

DA NARRAÇÃO LITERÁRIA ÀS TELAS DO
CINEMA: CAMADAS DE SENTIDO ALEGÓRICO
EM A GUERRA DOS PELADOS
(SYLVIO BACK, 1971)

*From the literary narration to the movies' screens:
layers of allegorical sense in A guerra dos pelados
(Sylvio Back, 1971)*

Rosane Kaminski*

RESUMO

Em 1971, chegava às telas o filme *A guerra do pelados*, dirigido por Sylvio Back. Tratava-se de um filme histórico baseado na Campanha do Contestado, conflito armado pela posse da terra que ocorreu no Sul do Brasil entre 1912 e 1916. O roteiro do filme, entretanto, foi elaborado a partir de um romance escrito por Guido Wilmar Sassi e lançado em 1964. Apesar de ter como tema central um evento histórico, este romance apresenta também personagens fictícios, dentre os quais alguns foram adaptados à linguagem cinematográfica por Sylvio Back. Entre estes, está a dupla composta por *Nenê* e *Zeferina*, cuja trajetória assume um caráter emblemático perante o filme e perante a História. O objetivo do presente artigo é investigar qual a função narrativa que estes personagens ficcionais possuem na trama de um enredo histórico. Para tanto, serão propostas algumas interpretações para a presença dos signos visuais e verbais que ambientam estes personagens na trama do filme, articuladas a partir da sua relação com três diferentes âmbitos contextuais. Primeiro, averiguando os significados que *Nenê* e *Zeferina* assumem na própria obra (o filme) a que eles pertencem. Segundo, interpretando-os como representativos da visão do cineasta ante questões gerais (sociais, econômicas e ideológicas) que estiveram presentes nos debates culturais do pós-segunda guerra. E terceiro, avaliando a trajetória desta dupla

* Doutoranda em História pela Universidade Federal do Paraná (Endnotes).

como uma alegoria política em relação ao momento histórico em que o filme foi produzido – os anos mais duros do regime militar brasileiro.

Palavras-chaves: literatura e cinema; cinema e história; Sylvio Back.

ABSTRACT

In 1971, the movie *A guerra dos pelados*, directed by Sylvio Back, was released. Its historical subject was based on the Campanha do Contestado, an armed conflict over some land which happened in the South of Brazil between 1912 and 1916. However, the film script was adapted from the novel written by Guido Wilmar Sassi, published in 1964. Despite the fact that the historical event was conducted as its main theme, the film also contains fictitious characters which were adapted to cinematographic language by Sylvio Back. Among the fictitious characters are *Nenê* and *Zeferina*, whose progress through life takes and guides a prominent emblematic meaning in the film as well as in History. This article's goal is to investigate which narrative function these fictitious characters hold in a historical plot. The objective is to propose some interpretations for the presence of visual and verbal signs, which are part of those characters in the film plot, and analyze them in their relation with three different contexts. First, verifying the meanings of *Nenê* and *Zeferina*'s relationship on the film. Second, interpreting them as representative symbols of the director's vision focused on general matters (social, economical and ideological), which appeared in cultural debates of the period after the second world war. And then, explaining the meaning that this couple's path has had as a political allegory inserted in the historical moment in which the film was produced – the tough years of military regimen in Brazil.

Key-words: literature and cinema; cinema and history; Sylvio Back.

Da história ao romance, do romance ao filme

O filme *A guerra dos pelados*, dirigido por Sylvio Back e lançado no Brasil em 1971, é fruto de uma adaptação da literatura para a tela cinematográfica. Uma particularidade torna esta obra interessante como objeto de estudo: o filme foi elaborado a partir de um romance histórico, ou seja, um romance que versa sobre um fato histórico ocorrido no Sul do Brasil no

início do século XX (1912-1916), escrito por Guido Wilmar Sassi no começo da década de 1960. O evento narrado consiste na Campanha do Contestado, um conflito sangrento travado entre uma comunidade de posseiros messiânicos e um grupo de investidores interessados nas riquezas locais. A intervenção das forças armadas do governo veio colocar um fim no tumulto, privilegiando os economicamente poderosos, cujas atitudes estavam relacionadas à modernização capitalista, e cujo signo máximo naquele momento foi a construção da estrada de ferro ligando São Paulo ao Rio Grande do Sul.

Quando Guido Wilmar Sassi escreveu o livro *Geração do deserto* sobre o tema do Contestado (obra publicada pela primeira vez em 1964), não existiam ainda muitas pesquisas acadêmicas sobre o assunto. O trabalho mais aprofundado era o de Maria Isaura Pereira de Queiroz, *La "Guerre Sainte" au Brésil. Le mouvement messianique du "Contestado"*, resultante de uma pesquisa de doutorado defendida na Universidade de Paris em 1955 e publicado pela USP em 1957.¹ O livro de Sassi surgia, então, como um dos primeiros esforços em resgatar e registrar as particularidades de um evento histórico que ainda não havia merecido a devida atenção por parte dos historiadores brasileiros. Este resgate ocorreria mesclado à ficção, pois a história foi romaneada e muitos dos personagens de *Geração do deserto* são fictícios.

De acordo com o cineasta Sylvio Back, ele e Milton Volpini (que colaborou na adaptação do romance para o roteiro fílmico) ficaram fascinados com o livro, e enxergaram nele uma “típica organização cinematográfica por trás das cenas e dos personagens, no tratamento e no encadear situações dramáticas e históricas”.² Decidiram, assim, levá-lo às telas de cinema.

1 Publicada no Boletim n. 187 da FFLCH da Universidade de São Paulo, em 1957.

2 BACK, Sylvio. A estória dos que não estão na história, 1989. In: CINEMATECA Sylvio Back. Gráfica da Fundação Padre Anchieta, [s/d]. p. 8.

Personagens fictícios e significados históricos

O estudo do cinema e da literatura (assim como de outras produções culturais) como fenômenos históricos em si mesmos adquiriu relevância há poucas décadas, como parte da ampliação temática e metodológica que vem ocorrendo na área das pesquisas históricas. Isto implica uma abordagem dos fenômenos artísticos como componentes *constitutivos da própria cultura*, e não como reflexos ou sintomas de uma configuração socioeconômica qualquer. Cada nova obra de arte, ao lidar com problemas artísticos que se inter-relacionam com a problemática geral de sua época, irradia novos significados. Assim, ao mesmo tempo em que este novo produto cultural se relaciona com toda a teia semântica já conhecida, também força a reformulação de nossas idéias sobre esta teia.

Partindo deste raciocínio, me propus olhar para este filme histórico sem me deter a averiguar a veracidade dos fatos nele narrados sobre aquele episódio do Contestado. Busquei avaliar o filme como conjunto de imagens e sons que resultam num produto artístico constitutivo de um contexto específico, e formado por elementos significantes que remetem tanto a esse contexto mais restrito quanto a um repertório mais amplo de significantes culturais que remontam a certos estereótipos cristalizados ao longo dos tempos na cultura ocidental. Assim, ao mesmo tempo em que esta obra veicula uma narrativa baseada em fatos passados na história brasileira, seus elementos formais e estilísticos suscitam uma série de relações com outras produções artísticas – literárias e visuais – que compõem o paradigma cultural tanto do cineasta quanto do público, e que permitem visualizar uma série de possíveis significados a partir de interconexões de idéias que circulem naquela teia semântica já conhecida.

Neste caminho, este artigo apresenta um exercício de análise da trajetória de dois personagens que pertencem ao enredo do filme *A guerra dos pelados*. Mas não proponho aqui uma análise do filme em todos os seus múltiplos aspectos de elaboração poética e mesmo política. Minha pretensão é mais cingida: analisar algumas implicações da presença justamente destes dois personagens fictícios (*Nenê* e *Zeferina*) no contexto de um filme histórico. Parto da suposição de que esta dupla atua como uma espécie de alegoria tanto da visão de mundo do próprio cineasta quanto, num sentido mais amplo, dos debates culturais e políticos típicos da produção artística brasileira dos anos de chumbo do regime militar.

O objetivo do artigo, portanto, é averiguar alguns possíveis significados alegóricos que resultam da presença, num filme de caráter histórico, desses dois personagens fictícios que foram preservados na adaptação do romance para o roteiro e aparentemente pautados numa tradição literária. Para entender a importância da presença desses personagens no processo de adaptação, pode-se lembrar que a condição temporal de um filme (duração aproximada de 2 a 3 horas) restringe o número de elementos a serem mostrados na tela, e que isso requer uma severa seleção em relação aos personagens do livro ou, em muitos casos, a fusão de dois ou três personagens em um só. Qual(is) o(s) sentido(s) desta preservação do caráter e da trajetória lírica de *Nenê* e de *Zeferina* no enredo de *A guerra dos pelados*? Se, como afirma Antônio Candido, “o artista recorre ao arsenal comum da civilização para os temas e formas da obra”,³ talvez seja enriquecedor olhar para esses personagens fictícios através da lente de uma tradição literária já constituída sobre temas afins ao filme. Especialmente em algumas obras que sinalizaram esta espécie de “dor” que o ser humano – encarnado em personagens que traduzem algum tipo de transformação imposta pela situação que os envolve – experimenta perante o poder avassalador do “moderno”, que lhe exige a atitude de se despir de alguns valores arraigados em favor de novos processos de significação e, no limite, vivenciar a destruição de suas condições anteriores de vida.

No decorrer da análise, serão propostas algumas interpretações para a presença dos signos visuais e verbais que ambientam esses personagens fictícios na trama do filme, articuladas a partir da sua relação com três diferentes âmbitos contextuais. Primeiro, pode-se interpretar o significado de *Nenê* e *Zeferina* em relação à própria obra (o filme) a que eles pertencem, e perante a qual operam como espécie de síntese ideológica. Segundo, pode-se interpretá-los como representativos da visão do cineasta diante de questões gerais (sociais, econômicas e ideológicas) que estiveram presentes nos debates culturais do pós-segunda guerra, como, por exemplo: as implicações do processo modernização *versus* arcaísmo, o avanço inescrupuloso do capitalismo e as estratégias de resistência ao poder autoritário. E terceiro, pode-se avaliar a trajetória dessas duas figuras dramáticas como uma alegoria política em relação ao momento histórico em que o filme foi produzido – os anos mais duros do regime militar brasileiro.

3 CANDIDO, Antonio. A literatura e a vida social. In: *Literatura e sociedade*. São Paulo: Publifolha, 2000. p. 21.

O caso de A guerra dos pelados: literatura e história no cinema

O fato de *A guerra dos pelados* ser um filme histórico ou uma adaptação literária não constitui uma novidade na cinematografia nacional. No Brasil, o gênero histórico é quase tão antigo como o cinema de ficção. Filmes como *O Grito do Ipiranga ou Independência ou Morte* (Lambertini, 1917) e *Tiradentes ou o mártir da liberdade* (Paulo Aliano, 1917) não chegaram até nós, mas os seus títulos são sugestivos de seu teor, como também os anúncios e comentários publicados sobre eles na imprensa da época. O cinema histórico também fez parte do cenário cultural que buscava legitimar simbolicamente o governo de Getúlio Vargas, por meio do incentivo à produção de filmes com função educativa, como foi o caso de *Descobrimiento do Brasil* (Humberto Mauro, 1937), entre outros.

Nos anos 1950, a temática histórica estaria presente nas discussões sobre o caráter nacional e popular que o cinema brasileiro “deveria” adquirir. Em 1952, como nos conta Jean-Claude Bernardet, o cineasta Nelson Pereira dos Santos afirmava que “a literatura, o folclore e a história deveriam ser as fontes do cinema brasileiro”.⁴ Ele até mesmo sugeria temas, como Canudos e a Abolição da Escravatura, entre outros. Se o Cinema Novo não se voltou para a temática histórica, a partir de fins dos anos 1960 esta passaria a ser uma das tendências do cinema nacional.⁵ O governo Médici, inclusive, chegou a incentivar a produção deste tipo de filme. A revista *Filme Cultura*, pertencente à recém-criada Embrafilme (1969), publicava em 1970 alguns dos temas sugeridos pelo ministro: F.E.B, Santos Dumont,

4 BERNARDET, Jean-Claude. Qual é a história? In: *Piranha no mar de rosas*. São Paulo: Nobel, 1982. p. 58.

5 Uma das tendências, mas não a única e nem a predominante. Há neste período um aumento dos filmes de entretenimento cujos produtores tinham como preocupação principal o sucesso de bilheteria. Conforme dados estatísticos publicados em: INFORMAÇÕES sobre a indústria cinematográfica brasileira – anuário de 1975. Rio de Janeiro: Embrafilme, 1975, o filme *Roberto Carlos a 300 km por hora*, por exemplo, teve a maior arrecadação do ano de 1971. Ou seja, o mesmo ano em que Sylvio Back vivenciava o fracasso de bilheteria com a narrativa histórica apresentada em *A guerra dos pelados*, apesar das premiações nacionais e internacionais que Pelados recebera: “Prêmio de Qualidade”, do Instituto Nacional do Cinema – INC/1971; Prêmio “Governador de São Paulo”/1971; “Menção Especial” na II Semana Internacional do Filme de Autor em Málaga (Espanha); três prêmios para o elenco no I Festival de Cinema de Guarujá – SP/1971. Ver: BACK, Sylvio. *Filmes noutra margem*. Curitiba: Secretaria de Estado da Cultura, 1992.

Oswaldo Cruz, entre outros. As adaptações de obras literárias brasileiras também eram estimuladas. Aliás, a primeira obra lançada pela Embrafilme foi *São Bernardo* (Leon Hirszman, em 1972), que consistia justamente numa adaptação do romance homônimo de Graciliano Ramos, publicado em 1934.

Mas isto não significou que todos os filmes históricos ou adaptados da literatura tenham resultado de esforços governamentais, ou que tenham sido afinados com a ideologia do governo em vigor quando de suas produções. No início dos anos 1970, tanto *A guerra dos pelados* quanto *São Bernardo*, ou ainda o filme *Os inconfidentes* (Joaquim Pedro de Andrade, 1972), são exemplos de obras em que os cineastas se utilizaram da narrativa histórica para questionar a própria História. Num contexto repressivo e marcado pela censura, como isto era possível?

Depois dos acontecimentos de dezembro de 1968 no Brasil, quando o Presidente Costa e Silva decretou o Ato Institucional nº 5 e fechou o Congresso Nacional, enrijecendo o regime em vigor desde 1964, as práticas repressivas (prisões, torturas, interrogatórios) se tornaram mais constantes. As manifestações de descontentamento eram abafadas, e a censura impunha-se de diversas maneiras, coagindo pessoas e instituições que de algum modo movimentavam a opinião pública (professores, artistas, cineastas, jornalistas e escritores). Sobre a imprensa recaía principalmente a repressão relacionada a temas políticos. A censura imposta às “diversões públicas” – familiar aos produtores de teatro, de cinema, aos músicos e outros artistas – tradicionalmente distinguia-se da censura à imprensa, sendo mais antiga e relacionada à defesa da moral e dos bons costumes. Entretanto, após a vitória da linha dura do regime militar caracterizada pelo AI-5, ocorreu uma penetração da dimensão política na censura de costumes, gerando uma impressão de “unicidade das censuras” durante este período.⁶ Desta maneira, as medidas “de segurança”, como censura prévia e sistemas de premiações *versus* punições, e mesmo a autocensura, passaram a interferir inclusive sobre o teor político dos produtos artísticos gerados então.

Quanto à produção de filmes críticos naquele momento, uma das estratégias adotadas, e que acabou resultando numa das características

6 FICO, Carlos. Versões e controvérsias sobre 1964 e a ditadura militar. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 24, n. 47, p. 29-60, 2004.

estilísticas do cinema brasileiro de então, foi a recorrência à alegoria. Esta estratégia está presente também em *A guerra dos pelados*. De acordo com Ismail Xavier, a produção cinematográfica brasileira do período compreendido entre o começo dos anos 1960 até meados dos 1970 foi marcada pelo recurso à alegoria,⁷ utilizado algumas vezes para fazer referência a questões polêmicas daquele momento histórico e funcionando, nestes casos, como uma espécie de escudo protetor. Ou seja, permitindo ao cineasta “falar do presente, sem correr riscos de ser censurado”,⁸ mesmo se tratando de um filme histórico, cuja narrativa remete a fatos localizados no passado.

Este filme de Back pode ser considerado histórico por uma série de detalhes do cenário, do vestuário e das falas que fazem com que o público identifique os personagens e a ação do filme num passado histórico, a partir de dados que pertencem a uma memória coletiva. Diversos detalhes no filme remetem ao contexto da Campanha do Contestado, sendo que tal evento foi “reconstruído” pelo olhar de Sylvio Back. Nesta obra, ele expõe de modo maniqueísta o conflito entre os *Pelados* (grupo de agricultores posseiros que fundaram um reduto messiânico no interior de Santa Catarina e que eram pressionados pelos coronéis locais e pelos investidores estrangeiros a abandonar o local) e os *Peludos* (os coronéis da região, em conluio com a Estrada de Ferro e as serrarias de propriedade estrangeira). Diversos personagens podem ser “reconhecidos” pelo espectador que possui em seu repertório mnemônico alguns dados sobre esse acontecimento histórico – a exemplo dos personagens *Adeodato* (líder militar dos *Pelados*) e do monge *José Maria* (líder religioso que foi santificado pelo grupo messiânico), como também dos locais e datas evocados (o ano de 1913, o município de Taquaruçu em Santa Catarina, as paisagens rurais repletas de araucárias, que localizam geograficamente as cenas no Sul do Brasil).

7 O termo alegoria, como se sabe, abriga uma grande diversidade de funções. Na teoria literária, alegoria diz respeito a um tipo de tropo em que as palavras e expressões apresentam-se em sentido translato e não no sentido literal. Trata-se de expor um pensamento ou emoção sob forma indireta, representando um objeto para significar outro. Xavier estuda o caso do cinema, no qual – e por causa do seu caráter sintético – diz ser necessário ao analista atentar para a existência e a articulação de duas dimensões da alegoria que devem ser consideradas na análise dos filmes: a da narrativa e a da composição visual. Ver: XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento*. São Paulo: Brasiliense, 1993. p. 14-15.

8 RAMOS, Alcides Freire. *Canibalismo dos fracos*: cinema e história do Brasil. Bauru: Edusc, 2002. p. 302-303.

Por outro lado, diversos personagens são ficcionais, criados para compor a *narração fílmica da história*. Assim, como diz o historiador francês Pierre Sorlin ao comentar o filme histórico: “ficção e história se sobrepõem constantemente uma sobre a outra. E é impossível estudar a segunda ignorando a primeira”. O filme histórico contém dados retirados dos documentos, mas também comporta imagens criadas pela imaginação do autor e dos atores, sendo que “até mesmo quando se baseiam sobre documentos, devem reconstruir de maneira puramente imaginária a maior parte daquilo que mostram”.⁹

Segundo palavras do próprio Sylvio Back: “*Pelados* é um filme utópico, espelho da época e das coisas em que eu acreditava”.¹⁰ Ele não apenas adaptou um romance ou narrou no cinema a Guerra do Contestado, mas adequou essa narração à sua visão de mundo no contexto em que vivia. Deste modo, torna-se bastante significativa a escolha de um tema que coloca em destaque a resistência política do homem do campo, por exemplo. Por aqueles anos, Back estivera vinculado à Ação Popular, identificada às idéias de Mao Tsé-Tung, que via no meio rural um eixo revolucionário poderoso e iminente. A amizade de Back com um dos dirigentes nacionais da Ação Popular-Socialista, depois desaparecido nas mãos do DOI-Codi paulista, Paulo Stuart Wright, é exemplo de uma certa visão de mundo comum.¹¹

Aliás, pode-se dizer que com este filme Sylvio Back retoma, em parte, a experiência de Glauber Rocha no modo como trabalha em *Deus e o diabo na terra do sol* a relação entre exploração, religião e violência, legitimando a resposta do oprimido e evidenciando a presença de uma tradição de rebeldia no Brasil, ao contrário da versão oficial de índole pacífica do povo. Com a diferença, entretanto, de que em *Deus e o diabo* Glauber aponta

9 SORLIN, Pierre. *La storia nei film: interpretazione del passato*. Firenze: La Nuova Itália, 1984.

10 Em entrevista concedida à autora em 01 set. 2003.

11 O próprio Sylvio Back, aliás, contou em entrevista que várias vezes refugiou em sua casa o então perseguido Paulo Stuart e sua família. Contou também que Paulo, quando certa vez foragido em São Paulo, chegou mesmo a arriscar-se a andar em público quando foi assistir *A guerra dos pelados* à época de seu lançamento. Cf. entrevista concedida à autora em 01 set. 2003. A Ação Popular – AP –, surgida em 1962, definia-se num compromisso entre cristãos e não-cristãos para a realização de um socialismo humanista. Caracterizava-se por uma definição ideológica pluralista, com integrantes jovens que atuavam em várias frentes de luta, das tendências mais reformistas às mais radicais. BOTAS, Paulo Cezar Loureiro. *A bênção de abril: memória e engajamento católico no Brasil 1962-64*. Petrópolis: Vozes, 1983. p. 127-130.

para a revolta com uma tonalidade de esperança,¹² enquanto Sylvio Back enfatiza a repressão violenta que se aplica contra os revoltosos, com um tom marcadamente pessimista. Esta postura menos esperançosa de Back em 1971, se comparada à postura de Glauber em 1964, pode ser parcialmente interpretada em relação a cada um dos contextos de produção: Glauber produz seu filme antes do golpe militar de 1964, num momento de luta pelas reformas de base, com a questão agrária no centro. Isto ocorria na mesma época em que Sassi escrevia *Geração do deserto*, também privilegiando a questão da posse da terra. Back, quando produz *A guerra dos pelados*, presenciara havia pouco o decreto do AI-5, testemunhara os constrangimentos das dissidências da esquerda brasileira e vivenciara as angústias da opção entre fazer arte ou aderir à militância efetiva. A solução para seus impasses, naquele momento, parece ter sido a escolha pela encenação crítica de um momento histórico dramático e complexo do processo de modernização brasileira, postura que coincide com o eixo político que havia marcado os debates culturais durante a década de 1960.

Se em seu conjunto *A guerra dos pelados* é um filme histórico por referir-se a fatos localizáveis no passado brasileiro, já a linha narrativa constituída pelos personagens *Nenê* e *Zeferina* pode ser interpretada como uma composição alegórica até certo ponto independente dentro do enredo fílmico (já que tais personagens praticamente não contracenam com os demais), mas que conduz ao próprio enredo de maneira emblemática. Se os *Pelados*, como grupo, representam uma coletividade que realmente teve existência e relevância para a história do Sul do Brasil, *Nenê* e *Zeferina* – como personagens fictícios criados pelo escritor Guido Wilmar Sassi e adaptados por Sylvio Back para a linguagem fílmica – constituem uma espécie de contraponto ao caráter histórico do filme, e movem-se individualmente para uma empreitada impossível. Esta linha narrativa remete, por meio dos signos que a compõem, por um lado, a certas vicissitudes implicadas no processo de modernização, e por outro lado, a certa visão apocalíptica do próprio cineasta em relação àqueles que se contrapõem abertamente e mesmo ingenuamente ao rolo compressor do modelo econômico-político capitalista que está na base desse processo de modernização, e que também estava

12 Conforme comentado por: XAVIER, Ismail. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001. p. 20.

na base no modelo desenvolvimentista adotado pelo governo militar do contexto de produção do filme.

Nenê e Zeferina no universo dos Pelados

A guerra dos pelados pode ser dividido em três partes: um prólogo seguido de dois blocos que apresentam ritmos distintos e que correspondem a duas diferentes fases nas experiências dos *Pelados* (os camponeses locais que estão sendo expulsos das terras). Na primeira destas fases a comunidade dos posseiros é representada como forte, coesa e sua resistência ao poder opressor sustenta-se pela fé messiânica. A ruptura ocorre quando *Ana* (Dorothee-Marie Bouvier), a virgem tomada como santa pelo grupo e em parte responsável pela sua coesão, abdica desta condição, e a partir daí observa-se o declínio nas forças e na união dos *Pelados*, até seu quase extermínio.

O prólogo, num estilo sintético de representação, situa rapidamente o espectador no conflito central que move o filme: a disputa pela posse da terra. Apresenta-se antes dos letreiros com os créditos do filme. Na seqüência inicial, ouve-se uma voz radiofônica avisando que as faixas de terras às margens do Rio do Peixe pertencem à Estrada de Ferro São Paulo-Rio Grande. Ao mesmo tempo, vê-se uma sucessão de planos focando uma cerca de arame farpado, e em seguida um grupo de jagunços ameaça moradores locais, avisando que se retirem das terras. Alguns resistem. A cena seguinte mostra os corpos de tais moradores pendurados em uma árvore. Os letreiros – durante os quais é enfatizado o teor comunitário dos *Pelados*, que são mostrados em atividades festivas e rituais como chimarrão, churrasco, rodas musicais, danças – fazem a separação entre este prólogo e os dois blocos do filme.

Após os letreiros, assiste-se à primeira fase vivida pelos *Pelados* no seu confronto com os *Peludos* (jagunços e poderosos que desejam expulsar os *Pelados*) na diegese fílmica. As motivações para o confronto mútuo são expostas aos poucos nas seqüências de cenas alternadas entre cada um dos grupos. Neste bloco do filme, evidencia-se que a coesão dos *Pelados* justifica-se em grande parte pela fé religiosa do grupo, crente nas profecias

do falecido monge José Maria e na santidade da jovem *Ana*, que “incorpora” o santo durante os rituais religiosos. A trajetória dos camponeses *Nenê* (interpretado por Stênio Garcia) e *Zeferina* (personificada por Lala Schneider) está articulada a esta primeira fase, mas constitui uma espécie de “fábula independente” incorporada ao enredo, e seu desfecho antecipa alegoricamente o tom apocalíptico que dará a tônica ao bloco seguinte. Ainda nesta fase inicial ocorre a chegada do *Capitão* (Maurício Távora), autoridade militar enviada pelo governo ao local para resolver o conflito, e é justamente pelas conversações que ele estabelece alternadamente com *Peludos* e *Pelados* que gradualmente passamos a conhecer os diferentes posicionamentos representados sobre a questão do Contestado.

A transição para o último bloco se dá com a abdição da santidade de *Ana*. Este fato se torna público durante um ritual religioso, e neste momento os *Pelados* são atacados de surpresa pelos *Peludos*. A partir daí, a coesão do grupo de posseiros crentes tende a declinar, o ritmo do filme torna-se cada vez mais lento, apresentando demoradamente a série de batalhas em que eles são massacrados pelos soldados do governo que intervêm na luta. Não há um remate, e o filme simplesmente pára quando os poucos sobreviventes se retiram em direção ao município vizinho. Aliás, da inexistência de um “fim” resulta uma incômoda sensação de incompletude. À época de seu lançamento, várias pessoas manifestaram desagrado com esta ausência de desenlace, entre as quais Sérgio Ricardo, responsável pela música do filme, e também os organizadores da II Semana Internacional do Filme de Autor, em Málaga (Espanha), onde *A guerra dos pelados* recebeu Menção Especial.¹³ Esta característica do filme parece coincidir com a crise das narrativas que caracterizou o cinema dos anos 1960, apontada por Xavier em *Alegorias do subdesenvolvimento*: nesta obra, a noção de teleologia é central, entendida como “forma particular de organizar o tempo” tanto na estrutura das obras quanto no mundo que elas procuram significar. Na narrativa clássica, a sucessão dos fatos ganha sentido a partir de um ponto de desenlace capaz de definir cada momento do filme como etapa necessária para que se atinja o *telos* (fim). Segundo Xavier, este esquema teleológico tem um momento peculiar de crise no cinema dos anos 1960,

13 Depoimento concedido em entrevista à autora em 01 set. 2003.

quando as narrativas aparentemente se “desorganizam”, provocando reações de desagrado porque “inconclusivas”.

Apesar da sensação de incompletude causada pelo filme de Back em muitos espectadores, a encenação de *Nenê* e *Zeferina*, aqui destacada, apresenta-se dentro do modelo teleológico clássico, e está alinhavada àquela primeira fase vivenciada pelos *Pelados*. É uma espécie de mini-história contada em menos de dez seqüências não contínuas distribuídas ao longo do primeiro bloco, e que funciona como prenúncio da sorte dos *Pelados*, pois a sua campanha acaba tragicamente. Estes personagens são dois camponeses posseiros que, em vez de atuarem junto com a coletividade dos *Pelados*, saem sozinhos em busca de uma empreitada individual: caçar o dragão de ferro que come terra. Esta era a maneira como os roceiros que habitavam aquela região denominavam a locomotiva, elemento desconhecido para eles, mas que sabiam ameaçador por causar a expropriação de suas terras.

A primeira aparição destes personagens ocorre logo após a apresentação dos leiteiros. *Zeferina* é, entre os dois, a primeira a ser apresentada aos olhos do espectador. Enquadrada num primeiro plano, ela aparece pensativa, coça o queixo com a mão, e tem os olhos baixos. Ao mesmo tempo, escuta-se o som de uns gemidos, aliados a pequenas pancadas, como se fosse alguém executando uma ação que exige esforço físico. Mas é impossível identificar de onde este som provém. Atrás de *Zeferina* existe uma porta. Ela vira-se sem pressa alguma em sua direção e, como talvez para satisfazer (ou para ampliar) nossa curiosidade acerca da origem dos sons, inclina-se para fora. Seu cabelo está muito desganhado, e o vestido não está fechado nas costas. A cena é interrompida neste ponto. O plano a seguir traz uma imagem bastante confusa à primeira vista, pois a câmera capta *Nenê* em plena movimentação física, de uma posição muito aproximada. Pode-se identificá-lo como o autor dos gemidos. Por alguns segundos, ele pára para recuperar o fôlego, e se vê parte do seu rosto em pormenor: o nariz, a boca entreaberta, a pele suada. Ainda neste plano, ele retoma a movimentação e o seu arfar recomeça, mesmo que ainda seja impossível adivinhar o que ele está fazendo. Estas imagens iniciais, que antecedem qualquer diálogo entre os personagens, já são capazes de suscitar uma série de significados acerca da dupla. Pelas vestes e cabelos de *Zeferina*, bem como por sua falta de pressa, percebe-se que é simplória e até mesmo

desleixada. Sobre *Nenê*, observa-se que se trata de alguém com certa perturbação, cujo comportamento escapa ainda de nossa compreensão.

Há outro corte, e agora a câmera está novamente no interior da casa. Num longo plano, focaliza uma vela acesa, desloca-se para mostrar a imagem de um homem (trata-se da conhecida fotografia do monge *José-Maria*, a quem os *Pelados* arrogaram o título de santo), sobe até uma pequena e tosca cruz de madeira, para depois se afastar gradativamente, revelando que aqueles elementos compunham uma espécie de capelinha religiosa no interior do cômodo. Estes poucos segundos em que somos levados a passear os olhos por tais objetos são suficientes para atribuímos um clima de devoção aos moradores.

No plano seguinte, surge a impressão de que *Nenê* acredita estar enfrentando um inimigo imaginário. Vê-se apenas sua sombra em movimento projetada na grama e, enquanto ouvimos pela primeira vez sua voz dizendo “*Toma, peludo... bandido da República... eu vô te cortá, assim!*”, há um corte para novo plano em que a sombra de *Nenê* está projetada na parede da casa. Ao mesmo tempo, o som do andar de um cavalo indica que mais alguém se aproxima, interrompendo sua concentração nesta batalha.

Contrastando com os demais personagens do filme, que parecem todos adequados ao teor histórico do conflito central (a Campanha do Contestado), esta dupla aproxima-se mais de certos personagens literários, a exemplo do Dom Quixote de La Mancha e seu escudeiro, da obra de Cervantes: o herói que, em seu desvario, saía para enfrentar inimigos inexistentes, chegando a confundir moinhos com gigantes, e que em diversos momentos colocou sua própria vida em risco sem ter sã consciência dos desatinos que cometia. Assim como Cervantes constrói um Dom Quixote patético, vestindo-o com indumentárias improvisadas e inadequadas para sua época e contexto¹⁴ – como diz Foucault, o próprio personagem Dom Quixote procura nos romances de cavalaria pelos signos com que se identificar e identificar os que o cercam, signos que já não são semelhantes a

14 O herói criado por Cervantes já é, em 1605 (data da primeira publicação de Dom Quixote), uma espécie de sátira construída a partir das novelas de cavalaria, gênero literário que predominou na Idade Média. A referência ao herói da cavalaria como um espécime preso ao passado do mundo medieval já existe nesta obra de Cervantes, e esta noção de “estar fora de época” aparece esquematizada na construção do personagem Nenê em contraste com o trem, signo de modernização, em *A guerra dos pelados*.

seres visíveis, pois pertencem ao passado¹⁵ –, o *Nenê* do filme de Back também parece um tanto deslocado de seu tempo. Isto ocorre graças aos elementos visuais e verbais de que o cineasta se utiliza para constituir o personagem: *Nenê* empunha uma espada de pau, veste roupas de feitiço grosseiro, mostra-se parvo em sua fala e em seu comportamento. Além disso, as vistas fornecidas pelos cenários em que ele e *Zeferina* aparecem em ação contribuem para gerar uma idéia de pré-modernidade.

Numa dessas aparições, descobre-se que eles são agricultores. Ao mesmo tempo em que entra a música-tema de *Nenê* (acordes melancólicos num violão acompanhados de uma melodia assoviada), um plano geral nos mostra grande extensão de um milharal, que ocupa quase toda a tela. Há apenas uma pequena faixa azul do céu na parte superior, que reforça a sensação de amplitude. A câmera se aproxima gradativamente do milharal, até que se possa identificar a presença de duas pessoas no seu interior, como se fosse o olhar do espectador entrando sorratamente na intimidade do trabalho cotidiano dos personagens. Há então um corte para um plano médio em *Zeferina*, que aparece em plena atividade de colheita. Em seguida, um primeiro plano bem fechado em *Nenê*, que participa da mesma atividade. Há mais alguns planos mostrando os dois personagens trabalhando concentrados, sendo que a ausência de diálogos e o som da música preguiçosa conferem um tom bucólico à cena. Predomina um matiz amarelo-queimado, sugerindo calor e um ponto de maturação avançada do milho, bem como a languidez da rotina de trabalho.

Na passagem para a próxima cena, a coloração mais sóbria (composta de marrons e verde-escuro) assinala um novo teor, mais tenso. Há um pormenor numa roda d'água que se movimenta e range, e percebe-se o braço de um homem preso a ela. Ocorre a transição para um plano geral, em que se vê *Zeferina* sentada diante da roda d'água, na qual *Nenê* está agarrado girando, enquanto ambos conversam sobre um suposto “ser” que seria todo feito de ferro e que se alimentaria de terra. *Zeferina* acende um cachimbo e diz a *Nenê* que não precisa ter medo. Vemo-la em primeiro plano, olhando para o infinito, com um lenço amarrado na cabeça sob o chapéu, como se estivesse preparada para sair. Nesta seqüência, observa-se também que *Nenê* está vestindo uma armadura de metal, que antes não apresentava.

15 FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 2000. p. 63-68.

Enquanto ele grita excitadamente pelo nome da santa – “*Ana!!!Ana!!!...*” – vemos mais alguns planos em que ele gira na roda, em contraste ao luminoso fundo azul. Há uma certa “agitação” no ar, uma expectativa, apesar da calma aparente de *Zeferina*, que continua fumando seu cachimbo. Logo se descobre que eles estavam prestes a partir para a caçada ao dragão.

Todos estes signos – o campo, o trabalho na lavoura e a roda d’água utilizada como força motriz que antecede a utilização da eletricidade – ajudam a situar os personagens numa espécie de tempo pré-moderno. A simplicidade da música-tema que embala as andanças de *Nenê* nos momentos em que ele aparece no filme – composta por Sergio Ricardo, também responsável pela trilha sonora de *Deus e o diabo na terra do sol*, de Glauber Rocha – complementa este aspecto.



Figura 1 - Nenê e Zeferina saem à caça do Dragão de Ferro

Comparando a descrição destes personagens no livro *Geração do deserto* com sua representação em *A guerra dos pelados*, podem ser apontadas algumas diferenças que se devem, em grande parte, à necessidade de síntese da linguagem fílmica em relação à linguagem literária. Este limite temporal do filme é em grande parte compensado pela rápida apreensão dos signos visuais, dispensando muitas descrições. Na obra do escritor Sassi, entretanto, *Nenê* e *Zeferina* são delineados com mais detalhes – com algumas referências ao seu passado, aos seus hábitos comportamentais que fazem com que sejam considerados insanos pelo grupo de posseiros daquela região e tratados com certa piedade mesclada ao deboche. A referência ao imaginário das lendas medievais é mais explícita ainda no livro do que no filme, pois lá *Zeferina* tenta explicar tudo a *Nenê* com contos de príncipes, princesas e castelos, e é justamente ela quem sugere a *Nenê* sair à caça do “dragão de ferro”. Ela o leva a acreditar que por este ato heróico ele merecerá se casar com a jovem *Ana*, que ambos consideram ser uma “princesa”.

Esta dupla composta por *Nenê* e *Zeferina* constitui, no universo de *A guerra dos pelados*, um estereótipo burlesco do rústico e ingênuo morador do campo que se depara violentamente com a modernização cujos signos desconhece. Ao contrário do líder *Adeodato* (Átila Iório) e seus homens, que desenvolviam estratégias de guerrilha e resistência aos seus opressores, *Nenê* move-se apenas pela coragem, desconhecendo as características do inimigo que persegue. Sua coragem é nutrida pelas palavras da madrinha *Zeferina*, e pelo desejo de conquistar, por algum ato heróico, o coração de *Ana*, a jovem virgem instituída como santa pelo grupo dos *Pelados*.

A aventura de Nenê e Zeferina em busca do dragão que “come terra”

Nenê e *Zeferina* decidiram sair à caça de um certo dragão de ferro, pois pretendiam arrancar sua cabeça e levá-la até *Ana* como prenda. Este ser assustador (o trem) era ainda desconhecido por *Nenê* e *Zeferina*. Sobre ele apenas tinham ouvido falar, e eles não tinham outro significante para interpretá-lo senão a associação com o monstro característico das lendas

medievais. A analogia entre locomotiva e monstro – sugerida no apelido concedido pelos posseiros ao artefato – gera uma imagem mental de uma espécie de organismo-máquina, que no contexto do filme pode ser lida como signo da modernidade avassaladora e do poder econômico que vêm violentar a natureza e os moradores locais.

A utilização da locomotiva como signo do processo de modernização já tem uma espécie de tradição dentro do universo artístico-literário, não sendo difícil ao espectador estabelecer este tipo de associação. Já desde o século XIX era freqüente que escritores e artistas adotassem uma posição crítica, por vezes até de nítida rejeição, relativamente à máquina. Podem-se citar os conhecidos casos de Edgar Allan Poe, Charles Baudelaire, William Morris e Èmile Zola, este último descrevendo, no livro *La bête humaine*, uma locomotiva (a *Lison*) como sendo a personificação da violência autodestrutiva da humanidade. Conforme comenta Tomás Maldonado,

A rápida difusão da locomotiva, ocorrida na Inglaterra entre 1830 e 1850, altera radicalmente o panorama visual da sociedade vitoriana. E não apenas o panorama visual: a linguagem literária, e até a quotidiana, aparecem saturadas de metáforas mecânicas de todos os tipos, a que habitualmente se recorre para descrições de coloração negativa ou depreciativa. A natureza, tão celebrada pelos românticos, aparece agora ameaçada por um engenho – a locomotiva – freqüentemente definido como maléfico.¹⁶

Num enfoque oposto, o manifesto dos futuristas iria enaltecer a máquina e celebrar a beleza da locomotiva como signo de uma modernidade desejada por aqueles artistas italianos, e é bem interessante lembrar também – já que a alegoria em questão aqui pertence a um discurso fílmico – que um dos primeiros filmes da história do cinema registra justo a chegada de um trem na estação francesa de Ciotat, em 1895, pela câmera dos irmãos Lumière. Aliás, quando o meio de expressão artística é cinematográfico, qualquer crítica à modernização torna-se contraditória em relação à própria natureza do filme como obra, uma vez que todo cinema é moderno por

16 MALDONADO, Tomás. *Design industrial*. Lisboa: Edições 70, 1991. p. 29.

definição. Desde a vinculação de seu advento ao desenvolvimento da tecnologia elétrica e química, até o viés social que implica a moderna divisão do trabalho (diretor, atores, técnicos, etc.), como também pela sua dependência tanto do capital para a produção quanto do público que compõe o mercado para esses produtos.

Um certo teor nostálgico em relação à modernização aparece, entretanto, permeado pelo amargor dessa situação contraditória na forma como a locomotiva é contraposta a certos signos que remetem ao medievo em *A guerra dos pelados*. A construção poética que surge da junção locomotiva/dragão a partir dos diálogos entre *Nenê* e *Zeferina* pode ser, inclusive, relacionada à forma com que Walt Whitman aborda esta máquina no poema *To a locomotive in winter*:

Símbolo do moderno / Emblema do movimento e força / Pulsar do continente / O seu corpo cilíndrico, latões dourados e aços cor da prata / As suas maciças barras laterais, bielas paralelas, girando ritmicamente nos seus flancos / O seu palpitar, o seu rugido regular, ora vigoroso, ora enfraquecido na distância, / A sua luz dianteira, saliente, fixada na frente, / Os seus penachos de vapor longos e pálidos, flutuantes, tingidos de delicada púrpura / As nuvens densas e negras expelidas pela chaminé / A sua ossatura soldada, as suas molas e válvulas, o trêmulo relampejar de suas rodas / A fila de carruagens atrás, obedientes, felizes por segui-la / Através da tempestade ou do bom tempo, ora rápida, ora lenta, mas sempre a avançar.¹⁷

Ou seja, a locomotiva torna-se espécie híbrida orgânico-maquínica: é descrita como *animal* com flancos, palpitar, rugido, frente, ossatura; e ao mesmo tempo como *máquina* com bielas, luz, vapor, chaminé, molas, válvulas e rodas.

No filme de Sylvio Back, o trem – signo do progresso – era um dos responsáveis pela expulsão dos Pelados. A abertura do filme já se fizera com uma voz radiofônica declarando que “*A Brazil Railway Company faz saber a todos que é expressamente proibido ocupar os terrenos num raio*

17 WHITMAN, Walt. *To a locomotive in winter*. Leaves of grass. Nova York: Norton & Company, 1973.

de 15 km de cada lado da margem do Rio do Peixe pertencentes à estrada de ferro São Paulo – Rio Grande, por concessão governamental”, voz que se sobreponha àquela sucessão de primeiros planos mostrando uma cerca de arame farpado (conhecido signo de delimitação de posse de terras).

Aparentemente, o que teria movido a dupla na sua caçada ao “dragão-máquina” era aquele desejo alimentado por *Nenê* de casar-se com *Ana*, mas como a moça era considerada santa pela comunidade dos posseiros, ele deveria realizar algum feito notável para tornar-se digno de pedir a sua mão. O próprio *Nenê* informa o preço do dote que havia sido estabelecido pelo pai da virgem: “*Vinte orelha de Peludo. Seu Juca não deixa por menos. E Ana merece...*” Esta informação nos é dada logo na primeira aparição de *Nenê* no filme, quando este se encontrava treinando a espada para um futuro embate com os *Peludos*. A dificuldade da empreitada imposta pelo pai da moça (que soa mais como deboche pela pretensão de *Nenê* do que como obra possível de ser realizada pelo herói parvo) e a dedicação de *Nenê* em se preparar para realizá-la tornam evidente o desvario do personagem e sua propensão em atirar-se ao impossível. Numa cena posterior, quando ele e sua madrinha *Zeferina* estão sentados no trilho à espera do “dragão”, questiona:

Nenê – Madrinha, será que o Seu Juca vai aceitá a cabeça do dragão em vez das vinte orelha de Peludo?

O motivo pelo qual *Nenê* decide optar por caçar o monstro-máquina em vez de conseguir as orelhas dos *Peludos* não fica claramente justificado no filme (ainda que no romance *Geração do deserto*, no qual o roteiro foi baseado, esteja claro que é *Zeferina* quem sugere isto a *Nenê*), mas a dupla acaba assumindo um papel emblemático na trama. Segundo comentário de Tavares de Barros, a linha narrativa concernente a este par de personagens poderia ser chamada de simbólica, porque a sua caminhada em busca do dragão de ferro “revela com muita clareza as intenções do diretor a respeito dessas duas personagens. Seres primitivos, empolgados na sua debilidade mental por um ideal inatingível, [...] eles se transformam em símbolos da precariedade da causa dos Peludos diante das forças superiores que devem enfrentar”.¹⁸

18 BARROS, José Tavares de. A guerra dos peludos. *Diário da Tarde*, Belo Horizonte, 25 ago. 1977.

Concordo com Tavares de Barros sobre o aspecto simbólico da trajetória de *Nenê* e *Zeferina* dentro de uma narrativa cujo eixo baseia-se num evento histórico real. Entretanto, considero imprescindível lembrar que esses dois personagens não foram criados pelo diretor e roteirista Sylvio Back, e sim adaptados de uma obra literária na qual eles também haviam assumido essa função simbólica. Deste modo, se há uma intenção alegórica do cineasta em ostentar a disparidade entre os aspectos primitivos e débeis da dupla diante das forças que devem enfrentar, como afirma Tavares, esta intencionalidade se mostra pela opção de preservar uma alegoria que já existia no romance *Geração do deserto*, adaptando-a para a linguagem cinematográfica.¹⁹

Quanto ao “sentido” apontado por Tavares para a existência desses dois personagens alegóricos entrelaçados à trama, ou seja, a sua debilidade diante de forças muito maiores do que as deles próprios e muito maiores do que eles conseguem suportar a partir da sua experiência de vida em moldes pré-modernos, penso que esta interpretação sugere um duplo alcance simbólico. Primeiro, o alcance mais imediato indicado na própria frase de Tavares, se pensarmos que o embate de *Nenê* com o Dragão alegoriza a desigualdade de forças especificamente no caso histórico dos *Pelados* – como coletividade baseada em moldes arcaicos de subsistência – diante do poder econômico e político dos capitalistas interessados na introdução da ferrovia na região do Contestado em princípios do século XX. Neste caso, tanto para o autor do romance *Geração do deserto* quanto para o diretor de *A guerra dos pelados*, a derrota dos sem-terra naquele episódio era um dado confirmado pela história. Contudo, há também um outro alcance alegórico, mais abrangente, se admitirmos que a disparidade de forças na fábula atua como um “modelo” da discrepância que existe entre a fragilidade de um tipo de vida pré-moderna e a imponente modernização capitalista. Neste segundo alcance, a alegoria não se refere apenas ao caso específi-

19 Certamente que esta adaptação de um código (escrito) para outro (filmado) exige uma série de modificações, pois se no livro temos a narração com palavras, no filme temos a imagem e a música além dos diálogos, e a possibilidade de criar efeitos de sentido variados a partir de infinitas maneiras de combinar os sons, as imagens e os diálogos. No caso da fábula de *Nenê* e *Zeferina*, cuja essência alegórica é preservada na adaptação do texto para o filme, observa-se que no livro de Sassi a personagem *Zeferina* continua participando do enredo mesmo após a morte de *Nenê*, enquanto no filme de Back ela simplesmente desaparece depois deste acontecimento.

co da derrota dos *Pelados*, já confirmado pela história e representado no filme, mas se refere a todo e qualquer caso – já passado ou ainda por acontecer – de massacres em que se confrontam agentes com forças tão desiguais, e em que os agentes mais frágeis geralmente nem sequer se apercebem das dimensões daquilo que os aguarda.

Contudo, apesar das diferentes possibilidades de significados para esses personagens fictícios no filme, neste momento o que eu gostaria de realçar é o apontamento de Tavares de Barros sobre esse caráter simbólico da presença de *Nenê* e *Zeferina* num enredo que foi baseado sobretudo em fatos reais. A atuação dessa dupla mostra-se, enfim, tendendo muito mais ao poético do que à busca de veracidade na reconstituição do evento histórico, ou seja, sua participação na trama não fará a mínima diferença para o confronto efetivo entre *Peludos* e *Pelados*, mas se torna central para a compreensão do filme como obra de arte: trata-se de ficção, de reflexão do cineasta sobre as relações de poder e avassalamento que caracterizam o processo de modernização.

Quando os dois iniciam a sua busca, os parcos conhecimentos que *Nenê* e sua madrinha *Zeferina* tinham acerca da locomotiva resumiam-se ao fato de que este ser era de ferro e que “comia terra e soltava fumaça pelos campos”:

Nenê – *Mas ele é todo de ferro, madrinha?*

Zeferina – *Inteirinho... você não precisa ter medo.*

Nenê – *Se ele só come terra num pode ser gordo... Ana!!! Vem dragão, vem...vem...Ana!!! Ana!!! Vem dragão que eu te mato, vem!... vem!*

O diálogo acima se passa num cenário que cria um tom ao mesmo tempo lúdico e tétrico à atuação de *Nenê*, naquela seqüência antes descrita em que ele estava agarrado a uma roda d’água, girando com ela e gritando pelo nome da amada *Ana* (assim como Dom Quixote clamava pela sua “Dulcinéia del Toboso” quando necessitava de coragem) enquanto sua madrinha fumava um cachimbo. Todo este quadro remete a elementos que sugerem um contexto medieval. A roda d’água, com *Nenê* dependurado nela gritando, lembra um instrumento de tortura. Mas lembra também algo circense, lúdico, e *Nenê* se parece muitas vezes com um “bobo da corte”, sendo que sempre que algum outro personagem do filme contracena com ele, ri do aparvalhado.

Essa construção imaginária de uma temporalidade que antecede a modernidade é bastante significativa para estabelecer a contradição simbó-

lica entre arcaico e moderno na trajetória do personagem, como já mencionado. Mas, além desta incongruência que marca o personagem em si no contexto temporal do filme, tal contradição remete também à situação antagônica do próprio cinema brasileiro conforme ela foi problematizada nos anos 1960 (questionando a tentativa de desenvolvimento de um cinema que tecnicamente é moderno dentro de uma “linguagem internacional” e que não condiz com a condição de subdesenvolvimento – ou arcaísmo – nacional), conforme pondera Glauber Rocha no seu manifesto *Estética da fome*. Segundo ele, a vulgarização dos problemas nacionais com obras artísticas que seguem uma poética importada provoca uma série de equívocos que não terminam nos limites da arte, mas que contaminam inclusive o terreno do político. E “para o observador europeu, os processos de criação artística do mundo subdesenvolvido só o interessam na medida que satisfazem sua nostalgia do primitivismo; e este primitivismo se apresenta híbrido, disfarçado sob as tardias heranças do mundo civilizado”.²⁰ Também Ismail Xavier diz que o cinema produzido entre 1967 e 1970 apresenta traços de desconfiança diante dos termos da modernização brasileira.²¹ Em *A guerra dos pelados*, a incoerência arcaico/moderno fica implicitamente problematizada, então, dentro de um produto artístico que sofre ele mesmo esta contradição.

Quanto ao fato de o “dragão comer terras”, entende-se esta expressão como uma metáfora da situação dos “explorados”, que no contexto do filme e do evento histórico nele narrado liga-se diretamente à expropriação de suas terras, das quais os posseiros não tinham registro oficial, mesmo que, como diz um dos sertanejos ainda no prólogo do filme, “*Tou aqui desde que me conheço*”. A metáfora pela qual esta realidade de exploração é poetizada nesta obra aparece nas falas de *Nenê* e *Zeferina* quando se referem ao dragão:

Nenê – É só terra mesmo que ele come, madinha?

Zeferina – Dizem que é. Comeu as terra do Seu Juca, as terra dos vizinho, do seu Boca. Por isso que nós temo que acabá com o bicho. Por causa que ele pode querê vir aqui pras banda de Taquaruçu, onde tá todo mundo quietinho...

20 ROCHA, Glauber, apud *Arte em Revista I* (Anos 60). São Paulo: Kayros, jan-mar/ 1979.

21 XAVIER, Ismail. *Alegorias...*, p. 9; e XAVIER, Ismail. *O cinema...*, p. 20-26.

Quando finalmente, por algumas indicações, eles descobrem “o carreiro” do dragão – a estrada de ferro – caminham um tempo por esta trilha até que decidem sentar e esperá-lo. Na última seqüência em que estes dois personagens aparecem no filme, ocorre o confronto entre *Nenê* e o trem.

A câmera capta um plano geral em que a estrada de ferro é vista numa curva, entre dois barrancos, sendo que a luz vem de trás, fazendo reluzir o metal dos trilhos. *Nenê* e *Zeferina* aparecem vindo de longe, por trás do barranco. Ele sempre movimentando a espada, ela fumando. A fumaça do seu cachimbo se mistura com uma espécie de vapor que emana dos trilhos, imprimindo à cena uma atmosfera misteriosa, lendária. Há um corte, e o mesmo local é mostrado num momento de anoitecer ao som de pássaros. Os dois estão lá esperando pelo trem. O plano seguinte mostra *Zeferina* com o ouvido encostado ao chão, os olhos para o alto como se buscasse concentração, só se destacando seu rosto emoldurado por uma completa escuridão. Repentinamente, ela grita: “*É ele... vem vindo!*”. *Nenê* aparece então em primeiro plano diante do fundo de breu, e responde: “*...que venha!...*” O quadro seguinte mostra o escuro total, há apenas o som da locomotiva ao longe, até que um pequeno círculo de luz aparece na parte superior direita do quadro. Enquanto cresce o som do motor da locomotiva, alternam-se os planos em que se enxerga *Nenê* de frente vindo ensandecido pelos trilhos, e os planos em que se enxerga somente o farol da locomotiva que se aproxima. É manifesto o aspecto medieval de *Nenê* agitando a espada e gritando, com seu colete de metal refletindo a luz do trem, e seu contraste com a “modernidade” da locomotiva a vapor.

O clímax, neste momento do filme, se constitui pela expectativa do embate reforçada pelo som do motor da locomotiva em volume crescente, e pelos gritos desatinados de *Zeferina*, que, ao contrário de alertar *Nenê* sobre o perigo iminente, incita-o cada vez mais ao absurdo que se aproxima perante nossos olhos. A cena derradeira de *Nenê* é o momento em que investe de frente contra o trem, enquanto *Zeferina* grita:

– *Vai, Nenê, coragem! A tua espada é benzida. Assim ocê ganha o coração da nossa virgem Ana ...Coragem, Nenê!!*

Entre os berros insanos de *Zeferina*, o apito do trem, o barulho do motor e os urros de *Nenê*, a cena se fecha com a luz do trem sobre ele.

Camadas de sentidos alegóricos

O desenrolar da saga de *Nenê* no universo de *A guerra dos pelados* é breve e tragicômico. Ao mesmo tempo em que o personagem é escarnecido pelos outros por causa da sua estultice – com exceção da madrinha *Zeferina*, que, ao contrário dos demais, acredita numa espécie de condição heróica de *Nenê* – sua atuação é comovente, pois ele se lança à morte trágica enfrentando um “inimigo” do qual desconhece as verdadeiras dimensões. A metáfora da ingenuidade do campônio sendo atropelada pela sagacidade do homem da metrópole, este picado pela ambição capitalista e munido das parafernálias resultantes da tecnologia moderna, fica poetizada na construção e trajetória deste personagem.

Ao menos três camadas de sentidos podem ser detectadas nesta construção poética que tem seu final bem antes de acabar o filme, mas que já prenuncia o fracasso da empreitada dos *Pelados*, uma vez que suas forças e seus recursos são pequenos se comparados à amplidão do poder econômico e político que os oprime. Tais significados resultam da comparação entre os signos expostos ao observador no discurso fílmico e o contexto com os quais se relacionam.

O primeiro sentido, despertado a partir de uma conjunção mais ampla – que é o processo de modernização do mundo ocidental – diz respeito às contradições entre o arcaico e o moderno. Este foi um tema recorrente nos debates culturais dos anos que antecedem a produção do filme, e pode-se entender a representação desses personagens como uma inserção do cineasta em tais discussões, com seu produto artístico. Este sentido fica evidenciado nos signos visuais que remetem o personagem *Nenê* a uma espécie de universo medieval: a armadura de metal, a espada, a roda d’água, como também em signos verbais: tanto a forma rude do vocabulário dos personagens quanto (e principalmente) a referência ao dragão, que é signo recorrente nas lendas medievais, anteriores à modernidade. Assim como o personagem Dom Quixote de Cervantes, que buscava nas lendas de cavalaria medievais as referências sgnificas para construir sua desejada identidade de cavaleiro – e por isso era considerado louco pelos seus contemporâneos –, também *Nenê* é forjado por Sylvio Back com elementos visuais e verbais que integram nossas referências imagéticas acerca do mundo medieval. E a

locomotiva, que foi justamente uma das chaves do conflito entre *Pelados* e *Peludos* no episódio do Contestado, por causa da expropriação de terras por parte do governo para favorecer a construção da estrada de ferro, surge como signo máximo da modernização que vem violentar aqueles personagens situados numa espécie de tempo pré-moderno. Deste modo, como já mencionado antes acerca da crítica de Tavares de Barros, tal alegoria abrange tanto o caso específico dos sem-terra na passagem do Contestado quanto, de um modo genérico, todos os outros casos de embate entre forças desiguais no sofrido processo de modernização capitalista.

O segundo sentido refere-se ao prenúncio que a saga de *Nenê* e *Zeferina* representam em relação ao próprio desfecho do filme. Aliás, a ausência de um desfecho com mais clímax (já que o filme simplesmente “pára”, deixando uma sensação de incompletude) pode até mesmo ser interpretada pelo fato de que o clímax fora antecipado quando da investida de *Nenê* contra a locomotiva em movimento. Se *Nenê* não tem a mínima chance de sair vitorioso contra o dragão de ferro, Back, conhecedor da derrota dos *Pelados* em sua Campanha no início do século XX, já indica no fim prematuro de *Nenê* qual será o fim trágico da empreitada dos *Pelados*. Desta forma, a breve encenação desses personagens pode ser vista como uma síntese ideológica do filme como um todo.

O terceiro sentido é o que surge quando da observação do filme em relação ao seu contexto nacional de produção: os anos mais duros do regime militar. Tanto a debilidade de *Nenê* em relação à potência da locomotiva como a tentativa de resistência dos posseiros em relação aos interesses políticos e econômicos dos que desejavam sua expulsão podem ser interpretados como alegóricos em relação ao momento que Sylvio Back vivenciava. A violência, as tentativas de resistência, a guerrilha organizada, como também a fraqueza dos opositores ao governo, se comparadas às forças maiores que sustentavam o regime em vigor, são todos eventos históricos que marcaram o Brasil daqueles anos entre 1969 e 1971, período em que o roteiro do filme foi escrito e sua produção realizada. Como se sabe, não existe gratuidade nas escolhas, logo estes dados sobre o contexto criam uma rede de significações que ajuda a entender algumas das motivações que levaram Back a exibir esse episódio histórico em particular entre tantos inumeráveis relatos do passado. Enfim, num momento em que uma boa parcela da esquerda brasileira acreditava na potencialidade de um eixo revolucionário poderoso no meio rural, capaz de se impor tanto contra o go-

verno militar quanto a hegemonia do capitalismo internacional (cuja essência vinculava-se àquele governo), Back escolheu filmar um trecho da guerra do Contestado, explorando sua potencialidade alegórica. Mas se a ênfase neste episódio é a resistência do homem do campo, ao mesmo tempo já de antemão era sabida a derrota dos resistentes. No saldo, esta escolha pode ser lida como sintomática de uma visão de mundo algo contraditória do cineasta diante de tal contexto. Ou seja, sabendo do envolvimento anterior de Back com a Ação Popular, amplia-se o significado do seu gesto em trazer às telas uma história de resistência revolucionária com matriz rural. Mas diante da dupla condição de derrota – da alegoria de *Nenê* e dos *Pelados* em sua Campanha – surge uma contradição nesta escolha, porque nem no romance nem no passado histórico este ímpeto revolucionário teve forças suficientes para enfrentar seu opositor, e ao final do filme a utopia sonhada pelas esquerdas não se realiza, restando um amargo sabor de derrota.

Apesar de Back estar bem consciente da ruína experimentada pelos sem-terra no conflito do Contestado, e de até mesmo antecipar essa sensação de derrota no filme, por meio do simbolismo que reveste aquela cena em que *Nenê* se lança insanamente contra a locomotiva em movimento, ainda assim o tema da resistência do homem do campo perante a compressão capitalista transparece como uma tentativa de sensibilização para essas questões. Por isso, pode-se dizer que o filme como um todo funciona também como uma alegoria da resistência política do homem do campo. E não foi por acaso, diz Sylvio Back, que “a censura da ditadura Médici soube com argúcia ferir exatamente os diálogos e a cena em que aparece a palavra-chave ‘terra’ como sinônimo de liberdade e esperança”.²²

Entretanto, diferente do final concedido aos *Pelados* como grupo, com os sobreviventes retirando-se para o município vizinho sob a promessa de construir um novo reduto após o discurso do líder religioso *Pai Velho* (Jofre Soares), o final de *Nenê* não apresenta nada de promissor. Seu destino é representado sem alternativas ou saídas, e o que lhe aguarda é um monstro-máquina contra o qual não tem a mínima chance de vitória. *Nenê* se torna uma figura emblemática, associado a qualquer ideal irredutível de enfrentamento de forças maiores do que ele mesmo. Talvez mais emblemático ainda se associado aos ideais de enfrentamento ao governo militar da-

22 BACK, Sylvio. *A estória...*, p. 8.

quele momento histórico e à complexidade de interesses que o sustentavam. E aí reaparece a contradição desta tragédia popular: se o tema do filme como um todo reafirma a importância do ato de *lutar* contra a opressão apesar da desigualdade de forças entre os agentes, a alegoria de *Nenê* alerta sobre a eventual inutilidade deste gesto. Ao menos, se a resistência não for baseada em gestos medidos, em estratégias bem elaboradas, e no conhecimento das características do opositor. *Nenê* é o agente que luta por uma causa pessoal, e sem consciência sobre aquilo que enfrenta. Por seu turno, os guerrilheiros de *Adeodato* lutam pelos ideais de sua coletividade, e o fazem com atitudes planejadas. No saldo final, é *Adeodato* quem está entre os sobreviventes, e estes manterão o germe revolucionário vivo, mesmo após o êxodo para outras terras.

Ainda que em depoimentos posteriores ao filme o cineasta admita ter adotado um excessivo maniqueísmo nesta obra, e declara ter buscado, posteriormente à *Guerra dos pelados*, realizar um cinema menos sectário, o filme – e todas as escolhas nele implicadas – permanece como produto artístico que representa certos aspectos da visão de mundo de seu diretor naquele momento. O seu posicionamento diante do contexto é parcialmente traduzido na adaptação de um evento ocorrido no passado brasileiro e ancorado numa tradição literária, e isto solicita que os limites entre ficção e história sejam de certo modo diluídos ao interpretarmos alegoricamente esta obra.