronel dos coronéis. Comédia histórica em duas partes**. Prêmio Serviço Nacional de Teatro. VIII Concurso de Dramaturgia/1976. 3 lugar. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1978. (Coleção Prêmios, 14).

SETTI, Ricardo. Fernando de Barros (1915-2002):Um mestre, na moda e na vida. <http://observatorio.ultimosegundo.ig.com.br/artigos/mem180920021.htm#> acesso em: 22 fev. 2007.

SUDENE aprova siderúrgica e usina hidrelétrica. **Jornal do Commercio**. 6 jun. 1963.p.3

SZULC, Tad. Marxists are organizing peasants in Brazil. **The New York Times**. nov. 1960

TAPACURÁ estourou.<http://www.pe-az.com.br/especiais/tapacura_estouro.htm> Acesso em: 09 jul. 2007

TEIXEIRA, Duda. Uma guerra pela Internet. **Veja**, 23 de maio de 2007. p. 74-75.

TELEGRAMAS **Jornal de Recife**, 12 out. 1917.

TELEGRAMAS. **Diário de Pernambuco**. 11 de outubro de 1917

UM milhão de fiéis visitarão o corpo de João XXIII. **Diário de Pernambuco**. 6 jun.1963.p.01

VIRAMUNDO. <http://www.cinemateca.com.br> Acesso em: 05 ago.2006

VIRAMUNDO.<http://www.cinemando.com.br/200304/filmes/viramundo.htm> Acesso em: 04 mai. 2006.

1.2 FILMOGRAFIA SOBRE DELMIRO GOUVEIA

SARNO, Geraldo.**Viramundo**. Brasil. 1965.P&B. 40min. 16mm.24q.

SARNO, Geraldo. **Coronel Delmiro Gouveia**. Brasil: Embrafilmes/Saruê Filmes. 1977. 90 min. Color. Fotografia: Lauro Escorel. Trilha sonora: Jaceguay Lins.

SANTOS, Ruy. **Delmiro Gouveia (o homem e a terra)**. Recife: FUNDAJ, 1971. P&B. 9min. Documentário (Filmoteca Joaquim Nabuco). R.S. Produções Cinematográficas LTDA. Texto: Cléber Neves de Araújo; Montagem: Jaime Augusto; Animação: Carlos Bastos; Som: Antônio Gomes; Assist. Câmera: Antônio Meleande; Narração: Sandoval Aguiar; Roteiro/direção e fotografia: Ruy Santos; Bibliografia: Mauro Mota e Tadeu Rocha.

1.2.1 FILMOGRAFIA CONSULTADA

LIMA JR (b), Walter. **Thomaz Farkas, brasileiro**. Brasil, 2004.15 min. Doc. Color.

AMIEL, John**. Sommersby.** EUA, Warner, 1993. 113 min. Color.

ROCHA, Glauber. **Deus e o Diabo na Terra do Sol.** Brasil, 1964. P&B. 125 min.

SOARES, Paulo Gil. **Memória do Cangaço**. Brasil, 1965. P&B.30 min. 35mm

2. HISTÓRIA, HISTORIOGRAFIA & MEMÓRIA

AGOSTINHO, Sto. O Palácio da memória. In: **Confissões**. Trad. Trad. J. Oliveira Santos; A. Ambrósio de Pina. São Paulo: Nova Cultural, 2000. (Os Pensadores, v.4).

ALBUQUERQUE, Severino. Construction and destruction in Macunaíma. **Hispania**, 70, mar 1987.

AMADO, Janaína, FERREIRA, Marieta de Moraes (Orgs.). **Usos & Abusos da história oral**. 7 ed. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2005

ANDRADE, M. Começo de crítica. **Diário de Notícias**. Rio de Janeiro, 5 mar. 1939. In: Vida Literária. São Paulo: Edusp, 1993.

ANDRADE, Mário de. Prefácio escrito em dezembro de 1926. Disponível na INTERNET via http://acd.ufrj.br/pacc/macunaima.html. [on line]. Acesso em 20/07/2005

ANDRADE, Mário. O grande cearense. In: **Os Filhos da Candinha**. São Paulo: Martins Editora; Brasília: INL, 1976.p.43-44

ANDRADE, Mário. **Táxi e crônicas do Diário Nacional**. São Paulo: Duas Cidades, Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976.

ANDRADE, Mário de. **Macunaíma: o herói sem nenhum caráter**. Edição crítica Tele Porto Ancona Lopez (Coord.) Paris: Association Archives de la Littérature Latino-américaine, dés Caraïbes et africaine du XX siécle; Brasília, DF: CNPq, 1988 (Coleção Arquivos; v.06).

ARANK, Erwin H. Viajar é preciso. Theodro Koch-Grünberg e a Völkerkunde alemã do século XIX. **Revista de Antropologia**. Dez.2005, v.48,n.2, p.559-584

ARAÚJO, Inácio. Thomaz Farkas, Brasileiro. **Folha de São Paulo**. 28 de agosto de 2004. Ilustrada. <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2808200423.htm> acesso em: 20 ago.2006.

AVIÃO cai e mata 84 em Bratislávia.**O Globo**, 25 nov.1966.p.9.

BARTHES, Roland. **Mitologias**. Lisboa: Edições 70/São Paulo: Martins Fontes, 1984.

BENJAMIN, Walter. **Documentos de cultura, documentos de barbárie: escritos escolhidos**. Sel. Apr. Willi Bolle. Trad. Celeste H.M. Ribeiro et. al. São Paulo: Editora Cultrix Editora da Universidade de São Paulo, 1986.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Trad. Paulo Sérgio Rouanet. Pref. Jeanne Marie Gagnebin. 7ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas; v.1).

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. **Magia e Técnica, arte e política**. 7 ed. Trad. Sérgio paulo Rouanet. Pref. J.M. Gagnebin. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

BERMAN, Marshall. **Tudo o que é sólido desmancha no ar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

BERNARDET, Jean-Claude. **O que é cinema**. São Paulo: Brasiliense, 2003.

BODNAR, John. Saving Private Ryan an Postwar Memory in America. **The American HistoryReview**.<http://www.historycooperative.org/journals/ahr/106.3/ah000805.html> 106.3.2001. Acesso em: 12 jun. 2006

BOSI, Ecléa. **Memória e Sociedade: Lembranças de Velhos**. São Paulo: T.ª Queiroz, 1979.

BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: FERRREIRA, M. & AMADO, J. (Orgs.). **Usos & Abusos da história oral**. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2001.p. 183-191

BURKE, Peter (org.). **A Escrita da História**. Trad. Magda Lopes**.** São Paulo: Editora UNESP, 1992.

BURKE, Peter. **A fabricação do rei: a construção da imagem pública de Luís XIV**. Trad. Maria Luísa X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994.

BURKE, Peter. **Testemunha Ocular: história e imagem**. Trad. Vera Maria Xavier dos Santos. Ver. Tec. Daniel Aarão Reis Filho. Bauru, SP: EDUSC, 2004.

CANDIDO, Antonio. A vida ao rés-do-chão. In: **Para gostar de ler**. vol.V: crônicas. 14 ed. São Paulo: Àtica, 2002.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**. 7 ed. São Paulo: Nacional, 1985.

CANETTI, Elias. **Massa e Poder**. Brasília: UnB, 1995.

CARRETERO, Pilar Amador. El Cine como documento social: uma propuesta de análisis. **Ayer**. 24. 1996:113-145.

CASSIRER, Ernst. **O mito do Estado**. Lisboa: Publicações Europa-América, 1961. (Biblioteca Universitária)

CATROGA, Fernando. **Memória, história e historiografia**. Coimbra: Quarteto, 2001.

CHALHOUB, Sidney, PEREIRA, Leonardo Affonso de M. (Orgs.). **A história contada: capítulos de história social da literatura**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

CHARTIER, Roger. **A História Cultural: entre práticas e representações**. Lisboa: Difel, 1990.

CHARTIER, Roger. **Formas e Sentido: cultura escrita: entre distinção e apropriação**.Trad. Maria de Lourdes Meirelles Matencio. Campinas, SP: Mercado de Letras; Associação de Leitura do Brasil, 2003. (Coleção História da Leitura).

CHARTIER, Roger. **Inscrever & Apagar: cultura escrita e literatura (séculos XVI-XVIII)**. Trad.Luzmara Curcino Ferreira. São Paulo: Ed. Unesp, 2007.

CHAUSSINAND-NOGARET, G. Biográfica (História).In: BURGUIÈRE, André. Trad. Jayme Salomão. **Dicionário das Ciências Históricas**. Rio de Janeiro: Imago, 1993. p.225. Verbete.

CRIPPA, Adolpho. **Mito e Cultura**. São Paulo: Convívio, 1975.

DANNER, Mário Fernando Passos. Graciliano Ramos e a crônica. In: CHALHOUB, Sidney, NEVES, Margarida de Souza, PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda (Ogs.). **História em coisas miúdas: capítulos de história social e da crônica no Brasil**. Campinas, SP: Editora Unicamp, 2005.p.286-287

DARNTON, Robert. **George Washington's false teeth: na unconventional guide to the eighteenth century**. New York: W.W. Norton, 2003.

DARNTON, Robert. **O beijo de Lamourette: mídia, cultura e revolução**. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

DARNTON, Robert. **O Grande Massacre de gatos e outros episódios da história cultural francesa**. 5 ed. Trad. Sonia Coutinho. Rio de Janeiro: Graal, 1986.

DARNTON, Robert. **Os dentes falsos de George Washington: um guia não convencional para o século XVIII**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

DAVIS, Natalie Zamon. **Nas Margens: três mulheres do século XVII**. Trad. Hildegard Feist.São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

DAVIS, Natalie Zemon. **O retorno de Martin Guerre**. Trad. Denise Bottmann. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987. (Oficina da História).

DAVIS, Natalie Zemon. **The return of Martin Guerre**. Cambridge, Massachusetts/London, England: Harvard University Press, 1983.

EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura: uma introdução**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

ETIEMBLE. **Le mythe de Rimbaud. Struture du mythe**. Paris: Gallimard, 1961

FEBVRE, Lucien. **História**. MOTA, Carlos G.(Org.). 2 ed. São Paulo:Ática, 1992.

FERRO, Marc. **Cinema e História**. Trad. Flávia Nascimento. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

FONTANA, Josep. **História depois do fim da História**. Trad. Antonio P. Rocha. Bauru, SP: EDUSC, 1998.

FREUD, Sigmund. .O Moisés de Michelangelo. **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud, v. XII: Totem e tabu e outros trabalhos.** Rio de janeiro Edição Standard brasileira, Imago, s/d. p.251-280.

FREYRE, Gilberto. "O Estado de Pernambuco e sua expressão no poder nacional: aspectos de um assunto complexo". Recife: Imprensa Universitária, 1964. 18p. <http://prossiga.bvgf.fgf.org.br/frances/obra/opusculos/o_estado.htm.> Acesso em: 12 set.2004.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 1989.

GINZBURG, Carlo. **O Fio e os rastros: verdadeiro, falso, fictício**. Trad. Rose Freire de Aguiar e Eduardo Brandão. São Paulo: Cia da Letras, 2007.

GINZBURG, Carlo. **A micro-história e outros ensaios**. Rio de Janeiro/Lisboa: Bertrand/Difel, 1989. (Memória e Sociedade)

GINZBURG, Carlo. **História noturna: decifrando o Sabá**. 2ed. São Paulo:Cia da Letras, 2001.

GINZBURG, Carlo. **Il formaggio e i vermi: Il cosmo di um mugnaio Del '500**. Torino: Einaudi, 1999.

GINZBURG, Carlo. **Il giudice e lo storico: considerazioni in margine al processo Sofri**. Torino: Einaudi, 1991.

GINZBURG, Carlo. **Mitos, emblemas e sinais: morfologia e história**. Trad. Frederico Carotti. São Paulo: Cia das Letras, 2002.

GINZBURG, Carlo. **O Queijo e os Vermes**. 3 ed. Trad. Maria Betânia Amoroso. São Paulo:Cia da Letras, 2003.

GINZBURG, Carlo. **Olhos de Madeira: nove ensaios sobre a distância**. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

GINZBURG, Carlo. **Relações de força: história, retórica, prova.** Trad. Jônatas Batista Neto. São Paulo: Cia das Letras, 2002.

GINZBURG. **Nenhuma ilha é uma ilha: quatro visões da literatura inglesa**. Trad. Samuel Titan Jr.Companhia das Letras, 2004.

GOMES, Ângela de Castro (Org.). **Escrita de si, escrita da história**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004.

GUIMARÃES, Valéria. <http://academiadosamba.com.br/memoriasamba/artigos/artigo-017.htm> Acesso em: 6 jan.2007.

HOBSBAWM, Eric, RANGER, Terence (Orgs.) **A invenção das tradições**. 4 ed. Trad. Celina Cardim Cavalcante. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2006. (Coleção Pensamento Crítico, v. 55).

LACAPRA, Dominick. **History and Memory after Auschwitz**. New York: Cornell University Press, 1998.

LE GOFF, Jacques. **Histoire et Mémoire**. Paris: Gallimard, 1988.

LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. Trad. Irene Ferreira. Campinas: ed. UNICAMP, 1991.

LE GOFF, Jacques. **História e Memória. v.II: memória**. Trad. Ruy Oliveira. Lisboa: Edições 70, 2000.

LEVI, Giovanni. Les usages de la biographie. **Annales ESC**, nov-déc., 1989, n.6,1325-1336

LEVI, Giovanni. **A Herança Imaterial: trajetória de um exorcista no Piemonte do século XVII**. Pref. Jacques Revel. Trad. Cynthia Marques de Oliveira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

LEVILLAIN, Philipe. Os protagonistas: a biografia. In: REMOND, René. **Por uma história política**. Rio de Janeiro: FGV, 1996.p.141-184

LIGA Pro-Saneamento do Brasil. A sua installação hontem. A glorificação da obra de Oswaldo Cruz. Gazeta de Notícias, Rio de Janeiro, [12 fev. 1918]. <http://www2.prossiga.br/Ocruz/textocompleto/imprensa_sobre/ligapro.html> Acesso em: 16 fev.2007

LIMA, Nísia, HOCHMAN, Gilberto. Condenado pela raça, absolvido pela medicina: o Brasil descoberto pelo movimento sanitarista da Primeira República. In: MAIO, Marcos Chor, SANTOS, Ricardo Ventura (Orgs.). **Raça, ciência e sociedade**. Rio de Janeiro: Fiocruz, Centro Cultural Banco do Brasil, 1996.

LOFTUS, Elizabeth F. Tricked By Memory THOMPSON, Paul. Et al. **Memory and History: essays on recalling and interpreting experience**. United Press of America, 1994.p.17-32.

LOPES, Antônio Herculano, PESAVENTO, Sandra Jatahy, VELLOSO, Mônica Pimenta (Orgs.). **História e Linguagens: texto, imagem, oralidade e representações**. Rio de Janeiro: 7letras, 2006.

LORIGA, Sabina. A biografia como problema. In: REVEL, Jacques. **Jogos de Escalas: a experiência da microanálise**. Trad.Dora Rocha. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998.p.225-250.

LOWENTHAL, David. Como conhecemos o passado. In: **Revista Projeto História. Trabalhos da Memória.** Nº 17. São Paulo: PUC, novembro de 1998, pp 63-201

MASCHIETTO, Cármem Cecília Trovatto. **A tradição euclidiana: uma ponte entre a história e a memória**. São Paulo: Arte & Ciência; São Paulo: UNIRIO, 2002.

MONTENEGRO, A. Cabra marcado para morrer entre a memória e a história. In: FERREIRA, J., SOARES, Mariza de Carvalho (Orgs.). **A história vai ao cinema**. Rio de Janeiro: Record, 2001. p.179-192.

NAPOLITANO, Marcos. **Como usar o cinema na sala de aula**. 2 ed. São Paulo: Contexto, 2005.

NEVES, Frederico. Armadilhas nordestinas: o homem que virou suco. FERREIRA, Jorge; SOARES, Mariza de. (Orgs.) **A História vai ao cinema**. Rio de Janeiro: Record, 2001.p.87-98

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. **Projeto História**. São Paulo, 10, dez. 1993.

NÓVOA, Jorge. A teoria da relação cinema-história na reconstrução do paradigma histórico. In: Leal, Elisabete (Org.). **Anais do XXIV Simpósio Nacional de História Simpósio Nacional de História** História e multidisciplinaridade: territórios e

deslocamentos. XXIV Simpósio Nacional de História; Associação Nacional de História - ANPUH. – São Leopoldo: Unisinos, 2007. (CD-ROM).

PATAI, Raphael. **O mito e o homem moderno**. Trad. Octavio M. Cajado. São Paulo: Cultrix,1974.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **História & História Cultural**. 2 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. História & literatura: uma *velha-nova* história , **Nuevo Mundo Mundos Nuevos**, Número 6 - 2006, mis en ligne le 28 janvier 2006, référence du 17 août 2007, disponible sur : http://nuevomundo.revues.org/document1560.html.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, v.2, n.3, 1989, p. 3-15.

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. "O Coronelismo numa interpretação sociológica" In: FAUSTO, Boris (org.) **História Geral da Civilização Brasileira.** São Paulo: DIFEL, 1975, T. III, vol 1, p. 155-190

REIS, José Carlos. **As identidades do Brasil: de Varnhagen a FHC**. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1999.

REZENDE, A. P. Freyre: as travessias de um diário e as expectativas da volta. In: GOMES, Ângela C. (Org.) GOMES, Ângela de Castro (Org.). **Escrita de si, escrita da história**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004.p.77-92

ROSSINI, Miriam de Souza. O lugar do audiovisual no fazer histórico: uma discussão sobre outras possibilidades do fazer histórico. LOPES, Antônio Herculano, PESAVENTO, Sandra Jatahy, VELLOSO, Mônica Pimenta (Orgs.). **História e Linguagens: texto, imagem, oralidade e representações**. Rio de Janeiro: 7letras, 2006.

SÁ, Antônio Fernando de Araújo. **Combates entre história e memórias**. São Cristóvão: Editora UFS; Aracaju: Fundação Oviêdo Teixeira, 2005.

SAID, Edward W. **Orientalism**. Nova York: Vintage Books, 1979.

SAID, Edward W. **Orientalismo**. Trad. Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SALDANÃ, Margarita. Trauma social y memoria colectiva. ***Historia Actual On-Line***, 6 (2005), [journal on line] Available from Internet at: <http://www.hapress.com/abst.php?a=n06a07> Acesso em: 01 mar.2006.

SCHNAIDERMAN, Boris. Duas vozes diferentes em Memórias do Cárcere? **Estudos Avançados**, 9, 23, 1995.p.332-337.

SENADOR, Daniela Pinto. Um roteiro a ser escrito. **Jornal da USP**. 8-14 set.2003. <http://www.usp.br/jorusp/arquivo/2003/jusp657/pag1213.htm> acesso em: 13 dez.2006.

SEVCENKO, Nicolai. **Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República**. 2 ed. São Paulo Companhia das Letras, 2003.

THIELEN, Eduardo Vilela; SANTOS, Ricardo Augusto dos. Belisário Penna: biographical photos. **Hist. cienc. saude-Manguinhos** , Rio de Janeiro, v. 9, n. 2, 2002 . Disponível em:http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S010459702002000200008&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 20 Aug 2007.

VAINFAS, Ronaldo. Carlota: caricatura da história. In: FERREIRA, J., SOARES, Mariza de Carvalho (Orgs.). **A história vai ao cinema**. Rio de Janeiro: Record, 2001. p. 227-236.

VELLOSO, Mônica P. Razão e sensibilidade: o tema da amizade na escrita modernista, **Nuevo Mundo Mundos Nuevos**, Número 6 - 2006, mis en ligne le 16 mars 2006, référence du 17 août 2007, disponible sur: <http://nuevomundo.revues.org/document1919.html.> Acesso em: 17 out.2007

VELLOSO, Mônica. A literatura como espelho da Nação. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 1, n.2, 1988, p. 239-263.

VIANY, Alex. **Introdução ao Cinema Brasileiro**. Rio de Janeiro: Revan, 1993.

ZHURZHENKO, Tatiana.The geopolitics of memory. **Eurozine**. 10 de maio de 2007. p. 6 < www.eurozine.com>. Acesso em: 12 abr. 2007.

ZIÓLKOWSKI, Marek.Remembering and forgetting after communism – The Polish case. <www.fl.ulaval.ca/celat/histoire.memoire/histoire/cape1/ziolkowski.htm> Acesso em: 28 jul. 2005

3. OBRAS GERAIS

ABEL, Carlos Alberto dos Santos. **Graciliano Ramos: cidadão e artista**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1999.

ABUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz. **A Invenção do Nordeste e outras artes.** Recife: FJN, Ed. Massangana; São Paulo: Cortez, 1999.

AGUALUSA, José Eduardo. **O Vendedor de Passados**. Rio de Janeiro: Gryphus, 2004.

AMADO, Jorge. **Cacau: romance**. 42 ed. Rio de Janeiro: Record, 1983.

ANDRADE, Mário de. **Macunaíma: o herói sem nenhum caráter**. 30 ed. Tex.Rev. Tele Porto Ancona Lopez. Belo Horizonte: Vila Rica, 1997.

ANDRADE, Mário. **A lição do amigo: cartas de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade, anotadas pelo destinatário**. Rio de Janeiro: J.Olympio, 1982.

BANDEIRA, Luiz Alberto Moniz. O marxismo e a questão cultural. In: TROTSKI, Leon. **Literatura e Revolução**. Trad. Luiz A. Moniz Bandeira. Apres. William Keach. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor. p.21-32

BARROS, Souza. **Messianismo e violência de massa no Brasi**l. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1986. p.51-52

BATISTA, Paulo Nunes. História do Boi Mansinho e do Beato Zé Lourenço.< http://www.usinadeletras.com.br/exibelotexto.phtml?cod=6216&cat=Cordel>acesso em: 27 set. 2003.

Berthold. Flávio de Barros, o ilustre cronista anônimo da guerra de Canudos. **Estudos Avançados**, 1999, vol.13, n. 36.

BILHARINHO, Guido. **O cinema brasileiro nos anos 90 – Novos filmes**. Uberaba, SP: Ed. Instituto Triangulino de Cultura, 2004. (Ensaios de crítica cinematográfica). p. 35-37

BRANDÃO, Octávio. **Agrarismo e industrialismo: ensaio marxista-leninista sobre a revolta de São Paulo e a guerra de classes no Brasi**l. 2 ed. São Paulo: Anita Garibaldi, 2006

BRASIL, Assis. **Cinema e Literatura (Choque de Linguagens)**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967. (Temas de todo tempo).

BURKE, Peter. **Hibridismo Cultural**. Trad. Leila Souza Mendes. São Leopoldo,RS: Editora Unisinos, 2006.

CALDEIRA, Jorge. **Mauá: empresário do Império**. 24 reimp. São Paulo: Companhia da Letras, 2004.

CARRIÈRE, Jean-Claude. **A linguagem secreta do cinema**. Trad. Fernando Albagli, Benjamin Albagli. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.

CASCUDO, L. Câmara. **Dicionário Brasileiro de Folclore**. Ver.Atua. 9 ed. São Paulo: Global Editora, 2000. Macunaíma.p.347

CHALHOUB, Sidney, NEVES, Margarida de Souza, PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda (Ogs.). **História em coisas miúdas: capítulos de história social e da crônica no Brasil**. Campinas, SP: Editora Unicamp,2005.

CHANDLER, Billy Jaynes. **Lampião: o rei dos cangaceiros**. 4 ed. Trad. Sarita Linhares Barsterd. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

COHN, Amélia. **Crise regional e planejamento** (o processo de criação da SUDENE). 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 1978.

COSTA, Jurandir Freire. **História da psiquiatria no Brasil: um corte ideológico.** 3ed. rev. Rio de Janeiro: Campus, 1980.

COUTINHO, Eduardo. **Cabra marcado para morrer**. Globo Vídeo, 1984.120min.P&B. Documentário.

CUNHA, Euclides. **Os Sertões: campanha de Canudos**. 39 ed.Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1997.

DUBY, Georges. **Guilherme Marechal ou O melhor cavaleiro do mundo**. 2 ed. Trad. Renato Janine Ribeiro. Rio de Janeiro: Ed.Graal, 1998.

DULLES, John W.F. **O comunismo no Brasil (1935-1945)**. 2 ed. Trad. Raul de Sá Barbosa. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1985.

ÉSQUILO, SÓFOCLES. **Rei Édipo. Antígone. Prometeu acorrentado**. 16 ed. Pref. Trad. J.B. Mello e Souza. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d.

FACÓ, R. **Cangaceiros e Fanáticos**. 9 ed. Rio de Janeiro: Ed.Bertrand Brasil, 1991.

FARKAS, Thomaz. **Notas de viagem**. Apres. Rubens Fernandes Júnior. Augusto Massi, Álvaro Machado (entrevista e cronologia). São Paulo: Cosac Naify, 2006.il.

FERNANDES JUNIOR, Rubens. Farkas colorido. Viva! In: FARKAS, Thomaz. **Notas de viagem**. Apres. Rubens Fernandes Júnior. Augusto Massi, Álvaro Machado (entrevista e cronologia). São Paulo: Cosac Naify, 2006.il .p.17,18.

FISCHER, Louis Et alli. **The God that failed**. New York: Bantam Books, 1965.p.169

FREYRE, Gilberto. **Ordem e Progresso**. 6 ed. São Paulo: Global Editora, 2004.

FREYRE, Gilberto. **O Velho Félix e suas "memórias de um Cavalcanti"**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1959.

FREYRE, Gilberto. **Oliveira Lima, Don Quixote Gordo**. Recife: Imprensa Universitária, 1967.

FREYRE, Gilberto. **Tempo morto e outros tempos: trechos de um diário de adolescência e primeira mocidade (1915-1930)**. 2 ed. Apr. Maria Lúcia G. Pallares-Burke. São Paulo: Global Editora, 2006.

FURTADO, Celso. **Seca e poder: entrevista com Celso Furtado**. 2 ed. São Paulo: Perseu Abramo, 1998 (Ponto de Partida).

GOMES, Ângela Maria de, OLIVEIRA, Lúcia Lippi, VELLOSO, Mônica. **Estado Novo: ideologia e poder**. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.

GOMES, Paulo Emílio. **Crítica de cinema no suplemento literário**. Rio de Janeiro: Paz e Terra/ EMBRAFILME, 1982. V.2. (Coleção Cinema; v.9).

GORKI, Máximo. **A Mãe**. 3 ed. Ver. Maria Fernanda de Almeida Prado Campos, Ana Corbisier, Geraldo Martins de Azevedo Filho. São Paulo: Expressão Popular, 2005.

HOBSBAWM, Eric. **A era dos extremos: o breve século XX (1914-1991)**. São Paulo:Companhia das Letras, 1996.

HOBSBAWM, Eric. **The age of extremes: a history of the world (1914-1991)**. New York:Vintage Books, 1996.

LABAKI, Amir. **Introdução ao documentário brasileiro**. São Paulo: Francis, 2006.

LAGE, Nilson. Delmiro Gouveia: seu crime foi plantar a fartura no Sertão. In: **Os Grandes Enigmas da Nossa História.** Rio de Janeiro: Otto Pierre Editores, 1981.p.7-26

LIMA, Álvaro Gonçalves da Costa, LIMA, Francisco de Assis, SAMICO, Armando Hermes R. **Aspectos da atividade do comunismo em Pernambuco**. Recife: Secretaria da Segurança Pública/Delegacia Auxiliar, 1958.

LIMA, NísiaTrindade. **Um sertão chamado Brasil**. Rio de Janeiro: IUPERJ/UCAM/Editora Revan, 1999.

MALCOLM, Janet. **A mulher calada: Sylvia Plath, Ted Hughes e os limites da biografia**. Trad. Sergio Flaksman. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

MARTÍNEZ, Tomás Eloy. **O romance de Péron**. Trad. Sérgio Molina. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

MÁXIMO, Antonio Carlos. **Os intelectuais e a educação das massas: o retrato de uma tormenta**. Campinas, SP: Autores Associados, 2000. (Coleção Polêmicas do Nosso Tempo, 76).p.18-19

MEDEIROS NETO, Pe. **História do São Francisco**. Maceió: Casa Ramalho, 1941. (Tese para o concurso da cadeira de História da Brasil do Instituto de Educação).

MORAIS, Fernando. **Chatô: o rei do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

MOTA, Mauro. **Itinerário: poesia**. Pref. Fausto Cunha. Rio de Janeiro: J.Olympio;Brasília:INL, 1975.

O DNOCS chegou a empregar 400.000 homens e o DNER, contratou 140.000 trabalhadores.

ORICCHIO, Luiz Z. **Cinema de Novo: um balanço crítico da retomada**. Pref.Ismail Xavier. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira & identidade nacional**. 5 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

PLUTARCO. **Vidas Paralelas: Alexandre e César**. Apr. Voltaire Schilling. TRad. Júlia Rosa Simões. Porto Alegre: LP&M, 2005.

PROENÇA, Manuel Cavalcanti. **Roteiro de Macunaíma**. 3 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília:INL, 1974.

PROUST, Marcel. **A Fugitiva**. Trad. Carlos Drummond de Andrade. Porto Alegre, 1970.

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira. De. **História do cangaço**. 5 ed. São Paulo: Global, 1997. (História Popular, 11).

QUINTANA, M. Dos Pontos de Vista. In: **Antologia poética de Mário Quintana**. Sel. Apre. Walmir Ayala. Rio de Janeiro: Ediouro, 1989.p.53.

RAMOS, Graciliano. **Cartas**. Rio de Janeiro: Record, 1980.

RAMOS, Graciliano. **Linhas Tortas**. 5 ed. Rio de Janeiro: Record; São Paulo: Martins Fontes, 1977.

RAMOS, Graciliano. **Memórias do Cárcere (I)**. Rio de Janeiro: Record, 1996.

RAMOS, Graciliano. Recordações de uma indústria morta. **Cultura Política**. Rio de Janeiro: 2 (20): 166, out. 1942.

RAMOS, Graciliano**. São Bernardo**. 83 ed. Ed. Revista. Rio de Janeiro: Record, 2006.

RAMOS, Graciliano. **Vidas Secas**. 37 ed. Posf. Álvaro Lins. Rio de janeiro:Record, 1977.

RAMOS, Graciliano. **Viventes das Alagoas: quadros e costumes do Nordeste**. 7 ed. Rio Grande do Sul/ São Paulo: Record/ Martins Fontes, 1977.

REBELDES BRASILEIROS: homens e mulheres que desafiaram o poder **– João Cândido/Delmiro Gouveia**.São Paulo, Fasc.8, s/d. (Coleções Caros Amigos).

REZENDE, Antônio Paulo. **O Recife: histórias de uma cidade**. 2 ed. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2005

ROCHA, Glauber. **Cartas ao mundo**. Org. Luana Bentes. Companhia das Letras, 1997.

ROCHA, Melchiades da. **Bandoleiros das caatingas**. Rio de Janeiro: Editora A NOITE, 1940.

SÁ, Antônio Fernando. **Filigranas da memória: história e memória nas comemorações dos centenários de Canudos (1993-1997)**. PPGH/UnB: Brasília, 2006. Tese de Doutorado.

SILVA, Sílvia Cortez. **Tempos de Casa-Grande (1930-1940)**. São Paulo: Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas/Universidade de São Paulo, 1995. Tese de Doutorado. Mimeo.

STEVENSON, Robert Louis. **The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde & Other Tales**. Mumbai, India: Wilco Publishing House, 2003.

TROTSKI, Leon. **Literatura e Revolução**. Trad. Luiz A. Moniz Bandeira. Apres. William Keach. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.

VELLOSO, Mônica. **Os intelectuais e a política cultural do Estado Novo**. Rio de Janeiro: FGV/CPDOC, 1987.

VILLA, Marco Antônio. **Canudos: o povo da terra**. São Paulo, Ática, 1999.

VOLPE, Miriam Lídia. **Resgate de um sonho: Cidadão Kane e Kubla Khan**. São Paulo: Editorial Cone Sul, 1998.

XAVIER, Ismael. **O cinema brasileiro moderno**. 2 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2001 (Coleção Leitura).

XAVIER, Ismail. **Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1993.

4. OBRAS DE REFERÊNCIA

Antologia Didática de Poetas Pernambucanos. Recife: Sec. Educação/DSE/DEp.Cultura, 1986.

DICIONÁRIO DE FILOSOFIA. Editorial Progreso: Moscú, 1984.p.364. Realismo Socialista.

BÍBLIA do Estudante Aplicação Pessoal. Ver. Almeida Rev. Cor. Casa Publicadora das Assembléias de Deus, 1995.

Bittencourt, Circe (Org.). **Dicionário de datas da história do Brasil**. São Paulo: Ed. Contexto, 2006.

BURGUIÈRE, André. Trad. Jayme Salomão. **Dicionário das Ciências Históricas**. Rio de Janeiro: Imago, 1993.

5. DISCOGRAFIA CONSULTADA

AMARANTE, Rodrigo. O vento. In. Los Hermanos. **4**. Sony/BMG, 2005. CD, faixa 7.

BRITTO, Sérgio, FROMMER, Marcelo, Palavras. Titãs. **Õ Blesq Blom**. WEA, 1988. CD, faixa 05.

DANTAS, Zé; GONZAGA, Luiz. Paulo Afonso. GONZAGA, Luiz. **Paulo Afonso**. BMG, 1955. LP vinil 78 RPM. (801441a)

ESTEVES, JUNG, ESCANDURRA, VALADÃO. Receita para se fazer um herói. In: Ira! **Psicoacústica**. WEA, 1988. CD, faixa 4.

SALOMÃO, WALLY. In: Intro, pt.5. O Rappa. **O silêncio que precede o esporro**. WEA, 2003. CD, faixa 11.

6. WORLD WIDE WEB

http://arquivoglobo.globo.com

http://globonews.globo.com/Jornalismo/Gnews

http://www.adorocinemabrasileiro.com.br

http://www.chesf.gov.br

http://www.cinemacenter.hpg.ig.com.br

http://www.cpdoc.fgv.br

http://www.crl.edu

http://www.folha.uol.com.br/

http://www.fundaj.gov.br

http://www.marxists.org

http://www.mnemocine.com.br

http://www.mulheresdocinemabrasileiro.com

http://www.nytimes.com

http://www2.camara.gov.br