

UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
CENTRO DE HUMANIDADES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA
NÍVEL MESTRADO

Igor Monteiro Silva

**Entre lógicas e astúcias:
A poética da vingança num certo Abril Despedaçado**

Fortaleza

2009

Igor Monteiro Silva

**Entre lógicas e astúcias:
A poética da vingança num certo Abril Despedaçado**

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de mestre, pelo programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal do Ceará.

Orientador: Prof. Dr. Alexandre Fleming Câmara Vale.

Fortaleza

2009

Sumário

1. INTRODUÇÃO	11
2. ABRIL DESPEDAÇADO ENQUANTO “TERRENO”	19
2.1 O “real” e o “ficcional” na investigação com as imagens: contribuições de uma antropologia visual	19
2.2 A tensão de olhares como metodologia de análise fílmica	26
2.3 No rastro das narrativas: da literatura ao cinema.....	33
2.4 Abril Despedaçado como produto da “retomada”	44
3. QUANDO GIRA A BOLANDEIRA	49
3.1 Violência e ordem	50
3.2 Bases materiais de um conflito: o boi e o açúcar	53
3.3 Riacho das Almas: caracterização de uma sociedade de honra.....	57
3.4 A estruturação da vingança	67
3.4.1 Pai, Mãe e Vingança.....	69
3.4.2 Tempo e vingança	78
3.4.3 Da relação com a morte.....	84
4. DESVIOS E TRANSGRESSÕES	90
4.1 Artes de menino	90
4.2 O encontro com a literatura.....	97
4.3 Encantos circenses	104
4.4 O sacrifício	112
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	120
6. BIBLIOGRAFIA	123

1. INTRODUÇÃO

O ato de leitura, por vezes, promove encontros demasiadamente intensos. E, quando falo de leitura, refiro-me a uma acepção dilatada do termo: existem textos – em prosa ou poesia – que nos deixam “tocados”; existem imagens – fotográficas, cinematográficas ou videográficas – que nos colocam em estados “alterados”. Obras que parecem nos desenraizar, nos “desfundamentar” (VATTIMO, 1992), colocando-nos numa atmosfera de tamanha intransigência que chega a ser possível, como o fez Benjamin (1992), a comparação do espectador ou do leitor à situação de um peão que se move em meio ao agitado tráfego de uma grande metrópole.

Abril Despedaçado pode, no que tange à minha experiência, ser incluído no rol destas obras. Sua versão cinematográfica, tanto quanto a literária, apresenta-se como um “platô” (DELEUZE & GUATTARI, 1995) de onde brotam profundas inquietações. Inquietações estas, referentes, em primeira instância, ao cotidiano do homem e, em última, à própria condição humana: encontro que acena com uma experiência de interpelação, de desassossego, de “terror súbito”, que torna “vulnerável nossa própria identidade” (STAINER, 1982).

O exercício de uma leitura vagarosa, profunda, delicada (NIETZSCHE, 1981), talvez nos permita perceber que o drama do jovem montanhês Gjorg Berisha, narrado no livro de Ismail Kadaré, que deu origem as imagens fílmicas, extrapola o território norte - albanês. Impelido a cobrar o sangue de seu irmão, mais uma das 44 vítimas de uma contenda iniciada há mais de uma geração com os Kryeqyq, Gjorg tem sua vida dividida em duas, pois a contenda se expressa por um rigoroso sistema de vinganças, baseado na reciprocidade, onde o matador de “hoje” será o morto de “amanhã”. Assim, o romance se desenvolve em torno da situação de liminaridade¹ (TURNER, 1974) deste jovem à espera de ser morto, impossibilitado de fugir do seu destino pelas punições, físicas e simbólicas, impostas por um código de direito consuetudinário, forjado na Albânia medieval, chamado *Kanun*.

¹ Para Turner (1974, p. 117), os atributos da liminaridade ou das pessoas liminares “são necessariamente ambíguos, uma vez que esta condição e estas pessoas furtam-se ou escapam à rede de classificações que normalmente determinam a localização de estados e posições num espaço cultural.” Enquanto matador que, de acordo com a lógica do sistema de vinganças, é também o próximo morto, Gjorg Berisha parece ser uma entidade que não se situa aqui nem lá, mas que está “no meio e entre as posições atribuídas e ordenadas pela lei, pelos costumes, convenções e cerimoniais”.

A impossibilidade de *movimentações*, de *resistências*, de quaisquer *ações protestatárias* que ultrapassem o âmbito das idéias, culminando na vivência de um destino inexorável - no caso a morte - pode ser considerada o cerne do romance de Kadaré. Drama que pode, inclusive, ser transposto para vivências cotidianas, onde a todo instante nos deparamos com redes ou “dispositivos disciplinares” (FOUCAULT, 1996), instituições, que cerceiam, coagem e, muitas vezes, até limam a mobilidade do homem comum.

Todavia, se *Abril Despedaçado*, em sua expressão estética romanesca, deixa-nos a sensação angustiante das amarrações institucionais, o mesmo não pode ser dito de sua versão cinematográfica. É bem verdade que o caráter tensional que permeia a obra literária também se materializa na película. A angústia, nesse sentido, ainda persiste – talvez como um “elemento de conjunção” (BALOGH, 2005) que fundamenta a adaptação -, mas o “homem ordinário” (CERTEAU, 2004) de Riacho das Almas não mais é um “consumidor” passivo ou assujeitado das instituições. Ele lança mão de “astúcias”, “táticas”, “movimentos sub-reptícios”, que jogam com “os mecanismos da disciplina e não se conformam com ela a não ser para alterá-los” (CERTEAU, 2004).

Tonho Breves², a exemplo de Gjorg, tem a família envolvida, com os Ferreira, em um conflito ancestral consolidado por um sistema de vinganças. Semelhante ao jovem montanhês, Tonho vive – no sertão baiano – uma situação dilemática: escolher entre a cobrança de sangue e morrer; ou negá-la para viver desonrado, maculando – inclusive – a honra de toda sua família. Levado pelos ditames da tradição local, não positivada como o *Kanun*, mas tão forte quanto este, o sertanejo toma para si a tarefa de vingar a morte de seu irmão. Consumado o assassinato, e tendo já sido posta a *tarja preta* que indica aqueles “arrastados” por brigas de famílias, Tonho passa a questionar-se sobre os valores locais e sobre o *pesadume* da *instituição vingança*. As constantes palavras do irmão menor, para quem os primeiros contatos com a literatura constituem-se como *escapismo* de um cotidiano marcado pela penúria, bem como a vivência junto ao circo e a descoberta do amor experimentada pelo próprio Tonho, tonificam - ainda mais - seus questionamentos.

² Tonho é o filho do meio da família Breves. Interpretado por Rodrigo Santoro, o jovem é o protagonista do drama de Walter Salles, juntamente com seu irmão mais novo, Pacu.

O desfecho filmico, assim, difere-se do literário: dispendo de práticas, *combinações táticas*, jogando com *astúcias*, que resultam numa “trajetória” (procedimentos articulados) de *micro-resistências*, Tonho e Pacu³, sobretudo o último com seu próprio sacrifício, desmantelam a engrenagem das vinganças. Em *Abril Despedaçado*, filme, as amarrações institucionais são corroídas de forma sutil, silenciosa, são campos de “movimentação tática” onde os indivíduos jogam com a possibilidade de escrever um final diverso daquele imposto pelo lugar dominante dos sujeitos de “poder e querer” e suas estratégias (CERTEAU, 2004).

Sobre esta tensão entre as *instituições* e seus “usuários”, sobre as *chamadas estratégicas* e os *desvios táticos*, sobre *lógicas* e *astúcias* – que, se diga de passagem, dotam a obra de Ismail Kadaré de universalidade e, igualmente, revelam as motivações de Walter Salles para aceitar os desafios de uma “*tradução*” (BUTCHER & MULLER, 2002) - é que o presente trabalho visa a se erigir. Tendo como referencial as concepções de Michel de Certeau, tomo o filme *Abril Despedaçado* como terreno de investigação sócio-antropológica, com ênfase analítica na instituição *vingança*. Saber o que faz desta prática uma instituição, seus elementos constituintes, o que faz com que um coletivo a ela se submeta, é meu objetivo, bem como refletir acerca das práticas que a “vampirizam”, das condutas que a “curto-circuitam”, dos movimentos “fraseados” - creditados à “bricolagem, à inventividade ‘artesanal’” – que sobre ela lançam sua força (CERTEAU, 2004).

O papel de centralidade que o sistema de vinganças ocupa neste estudo deve ser imputado ao seu caráter multidimensional. Em torno da *vendeta* de Riacho das Almas articulam-se variados substratos da cultura local: religiosidade, morte, economia e educação são alguns exemplos, o que confere a tal instituição o *status* de “terreno bom para se pensar” o cotidiano em questão, como destacou Canevacci (2001) parafraseando Lévi-Strauss (1976). Dentro desta perspectiva, é interessante envidar esforços para perceber uma instituição não como a simples soma dos elementos que a constituem, mas como uma verdadeira síntese daquilo que à estrutura (DURHAM, 1973).

³ Pacu, interpretado por Ravi Ramos, é o filho mais novo da família Breves. No decorrer do enredo, o menino conduz-se sempre de forma questionadora no que diz respeito ao ciclo de vinganças, inclusive incitando seu irmão, Tonho Breves, a desistir da manutenção de tal ciclo.

Um bom livro é aquele que convida seu leitor a deixá-lo, é aquele que - com sua “essência” alada e dançarina (NIETZSCHE, 1981) – incita a fuga de sua literalidade. Um bom filme talvez, também, possa ser entendido nesses termos. Ao analisar *Abril Despedaçado*, ou as *combinatórias* ou *procedimentos* nele contidos, quero dele sair, desejo extrapolá-lo rumo ao cotidiano, admitindo-o – assim – como um produto cultural que traz em seu bojo sínteses e visões de mundo dirigidas tanto à alteridade quanto à cultura na qual foi produzido (GEERTZ, 1978). E que poderia, no limite, ser pensado como um guia para as disciplinas retórico humanistas.

Em que medida as análises feitas sobre *Abril Despedaçado* dirigem-se ao homem ordinário deste tempo, se a narrativa se passa no ano de 1910 e o território onde se desenrola o drama é o sertão? Talvez esta pergunta possa ser, inicialmente, respondida se tomarmos como ponto de partida de nossas reflexões a idéia ceriteuniana de que, no que tange à relação indivíduo/instituição, “os mecanismos de resistência são os mesmos de uma época para outra, pois continua vigorando a mesma distribuição desigual de forças e os mesmos processos de desvio servem ao fraco como último recurso, como outras tantas escapatórias e astúcias” (CERTEAU, 2004). Não se trata, aqui, de alijar a historicidade, mas de admitir determinadas “disposições duráveis” (BOURDIEU, 1994) ao longo da história que dizem respeito aos processos de consumo ativo de instituições, por mais coercitivas que sejam, por parte dos homens ordinários.

Em suma, assim como Ismail Kadaré “apropriou-se” da “força” (NIETZSCHE, 1971) da tragédia grega para construir sua narrativa, marcada pela “atração do maldito” (FAYE, 2004), e Walter Salles tomou a energia da obra do albanês como ponto de partida de seu trabalho “fabular”, “lacunar” e “elíptico” (BUTCHER & MULLER, 2002), a presente dissertação assume a película de Salles como *locus* privilegiado para refletir sobre o homem cotidiano, jogando com a “força” e a energia desta obra cinematográfica ao combiná-las, ou confrontá-las com as outras narrativas, sejam elas filmicas ou literárias, que fazem parte deste processo analítico. O presente trabalho, é importante ressaltar, ainda traz uma reflexão acerca das contribuições que a estética pode trazer às ciências sociais.

A tomada de um filme como *start* de um processo analítico ainda se apresenta, no âmbito das ciências sociais, como algo inconcebível para os “guardas da reserva” (MORIN, 2004), sujeitos que defendem intransigentemente

determinados cânones metodológicos. Nesse sentido, ganham importância as palavras de Vattimo (1992:51) ao afirmar que em nossa época – assim como aconteceu em toda idade moderna – o “sentido do ser” se anuncia de “forma particularmente evidente, e antecipadora na experiência estética”, sendo, pois, “necessário olhar para ela com especial atenção se quisermos compreender não só o que pertence à arte, mas, mais em geral, o que pertence ao ser, na existência tardomoderna”.

Como bem sugere o título, *Abril Despedaçado como terreno*, primeiro capítulo desta dissertação, o “olhar” necessário e atencioso, citado por Vattimo, é destacado. Nesse espaço, apresento a metodologia utilizada para a construção de minhas reflexões, lançando mão, para tanto, de autores como Mikhail Bakhtin, Tzvedan Todorov, Clifford Geertz e John B. Thompson. No que se refere aos dois primeiros, procuro mobilizar o potencial metodológico do conceito de *exotopia* para pensar a questão do *estranhamento*, processo inaugural de todo empreendimento de pesquisa. No que tange aos dois últimos, busco fazer funcionar, com *Abril Despedaçado*, a idéia de *cinema como texto*, como “*signo interpretável*” (GEERTZ, 1978), como “*forma simbólica*” (THOMPSON, 1995).

Ainda no primeiro capítulo - com o objetivo de situar o leitor no campo de reflexão do trabalho -, a passagem da narrativa literária para a narrativa fílmica, bem como a idéia de *Abril Despedaçado* como produto da retomada do cinema brasileiro, também são abordadas. Uma discussão sobre o caráter “*quase assertórico*” da imagem -, entendendo por isso a idéia de que a imagem não afirma à semelhança de uma “frase”, mas é polimorfa e perversa, e sempre desejosa de uma estabilização por parte do expectador (PASSERON, 1991) -, bem como uma reflexão sobre os contributos da noção de “*pactos icônicos*” (PASSERON, 1991), recursos utilizados para evitar *práticas selvagens de interpretação*, estão igualmente presentes no referido capítulo.

O segundo capítulo, intitulado *Quando gira a bolandeira*, objetiva refletir acerca das práticas de vingança e de seus efeitos. Neste cenário, a vingança não deve ser entendida como um ato colérico, colocado na quota da passionalidade. Como sistema, a vingança pressupõe - na maioria das vezes - além da ritualização, uma preponderância do coletivo sobre o individual. Dirigida a salvaguardar a coesão social (FATELA, 1989), o ciclo de *vendetas* pode, também, ser considerado uma

instituição social, não se eximindo – na esteira das demais instituições – de expressar sua dimensão coercitiva: não cobrar o sangue do ente de sua família morto na contenda ou mesmo cobrar o sangue, mas de uma forma que desrespeita os ritos impostos pela tradição, é cair em desonra, é contrair vergonha.

Além da reflexão acima, onde se enfatiza a vingança como sistema, o segundo capítulo desta dissertação versa sobre os “papéis sociais” desempenhados pela família dentro do referido sistema. *Pai e Mãe* fornecem, assim, *chaves de leitura de mundo* utilizadas pelos contentores. Ao *Pai*, além de um discurso de fustigação, cabe o exemplo prático, ele também foi protagonista do mecanismo de violência sangrenta, e mostra isso aos filhos, sempre exaltando o seu feito como um dos que contribuíram decisivamente para que a honra da família não fosse maculada. A *Mãe*, por seu turno, é incentivadora, é ela quem realiza a tessitura do fio da memória, sendo uma das principais responsáveis pela re-atualização constante da ofensa. Uma reflexão sobre a mulher como “Ponto de Honra”, ou seja, depósito da honra masculina (PITT-RIVERS, 1997), também será feita neste espaço.

Retomando o que foi escrito há pouco, as práticas de vinganças não operam exclusivamente na ordem do passional, ao contrário, configuram-se como conjunto de ações rituais que obedecem a uma lógica própria que se, por seu turno, for vítima da inobservância culmina em desonra individual e, conseqüentemente, coletiva ou familiar. O *Tempo* expressa-se, nesse sentido, como elemento coercitivo, ordenador das práticas de *vendeta*: há um tempo para matar, há um tempo de trégua, há um tempo para ser morto. Segundo o próprio diretor, Walter Salles (2000), o *tempo*, talvez, seja a categoria que mais vezes aparece no filme, representada por diversos signos: dentre eles, a bolandeira, a camisa manchada de sangue e lua. Norbert Elias (1998), com a idéia de *tempo como instituição social*, e Peter Berger e Thomas Luckman (1985), com a noção de “tempo individual”, subsidiam as reflexões sobre a categoria em questão.

Assim como o *papel da família e a relação vingança-tempo*, a *morte* também é tema recorrente em *Abril Despedaçado*. A narrativa do filme inicia-se com a morte – de Inácio Breves - e, igualmente, finda com a morte, do menino Pacu. O “direito” ao assassinato, que se alterna entre as famílias envolvidas na *vendeta*, torna-se, portanto, um “direito” *indisponível* ou *inalienável*, ou seja, não se pode abdicar dele

sob pena de se submeter à vergonha e à perda da honra. Reflexões sobre “obsessão de morte”, “obsessão dos mortos” e morte como “duplo da vida”, além do “horror de morte”, são apresentadas neste capítulo. Para tanto, autores como Edgar Morin, João José Reis e Phillip Ariès são chamados ao diálogo.

O terceiro e último capítulo deste trabalho tem como cerne a idéia de que os indivíduos não consomem passivamente as instituições. Por mais coercitivas que sejam, por mais cruéis ou fastidiosas (MALINOWSKI, 2003), o homem ordinário sempre encontra brechas, fissuras, fabrica arranjos no ato de consumo. Em *Abril Despedaçado*, a *ficção* é – pelo menos para o menino Pacu – o motor de movimentos sub-reptícios, o estopim de táticas (CERTEAU, 2004), que driblam ou jogam com a lógica da vingança. É bem verdade que, desde o início do enredo, Pacu conduz-se de forma questionadora no que diz respeito ao ciclo de assassinatos, mas é a doação de um livro, por parte da andarilha Clara⁴, que potencializa suas interpelações e fundamenta suas práticas de supressão da dura realidade local.

Uma discussão sobre os contributos da atmosfera lúdica do *circo* que, à semelhança da literatura, incita e permite a fuga - mesmo que evanescente - da lógica prosaica de *Riacho das Almas*, também é objeto do referido capítulo. O circo, dentro desta perspectiva, pode ser considerado um *lugar de “agência”* - os “nativos” daquele espaço fabricam “eus”, alçam vôos, são nômades -, em contraposição à fazenda dos Breves com sua bolandeira, onde os homens parecem bois: “rodando, rodando e não saindo do lugar”, como afirma o garoto Pacu.

O *amor* e o *sacrifício*, igualmente, concorrem para a formulação de práticas corrosivas dirigidas à engrenagem da vingança, sendo as últimas questões analisadas no capítulo. Apaixonado por Clara, Tonho inspeciona sua própria conduta, interpela-se sobre seu papel de mantenedor de uma contenda iniciada em tempos imemoriais. O *desejo de metamorfose*, do *libertino* (BERGER & LUCKMAN, 1985), toma conta do jovem Breves. Contudo, é só uma *oblação* que desmantela, de fato, o mecanismo de mortes em *Riacho das Almas*: a dor pela perda de um ente de

⁴ Interpretada por Flávia Marco Antônio, a brincante Clara também concorre para que o ciclo de vinganças seja desmantelado ao se aproximar de Tonho Breves. O amor experimentado pelo jovem sertanejo funciona, neste sentido, como mais um elemento de desestabilização da lógica local.

extrema individualidade (MORIN, 1970), o menino Pacu, é o que faz Tonho virar às costas ao local.

Por fim, cabe dizer que a *relação instituição e indivíduo consumidor*, ou *usuário*, modifica-se ao longo do tempo, entretanto, talvez seja possível afirmar que práticas de *criações, invenções, bricolagens, reapropriações, contaminações*, em suma, *políticas de astúcias*, apresentam-se como uma disposição durável no mundo humano, sendo este trabalho apenas um dos que tentaram se ocupar ou se preocupar com tais práticas ao longo do tempo, tomando para isto o potencial *heurístico* das imagens fílmicas.

2. ABRIL DESPEDAÇADO ENQUANTO “TERRENO”

O capítulo em questão tem como principal objetivo apresentar, justificar e discutir as *táticas metodológicas* mobilizadas na análise do filme *Abril Despedaçado*. Uma reflexão sobre o diálogo entre imagens e conhecimento, bem como sobre os usos das primeiras nas práticas contemporâneas de investigação social, também serão encontradas neste espaço. Busca-se, ainda, circunscrever, no presente capítulo, a localização do campo, *Abril Despedaçado*, na história da cinematografia brasileira, assim como mobilizar um olhar sobre o processo de adaptação que proporcionou a passagem da obra, originalmente literária, para um regime imagético e sonoro. Situações, localizações, contextualizações, sem as quais a prática de análise fílmica tornar-se-ia inviável.

2.1 O “real” e o “ficcional” na investigação com as imagens: contribuições de uma antropologia visual

A passagem da “era da reprodutibilidade técnica” (BENJAMIN, 1992) para a “era das transformações digitais” (JENKINS, 2003) - onde a produção em série de tecnologias de som e imagem a baixo custo promove uma “democratização” do uso destas e, conseqüentemente, um aumento no ritmo de produção, circulação e consumo de produtos audiovisuais – pode levar-nos a crer que o encontro entre antropologia e o *complexo imagem-som* é algo recente.

É bem verdade que a emergência destas tecnologias de representação transformou, sobremaneira, os comportamentos sociais integrando-se na vida cotidiana da sociedade contemporânea, colocando tal fenômeno no rol de objetos de análise de diversas ciências, dentre elas, a antropologia. Mas o enlace de que falamos, entre antropologia, som e imagem, teria emergido apenas no cenário atual?

Para Ribeiro (2007), a movimentação necessária do olhar para a consecução do empreendimento antropológico pode fornecer-nos certas pistas. Segundo o antropólogo português, os objetivos da antropologia – percepção ou aprendizagem de uma cultura, seja ela longínqua ou próxima, do próprio pesquisador ou do outro – “pressupõe, pois, uma atividade de atenção que mobiliza

a sensibilidade do etnólogo, particularmente a vista e mais precisamente o olhar”. Levando em consideração que a percepção etnográfica, como afirma Malinowski (1993), deve ater-se, inclusive, aos comportamentos acessórios, aparentemente insignificantes, aos detalhes, às minúcias, àquilo que por outrem poderia passar despercebido, uma dependência imediata da vista poderia se configurar como obstáculo para o sucesso de uma boa etnografia.

É neste contexto, de diálogo com o micro no fazer etnográfico, que uma observação ou um olhar *mediado* ou *mediatizado* ganha sentido. Ao longo da tradição antropológica, as observações sempre foram mediadas ou instrumentadas⁵ para serem, posteriormente, retrabalhadas na escrita: a passagem da observação à textualização da cultura que caracteriza a pesquisa antropológica. Nessa esteira de possibilidades, a câmera fotográfica, o cinematógrafo e o fonógrafo ocuparam lugar de destaque, desenvolvendo-se paralelamente à própria antropologia, portanto, forjando encontros desde o início da disciplina⁶.

Entretanto, o primeiro estudo sistemático de campo, onde fotografia e cinematografia foram utilizadas, deve-se a Margaret Mead que, juntamente com Gregory Bateson, construiu a obra *Balinese Character, a Photographic Analysis* (1942) e, posteriormente, o filme *Balinese Family* (1951). É também de Mead a expressão “*antropologia visual*”, cunhada em 1973 com o objetivo de “denominar esta atitude sistemática de investigação das imagens e, sobretudo, com as imagens” (RIBEIRO, 2007).

Ao longo dos anos, esta denominação vem sendo problematizada, surgindo múltiplas vozes com o intuito de substituí-la no afã de atualizá-la. Expressões como

⁵ Caneta e gravador, além das máquinas fotográficas e câmeras, também podem ser consideradas formas de instrumentalização da observação.

⁶ Um dos responsáveis pelos primeiros diálogos foi o especialista em anatomia patológica Félix-Louis Regnault. Membro da Sociedade de Antropologia de Paris, Regnault filmou em 1895, com a ajuda de um assistente, uma mulher *Wolof* fazendo cerâmica na Exposição Etnográfica da África Ocidental em Paris. As expedições científicas também fomentaram as associações, já no final do século XIX, entre imagens, sons e a antropologia de terreno. Merece destaque, neste sentido, a expedição de Alfred Cort Haddon que, em 1898, dirigiu-se ao estreito de *Torres* subsidiado pela Universidade de Cambridge. Entretanto, um dos encontros mais interessantes, considerado como marco do filme etnográfico, adveio da produção de Robert Flaherty intitulada *Nanook of the North* (1922). Para Marc Piau (2000), este filme pode ser considerado um indício de que antropologia e cinema se desenvolveram paralelamente, cruzando-se e descobrindo-se mutuamente. O autor francês justifica sua argumentação afirmando que os métodos utilizados para a construção do filme de Flaherty se assemelhavam aos de Malinowski, considerado precursor da *imersão total* no sistema simbólico local para o estudo antropológico, o que promoveu abalos nas bases epistemológicas da disciplina.

Antropologia Fílmica, de Claudine de France (na França); *Antropologia visual e sonora*, de Jean Arlaud (França); *Cultura e Média*, de Faye Ginsburg (EUA); *Tecnologia da Representação*, de Bob White (Canadá); *Antropologia da Comunicação Visual*, usada por Sol Worth e Massimo Canevacci (Itália); e *Etnografia ou Antropologia Digital*, utilizada em alguns núcleos de investigação (como a Universidade de Cardiff, no País de Gales) são possibilidades que pelo mundo figuram. O que é interessante perceber, no entanto, é que tanto a definição consagrada quanto as que desejam tomar seu lugar denotam a preocupação da Antropologia com o uso das imagens e sons nos seus mais diversos suportes (fotografia, caso da imagem, cinema, vídeo, hipermídia, nos exemplos do áudio e do visual), tentando dar conta das mudanças engendradas pelo uso de tais tecnologias.

Ainda sobre a *Antropologia Visual*, é possível dizer - segundo Ribeiro & Bairon (2007) - que esta disciplina possui três objetivos amplamente reconhecidos: a utilização das tecnologias de som e imagem na realização do trabalho de campo⁷; o uso destas tecnologias na apresentação dos trabalhos de pesquisa⁸ (nos museus, no ensino ou em comunicações com o grande público); e, por fim, a análise fílmica. Em suas observações, os autores, ainda, nos levam a crer que a análise fílmica não deve ficar restrita aos filmes etnográficos, devendo abranger o cinema como um todo. *Mas que características poderiam elevar o cinema à categoria de objeto ou “campo” de investigação antropológica?* Indagação de fundamental importância para este trabalho, considerando que toda a dissertação em questão toma como ponto de partida de suas reflexões uma produção cinematográfica, *Abril Despedaçado*.

Entender o cinema como um fenômeno cultural, tomando-o, seguindo a esteira do pensamento de Geertz⁹ (1978), como um “símbolo interpretável”, pode ser o início de uma resposta. O cinema, nesse sentido, pode ser concebido como um produto cultural que não se exime de transmitir, mesmo diante de um desejo

⁷ Segundo Ribeiro & Bairon (2007), “trata pois de adoptar o audiovisual e as tecnologias digitais como instrumentação básica para desenvolver um projecto de pesquisa e portanto de adquirir competências conceptuais e instrumentais para introduzir satisfatoriamente metodologias de mediação avançada entre o desenvolvimento da pesquisa e a disseminação dos resultados obtidos”.

⁸ Este segundo objetivo centra-se na construção discursiva para a apresentação dos resultados. Filmes e exposições fotográficas são, por exemplo, consideradas construções discursivas.

⁹ Posicionando-se ao lado de uma *Teoria Interpretativa* e de uma *metodologia compreensiva*, fortemente influenciada pelo pensamento de Paul Ricœur e Dilthey, o autor americano desloca o enfoque da análise antropológica dos códigos e das leis, das estruturas, para as mensagens transmitidas pelos fenômenos culturais.

contrário de seu construtor, traços da cultura na qual foi produzido. Valores, hábitos, costumes, sínteses e visões de mundo da sociedade do autor, ou diretor, podem ser expressos no cinema, bem como o modo de tratamento dispensado à alteridade: o outro dentro da mesma sociedade, portanto um *outro-próximo*, o outro numa cultura diversa, ou mesmo o outro numa distinta temporalidade, são *isotopias*¹⁰ na expressão cinematográfica. Assim, se a cultura é um *texto* (GEERTZ, 1978) forjado por amálgamas de outros textos, o cinema pode ser considerado um deles, sendo assim passível de interpretação no intuito de traduzir-se uma cultura, logo objeto - ou mesmo campo - de investigação antropológica.

Outro pensador que nos fornece indícios para a resolução da questão proposta, inclusive de forma mais sistematizada que Geertz, é John B. Thompson. Em sua obra *Ideologia e Cultura Moderna* (1995), o autor britânico municia-nos de um estudo sobre as “*formas simbólicas*” onde uma metodologia de interpretação é esboçada tendo como horizonte os princípios hermenêuticos. A definição de *forma simbólica*, bem como sua caracterização, nos permite pensar *Abril Despedaçado* como uma dessas formas, constituintes da cultura e, portanto, “documento de cultura” também passível de análise ou investigação.

Thompson entende por *formas simbólicas*, ações, objetos e expressões significativas de vários tipos (manifestações verbais, um texto, obras de arte ou programas televisivos, o cinema, podem ser consideradas *formas simbólicas*¹¹). Como Geertz (1989), o britânico valoriza os contextos nos quais as formas simbólicas foram estruturadas, afirmando que, para interpretá-las, não basta a

¹⁰ A isotopia é um termo que, semioticamente, diz respeito à permanência de um efeito de sentido ao longo de um discurso. A isotopia permite observar a permanência e a transformação dos elementos de significação, sendo responsável pela unicidade do texto a partir da repetição de um número mínimo de signos necessário para a transmissão de uma informação. Ver GREIMAS, A. J. & COURTÉS, J. *Dicionário de semiótica*. São Paulo: Cultrix, s/d., p. 185-187.

¹¹ As formas simbólicas, ainda para Thompson (1995), possuem cinco características: intencionalidade, convencionalidade, estruturalidade, referencialidade e contextualidade. Sobre estas, o autor destaca: *Quero sugerir que estes cinco aspectos estão tipicamente envolvidos na constituição das formas simbólicas, embora os modos específicos pelos quais eles estão envolvidos e a importância relativa de um em face do outro possam variar consideravelmente de um tipo ou exemplo de forma simbólica para outro* (Thompson, 1995, p. 182-183). Os aspectos intencional, convencional, estrutural e referencial têm relação com as noções de “sentido” e “significado”, enquanto que o contextual também guarda aproximação com as noções citadas, mas, igualmente, chama a atenção para a função estruturante dos processos sociais em relação às formas simbólicas, como afirma Thompson (1995, p. 183) a seguir: *O quinto aspecto das formas simbólicas, o aspecto contextual, é também importante em questões de significado e interpretação; mas chama a nossa atenção para as características socialmente estruturadas das formas simbólicas que são normalmente negligenciadas nas discussões sobre significado e interpretação, características que são, no mínimo, cruciais à análise da cultura.*

observação de seus constituintes ou estruturas internas, é preciso analisar os processos sociais (contextos ou cenários) que influenciaram sua produção, transmissão e recepção. Thompson aproxima-se, mais uma vez, do antropólogo americano ao afirmar que uma análise discursiva ou formal, ou seja, das estruturas internas das formas simbólicas, é demasiadamente reducionista, fazendo-nos lembrar o esforço *geertziano* para a diluição de reflexões de cunho estruturalista.

Retomando, aqui, uma idéia de Ribeiro & Bairon (2007), segundo a qual as análises fílmicas em antropologia visual devem ultrapassar os filmes etnográficos, é possível suscitar mais uma questão: *O cinema ficcional, caso de Abril Despedaçado, poderia – também – ser considerado objeto ou campo de investigação social?*

Em um de seus estudos, Geertz (1978, p.15) debruça-se sobre a relação entre ficção e realidade e sobre os efeitos de tal relação no campo antropológico, mais especificamente no texto etnográfico. De acordo com o antropólogo, os textos etnográficos são interpretações e, justamente, por isso são *ficcionalis*, como podemos notar na seguinte citação:

Em resumo, os textos antropológicos são, em si mesmos, interpretações e, na verdade, interpretações de segunda e terceira mãos (já que apenas o “nativo faz uma interpretação de primeira mão, pois a cultura é sua). Tais textos são, portanto, ficções, no sentido de que são “algo construídos”, “algo ajustados” – no sentido original de *fictio* -, não que sejam falsos, não factuais, ou meramente experimentos de um pensamento “como se”.

A noção de *fictio* que o autor traz para o diálogo remete ao seu sentido original, de algo construído: não podendo o antropólogo se “pôr sob a pele dos nativos”, tendo como objetivo “conversar com eles” no sentido de compreendê-los, uma interpretação de primeira mão é inviável, bem como um texto dito “não-construído”, advindo de uma interpretação de primeira mão.

A idéia de um texto necessariamente construído pelo antropólogo passa pela própria imposição da diferença, impelida pela relação de alteridade presente no empreendimento antropológico. Existe um *lá* e um *aqui*, que ensejam todo o processo de *tradução* que fundamentam a antropologia, esta diferença entre o *lá* e o *aqui* culminará no ato de criação ou ato ficcional, em outras palavras: o processo de tradução consiste em traduzir um *lá* (sociedade estudada) para um *aqui* (a sociedade do estudioso); neste processo, não há como se esquivar da *ficcção*, pois

como afirma Jakobson (1969), toda tradução é ficcional, não existe transposição total no processo de *tradução*.

Do pensamento geertziano, podemos derivar duas idéias: a primeira é a de que ficção e realidade possuem linhas distintivas muito tênues, entrelaçando-se, em alguns momentos, a tal ponto que parece ser impossível diferenciar as duas; a segunda diz respeito ao lugar que a ficção ocupa no fazer científico. O texto antropológico, entendido em termos geertzianos, é um exemplo do enlace entre estas duas derivações, ficção e realidade, uma relação quase que indissociável no seio da ciência, no seio da antropologia.

A imagem de ficção, como algo construído e não como algo da ordem da ilusão pode ser evocada ao tratarmos de cinema, ou melhor, da relação entre antropologia e cinema. Tanto o cinema documentário, quanto o filme etnográfico, gozam de posição confortável na seara da antropologia visual, o mesmo não acontecendo com os filmes ficcionais, normalmente alvo de suspeitas se tomados como “objetos” antropológicos¹².

Outro motivo parece residir na crença de uma neutralidade no processo de representação do real por parte de documentários e filmes etnográficos. Se tal neutralidade de fato houvesse, nestes termos, a palavra representação teria que ser substituída por captação do real, uma vez que ao representar se pode simplificar ou exacerbar o referente, ao passo que a captação seria a apresentação fidedigna do real. Em antropologia, esta credulidade na neutralidade persistiu, por exemplo, até quando se descobriu, ou melhor, passou-se a refletir sobre as escolhas dos operadores de câmeras ou sobre as pressões das instituições financiadoras que “dirigiam o olhar” dos pesquisadores (RIBEIRO, 2007).

Assim, tanto os documentários quanto os filmes etnográficos, são construídos, assemelhando-se à *ficção geertziana* por jogarem, assim como esta, com o olhar dos autores ou diretores. Os eventos escolhidos para serem filmados, as muitas horas de filmagem, que posteriormente serão descartadas no processo de montagem, bem como os *zooks* ou os enquadramentos, demonstram que há construção, que há manipulação mesmo em documentários ou filmes e vídeos etnográficos. O cinema ficcional apresenta-se, então, como campo passível de

¹² Um dos motivos talvez se deva ao fato de a ficção ser o gênero preferido do “cinema de mercado”, entretanto, tratá-la somente como objeto mercadológico, seria reduzir seu potencial.

reflexões sócio-antropológicas, no qual a construção e sua dimensão ficcional não devem ser tomadas como fator impeditivo de análises.

A questão da relação entre ficção e realidade pode, ainda, ser posta em outros termos, termos que ultrapassam os domínios do técnico ou da ciência e recaem sobre o próprio humano. Para pensadores como Morin (1997) e Vargas Llosa (2007), mais que uma íntima interação, realidade e ficção promovem um *pacto* constantemente reafirmado, e não pode ser quebrado sob pena de se deixar de suportar o próprio real.

A *ficção*, no sentido moriano, tem dupla face, podendo ser entendida como um compromisso entre o espírito e o real que visa a exorcizar, através de fantasias, o caráter doloroso inerente à condição humana¹³. Portanto, é construída à medida que se forja num compromisso em que o espírito é construtor, mas também é entendida como fantasia, algo que tem uma função social definida: fazer suportar a existência, expurgar as dores, as angústias e as incertezas do humano, pois “as fantasias aliviam provisoriamente o peso e a coação do real” (MORIN, 1997).

Para Vargas Llosa (2007) a ficção também tem um caráter *sedicioso*, que foi combatido, por exemplo, quando obras literárias de ficção foram proibidas nas colônias hispânicas na América. A ficção permite ao humano a experimentação de outras vivências, o que poderia se constituir em prática perigosa se houvesse a experimentação, mesmo que em âmbito imaginário, de um lugar de liberdade por um homem dominado. Suprimir o real e possibilitar, na volta desta supressão, um olhar diferente sobre o próprio real é, segundo o autor peruano, a ação subversiva da ficção.

Em todo caso, vale reiterar que, seja ideada como *construção*, seja criada como *fantasia*, a *ficção* faz parte do real, firmando com este um contrato, um pacto, um ajuste, que muitas vezes de tão próximo dilui as fronteiras dos próprios territórios, bem como a centralidade de identidade dos pactuantes.

¹³ A realidade e a condição humana, segundo Morin (1997), trazem a crueldade em seu bojo: “lançado sobre a terra, ignorante de seu destino, submetido à morte, não podendo escapar aos lutos, penas, servidões, maldades propriamente humanas”, o homem lança mão de estratégias para existir nesse real cruel que é “tanto mais cruel quanto o ser humano seja plenamente consciente e plenamente sensível”. O sociólogo francês destaca a religião como uma destas estratégias, afirmando, à esteira de Berger (1997), que esta é uma das formas mais eficazes de ordenação e atribuição de sentido do mundo humano. Mas o autor também dirige suas análises à *ficção* e a *estética*, atribuindo-lhes a mesma importância que destinou aos sistemas religiosos.

Nesse sentido, o cinema ao tratar do outro, ao representar o outro, revela-se a si mesmo. O encontro com a alteridade, a ser representada, permite a evidenciação das próprias visões de mundo, hábitos ou valores de quem produz esta forma simbólica. Mas o cinema também fala de si mesmo, de seu contexto, de sua sociedade, vira-se ao outro que é também um próximo, desvelando-se, do mesmo modo, neste processo. A idéia de um cinema que pode se tornar terreno de investigações passa, igualmente, pela onipresença das imagens na sociedade contemporânea. Produzido na modernidade, o cinema vem atravessando temporalidades, mudando, inclusive, de funções: de documentação passa à fábrica de encantamento quando a montagem é descoberta, de registro objetivo do real passa a útil instrumento de supressão da crueldade do mundo (MORIN, 1997; LLOSA, 2007) com o advento da ficção, é, justamente, este caráter extemporâneo e multifuncional que talvez o torne ora objeto, ora campo, passível de análises em diversas áreas do conhecimento.

2.2 A tensão de olhares como metodologia de análise fílmica

O ato de analisar um filme nunca se faz de forma gratuita, não se apresenta como “um fim em si”, sendo quase sempre tributário de um pedido, refém de demandas, inserido em contextos institucionais. De acordo com Vanoye (2008), a análise fílmica - hoje em dia - vem sendo requisitada por diversas áreas, não mais se restringindo àquelas que tradicionalmente travavam relações com o cinema, como a imprensa escrita ou a crítica especializada. Atualmente, esta prática analítica dilui fronteiras e figura de forma constante, inclusive, em instituições escolares nas esferas fundamental, média e universitárias, fazendo-se presentes tanto em exames de final de curso, quanto em dissertações de mestrado e teses de doutorado.

A presente dissertação pode ser considerada, portanto, um exemplo do cenário supramencionado. A análise fílmica aqui tem *status* de centralidade, é a partir dela que todo um corpo de problematizações acerca do não passivo *consumo*, *bem como do não assujeitamento às instituições* se materializa. É, portanto, o “visionamento” do filme *Abril Despedaçado* que viabiliza uma reflexão sobre a questão acima proposta, tentando apontar em que medida ela pode colaborar para a compreensão da relação cotidiana entre homem e sociedade. Este tópico, assim,

objetiva narrar o percurso metodológico, bem como os recursos interpretativos utilizados, na análise fílmica apresentada nesta dissertação.

A primeira grande dificuldade diz respeito ao estabelecimento de um “eixo”, ou melhor, à escolha de uma enunciação presente no filme que ensejasse a formulação de minhas indagações mais cruciais. *Abril Despedaçado* é uma película recheada de temas “bons para pensar”, ali estavam presentes possibilidades para discussão sobre a morte, sobre o tempo, sobre a honra e, até mesmo, sobre família e gênero. Contudo, uma instituição chamou-me logo a atenção por se apresentar como aquela que congregava as demais: a vingança ou, melhor dizendo, o sistema de vinganças.

As práticas de *vendetas* não se apresentavam de forma autônoma, era de fundamental importância – para uma “boa morte”¹⁴ – que elas respeitassem ou estabelecessem íntimos diálogos com as dinâmicas de outras instituições, como é o caso do tempo, por exemplo. Neste sentido, a *instituição vingança* poderia ser pensada sob uma perspectiva multidimensional, e por isso mesmo foi escolhida como o eixo sobre o qual minhas análises iriam se realizar.

Ter consciência do produto final (uma dissertação) e do que se quer estudar (*o consumo não passivo de instituições, por mais coercitivas que sejam*) me ajudou a dissipar a pretensão de análise fílmica total. A polissemia, a pluralidade de signos, a fluidez ou a “perversidade” das imagens, como afirma Passeron (1991), aquilo que as dota de um caráter *quase assertórico*¹⁵, transformava a idéia de uma descrição exaustiva do filme num desejo fadado à frustração. Assim, me ative à instituição vingança e aos seus efeitos, ao jogo de “consumo” estabelecido entre esta e seus

¹⁴ Considero “boa morte” a cobrança de sangue que é feita de acordo com os ditames da tradição. Tanto em *Abril Despedaçado* (livro), quanto em *Abril Despedaçado* (filme), a morte é regida por um conjunto de costumes e valores, relacionando-se intimamente com outras instituições locais. A inobservância destes valores e costumes, a morte que é cega aos ditames da tradição, gera tanta desonra ou vergonha quanto o fato de não se cobrar o sangue do ente morto no conflito.

¹⁵ Para Passeron (1991), todo ícone possui um caráter “quase assertórico”, ou seja, enquanto as frases (a “língua natural”) têm a possibilidade de afirmar ou “assertar” algo sobre o mundo, em função das circunstâncias e do interlocutor, as imagens só dizem alguma coisa se estabilizadas por seus expectadores. O sentido de uma imagem, por sua impossibilidade de se afirmar como um texto, por seu aspecto polissêmico ou fluído, necessita mais que o próprio texto da agência daquele que a consome: é somente a partir da ação de um sujeito que acredita que as imagens têm algo a dizer, que elas efetivamente dizem algo. Para Passeron (1991), o contexto, a cultura, os desejos, a identificação, bem como a temporalidade do consumidor ou do receptor, dão o “tom” das mensagens imagéticas. Contudo, é importante destacar que ao admitir o receptor como um agente, de ator, o sociólogo francês não fecha os olhos para os perigos do *interpretativismo*, a noção de *pacto icônico* (que enfatiza a importância do contexto para a recepção imagética) vem à baila em suas análises, justamente, para restringir uma hermenêutica refém de *solipsismos*.

usuários, e à maneira muito próxima como a *vendeta* se relacionava, no filme, com as demais instituições locais.

Julgando ultrapassada a primeira grande dificuldade, relativa à escolha de eixo, na verdade, de “chão” para pensar as questões prementes, outra logo apresentou-se. A referida dificuldade pode ser condensada no binômio familiaridade/estranhamento, só tendo sido contornada mediante a exploração do potencial metodológico encontrado no conceito de *exotopia*, de Mikhail Bakhtin.

A *exotopia* diz respeito ao estranhamento, ato inaugural de qualquer empreendimento de pesquisa. Lidar com *Abril Despedaçado*, ou com qualquer outro produto de “comunicação visual”¹⁶, é diminuir “aquela instância de estranhamento que facilitava ao pesquisador antropólogo o levantamento das diferenças culturais” (CANEVACCI, 2001), pois este objeto-campo faz parte do próprio cotidiano do pesquisador, imprimindo a necessidade de se “aprender a observar os produtos individuais da comunicação visual como se fossem exóticos, utilizar um olhar não familiar por parte do observador e modificar a própria sensibilidade perceptiva na atitude de ‘fazer-se’ ver” (CANEVACCI, 2001).

Assim, sendo a afirmação de estranheza do objeto de pesquisa “a condição de possibilidade do objeto” (AMORIM, 2004), foi imperativo transformar a familiaridade do cinema, de *Abril Despedaçado*, em algo da ordem do diverso, do distinto, do alteritário. Imerso na familiaridade, o pesquisador que deseja trabalhar com um filme, seja qual for, afoga-se nesta tanto quanto aquele que pertence a um grupo e crê-lo o melhor do mundo, como afirma Todorov (1991, p.25):

Quem é capaz de ajuizar com maior perspicácia acerca de um grupo: aquele que lhe pertence ou o que o observa do exterior? Por pouco que queiramos ultrapassar o egocentrismo inato de cada indivíduo e de cada comunidade, apercebemo-nos de que o membro do grupo, embora mais

¹⁶ Para Canevacci (2001), o visual extrapola seu sentido usual, referindo-se à uma multiplicidade de linguagens: “a montagem, o enquadramento, o comentário, o enredo, o primeiro plano, as cores, o ruído, as linguagens verbal, corporal e musical”. Ao mesmo tempo em que se refere também “aos diferentes gêneros que podem utilizar as mesmas linguagens ou inventar outras novas: o cinema (ficção ou documentário), a televisão, a fotografia, a *videomusic*, a publicidade, a videoarte, o *cyberespaço*”. O visual, ainda com o autor, em suma “envolve também diferentes tipos de subjetividade que estão aprendendo a empregar esses gêneros e essas linguagens: não só ocidentais (em sentido amplo), mas também das populações nativas”. Neste sentido, o projeto de uma Antropologia da Comunicação Visual é aquele que não mais situa a comunicação na tradição mecanicista (emissor ativo, destinatário passivo), que extrapola a noção de visual, e que considera os produtos visuais formas de expressão de estilos de vidas, inovações codais, valores, portanto passíveis de análise cultural.

familiarizado com os seus costumes, ocupa uma posição desfavorecida. Isto justamente porque cada grupo se crê o melhor do mundo, para não dizer o único.

Falar de um lugar exotópico, de um lugar exterior, distante da familiaridade, é falar a partir de um olhar “mais lúcido e mais penetrante” que escapa da cegueira do egocentrismo. O egocentrismo talvez possa ser entendido, falando de análise fílmica, como o ato de deixar-se enredar pelos *efeitos de encantamento* do cinema ou de um filme, não o analisando a partir de um lugar exterior. Como ferramenta analítica, Bakhtin – citado por Todorov (1991, p.26) – fala o seguinte da *exotopia*:

A grande questão da compreensão é a exotopia daquele que compreende – no tempo, no espaço, na cultura – em relação àquilo que quer compreender criativamente [...] No domínio da cultura, a exotopia é a mais poderosa das alavancas de compreensão. É apenas aos olhos de uma cultura outra que a cultura estrangeira se revela da forma mais completa e profunda.

Fazer uso da *exotopia* enquanto alavanca compreensiva é, portanto, estabelecer a distinção entre o espectador comum e o analista. Enquanto o pesquisador visa compreender, interpretar, traduzir, movimenta-se do familiar para o estranho para, só posteriormente, retornar ao familiar, o espectador comum situa-se numa posição endotópica, encantando-se, enraivecendo-se, maravilhando-se, enfim, emocionando-se com o filme. A questão também poderia ser colocada em outros termos, utilizando os conceitos de *experiência-próxima* e *experiência-distante* que Geertz (2008) toma emprestado do psicanalista Heinz Kohut.

As posições de um espectador comum seriam advindas de uma experiência-próxima: as imagens, a fruição, o processo de recepção, são da ordem do familiar, são experienciadas espontaneamente, sem nenhuma grande preocupação analítica subjazendo ao encontro imagético. Já a experiência-distante, estaria dentro do *métier* do analista, sendo mobilizada para que este leve a cabo seus objetivos específicos. Contudo, é importante salientar que uma “boa” interpretação não se restringe, somente, à uma das experiências mencionadas. Limitar-se à experiência-próxima deixaria o analista imerso em miudezas, em detalhes que nem sempre colaboram para o eixo analítico escolhido; reduzir-se ao conceito de experiência-distante produziria um analista perdido em abstrações, desprendido do contexto de seu objeto, suspenso da “vida cotidiana” e de suas problematizações.

Analisar um filme, ainda dentro desta perspectiva, foi um ato de visionamento, ou seja: visionar Abril Despedaçado não foi mais vê-lo, foi revê-lo e,

mais ainda, examiná-lo minuciosamente, sobretudo no que dizia respeito ao eixo escolhido para subsidiar minhas reflexões, trabalho minucioso e diferido no sentido de que o analista joga com o fluxo das imagens. Uma observação diferida (FRANCE, 2000), aquela que permite ao pesquisador as “benesses” da manipulação de imagens (*pauses, slow-motions, reviews, forwards*), portanto, foi de capital importância.

A passagem do espectador comum para o analista, em meu caso, também se deu com a seleção de um *corpus*¹⁷ que, posteriormente, foi dividido em dois: um relativo às imagens e o outro se relacionando com textos. O *corpus* imagético foi constituído por filmes (longas, curtas, experimentais, documentários, etnográficos) que traziam como tema o sertão, ambiência de *Abril Despedaçado*, ou que se apresentavam, a mim, como fontes de provocação, como encontros de interpelações dirigidas às práticas do homem cotidiano. A cinematografia do cinema-novo¹⁸, sobretudo com Gláuber Rocha e Néelson Pereira dos Santos, merece ser realçada, bem como algumas produções da retomada¹⁹.

O *corpus* textual, por seu turno, congregou uma enorme variedade de artigos críticos, bem como de entrevistas, principalmente as concedidas por Walter Salles. Uma carta que explica as influências da tragédia grega na obra de Kadaré, intitulada “Carta aos amigos de Abril” e lida um pouco antes das filmagens de *Abril Despedaçado*, também se apresentou como fonte. O roteiro - feito por Walter Salles, Sérgio Machado e Karim Ainouz – igualmente fez parte deste *corpus*. As obras de José de Alencar, Rodolfo Teófilo, Raquel de Queiroz, Graciliano Ramos e João Guimarães Rosa²⁰, devem ser destacadas como fonte de inspiração constante.

O desejo de tomar *Abril Despedaçado*, ou qualquer outro filme, como terreno de investigação não é algo isento de riscos, e o principal deles talvez possa ser considerado o enredar-se nas malhas de uma *interpretação selvagem* (PASSERON,

¹⁷ A definição de *corpus* utilizada aqui é derivada daquela expressa por Barthes (1967), onde o autor diz que *corpus* é “uma coleção finita de materiais, determinada de antemão pelo analista, com (inevitável) arbitrariedade, e com a qual ele irá trabalhar”.

¹⁸ Destaco, neste sentido, as seguintes produções: *Barravento* (1961), *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964) e o *Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* (1969), dirigidos por Glauber Rocha; e *Vidas Secas* (1963), de Nelson Pereira dos Santos.

¹⁹ Fizeram parte deste *corpus* imagético, dentre outros: *Árido Movie* (2006), de Lírio Ferreira; *Cinema, Aspirinas e Urubus* (2005), de Marcelo Gomes; *A Máquina* (2006), dirigido por João Falcão; e *O Céu de Suely* (2006), de Karim Ainouz.

²⁰ De José de Alencar, *O Sertanejo* (1875); de Rodolfo Teófilo, *A Fome* (1890); de Raquel de Queiroz, *O Quinze* (1930); de Graciliano Ramos, *Vidas Secas* (1938); e de João Guimarães Rosa, *Grande Sertão: Veredas* (1956).

1991): forçar o texto a dizer aquilo que ele não disse com o intuito de referendar as hipóteses ou responder aos questionamentos sugeridos pelo analista. Vanoye (2008), sobre estes perigos, diz que não se deve “sucumbir à tentação de superar o filme. Os limites da ‘criatividade analítica’ são os do próprio objeto da análise. O filme é, portanto, o ponto de partida e o ponto de chegada da análise”.

É bem verdade que toda análise fílmica, ainda segundo os autores franceses, deriva de duas práticas, uma de descrição e outra de interpretação. Contudo a ação interpretativa não pode transformar-se em algo que desconsidere os limites de um texto (literário ou imagético), sob pena de cairmos no reino daquilo que Eco (1993) denominou *superinterpretação*²¹. O estabelecimento de um *pacto icônico* entre o analista e a obra a ser analisada, proposto por Passeron (1991) quando este se debruça sobre a problemática da recepção de obras de arte, parece ser vetor de diluição dos perigos de uma *superinterpretação*.

Definindo *pacto icônico* como “o conjunto das estipulações, presentes ou não na imagem e inscritas tanto em sua textura quanto em seu contexto, que se deve identificar e descrever para compreender a recepção das obras plásticas”, o sociólogo francês acena com a possibilidade e com a necessidade de se tomar tal pacto como guia de interpretação, à semelhança de um pacto de leitura, pois as imagens não poderiam ser entregues às interpretações selvagens mais que os textos. O *pacto icônico*, neste sentido, seria elemento de contenção dirigido ao “florescimento anárquico das hermenêuticas de humores” (RIFFATERRE, 1971 *apud* PASSERON, 1991).

Os argumentos de Passeron (1991), alertando para a importância do contexto no processo de recepção, ainda me levaram a problematizar a imersão total no filme por parte do analista. Seria o filme algo desprendido de um contexto? Fruto de um diretor alijado de um tempo? Dentro desta discussão, retomar algumas posições thompsonianas, quanto à construção de uma metodologia de análise das formas simbólicas, parece ser importante.

²¹ Para Eco (1993), as “superinterpretações” – licenças concedidas aos leitores para que estes produzam um fluxo ilimitado e incontrolável de “leituras” – derivam da apropriação perversa de seu conceito de “semiótica ilimitada”. Opondo-se à crítica desconstrucionista americana, inspirada em Derrida, o pensador italiano propõe a noção de *intentio operis* (intenção da obra) no sentido de “rejeitar certas interpretações” que não estabelecem relações plausíveis com as obras as quais se destinam. A *intentio operis*, embora não seja reduzida a *intentio auctoris* (intenção do autor), funciona mesmo assim como restrição à liberdade da *intentio lectoris* (intenção do leitor).

As formas simbólicas são significativas, portanto, intimamente ligadas à interpretação, o que justifica a utilização de princípios hermenêuticos no método de análise sugerido pelo autor. O enfoque hermenêutico, aqui adotado, não deve ser considerado único, nem alternativo aos métodos já existentes, deve ser concebido como um método “aberto”, onde mediações e negociações com outras propostas de análises são tão possíveis quanto bem-vindas.

A adoção de um referencial hermenêutico, assim, enfatiza a importância da interpretação no processo de análise fílmica, pois “o estudo das formas simbólicas é fundamentalmente e inevitavelmente um problema de compreensão e interpretação” (THOMPSON, 1995). A compreensão e a interpretação, neste sentido, devem ser entendidas numa acepção diferente daquelas atribuídas aos “espectadores comuns”. De fato, todo espectador interpreta e compreende o significado das formas simbólicas, entretanto, só uma análise mais acurada, que distingue o analista do espectador, possibilita a ultrapassagem desta primeira interpretação, designada pelo pensador britânico de “superficial” ou “interpretação da doxa”.

O analista, neste sentido, é aquele que trabalha buscando uma “hermenêutica de profundidade”. Durante certo tempo, achou-se que se poderia chegar a ultrapassar esta “interpretação superficial” apenas sofisticando os métodos de análises referentes aos elementos estruturantes internos de uma película. Tal tipo de análise, denominada de análise formal ou discursiva pelo autor, tem extremada importância, contudo, não se pode ficar cego ao fato de que as formas simbólicas são produzidas dentro de um contexto, contexto este que influencia, sobremaneira, não só a produção, mas a transmissão e a recepção das formas simbólicas.

Cercar-se apenas dos aspectos formais ou discursivos numa análise de *Abril Despedaçado*, talvez me fizesse cair em parcialidades e reducionismos, prejudicando-me nas minhas fundamentais e inevitáveis ações: a de compreender e a de interpretar. Para me esquivar destes perigos, que fabricariam interpretações superficiais, procurei – na esteira de Thompson (1995) - propor um diálogo entre o método de análise formal e discursiva e um método de análise contextual das formas simbólicas. Acreditando que somente a partir do enlace entre estes dois métodos uma interpretação para além da “doxa” seria alcançada.

Assim, adotando a tensão entre estes dois métodos como tática analítica, no afã de compreender *como os habitantes de Riacho das Almas “consomem” o sistema de vinganças*, lancei mão de uma dupla reflexão: debrucei-me sobre o contexto no qual a película foi produzida, ao mesmo tempo em que imprimi esforços para dar conta da estrutura interna da película (a própria formatação do *corpus*, imagético e textual, prova a afirmação acima). É importante lembrar, ainda, que o objeto de nossas investigações, *a forma simbólica cinema*, bem como todas as outras que pertencem ao domínio do social, é território já pré-interpretado²².

Esta observação tem grande importância no processo de análise, pois, primeiro, nos aponta a inviabilidade ou a impossibilidade de uma análise original, no sentido de ser em primeira mão e, segundo, nos permite dialogar em nosso processo reflexivo com as interpretações anteriores dirigidas aos nossos objetos de investigação. Ainda neste sentido, para concluir, é necessário dizer que a análise promovida por mim foi parcial, incompleta, podendo ser redimensionada, reenquadrada, reduzida ou prolongada, por um simples motivo: o filme sempre é “novo”, sempre relacionado aos novos pedidos, às novas demandas, aos novos contextos, e produção de sentidos.

2.3 No rastro das narrativas: da literatura ao cinema

Um breve olhar sobre a história da cinematografia, nacional ou internacional, revela a consolidação da “adaptação” de obras literárias como uma das práticas mais recorrentes do cinema. Tal recorrência tem, inclusive, tornado a “adaptação” também objeto de reflexões constantes, iniciadas com o ensaio de Roman Jakobson intitulado “*On linguistic aspects of translation*” (1959).

No referido ensaio, o pensador checo formula e desenvolve o conceito de *tradução intersemiótica ou transmutação*, sinalizando a possibilidade de interpretação de signos verbais por meio de sistemas de signos não verbais. Assim, a *transmutação*, bem como a tradução interlingüística, caracteriza-se por uma análise hermenêutica de um prototexto ou texto-fonte, da qual – ultrapassando a “operação hermenêutica realizada na simples leitura ou na interpretação crítica”

²² Para Thompson (1995), *a tradição hermenêutica também nos lembra que, no caso da investigação social, a constelação de problemas é significativamente diferente da constelação que existe nas ciências naturais, pois na investigação social o objeto de nossas investigações é, ele mesmo, um território pré-interpretado.*

(BELLO, 2005) – um “novo texto dependente de sistemas lingüísticos e de sistemas semióticos não lingüísticos, distintos do sistema regulador do prototexto”, é produzido.

E se, desta prática, exemplos são inúmeros²³, é possível destacar, neste sentido, o terreno das reflexões da presente dissertação, o filme *Abril Despedaçado*²⁴: foi em meio a uma viagem de férias que tinha como destino a cidade de São Petersburgo, na Rússia, que o documentarista João Moreira Salles²⁵ conheceu *Abril Despedaçado*. O livro havia sido depositado na bagagem por Branca, sua esposa, que antes de todo mundo intuía a possibilidade daquela narrativa albanesa, escrita por Ismail Kadaré²⁶, ser transposta para o cinema.

De posse do livro, e tendo-o lido com bastante entusiasmo, João Moreira recomendou-o para seu irmão, o cineasta Wálter Salles²⁷: a partir deste momento, a

²³ *O vento levou* (1939), de Victor Fleming, foi adaptado, por exemplo, do romance homônimo de Margaret Mitchell; *Blade Runner: o caçador de andróides*, foi adaptado por Ridley Scott (1982) de uma pequena obra de ficção científica de autoria de Phillip K. Dick, “Why do androids dream with electric sheeps?”; *Germinal*, de Claude Berri, adaptado do homônimo de Émile Zola; *O Ponto de Mutação*, de Bernt Capra, adaptado do homônimo de Fritjop Capra. No cinema nacional os exemplos também são numerosos: Nelson Pereira dos Santos adapta Graciliano Ramos – *Vidas Secas* (1963) e *Memórias de Cárcere* (1984). Nelson também adaptou Jorge Amado: *Tenda dos milagres* (1977) e *Jubiabá* (1986). Roberto Santos adapta Guimarães Rosa com *A hora e vez de Augusto Matraga*, o mesmo cineasta também adaptou *Dom Casmurro* de Machado de Assis. O teatro também é fonte de obra original no processo de transmutação: Leo Hirszman adaptou a peça *Eles não usam Black tié*, de Gianfrancesco Guarnieri; e José Joffily adaptou de Plínio Marcos, *Dois perdidos numa noite suja*. Também é interessante dizer que a televisão não se alheia deste processo, tendo adaptado ao longo dos anos inúmeras obras para o formato de novelas e minisséries, ou ainda mininovelas. São exemplos: *O tempo e o vento*, de Érico Veríssimo; *Tenda dos milagres*, de Jorge Amado; e *Grande Sertão: veredas*, de João Guimarães Rosa, todas adaptadas no ano de 1985. Mais recentemente, a mininovela *Riacho Doce*, de José Lins do Rego, também sofreu a mesma passagem.

²⁴ Doravante o filme *Abril Despedaçado* poderá, tanto quanto a forma em extenso, ser mencionado sob a sigla ADF, enquanto o livro homônimo poderá ser chamado à baila sob as seguintes letras: ADL

²⁵ Documentarista que se destacou no final dos anos 1990 com *Notícias de Uma Guerra Particular* (1999), documentário sobre a relação polícia e tráfico na cidade do Rio de Janeiro, co-dirigido com Kátia Lund. Ao lado do irmão, W. Salles, João Moreira fundou em 1987 a produtora videofilmes, inicialmente voltada para a realização de documentários para a televisão, mas que hoje se destaca no cenário cinematográfico. Em 2007 lançou o documentário *Santiago*, seu mais recente trabalho na direção. Também trabalhou como roteirista e produtor de filmes.

²⁶ Nascido em Gjirokaster, Ismail Kadaré é o escritor mais conhecido da Albânia, tendo recebido diversos prêmios literários e sido indicado, por mais de uma vez, ao prêmio Nobel de Literatura. Filho de um funcionário público, estudou história e filologia na Universidade de Tirana e no Instituto Gorki de Literatura em Moscou. A experiência de ter vivido a devastação que se abateu sobre seu país durante a Segunda Guerra foi marcante em sua vida e determinante em sua obra: Depois de sofrer ameaças do regime comunista albanês, Kadaré exilou-se na França em outubro de 1990, de onde escrevia sobre os abusos do regime e sobre a situação de penúria da Albânia. Dentre suas obras merecem destaque: *Dossê H* (1991); *Concerto no Fim do Inverno* (1991); *O Palácio dos Sonhos* (1992); *A Pirâmide* (1994); *Três Cantos Fúnebres pelo Kosovo* (1999); *O General do Exército Morto* (2004).

²⁷ Cineasta carioca, filho do banqueiro e ex-embaixador Walther Moreira Salles. Formado em economia, como grande parte da família, logo desiste da profissão, passando a trabalhar com publicidade e, posteriormente, a

intuição de Branca começava a se materializar; *Abril Despedaçado* ia respirando ares de cinema, não pelas mãos do marido – homem do documentário –, mas por obra do cunhado, que já vinha desde algum tempo se experimentando no cinema ficcional²⁸.

Depois de dois encontros com Kadaré, no ano de 1998, onde o literato explicitou o que havia influenciado a obra e manifestou seu pesar por outras duas adaptações insatisfatórias²⁹, o sinal verde foi dado: três anos depois, no dia 05 de setembro de 2001, *Abril Despedaçado*, em película, era apresentado ao público no 58° Festival de Veneza.

A produção de Walter Salles toma como texto-fonte a obra homônima escrita pelo albanês Ismail Kadaré, o que não a faz subordinar-se ao prototexto, ao contrário, ADF relaciona-se com ADL de forma intensa e tensional mantendo elementos ou eventos da narrativa original conjugados com novas paisagens, outros cenários: há, portanto, uma relação de cumplicidade na transmutação entre “transferência” e “adaptação”. A relação fica ainda mais clara se as palavras do próprio diretor forem consideradas: “Eu não acho que a transcrição de um livro deva ser literal, eu acho que você deve procurar descobrir a essência que a literatura oferece para melhor traduzi-la no cinema” (SALLES, 2002).

A citada relação, intensa e tensional, pode ser ainda melhor delineada descrevendo a narrativa de ADL e, posteriormente, a de ADF, onde o processo de adaptação revela-se em toda sua riqueza, concebido como um “fenômeno que propõe uma leitura, estabelecendo os sentidos (e/ou significados) das obras, expressos através da multiplicidade e da inter-relação dos diversos níveis que as

produzir para a televisão. Em 1989 realiza seu primeiro longa-metragem, intitulado *A Grande Arte*. Em 1995 dirige *Terra Estrangeira*, co-realizado com Daniela Thomas e premiado na Europa e na Américas do Norte e do Sul. Com *Central do Brasil*, exibido em 22 países, conquistou no ano de 1998 mais de 18 prêmios, dentre eles o primeiro Urso de Ouro para um filme brasileiro, e o Urso de Prata para a melhor atriz – Fernanda Montenegro – no Festival de Berlim.

²⁸ À época da recomendação de João Moreira Salles, Walter Salles estava imerso na maratona de divulgação de sua ficção *Central do Brasil*, amplamente premiada como destacado em nota anterior, o que não o impossibilitava de “entre uma entrevista e outra” (Butcher & Müller, 2002) ter alguma leitura, dentre elas o recomendado *Abril Despedaçado*.

²⁹ *Abril Despedaçado* foi adaptado outras duas vezes: “a primeira uma produção albanesa sem nenhuma repercussão mundial, e a segunda numa produção francesa, de 1987, com roteiro de Olivier Assays e direção de Liria Bégéja. Nenhuma tinha deixado o escritor satisfeito” (Butcher & Müller, 2002). Salles, em entrevista ao site críticos.com.br, ainda sobre o assunto, revela: “uma das coisas que me deixou mais feliz nesse processo [de tradução] foi o cara [Ismail Kadaré] ter dito que, dos três filmes inspirados no mesmo livro, aquele feito numa latitude mais distante da sua é o que parecia o mais próximo da intenção original”.

constituem, e reelaborando, a partir do encontro com essa visão, um novo objeto artístico pleno de direito” (BELLO, 2005).

“Quando sentia frio nos pés, mexia um pouco as pernas até ouvir o barulho queixoso dos pedregulhos no solo. Na verdade o lamento vinha dele. Nunca lhe ocorrera ficar tanto tempo imóvel como agora, atrás daquela cerca, na Estrada Grande, à espera de que o outro passasse”, é assim que Kadaré inicia ADL, prototexto do referido processo de adaptação.

Quem sente os pés frios, lamenta, apresenta-se “temeroso, quase amedrontado”, é Gjorg Berisha. Ele, jovem de apenas 26 anos, espera atrás de uma cerca, na Estrada Grande, uma das principais da região do Rrafsh³⁰, a passagem de outro jovem, Zef Kryeqyq. O fuzil, a neve e as romãs, únicos companheiros na espera, juntamente com a inquietude do Berisha, já adiantam que o encontro não será pautado pela amizade: Gjorg é um *gjak*³¹, espera, atocaiado, Zef para cobrar o sangue de seu irmão, morto há cerca de um ano e meio pelo membro do clã Kryeqyq.

Os Berisha e os Kryeqyq são protagonistas de uma *vendetta*, prática comum de resolução de conflitos na região citada. O saldo da relação, sempre mediada pela vingança, era de 44 mortos, 22 para cada lado. O estopim era um hóspede, considerado tão sagrado na tradição norte-albanesa que só tinha como proibição única mexer na panela do anfitrião que repousa sobre o fogo, que pedira há alguns anos ajuda ao avô de Gjorg. Este hóspede, quando era conduzido aos limites da aldeia, no dia seguinte, foi morto, recaindo sobre o clã Berisha a obrigação de vingar a morte do hóspede.

As regras de como o sangue deveria ser cobrado, de como e quando a vingança deveria ser concretizada, eram veiculadas num código de direito consuetudinário, presente em muitas províncias do norte e do leste do país, chamado Kanun (cânion). O Kanun não deixava brechas, foi redigido de forma minuciosa, não se restringindo às questões relativas à morte:

... era [O Kanun] mais poderoso do que parecia. Estendia-se por toda parte, deslizava pelas terras, pelas bordas dos campos lavrados, penetrava nos

³⁰ A palavra albanesa *Rrafsh* significa “liso”, “plano”. No contexto albanês também pode ser utilizada para designar um planalto extremamente acidentado localizado nas montanhas do norte da Albânia.

³¹ *Gjak*, “sangue”, designa o matador que cobra o sangue do ente de sua família vitimado na vendeta.

alicerces das casas, dos túmulos, nas igrejas, ruas, feiras, festas de noivado, erguia-se até os cumes alpinos, talvez ainda mais alto, até o próprio céu, de onde caía de onde caía em forma de chuva para encher os cursos de água que eram os motivos de um terço dos assassinatos (KADARÉ, 2004, p.27).

Gjorg e Zef já tinham tido outro encontro, o Berisha atirara no membro do clã, mas não o matara, apenas o ferira e segundo as regras rígidas do Kanum todo ferimento deveria ser reperado, a família daquele que feriu deveria pagar um tributo à família do ferido como forma de compensação pelos cuidados que este exigiria e pelo tempo em que passaria sem trabalhar. Mas a morte não custava nada, era direito, por isso o segundo encontro era tão mais tenso para Gjorg, a quantia paga quando errou o tiro quase arruinara sua pobre família, nada poderia sair errado novamente.

Flanando através da mira por todo o Rrafsh, o jovem Berisha finalmente concentrou-se numa curva e avistou a vítima: gritou para avisá-lo do tiro, como reza a tradição, e apertou o gatilho, Zef ainda ficara em pé, mas desta vez Gjorg sabia que o tinha matado: depois de alguns passos o ente da família Kryeqyq caiu. Ainda sob os ditames da tradição, Gjorg virou o morto que caíra de bruços e posicionou o fuzil deste sobre sua cabeça. Depois, atordoado, dirigiu-se à sua província, *Miredite*, onde em breve a notícia da cobrança de sangue seria amplamente divulgada.

Na conversa em que comunicava ao pai o êxito da vingança, Gjorg soube que o Kanun não o deixaria em paz nem depois da morte de Zef: para honrar o morto, mostrar respeito pela vítima, e só posteriormente pleitear uma trégua – pedida pelos anciãos da aldeia – o matador deveria comparecer ao enterro e ao almoço fúnebre da vítima. “Você deve ir ao enterro e também ao almoço fúnebre” “Mas eu sou o gjaks, por que logo eu devo ir?” “Exatamente porque matou, você tem que ir. Qualquer um pode faltar ao enterro e ao almoço fúnebre, menos você. Eles esperam mais que a todos os outros”. E Gjorg, apesar do mal-estar assim o fez, encarando todos os fuzis presentes à cerimônia perguntava-se de qual deles sairia o tiro que teria como destino seu corpo, afinal, dentro da lógica da reciprocidade que regia o conflito, assassinar alguém em vendeta era assinar sua própria sentença de morte: “Quem chumbo viu, de chumbo morreu”, rezava um velho adágio albanês.

Num primeiro momento, a trégua pequena, *bessa*³² pequena, foi concedida, o clã Berisha gozava de 24 horas de segurança, depois disso, estavam à mercê da dor dos Kryeqyq. Contudo, uma *bessa* maior, de 30 dias, poderia ser pedida por toda aldeia, e assim foi feito, os Berisha, mais especificamente Gjorg, iria gozar ainda deste único mês de vida: “Dezessete de março’, murmurou consigo. Vinte e um de março. Vinte e oito de março. Quatro de Abril. Onze de Abril. Dezessete de Abril. Dezoito... abril-morto. E depois, sempre isso: abril-morto, abril-morto e mais nada. Maio, nunca”.

Assim, a vida de Gjorg cingira-se em duas, não só Abril, mas sua vida despedaçara-se, e...

...chegava a sentir que ela sempre fora assim: um longo pedaço, de vinte e seis anos, com uma vida vagarosa, aborrecida mesmo, vinte e seis marços e abris, outros tantos invernos e verões, e mais um pedaço, curto, e quatro semanas, impetuoso, rápido como uma avalanche, com apenas uma metade de março e outra de abril tal qual dois galhos quebrados cintilando na geada (KADARÉ, 2004, p.21).

Como seu irmão Mehill, Gjorg seria vítima, também tendo sua camisa estampada, manchada de sangue, no sentido de sinalizar a agonia da alma do morto à espera de vingança³³.

Em meio à viagem que tinha como destino a kullé³⁴ de Orosh, onde uma espécie de taxa era paga ao Príncipe que administrava os “cimos malditos”³⁵, Gjorg depara-se com Bessian Vorps e sua mulher Diana. Um encontro rápido, sem trocas de palavras, mas que deixaria profundas marcas tanto na curta vida do jovem montanhês quanto na da recém-casada moça de Tirana, capital da Albânia. Vorps, escritor, interessava-se pelos mistérios do Kanun e do *Rrafsh* albanês desde muito tempo, tanto que resolvera passar sua lua de mel nestas montanhas. O aspecto trágico da vida dos camponeses era o que lhe atraía, entretanto o intelectual de Tirana mal sabia que também pagaria um tributo aquela região marcada pela morte.

³² A *Bessa* indica uma trégua concedida antes da retomada da *vendetta*. A promessa de *bessa* é a palavra do clã sendo empenhada, noção fundamental do código de honra albanês. A quebra da palavra acarreta desonra e punição.

³³ “Dizia-se que quando as manchas de sangue da camisa começavam a amarelar, era indício seguro de que o morto se sentia atormentado pela demora da vendeta” (Kadaré, 2004)

³⁴ Residência camponesa típica das montanhas do norte da Albânia, construída em pedra e com janelas muito pequenas.

³⁵ Expressão utilizada por Kadaré para designar as montanhas norte-albanesas, onde o *Kanun* ainda tinha poder de ordenação.

Apaixonada por Gjorg, Diana aos poucos se afastava do marido, sentia uma imensa vontade de reencontrar o montanhês que sustentava uma tarja preta no braço, artefato que confessava seu envolvimento numa briga entre famílias. Imersa nesta paixão, a moça chegou a desafiar o *Kanun* ao entrar numa *Kullé de enclausuramento*³⁶ no afã de ver mais uma vez o novo amor. A perda do afeto da esposa era o preço que Vorps pagava ao Rrafsh, de onde ninguém saía incólume:

Vorps, de passagem pelo Rrafsh, com grandes pretensões puramente intelectuais, terá que pagar seu tributo: recém-casado, assistirá ao alheamento cotidiano da esposa. E se deixa abalar silenciosamente pelo mundo montanhês, onde os seres podem até se converter em espectros, mas jamais se libertam das leis do destino, nem mesmo no túmulo (FAYE, 2004, p.6).

Era costume que os jurados pela *vendetta* fizessem uma viagem antes da *bessa* se acabar para conhecerem novos lugares, fruírem suas últimas experiências. O dinheiro que o pai de Gjorg havia lhe dado foi empregado, assim, numa viagem aparentemente sem destino, mas que era, inconscientemente e, posteriormente, conscientemente dirigida pelo desejo de se encontrar novamente com Diana. E foi no momento de uma corrida que tinha como objetivo avistar a carruagem da moça de Tirana que o jovem Berisha ouviu alguém gritando seu nome, quando se virou recebeu o tiro certo, sua última sensação foi a de ser virado, como antes havia feito com Zef. Na mesma manhã do dia 17 de Abril a carruagem de Bessian Vorps e Diana regressava à capital do país, entretanto Diana estava como uma “borboleta atingida por uma locomotiva negra, fora tocada pela tragédia daquele lugar e sucumbira”, fora arrebatada pela paixão, paixão por um homem que mesmo estando vivo já era morto.

Quando Salles transmuta o romance de Kadaré, como dito, ele também cria. Toma o romance albanês como base, interpreta-o, analisa hermeneuticamente, mas produz uma outra obra, própria, e como assinala Bello (2005), plena de direitos. ADF relaciona-se com ADL, contudo guarda sua autonomia. Salles elide, narcotiza, conjuga, transforma, potencia, rompe, não foge daquilo que todo processo de transmutação enseja: a transcriação.

³⁶ Residência onde os envolvidos na vendeta procuram abrigo momentaneamente. A construção também é em pedra, bem fortificada, tendo uma janela para a estrada e outra para a igreja. A entrada no edifício é proibida às mulheres.

No alvorecer sertanejo, com o rosto ainda em meio à penumbra, um menino de cerca de doze anos caminha por uma estrada de terra:

Meu nome é Pacu. É um nome novo, tão novo que ainda nem peguei costume. Tô aqui tentando lembrar uma história. Às vezes eu alembro... às vezes eu esqueço. Vai ver que é porque tem outra que eu não consigo arrancar da cabeça. É a minha história, de meu irmão... e de uma camisa no vento (AINOUZ; MACHADO & SALLES apud BUTCHER & MULLER, 2002, p.192).

A cena acima, uma externa gravada ao amanhecer, é a primeira do filme *Abril Despedaçado* (2001). Pacu é o filho mais novo de uma família de agricultores, plantadores de cana, que vivem numa condição de extrema penúria, num cotidiano marcado pelo trabalho, pelo cansaço e pela exploração. A dor também é parte do dia-a-dia da família Breves, eles acabam de perder mais um parente, desta vez o filho mais velho, Inácio Breves. Junto com os Ferreira, os Breves fazem parte de um ciclo de vinganças que remete à ancestralidade.

A camisa de que Pacu fala é o signo da obrigação de se cobrar o sangue do irmão vitimado na *vendetta*. Esta tarefa recai sobre os ombros do irmão do meio, Tonho Breves: “A camisa ondula sob o efeito do vento, inflando-se, partindo-se, como se fosse um corpo vivo. O menino olha assustado para a camisa, que infla com as rajadas de vento e toma corpo como um espantalho”. A camisa é comunicação entre vivos e mortos, sinaliza a hora de se cobrar o sangue, mas também serve de suporte enunciativo de dor, expressa o desespero do morto em busca de paz, que só será obtida quando a vingança for concretizada.

Atordoado, no ato de observar a camisa, “o rosto do menino volta-se tenso para o irmão Tonho. Tonho olha secamente para a camisa. Não deixa aflorar a mesma emoção do irmão menor”. A não manifestação de emoções é fruto da internalização de uma obrigação: Tonho deve vingar a morte de seu irmão mesmo que isto implique o fim de sua vida. Não cobrar é cair em desonra, uma desonra que ultrapassa a dimensão individual e abate-se sobre o coletivo, sobre toda a família Breves.

Acabada a trégua concedida pela família de Inácio, Tonho tem a incumbência de matar Isaiás Ferreira, e assim o faz, mas antes atravessando grande espaço de terra, motivo da discórdia entre as duas famílias:

Pra chegar nos Ferreira, Tonho vai pisar em chão que já foi nosso [...]. Os Ferreira tomaram, e nós tomamos dos Ferreira... Agora é deles de novo. Foi assim que começou a briga. Pai diz que é olho por olho. E foi olho de um, por olho de outro... olho de um, por olho de outro... que todo mundo acabou ficando cego (AINOUZ; MACHADO & SALLES *apud* BUTCHER & MULLER, 2002, p.197).

Atocaiado no curral dos Ferreira, Tonho aponta sua espingarda para Isaías que tira leite de uma vaca, no entanto sua presença é percebida quando o velho cego, patriarca da família Ferreira, chega ao lugar. A partir daí Tonho empreende perseguição a Isaías em meio à paisagem da caatinga...

...Tonho corre atrás de Isaías o mais rápido que pode, tentando diminuir a distância. Os dois homens se afastam da fazenda. Correm agora em paralelo, a trinta metros um do outro, separados pela vegetação da caatinga [...]. Isaías se projeta à frente, ferindo-se nos espinhos, grunhindo como um animal, bufando desesperadamente (AINOUZ; MACHADO & SALLES *apud* BUTCHER & MULLER, 2002, p.199).

Mas não tem jeito, o Breves acerta o tiro, Isaías cai, arrasta-se, agoniza, morre.

As preces da mãe que tinha o rosto iluminado pelas velas, na cena anterior, diante da imagem de um Cristo crucificado no centro de um altar parecem ser atendidas:

Que a alma de Inácio, meu filho primeiro, encontre sossego ao lado dos seus. Que cada gota de seu sangue seja duas do inimigo. Que você, meu filho, encontre a paz que não teve entre os vivo, e saia para olhar pros seus irmão na hora deles também cumprir a sua obrigação (AINOUZ; MACHADO & SALLES *apud* BUTCHER & MULLER, 2002, p.198).

Todavia, ao ter suas preces atendidas, a mãe logo entra em outra atmosfera de tensão e sofrimento, o filho do meio também assinara sua sentença de morte, “A mãe pensa que mancha de sangue sai, Mas não sai”, constata Pacu.

Depois de comunicado o êxito da vingança ao pai, Tonho tem mais uma obrigação, prestar “incelênça” ao morto no enterro e, posteriormente, no almoço fúnebre. Após tal almoço, Tonho pede a trégua, “Eu orei pela alma do morto. Em respeito a ele, fui ao enterro e no almoço. Agora peço pra falar com vosmecê. Eu peço a trégua a vosmecê”, que logo é concedida: “Tá concedida a trégua. A mesma que teu pai concedeu a meu neto. Mas só até a próxima lua”. Tonho recebe uma tarja preta, que é envolvida em seu braço pelo velho cego, a tarja sinaliza a garantia de vida de Tonho, mas por outro lado expressa seu envolvimento em uma briga de famílias.

Envolvimento percebido pelo andarilho Salustiano, que tem como ofício percorrer junto com sua sobrinha, e amante, Clara os sertões fazendo apresentações circenses. Tonho é apresentado aos dois brincantes por seu irmão Pacu, que os havia encontrado em uma estrada perto de sua casa, enquanto colhia feixes de madeira. Neste encontro, Pacu ainda não tinha nome, e sensibilizada Clara o presenteia com um livro. Encantado com a moça, Pacu logo comenta as qualidades dela com seu irmão, manifestando a vontade de ir ver a apresentação dos artistas. Escondido do pai, Tonho leva o irmão ao espetáculo e também encanta-se por Clara.

Incitado pelos questionamentos de Pacu, para quem a *vendetta* nunca teve lógica alguma, Tonho começa a refletir sobre sua postura de mantenedor do sistema de vinganças. É neste momento que o circo apresenta-se mais uma vez como acalento, e também como elemento motivador de mais questionamentos, uma vez que Tonho conhece o amor nos braços de Clara, contrariando a profecia do patriarca da família Ferreira: “Quantos anos tu tem?”, pergunta o velho. “Vinte”, responde Tonho. “A tua vida agora tá dividida em dois. Os vinte ano que tu já viveu e o pouco tempo que te resta pra viver. Tu já conheceu o amor?”, Tonho se surpreende com a pergunta e o velho finaliza, “Nem vai conhecer”.

Depois de uma breve temporada com o circo, onde o encatamento com Clara resultou numa paixão, Tonho volta para casa e retoma seu lugar na bolandeira³⁷. A volta do irmão entristece o menino Pacu que aquela altura pensava que Tonho teria escapado da morte fugindo com os brincantes. Todavia, o Tonho que volta não é o mesmo, está mergulhado em reflexões, e se volta é pela honra de sua família, não por gozar de qualquer sentimento de glória por ter cobrado o sangue do irmão.

Absorto em seus pensamentos, ao lado do irmão Pacu que anuncia uma chuva de que todos duvidam, Tonho demonstra tristeza. Contudo, um olhar do menino sob a janela da casa avista a andarilha Clara. De pronto a chuva cai. Tonho pula a janela e tem uma noite de amor com a moça, mas esta noite especial é

³⁷ A bolandeira é uma estrutura formada por polias, utilizada na moagem da cana, que encilha o boi impedindo-o de trilhar uma trajetória diferente da circular. A bolandeira, enquanto metáfora, pode ser entendida como aquilo que exaure não somente a força do boi, mas a força do homem, impelindo-o a caminhar sobre o que o está prefigurado pela tradição. No caso de Abril Despedaçado, Tonho deve manter a lógica dos assassinatos, tal qual um boi carregando um fardo.

também marcante por outro motivo: é noite de lua, tempo em que a trégua acaba e o sangue de Tonho deve ser derramado para acabar com a angústia de Isaías.

Ciente do que aguardava o irmão, Pacu traveste-se, entra no estábulo dos Breves e apanha as roupas do irmão, saindo em meio à caatinga, tentando se lembrar da história que o livro dado por Clara suscitava: “O menino caminha a passos firmes. A fita preta é claramente visível em seu braço. O menino avança, sabe o que vai acontecer, e espera pelo tiro”. Morto no lugar do irmão, uma verdadeira oblação, Pacu é estopim para o dismantelamento da *vendetta* que já estava prenunciado em suas contestações e questionamentos que, mais tarde, também passaram a ser de seu irmão.

“Mataram o nosso menino”, diz o pai. “Pega a arma, Tonho. Já! Não tem trégua, cobre o sangue já, cobre o sangue desses porco! Vai, meu filho! Cobre o sangue!! Já!”. Mas Tonho é surdo às ordens do pai, “cruza a porteira e pega a estrada, no caminho oposto ao do assassino do irmão”, ele vai ao encontro do mar, sonho do menino, tomando o caminho na encruzilhada que ninguém ainda havia tomado. Assim, Tonho surge encarando o mar, um “mar enorme, aquele mundo de possibilidades. É um homem que o descobre”.

Visto os dois enredos, é possível notar que o que Salles faz em sua transcodificação intersemiótica não é uma simples passagem, em que se equivalem todos os eventos ou acontecimentos, de um sistema a outro. Salles, como afirma Bello (2005), oferece “uma experiência perceptual que corresponda àquela que se obteve conceptualmente”. Uma experiência perceptual que também é autônoma, sendo o filme um objeto artístico particular. Mesmo operando “transferências” – aquilo em que não se mexe, apenas se transfere, como a vendeta ou a tensão entre indivíduo e cultura no caso em questão – há sempre a possibilidade criacional, que é a “adaptação” de fato. Toda tradução, ainda com Bello (2005), “como todo ato hermenêutico, é parcelar e parcial, inscrevendo-se numa cadeia de semiose em principio intérmina. A tradução total e definitiva, como a hermenêutica total e definitiva, é uma utopia e um pesadelo.”

2.4 Abril Despedaçado como produto da “retomada”

Se a década de 1950 - notadamente sua segunda metade – pode ser considerada temporalidade privilegiada no que diz respeito à reflexão sobre o cinema brasileiro³⁸, e a década de 1960 concebida como contexto de ação, onde o desejo revolucionário deu o tom das produções cinemanovistas³⁹, o decênio de 1980 e o começo dos anos de 1990, por seu turno, são marcados pela estagnação do cinema nacional.

O cenário de redemocratização do País, bem como de grande parte da América Latina, parecia ser o ideal para o ressurgimento da utopia de construção e de consolidação de uma indústria cinematográfica nacional. Entretanto, a gestão do primeiro presidente democraticamente eleito após a ditadura militar, Fernando Collor de Mello, não correspondeu às expectativas, ao contrário, foi desastrosa também culturalmente, deixando “um legado extremamente negativo para o cinema nacional” (LEITE, 2005).

Logo após sua posse, Fernando Collor editou uma série de medidas provisórias, dentre as quais aquela que dissolvia a Embrafilme⁴⁰, “órgão estatal que durante mais de uma década estivera à frente da gestão do cinema nacional” (LEITE, 2005). Não obstante o diagnóstico elaborado pelo Secretário de Cultura⁴¹ à

³⁸ A realização de congressos com o objetivo de se refletir sobre a situação do cinema brasileiro marcou a segunda metade dos anos 1950. Produtores, diretores, artistas, intelectuais e estudantes, especialmente no Rio de Janeiro e São Paulo, foram os responsáveis por este cenário de reflexão que também teve como produtos a formação de comissões e de grupos de estudos, como a Comissão Federal de Cinema (1956) e o Grupo de Estudos da Indústria Cinematográfica (1958).

³⁹ O Cinema Novo, inspirado no neo-realismo italiano, surgiu no Brasil no final da década de 1950. Este movimento tinha como horizonte, segundo Leite (2005), a consolidação de um cinema revolucionário, que tivesse a nação como referência. Defendendo posição de que o cinema brasileiro deveria assumir um papel de transformação, jovens cineastas – dentre eles Gláuber Rocha – saíram às ruas, passando a utilizar “a câmera na mão, abandonando o velho tripé, a empregar pouca luz e levar para as telas das salas de cinema espalhadas pelo país novos atores e, principalmente, filmes com propostas revolucionárias” (LEITE, 2005). Reflexões sobre a Identidade Nacional, postura refratária aos ditames da indústria hollywoodiana, esforços no sentido de estabelecer e consolidar uma indústria cinematográfica nacional, constituíram os principais pilares do Cinema Novo.

⁴⁰ A Embrafilme foi criada em 1969, assumindo as atribuições do Instituto Nacional de Cinema, em decadência e definitivamente extinto em 1975. A Embrafilme, neste sentido, tinha como função básica promover e estimular o desenvolvimento do cinema no país, tendo também como responsabilidade a formulação e a execução de políticas governamentais relativas ao processo de produção, importação, distribuição e exibição de filmes no Brasil e no exterior (LEITE, 2005). A empresa, que foi dissolvida em 1990, teve como primeiro filme produzido *São Bernardo*, de Leon Hirszman.

⁴¹ O descaso do Governo Collor com a cultura talvez possa ser aferido a partir do rebaixamento do Ministério da Cultura à condição de Secretaria de Cultura.

época, Ipojuca Pontes⁴², justificando a extinção do referido órgão⁴³, é fato que a dissolução da Embrafilme trouxe inúmeros prejuízos ao cinema nacional: sem a proteção do órgão contra a concorrência estrangeira, o número de produções brasileiras reduziu-se drasticamente.

Concentrando esforços para “desobrigar o Estado dos negócios do cinema”, a administração de Ipojuca Pontes caminhava dialogando com a idéia da livre competição, o que significava dizer que os filmes brasileiros deveriam enfrentar, sem nenhum tipo de proteção, os filmes norte-americanos. Contudo, motivado pelos desgastes sofridos, sobretudo com as suspeitas de corrupção, o governo Collor adotou a substituição de ministros e secretários como forma de readquirir a credibilidade perdida; neste novo cenário, destaca-se a figura de Sérgio Paulo Rouanet, embaixador que assumiu a Secretaria de Cultura.

Empenhando-se para colocar a questão da cultura numa posição de centralidade, preocupando-se principalmente com a problemática do cinema nacional, Rouanet apostou no diálogo com o segmento da área cinematográfica como possibilidade de mudança. E foi deparando-se com as demandas de tal segmento que sua Secretaria implantou a lei de incentivo à cultura que levaria seu próprio nome, a Lei Rouanet, configurando-se como ponta-pé inicial do processo de reconstrução da cinematografia brasileira.

A mobilização de Rouanet ecoou nos governos posteriores, de Itamar Franco e Fernando Henrique Cardoso, que tomaram para si a tarefa de aprimorar e potencializar estes primeiros esforços. Na administração de Itamar Franco, por exemplo, o Ministério da Cultura foi recriado, tendo como um de seus principais objetivos o incentivo à produção de filmes brasileiros. A edição da lei nº 8.685, conhecida como lei do audiovisual, promulgada em 1993, também teve fundamental importância neste processo de reestruturação.

O final do século XX, portanto, para a área cinematográfica brasileira, foi marcado pelas leis de incentivos fiscais. Tais leis, juntamente com esforços de outra

⁴² Escritor, jornalista e cineasta, nascido na Paraíba. Conquistou vários prêmios nacionais e internacionais, dentre suas produções destacam-se: *Canudos*, de 1976 (cinema); *Cinema Cativo* (livro); e a peça *Os Emigrados*, da qual foi diretor.

⁴³ Conforme Ipojuca Pontes, os seguintes fatores tornaram necessária a extinção da Embrafilme: liquidação da frágil infra-estrutura das atividades cinematográficas no país; desunião da classe cinematográfica; fortalecimento da burocracia; esvaziamento da iniciativa privada; e devastação da rede independente de produção, distribuição e exibição (LEITE, 2005).

ordem, contribuíram para estimular a carreira de novos diretores, assim como resgatar a carreira de cineastas consagrados, período que ficou conhecido como “retomada do cinema nacional”: expressão polêmica, mas que não deixa de sinalizar para o reinício das atividades cinematográficas no País, depois de “uma longa interrupção, motivada principalmente pelo fechamento da Embrafilme” (LEITE, 2005).

A “retomada” não ensejou transformações significativas no que tange à infraestrutura da produção do cinema nacional, os filmes desta fase apresentam-se de forma diversa daquelas vistas em outrora. O cinema de “retomada” revela-se, assim, descompromissado no que diz respeito à perpetuação de determinados movimentos cinematográficos brasileiros, como o cinema novo ou o cinema marginal, configurando-se como produtos fabricados a partir de outras matérias-primas.

Os longas-metragens da “retomada” são caracterizados por uma enorme variedade de temas e de gêneros: comédias, denúncias, política, neochanchadas, policiais, épicos ou infantis, todos podem ser encontrados no período desta babel imagética. Segundo Oricchio (2003), diferentes posições podem derivar desta miscelânea temática, desde celebrações da “diversidade” a críticas dirigidas à concepção de mercado que subjaz a este cenário “plural”. Contudo, o autor assinala enfaticamente a relação da produção cinematográfica com o contexto na qual esta está inserida, o que pode auxiliar no realce das marcas do “cinema de retomada”:

Essa variedade da oferta, que não é apenas de gêneros, mas de estilos, pode ser entendida de outra forma. Ela refletiria também a típica fragmentação mental do homem dos anos 1990. Com o chamado “fim das utopias”, cada qual se sentiu liberado para estabelecer a própria agenda de prioridades. De uma maneira deliciosamente livre e confusa, o criador pode optar entre expressar seus fantasmas pessoais, divertir o público ou preocupar-se com a questão social do País. Em tese nada lhe será cobrado, porque, se existe inegável mal-estar na sociedade, este é suficientemente difuso para que não se saiba muito bem como lutar contra ele, ou mesmo exprimi-lo de forma artística convincente. (ORICCHIO, 2003, p.39).

O caráter de fragmentação, fruto da falência das grandes narrativas (GIDDENS, 1991) ou dos meta-relatos (TERRIN, 2004), permite o estabelecimento de uma cisão entre o cinema novo e o cinema de “retomada”. Enquanto o primeiro tem um projeto muito bem delimitado, norteado por idéias revolucionárias de cunho marxista, sobretudo em Gláuber Rocha, o segundo delinea-se a partir de um não engajamento, eximindo-se da tarefa cinemanovista de falar, ou tentar falar, em nome

dos desvalidos contra as elites. A falta de um projeto político, onde cineasta e militante se fundiriam de fato, constantemente é evocada para esvaziar, em termos de importância, a fase de “retomada” do cinema nacional.

Todavia, é fundamental frisar que, como diz Oricchio (2003, p.32),

... boa parte do cinema produzido no Brasil durante esses anos levou em conta as condições do país. Bem ou mal, debruçou-se sobre temas como o abismo de classes que compõe o perfil da sociedade brasileira, tentou compreender a história do país e examinou os impasses da modernidade na estrutura das grandes cidades. Foi ao sertão e às favelas e reinterpretou estes espaços privilegiados de reflexão do cinema nacional, outrora cenário de obras como *Vidas Secas*, *Os fuzis*, *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, *Cinco vezes favela*, *Rio 40 graus* e *Rio Zona Norte*.

Esta prática de reinterpretação de espaços, acima enfatizada, talvez possa ser considerada um dos principais contributos do período de retomada. É bem verdade que o cinema novo, com sua estética da fome⁴⁴, “trazia consigo o imperativo da participação no processo político-social, assumindo inteiramente o caráter ideológico de seu trabalho – ideológico em sentido forte, de pensamento interessado, vinculado à luta de classes” (XAVIER, 1983), e para isso tomava como corolário de seu estilo de fazer cinema a expressão das mais profundas mazelas sociais, sobretudo daquelas que se abatiam sobre o sertão e a favela.

Ao avocar a tarefa mudancista, de questionamento social, de interrogação sobre a afirmação “*somos subdesenvolvidos*”, o cinema novo tomava a carência enquanto sua matéria-prima. Assim, a alienação, a religião, a tradição, a resignação, eram temas constantes de seus produtos. A excessiva ênfase nestas temáticas – signos de atraso, ilusão e sofrimento – parece ter colaborado para o erguimento de uma compreensão unidimensional destes territórios. Dentro desta perspectiva, o sertão do cinema novo, por exemplo, era um sertão refém de determinismos geográficos, climáticos e políticos, onde somente lhe eram permitidas predicação advindas da fome, da seca, do misticismo, da exploração.

⁴⁴ A Estética da Fome - ou Estétyka, como Glauber Rocha preferia grafar – é um manifesto de fundamental importância para a compreensão do projeto cultural dos cineastas brasileiros nos anos 60. Originalmente apresentada em 1965, durante as discussões da Resenha do Cinema Latino-Americano de Gênova, no texto se encontrava, conforme Arnaldo Carrilho, “*algo a mais que a denúncia das misérias latino-americanas – prato suculento para o humanismo colonizador. Encontrava-se aqui enunciado, e anunciado, de maneira clara e irrefutável, o conceito de arte revolucionária, essência da cultura do Terceiro Mundo. Encontrava-se definida a força criadora do delírio da fome, única forma de compreensão desta cultura*”.

Ao revisitar um espaço como o do sertão, sem as mesmas pretensões cinemanovistas, o cinema de retomada parece abrir a possibilidade de se pensar tal território sob um prisma multidimensional. Sem tomar para si a tarefa denunciante e desenvolvimentista, o sertão da retomada apresenta-se, inclusive, como algo fluido, onde os atores locais são ativos, onde os mitos do isolamento e da violência desenfreada e irracional são derrubados, onde a beleza e o encanto também fazem parte do cotidiano destes atores.

Como produto da “retomada”, *Abril Despedaçado* não se furta a esta multidimensionalidade. Dois bois magros, uma bolandeira, o choro pela morte de um filho, a tradição como ordem, um cenário pintado pelos sóbrios tons marrons e pastéis, são signos de um filme que também tem seu lado poético: com vários malabares e uma corda-indiana, com o riso provocado pela piada do palhaço, com o novo como desordem, um quadro construído por uma caótica profusão de cores.

O sertão de *Abril Despedaçado*, como afirma o próprio diretor, Walter Salles (2002), é um terreno de colisões entre tudo aquilo que é trágico e tudo aquilo que é poético, “entre a imobilidade daqueles que habitavam na terra dos Breves e a mobilidade dos brincantes; o gregarismo em oposição ao nomadismo; o que estava dentro da porteira em confronto com a modernidade, ou seja, com aquilo que estava além-fronteira”. Neste sentido, talvez seja possível dizer que, enquanto produto de retomada, *Abril Despedaçado* oferece-se ao largo de uma noção de *sertão* determinada, invariante, imutável, noção que sofre inúmeros abalos, uma vez que não mais se pode desprezar a plenitude e a complexidade de uma realidade que não é só *prosaica*, mas também *poética*, que não é só *faber*, mas igualmente *ludens*.

Um sertão mestiço, contaminado, híbrido, onde não somente a paisagem, mas – sobretudo – o homem, reivindica para si o papel de protagonista, um sertão do movimento, das tensões universais, da possibilidade de escolhas, da fluidez, pode ser observado no filme em questão. É neste deslocamento do macro para o micro, das generalidades para as individualidades, do mar revolto de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* para o mar poético de *Abril Despedaçado* - advindo de um não projeto, se resgatarmos a comparação com o cinema novo – que reside a riqueza da “retomada”: revisitação e reinterpretação.

3. QUANDO GIRA A BOLANDEIRA

Como havia feito em *Central do Brasil* (ano), Walter Salles – junto com seus colaboradores – redigiu uma carta contendo diversas informações referentes ao filme *Abril Despedaçado*. Intitulada de *Aos amigos de Abril*, tal carta tinha como função dividir, com toda a equipe envolvida no processo de feitura do filme, as “características fundamentais” daquele projeto cinematográfico. Como o próprio Salles (2000) destacou, tratava-se “de traçar um vetor de desenvolvimento para o filme, um alfabeto [...] comum a todos”, pois para o cineasta, “um filme coerente é aquele em que cada parte contém e reflete o todo, em que cada elemento vai na mesma direção dos demais”. Ao buscar este vetor comum, Salles passou em revista sobre diversos pontos que considerava nodais no projeto, tais como: a história do filme, a caracterização das personagens, o desenvolvimento da trama, a fotografia, a direção de arte, o figurino, a montagem e os sons. A idéia do diretor era a de que *Abril Despedaçado* fosse um filme que não precisasse recorrer ao didatismo e ao excesso de palavras na construção de sua narrativa: se todas as dimensões acima elencadas ultrapassassem-se, no sentido de também serem auxiliares do processo narrativo, o filme poderia “contar [uma história] sem [usar] palavras” (SALLES, 2000).

Ora, se Walter Salles queria dotar seu filme de qualidades inerentes ao cinema mudo⁴⁵ (BUTCHER & MULLER, 2002), era necessário que um investimento pesado fosse feito em determinados signos, elevando-os – inclusive – à categoria de narradores, e esse foi o caso da bolandeira: planos e seqüências que tinham como objeto a cobrança de sangue, o tempo desta cobrança, o envolvimento dos Breves no ciclo de assassinatos, ou eram precedidos por imagens da bolandeira, ou eles próprios apresentavam tais imagens. Dentro desta perspectiva, a bolandeira é um signo de destaque no filme, é dotado de imensa carga semântica, é metáfora da

⁴⁵ Querendo “dar a *Abril* uma qualidade do cinema mudo, uma expressividade impulsionada pela montagem” (BUTCHER & MULLER, 2002, p.86), Walter Salles mergulhou fundo nas produções cinematográficas russas, enfatizando, sobretudo, o cinema soviético dos anos 20. Nesse sentido, o reencontro com a filmografia de *Sergei Eisenstein* foi, particularmente, inspirador: ao rever *A linha geral*, obra de 1929, Salles decidiu-se por fazer um filme que contivesse elementos que ultrapassassem sua condição material ou sua utilidade primeira, funcionando como espécies de auxiliares narrativos de sua trama. É assim que a *bolandeira* passa a ser incorporada a *Abril Despedaçado*, funcionando à semelhança da *desnatadeira* utilizada por Eisenstein em sua referida obra.

situação dos partícipes da vingança, é a alegoria sobre a qual se desenvolve parte importante da trama.

O presente capítulo, assim como fez Salles, igualmente investe no poder narrativo da bolandeira: aqui, tento utilizá-la no sentido de explorar sua potencialidade elucidativa dentro do filme. Para explicar como o sistema de vinganças se articula, qual a posição destinada a cada indivíduo dentro deste sistema, como se insere o elemento “tempo” neste processo, e como se apresentam as sanções (simbólicas e materiais) para os que dele se negam a participar, faço uso das imagens desta antiga engrenagem, pelo menos originariamente, destinada ao fabrico da rapadura.

3.1 Violência e ordem

No processo de escritura desta dissertação múltiplas vozes se interpuseram. Para tentar maturar minhas reflexões e dar corpo a este trabalho tive de assistir *Abril Despedaçado*, logicamente, inúmeras vezes: algumas fiz sozinho, eram os *visionamentos* destinados a perceber as minúcias estruturais da película; algumas acompanhado de especialistas, gente que trabalhava na seara do audiovisual ou pessoas que já haviam transitado, de alguma forma, pela relação *ciências sociais/imagem* (a estes encontros, ia com a disposição de refinar meu olhar, mas também para trocar informações e bibliografias); outras, assisti acompanhado de grupos maiores⁴⁶, onde a prática de uma sociologia da recepção se insinuava timidamente. E é, justamente, sobre este último tipo de visionamento que quero aqui me deter.

Poucas foram as vezes em que exibi *Abril Despedaçado*, fora do contexto das ciências sociais, e discursos condenatórios sobre os assassinatos presentes no filme não se ergueram. Por mais de uma vez, escutei comentários que continham referências à “brutalidade” e ao “primitivismo” das relações mostradas. Ora, tais comentários tem como base a sensibilidade adquirida dentro do “processo

⁴⁶ Os grupos aos quais me refiro foram formados por pessoas que freqüentavam o *Cineclube do Centro de Humanidade, s da Universidade Estadual do Ceará*, e pelos membros do *Laboratório de Antropologia em Mídias Audiovisuais*, da mesma universidade. Também tive a oportunidade de assistir *Abril...* com grupos maiores em oficinas e mini-cursos ministrados em encontros científicos nas *ciências sociais*.

civilizatório” (ELIAS, 1994)⁴⁷ do qual fizemos parte no decurso da história. Em uma temporalidade onde o Estado racional⁴⁸ está mais do que consolidado, concentrando em si o monopólio legítimo da violência (WEBER, 1999), o estatuto antropológico desta violência é modificado, como assinala João Fatela (1989, p. 14-15):

No Ocidente, a violência apaga-se como prática cultural à medida que se constitui como prática delinqüente. Correlativa do Estado moderno e da economia de mercado, a revolução individualista dos fins do século XVII, ao instituir um novo tipo de relação baseado na dinâmica igualitária (aparecimento do indivíduo como ser ‘autônomo, existente por si e para si próprio’) e não na dinâmica da troca (‘reconhecimento da anterioridade do social’), transforma o estatuto antropológico da violência e, logicamente, a sua percepção.

Das opiniões emitidas pelos grupos com os quais assisti Abril Despedaçado, torna-se fácil depreender uma concepção de violência que a caracteriza como o “espelho da desagregação individualista do tecido social” (FATELA, 1989, p. 15). Entretanto, localizando Abril Despedaçado, como o fez Walter Salles, no ano de 1910, considerando sua situação geográfica (o sertão baiano), e – sobretudo – levando em consideração que o filme é uma adaptação de uma obra que se passa originariamente no mediterrâneo europeu, creio ser possível lançar outro olhar sobre a violência que ele expressa.

Longe de ser uma prática delinqüente, a violência contida em Riacho das Almas é uma prática cultural, componente corriqueiro da vida social⁴⁹(FATELA, 1989). Adquirindo os contornos da modulação *vingança*, esta violência apresenta-se como um vetor de regulação, um instrumento de exercício de um *direito* cuja lógica difere daquele do código penal, fruto de uma estatização⁵⁰. A vingança presente em

⁴⁷ Para Elias (1994), o “processo civilizador constitui uma mudança na conduta e sentimentos humanos rumo a uma direção muito específica”. No surgimento desta nova ordem, advinda dos entrelaçamentos de impulsos emocionais e racionais das pessoas, podemos observar, por exemplo, o recalque gradual de alguns instintos, a evolução dos patamares de embaraço e repugnância, além do monopólio da violência por parte de um Estado centralizado.

⁴⁸ Para Weber (1999 p.526), o Estado racional pode ser definido como “...aquela comunidade humana que, dentro d determinado território – este, o ‘território’, faz parte da qualidade característica -, reclama para si (com êxito) o monopólio da coação física legítima, pois o específico da atualidade é que a todas as demais associações ou pessoas individuais somente se atribui o direito de exercer coação física na medida em que o Estado o permita. Este é considerado a única fonte do ‘direito’ de exercer coação”.

⁴⁹ De acordo com o próprio Fatela (1989, p.22), a violência foi uma fatalidade, durante séculos, “de que os homens aprenderam a se proteger transformando-a em afrontamento lúdico ou em rito propiciatório [...]. À força de a freqüentarem, aprendiam a reconhecer os seus sinais, atenuando e prevenindo, desta forma, a surpresa e a intensidade da sua irrupção”.

⁵⁰ Tal afirmação pode causar certa estranheza, pois – como afirma o próprio Fatela (1989, p.71) – “a história da vingança apresenta-se entre nós como a evocação do seu progressivo apagamento, o que o mesmo é dizer, da

Abril Despedaçado não pode ser vista como uma prática individual, como uma explosão colérica, como um ato feito sob o fogo das paixões, a vingança em *Abril...* é, antes de tudo, um gesto de obediência à ordem coletiva, o que não quer dizer que componentes ou fatores individuais não tenham sua parte no processo:

Estaremos a negar com isto a importância da personalidade individual na origem de um crime? É evidente que não. Mesmo no caso em que o móbil é de ordem cultural, ligado a valores fundamentais, como acontecem com certos tipos de homicídio, as razões psicológicas podem ter a sua importância, facilitando ou reforçando as soluções violentas; o que está errado é tomar a razão social pela razão individual, dissolvendo a primeira na última. (FATELA, 1989, p,18).

Neste sentido, como salienta o antropólogo português, em certas sociedades a vingança tem uma razão social, é fabrico da própria sociedade para existir enquanto sociedade. Nestes contextos, o homicídio apresenta-se como um imperativo social acionado para defender os valores fundamentais do grupo.

Analisar *Abril Despedaçado*, e isso vale tanto para sua versão fílmica quanto para a literária, é deparar-se com aquilo que Maffesoli (1987) chamou de “paradoxo” da violência. No filme em questão, existe uma violência que - ao invés de desagregar, romper, dissolver – apresenta-se como “liga”, como possibilidade de manutenção da coesão social. Há uma “positividade” na vingança de Abril..., como há uma “positividade” no fenômeno da guerra, analisado por Clastres (2004) nas sociedades primitivas. Tal positividade passa ao largo de valorações, mas indica um evento ou fenômeno que contribui para a perpetuação do laço social.

Em *Riacho das Almas* opera uma violência ritualizada – que, obviamente, difere da violência racionalizada presente no Estado burocrático, que de tão racional tornou-se “irracional”⁵¹ (MAFFESOLI, 1987, p. 18). A violência em ADF serve à

forma como foi sendo “banida” do campo do direito, à medida que este passava para o domínio exclusivo do Estado”.

⁵¹ Sobre a questão racionalidade e irracionalidade, proposta por Maffesoli (1987, p. 18), é interessante ver a posição do próprio autor ao comentar uma citação de Weber (1999): “‘Durante o desenvolvimento histórico, o uso da força física foi monopolizado de modo crescente pelo órgão de repressão de uma espécie determinada de socialização e de comunidade concordante: a organização política. Desse modo, ela foi convertida pelos poderosos e, finalmente, por um poder que se atribui formalmente a aparência de neutralidade, numa ameaça organizada pela repressão’. Não podemos definir melhor o processo que conduz primeiramente à abstração do poder em relação à ordem social e, em seguida, ao monopólio de uma qualidade dessa ordem social, tornar-se a herança de um *Big Brother* anônimo, controlador e construtor da realidade, já que, sem um processo comunal possível, a violência, abstrata e legalmente exercida por um só (indivíduo, grupo, órgão, burocracia...), torna-se diretamente ameaçadora, determina a obediência e, portanto, conforta o poder. A super-racionalização dessa estrutura social termina num irracionalismo completo e terrificante que leva os indivíduos à mais ‘primitiva’ das angústias”.

ordem imposta pelo coletivo: ela é fruto de um “processo comunal”, tem suas raízes fincadas no próprio substrato cultural da comunidade.

Dito isto, resta-me, agora, debruço-me definitivamente sobre as veredas de *Riacho das Almas* a fim de proporcionar ao leitor uma caracterização deste tipo de sociedade que chama à baila o “aspecto construtivo” da violência, ou seja, que faz uso de uma “violência auxiliar da ordem”, concebida como “mecanismo produtivo” (MAFFESOLI, 1987, p. 29-30) e mantenedor de um cosmos.

3.2 Bases materiais de um conflito: o boi e o açúcar

A primeira vez em que a bolandeira aparece no filme, logo em seu começo, explicita a constituição geral desta estrutura imprescindível aos engenhos de outrora. A câmera, posicionada sobre a bolandeira, registrando imagens do alto e em um plano relativamente aberto, enfatiza ainda mais a idéia de expressar a generalidade dos elementos que a compõe. No registro é possível ver dois bois, presos por meio de uma canga, movimentando-se em trajetória circular com o objetivo de girar as polias da bolandeira que, por sua vez, são responsáveis pela moagem da cana-de-açúcar. Ainda é possível ver, entre as frestas das polias e das estacas que formam este “carrossel medieval” (Roteiro *apud* Butcher & Muller, 2002), a presença do homem: é ele que tange os bois, incita-os na sua trajetória; é ele que introduz a cana no sistema de engrenagens para a moagem; e é ele que traz os feixes de cana novos que são deitados sob um solo de tons pastéis e avermelhados que dão contorno ao “terreiro” ou à “capoeira” dos domicílios rurais.

Homem, boi e cana – nesta cena gravada externamente e ainda de dia (o que oportuniza, sobremaneira, a observação do ambiente em que a bolandeira se inscreve) – estabelecem uma relação quase simbiótica: o homem põe a cana nas engrenagens que, moída pela força dos bois, se tornará rapadura e será vendida no comércio local. Homem, boi e cana, assim, relacionam-se no sentido de prover a subsistência material deste mesmo homem. Entretanto, essa relação de complementaridade que se estabelece no uso da bolandeira, não é regra em todo o sertão: boi e cana de açúcar rivalizam, ao longo da história do Brasil, enquanto atividades econômicas.

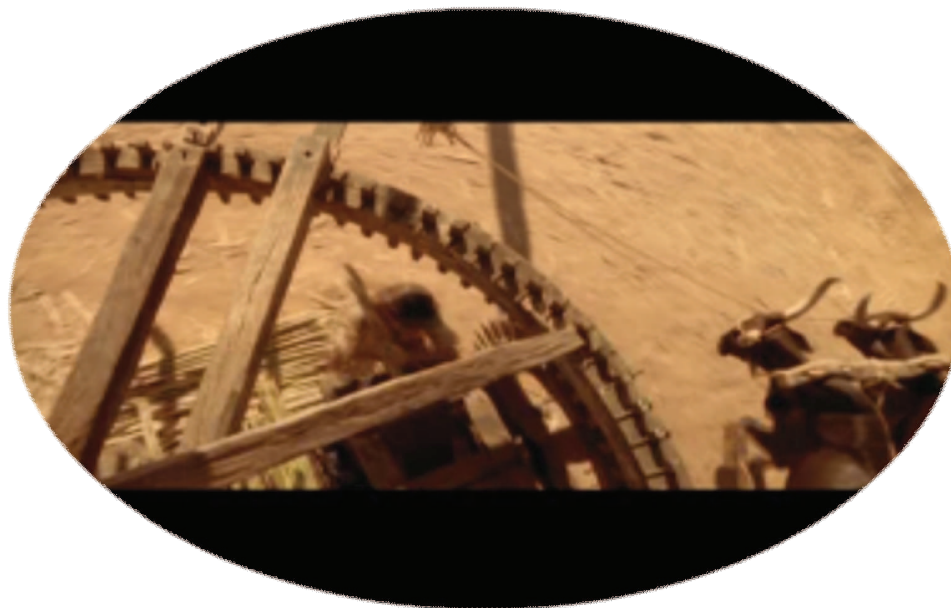


FIGURA 1- A bolandeira

O processo de povoamento do interior nordestino pautou-se, de acordo com Vieira Júnior (2004, p.24), num movimento econômico e social que teve como base a lavoura canavieira. Segundo o autor,

O paulatino crescimento da produção agrícola exportadora no Brasil, em especial nas regiões litorâneas da Bahia e de Pernambuco, que se intensificou no século XVI, aumentou a necessidade de terras para o plantio e exploração da cana-de-açúcar. Do Rio Grande do Norte até Maceió, passando pelo Recôncavo baiano (com seus solos férteis e rios navegáveis) o açúcar deixava sua marca no solo e no aumento populacional.

Desse modo, é diante da necessidade de se dilatar o espaço para a produção agrícola que o sertão – concebido, primeiramente, com o significado de “lugar longe do litoral” ou de “grande vazio inculto e desabitado” (VIEIRA JÚNIOR, 2004) – passa a ser povoado.

Todavia, é importante sublinhar que tal processo de povoamento não se fez isento de conflitos. A terra necessária à expansão agrícola é também a terra pleiteada pelos criadores de gado, que já haviam saído da Zona da Mata, açucareira

por excelência⁵², à procura de novos terrenos para suas criações, como pode ser percebido chamando, novamente, Vieira Júnior (2004, p.24) ao diálogo:

A agricultura exportadora – que carecia de grandes quantidades de terra, poderia encontrar no criatório de gado, normalmente voltado para o abastecimento dos engenhos e das vilas, um incipiente rival na utilização e monopólio da terra. Essa rivalidade merecia uma especial atenção, principalmente por ser a pecuária extensiva praticada na América portuguesa, onde o gado é deixado à lei da natureza, e por isso necessitava de uma vastidão de pastos e de recursos hídricos mínimos, além do sal como suplementos alimentar.

Encerrados em um mesmo território, a pecuária e a plantação de cana de açúcar, apesar de em alguns momentos operarem sob uma lógica de complementaridade⁵³, estabeleciam proximidade fértil em possibilidades de conflitos, pois “muitas vezes esses rebanhos chegavam a devorar lavouras de feijão e arroz, ou o broto da cana em fase de crescimento” (VIEIRA JÚNIOR, 2004, p.24).

Este conflito, que se apresenta em um Brasil ainda colônia, talvez possa ser considerado o estopim da querela entre os Breves e os Ferreiras. Mas Walter Salles não localiza sua obra no ano de 1910? Pode perguntar o leitor. O filme *Abril Despedaçado*, de fato, é localizado em 1910, contudo uma observação atenta das falas do menino Pacu e de seu pai, o patriarca Breves, revela mais, como pode ser visto no roteiro do filme (ROTEIRO *apud* Butcher & Muller, 2002, p.193):

MENINO [em off] O pai é que toca os boi pra rodar a bolandeira. No tempo de vô, os escravo é que fazia o serviço todo. Agora é nós mesmo.
.....

PAI Presta atenção, menino. Teu avô, teus tio, o teu irmão mais velho, eles tudo morreram pela nossa honra e por esta terra.

A partir da interpretação das duas falas, é possível notar que o conflito não se origina no ano em que o filme se passa. Talvez seja possível, ainda com base na interpretação das falas e na especulação do tempo que separa uma geração de

⁵² Buscando o tipo de solo mais fértil, os engenhos alastravam-se por grande parte do território da Zona da Mata, aproveitando-se também da proximidade desta região com o litoral: aqueles que tinham fazendas de açúcar próximas ao litoral levavam vantagens no que diz respeito ao escoamento da produção, na competição do mercado exportador o mar aparecia como uma via privilegiada. No processo de interiorização do açúcar, a água ainda figura como elemento central para o sucesso, agora são os rios que se apresentam como uma excelente possibilidade de rota para o escoamento.

⁵³ Os engenhos, como visto na cena de ADF acima descrita, também precisavam de bois “enquanto força motora no movimento das moendas ou no transporte das cargas açucareiras, além, é claro, para a subsistência alimentar de seus moradores” (VIEIRA JÚNIOR, 2004, p. 25). Por outro lado, o incremento populacional possibilitado pelo açúcar – no que diz respeito à produção e ao transporte do açúcar – garantia um bom mercado consumidor para a pecuária.

outra, dizer que o conflito tem sua gênese num tempo passado, que pode guardar certa proximidade com o tipo de estrutura econômica e social presente no Brasil Colônia. E isso se admitirmos que o conflito se originou à época do avô do menino (como não há nenhuma frase assertiva também é possível que a briga tenha tido sua gênese num tempo ainda mais remoto).

Breves e Ferreiras, portanto, tem a posse e a manipulação de terras como ponto de discórdia, como o elemento gerador da briga entre as famílias. Nos alicerces econômicos, materializa-se a citada disputa entre pecuária e açúcar: Os Breves são plantadores de cana e os Ferreiras são pecuaristas, a terra é o espaço que não foi dividido e, sim, tomado. E é esta primeira afronta, a tomada de terras por parte de uma das famílias, que põe a roda da vingança para girar:

MENINO [em off] Pra chegar nos Ferreira, Tonho vai pisar em chão que já foi nosso.

.....

MENINO [em off] Os Ferreira tomaram, e nós tomamos dos Ferreira... Agora é deles de novo. Foi assim que começou a briga. Pai diz que é olho por olho. (ROTEIRO *apud* Butcher & Muller, 2002, p. 196).

Um texto escrito pelo roteirista do filme, Sérgio Machado, e publicado no livro de Butcher & Muller (2002), pode ser ainda mais claro sobre os motivos que levaram os Breves e os Ferreira a se tornarem rivais. Ainda que fictício, não tendo sido incorporado ao projeto final de *Abril Despedaçado*, é notório o papel central que a terra ocupa na trama desde suas fases iniciais:

UMA POSSÍVEL HISTÓRIA DO CONFLITO ENTRE OS BREVES E OS FERREIRA

Os Ferreira e os Breves chegaram à região dos Inhamuns – área seca e montanhosa no sudoeste do Ceará, fronteira com o Piauí – na segunda metade do século XVIII. Os Ferreira vieram do norte do Ceará, região do Sobral, e os Breves de Pernambuco e da Paraíba.

Os Breves tiveram seu apogeu no início do século XVIII, quando eram os maiores produtores de cana-de-açúcar da região e comandaram o comércio e a distribuição de rapadura e aguardente.

Os Ferreira sempre tiveram a pecuária como sua principal atividade. E também cultivaram um grande interesse pela política.

A partir de meados do século XVIII, as duas famílias controlavam praticamente sozinhas toda a região: a política, a justiça, o comércio. Naquela época, eram comuns os casamentos entre os membros dos dois clãs.

Na primeira década do século XIX, iniciaram-se pequenas querelas entre os Ferreira, que precisavam expandir suas terras para pastagem, e os Breves, que não podiam abrir mão dos baixios e das terras próximas aos rios, as únicas apropriadas para o cultivo da cana.

O clima entre as duas famílias ficou mais tenso depois da seca de 1816, quando os Ferreira perderam várias cabeças de gado por falta d'água.

Uma discussão sobre demarcações de terra, relativa à colocação de uma cerca detonou o confronto que já era iminente.

A terra é a base material do conflito, é a partir desta disputa por espaço físico para expansão de atividades econômicas que o ciclo de assassinatos entre as duas famílias se projeta. A violência, assim, apresenta-se como instrumento de mediação ou de resolução de conflitos: é a partir de um assassinato que a perturbação do equilíbrio entre as duas famílias, provocada pela tomada de terras, é estabelecido. Entretanto, um assassinato gera, irremediavelmente, outro. No afã de resgatar o equilíbrio perdido, as duas famílias alternam um direito de matança, de cobrança de sangue, que é regido por um código, por um padrão de moralidade que abarca todos os habitantes de Riacho das Almas.

3.3 Riacho das Almas: caracterização de uma sociedade de honra

Como dito, em ADF, os Breves e os Ferreira estão envolvidos em uma briga de família. Tal conflito é regido ou regulamentado por um código de orientação moral⁵⁴. Em sociedades onde o braço do Estado não chega ou não tem o interesse de chegar - bem como em territórios que não se sujeitam a obedecer a um poder central⁵⁵ - valores hierarquizados, orientações ou regulamentações, definidas pela

⁵⁴ Um código pode ser interpretado como "autoridade externa" (HELLER, 1970), um conjunto de regras interiorizadas e reconhecidas pelos membros de uma comunidade que quando quebradas acarretam consequências aos transgressores. Um código também poderia ser entendido como o espaço de ordenamento ou de materialização de uma moral, considerada "um conjunto de normas e regras destinadas a regular as relações dos indivíduos numa comunidade social dada" (VÁZQUEZ, 2007). No livro *Abril Despedaçado*, existe um código positivado, escrito, um livro que explicita quais condutas ou comportamentos, quais formas de controle e regulamentação, recaem sobre os habitantes das montanhas do norte da Albânia. Em *Abril Despedaçado*, versão cinematográfica, o código moral que rege o comportamento dos habitantes de Riacho das Almas não é algo material, no sentido de um livro. O código materializa-se, como mostro no transcurso deste trabalho, na prática daqueles que comungam com seus preceitos. Mais que uma "autoridade externa" que se impõe sobre a forma escrita, a moral é vivida no cotidiano de cada habitante daquela comunidade. Em momento ulterior voltaremos ao tema.

⁵⁵ A situação das montanhas norte-albanesas, o *Rrafsh*, onde se passa a versão literária de *Abril Despedaçado* se enquadra neste rol de regiões que se recusam a admitir um poder centralizado, no caso um poder que tem como ponto de emanação a capital da Albânia, Tirana. A estruturação de um código de regulação próprio, onde a violência de sangue é constante, pode ser - neste sentido - produto de uma rebelião ao poder central e da recusa em obedecer algo imposto de fora. Também em países de vendetta (Cabília, Córsega e Sardenha, por

própria sociedade, se abatem sobre os comportamentos de indivíduos e de grupos. Estes códigos, este conjunto de valores, estes padrões de moralidade, definem – portanto – a dinâmica social dos lugares em que operam⁵⁶.

A causa do conflito entre as duas famílias de ADF era a terra, e de acordo com o código local a vingança seria a natureza da violência (FATELA, 1989) reguladora. Ou seja, tendo os Breves sido maculados em seu direito de propriedade, cabia a eles cobrar tal ofensa utilizando o homicídio como instrumento. Contudo, o código de Riacho das Almas pressupõe uma relação de reciprocidade entre os envolvidos numa “intriga” (MARQUES, 2002): Breves e Ferreiras estão ligados, têm um vínculo, quase perene, que projeta as duas famílias num regime de ofensas e contra-ofensas. O termo “intriga”, utilizado por Marques (2002), já sinaliza a perenidade da relação: para a autora, numa relação de “intrigados”, uma ofensa passada é constantemente lembrada, devendo ser materializado um revide do ofendido para com seu ofensor. A atualização da lembrança e do revide, também, ocorre em sentido oposto: o novo ofendido, o ofensor de outrora, deve tornar-se novamente ofensor.

A idéia de círculo ou de ciclo aí está presente, a bolandeira é a metáfora deste “direito” a violência que se alterna entre as mãos dos Breves e dos Ferreiras. O movimento circular está posto, *ad infinitum*, se nenhuma das famílias resolver encerrar a contenda. O interessante é perceber que diferentemente do *don* maussiano (2001), a vingança não pode impelir aquele que recebeu a retribuir: estamos falando do “recebimento” da morte, como um morto pode retribuir qualquer coisa? Assim, a vingança pressupõe, sempre, a presença de um terceiro. É este que irá retribuir a morte em nome do morto, pois o assassinato, como se sabe, é “irreversível” (ANSPACH, 2002).

exemplo), bem como em regiões montanhosas de Portugal, a “violência física parece alimentar-se de um sentido apurado de liberdade e de uma forma de viver em que as condições geográficas de isolamento têm forçosamente de interferir” (FATELA, 1989, p.53).

⁵⁶ No Brasil colônia, destaca Oliveira Vianna (1973), o Estado estava muito distante de acompanhar a expansão territorial dos colonizadores. A estes, portanto, couberam as primeiras estruturas sociais da colônia, baseadas num agrupamento em torno de famílias ou clãs, e caracterizados por uma produção doméstica em grandes propriedades.



FIGURA 2 – Os bois em trajetória circular

Neste contexto, é importante perceber que uma vez já estabelecida a “intriga”, o ato inaugural do conflito parece ficar em segundo plano: de acordo com os ditames locais, uma ofensa não pode ficar sem resposta. Mesmo tendo se apropriado das terras dos Breves, os Ferreiras não vão deixar de cobrar o sangue do seu ente morto. Assim, “o assassinato de um dos meus parentes, independente de justificação aos olhos do adversário, para mim é o início de uma absoluta dívida sagrada...” (TRICAUD *apud* ANSPACH, 2002, *tradução livre*).

Uma vez tendo a vingança sido concretizada, afirma Anspach (2002, p.15), o equilíbrio perdido parece ser restaurado. Contudo, logo que restaurado ele está ameaçado mais uma vez, pois os próximos do morto nunca deixarão de aplicar o lema “matar o assassino”:

Sobre a necessidade de lavar o sangue com sangue, o acordo entre os campos opostos é perfeito. Assim, a oposição mais extrema, mais violenta, tem por base um princípio de identidade. Matar o assassino: Enquanto as duas partes permanecem em acordo sobre este princípio, o conflito vai se perpetuar, com a regularidade de um mecanismo que gira sobre si próprio.

Ora, mas este código de ações, de prescrições e de proscricções, como se verá mais adiante, orbita em torno de valores hierarquizados, salvaguarda o “sagrado” da sociedade. A um conjunto ou código de ações práticas de violência,

como na vingança, associam-se os valores fundamentais, no caso em questão a *honra* aparece como o principal deles. Mais que uma “intriga” que teve como “questão”⁵⁷ a terra, está envolvida na relação Breves/Ferreiras a noção de honra⁵⁸. Em uma sociedade de *inter-conhecimento*, ou seja, onde todos guardam alguma proximidade, a solidariedade e a rivalidade caminham de mãos dadas, como afirma Fatela (1989, p.56):

... nesta sociedade onde todos se conhecem, mas onde todos se observam, onde ninguém recusa uma ajuda mas onde cada qual se apressa a divulgar a mais pequena falta do vizinho, a violência, em vez de ser neutralizada pelo olhar implacável da opinião, é por ele estimulada.

Assim, a relação de inter-conhecimento é princípio para o funcionamento da honra enquanto valor coletivo. A violência evocada para salvaguardar tal valor é estimulada pelo olhar do “outro”, que também é um “mesmo” no sentido de compartilhar os mesmos valores fundamentais. O olhar do outro estimula a cobrança, a recompensa, a resposta, por meio da violência, de qualquer ofensa destinada aos citados valores fundamentais. O olhar do outro é onde a vergonha nasce, quando este não se acanha em divulgar as faltas dos vizinhos, quando este não fica tímido em publicizar as condutas que ferem os ditames do código local:

... todos os moradores sabem que suas ações muito possivelmente acabarão sendo, em maior ou menor grau, com maior ou menor detalhamento, objeto dessas narrativas – inclusive das suas próprias narrativas. Vizinhos e parentes formam o cerne do “público” (segmentado de acordo com a sua proximidade social, com o seu pertencimento a distintos círculos de relações) das ações de cada um e de todos; e formam também um “autor” (igualmente segmentado) das narrativas sobre essas ações, através da co-participação em eventos centrados na narrativa dos

⁵⁷ Para Marques (2002), a “intriga” nasce de um conflito, de uma querela. A causa, o motivo do desentendimento ou do conflito é chamado “questão”, pela antropóloga. Assim, uma *intriga* é uma relação entre os envolvidos numa “questão”.

⁵⁸ O conceito de honra – assim como suas problemáticas – talvez possa ser considerado um tema clássico, em face de sua recorrência, na teoria social. Lançando um olhar retrospectivo sobre este, facilmente, perceberemos que seus estudos giram em torno, como diz Rodhen (2006), de um conjunto de referências comuns, centradas em pesquisas desenvolvidas no mediterrâneo. Contudo, deve-se dizer que tal gravitação em torno destas pesquisas não pode nos levar a pensar que a noção de honra é a mesma em todos os lugares. A autora nos convida, ultrapassando a prática da cristalização, a prestar atenção na variedade de formas pelas quais o conceito se apresenta, não sendo possível entendê-lo fora de seus contextos específicos. A definição de Pitt-Rivers (1997) ressalta a envergadura do conceito: “A noção de honra tem várias facetas. É um sentimento, uma manifestação deste sentimento na conduta, e a avaliação desta conduta através de outros, quer dizer, reputação. É, ao mesmo tempo, um sentimento ou valor interno para o indivíduo e externo a ele – algo que se relaciona com os sentimentos dele, o comportamento dele, e o tratamento que ele recebe [de outros que compartilham tais sentimentos]. Muitos autores deram ênfase a um destas facetas à custa dos outros; porém, do ponto de vista das ciências sociais é essencial ter em mente que honra é simultaneamente tudo isto, ambas as funções – psicológicas e sociais – se relacionam e a honra se levanta, assim, como um mediador entre as aspirações individuais e o julgamento da sociedade”.

fatos observados na comunidade, seja nas narrativas sérias, informativas, dramáticas/trágicas, ou cômicas/irônicas, formando uma densa rede de julgamentos e interpretações enquadrados em distintas “molduras” [...]. Esses julgamentos e interpretações estão centrados [...] na avaliação das qualidades morais de seus “personagens”, que são pessoas que fazem parte de famílias, e no estado das relações dentro de famílias e entre elas. (COMERFORD, 2003, p.32).

Se os Breves não tivessem retornado a afronta que receberam, seriam imediatamente julgados pelo olho do coletivo. A honra deles seria posta em questão, seu prestígio e sua posição de respeitabilidade diante do coletivo seriam maculados. Como todos os moradores de Riacho das Almas, os Breves estão sujeitos a uma rede de observação mútua, devendo evitar que seu nome seja envolvido em *fofocas*, num processo de crítica de suas atitudes e de desvalorização de sua honra.

O homicídio para os Breves, então, apresentou-se como instrumento de resgate – instrumento legitimado pelo padrão de moralidade de Riacho das Almas – de sua honra. Entretanto, o mesmo conjunto de regras se afirma para os Ferreiras, impelindo-os a responder a contra-ofensa, igualmente, em forma de homicídio, implicando em uma reparação que deve ser praticada outra vez, rumo ao infinito (ANSPACH, 2002).

A honra, questionada na conduta daqueles que não respondem as afrontas, expressa – como afirma Pitt-Rivers (1997) – uma avaliação da pessoa de acordo com os parâmetros que são usados para avaliar outras pessoas de um mesmo grupo, podendo – portanto – ser vista como um reflexo dos valores do grupo com o qual uma pessoa se identifica. Mas a honra como um fato, além de ser sentimento, não somente se refere ao julgamento dos outros, mas relaciona-se também com o comportamento deles. É por isso que

...o que transparece da prática do homicídio é que, para o homem rural, a honra não reside apenas no conjunto de valores e interditos que ele deve ser capaz de defender, mas no comportamento violento que não deve hesitar em adotar para poder defendê-los (FATELA, 1989).

Neste sentido, não é absurdo falar que a causa da violência (no caso de ADF, a terra) e a natureza da violência (o homicídio ou a vingança) se entrelaçam intimamente. A natureza da violência, a conduta de resposta, é tão importante no movimento de manutenção da honra quanto o valor ao qual esta prática destina sua proteção. Ainda sobre o tema, Fatela (1989) lança uma pergunta que pode ser tomada como tentativa de uma explicação:

Se a vingança “absorve” desta maneira as causas imediatas que a determinam, confundindo-se com a própria razão do crime, não será justamente porque ela representa, e si mesma, uma causa inadiável, na medida em que sua prática e (expressão) é indissociável dos valores que lhe compete defender?

Novamente, aqui, é pertinente chamar ao diálogo a bolandeira. A simbologia do círculo tem, em muitos rituais⁵⁹, um papel demarcatório: a feitura de um círculo estabelece uma divisão espacial e simbólica, um *inside* e um *outside*. Do lado de dentro é que as práticas rituais operam, é onde se estabelece a relação com o sagrado ou com o objeto do culto, o lado de fora é o caótico, é profano, é o comum. Sob a bolandeira, em seu seio, parece ficar resguardada a honra. Simbolicamente, mais que uma estrutura para a produção de rapadura, a bolandeira – metáfora do ciclo de assassinatos, da vingança, entre as duas famílias de Riacho das Almas – evoca a idéia de uma armadura que tem como objetivo proteger o *capital-vida* daquela sociedade, é em seu *inside* que ele se mantém fora de riscos.

⁵⁹ Como exemplo pode ser destacado o ritual *ndembo* do *Isoma*, analisado por Victor Turner na obra *O Processo Ritual* (1974). O *Isoma* “pertence a uma classe de rituais assim conhecidos pelos *ndembos* e identificados como ‘rituais das mulheres’, ou ‘rituais de procriação’, sendo uma subclasse dos ‘rituais dos espíritos dos acentrais’, ou ‘sombas’” (TURNER, 1974). Segundo o antropólogo, quando um grupo de pessoas deixa de reverenciar ou venerar seus ancestrais, as sombras, eles passam a ser atormentados por seus próprios ancestrais. O principal tormento infligido às mulheres é referente à impossibilidade de procriação, sendo o *Isoma* o ritual que objetiva restabelecer, mediante o resgate da veneração das sombras, a fertilidade feminina perdida. A forma processual do *Isoma*, dentre outras coisas, traz a organização espacial como uma das principais características, a fabricação de uma forma circular, nesse sentido, é extremamente comum entre os *ndembos*, funcionando como uma divisa que separa aquilo que é da ordem sagrada daquilo que é da ordem profana: “Cingir algo numa forma circular é um tema persistente do ritual *ndembo*. É geralmente acompanhado pelo processo de fazer uma clareira (*mukomblea*) com enxada. Deste modo, um pequeno reino de ordem é criado no meio disforme da floresta. O círculo é conhecido como *chipang’u*, termo que é também usado para a cerca construída ao redor da residência do chefe e de sua choça dos remédios” (TURNER, 1974, p.29).



FIGURA 3 – A estrutura interna da bolandeira

Por capital-vida – categoria forjada por Verdier (*apud* Fatela, 1989, p.69) – é possível entender:

... o conjunto de pessoas e bens, forças e valores, crenças e ritos que formam a sua unidade e coesão e é figurado por dois símbolos – o sangue, o símbolo da união e da continuidade da descendência e das gerações, e a honra símbolo da identidade e da diferença que permite reconhecer o outro e exigir que ele vos respeite.

Breves e Ferreiras, habitantes de um mesmo território, comungam do mesmo capital-vida. Há uma proximidade relacional entre as duas famílias que é corolário do regime de vinganças⁶⁰, ambas podem ser localizadas em maior ou menor grau num mesmo mapa (COMERFORD, 2003). O conflito inter-familiar, de que fala Fatela (1989), só pode haver numa sociedade de inter-conhecimento onde a rivalidade é a outra face da solidariedade entre pares, onde um cotidiano marcado

⁶⁰ Comerford (2003, p.76), assinala que nos conflitos agudos as partes em oposição, normalmente, são membros de um mesmo círculo social, membros de uma mesmo público. Assim, “enfrentam-se membros de famílias, parentes de tais ou quais pessoas contra parentes de tais ou quais outras; ou, se não parentes, ao menos pessoas ‘familiarizadas’, compadres, subordinados, amigos, pessoas cujos atos são de responsabilidade não apenas estritamente pessoal mas compartilhada, por imposição social, com toda uma unidade social significativa – família nuclear, família-nome, córrego, comunidade, ou frações de qualquer dessas unidades”. Contudo, é importante ressaltar que a completa identidade entre os partícipes de um conflito ou de uma intriga, conforme sinaliza Marques (2002, p.94), afeta diretamente a sua constituição. Segundo a antropóloga, “em suma, vemos que na intriga, os adversários são iguais, mas diferentes. Os antagonistas não podem ser diferentes ao ponto de não haver sentido em uma disputa entre eles, de não se considerarem rivais à altura, para o bem ou para o mal que isto possa significar para qualquer uma das partes. Eles não são absolutamente iguais, porque a própria dinâmica da intriga promove e supõe a diferença entre as partes”. Enquanto mediação de forças, os antagonistas precisam ser “suficientemente iguais para que possam se medir”, mas a total igualdade impossibilita ou encerra este tipo de relação.

por relações agonísticas é evidente. O homicídio – como regulação social – se inscreve nesta forma agonística de viver que, por um lado, estimula a violência e, por outro, a freia⁶¹. Honra, prestígio e reputação estão em jogo,

... ao recorrer à vingança, o indivíduo não faz mais do que tentar reparar o dano que outrem lhe infligiu, atingindo-o no seu mais íntimo território – o nome que permite situá-lo na cadeia das gerações e o designa como ser social. Na vingança, o dano representa necessariamente, para além do eventual prejuízo material, uma injúria que ao pôr em causa o que o indivíduo “estima ser o seu direito”, fere a própria pessoa na imagem que apresenta aos outros para poder ser reconhecida e respeitada (FATELA, 1989, p. 69).

O patriarca da família Breves, constantemente, deixa transparecer que o prejuízo material da perda da terra para os Ferreiras, pelo menos àquela altura da vendeta, não importa tanto. Deitado em sua cama, virado de lado para sua mulher, dotado de um olhar vazio, ele dispara: “Olha em volta, mulher, o que é que sobrou? [...] Nós já perdemos tudo. E se Tonho não voltar, vamos perder também a honra”. Mais que um movimento de anexação de terras para a pecuária – caso dos Ferreira -, em um esforço para retomar um terreno que serviria para a expansão da plantação da cana-de-açúcar – situação dos Breves -, o que está em questão é a manutenção da honra.

O medo manifestado pelo pai de Tonho abre espaço para que outra questão seja colocada: o regime de rivalidade entre as duas famílias, a “intriga” estabelecida, pode até ter nascido de um desentendimento, de uma “questão”, ou de uma “dúvida” (FRANCO, 1997) entre dois indivíduos, mas uma vez sendo proferida uma ofensa – seja física ou verbal – o indivíduo aciona suas convicções de pertencas e também

⁶¹ Como dito, é comum que os envolvidos no conflito sejam vizinhos (MARQUES, 2002; FATELA, 1989; COMERFORD, 2003), sendo a “divisa” o principal motivador de tais relações conflituosas. Segundo Fatela (1989, p. 64), as questões relativas à organização da propriedade figuram entre as questões de honra mais importantes na vida camponesa, “às vezes, por uma tira de terreno ou por uma questão de águas, de escasso valor, gasta-se uma fortuna em justiça, se o gênio dos contentores não prefere o desforço direto”. Todavia, outros tipos de comportamento, tidos como reprováveis, também concorrem para motivação da violência sangrenta nas comunidades rurais. Neste rol podem ser incluídos comportamentos concernentes às “relações amorosas (namoradas desvirginadas, adultério, reprovação de namoro por parte da família de um dos membros do casal), à ofensa a um integrante da família (uma morte, agressão física ou moral), disputas em torno de algum animal (molestar, deixar que invada uma roça ou cause dano a outro animal), acerca de heranças divisas e distribuição das terras entre herdeiros), danos à propriedade ou a direitos alheios (roubo, deslocamento de divisas, recusa do pagamento combinado, desentendimento sobre o preço ou a qualidade do objeto de transação, circulação regular por uma propriedade privada ou fechamento de vias públicas costumeiras), [e] quebra de etiqueta exigida pela ocasião (recusa de dança, omissão de convite, xingamento e uso de palavrões).

suas potências: o grupo, o clã, a família e, por vezes, até a comunidade (quando o espaço de conflituosidade é inter-comunitário⁶²) são também partícipes do processo.

A “questão” entre os Breves e os Ferreiras não começou com seus patriarcas atuais, ela é tributária de outras gerações, foi iniciada no tempo em que o “vô” de Pacu e de Tonho tinha escravos para fazer o serviço de tocar “os boi, pra rodar a bolandeira”, como afirma o próprio Pacu. Contudo, uma “intriga”, como afirma Marques (2002), é potencialmente infinita, ela sofre processos de atualização, vem de um passado – rememorada – para se fixar no presente: “Presta atenção menino, Teu avô, teus tio, teu irmão mais velho, eles tudo morreram pela nossa honra e por esta terra”, é o que fala o patriarca Breves.

A conflituosidade inter-familiar de *Abril de Despedaçado* é duradoura, o motivo do crime, pode muito bem ter desaparecido da memória dos outros membros da comunidade, mas está enraizado na memória da pessoa ofendida, “a vingança ecoa como a dramática impossibilidade de esquecer, a menos que a morte ou a reconciliação tenham vindo saldar a dívida contraída pela ofensa” (FATELA, 1989, p.67).

O ato de tornar grupal, ou clânica, uma ofensa dirigida a um indivíduo é chamada por Marques (2002) de “escala”. A escala, assim, pode ser entendida como a abrangência de uma “intriga”, que varia de acordo com as situações. Segundo a antropóloga, que fez seu trabalho de campo no sertão pernambucano, casos em que familiares distantes tomavam para si as brigas eram comuns, mas também havia casos em que só a família nuclear, ou os entes mais próximos, participavam ativamente do conflito. Em ADF todo um clã é mobilizado, ou pelo menos todos os seus membros masculinos, não havendo possibilidade de alguém que não quisesse tomar partido na vendeta se afastar, como ocorre no sertão analisado por Marques (2002).

⁶² Fatela (1989, p.55), a partir das considerações do estudioso português Silva Maldonado, estabelece três grupos de vítimas nos conflitos de violência sangrenta: “Silva Maldonado destaca três grupos de vítima: um, constituído por pessoas de família dos autores [...], a que devem acrescentar-se pessoas ligadas, de uma forma ou de outra, ao agregado familiar, como amantes, amantes de familiares dos autores, amantes do cônjuge dos autores, namoradas e respectivos familiares, rivais de namoro, etc. [...]; um grupo constituído por conterrâneos e conhecidos [...], e um terceiro, por vizinhos [...]. Vemos assim perfilar-se uma tripla conflituosidade violenta, segundo a organização social portuguesa, que podemos classificar de intrafamiliar, em sentido lato, interfamiliar, a nível de uma freguesia, de uma aldeia ou de um bairro (cidade) e intercomunitária, entre aldeias e freguesias.”

A mobilização de todo um grupo, de um coletivo, na relação de “intriga” indica a proeminência deste sobre o indivíduo:

Destinada a salvaguardar a coesão social, e circunscrita pelo conjunto de valores, normas e interditos que é chamada a defender, a vingança proclama a proeminência do grupo sobre o indivíduo. É em nome desta proeminência que ela se impõe ao desejo daquele que compete praticá-lo e abstrai, de certo modo até, da responsabilidade daquele que a provocou. Desde o momento em que o membro do grupo ofendido falta ao dever de vingança, deixa de poder “aparecer” diante dos outros com o prestígio da sua honra, para “desaparecer” na vergonha de sua humilhação (FATELA, 1989, p.68).

O homicídio, a manutenção do sistema de vinganças, é um imperativo social ao qual Tonho deve se submeter sob pena de envergonhar-se, cair em desonra. Se o indivíduo está diluído no grupo, como afirmou Fatela (1989), é importante ressaltar que a desonra não recai, somente, sobre ele. Segundo Heller (1970) o constrangimento pode ser gradativo, o grupo todo se abate com uma conduta desonrosa de um dos seus membros.

Fruto de um contexto extremamente personalizado - onde os indivíduos se conhecem e conhecem suas histórias -, localizado numa territorialidade simbólica (a comunidade), o “homicídio aparece inscrito numa dinâmica de vingança, considerada não como mera reação agressiva, mas como uma prática culturalmente definida que interpela, para além de seus atores, todo um grupo social” (FATELA, 1989, p.66). É a partir desta dinâmica que Riacho das Almas se estrutura e não deixa de existir enquanto sociedade. O princípio da solidariedade que anima a lógica da vingança tem função de coesão, de salvaguarda dos interesses coletivos. É no fato de incitar respostas enérgicas a qualquer afronta dirigida aos valores fundamentais de uma sociedade, que tal sociedade encontra proteção: atribuir desonra, dessolidarizar-se do membro desviante, classificar aquilo que ameaça, são as estratégias de manutenção da ordem.

Se em sua análise sobre a guerra nas sociedades primitivas, Clastres (2004) define tais sociedades como um *ser-para-a-guerra*, talvez aqui seja possível definir a sociedade de Riacho das Almas como um *ser-para-a-vingança*. A análise de *Abril Despedaçado*, dentre outras perspectivas, abre um espaço de discussão sobre a *positividade* da violência, no sentido desta configurar-se como uma espécie de marco regulatório no que se refere ao comportamento coletivo em geral, e, mais especificamente, às noções de direito, honra e justiça.

Tonho, Matheus, Isaías, ou qualquer outro envolvido na contenda dos Breves com os Ferreira, não podem ser considerados naturalmente violentos, membros de uma comunidade que está fora de uma curva de civilidade (ELIAS, 1994). Tampouco, suas práticas violentas podem ser reduzidas a um discurso economicista. Se há violência na relação entre as duas famílias, ao prejuízo material não pode ser creditada uma posição de centralidade: a “questão” (MARQUES, 2002) é a tomada de terras por parte de uma das famílias, mas a “intriga” (MARQUES, 2002), a relação pautada na violência sangrenta, tem outros “protagonistas” - os valores fundamentais que regem os membros da comunidade em questão, sobretudo a honra, o respeito e o prestígio.

A falha num regime de trocas, como argumenta Levi-Strauss (1976), aqui também não pode ser considerada estopim para a vingança ou para a guerra (CLASTRES, 2004). Assim como nas sociedades primitivas analisadas por Clastres (2004), existe no sertão o apreço pela “indivisão” e pela autonomia do clã, autonomia da família. Neste sentido, trocar é comprometer-se, é a possibilidade de divisão ou de perda de autonomia que vem à tona. A família sertaneja também deseja ser auto-suficiente⁶³. A vingança, bem como a guerra, é a maneira de conservar a unidade, a horizontalidade - no sentido de impedir o “um exterior (CLASTRES, 2004) -, e a autonomia. É instrumento de proteção dos valores capitais de uma sociedade.

3.4 A estruturação da vingança

Se a vingança é um dispositivo do código moral local, que visa a proteger os valores fundamentais de uma comunidade, ela também deve ser acionada e operacionalizada de forma honrada. O homem “useiro e vezeiro” em brigas (FATELA, 1989), aquele que gosta de “questão” (MARQUES, 2002), pode inspirar temor, mas não respeito. Por outro lado, aquele que sabe medir suas ações, que mantém uma postura discreta, uma conduta não ofensiva, mas que não deixa de

⁶³ Seu cotidiano essencialmente vivido em ambiente doméstico, “de onde provêm praticamente a totalidade da mão-de-obra emprega na unidade produtiva e de consumo que constitui” (MARQUES, 2002, p.46), parece ser indício deste desejo de autonomia. Sobre o tema, Marques (2002, p.47) ainda considera que na concepção das famílias sertanejas “não se troca trabalho e não se deseja recorrer aos préstimos dos que não são da casa nas atividades dentro e fora do lar, embora se possa sempre contar com a boa vontade do vizinho para os momentos ou períodos de maior vulnerabilidade, doença ou velhice”.

responder com veemência a uma afronta, é que é considerado um homem honrado, respeitável. Assim, a maneira como se faz uso da violência sangrenta está diretamente ligada aos valores que se procura proteger por esta mesma violência.

No caso do filme *Abril Despedaçado*, é notório que a tradição também regula as etapas da vingança, não se restringindo – somente – a apontar em que situações pode dela ser feito uso. O homem que não respeita tais ditames, que mata apressadamente – por exemplo -, cai em desonra do mesmo jeito que aquele que não respondeu a uma grave afronta. A vingança em *Riacho das Almas*, portanto, é um sistema, um sistema ritualizado.

Para enfatizar ainda mais esta noção de sistema, é interessante tomar a bolandeira novamente como metáfora: enquanto estrutura, a ela não se compõe de uma peça única. Em diversas cenas do filme, é possível notar que se compõe de estacas e de roldanas ou polias. Seu funcionamento ideal, sua máxima potência, no sentido de moer a cana, só pode ser conseguida se todas as peças formarem uma engrenagem, ou seja, cada parte contribui decisivamente para o bom funcionamento do todo: a noção de engrenagem é a noção de sistema.

E não nos esqueçamos dos componentes “vivos” de tal estrutura, imprescindíveis para seu funcionamento, pois de nada adiantaria um sistema que não possui uma força motriz. Homem e Boi também fazem parte deste quadro:

MENINO [em off] O pai é que toca os boi, pra rodar a bolandeira. No tempo de vô, os escravo é que fazia o serviço todo. Agora é nós mesmo.

Tonho coloca pés de cana na moenda ativada pelos animais. O ranger da moenda é intermitente.

MENINO [em off] Tonho, meu irmão, é o que mói a cana... A mãe recolhe os bagaços.

Os pingos do caldo da cana ressoam contra um balde de metal.

PAI Traga essa cana logo, menino. Oxe! (ROTEIRO *apud* Butcher & Muller, 2002, p. 194).

Cada membro da família Breves tem uma função ou papel, uma posição, um conjunto de ações que deve cumprir, assim como cada polia, roldana, ou estaca, também possui a sua. A noção de sistema está posta, a bolandeira, o todo, só age, só funciona dentro do esperado, só cumpre seu objetivo, se todos os outros componentes do sistema também cumprirem perfeitamente seus papéis.

A mesma relação das partes com o todo acontece no sistema de vinganças. Como algo ritualizado, produto de uma sociedade holista, como prática grupal e não individual, para ser concretizada com perfeição os membros do sistema vindicatório devem cumprir com excelência seus papéis. As peças da vingança, é válido ressaltar, são humanas e inumanas: o pai, a mãe e os filhos estão envolvidos, bem como a terra, o tempo, a noção de morte. Neste tópico reflito sobre a importância de cada uma destas “peças” para que a vingança não só atinja seu objetivo, “matar o assassino” (ANSPACH, 2002), mas que atinja em conformidade com os valores que ela mesma defende.

3.4.1 Pai, Mãe e Vingança

Na relação entre Breves e Ferreira não há envolvimento individual. Aliás, seria possível até dizer que não há “individualidade” (MORIN, 1970) entre os envolvidos na briga. O que há, como assinala Fatela (1989), é a dissolução do indivíduo no grupo, são os grupos que ofendem, são os grupos que são chamados à responder as ofensas. Considerado isto, é possível afirmar que em Abril Despedaçado os protagonistas da relação são as famílias:

O conflito, no sentido amplo de sociabilidade agonística, é um pressuposto das relações e foco de estruturação social. Trata-se aqui de contendas entre famílias [...]. Em certo sentido, é nessas contendas, ou tendo-as como pano de fundo, que as famílias se fazem enquanto tais e se tornam, ou não, famílias “que contam” no lugar, cerrando fileiras, medindo-se e hierarquizando-se mutuamente ao esmo tempo que disputam os próprios parâmetros e campos em que se realiza a mútua medição e hierarquização e estabelecem suas hierarquias internas bem como suas rupturas e segmentações. Posto de outra maneira, os conflitos como prática, inclusive retórica, têm um papel fundamental no processo através do qual o termo família ganha sentido no plano discursivo, inserido em narrativas carregadas de categorias de cunho “moral”, em particular a categoria respeito. (COMERFORD, 2003, p.68).

Pouco importa o que os membros individualmente acham ou tem vontade de fazer, pois – como diz Anspach (2002) – “os homens que participam da vingança agem independentemente de sua vontade, eles são apenas máquinas”, ou polias, ou peças, ou roldanas do sistema. Há algo maior que recai sobre eles, tanto Breves quanto Ferreiras, que é o grupo. Se as ofensas são coletivas, dirigidas ao clã, todo ele deve recrudescer, todo ele deve partilhar e assumir seus deveres no que diz respeito à contenda. Uma posição dissidente, contrária, contestatória, pode causar

transtornos físicos e morais ao grupo, como veremos adiante; por isso todos devem estar cientes de seu papel.

Para manter a lealdade ao grupo, categorias como solidariedade e cooperação são chamadas à baila (DOUGLAS, 2007), pois o sucesso como unidade depende da partilha de sentimentos e pensamentos. Um grupo se torna forte, no sentido de proteger sua honra e concretizar a vingança, na medida em que todos os seus membros pensam de forma uníssona. Com este objetivo, os entes masculinos e femininos assumem tarefas importantes no sentido de fazer com que as gerações mais novas “comportem-se” de acordo com a leitura de mundo a eles concedida pela família, baluarte da tradição.

Em Riacho das Almas, no seio da família Breves, é possível notar que papéis o masculino e o feminino desempenham no sentido de manter a solidariedade e a cooperação entre os indivíduos que formam o clã; no caso, os filhos Tonho e Pacu. Há um esforço grande, sem o qual não haveria sucesso, em fazer com que a vingança imponha-se com a força de uma instituição da qual a recusa não é permitida. O patriarca e a matriarca Breves esforçam-se, assim, para partilhar suas categorias de entendimento (DURKHEIM, 1996) sobre o mundo com seus filhos, de modo que, em determinadas situações, as decisões tomadas pela sua prole sejam baseadas naquilo que foi transmitido. A utilização da mesma chave de leitura do mundo, passada de forma inconsciente ou consciente, não importa, é o que vai permitir o êxito do clã na empreitada da vingança.

O pai Breves pode ser considerado a manifestação da “lei do eterno ontem”, lançando mão das palavras de Weber (1999). Descrito por Salles (2000) como tendo uma “face áspera, rude, seca e ríspida”, ele incorpora todos os valores da tradição. Sua atitude diante da bolandeira nos permite pensar sobre a sua função na constituição familiar: “Vamo, Preto. Vamo, Cavaco. Pega o risco. Bora, bora, bora!”. É aquele que tem a missão de fustigar os bois, ele os incita, os coage com pedaços de cana a traçar a trajetória circular da bolandeira.

No bojo da família, acontece o mesmo; o patriarca é aquele que aponta o caminho dos filhos no que diz respeito à vingança, é aquele que os faz “pegar o risco”. É ele que fustiga, instiga, os meninos a defender a honra da família. Considerado por Salles (2000) como “a tradição e o orgulho: mas um orgulho em

estado bruto”; o pai Breves tem a função de recrudescer o clã diante do conflito em questão: ele centraliza o grupo, pede atenção, “cerrada concentração de todos os elementos” (SIMMEL, 1983, p. 151), para que todos estejam atentos às exigências do momento da vingança, pois

Na paz, o indivíduo pode “se abandonar” – o “se” refere-se às diversas forças e interesses de sua natureza, os quais podem se deixar desenvolver em várias direções e de forma independente uns dos outros. Em tempos de ataque e defesa, todavia, isto poderia causar uma perda de energia – devido às tendências contrárias de partes de sua natureza – e uma perda de tempo, por causa da necessidade contínua de reuni-los e organizá-los. Consequentemente, todo o indivíduo deve utilizar, como posição interior de conflito e chance de vitória, a forma da concentração.



FIGURA 4 – O pai Breves

O Patriarca Breves também age como um déspota neste papel de centralização (SIMMEL, 1983, p.151):

A notória relação recíproca entre uma constituição despótica e as tendências guerreiras de um grupo repousa sobre essa base formal: a guerra precisa de uma intensificação centralista da forma grupal, e a melhor maneira de garanti-la é o despotismo. E vice-versa: uma vez que o despotismo exista e que aquela forma centralizada tenha se materializado, as energias assim acumuladas e represadas buscam muito facilmente um extravasamento natural, a guerra com o exterior.

Há uma espécie de *ethos* guerreiro, ou melhor, vingador, sendo cultivado do qual seus filhos tem obrigatoriamente que partilhar. Tal *ethos*, inclusive, é atribuído aos demais membros da família envolvidos na contenda: avô, tios, irmão mais velho e ele próprio, o pai, já fizeram sua parte no conflito. Ao chamar para o presente os

antepassados da família e se incluir no rol daqueles que já cumpriram sua tarefa na contenda, o Pai nos coloca mais duas questões sobre sua “função”: uma concernente à lealdade ao clã e a outra se referindo ao exemplo prático.

Na versão literária de *Abril Despedaçado*, a vingança, ou a cobrança de sangue, é sempre contabilizada. A *Kullé de Orosh*, residência do *Príncipe do Rrafsh*, possui um funcionário, exclusivamente, para tomar nota das vinganças concretizadas. Existe, assim, na narrativa de Kadaré, um livro onde todas as vinganças são contabilizadas, o que impossibilita a existência de dívidas em aberto. Há a positivação da cobrança, e sempre que uma dúvida é suscitada o livro logo é consultado. Quando o pai chama os antepassados ao diálogo, parece abrir um livro de contas semelhante ao que fiz menção: é o livro de *contas da família*. O avô, os tios e o irmão mais velho estão quites com a dívida de sangue. Assim como o próprio pai Breves, eles aparecem no livro como cumpridores e não como devedores. A pecha de devedor, uma vez aberto o livro, recai sobre as gerações mais novas, especialmente sobre quem será o próximo enredado pela trama do sangue:

A família em silêncio, em volta da mesa de jantar. Pais e filhos comem sem se olhar. A mãe coloca mais feijão no prato do filho menor, que olha para Tonho. O pai também olha fixamente para Tonho.

PAI O sangue amarelou

[...]

PAI Tonho, tu conhece tua obrigação.

Silêncio. Tonho não responde. (ROTEIRO apud Butcher & Muller, 2002, p.195).

Tonho é aquele que deve vingar o irmão Inácio, filho mais velho, morto no conflito. Caso Tonho não mate o assassino de seu irmão, inevitavelmente, será colocado no livro de contas da família como devedor, sendo tal inclusão – de maneira alguma – um mero registro: sobre aquele que não cumpriu seu dever, que rompeu a lealdade de clã, sanções de diversas ordens recairão. O Pai, então, é o guardião do livro da família. Sua função de mantenedor da tradição articula-se com a função de porta-voz do passado.

Quando o Pai, depois de ver o sangue amarelado na camisa do filho mais velho (o último morto) avisa a Tonho, filho do meio, que a hora da vingança chegou,

o menino Pacu (filho caçula) se comove e pede ao irmão que não mantenha o ciclo de sangue:

MENINO [murmurando] Vá não, Tonho.

O pai, contrariado, olha para o filho menor.

MÃE [explicando para o filho menor] A alma de teu irmão ainda não encontrou sossego.

PAI [encerrando a conversa] Ele fez o que tinha de fazer. E agora é a vez de Tonho.

MENINO [desviando o olhar para Tonho] Vá não... (ROTEIRO *apud* Butcher & Muller, 2002, p.196).

Irritado com filho mais novo, o Pai acerta-o com uma tapa, e avisa que todos os membros da família, inclusive ele, estão engolfados pela trama. O pai, após evocar os antepassados que perderam sua vida na briga, ainda aponta para sua perna e diz: “Eu também já cumpri minha obrigação. Se eu não morri, foi porque Deus não quis” (ROTEIRO *apud* Butcher & Muller, 2002, p. 196).

O velho Breves manca de uma perna, possivelmente uma lesão permanente causada por um tiro. Ele ressalta que a vingança falhou em seu caso, mas ele – no entanto – cumpriu sua missão. Se não morreu, foi pela graça de Deus, e não porque deixou de cumprir o dever de vingar a morte de um parente. Ao fazer tal afirmação, o pai coloca-se na posição de exemplo prático: além de sinalizar quais caminhos os filhos devem tomar no conflito, ele vale-se de sua própria experiência como lição. Quando os artifícios retóricos parecem estar falhando, o pai – na sua condição masculina, já que, em geral, só os homens são matadores e mortos – apela para um exemplo empírico, o seu próprio exemplo. Assim, o pai Breves é aquele que simboliza a tradição e tenta repassá-la para os filhos por meios discursivos, lingüísticos, metafóricos, mas também pode fazê-lo utilizando uma gramática prática que, por vezes, parece ser até mais convincente.

Todavia, é importante destacar que no bojo da família enredada pela vingança não somente o pai tem estas funções de transmissão, de afirmação de um *dever ser*. A mãe, apesar de não ser, comumente, vítima ou vingadora, está diretamente envolvida no sistema vindicatório, ocupando uma posição basilar no que diz respeito à apresentação das “bases cognitivas da ordem social” (DOUGLAS, 2007, p. 36) aos seus filhos.

O que a impede de afastar suas “crias” da violência sangrenta? O que impossibilita a proibição, por parte da mãe, da participação de seus filhos no sistema de vinganças? Mary Douglas (2007) afirma que a resposta está no compromisso que tais mães tem com determinada ordem social. É isso, por exemplo, que faz com que seus filhos sejam submetidos a dolorosos ritos iniciáticos sem que uma aguda contestação se manifeste.

As mães, portanto, sabem que “a solidariedade envolve indivíduos prontos para sofrer em benefício de um grupo mais amplo” (DOUGLAS, 2007, p.15), e se posicionam, muitas vezes, nesta condição de sofrimento, logicamente esperando que haja em relação aos demais membros da comunidade a mesma disposição.



FIGURA 5 – A mãe Breves

A Mãe Breves, diante do exposto, é a “mater dolorosa” (SALLES, 2000), é a aquela de onde “brotaram” os atuais protagonistas do conflito: são seus filhos, primeiro o mais velho, agora o do meio e, posteriormente, o caçula, que morreram ou morrerão pela contenda. Se os homens são instrumentos do mecanismo da vendeta, reféns de uma força que os supera, a Mãe Breves – na narrativa de Walter Salles – é a provedora de tais instrumentos.

Bem como a mãe que perde o filho por um imperativo social - caso do infanticídio, por exemplo – a mãe Breves deve se resignar em seu sofrimento. A relação dela com os filhos deve ser, e isso parece ser difícil de compreender em se

tratando da imagem materna⁶⁴, de moderada “individualidade”. Ou seja, para que o sofrimento da mãe não se apresente como ameaça à concretização do homicídio, o filho deve ser concebido não como único ou singular, individual, mas como mais um ente, entre tantos, que neste contexto de sangue deve desempenhar um papel já pré-figurado.

A idéia de resignação ante a exigência social da vingança pode nos levar a crer que o lugar da mulher, da mãe, se encerra na gestão de sua dor, o que nem de longe é verdade. Para além de uma postura passiva, simbolizada pelo fato de não imprimir esforços no afã de expurgar o risco da perda de um filho, a mãe – juntamente com todos os entes femininos de um clã – é dotada de uma bem específica ação; cabe à dimensão feminina da família a função, por excelência, de instigação da cobrança de sangue:

...são as mulheres que incitam a vingança [...] sendo essa atitude uma das importantes formas de intervenções femininas nas brigas de família sertanejas. Note-se que aqueles mais dispostos a desempenhar o papel de insufladores da vingança, classicamente as mulheres e jovens mais rebeldes [...], não costumam ser os mesmos que dela se incubem. Eventualmente não lhes cabe o peso da responsabilidade suportado pelos homens, e sim o da irresponsabilidade, não menos essencial para a orientação cultural dos acontecimentos. (MARQUES, 2002, p.98).

Se o homem é o porta-voz da tradição, como mencionado, a mulher talvez possa ser considerada a responsável pelo fio da memória, sem a qual a própria tradição não se sustentaria. Assim, sua tarefa consiste em não deixar que tal fio seja rompido, operando – portanto – diretamente no sentido de atualizar a afronta, o que implica – obviamente – na necessidade do revide⁶⁵.

Em Abril Despedaçado, esta atualização se faz com o auxílio de uma camisa manchada de sangue, considerada um elemento de mediação, como veremos

⁶⁴ Salles (*apud* Butcher e Muller, 2002) também estranhou a postura da mãe diante dos conflitos: “a mim parecia praticamente inaceitável que, após a perda de um filho, uma mãe tivesse o impulso de colocar a camisa manchada de sangue no varal e chamar, na verdade, a vingança, concordando que o outro filho partisse para cometê-la, botando a sua vida em risco”. No processo de criação dos personagens, este estranhamento também foi partilhado por um dos roteiristas do filme, Sérgio Machado (*apud* Butcher e Muller, 2002, p.91): “Pensamos a mulher como um ser antiviolença, mas descobrimos que na verdade elas sempre incentivaram o ciclo da morte. Estavam mais preocupadas com a alma do parente que morreu do que com a pessoa que iria vingá-lo. O sofrimento do espírito é mais terrível do que a morte de um familiar, mesmo um filho”.

⁶⁵ O livro “Lutas de Família no Brasil”, escrito na década de 40 por Luiz Aguiar Costa Pinto, realça a importância da mulher em contextos de contendas familiares. Para o autor, sua função primordial, uma vez que raramente eram vítimas de represálias ao longo do conflito, era manter e estimular o ódio utilizando-se de todos os recursos possíveis para isto: “Se a vingança é de sangue, [elas] expõe a casa as vestes ensangüentadas no defunto; vivem de luto permanente, não vão á rua, são desgraçadas, lamentam noite e dia o morto, lembrando e exagerando suas boas qualidades, excitando saudades, remorsos e desejos de vindita” (PINTO, 1949, p.42).

adiante, entre o mundo dos vivos e o mundo dos mortos. A camisa manchada agitando-se no varal de uma casa é auxiliar da memória, é o sinal de que uma morte não pode ser esquecida, tendo que ser vingada. E quem manipula tal camisa? A mãe. É ela que estende e é ela que lava, mãe e camisa imbricam-se no que diz respeito à “dramática impossibilidade de esquecer”, como nos diz Fatela (1989).

Em um das cenas do filme, é possível notar a total imersão da mãe Breves no conflito, ela lança mão de seu lugar de insufladora em relação aos filhos, mas também em relação aos deuses. Rezando, diante de um altar que tem como bem maior a foto do filho Inácio, morto recentemente, ela pede a Deus para que Tonho tenha sucesso em sua empreitada, sem esquecer-se de pedir, igualmente, pelo filho morto. Iluminada por velas, com um terço na mão, ela faz suas preces enquanto Tonho, nas terras dos Ferreira, atocia-se para concretizar seu objetivo.

Diante de um pequeno altar, a mãe dos Breves, vestida de luto, começa a rezar. Sua voz entoava uma melodia fúnebre.

.....

MÃE [em off] Que Deus permita, que Deus queira...

A mãe, em close, tem o rosto iluminado pela luz das velas. A imagem do Cristo crucificado, no centro do altar. O retrato de Inácio, na sala dos Breves, também está iluminado por uma vela.

MÃE Que a alma de Inácio, meu filho primeiro, encontre sossego ao lado dos seus.

Que cada gota de seu sangue seja duas do inimigo.

Que você, meu filho, encontre a paz que não teve entre os vivos, e saia para olhar pros seus irmãos na hora deles também cumprir a sua obrigação...

.....

MÃE [em off] ... Amaldiçoada seja a alma que levou Inácio, meu filho primeiro. Amaldiçoada seja a espada que furou meu coração.(ROTEIRO apud Butcher & Muller, 2002, p.198).

A dimensão feminina de um clã também é seu *ponto de honra* (FATELA, 1989; PITT-RIVERS, 1997), ou seja, os membros femininos de uma família também são os locais de honra masculinos, aquilo que deve ser protegido sob todo custo, e por isso mesmo configurando-se como um motivo recorrente para conflitos. Sobre a questão, Fatela (1989, p.83) explica:

Segundo padrões mediterrânicos, o princípio da divisão sexual constitui a matriz do código de honra, apresentando-se como o conjunto de normas e

valores que uma sociedade atribui ao homem e à mulher de molde a poderem assumir o seu papel dentro do grupo familiar e garantirem a continuidade das gerações. Nesta óptica, a diferença sexual implica a subordinação hierárquica da mulher ao homem, no sentido em que a honra, embora partilhada por todos os membros do grupo, é-lhe consubstancial a ele como ser masculino, fazendo da mulher uma mera depositária da honra masculina. A aptidão para reagir à menos ofensa que caracteriza o homem de honra, exprime-se particularmente na capacidade em defender a integridade física e moral (pureza sexual) das quatro mulheres que asseguram a legitimidade da linhagem: a mãe, a irmã, a filha e a esposa.

Esta, definitivamente, não é a situação que se apresenta em Riacho das Almas, em momento algum da obra mulheres são afrontadas. Ao contrário, as mulheres são tratadas com reverência pelos membros dos dois clãs, como pode ser visto numa cena em que Tonho porta-se de maneira extremamente respeitosa diante da viúva de Isaías, morto pelo Breves na *cobrança de sangue* de Inácio.

Contudo, se levarmos em consideração a idéia de que entre a mulher e a terra existe uma espécie de élan, de *continuum* – como afirma Fatela (1989) – certamente veremos estabelecer-se na relação Breves/Ferreira uma afronta ao princípio feminino de um dos clãs. Ao tomar a terra dos Breves, os Ferreira maculam a dimensão feminina deste clã no sentido de se apossar de algo referente à provisão. Há aqui, portanto, uma nítida correspondência entre a terra provedora de alimentos e a mulher provedora da vida:

Como a mulher, a terra é um desafio à honra do camponês e daí a constante preocupação em fecundá-la, engrandecê-la e protegê-la contra todas as formas de violação. Os inúmeros conflitos em torno da terra que marcam a história do homicídio por questões de extremas que delimitam a sua corporalidade, servidões que põe em jogo a sua apropriação ou partilhas que constituem uma ameaça à sua indivisão, atestam a importância vital que ela representa para o camponês. (FATELA, 1989, p.88).

Se a mulher é depositária da honra masculina, considerando-se a correspondência mencionada, a terra também o é, impelindo ao ofendido revidar energicamente uma ofensa dirigida a um de seus pontos de honra. Isso leva-me, novamente, a afirmar que se a “questão” entre Breves e Ferreira pode ser creditada à terra, o mesmo não pode ser feito no que se refere à “intriga”: o conflito entre as duas famílias de Riacho das Almas, no momento em que a obra se passa, já não é mais por territórios, divisas ou extremas, e sim por respeito, prestígio e, sobretudo, honra. É um conflito que tem o simbólico como força motriz, e não mais uma materialidade.

Em suma, para que o mecanismo da vendeta funcione da forma ideal, atingindo seu objetivo de converter-se em dispositivo de resolução de conflitos e de proteção dos valores fundamentais de uma comunidade, é preciso que os membros de tal comunidade partilhem um mesmo “*ethos*” e uma mesma “visão de mundo”, da articulação destas duas ações, de acordo com Geertz⁶⁶ (1978), é que deriva a estruturação social e cultural de uma dada comunidade. Em Riacho das Almas é a família, sobretudo a nuclear (pai e mãe), que tem a função de transmissão destas duas categorias, é ela o primeiro, e principal, espaço de socialização dos indivíduos.

3.4.2 Tempo e vingança

Para que os envolvidos no “jogo” da honra (BOURDIEU, 1983) tornem-se vencedores, é preciso conhecer - em toda a sua totalidade - o conjunto de regras que norteiam as ações dos indivíduos dentro do referido “campo”. Qualquer leitura equivocada, ou manipulação reprovável deste código, tem a derrota, ou melhor dizendo, a “desonra” como resultado. Tendo isto em vista, para que Breves e Ferreiras continuem, de forma legítima, a reivindicar sua honra maculada, é preciso – também - ficar atento à dimensão temporal que estrutura a prática da vingança em Riacho das Almas.

A reciprocidade (ANSPACH, 2002) do regime de vendeta, condição fundamental de sua modulação enquanto sistema, submete – necessariamente – todos os envolvidos na “intriga” a uma experimentação temporal muito própria, sendo esta da ordem da circularidade. O tempo dominante (OLIVA-AUGUSTO, 2002) que se estabelece entre as famílias litigantes é, portanto, absolutamente circular.

⁶⁶ De acordo com este antropólogo americano, o termo *ethos* pode ser entendido como o resumo dos aspectos morais e dos elementos valorativos de uma dada cultura, enquanto que a expressão *visão de mundo* reporta-se à seus aspectos cognitivos e existenciais. Segundo Geertz (1978, p.143-144), “o *ethos* de um povo é o tom, o caráter e a qualidade de sua vida, seu estilo moral e estético e sua disposição, é a atitude subjacente em relação a ele mesmo e ao seu mundo que a vida reflete. A visão de mundo que esse povo tem é o quadro que elabora das coisas como elas são na simples realidade, seu conceito da natureza, de si mesmo, da sociedade. Esse quadro contém suas idéias mais abrangentes sobre a ordem”. No caso específico da comunidade de Riacho das Almas, existe uma visão de mundo onde a violência sangrenta, a vingança, tem um papel muito específico, naturalizado, ordenador. Entretanto, tal visão configura-se, também, a partir da exigência de um “*ethos*”, de um comportamento moral. Occorre que tal “*ethos*”, por seu turno, só pode ser constituído a partir de uma visão de mundo, assim estes dois aspectos estruturam-se mutuamente, é da sua articulação, de sua relação de complementaridade, que nasce o sentido total da prática da vingança.

Circular levando-se em conta que os dois clãs parecem viver o cotidiano, unicamente, à espera de dois eventos, tão inexoráveis quanto imbricados: a vingança de um parente morto anteriormente que se converte, no ato do homicídio, na assinatura da sentença de morte do próprio vingador, resumida por Anspach (2002) na fórmula “*Tuer = Venger*”. O direito de “cobrar o sangue” de um morto próximo, assim, circula – sem cessar – nas mãos das duas famílias antagonistas.

Construída por meio de uma sobreposição de rodas dentadas, bem semelhantes às engrenagens de um relógio, a bolandeira é o signo que pôde fazer Salles (2000) “exprimir a repetição circular do tempo”. Isotopia neste trabalho, “esse tipo de engenho, comum no século passado mas raríssimo hoje em dia” (Sérgio Machado *apud* Butcher e Muller, 2002), tem mais uma vez sua função alegórica explorada: a bolandeira simboliza um tempo circular que é, simultaneamente, um tempo em suspensão.

A situação de Inácio, Isaías, ou mesmo de Tonho, é bastante exemplar no que se refere à citada idéia de “tempo suspenso” que o filme evoca: Todos, pelo menos em princípio, começam a viver utilizando-se de uma concepção “tridimensional de tempo” (OLIVA-AUGUSTO, 2002). Ou seja, em suas vidas o *passado*, o *presente* e o *futuro* apresentam-se como temporalidades reais, e especialmente no que tange ao futuro esta aparece como uma temporalidade passível de ser colonizada, vivida de fato.

Entretanto, na medida em que os seus grupos vão exigindo colaboração, solidariedade, lealdade, a vivência temporal destes indivíduos parece modificar-se. À espera do momento de “cobrar o sangue” de um parente morto, o vingador depara-se com a possibilidade da dissolução de seu próprio futuro, uma vez que – considerando a eficácia do mecanismo vindicatório, obviamente – assassinando o rival, o vingador automaticamente põe sua cabeça a prêmio.

Assim, o momento que antecede a vingança é marcado pela passagem de uma experiência *tridimensional de tempo* para uma *bidimensional*. Pois, se há a impossibilidade de se colonizar o porvir, o futuro, resta ao indivíduo engolfado pelo conflito, apenas experiências temporais relativas às duas outras dimensões: o passado e o futuro.

É importante dizer, ainda, no que se refere ao período “pré-vindicatório”, que a própria relação do vingador com o presente transforma-se. No afã de mobilizar as ações do futuro matador na direção da vingança, o passado é chamado ao diálogo de uma forma tão intensa que, por vezes, parece rivalizar com o próprio presente. É a época em que os princípios da tradição vêm à tona de forma mais aguda, momento em que os antepassados transformam-se em interlocutores, período em que – como visto – os *livros de contas da família* são abertos.

Ora, mas o que acontece quando o homicídio é consumado, quando a vingança, de fato, se concretiza? Uma supressão da experiência temporal, manifestando-se de forma ainda mais radical, figura como resposta. Depois de cometer o assassinato, o vingador que ainda não foi morto passa a viver numa espécie de “limbo”: relativamente desvinculado do passado, pois já cumpriu o dever imposto pela tradição, mas ao mesmo tempo impedido de planejar o futuro, tendo em vista que será a próxima vítima da roda de sangue.

É essa, exatamente, a situação de Tonho Breves, um homem vivo à espera de sua morte. A transformação de Tonho, com o objetivo de não se dispor contra um imperativo social, em assassino, inflige marcas em sua história de vida, sua trajetória é “tatuada” com o feito, seu tempo individual (BERGER & LUCKMAN, 1985) é fissurado, como afirma o patriarca da família Ferreira, avô daquele que Tonho matou:

AVÔ DE ISAÍAS [seco] Quantos anos tu tem?

TONHO Vinte.

AVÔ DE ISAÍAS A tua vida agora tá dividida em dois. Os vinte ano que tu já viveu e o pouco tempo que te resta pra viver.

.....

AVÔ DE ISAÍAS Tu tá vendo aquele relógio ali?

Tonho vira o rosto.

Do seu ponto de vista: um relógio na parede, os ponteiros avançam inexoravelmente.

AVÔ DE ISAÍAS Cada vez que ele marcar mais um, mais um, mais um... ele vai tá te dizendo menos um, menos um, menos um.

O velho, olhando Tonho em silêncio, mexe finalmente a cabeça, indicando a Tonho que ele está livre para seguir adiante. Tonho, visto de costas, sai da

casa, fragilizado pela predição do velho. (ROTEIRO apud Butcher & Muller, 2002, p.202).

Nesse cenário, Tonho afirma-se como criatura “liminar”, vivendo entre um *aquém* e um *além*. Contudo, Tonho só é um habitante do “entre”, do “meio”, porque lhe foi concedida, pelo avô de Isaías, uma trégua. Aqueles que não são agraciados por este tipo de acordo morrem imediatamente, obviamente, não vivenciando o referido estado “liminar”. Para pleitear um período de trégua, o matador deve ter “cobrado o sangue” de seu parente de forma honrada, respeitando todos os ditames do código que rege os conflitos. É necessário ainda que o matador tenha pelo morto e por sua família o devido respeito, entre Breves e Ferreira está estabelecida uma relação de adversidade e não de guerra, é a rivalidade que dá o tom de tal relação, sendo atitudes desrespeitosas ou covardes – como o massacre – proibidas pela própria tradição local.

Assim, depois de saber que o filho cumpriu o seu dever, o patriarca Breves acompanha Tonho até a casa do morto, onde seu corpo ainda esta sendo velado. Esta é uma nítida demonstração de respeito entre os dois clãs e uma prova cabal de que a vingança não se apresenta, em Riacho das Almas, sob o fogo das paixões ou dos impulsos. A prestação de reverência ao morto, a manifestação de respeito e de relativo compadecimento com a dor alheia, que é sempre uma dor semelhante, parece ser capital para a concessão da trégua:

De novo na casa do morto. O pai de Tonho entra na sala. As rezadeiras percebem a sua chegada e intensificam as preces.

.....

O velho cego, avô do morto, percebe a presença do estrangeiro. O pai de Tonho avança lentamente no meio das rezadeiras e chega até o velho. Os dois estão agora face a face.

PAI Não rezo pela alma do seu neto porque ele tirou a vida do meu filho, mas eu respeito a dor de vosmecê. É a mesma da minha.

.....

PAI Meu filho pede licença pra prestar incelênça. Vai pedir pela alma do morto. Dispois, se vosmecê achar por bem, pede pra falar com o senhor.

.....

TONHO Eu orei pela alma do morto. Em respeito a ele, fui ao enterro e no almoço. Agora peço pra flar com vosmecê. [Pausa.] Eu peço a trégua a vosmecê.

.....
 O avô do morto vai para o quarto contíguo à sala. Retorna com uma braçadeira negra, que amarra no braço de Tonho.

AVÔ DE ISAÍAS Tá concedida a trégua. A mesma que teu pai concedeu a meu neto. Mas só até a próxima lua.

Tonho aquiesce aliviado.(ROTEIRO apud Butcher & Muller, 2002, p.200-201).

O alívio que Tonho manifesta na cena é temporário, é breve, como bem disse o patriarca Ferreira a trégua só dura “até a próxima lua”. São dois os marcos orientadores do tempo da trégua utilizados pelos contentores de Riacho das Almas: a passagem de uma lua cheia à outra, que equivale aproximadamente à vinte e oito dias; e a camisa manchada de sangue vestida pelo morto à hora de sua morte.

O tempo natural (ELIAS, 1998), representado pelo movimento das luas ou pela passagem dos dias, hibridiza-se com o tempo social⁶⁷ (ELIAS, 1998), simbolizado pela camisa manchada de sangue. A vingança só pode acontecer, de forma ideal, quando a trégua acabar: vinte e oito dias é, aproximadamente, o tempo que o sangue vermelho estampado na camisa do morto precisa para amarelar. A transposição do vermelho para o amarelo é o sinal de que o vingador tornar-se-á vítima.

Tendo isso em vista, é possível dizer que a camisa manchada tem uma dupla função em *Abril Despedaçado*. Num primeiro momento, é o elo entre os vivos e os mortos, uma camisa manchada vibrando no terreiro de uma casa indica que um membro da família morto recentemente ainda não encontrou sossego. Ela só é recolhida quando este é vingado. Em um segundo momento, quando a trégua é concedida, ela transforma-se em marcador temporal, em instrumento de orientação da conduta dos indivíduos, tal qual um relógio (ELIAS, 1998). Assim, a camisa deve ser sempre respeitada⁶⁸, a inobservância de sua coloração pode indicar

⁶⁷ Segundo Elias (1998), o tempo não pode ser definido como um *dado objetivo*, constituinte do universo, como queriam Newton e seus herdeiros, nem como uma *experiência a priori*, como desejavam Kant e seus legatários. Elias esforça-se para analisar um tempo construído socialmente, que se relaciona intimamente com o tempo natural (as estações, as luas, os solstícios) e detém, também, aspectos coercitivos. É importante observar, ainda sobre o tempo social, que este, na obra, não está dissociado do tempo natural. O fabrico do tempo é feito por um homem, novamente com Elias, que está dentro da natureza e tem esta como balizadora. O produto humano, *tempo*, é um orientador no “processo contínuo do devir”, segundo o autor.

⁶⁸ Em sua análise sobre *a religião como sistema cultural*, Geertz (1978, p.144) afirma que os significados religiosos são armazenados através de signos. Este mesmo pensamento parece pode ser aplicado no contexto de *Riacho das Almas*: a camisa manchada de sangue - signo não de religiosidade, mas da sacralidade que

precipitação, no caso em que se mata com o sangue ainda vermelho (descumprindo a trégua), ou descaso, quando se mata muito depois do sangue amarelar (nestas ocasiões, diz-se que não houve preocupação com o morto).



FIGURA 6 – Camisa manchada de sangue

Em relação à trégua, há ainda um terceiro signo bastante representativo: a tarja preta. Ela indica que o indivíduo que a usa está envolvido numa briga de famílias. Sendo concedida no momento em que a trégua é selada, esta faixa preta utilizada no braço também é indicativo de que, momentaneamente, aquele indivíduo está resguardado da “violência sangrenta” (FATELA, 1989). O diálogo entre os dois brincantes, Clara e Salustiano, revela toda a potência expressiva deste pano negro:

SALUSTIANO Tu viu a fita preta no braço do moço?

CLARA [como se estivesse pensando em outra coisa] Reparei.

SALUSTIANO Esse aí não dura muito mais tempo não.

Surpresa com o que escuta, Clara se vira para Salustiano. Ela não acredita no que ele diz e fala quase brincando.

CLARA Que invenção é essa, Salustiano?

SALUSTIANO invenção nada... tá metido em guerra de família... morre um de lá... depois matam um outro de cá.

CLARA [apreensiva, depois de algum tempo] E como é que tu sabe?

reveste a vingança – resume, para os envolvidos, a “qualidade emocional” suportada no conflito, bem como a “maneira como deve comportar-se quem está nele”. Tendo isto em vista, a camisa identifica uma ontologia e uma cosmologia: ela orienta o ser, caracteriza o ser da vingança, ao mesmo tempo em que explicita o sentido geral de um *mecanismo vindicatório*.

SALUSTIANO Isso é antigo. Por aqui, todo mundo sabe disso... ganância... briga por causa de terra.

Clara fica em silêncio, perplexa com o que acaba de descobrir. Depois de alguns instantes Salustiano continua.

SALUSTIANO Preferem se acabar do que acabar com isso. Povo ranhento. Olher, é que nem duas cobras que eu vi brigando um dia desse. Uma mordeu o rabo de uma, a outra mordeu o rabo da uma. E morde o de uma, morde o de outra, foram se comendo, foram se comendo, até que um dia não restou mais nada. Pra não dizer que não restou nada, tava lá a pocinha de sangue no chão. É desse jeito que esse povo vai se acabar. Eu tenho é pena, eu morro de pena. (ROTEIRO *apud* Butcher & Muller, 2002, p.212).

O comentário jocoso de Salustiano, próprio de sua condição de palhaço, permite ainda pensar mais duas questões sobre o tempo em *Abril Despedaçado*. A primeira ainda se refere à trégua: quando o brincante afirma que as famílias envolvidas “preferem se acabar do que acabar com isso”, ele não deixa de ter razão. A trégua, mesmo tendo que ser respeitada, é extremamente frágil. Uma “intriga” é potencialmente infinita, podendo vir à tona mesmo depois de algum período de calma⁶⁹. Estar envolvido numa briga entre famílias, é como diz Marques (2002), ter a certeza de que a paz está constantemente em xeque, mesmo considerando-se acordos, tréguas ou conciliações.

A segunda questão, por fim, é que ao contar esta anedota para a companheira Clara, Salustiano retoma o tema da circularidade que marca o regime de vendeta. Essa é uma característica capital do sistema, pois, a partir da circularidade do mecanismo, é que as demais questões relativas à dimensão temporal do fenômeno se manifestam. É como se, ao movimento circular da bolandeira estivessem conectados o tempo suspenso, a camisa manchada de sangue e a trégua concedida.

3.4.3 Da relação com a morte

Uma das fábulas compiladas por Calvino em sua obra *Fábulas Italianas* (1992), narra a história de um jovem a quem desagradava muito a idéia de que um dia todos deveriam morrer. Despedindo-se de seu pai e de sua mãe, bem como do restante de sua parentela, o jovem pôs-se no mundo atrás de encontrar a terra onde

⁶⁹ Marques (2002) afirma que a *intriga* causa um enorme *terror*, justamente, por não se poder confiar na paz obtida pelos acordos ou conciliações. O que pauta, portanto, tais momentos de paz é a *efemeridade*, pois “uma pessoa que vai embora por conta de uma intriga pode voltar a qualquer momento, muito tempo depois, para matar de surpresa o intrigado”.

não se morre nunca. Neste trajeto, deparando-se com alguns idosos, promessas de longa vida lhes eram feitas, contudo nenhuma fazia menção à tão almejada vida eterna.

Contudo, depois de longa viagem, o jovem encontra pouso em um Castelo, onde o dono oferece-lhe vida eterna se continuar ao seu lado. De pronto, o jovem se enche de júbilo e aceita a proposta. Entretanto, passam-se os anos e o jovem é mergulhado numa saudade tão corrosiva que nem o aceno da imortalidade é capaz de restabelecê-lo. Pede ao dono do Castelo, então, para rever seus familiares, todavia não quer perder a graça obtida, ainda não lhe agradando a idéia de morte. Como solução para este impasse, o idoso dono do Castelo dá-lhe um cavalo e diz que em hipótese nenhuma o jovem deve descer do eqüino, sob pena de morrer imediatamente.

O jovem vai, assim, à sua cidade natal e volta frustrado; todos os seus parentes morreram, passaram-se mais anos do que ele próprio percebeu e nem mais seu sobrenome era lembrado. No caminho de volta ao Castelo, o jovem encontra um velho, com uma carroça cheia de sapatos, pedindo ajuda: uma de suas rodas havia caído numa vala e somente um homem não conseguiria pô-la novamente em condições de uso. A princípio, lembrando-se do alerta do dono do Castelo, o jovem refuta a idéia de ajudar o pobre velho, mas logo em seguida, motivado pela situação de penúria do pobre miserável, desce do cavalo para ajudá-lo. Eis que a morte se apresenta, estava sob a pele do aparentemente inofensivo velhinho, disparando: “Ah! Finalmente o peguei! Sabe quem sou? Sou a Morte! Está vendo todos aqueles sapatos furados ali na carroça? São todos os que me fez gastar para correr atrás de você. Agora consegui! Todos têm que acabar em minhas mãos, não há escapatória!” (CALVINO, 1992, p. 90).

Esta pequena fábula, como suas congêneres, traz em seu bojo uma moral: a de que a morte é incontornável. Em qualquer cultura ou temporalidade, mesmo mobilizando esforços para recalá-la, a sociedade sempre se depara com a sua manifestação. Seja na sociedade arcaica, estudada por Morin (1970); seja na Idade Média, de Ariès (2003); ou na localidade de Riacho das Almas, ela sempre se materializa, sendo “coisa” dos vivos tanto quanto um utensílio ou instrumento (Morin, 1970).

Contudo, a forma como esta incontornabilidade se apresenta difere de cultura para cultura, de temporalidade para temporalidade, e no que diz respeito à localidade de Riacho das Almas não poderia ser diferente. A morte apresenta-se sim, sob a forma de doenças, de acidentes ou de “fatalidades”, mas apresenta-se, sobremaneira, no sistema de vinganças.

A lógica da vendeta, onde cada sangue derramado é sangue cobrado, fabrica uma relação muito mais intimista entre os envolvidos e a morte, incentivada – como dito – a partir da mais tenra idade: lembremos do Patriarca Breves, que discute questões relacionadas à cobrança de sangue durante o jantar, não se preocupando com a presença do menino Pacu. Bem como acontece no livro de Kadaré, onde as crianças são levadas a testemunhar os conflitos de divisa para que aprendam a defender as fronteiras das terras de sua família no porvir, Pacu é forçado a conhecer e a compreender desde cedo o mecanismo da vingança que no futuro o engolirá.

E se todos sabem que vão morrer, se cada membro de uma comunidade tem consciência de seu fim, esta certeza talvez possa ser mais angustiante para os abrangidos por um ciclo de vingança, como os Breves e os Ferreira. No cotidiano destas duas famílias a morte parece ser impossibilitada de se manifestar sob o jugo da surpresa: há uma previsão, que é componente basilar do sistema de vinganças, da qual os contentores não podem escapar.

Na vida de Inácio, de Isaías e de Tonho, assim como na de todos os antepassados arrastados pela engrenagem da vendeta, a morte é sempre um fato próximo, íntimo, familiar, uma questão de tempo ou de mudança cromática: o vermelho que passa a ser amarelo. Há uma preparação, um recrudescimento, uma unidade do clã que pode ser creditada à *obsessão de morte* (MORIN, 1970), fundamento do sistema vindicatório.

Se as famílias contentoras agem sob o lema de matar o assassino (ANSPACH, 2002), e este lema é consumido de forma recíproca, a morte apresenta-se como um dos principais eventos na vida dos envolvidos. Estes, pode-se dizer, são possuídos pela idéia da morte, fruto de uma exigência social. Há, portanto, *obsessão de morte* em Riacho das Almas porque Breves e Ferreira canalizam sua

economia para este evento, estruturam-se material e moralmente tendo a morte, a vingança, como ponto de ancoragem.

Mas como viver considerando a irreversibilidade de um evento tão doloroso? A morte constantemente não é compreendida como desagregação, ruptura, distanciamento? Como negociar com as perturbações advindas de uma separação? Limando a individualidade, suprimindo a singularidade do indivíduo. Pai, Mãe, irmãos, parentes em sentido geral, suportam a dor da perda porque o indivíduo está dissolvido no coletivo, a morte foi em prol de um clã que se impõe como realidade máxima.

A dor da morte, afirma Morin (1970), é produto de uma sensação de vazio. Vazio porque um ente singular, “único”, individual, não está mais entre os vivos. Em *Abril Despedaçado*, o próprio processo de socialização impede uma relação mais umbilical entre os parentes, certa apartação é corolário do mecanismo da vingança, uma relação intensa entre mãe e filho – por exemplo – poderia ser ameaçadora para todo o sistema, e – conseqüentemente – para todo o clã, se considerada a hipótese da mãe impedir a participação do filho na vendeta.

O vingador também é fabrico do mesmo contexto, seu *horror de morte* (MORIN, 1970, p.39), seu medo da morte, é substituído por uma coragem – que tem suas raízes no coletivo – que o impele a enfrentar o *risco de morte*:

Quando a sociedade se afirma em detrimento do indivíduo, quando, simultaneamente, o indivíduo sente essa afirmação como mais verídica do que a da sua individualidade, a recusa e o horror da morte dissipam-se, deixam-se vencer.

Quando o Pai de Tonho o avisa que é chegado o momento da vingança, Tonho cala-se, não responde, entretanto, não titubeia. No raiar do sol, está preparado para cumprir seu destino, para se encontrar, primeiramente, com a morte do outro, iniciando, assim, seu caminho para encontrar-se com sua própria morte. Em nenhum momento o enredo deixa transparecer medo, se contestações dirigidas ao sistema são visíveis na película, elas não podem ser atreladas a certo horror de morte vivido pelo jovem sertanejo:

A família em silêncio, em volta da mesa de jantar. Pais e filhos comem sem se olhar. A mãe coloca mais feijão no prato do filho menor, que olha para Tonho. O pai também olha fixamente para Tonho.

PAI O sangue amarelou.

PAI Tonho, tu conhece tua obrigação.

Silêncio. Tonho não responde.

.....

PAI Tonho, tu vai com cuidado no amanhecer. E não se esqueça: tua obrigação é só com quem matou teu irmão. Negócio de homem pra homem, olho no olho. (ROTEIRO apud Butcher & Muller, 2002, p.196).

Em Riacho das Almas também é notória a noção de morte como prolongamento da vida, como uma espécie de vida. Tal noção tem duas funções: a primeira pode ser relacionada ao combate da idéia de morte como aniquilamento da vida. Ela opera, assim, no sentido de acalantar os membros da comunidade, mas, sobretudo, aqueles envolvidos na vingança, pois a promessa de um reencontro familiar está posta nesta noção. Por exemplo, quando Tonho vingar seu irmão e, posteriormente, for morto, encontrará Inácio e a unidade do clã poderá ser restabelecida em outro plano.

Ocorre que o reino dos vivos e dos mortos parece não ser assim tão distante: constantemente os mortos, principalmente os não vingados, manifestam-se para os vivos. A parede da casa dos Breves, onde as fotos de todos os envolvidos estão dispostas cronologicamente, é exemplo da presença recorrente dos mortos no mundo dos vivos. Assim, é atribuída à noção de morte como prolongamento da vida a função de – também – alimentar o sistema de vinganças: quando este é ameaçado, os mortos são evocados e atuam na coação dos vivos com o intuito de impeli-los a concretizar a vingança.

Se, por acaso, esse procedimentos fossem extintos, o sistema perderia uma fonte de alimentação bastante eficaz, pois, em Riacho das Almas, ninguém quer ser responsável por impedir a paz dos mortos, uma vez que estes só descansam quando são vingados. Neste sentido, a vida após a morte, a morte como espécie de vida, fundamenta uma *obsessão dos mortos* (MORIN, 1970) que pode ser notada na fala da mãe Breves: “Nessa casa, os mortos é que comanda os vivo.” (ROTEIRO apud Butcher & Muller.2002, p.216).



FIGURA 7 – Foto de antepassados mortos

A bolandeira, mais uma vez como metáfora do ciclo de vinganças, não extrai somente a força dos bois. Ela encilha também os homens, pondo-os para rodar tais quais estes animais. Atrrelados a roda da vendeta, os homens são obrigados a traçar uma trajetória circular, a “pegar o risco” dos bois, são exauridos em sua força vital, flertam com a morte. Mas será que a analogia com os bois é totalmente correta? Será que o mecanismo se impõe com tanta força que toda vez que roda, os homens também “rodam, rodam e não saem do lugar” (ROTEIRO *apud* Butcher & Muller, 2002), como afirma o menino Pacu?

4. DESVIOS E TRANSGRESSÕES

O capítulo em questão ocupa-se de um segundo cenário presente no filme *Abril Despedaçado*: o da transgressão. Se, anteriormente, tratei de demonstrar como a vingança impõe-se enquanto instituição, quais os valores que ela se propõe a defender e como o ciclo de *violência sangrenta* (FATELA, 1989) é estruturado, agora é o momento de debruçar-me sobre a maneira como tal instituição é *consumida* pelos atores locais. Desse modo, neste espaço tratarei especificamente de experiências vividas pelos personagens de Tonho e Pacu, que instrumentalizam a crítica já insinuada no começo da narrativa à tradição de Riacho das Almas. Assim, a relação de Pacu com a literatura – uma maneira de transfigurar um real penoso para o menino -, e o encontro dos dois irmãos com o circo – aquilo que é diametralmente oposto ao gregarismo simbolizado pela bolandeira -, serão aqui abordados. O sacrifício de Pacu, doação máxima com o propósito de dismantelar a roda da vingança, também será objeto de reflexão deste capítulo.

4.1 Artes de menino

Antes do lançamento de *Abril Despedaçado* no Brasil, o diretor Walter Salles concedeu uma entrevista a um grupo de críticos⁷⁰. Dentre as perguntas que lhe foram formuladas, um grande número foi destinado à investigação das motivações do diretor no que diz respeito à feitura do filme. Respondendo a estas indagações – que talvez pudessem ser resumidas num simples “Por que fazer *Abril Despedaçado*?” -, Salles sempre destacava a colisão entre “aquilo que era de ordem trágica e aquilo que era de ordem poética” como fator de atração.

Esta “ordem trágica”, realçada pelo diretor, relaciona-se à problematização construída no capítulo precedente: a vingança como um instrumento de resolução de conflitos - como uma forma de se defender um direito (material e simbólico, o direito a honra) - submete todos os envolvidos, não só matadores ou vingadores, mas também todo o clã, à uma experiência trágica, de perda, de separação, de

⁷⁰ Essa entrevista foi concedida aos críticos responsáveis pelo *site criticos.com.br*. É importante dizer que dentre tais críticos estava Pedro Butcher, que mais tarde viria a escrever, junto com Anna Luiza Muller, o livro *Abril Despedaçado: história de um filme*.

morte. E de acordo com a tradição de Riacho das Almas, para as famílias contentoras, essa experimentação da tragédia acontece de forma inexorável, caso o sistema de vinganças opere de forma ideal.

Assim, é que pode ser chamado à baila, mais uma vez, o signo da bolandeira. Essa estrutura aparece na versão cinematográfica de Abril Despedaçado como símbolo máximo da inexorabilidade da tragédia. Contudo, não é meu propósito aqui, novamente, explorar o potencial alegórico de tal mecanismo; por ora, o que importa é me deter sobre aquilo que a faz girar: os bois.

Terminei o capítulo anterior perguntando se, sendo os homens engolfados pela lógica da bolandeira, era possível compará-los aos bois presos na referida estrutura. A “ordem trágica” acena com uma resposta positiva: sim, os homens parecem ser como bois porque, seguem o “riscado” imposto pela roda que os prende⁷¹. O ciclo de vinganças, entendido enquanto uma instituição, reafirmada constantemente pela própria família dos envolvidos, compreendido como uma instituição que manifesta sua dimensão coercitiva (BERGER & BERGER, 1985), jogando com a possibilidade de sanções, de fato opera - aparentemente - a transformação de homens em bois, como constata o menino Pacu: “A gente é que nem os boi: roda, roda e nunca sai do lugar” (ROTEIRO apud Butcher & Muller, 2002, p.208).

Acontece que esse menino, que constata a docilidade dos homens frente ao mecanismo da vingança, ou melhor, frente à tradição local, é o mesmo que primeiramente contesta tal docilidade. No decurso do filme, é possível deparar-se com toda uma gestualidade, um conjunto de expressões verbalizadas e não-verbalizadas, que assinalam a posição protestatária assumida por Pacu desde o início da trama. A performance⁷² do menino na narrativa é uma performance de um outsider ⁷³(BECKER, 2008), ele é um desviante desde sempre.

⁷¹ O boi está ligado à idéia de passividade, mansidão. Em algumas culturas, como afirmam Chevalier e Gheerbrant, (1999), o boi é símbolo da “força pacífica”. Em contrapartida, segundo o mesmo autor, o touro é signo de potência, de virilidade, de insubmissão, representa a idéia de “irresistível força e arrebatamento”. Afirmar que os homens, em Abril Despedaçado, são como os bois é ressaltar sua condição de passividade diante da roda da vingança. No filme, é importante frisar, os bois são sempre encilhados, fustigados a trilhar um caminho que é prefigurado por uma estrutura, não sendo possibilitado a tais animais o *status* de agente.

⁷² Para Goffman (1982), o *mundo social* pode ser considerado um *palco*, onde os indivíduos apresentam-se como *atores* ao desempenhar papéis preestabelecidos socialmente. A expectativa da *platéia* (de grupos ou de outros indivíduos) é o que dá o tom desta “representação de papéis”, uma vez que *atores* e *platéia(s)* estabelecem uma relação face a face, onde interesses comuns estão em jogo. A noção de *performance*, assim,



FIGURA 8 – O menino Pacu

Logo que a camisa de Inácio Breves começa a amarelar, o Pai Breves chama Tonho à cumprir seu dever. Ele comunica que é chegada a hora da vingança ao filho do meio quando toda a família, inclusive Pacu, está sentada para jantar. Depois do comunicado, que põe Tonho na posição de próximo vingador e, conseqüentemente, de próxima vítima, a voz do menino é a única que se ergue em protesto. Mesmo sendo penalizado pelo Pai, que já antevê o perigo que o menino

para o referido autor, refere-se aos atos de “desempenhar papéis” na vida cotidiana. A *antropologia da performance*, que tem Victor Turner como um dos principais pensadores, entretanto, extrapola a noção de Goffman: para Turner (1987), a *performance* relaciona-se com o “extraordinário” do cotidiano, com a interrupção da ordem social, e por isso mesmo ela aponta para as contradições da “estrutura social”, fazendo com que o pesquisador tenha que desviar seu olhar para os elementos “antiestruturais”, para as situações “liminares ou *liminóides* que interrompem o fluxo da vida cotidiana” (SILVA, 2005; DAWSEY, 2005). A interrupção de tal fluxo abre a possibilidade da reflexividade, pois nesses momentos os indivíduos tomam distância de seus papéis normativos e repensam a própria “estrutura social”.

⁷³O *outsider*, segundo o *Cambridge International Dictionary of English* (1995), é aquele que não participa de nenhum grupo social ou organização, podendo também ser considerado por esta denominação o indivíduo que não reside em determinado local. O *Novo Dicionário da Língua Portuguesa* (1986), entretanto, abre uma nova possibilidade de análise sobre o termo: ao afirmar que *outsider* pode ser o navio mercante que não obedece aos acordos comerciais estabelecidos pelas Conferências de Frete, podemos entendê-lo também como um sujeito que se desfilia de um grupo por vontade própria, recusando-se a se submeter ao conjunto de regras imposto por um coletivo, por exemplo. Esse tipo de *outsider*, que é mais deliberadamente renunciador que marginalizado ou excluído pelo grupo, parece ser o tipo de Pacu. Ele age, assim, voluntária e abertamente contra a aceitação passiva de seu lugar social, promovendo uma série de transgressões, ou utilizando-se de uma conduta irregular, no que se refere a certas instituições (GOFFMAN, 1988). Na Teoria Social, destacam-se as formulações de Becker (2008) sobre esta categoria de indivíduos: para o sociólogo americano, *grosso modo*, os *outsiders* não devem ser considerados criminosos, e sim pessoas que se incomodam com regras, leis ou valores acordados socialmente, adotando, portanto, uma postura afeita às burlas e transgressões.

representa para o mecanismo vindicatório, Pacu pede ao irmão que não ponha mais uma vez a roda da vingança para girar:

PAI O sangue amarelou.

PAI Tonho, tu conhece tua obrigação.

MENINO [murmurando] Vá não, Tonho.

O pai, contrariado, olha para o filho menor.

MÃE [explicando para o filho menor] A alma de teu irmão Inácio não encontrou sossego.

PAI [encerrando a conversa] Ele fez o que tinha de fazer. E agora é a vez de Tonho.

MENINO [desviando o olhar para Tonho] Vá não...

A mão do pai atinge o rosto do filho com violência. O menino cai no chão. Ouve-se barulho da cadeira tombando, mas a câmera fica no espaço vazio durante alguns segundos, até que o menino volta em quadro. Chora com raiva, em silêncio. (ROTEIRO apud Butcher & Muller, 2002 p.196).

A insistência do menino e a coragem de enfrentar o patriarca revelam que Pacu não comunga das mesmas categorias de entendimento (DURKHEIM, 1996) que seus pais, que seu clã. Ele não lê o mundo com as chaves de leitura oferecidas pela sua comunidade. Não seria absurdo, então, dizer que Pacu se sente *estrangeiro* em seu próprio lugar. Todavia, pelo menos em um primeiro momento, o raio de ação do menino, no que se refere à contestação da tradição local, é demasiadamente restrito, é por isso talvez que ele manifeste toda a sua raiva apenas chorando ou fazendo o uso do silêncio. Ora, o que pode um garoto contra um consolidado mecanismo da vendeta?

Nas palavras de Salles (2002), *Abril Despedaçado* é uma produção de caráter fabular que tem como *moral* a possibilidade do homem “se outorgar uma outra chance”:

Se tem uma coisa que eu tenho verdadeiro pavor é da intolerância, das questões acabadas, da incapacidade de aceitação de uma polifonia, de uma diversidade que a própria vida exhibe e que muitas facções ou pessoas passam ao largo. Tanto em criatura quanto no cinema eu sempre me interessei mais ou acabei me aproximando de formas de expressão que, de uma forma ou de outra, outorgam uma saída para pelo menos um dos personagens.

Pacu, nesse sentido, parece ser o prelúdio desta outra chance: é através dele que as bases da tradição local serão tão questionadas que o sistema de

matanças alternadas entrará em colapso. O menino é a personagem que possibilita ao diretor traçar um final diverso daquele escrito na obra de Kadaré (2004).

Se no romance albanês o jovem Gjorg Berisha morre assujeitado às engrenagens de uma *machina fatalis*, que é como Kadaré descreve o ciclo de vinganças, no filme de Salles (2002) um outro caminho é trilhado. No livro, Gjorg está só, suas dúvidas, suas angustias, seus medos, bem como seu desejo de viver, não encontram vazão, ficam circunscritos ao seu próprio ser. No cinema, acontece o inverso, Pacu tenta não só expressar, mas também difundir um desejo de vida: ele verbaliza sua condenação à lógica da violência sangrenta. E se o conflito tem a escala (MARQUES, 2002) como característica, ou seja, abate-se sobre os membros do grupo (uma ofensa nunca é somente pessoal, é também, e principalmente, clânica), o desejo de viver do menino parece querer operar da mesma maneira: Pacu tenta partilhar a sua leitura de mundo com Tonho, tenta fazer com que o irmão se alinhe com ele, buscando dissuadi-lo.

Levando adiante a indagação antes formulada, o que pode retomando então a questão, o menino contra um mecanismo tão cristalizado como o da vendeta? Na obra de Salles, pelo menos, ele pode muito. O filme *Abril Despedaçado*, nesse sentido, pode ser entendido como uma obra que foca o poder de ação dos homens anônimos ou dos homens ordinários (CERTEAU, 2004). A despeito de um cinema que exalta o poder de um coletivo e a necessidade de uma organização da massa, ou que oferece ao expectador imagens de uma estrutura sem ranhuras ou fissuras, o que se pode ver na película em análise são as *ações infinitesimais* que concorrem para a problematização de uma dada situação.

A posição do menino na história é sintomática desse desejo do diretor de apresentar uma obra permeada de colisões, de antinomias, de tensões, isentando-se de corroborar a idéia de uma dominação incontornável, impeditiva de fugas, transgressões ou negociações. Em um primeiro momento do filme, Pacu não tem nome, ele é apenas um menino, podendo ser comparado, assim, aos *severinos* de João Cabral de Melo Neto⁷⁴ (2007). Um *severino* que, dentre outros tantos

⁷⁴Escrito entre 1954 e 1955, *Morte e Vida Severina*, que tem como subtítulo *Auto de Natal de Pernambuco*, é um dos textos mais populares do poeta João Cabral de Melo Neto. Estruturado em 18 partes, e seguindo uma linha narrativa dividida por dois momentos que aparecem no título (o de *vida* e o de *morte*), o poema assim começa: "O meu nome é Severino, como não tenho outro de pia. Como há muitos Severinos, que é santo de romaria, deram então de me chamar Severino de Maria como há muitos Severinos com mães chamadas Maria,

severinos, só pode ser conhecido quando o nome de seu pai, de sua mãe, ou de sua *serra*, é evocado. A falta de uma identidade própria gera, nos brincantes de Abril Despedaçado, surpresa e chacota:

CLARA Como é teu nome?

MENINO Menino...

CLARA Como?

MENINO Tenho nome não, moça.

SALUSTIANO E como eles te chamam?

MENINO Eles me chama de menino mesmo.

SALUSTIANO [para clara] Puxa! Chamam o menino de menino! (ROTEIRO *apud* Butcher & Muller, 2002, p.203).

Esse caráter anônimo do menino corresponde a uma diluição dele no seu “clã”. Sendo diluído, portanto, o que lhe resta é a docilidade diante das decisões de sua família, de sua comunidade, de seu lugar. Entretanto, no desenrolar da trama esta situação muda: o menino que aparece como um outsider, desde cedo, potencializa tal dimensão ao se individualizar. O menino ganha um nome, Pacu, mas esta é apenas uma etapa de uma trajetória que já vem se constituindo há certo tempo e que terá como ápice sua própria morte.

Na história de Salles (2002), destarte, Pacu é agente, é sujeito, é ator. A partir de suas “artes”, artes de menino, o gregarismo de Riacho das Almas (SALLES, 2002), como se verá adiante, começa a ser minado. Sua relação com a literatura, sua aproximação com o circo, em suma, seu flerte com outras artes, o auxiliam numa movimentação tática (CERTEAU, 2004) que corrói, desestabiliza e provoca seu próprio cosmos. Ao afirmar que há uma preocupação com o infinitesimal no filme, estou me reportando à possibilidade de se ver na película uma série de práticas transgressoras que tomam corpo a partir das maneiras de consumir a instituição vingança por parte de alguns dos envolvidos, especificamente Pacu e Tonho.

fiquei sendo oda Maria do finado Zacarias. Mais isso ainda diz pouco: há muitos na freguesia, por causa de um coronel que se chamou Zacarias e que foi o mais antigo senhor desta sesmaria. Como então dizer quem falo ora a Vossas Senhorias? Vejamos: é o Severino da Maria do Zacarias, lá da serra da Costela, limites da Paraíba”.

Desse modo, o filme *Abril Despedaçado* parece apresentar dois momentos, aparentemente, distintos na narrativa, mas que se imbricam, se interpõe, se transversalizam: um de disciplina e outro de transgressão, onde cada cenário elege, ou melhor, evidencia atores principais. O cenário da disciplina - onde o sistema de vinganças pode ser considerado instituição de poder (CERTEAU, 2004) que, lançando mão de estratégias, capitaliza as ações dos indivíduos (o exterior de que nos fala Michel de Certeau) – tem o Pai e a Mãe do clã Breves como exemplos, bem como o velho patriarca da família Ferreira. Estes são os baluartes de uma tradição, sempre lutando contra o risco da desagregação.

O cenário de transgressão, por seu turno, tem Pacu e Tonho, mas sobretudo o primeiro, como estandartes. O menino faz uso das ocasiões (CERTEAU, 2004), já que a tática não tem um lugar próprio, tampouco capitaliza-se, para transgredir: é assim com a literatura e com a vivência junto ao circo. Pacu aproveita ao máximo os encontros e depois tenta partilhar tais experiências com o irmão Tonho. Assim, em *Abril Despedaçado*, o menino e suas artes simbolizam, como em tantos outros contextos, a oportunidade do renascimento, do novo, do puro.

Em uma de suas obras, onde reproduz os discursos do sábio Zaratustra, Nietzsche (1999) reporta-se à necessidade de criação de novos valores para que o homem se ultrapasse enquanto criatura. O filósofo alemão, com este intento de transvalorização de todos os valores, atribui um papel capital à criança: é a transformação do espírito do homem em espírito de criança que põe este mesmo homem para dentro do jogo da criação, da vontade, da auto-afirmação. A criança de Salles, nesse sentido, parece ser a mesma de Nietzsche: imagem da inocência e do esquecimento, representação de um novo começar e de um eterno movimento⁷⁵.

⁷⁵ No aforismo intitulado *Das três transformações*, Nietzsche (1999, p.35-36) ocupa-se de tratar a necessidade de transformação do espírito humano, como dito. Em um primeiro momento, afirma o pensador, o espírito considerado forte e respeitável trava íntima relação com aquilo que é pesado: “A força deste está clamando por coisas pesadas, e das mais pesadas”. Assim, sobrecarregando-se de todas as coisas “pesadíssimas”, o espírito humano assemelha-se a um camelo “que corre carregado pelo deserto”. Contudo, neste deserto solitário ocorre uma segunda transformação no espírito humano, ele deixa de ser o de um camelo e passa a ser o de um leão: cansado de se curvar e carregar fardos, “o espírito torna-se leão, quer conquistar a liberdade e ser senhor no seu próprio deserto”. O leão, nesse sentido, enfrenta o imperativo “Tu deves” ao querer se afirmar como um sujeito de vontade: ele luta por um “Eu quero”. Todavia, segundo o filósofo alemão, “criar valores novos é coisa que o leão ainda não pode”, para tanto é preciso que o “altivo leão se mude em criança”. Nesse movimento, a criança aparece como um sim para o jogo da criação, representando – como mencionado – “a inocência, e o esquecimento, um novo começar, um brinquedo, uma roda que gira sobre si, um movimento, uma santa afirmação”.

4.2 O encontro com a literatura

Sob o sol causticante do sertão baiano, que ferve a cabeça dos habitantes locais tanto quanto a rapadura é fervida no tacho (ROTEIRO *apud* Butcher & Muller, 2002), o menino Pacu continua sua rotina de trabalho: ele carrega, com extrema dificuldade, um feixe de lenha que provavelmente servirá de combustível para o rústico fogão de sua casa. Seguindo por uma estrada precária - delimitada pelas cercas *espinha de peixe*⁷⁶, comuns em todo o nordeste - em certo instante o menino ouve barulhos de animais e imediatamente se vira para saber do que se tratava.

Ao virar-se, Pacu depara-se com uma carroça puxada por um único cavalo, onde estão instalados um homem e uma mulher:

Do seu ponto de vista: a carroça dos brincantes se aproxima do menino. Pára na sua altura.

O menino olha, curioso.

O homem que segura as rédeas é Salustiano, com a jovem Clara ao seu lado. O menino fica hipnotizado pela beleza dela. (ROTEIRO, *apud* Butcher & Muller, 2002, p.202)

Salustiano logo cumprimenta o menino, que o responde meio desconfiado: “Dia!”. Em seguida o brincante pede uma informação sobre uma localidade próxima do lugar onde se encontram: o vilarejo de Bom Sossego. Depois de ralar com o homem, que se referiu à Bom Sossego como sendo um “vilarejinho”, Pacu fornece as coordenadas para que os saltimbancos se orientem:

SALUSTIANO Bom dia.

O menino deixa o feixe de madeira no chão.

MENINO Dia...

SALUSTIANO Tu sabe onde é que fica um vilarejinho pertinho daqui, chamado Bom Sossego?

⁷⁶As cercas *espinha de peixe* são construídas por pedaços de madeira dispostos em sentidos diagonais opostos, de modo que as frestas sejam evitadas. A mata de sabiá, pelo menos no Ceará, é comumente utilizada na construção de tais cercas, que servem para sinalizar os limites das propriedades ou para estruturar o espaço dos currais, daí a preocupação com as frestas. No livro *Abril Despedaçado*, os limites das propriedades eram demarcados por pedras ou *muranas* (sepulturas) investidas de caráter sagrado, pois limitavam um espaço de direito que em hipótese nenhum poderia ser maculado sob pena de se iniciar um ciclo de vendetas. No Brasil, o desrespeito aos limites de uma propriedade, a *profanação* da cerca, também se configura como um dos principais motivos de intrigas e, conseqüentemente, de mortes (MARQUES, 2002; FRANCO, 1997; COMERFORD, 2003).

MENINO [indicando com a mão] É acolá mesmo. Mas não é pequeninim não.

SALUSTIANO Ah, é não? E aqui, como é que se chama?

MENINO Aqui é Riacho das Alma.

SALUSTIANO [animado] Oxente, e cadê o riacho?

MENINO Secou. Só ficou as alma mesmo. (ROTEIRO *apud* Butcher & Muller, 2002, p.202-203).

Após a informação ser concedida, Clara pergunta pelo nome do menino, que, como dito, responde: “Tenho nome não, moça!”. Nesse momento, a brincante se sensibiliza e volta-se para a caçamba da carroça à procura de algo para presentear o garoto. Ela estende, então, o braço para fora da carroça com um livro na mão. Ainda desconfiado, o menino atende ao chamado da moça e se aproxima, Clara lhe entrega um pequeno livro ilustrado, e segue o diálogo:

CLARA Tu já sabe ler?

MENINO Sei não. [Pausa.] Mas sei lê as figura. (ROTEIRO *apud* Butcher & Muller, 2002, p.204).



FIGURA 9 – Clara dando o livro a Pacu

Este encontro, aparentemente inocente e ocasional, inaugura outro momento na narrativa do filme em questão: é a partir da aproximação dos brincantes

com o menino que todo um cenário de *transgressão*⁷⁷ começa a se constituir. A cessão do citado livro representa a aurora de um movimento que tem como objetivo problematizar a ordem de Riacho das Almas. Mas que poder de mudança se encerraria na doação de um simples livro a uma criança?

A posse do livro, por parte de Pacu, parece poder ser compreendida como uma injeção de ânimo, *um convite à dissidência*. As infinitas possibilidades de leitura oferecidas ao menino potencializam seu desejo de viver numa ordem diversa da que lhe é imposta. Na realidade, o livro funciona como um veículo de fuga, uma *fuga mágica*, que permite ao menino um novo horizonte. O fato de Pacu não saber ler, em hipótese alguma impede a vazão de seus desejos: o livro também tem figuras que são passíveis de ser lidas, impulsionando a criança para um mundo distinto.

O caráter de transgressão da literatura pode ser mais bem entendido trabalhando algumas idéias do literato Vargas Llosa (2004). Segundo o autor, os espanhóis proibiram em suas colônias a leitura de romances, sendo tal proibição justificada pelo caráter ficcional deste gênero literário. No dizer dos colonizadores, a mentira – característica essencial dos romances – afetava a saúde espiritual dos índios. Para Vargas Llosa, no entanto, a proibição derivava da constatação por parte dos espanhóis das “propensões sediciosas da ficção”.

Os romances mentem, mas - de acordo com as idéias do literato peruano - esta é apenas uma parte da história. Ao mentir, os romances expressam uma verdade: os homens não estão contentes com seu destino e quase todos gostariam de viver uma vida diferente. Nesse sentido, a ficção é escrita e lida “para que os seres humanos tenham as vidas que não se resignam a não ter. No embrião de todo romance ferve um inconformismo, pulsa um desejo insatisfeito”⁷⁸ (VARGAS LLOSA, 2004, p.12).

⁷⁷ Vale (2000) ao refletir sobre o estatuto de transgressão numa sala de cinema pornográfico de Fortaleza (CE), indaga – utilizando-se das reflexões de George Bataille - acerca do “salto para a exterioridade” da transgressão. Seria esse “salto para a exterioridade” uma experiência que reforça a lei que se visa a transgredir ou tal experiência, de fato, configurar-se-ia como uma prática subversiva? Apropriando-me dos questionamentos do antropólogo cearense, talvez seja possível dizer que em *Abril Despedaçado* o “salto para a exterioridade” promovido por Pacu, através da literatura, apresenta-se como uma prática, realmente, de subversão. Há no filme, portanto, um ato de leitura que não toma a literatura como afirmação de um consenso, como manutenção de uma ideologia dominante (COMPAGNON, 1999), mas sim como uma prática que tem a *reflexividade* (TURNER, 1987) como horizonte.

⁷⁸ Vargas Llosa (2004, p.17) diz, ainda, que no ato de leitura dos romances os homens transmutam-se naquilo que habitualmente não são. A leitura transporta, oferece uma espécie de metamorfose, ao lermos “o reduto

Para a empreitada colonialista, a imersão numa obra que traz em seu bojo o germe da insatisfação era extremamente perigosa. Os colonizados poderiam daí extrair forças se não para desmorronar, pelo menos para ensaiar uma resistência no tocante aos abusos de uma autoridade que lhes era exterior. Coisa parecida ocorre em *Riacho das Almas*, as figuras do livro de Pacu o provocam, interpelam seu desejo de mudança que amalgama as letras e os afetos. Ao ler, o menino também constrói uma história que é própria: nessa tessitura, um espaço distinto daquele que é vivenciado pelo garoto vem à baila. A sereia, o peixe, o mar, portanto, são imagens constantemente lembradas.

A evocação de um cenário diametralmente oposto na construção da narrativa do garoto, aparentemente, não deixa dúvidas sobre a sua insatisfação. A lógica da vingança, a relação com a morte, o perigo de perder o irmão, por quem tem um amor incondicional, fazem do mundo da criança um verdadeiro pesadelo. A todo instante Pacu desvela-se como um *inadaptado*: as ações cotidianas apresentam-se como um fardo, tal qual o feixe de lenha que mal pode carregar. Ao encontrar os brincantes, Pacu tira, simbólica e literalmente, um fardo de suas costas, ele põe o peso da madeira de lado, perto da cerca que delimita o seu mundo.

A vida dos homens é árdua demais da maneira como a encontramos, diz Freud (1997). A de Pacu não se furta a esta regra; assim, é preciso fazer uso de “medidas paliativas”⁷⁹ para que a humanidade possa evitar, mesmo que de forma mínima, os sofrimentos, as decepções, as tarefas impossíveis, que são a sua marca⁸⁰. “Matar o matador”, a máxima proposta por Anspach (2002) para sintetizar o

asfixiante que é nossa vida real abre-se e saímos para ser outros, para viver vicariamente experiências que a ficção transforma como nossas”.

⁷⁹ Existem, de acordo com Freud (1997, p.22-23), “ talvez três medidas deste tipo: derivativos poderosos, que nos fazem extrair luz de nossa desgraça; satisfações substitutivas, que a diminuem; e substâncias tóxicas, que nos tornam insensíveis a ela.” A literatura se encaixaria, ainda com Freud (1997), no rol das satisfações substitutivas: ela proporcionaria um estado de prazer, fruto de uma ilusão, que contrastaria com a realidade vivida. O pensador assinala que mesmo sendo tais satisfações da ordem da ilusão, “nem por isso [...] se revelam menos eficazes psicologicamente, graças ao papel que a fantasia assumiu na vida mental”.

⁸⁰ O pensador francês Edgar Morin (2001, p.23-24) também se debruça sobre a questão da “crueldade do mundo” como traço constituinte da “condição humana”. Segundo o autor, a incerteza perante o destino, a incontornabilidade da morte, a sensação de estar lançado sobre a terra sem a possibilidade de escapar “aos lutos, penas, servidões, maldades propriamente humanas” desestabiliza o humano. Daí a necessidade de se firmar compromissos, talvez o equivalente das “medidas paliativas” freudianas, no sentido de suportar a realidade cruel da qual é produto e produtor: “O ser humano secreta, sem cessar, desejos que se chocam com a realidade. Ele vive cercado de ameaças naturais e humanas. Os deuses, demônios, monstros que personificam seus medos lhe inspiram um terror permanente. Ele é o brinquedo das guerras, das opressões, e é, quase continuamente e quase por todas as partes, escravizado desde os tempos históricos. [...] Daí a

mecanismo da vingança, é a tarefa impossível que brevemente será delegada ao menino. O envolvimento na vendeta é fardo pesado demais para a criança:

MENINO [em off] A mãe costuma dizer que deus não manda fardo maior do que nós pode carregar. Conversa-fiada.

Às vez ele manda uns peso tão grande que ninguém guenta. (ROREIRO *apud* Butcher & Muller, 2002, p.194).

Entretanto, “não se escrevem romances para contar a vida, senão para transformá-la, acrescentando-lhe algo”, diz Vargas Llosa (2004, p.13). Talvez, do mesmo jeito que não se consome um romance sem também usufruir desta possibilidade de transformação. O menino, ao ler, transforma sua realidade, acrescenta-lhe algo. Nesse consumo, que é também imersão, o processo de volta, de reencontro com a realidade vivida, não se faz de forma incólume: ao encarar novamente seu cotidiano, Pacu parece estar impregnado deste caráter sedicioso da literatura, apresentando-se imbuído de um desejo de mudança que tentará compartilhar com o irmão Tonho.

Há, desse modo, um deslocamento proporcionado pelo ato de leitura que “pinça” o indivíduo de seu mundo ordinário e põe-no dentro de um outro, forjado pela negociação do leitor com a obra que tem em mãos. Uma “transição de realidades” (BERGER & LUCKMAN, 1985, p.43) é operada, simbolizada pela prática de abrir e fechar um livro, ou no dizer dos autores, no movimento do pano de teatro que sobe e desce:

Quando o pano se levanta, o espectador é “transportado para um outro mundo”, com seus próprios significados e uma ordem que pode ter relação, ou não, com a ordem da vida cotidiana. Quando o pano desce, o espectador “retorna à realidade”, isto é, à realidade predominante da vida cotidiana.

O levantar dos panos ou o folhear as páginas do livro, para Pacu, transportam-no, como dito, para uma realidade que é própria, mas que trava uma íntima relação com a vida ordinária do personagem, mesmo que por oposição: o mar é evocado, a sereia é protagonista, os peixes são seus companheiros de aventura. A composição criada por Pacu é o contrário da aridez, da secura e do não encantamento encontrado em seu mundo: *“Um dia a sereia veio buscar o menino pra viver mais ela, e ele gostou. Ela virou o menino em peixe e levou ele pra vivê*

necessidade de um compromisso. Este é obtido mobilizando-se o mito, para nele encontrar as consolações sobrenaturais, mobilizando-se o imaginário, para aí proteger a alma, e mobilizando-se a estética e a poesia, para se viver plenamente a realidade, ao mesmo tempo em que vencendo o seu horror”.

debaixo do mar. No mar, eles vivia tão feliz, mas tão feliz, que não conseguia parar de dar risada” (ROTEIRO *apud* Butcher & Muller, 2002, p.226).

A “inventividade” do menino, sua disposição criativa (CERTEAU, 2004), são maneiras de subverter a ordem da *bolandeira*, são movimentos forjados a partir de um *encontro*, de uma *ocasião*, que implicam em burla, em transgressão. A própria dinâmica de Riacho das Almas encarregou-se de formular tal encontro, menino e brincantes, resultando na doação do livro que, por seu turno, deu início à expansão de uma *trajetória*⁸¹ desviante. A manipulação do livro, por parte do menino, é a primeira de uma série de operações que em conjunto contribuirão para o ocaso do sistema de vinganças.

A leitura, no sentido de oportunidade para criar algo singular, ultrapassa as fronteiras da ficção: o *ler* é também um *agir*. No caso de Abril Despedaçado, talvez seja possível dizer que a vivência experimentada no espetáculo, no mundo ficcional, ou seja, na criação de Pacu, não é tão “efêmera” como sugerem Berger e Luckman (1985)⁸². A “suave narcose”, advinda da “distensão do vínculo com a realidade” (FREUD, 1997) proporcionado pela literatura, parece continuar *intoxicando* o menino, inclusive, no processo de retorno à sua vida ordinária. A literatura, portanto, oferece-se à Pacu como uma maneira de “inversão ou subversão pelos mais fracos” (CERTEAU, 2004) de um contexto imposto. O consumo do livro é uma *tática*, um *movimento de dissidência*, que se ensaia no bojo da estrutura ou da instituição familiar, principal guardião do mecanismo de vendeta.

Ora, mas também é válido ressaltar que a *bolandeira*, o ciclo de *violência sangrenta* (FATELA, 1989), através da figura do Pai e da Mãe Breves, está atenta ao caráter sedicioso da relação do menino com a ficção. O Patriarca, em várias

⁸¹ De acordo com Certeau (2004), a trajetória pode ser entendida como uma série de “operações articuladas umas às outras no tempo”. A combinatória de tais operações, em última instância, forja um rede de anti-disciplina que se contrapõe a idéia de uma rede de vigilância e de passividade de receptores em relação ao consumo de produtos culturais. A tese central do pensador francês, portanto, é a de que os “fracos”, que não são dominados e tampouco dóceis, dispõem de recursos para inverter ou subverter uma ordem imposta na vida ordinária, sendo a trajetória um conjunto ou combinatória de práticas ou movimentos táticos que concorrem para tal inversão do cotidiano.

⁸² Ainda utilizando a metáfora do movimento do pano, Berger e Luckman (1985) sugerem que “quando o pano desce, o espectador ‘retorna à realidade’, isto é, à realidade predominante da vida cotidiana, em comparação com a qual a realidade apresentada no palco aparece agora tênue e efêmera, por mais vivida que tenha sido a representação alguns poucos momentos antes”. Todavia, os efeitos de questionamento provocados pelo uso do livro, parecem sinalizar – em Abril Despedaçado – para uma revitalização dos desejos mudancistas do menino, ou seja: a experiência de deslocamento traz conseqüências para a vida cotidiana de Riacho das Almas, não sendo tão tênue quanto o proposto pelos autores.

cenar, tenta impedir os *escapismos* do menino escancarando, para este, a vida real: o trabalho duro, a necessidade de se pôr a bolandeira para girar, os perigos de uma deserção ou da desistência do direito de vingança:

O menino está com o livro aberto, invento histórias.

MENINO A sereia não podia vim vê mais o menino, porque no lugar das pernas, ela tinha rabo de peixe... e a bichinha não podia caminhar. Então ela ficou com raiva! E pulou no mar, e começou a se enrolar com as cobras e brigar com os sapo. Mas aí, a sereia começou a ficar com saudade do menino, e começou a cuspir fogo e a soltar fumaça.

O pai corta pés de palma.

MENINO [em off] Foi aí que o menino subiu em cima de um boi veio, todo cansado no chão e correu atrás da sereia.

Do ponto de vista do pai: o menino, perdido em sua própria imaginação, não percebe a presença paterna. A mãe, também trabalhando no curral, olha para o menino.

MENINO [on] Foi, pocotó, pocotó, pocotó, atrás da sereia, e se embrenhou no meio dos mato, por dentro das canas e, quando abriu o último feixe de cana... chegou no meio do mar...

O menino fica sério, impressionado com a própria invenção. O pai anda rapidamente até ele.

MENINO E encontrou a sereia.

Com um gesto seco, o pai retira o livro das mãos do filho. O menino leva um susto e tenta recuperar o livro. Em vão.

PAI Tu tá seguindo os passos do outro? Tu que pensa que pode ficar sem obrigação nesta casa!

O pai sai em direção a casa, seguido pelo menino, que corre para tentar impedi-lo.

MENINO Me dê meu livro! Me dê! Me dê meu livro! Me dê meu livro! Me dê! (ROTEIRO apud Butcher & Muller, 2002, p.216-217).

À composição colorida de Pacu - onde o dinamismo e a potência do mar são exaltados, bem como o poder encantatório da sereia⁸³ – contrapõe-se uma palheta de tons secos e áridos, quase que monocromáticos, simbolizados na figura do Pai.

⁸³ O mar aparece, talvez, como espaço de abundância, em detrimento de um espaço de falta ou de penúria que é Riacho das Almas. A idéia de movimento, de dinamismo, de potência, também está presente na simbologia do mar (CASCUDO, 2000; CHEVALIER & GHEERBRANT, 1999). Nesse sentido, o fixismo ou o estatismo de um cotidiano regido pelo "Tu deves" da bolandeira é afrontado. A sereia é, por excelência, a imagem do encantamento (CASCUDO, 2000), atrelada quase sempre à uma noção de desestabilização. O homem

Se todos os livros são, em alguma medida, *livros de magia*, como afirma o antropólogo Fabre (1996), os riscos de uma *possessão* devem ser considerados. A possibilidade do deslocamento, do que é “de baixo” ficar no espaço do “de cima”, da subversão, da transgressão, está posta no ato de manipular o livro, são frutos, portanto, de uma possível *possessão*. Contudo, a problematização da ordem de Riacho das Almas só encontra ressonância numa *combinatória de práticas, movimentos e trajetórias desviantes*. Assim, ao livro e ao menino se somarão outros elementos de desestabilização.

4.3 Encantos circenses

O circo – em *Abril Despedaçado* – funciona como um motivador de mudanças, podendo também ser considerado a imagem daquilo que não existe no cotidiano de Riacho das Almas. Nesse sentido, de acordo com Salles (2002), o circo representa no filme em questão o *nomadismo* que se opõe ao *gregarismo* marcado pela bolandeira: enquanto a segunda é uma estrutura literalmente fincada no solo, metáfora de um ciclo de vinganças que tem por objetivo defender aquilo que é caro para o local; o primeiro relaciona-se com o movimento, com a fluidez, trazendo em seu bojo valores de outros campos, de outros lugares, de outros mundos. A bolandeira sedentariza, impede uma trajetória que não seja prefigurada, o circo, por seu turno, nomadiza, faz a apologia daquilo que é errante.

Quando Pacu encontra-se, numa das veredas próximas de sua casa, com os brincantes que fazem o circo, está posta na narrativa de Salles uma *ocasião*, no sentido certeuniano do termo. E tal ocasião materializa-se de duas formas: a primeira refere-se à cessão do livro, já descrito aqui. O folhear de páginas é prática transgressora porque proporciona uma espécie de *fuga mágica* para o menino, que ao retornar à sua realidade cotidiana não volta o mesmo. Mas o encontro com o circo igualmente é ocasião – também é possibilidade de extração de forças para a constituição de condutas desviantes – porque ele proporciona a constatação de que existem, de fato, outros estilos de vida.

“centrado”, senhor de si, o pescador ciente de sua tarefa, é arrastado, enlouquecido, encantado pelo canto desta “entidade meia mulher e meia peixe”. Há, assim, sempre uma relação permeada por perigos entre a sereia e o homem.

O circo, então, é resposta positiva à indagação que Pacu parece fazer ao manipular o livro, imaginando outras realidades: *É possível uma outra vida para mim?* Vale ressaltar, ainda, que Pacu é epidêmico, no sentido de que ele trabalha para contagiar se não aos outros, pelo menos o irmão Tonho: a sua pergunta sobre a possibilidade de uma nova vida, assim, passa a ser também a do irmão. Ambos estão tocados pelo *frenesi* que o circo causa, ambos vêm, portanto, no circo a materialização de um outro estilo de vida.

O caráter nômade dos brincantes, logicamente, lhes sugere a idéia de *estrangeiros*. Mas, em *Abril Despedaçado* o estrangeirismo não é representado de forma pacífica: o circo passa por Riacho das Almas, todavia, não se contenta somente em passar, ele seduz no afã de ser aceito, e é neste processo de sedução que reside o perigo. *O que seria feito da honra, alienada na dinâmica da contenda, se um dos contentores fosse seduzido por outras experiências?* Assim, é que a visita ao circo é impedida pelo pai Breves. Os meninos (principalmente Tonho) devem estar totalmente à disposição do sistema de vinganças, seu compromisso é a garantia de que o tal sistema não se desmantelará:

MENINO Tonho, eu tinha uma vontade danada de ver o circo.

O menino olha para Tonho à procura de solidariedade.

TONHO Tu acha que o pai ia deixar?

MENINO A gente é que nem os boi: roda, roda e nunca sai do lugar.

Tonho não responde, mas parece concordar com o irmão. (ROTEIRO apud Butcher & Muller, 2002, p.208)

É a *valência dionisíaca*⁸⁴ do circo que parece ser combatida em *Abril Despedaçado*. Como o deus grego, nascido da coxa de seu pai, Zeus, o circo é sedutor, múltiplo e contraditório, é aos olhos da comunidade de Riacho das Almas um “estranho estrangeiro” (KERÉNYI, 2002) que pode vir a contestar a ordem social

⁸⁴ No panteão grego, Dioniso apresenta-se como um deus à parte (VERNANT, 2000): ele é errante, vagabundo, deus de lugar nenhum. Contudo, em cada passagem, em cada andança, ele exige ser aceito, não o contenta a situação de simples estrangeiro. Assim, ele é deus de lugar nenhum, ao mesmo tempo em que deseja ser deus de todo lugar. Sua exigência de aceitação, muitas vezes, vai de encontro a uma ordem já estabelecida: a chegada de Dioniso (KERÉNYI, 2002) causa mudanças, subverte, contesta, problematiza. E é nesse sentido que o *circo*, de *Abril Despedaçado*, parece guardar similitudes com essa divindade vagabunda. Sua chegada provoca uma mudança, certo êxtase vem à tona, a ordem local de Riacho das Almas também é fragilizada, a lógica da *bolandeira*, enfim, corre riscos.

e os valores da vida “civilizada”⁸⁵. Vindo de fora, como Dioniso, o circo está sempre chegando, é permanente mobilidade, e por isso mesmo é produtor de epifanias: aparições que não são da ordem do divino, mas que se referem, pelo menos na película analisada, aos desejos reprimidos, como é o caso de Pacu e Tonho.

Sobre o incômodo, o perigo e o fascínio causado pelo circo e por seus artistas nômades é válido observar as palavras de Duarte (1995, p.39-40):

...a presença dos artistas errantes nas cidades causava uma série de mudanças em seu cotidiano. Entretanto, se havia o receio, um sentimento inegavelmente presente, havia também o deslumbramento, não menos marcante. Seria muito simples pensar na mera coexistência dessas sensações: medo e fascínio. Mas talvez um outro esquema possa expressar mais adequadamente as relações entre esses nômades e os sedentários: temor e maravilhamento se enredavam nessa trama. Temia-se justamente a sensação explosiva e alegre, difícil de ser contida, assim como a incontrolável e prazerosa transformação da cidade. Por outro lado, os perigos daí decorrentes atraíam. O que maravilhava também ao mesmo tempo assustava: as possibilidades abertas pelas alterações advindas do nomadismo, explicitado não apenas na mobilidade geográfica dos artistas, mas, como veremos, no estilo de vida por eles construído.



FIGURA 10 – O circo

Enfrentando a interdição do pai - o temor de que uma experiência junto ao circo tirasse do eixo seus filhos, sendo esta mudança encarada como algo sacrílego diante da sacralidade do ciclo de assassinatos – os meninos, maravilhados, vão ao

⁸⁵ Segundo Bolognesi (2003, p.48), esta condição de perigo atribuída ao caráter nômade do circo pode ser observada, por exemplo, em diferentes fases da história européia: “O nomadismo incomodou sobremaneira os intentos sedentários de uma vida imperial, e depois republicana, que queria se firmar como nação. Ou seja, em um momento histórico que apregoava o enraizamento da população em sua cidade ou Estado, a fim de sedimentar uma identidade, quer seja regional ou nacional, a itinerância circense caminhava na contramão dos intentos oficiais”.

espetáculo. É a sensação alegre e explosiva do circo que é *Bakkheios* (que pratica loucura) tanto quanto *Lýsios* (libertador), tal qual Dioniso (Kerenyi, 2002), que atrai os garotos.

A cena em que Tonho convida o já desesperançado irmão, Pacu, para ir ver o circo, é a primeira em que o filho mais velho afronta diretamente o pai, é a primeira em que ele, por si só, toma uma decisão. Estabelece-se, assim, o começo de sua singularização, incentivada desde algum tempo pelo irmão mais novo. O irmão incentivava, enquanto o circo seduzia.

No quarto dos rapazes, Tonho entra e senta na sua cama. O menino, melancólico, derrotado, sequer tirou a roupa. Está encostado contra a parede de sua cama. Tonho pensa. De repente, parece tomar uma decisão.

TONHO Simbora, menino.

Tonho se levanta, pega a calça e a camisa e abre a janela do quarto. O menino, indeciso, olha para Tonho.

TONHO Tu não queria ver o circo? Hum? Bora!

O menino se levanta com um sorriso de orelha a orelha, apanha o livro da sereia de debaixo do travesseiro e pula atrás de Tonho pela janela. (ROTEIRO apud Butcher & Muller, 2002, p.209)

Mesmo tendo sido castigado na volta do espetáculo, Tonho não se dobra mais aos ditames do pai. O jovem sertanejo encontra-se como indivíduo, condição que implica mais um baque para o mecanismo vindicatório, pois este tem seu corolário na diluição do indivíduo pelo clã. Agora, o clã Breves não conta mais com seus filhos para a manutenção da vendeta, os dois individualizaram-se e parecem querer seguir outro caminho.

Ainda sobre o tema do enfretamento da tradição local, é possível perceber uma tensão de movimentos no filme, que reforça a idéia de uma autonomia ganha por parte dos protagonistas, através de uma combinatória de práticas e experiências: nas cenas que se reportavam à necessidade de “cobrar o sangue”, ao poder da família, às imposições dos patriarcas, os protagonistas sempre estavam de cabeça baixa, de cabeça inclinada (DELEUZE & GUATTARI, 1977); em contrapartida, nas cenas onde figuravam práticas desviantes, de autonomia, as cabeças dos indivíduos estavam normalmente para cima, erguidas.

Quando o Pai Breves diz ao filho que este precisa vingar a morte do irmão, Tonho está de cabeça inclinada. O mesmo acontece com Pacu quando é

repreendido pelo pai ou quando, por exemplo, está diante da impossibilidade de ver o circo. A *cabeça inclinada*, seguindo aqui uma pista interpretativa oferecida por Deleuze e Guattari (1977), transmite a mensagem de um “desejo bloqueado”, denotando uma relação de “submetido e submissor”. Com a cabeça inclinada, Tonho e Pacu são sujeitos neutralizados e territorializados, no sentido de que partilham, com o mínimo de agência, de códigos e estruturas impostas.



FIGURA 11 – Tonho, com a cabeça erguida, olha os brincantes

Na medida em que os personagens vão se movimentando no sentido de problematizar seu cotidiano, suas cabeças também se movimentam: quando Pacu está de posse do livro, sua cabeça aponta para o horizonte, é lá que ele busca o mar. Quando Tonho responde ao pai, na cena em que este o castiga por ter ido ao circo, a cabeça do jovem está erguida, o olhar não é mais centrado no chão. A *cabeça erguida* (DELEUZE & GUATTARI, 1977), portanto, assinala “o desejo que se ergue, ou se desenfia”, sinaliza o abrir-se “a novas conexões”.

Mas é numa cena em que Tonho está descarregando a rapadura da carroça que esta tensão aparece de forma mais contundente: em uma fração de segundos Tonho sai da posição de submissão para a de autonomia. Em um primeiro momento ele está curvado, descarregando os blocos de rapadura, quase rente ao chão, é o fardo que está em suas costas. Logo depois, ao ouvir gritos de crianças, levanta-se, deixa a rapadura de lado e olha para o céu, onde estão os brincantes. São as

atrações circenses que potencializam a mudança que Tonho começara a engendrar, com a ajuda de Pacu, em seu interior. De cabeça inclinada à cabeça erguida, de *territorializado* à *desterritorializado*, de desejo bloqueado a desejo que se ergue (DELEUZE & GUATTARI, 1977): o movimento da cabeça é sinal da desagregação de toda uma ordem e de seus códigos.

Tonho está descarregando as barras de rapadura. Risos de criança chamam sua atenção para... Uma cena insólita: Salustiano e Clara parecem flutuar acima da praça, numa visão improvável. Em plongée: as crianças se aglomeram em volta das pernas de pau, felizes com toda aquela novidade, rindo, apontando as mãos para o céu.

Tonho, curioso, deixa o que estava fazendo para se aproximar.

A imagem diáfana da jovem Clara, que aparece em cima das pernas de pau. Seu sorriso tem uma luminosidade contagiante. **Tonho com o rosto virado para o alto vê...**⁸⁶ (ROTEIRO apud Butcher & Muller, 2002, p.207)

Como viu o circo, Tonho passa a ver seu mundo, seus olhos são agora os seus guias. A cabeça levantada, erguida, parece ir de encontro ao teto baixo, ao telhado recuado, que limitava movimentos, encilhava olhares e limava práticas.

A importância da experiência junto ao circo é aumentada se considerarmos que este encontro promove, em seu bojo, um outro: orbitando o espaço circense, é que Tonho conhece a jovem brincante Clara, e por ela se apaixona. A relação dos dois é marcada pela vazão de desejos, que não são somente sexuais, eróticos ou lascivos. Há, entre Tonho e Clara, a aurora de um desejo pela vida que, até então, se insinuava, lutava para vir à tona, mas era sempre bloqueado pela estrutura, ou pelas estruturas.

No instante em que Tonho se depara com Clara, em cima de suas pernas de pau, ele torna-se contagiado por sua luminosidade. Clara, que significa brilhante, ou reluzente, ilustrará a vida árida e seca do sertanejo marcado pela vingança, contrariando a previsão do velho cego, patriarca da família Ferreira:

AVÔ DE ISAÍAS [seco] Quantos anos tu tem?

TONHO Vinte.

.....

AVÔ DE ISAÍAS Já conheceu o amor?

⁸⁶ Grifo meu.

Tonho fica surpreso com a pergunta.

AVÔ DE ISAÍAS Nem vai conhecer.

O rosto de Tonho está paralisado, hipnotizado pelo olhar do cego.

AVÔ DE ISAÍAS Tu tá vendo aquele relógio ali?

Tonho vira o rosto.

AVÔ DE ISAÍAS Cada vez que ele marcar mais um, mais um, mais um... ele vai tá te dizendo menos um, menos um, menos um. (ROTEIRO *apud* Butcher & Muller, 2002, p.202).

Os ponteiros do relógio que avançam inexoravelmente, simbolizando o término da trégua e, conseqüentemente, o fim da vida de Tonho, são violados por Clara. A paixão que irrompe entre os dois parece implodir a lógica do relógio; mais do que em qualquer outro momento de sua vida, Tonho sente a vontade de viver, a paixão transgride a regra de que o matador-vingador não pode colonizar o seu futuro por ser a próxima vítima. Um desejo de vida, de viver o presente (MAFFESOLI, 1987), assim, opõe-se à “lei do eterno ontem” (WEBER, 1999) que rege a vida dos contentores de Riacho das Almas.

Como a sereia, personagem fabular do livro dado ao menino, Clara encanta, atrai, seduz... Sua figura está sempre ligada àquilo que extrapola a lógica de Riacho das Almas: ela é brincante, ela é malabarista, ela é a mulher do fogo. Suas práticas são desestabilizadoras, seu estilo de vida é errante, seu flerte é com o perigo, vivências que passam a ser partilhadas com Tonho. Ao sair de casa, virar as costas para o local e para suas regras, no desejo de ficar mais próximo de Clara e andar com o circo, Tonho põe em risco a honra de sua família. O filho mais velho dos Breves, assim, também flerta com o perigo, pois sabe que sua deserção não será absorvida impunemente.



FIGURA 12 – Clara olhando para Tonho

Acontece que, mesmo sendo errante, nômade, mesmo fazendo cotidianamente aquilo que intriga e desafia a maioria das pessoas, Clara também é refém. A vida da jovem brincante está presa a de Salustiano, seu parceiro de espetáculo, padrinho e amante. No circo dos brincantes existe uma lógica própria, à semelhança daquela da bolandeira, que igualmente ordena as ações de seus de seus membros. Assim, é que a relação apaixonada dos dois jovens representa um sopro de vida para ambos: não apenas Tonho enfrenta determinados ditames pelo amor de Clara, como esta também se desvencilha de uma condição que lhe é penosa, a partir da paixão que nutre por Tonho. A relação, nesse sentido, é de mão dupla, reforçando a dimensão transgressora que o amor-paixão tem na película de Walter Salles.

Em uma das cenas, quando Salustiano e Clara finalizam um espetáculo em que pulavam juntos sobre uma corda em chamas, é possível notar que Tonho abalara Clara, tanto quanto esta o abalara. Clara transgride, então, a lógica do circo e de sua relação com Salustiano partindo em busca de Tonho que, depois de uma rápida viagem com o circo, retornará à sua casa:

Plano geral do circo. Já não há mais ninguém na praça, fora Clara e Salustiano. O brincante se aproxima dela. Eles se olham por um longo instante, antes de Salustiano quebrar o silêncio.

SALUSTIANO Tu não pode fazer isso.

Clara não responde.

SALUSTIANO E depois ele já tá é morto mesmo.

Após outro silêncio...

CLARA Mas eu não tô.

Salustiano se surpreende com o tom da resposta de Clara. É como se pela primeira vez ela o estivesse desafiando. Clara pega sua bolsa e parte. (ROTEIRO apud Butcher & Muller, 2002, p. 223).

Dito isso, talvez seja possível arriscar que o circo é promotor de uma “ruptura instauradora”⁸⁷ (CERTEAU, 2004) na vida dos personagens Pacu, Tonho e Clara. A partir do livro presenteado pela brincante e do amor-paixão experimentado pelos jovens, a economia de forças destes personagens começa a trabalhar em outro rumo. A possibilidade de seguir um novo caminho, para todos, se apresenta. As fissuras, as ranhuras, as brechas, os canais, para a subversão do sistema vindicatório de Riacho das Almas, estão cada vez mais abertas. Os *fracos*, no sentido ceriteuniano, portanto, lançam mãos de suas astúcias para o desmoronamento de uma ordem; *captando vôos* (CERTEAU, 2004) cada vez mais *desterritorializantes* (DELEUZE & GUATTARI, 1997) constroem uma rede de anti-disciplina e desbloqueiam os desejos referentes às novas vivências e experiências cotidianas e existenciais.

4.4 O sacrifício

O livro, a experimentação - mesmo que de forma efêmera - do espaço circense e o encontro de Clara e Tonho, podem ser vistos como “alegres, poéticos e bélicos” (CERTEAU, 2004). De tais achados, Tonho e Pacu, principalmente, retiram

⁸⁷ Por *ruptura instauradora* entendo a ocorrência de um fenômeno ou de um evento que “altera” ou “toca” o indivíduo, impelindo-o a mobilizar seu saber e sua inteligência, “sua energia social” (CERTEAU, 2004), para o entendimento de tal fenômeno. Essa elucidação, o movimento de voltar ao evento que causou a “ruptura” e tentar analisá-lo sob outra ótica, permite ao indivíduo certa independência em suas ações, o que implica na instauração de novas práticas ou condutas. Certeau (2004) cita o Maio de 68 como uma “ruptura instauradora”, depois de tal movimento toda uma estrutura social e corpos de valores são repensados, abrindo espaço para que algo de novo possa florescer. Em *Abril Despedaçado*, o circo parece ser um desses momentos de ruptura e ao mesmo tempo de instauração, sua diversidade no que diz respeito ao cotidiano de Riacho das Almas leva os protagonistas a repensá-lo. O novo olhar lançado sobre o cotidiano, um olhar produto de uma ruptura e, portanto, mais independente, permite que outras formas de ordenamento, outras experiências, e até um novo corpo de valores, sejam cogitados.

forças para a construção de movimentos táticos que os permitem esquivar-se, na medida do possível, da regência do ciclo de vinganças.

“Gestos hábeis do fraco” (CERTEAU, 2004), assim, são ensaiados a partir destes encontros, que na verdade são *ocasiões*. Como visto, pequenas transgressões, que antes pareciam inimagináveis, vem à tona: o desafio das ordens do pai, a visita ao circo, o uso do livro mesmo a contragosto dos pais Breves, o período que Tonho passa junto ao circo, são exemplos de desvios. Em *Abril Despedaçado*, em suma, é notória uma seqüência de “golpes” (CERTEAU, 2004) dirigidos às fundações de um poder, aquele da tradição, da bolandeira.

É interessante perceber que, ao longo do filme, estas práticas desviantes não só desestabilizam as estruturas da *violência sangrenta* (FATELA, 1989), mas também problematizam a própria *noção de pessoa*⁸⁸ (MAUSS, 2003) que os envolvidos na contenda familiar, Tonho e Pacu, guardam de si mesmo. No começo da narrativa, a estrutura familiar, o local de nascimento ou a posição dentro da família “fixavam a face” do indivíduo. Uma composição hierárquica, teoricamente sem brechas nem fissuras, dava o tom das ações individuais. Isso pode ser constatado no momento em que Tonho efetua a vingança, cumprindo um dever que lhe fora previamente atribuído. Mesmo sem querer ser um vingador, Tonho teve de ser, a sua individualidade não implicava em agência, era o clã o horizonte único.

Contudo, o menino Pacu já se comportava como um *outsider* desde as primeiras cenas da película, e ao contrário de Tonho, tentava deixar claro essa sua posição de exclusão voluntária do sistema. Existe em Pacu, portanto, o sinal de que um “Eu quero” é possível, em detrimento a um “Tu Deves” (NIETZSCHE, 1999). Tal sinal é captado por Tonho, e talvez seja nesse contágio que resida o germe da

⁸⁸ Na quinta parte da obra *Antropologia e Sociologia* (2003), é possível encontrar uma investigação de Mauss à respeito da *noção de pessoa*. Na realidade, o objetivo do pensador francês é debruçar-se sobre esta *categoria do espírito humano*, “idéias que acreditamos inatas”, para explicar como ela “surgiu e cresceu ao longo dos séculos”, não podendo, portanto, ser considerada algo natural ou inato. Em um primeiro momento, Mauss lança seu olhar sobre a idéia de *personagem* e o *lugar da pessoa*, analisando exemplos dos *Pueblos* mexicanos, de povos do Noroeste americano e da Austrália. Ainda nesse primeiro momento, é possível notar que a ação do indivíduo e sua própria noção de pessoa são fixadas pelo local ou pela ordem de seu nascimento na hierarquia clânica. Coisa parecida parece ocorrer em *Abril Despedaçado*, nos clãs envolvidos na vendeta a maioria das ações dos contentores é limitada pela própria lógica da vingança, se nascem sob a rubrica do sangue, certamente, terão suas condutas ou seus papéis *fabricados* na consideração deste contexto. Mauss também examina outras culturas e temporalidades, onde o atrelamento da pessoa ao lugar, ou da pessoa ao clã, relativiza-se ou é flexibilizado. No filme em questão, por uma série de encontros intensos, produtores de práticas desviantes, a relação indivíduo-clã também se altera, a idéia de pessoa como um ente independente do lugar, da família e dos antepassados (MAUSS, 2003) desponta no horizonte fílmico.

transformação de sua noção de pessoa (MAUSS, 2003). Somado às outras oportunidades, nomeadamente o circo e o amor-paixão nutrido por Clara, o jovem sertanejo parece encontrar um “eu” próprio, em oposição ao “eu” diluído de outrora.

Contudo, é importante dizer que essas transformações, essas táticas, essa disposição de astúcias, problematizam ou minam o ciclo de vinganças, mas não o desmoronam como um todo. A bolandeira, portanto, a despeito de sucessivos “golpes” (CERTEAU, 2004), permanece rígida, fixa, e ainda rodando de forma inexorável. Mesmo tendo passado alguns momentos com o circo, experimentando um outro estilo de vida, mesmo amando Clara e enfrentando o pai por ela, Tonho continua marcado pela morte. A tarja preta, ainda, tem o seu braço como morada.

Para Tonho, parece ser reservado o destino da morte, como normalmente cabe aos vingadores. Ele é vítima, como outros tantos, de uma espécie de *infortúnio do jovem guerreiro* (CLASTRES, 2004), agora mais trágico, uma vez que o desejo de vida é cultivado cada vez mais, tendo em vista suas experiências fora da sombra da bolandeira. A morte de Tonho, assim como a morte nas “sociedades guerreiras” ou nas sociedades “para a guerra” (CLASTRES, 2004), é efeito de uma auto-regulação. O mecanismo das vinganças, só persiste quando se dobra por sobre os envolvidos de forma ideal: a fuga de um dos envolvidos, ou seja, a ineficácia da engrenagem de sangue, põe em jogo sua própria existência.

O traçado do destino de Tonho, destino de morte, contudo, é apagado e redesenhado, o autor da transgressão não poderia ser outro: o menino Pacu, subversivo por excelência. Quando Tonho retorna de sua breve passagem junto ao circo, onde conheceu o município de Ventura, o patriarca Breves alerta-o, mais uma vez, para os perigos de uma fuga, o risco da desonra vem à tona novamente. Preocupado com o fim da trégua, o pai ainda demonstra certo cuidado com o filho, todavia ele sabe que a última parada do rapaz, provavelmente, será mesmo uma sepultura:

PAI [com algum afeto] Tonho, tu sabe que hoje é o fim da trégua. Daqui pra frente é a camisa que decide. Tu não deve mais sair de perto da casa. Fique sempre junto de mim. E nunca esqueça da arma. (ROTEIRO *apud* Butcher & Muller, 2002, p.224)

Depois disso, o menino, que também está sentado à mesa, profetiza: “Vai chover [...] Eu sei que vai chover”. A firmeza da observação, que surpreende a

todos, é o anúncio de que algo imprevisto vai acontecer. Após o comentário há um corte e a cena seguinte se localiza no quarto dos garotos: o menino parece abatido, seu livro foi tomado pelo pai, ele não consegue mais lembrar o rosto da sereia e tampouco suas histórias. Tonho, por seu turno, tenta dormir, mas não consegue, é constantemente incomodado pela voz do menino que tenta inventar uma narrativa.

Finalizado um pedido ao menino, para que se cale, o inesperado começa a se delinear. Primeiro, um vento estranho, não comum para a época do ano, depois disso, o menino se levanta e resolve abrir a janela:

... O vento penetra no quarto. Seu rosto se ilumina. Ele se volta para o irmão mais velho.

MENINO Tonho!

Tonho fica perplexo durante alguns breves momentos. Ele logo salta da cama e vem se juntar ao irmão. No mesmo quadro, agora frontal, os dois irmãos parecem imantados pela mesma imagem. Do ponto de vista deles em plano geral: Clara espera e a roupa flutua, inflada pelo vento. Tonho se projeta à frente, pula a janela e vai ao encontro de Clara.

O rosto do menino está hipnotizado pela cena. Do ponto de vista do menino: Tonho já pequeno na imagem, vai ao encontro de Clara. Os dois corpos finalmente se unem, em plano geral, dois pontos no meio daquela vastidão. Do ponto de vista do menino: Tonho e Clara estão frente a frente, imóveis no quadro. Não dizem uma palavra. Do ponto de vista do menino: os dois desaparecem na casa da rapadura, ainda ínfimos no quadro. (ROTEIRO apud Butcher & Muller, 2002, p.225).

Já na casa da rapadura, os dois se olham e Clara dispara: “Eu vim te dizer que eu não tô mais presa não...”. Ela continua, dizendo que Tonho era o responsável por ela ter se libertado, ele a ajudou muito. Tonho se emociona com as palavras da moça e, ainda, ouve: “Tu também pode, Tonho”. Após esta afirmação, os dois se beijam, Clara solta a fita preta que estava amarrada no braço de Tonho e os dois fazem amor. Contudo, a queda da fita no chão não significa, simplesmente, que Tonho está livre de sua morte.

Clara esquivou-se de sua opressão, no circo, mas a situação de Tonho é mais complicada, a lógica a qual ele se submete é mais rígida: vida e morte, coletiva e individual estão em jogo. O amor dos dois foi um “golpe”, uma vivência sediciosa que dotou Tonho de amor, também, pela vida, mas não é o bastante para desmoronar uma estrutura tão sólida e tão abrangente como a bolandeira. É preciso um “golpe” final, mais forte, de onde não brotem mais recursos para novas

estratégias organizadas “pelo postulado de um poder”. É aí que entra em cena o menino:

O menino senta-se na beira da janela. Com as palmas das mãos em forma de concha, brinca com a água que cai em abundância. A bolandeira está encharcada. (ROTEIRO apud Butcher & Muller, 2002, p.225).

A mesma água que batiza o amor de Tonho e Clara, esconde Mateus, o membro da família Ferreira, a quem a missão de “cobrar o sangue” de Isaías, morto por Tonho. Ele protege-se atrás de uma cerca, começa a armar a tocaia que dará fim à vida do rival. A lua está cheia e resplandece entre as nuvens escuras; Pacu parece ser o único que percebe a iminência do perigo que o irmão corre.

Ao avistar Clara saindo da casa de rapadura, o menino se intriga, observa, salta pela janela. Com os pés enlameados, entra na casa e se depara com Tonho dormindo um “sono pleno” e pacificado, comovente, considerando a situação em que se encontra. Depois de contemplá-lo com tristeza e, sobretudo, com preocupação (pois ouvira o relinchar de um cavalo que poderia ser o do matador de Tonho), o menino toma uma decisão:

Em close: o menino olha com tristeza para o irmão, como se preferisse que ele tivesse ido embora. Com um olhar panorâmico encontra... A braçadeira de Tonho está no chão. O menino, ainda em close, se assusta com um relâmpago, seguido do relinchar do cavalo de Mateus. O rosto do menino, inquieto com o que acabou de ouvir. Ele entende o que está para acontecer. Seu olhar se volta para Tonho novamente. Em um plano fechado: o olhar do menino vai na direção do irmão. Um olhar longo, cúmplice. Mais trovões. Em plano fechado: o menino fica ainda mais preocupado. Ele parece tomar uma decisão. Em close, as mãos do menino pegam a braçadeira de Tonho. Ele a coloca lentamente no próprio braço. Ele sorri para o irmão, põe o chapéu dele, e parte na imensidão da caatinga. (ROTEIRO apud Butcher & Muller, 2002, p.226).

Com a fita preta alocada no braço, bem visível, o menino não titubeia em seus passos, está ciente do que vai acontecer, porém não demonstra desespero. Mais uma trovoadá acontece, Tonho acorda e ouve a risada do menino que em meio a caatinga se “alembra” de mais um história de peixes, sereias e mar. Tonho corre na direção dos risos, mas é tarde. Mateus tropeça em seus óculos, tem sua visão embaçada pela chuva, e não discerne Tonho de seu irmão menor. É quando ele atira no garoto, que morre numa das veredas do sertão.



FIGURA 13 – Pacu com as roupas de Tonho

A morte de Pacu, nesse sentido, pode ser considerada um sacrifício. Segundo Mauss e Hubert (2005), o sacrifício pode ser definido como uma consagração que objetiva a aquisição de um caráter religioso que não se possui. Contudo, o sacrifício também se relaciona com o desejo de se desembaraçar de um mal, de se furtar a um caráter aflitivo, e esse parece ter sido o caso de Pacu.

Ao morrer, sacrificando-se, Pacu desfere um “golpe” mortal no ciclo de vinganças. Ele atinge, com seu ato, os fundamentos da estrutura da bolandeira, fazendo-a desmoronar, pois o direito de cobrar o sangue só recai sobre aquele que matou o ente da família do vingador. Não se pode cobrar o sangue de outra pessoa, sob pena de se cair em desonra, sob pena de sofrer sanções nesta vida e na outra, como afirma o patriarca Ferreira.

O sistema vindicatório é, assim, implodido. A postura transgressora de Pacu, aquela que corroia a estrutura com ações táticas, exacerba-se e chega ao ápice com sua morte. Mas, é válido dizer, Pacu não é um “sacrificante”⁸⁹ (MAUSS & HUBERT, 2005) qualquer, ele não recolhe para si as benesses de sua auto-oblação. Sua “consagração sacrificial” (MAUSS & HUBERT, 2005) destina-se àquele que mais

⁸⁹ Sacrificante, de acordo com Mauss & Hubert (2005), é “o sujeito que recolhe os benefícios do sacrifício ou se submete a seus efeitos”. Esse sujeito pode ser um indivíduo, como também pode ser uma coletividade: “família, clã, tribo, nação, sociedade secreta”. Existem casos, porém, que os benefícios do sacrifício não são sentidos ou usufruídos pelo sacrificante, e sim por *coisas* ligadas diretamente ou indiretamente a ele. No caso de Abril Despedaçado, o menino não goza das benesses de sua auto-oblação, como dito. Ele é morto para salvar o irmão, desmantelando o ciclo de vinganças. Nesse sentido, talvez fosse possível dizer que não só *coisas* podem ser agraciadas, mas pessoas próximas do sacrificante também, como é o caso de Tonho.

fortemente se liga ao menino, o irmão Tonho. Assim, Tonho talvez possa ser considerado o *objeto do sacrifício* (MAUSS & HUBERT, 2005) de Pacu, é por ele que o menino morre.

Visivelmente emocionado com o assassinato do irmão, Tonho o fita por um longo tempo, depois segue em direção ao terreiro de sua casa. Os pais também se desestruturam, caem num pranto doloroso, a imprevisibilidade mostrou sua face, a bolandeira não rodou da forma ideal. Porém, a revolta de Tonho é silenciosa, ele parece ter captado a mensagem do irmão, a que uma outra vida é possível. Com o pai não ocorre o mesmo; tomado pelo ódio, ele põe a arma nas mãos de Tonho para que o sangue do menino seja cobrado, mas o agora único filho dos Breves se nega: seu compromisso com Pacu é de outra ordem, o sacrifício de Pacu deve ser o último ato de derramamento de sangue presente na vida do irmão.

O *sacrifício objetivo*⁹⁰ (MAUSS & HUBERT, 2005) de Pacu, põe fim ao ciclo de reciprocidade de mortes, mas o faz ainda com mais um ato de violência. Entretanto tal ato, segundo Anspach (2002), é o último desta natureza. Ao matar alguém que ainda não matou, os clãs fogem da regra de que é preciso matar o matador. A premissa é quebrada, e o sacrifício funciona como um canal de abertura de dádiva:

No sacrifício, em vez de matar aqueles que mataram para fazer a reciprocidade, nós matamos aqueles que não matam uns aos outros para receber a recíproca, desta vez não da violência, mas a da 'oferta dada'.

.....

Assim, o sacrifício opera a transição da reciprocidade negativa da vingança para a reciprocidade positiva do dom. Já dissemos: reverter o ciclo de vingança é dar para o outro com antecedência, e dando ao outro com antecedência, se sacrifica para os outros. Podemos ver agora como o sacrifício constitui-se como o modelo do dom. (ANSPACH, 2002, p.20, *tradução livre*).

A negação de Tonho em cobrar o sangue do irmão, presume que os dois clãs estão fartos, ou saciados de sangue. O clã Breves, agora, só conta com o pai,

⁹⁰ Buscando a definição e a unidade do sistema sacrificial, Mauss e Hubert (2005, p.19) propuseram a seguinte fórmula: *o sacrifício é um ato religioso que mediante a consagração de uma vítima modifica o estado da pessoa moral que o efetua ou de certos objetos pelos quais ela se interessa*. O ato sacrificial de Pacu não pode ser considerado um *sacrifício pessoal*, pois – como citado – sua morte não lhe causa nenhum tipo de benefício. Entretanto, se alargarmos a noção de *coisas*, incluindo aí a idéia de que pessoas próximas ao sacrificante também possam ser contempladas por seus atos, talvez seja possível classificar o sacrifício de Pacu como um *sacrifício objetivo*, ou seja, como “aquele em que objetos, reais ou ideais, recebem imediatamente a ação sacrificial”.

todos os filhos já se ausentaram do ciclo, seja por morte, seja por recusa. O clã Ferreira não cumpriu seu papel, matou quem não devia. Mas se Pacu sacrificou-se, sua morte não pode ser considerada uma dádiva para o clã? Se considerada assim, o ciclo é desmantelado e a relação de adversidade entre as duas famílias parece cessar. Um final deixado em aberto por Walter Salles.

Finalizando, conta-se que alguns guerreiros da África Central ofertaram um sacrifício ao espírito *Sulukna* (vingança), pois não agüentavam mais tantas mortes. Para a etnia em questão, o sacrifício era o caminho mais eficaz para se pacificar um ciclo de matanças. A história, de acordo com Anspach (2002), é narrada por Igor Gorine em seu livro *No Sul do País Moussey*. Seria possível que o menino Pacu tivesse lido tal livro? Acho improvável. Contudo, do que não duvido é de sua capacidade de criar um enredo semelhante, uma fabulação próxima, de onde, talvez, tenha extraído a força necessária para seu último ato de transgressão.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após a pré-estréia de *Abril Despedaçado*, em Londres, na *Academia Britânica de Cinema*, algumas pessoas procuraram o diretor Walter Salles para expressar seus sentimentos em relação ao filme que tinham assistido. Dentre tais pessoas, narra Salles (2000), destacou-se a figura de uma mulher que, em meio às lágrimas, afirmava ter se deparado ali, na sala escura de cinema, com a história de sua própria família. Ela era moradora da *Faixa de Gaza*, e tinha perdido os irmãos no conflito entre *árabes e palestinos*.

A identificação vivenciada por essa senhora, talvez possa ser considerada a prova de que uma obra de arte – seja ela poética, pictórica, cinematográfica ou mesmo de outra natureza -, por mais intimista que seja, pode ultrapassar-se, indo rumo ao cotidiano, debruçando-se sobre dia-a-dia dos *homens ordinários* (CERTEAU, 2004). A presente dissertação, assim, estruturou-se a partir da idéia de que a *experiência estética* pode ser tomada como uma “guia” para a compreensão do “sentido do ser” (VATTIMO, 1992).

Ao afirmar que um *filme de ficção* pode ser tomado como um “objeto” ou “campo” de uma investigação sócio-antropológica, busquei *deslizar a noção* (CANEVACCI, 2001) de que o cinema é, exclusivamente, produto de um campo autônomo, o artístico. A *expressividade da obra de arte* (GEERTZ, 2008), portanto, foi o que me interessou: Que chaves de leitura sobre o mundo sócio-histórico podem ser acessadas quando este é representado esteticamente? Em que medida é possível explorar o potencial heurístico das imagens no fazer científico? Essas foram perguntas ecoaram durante todo o processo de construção deste trabalho.

Tentando movimentar-me entre as distintas dimensões de *Abril Despedaçado*, ocupei-me – sobretudo - com “os caracteres existenciais, subjetivos, afetivos do ser humano” (MORIN, 2004, p.43) em sua relação com seu clã, grupo, sociedade ou cultura. Fazendo uso de um olhar que procurava ser sensível a todos os estímulos fornecidos pela película, centrei-me no cotidiano da família Breves para investigar como as relações entre *indivíduos e instituições* se estabeleciam.

Ao invés de uma relação marcada pela docilidade, pela domesticação (FOUCAULT, 1996), encontrei em *Abril Despedaçado* uma série de práticas

transgressoras que tinham como espaços de composição encontros próprios do cotidiano. É, assim, por exemplo, que um encontro aparentemente casual e inocente entre o menino Pacu e os brincantes Clara e Salustiano, que culmina na doação de um livro ao garoto, transforma-se numa *ocasião* (CERTEAU, 2004) de onde se apreende a *matéria* para a constituição de movimentos de subversão.

Bem como a apropriação do livro, por parte de Pacu, o circo e o amor de Tonho e Clara ensejam um “salto para a exterioridade” (BATAILLE, 1987) no sentido, realmente, subversivo do termo. Há em *Abril Despedaçado*, como dito, a afronta de interditos, a formulação de escapismos, a materialidade de transgressões, há – em suma – a subversão de uma lei, a lei que rege o mecanismo da vendeta familiar.

Explorando o potencial metafórico das imagens, tomado aqui como um recurso para a investigação em ciências sociais, a *bolandeira* simboliza a estrutura do sistema de vinganças de *Riacho das Almas*: como na moagem da cana, ela “deita-se” sobre todos os envolvidos. Com tamanho poder, é somente na ultrapassagem de seus limites que os indivíduos compreendem-se enquanto indivíduos, é o que Tonho e Pacu fazem: eles tornam *plásticas* as fronteiras da bolandeira, com suas “inventividades” (CERTEAU, 2004).

Nesse sentido, tornar plástico os limites da bolandeira é poder dela se afastar. É esse distanciamento que abre a possibilidade de uma auto-inspeção, de uma auto-interpelação: quando Tonho vai à cidade de Ventura, seguindo o circo, ele distancia-se, se desterritorializa (DELEUZE & GUATTARI, 1995), reflete. O mesmo acontece com Pacu no que diz respeito à literatura: distanciamento e reflexão.

Assim, mais que uma *fábula de colisões* - onde *gregarismo* e *nomadismo*, *tradição* e *mudança*, *bolandeira* e *circo*, ora se opõe, ora se contaminam – *Abril Despedaçado* foi tratado aqui como uma conto da “reflexividade” (TURNER, 1987), uma composição estética na qual se pode buscar elementos para se pensar não somente a vida ordinária dos personagens Tonho e Pacu, mas também refletir acerca do próprio ato de fazer pesquisa em ciências sociais. Deslocar o olhar para aquilo que é liminar ou liminóide, como ensina Turner (1987), é condição para se tomar distância dos papéis normativos e repensar a “estrutura social”.

Por fim, é ainda preciso dizer que esse trabalho não se arroga de um espírito conclusivo. Como o próprio filme, ele é forjado em meio à admissão de *possibilidades*. Assim, resta-me dizer, apenas, que essa dissertação encontra-se aberta, em constante movimento, como o contexto com o qual Tonho se depara depois da inversão operada por Pacu: uma inversão que fez o *sertão virar mar*.

6. BIBLIOGRAFIA

AINOUZ Karim; MACHADO, Sérgio; SALLES, Walter. Roteiro de Abril despedaçado. In: BUTCHER, Pedro; MULLER, Anna Luiza. **Abril despedaçado**: história de um filme. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

AMORIM, Marília. **O pesquisador e seu outro**: Bakhtin nas ciências humanas. São Paulo: Musa Editora, 2004.

ANSPACH, Mark Rogin. **À charge de revanche**: figures élémentaires de la réciprocité. Paris: Seuil, 2002.

ARIÈS, Philippe. **História da Morte no Ocidente**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

BAKHTIN, Mikhail M. **Problemas da poética de Dostoiévski**. 2.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

BALOGH, Anna Maria. **Conjunções – Disjunções – Transmutações**: da literatura ao cinema e à TV. 2.ed. São Paulo: Annablume, 2005.

BARBOSA, Andrea; CUNHA, Edgar Teodoro da. **Antropologia e imagem**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 2006.

BARREIRA, César. **Crimes por encomenda**: violência e pistolagem no cenário brasileiro. Rio de Janeiro: Relume Dumará: Núcleo de Antropologia da Política, 1998.

BARTHES, Roland. **S/Z**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.

BATAILLE, G. **O Erotismo**. Trad. bras. Antônio Carlos Viana. Porto Alegre, L&PM, 1987, (2ª ed.).

BAUER, Martin W. GASKELL, George. **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som**: um manual prático. Tradução de Pedrinho A. Guareschi. Petrópolis, RJ: Vozes, 2002.

BECKER, Howard S. **Outsiders**: estudos de sociologia do desvio. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2008.

BELLO, Maria do Rosário Lupi. **Narrativa literária e narrativa fílmica**: o caso de amor de perdição. Portugal: Fundação Calouste Gulbenkian, 2005.

BENJAMIN, Walter. **Sobre a arte, técnica, linguagem e política**. Lisboa: Relógio D'água, 1992.

BERGER, Peter L. **O dossel sagrado**: elementos para uma teoria sociológica da religião. São Paulo: Paulus Editora, 1997.

BERGER, Peter. LUCKMAN, Thomas. **A construção social da realidade**: tratado de sociologia do conhecimento. Petrópolis, RJ: Vozes, 1985.

BOLOGNESI, Mário Fernando. **Palhaços**. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

BOURDIEU, Pierre. **Le sens pratique**. Paris: Éditions de Minuit, 1983.

_____. **Raison Pratiques**: sur la théorie de l'action. Paris, Seuil, 1994.

BUTCHER, Pedro; MULLER, Anna Luiza. **Abril despedaçado**: história de um filme. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

CALVINO, Italo. **Fábulas italianas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

CANEVACCI, Massimo. **Antropologia da comunicação visual**. Rio de Janeiro: DP & A Editora, 2001.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. São Paulo: Global Editora, 2000.

CERTEAU, Michel de. **A cultura no plural**. Campinas, SP: Papius, 1995.

_____. **A invenção do cotidiano**: 1. Artes de fazer. Petrópolis, RJ: Vozes, 2004.

CHEVALIER, Jean. GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números). – 13. ed. – Rio de Janeiro: José Olympio, 1999.

CLASTRES, Pierre. **Arqueologia da violência**: pesquisas de antropologia política. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

CLIFFORD, James. **A experiência etnográfica**: antropologia e literatura no século XX. 3.ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2008.

COLE, Ariane. A arte do documentário: notas sobre o audiovisual, a antropologia visual e o processo de criação. In: RIBEIRO, José da Silva; BAIRON, Sérgio (Orgs. e Coords.). **Antropologia visual e hipermídia**. Porto: Edições Afrontamento, 2007.

COMERFORD, John Cunha. **Como uma família**: sociabilidade, territórios de parentesco e sindicalismo rural. Rio de Janeiro: Relume Dumará: Núcleo de Antropologia da Política/UFRJ, 2003.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria**: literatura e senso comum. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.

DAWSEY, John C. **O teatro dos "bóias-frias"**: repensando a antropologia da performance. Horizontes antropológico, Porto Alegre, vol.11, no.24, p.15-34, jul./dez. 2005.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Kafka**: por uma literatura menor. Rio de Janeiro: Imago Editora Ltd., 1977.

_____; _____. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia. São Paulo: Editora 34, v.1, 1995.

DOUGLAS, Mary. **Como as instituições pensam**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2007.

DUARTE, R. H. **Noites circenses**: espetáculos de circo e teatro em Minas Gerais no século XIX. Campinas: Editora da Unicamp, 1995.

DURHAM, Eunice R. **A reconstituição da realidade**: um estudo sobre a obra etnográfica de Bronislaw Malinowski. Tese de Livre-Docência apresentada ao Departamento de Ciências Sociais da F.F.L. e C.H. da U.S.P. Edição Mimeografada. São Paulo, 1973.

DURKHEIM, Émile. **As formas elementares da vida religiosa**: o sistema totêmico na Austrália. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

- ECO, Humberto. **Interpretação e superinterpretação**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- ELIAS, Norbert. **Sobre o tempo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- FABRE, Daniel. **O livro e sua magia**. In: CHARTIER, Roger. (Org.). **Práticas da leitura**. São Paulo: Estação Liberdade, 1996.
- FATELA, João. **O sangue e a rua: elementos para uma antropologia da violência em Portugal (1926-1946)**. Portugal, Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1989.
- FAYE, Éric. Nota de apresentação. In: **Abril Despedaçado**. São Paulo: Planeta de Agostini, 2004.
- FOUCAULT, M. **Vigiar e punir: Nascimento da prisão**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1996.
- FRANCE, Claudine de (org.). **Do filme etnográfico à antropologia fílmica**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2000.
- _____. **Cinema e antropologia**. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1998.
- FRANCO, Maria Sylvia de Carvalho. **Homens livres na ordem escravocrata**. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997.
- FREITAS, Geovani Jacó de. **Ecoss da violência: narrativas e relações de poder no Nordeste canavieiro**. Rio de Janeiro: Relume Dumará: Núcleo de Antropologia da Política/UFRJ, 2003.
- FREUD, Sigmund. **O mal-estar na civilização**. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1997.
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. **A incrível e triste história da Cândida Erêndira e sua avó desalmada**. 21 ed. Rio de Janeiro: Editora Record, 2008.
- GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos Editora, 1989.
- _____. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.
- _____. **O saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa**. 10.ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.
- GIDDENS, Anthony. **As consequências da modernidade**. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1991.
- GOFFMAN, Erving. **Estigma: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada**. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1988.
- _____. **A representação do eu na vida cotidiana**. Petrópolis: Vozes, 1985.
- HELLER, Agnes. **O cotidiano e a história**. São Paulo: Editora Paz e Terra S/A, 2000.
- JAKOBSON, Roman. Aspectos lingüísticos da tradução. In:_____. **Lingüística e Comunicação**. São Paulo: Cultrix, 1969.
- JENKINS, Henri. The work of theory in the age of digital transformation. In: MILLER, Toby & STAM, Robert. **A companion to film theory**. Oxford: Blackwell Publisher, 2003.
- JOLY, Martine. **Introdução à análise da imagem**. Campinas, SP: Papyrus, 1996.

- KADARÉ, Ismail. **Abril despedaçado**. São Paulo: Planeta de Agostini, 2004.
- KERÉNYI, Carl. **Dioniso**: imagem arquetípica da vida indestrutível. São Paulo: Odysseus, 2002.
- LEITE, Sidney Ferreira. **Cinema brasileiro**: das origens à retomada. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2005.
- LEVI-STRAUSS, Claude. **Antropologia estrutural II**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1976.
- MAFFESOLI, Michel. **Dinâmica da violência**. São Paulo: Editora Revista dos Tribunais, Edições Vértice, 1987.
- MAINGUENEAU, Dominique. **Análise de textos de comunicação**. São Paulo: Cortez, 2001.
- MALINOWSKI, Bronislaw Kasper. **Argonautas do Pacífico ocidental**: um relato do empreendimento e da aventura dos nativos nos arquipélagos da Nova Guiné melanésia. 2.ed. São Paulo: Abril Cultural, 1978.
- _____. **Crime e costume na sociedade selvagem**. Brasília: Editora Universidade de Brasília; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2003.
- MARQUES, Ana Cláudia Duarte da Rocha. **Intrigas e questões**: vingança de família e tramas sociais no sertão de Pernambuco. Rio de Janeiro: Relume Dumará: UFRJ, Núcleo de Antropologia da Política, 2002.
- MARTINS, José de Souza (org.). **Vergonha e decoro na vida cotidiana da metrópole**. São Paulo: Hucitec, 1999.
- MAUSS, Marcel; HUBERT, Henri. **Sobre o sacrifício**. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.
- _____. **Sociologia e Antropologia**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- _____. **Ensaio sobre a dádiva**. Lisboa, Portugal: Edições 70, 2001.
- MELO NETO, João Cabral. **Morte e vida Severina**. Rio de Janeiro: Alfaguara Brasil, 2007.
- MORIN, Edgar. **A cabeça bem-feita**: repensar a reforma, reformar o pensamento. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.
- _____. **A suportável realidade**. Cronos, Natal-RN, v.2, n.2, p.23-30, Jul/Dez. 2001.
- _____. **O homem e a morte**. Portugal: Publicações Europa-América, 1970.
- _____. **O cinema ou o homem imaginário**. Lisboa: Olho D'Água Editores, 1997.
- NICHOLS, Bill. **Representing Reality**: issues and concepts in documentary. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press, 1991.
- NIETZSCHE, Friedrich. **Aurora**. Barcelona: Olañeta, 1981.
- _____. **Ecce Homo**. Madrid, Alianza, 1971.
- _____. **O nascimento da tragédia ou Helenismo e pessimismo**. 2 ed. São Paulo: Companhia das letras, 1992.

- OLIVA-AUGUSTO, Maria Helena. **Tempo, indivíduo e vida social**. Ciência e cultura, São Paulo, vol.54, n2, Oct./Dec. 2002.
- ORICCHIO, Luis Zanin. **Cinema de novo**: um balanço crítico da retomada. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.
- PASSERON, Jean-Claude. **O raciocínio sociológico**: o espaço não popperiano do raciocínio natural. Petrópolis, RJ: Vozes, 1995.
- PERISTIANY, J. G. (org.). **Honra e Vergonha**: valores das sociedades mediterrâneas. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1971.
- PIAULT, Marc-Henri. **Antropologie et cinema**. Paris: Nathan Cinéma, 2000.
- PINTO, L. A. da Costa. **Lutas de famílias no Brasil**. Série 3, vol. 263. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1949.
- PITT-RIVERS, Julian. **Anthropologie de l'honneur**. Paris: Hachette, 1997.
- RIBEIRO, José da Silva. Antropologia visual e hipermídia. In: _____; BAIRON, Sérgio (Orgs. e Coords.). **Antropologia visual e hipermídia**. Porto: Edições Afrontamento, 2007.
- _____. **Antropologia visual**: da minúcia do olhar ao olhar distanciado. Porto: Edições Afrontamento, 2004.
- RIBEIRO, José da Silva; BAIRON, Sérgio (Orgs. e Coords.). **Antropologia visual e hipermídia**. Porto: Edições Afrontamento, 2007.
- RODHEN, Fabíola. **Para que serve o conceito de Honra, ainda hoje?**. Campos - Revista de Antropologia Visual, vol. 7, No 2, 2006.
- ROSA, João Guimarães. **Grande sertão**: veredas. São Paulo: Círculo do Livro, 1984.
- SALLES, Walter. **Aos amigos de Abril**. Documento com informação sobre o filme Abril Despedaçado. 19 de jul. de 2000.
- SALLES, Walter. **Entrevista com Walter Salles**. Videofilmes, Rio de Janeiro, Abril de 2002. Disponível em: <http://www.criticos.com.br/especiais/especiais_interna.asp>. Acesso em: 10 nov.2007.
- SANTOS, B. S. **Um discurso sobre as ciências**. Porto: Edições Afrontamento, 1995.
- SILVA, Rubem Alves da. **Entre "artes" e "ciências"**: a noção de performance e drama no campo das ciências sócias. Horizontes Antropológicos, Porto Alegre, vol.11, n.24, July/ Dec. 2005.
- SILVA, Tomaz Tadeu da. **Teoria cultural e educação**: um vocabulário crítico. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.
- SIMMEL, Georg. **Sociologia**. São Paulo: Ática, 1983.
- STAINER, G. **Lenguaje y silencio**. Barcelona: Gedisa, 1982.
- TERRIN, A. N. **O rito**: antropologia e fenomenologia da ritualidade. São Paulo: Paulus, 2004.

THOMPSON, John B. **Ideologia e cultura moderna**: teoria social crítica na era dos meios de comunicação de massa. Petrópolis, RJ: Vozes, 1995.

TODOROV, Tzvetan. **As morais da história**. Portugal: Publicações Europa-América, 1991.

TURNER, Victor. **The Anthropology of performance**. New York: PAJ Publications, 1987.

_____. **O processo ritual**: estrutura e antiestrutura. Petrópolis: Vozes, 1974.

VALE, Alexandre F. Câmara. **No escurinho do cinema**: cenas de um público implícito. São Paulo: Annablume, 2000.

VANOYE, Francis. **Ensaio sobre análise fílmica**. Campinas, SP: Papyrus, 1994.

VARGAS LLOSA, Mario. **A verdade das mentiras**. São Paulo: Arx, 2004.

_____. **A verdade das mentiras**. São Paulo: ARX Editora, 2007.

VATTIMO, Gianni. **A sociedade transparente**. Portugal, Lisboa: Relógio D'água, 1992.

VERNANT, Jean-Pierre. **O universo, os deuses, os homens**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

WEBER, Max. **Sociedade e economia**. 2 v. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1999.

WILSON, Colin. **O outsider**: o drama moderno da alienação e da criação. São Paulo: Martins Fontes, 1985.

XAVIER, Ismail. **Sertão mar**: Glauber Rocha e a estética da fome. São Paulo: Editora brasiliense, 1983.

Dicionários

Cambridge Internacional Dictionary of English. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

Novo Dicionário da Língua Portuguesa. 2 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.