

A organização familiar da sociedade nordestina logofonofalocêntrica em *Abril despedaçado*

Maria Margarete Souza Campos Costa¹
Sandra Maria Pereira do Sacramento²

Resumo: O presente artigo tem como objetivo refletir criticamente sobre algumas questões referentes às relações de gênero no contexto familiar e ao discurso autoritário no Nordeste do Brasil, a partir da análise do filme *Abril despedaçado* (2001), do diretor Walter Salles, inspirado livremente no romance homônimo do escritor albanês Ismael Kadaré, publicado no Brasil em 2001. O livro é ambientado nas regiões montanhosas do Norte da Albânia na década de 1930, enquanto o filme de Walter Salles é ambientado no sertão do Nordeste brasileiro de 1910, tendo como temática a disputa entre famílias pela posse da terra. Esta análise se baseia nas formulações de Foucault sobre o poder e sua relação com o conceito social da verdade; nos estudos de Bourdieu sobre o poder simbólico; nas acepções de Bakhtin sobre o discurso autoritário e a amorosidade; nas teorias de gênero que se utilizam do pós-estruturalismo, entre outros autores com os quais buscamos dialogar.

Palavras-chave: *Abril despedaçado*. Organização familiar. Relações de gênero.

¹ Mestra em Letras: Linguagens e Representações pela Universidade Estadual de Santa Cruz (Uesc); Especialista em Estudos Comparados em Literaturas de Língua Portuguesa (Uesc).

² Professora titular do Departamento de Letras e Artes da Universidade Estadual de Santa Cruz (Uesc).

A familiar organization of logofonophallocentric northeastern society in *Abril despedaçado*

Abstract: This article aims to critically reflect on some recurring issues related to gender relations in the family context and the authoritative discourse in Northeastern Brazil, from the analysis of the film *Abril despedaçado* (2001), directed by Walter Salles, which was freely inspired on the novel of the Albanian writer Ismael Kadare, published in Brazil in 2001. The book is set in the mountainous regions of northern Albania in the 30s, while Walter Salles's film is set in the backlands of Northeast Brazil in 1910, focusing the dispute between families over land. This analysis is based on the formulations of Foucault on power and its relationship with the social concept of truth; in studies of Bourdieu on symbolic power; in the acceptations of Bakhtin on the authoritative discourse and loveliness; in theories of gender that use of post-structuralism, among other authors with whom we seek dialogue.

Keywords: *Abril despedaçado*. Family organization. Gender relations.

Introdução

A escolha desse *corpus* foi motivada pelas inquietações suscitadas a partir das personagens do filme *Abril despedaçado*, que a princípio mostram-se planas, submetidas a um contexto de dominação patriarcal. O filme possibilita a construção de significados referentes às relações familiares como práticas de poder na sociedade brasileira do início do século XX.

Abril despedaçado, dirigido por Walter Salles, foi livremente inspirado no romance homônimo do escritor albanês Ismael Kadaré, publicado no Brasil em 2001. O livro é ambientado nas regiões geladas e montanhosas do Norte da Albânia, da década de 1930. A história se passa no século XX, porém é transportada a um tempo remoto, no qual tem origem o *Kanun*, código de honra que regula a vida dos habitantes daquela região ainda na contemporaneidade, à revelia das instituições que representam a lei e a justiça. Já o filme dirigido por Walter Salles é ambientado no sertão do Nordeste brasileiro de 1910, num lugarejo denominado Riacho das Almas, onde residem os Breves e os Ferreira. As terras das duas famílias situam-se nas proximidades de dois pequenos vilarejos: Bom Sossego e Ventura.

O roteiro foi escrito por Daniela Thomas, João Moreira Salles, Karin Ainouz, Sérgio Machado e pelo próprio Walter Salles, tendo como diretor de fotografia Walter Carvalho, e, como figurinista Cao Albuquerque. O filme está organizado em vinte e duas cenas. O roteiro e a fotografia de *Abril despedaçado*, mediante a elaboração psicológica das personagens, conseguem apresentar a dimensão da opressão e da ausência de perspectivas nas quais vivia a família Breves. Tais traços são reiterados pela metáfora resultante do jogo com as cores que vai do amarelo do sol, ao azul do horizonte, presentes nas cenas externas, que remetem à vida. Já os tons sombrios e escuros, na parte interior da casa dos Breves, cuja iluminação restringe-se às chamas dos candeieiros e velas, podem ser identificados com o sofrimento e a constante presença da morte. Vale ressaltar, ainda, a relevância dada ao silêncio, que prevalece sobre os diálogos durante

todo o tempo. Ademais, a construção circular do enredo, compreendida entre idas e vindas, faz com que o início também seja o final, privilegiando *links* não lineares entre o passado e o presente da narrativa.

Todos esses recursos conduzem para uma crítica social e política acerca dos valores hegemônicos, a qual alude à tragédia no sentido clássico, de forma a despertar no espectador todo um encantamento prestímico, bem como um profundo lirismo.

Autoritarismo e condição de honra

O contexto, que evidencia o patriarcado, tem suas origens em construções culturais ancestrais, baseadas nas diferenças biológicas que normatizaram o masculino enquanto algo acabado, e o feminino enquanto incompletude e falta, instituindo o corpo como lugar de exercício de poder. Tais construções simbólicas traduziram-se em inúmeras formas de desigualdades e hierarquias. Estas geraram, no decorrer do processo histórico, uma suposta inferioridade de uns em relação a outros, revelando comportamentos e práticas totalitários, os quais, na contemporaneidade, têm sido questionados. Para Bourdieu (1999, p. 19-20):

O mundo social constrói o corpo como realidade sexuada e como depositário de princípios de visão e de divisão sexualizantes. Esse programa social de percepção incorporada aplica-se a todas as coisas do mundo e, antes de tudo, ao próprio corpo, em sua realidade biológica: é ele que constrói a diferença entre os sexos biológicos, conformando-a aos princípios de uma visão mítica do mundo, enraizada na relação arbitrária de dominação dos

homens sobre as mulheres [...]. A diferença biológica entre os sexos, isto é, entre o corpo masculino e o corpo feminino, e, especificamente, a diferença anatômica entre os órgãos sexuais, pode assim ser vista como justificativa natural da diferença socialmente construída entre os gêneros.

Tal demanda é demonstrada no filme, principalmente, na conduta autoritária da personagem do pai dos Breves em relação aos outros membros da família, cujo objetivo maior de existência consiste em lavar a honra com o sangue do inimigo.

É fundamental, na análise da personagem do pai, em *Abril Despedaçado*, centrada no autoritarismo, o estudo genealógico da família patriarcal, visando a uma melhor compreensão da sua relação com o seu grupo familiar. Sendo assim, o senhor Breves possui todos os atributos próprios do patriarca. É sua a preponderância sobre os demais membros da família, é ele quem tem como dever cultuar os seus antepassados por meio de ações ritualísticas, cumprindo, como ele mesmo diz, “a obrigação” que garantirá a manutenção da honra no nome da família. Para Lacan (2003), a família compõe uma instituição que exerce uma função basilar na transmissão da cultura. É a instituição familiar que transmite estruturas de conduta e de representação, cujo funcionamento suplanta os limites da consciência. A patriarquia, segundo Corrêa (1994, p. 15), caracteriza a história da organização familiar no Brasil:

A história das formas de organização familiar no Brasil tem-se contentado em ser a história de um certo tipo de organização familiar e doméstica – a

'família patriarcal' –, um tipo fixo onde os personagens, uma vez definidos, apenas se substituem no decorrer das gerações, nada ameaçando sua hegemonia, e um tronco de onde brotam todas as outras relações sociais. Ela se instala nas regiões onde foram implantadas as grandes unidades agrárias de produção – engenhos de açúcar, fazendas de criação ou de plantação de café –, mantém-se através da incorporação de novos membros, de preferência parentes, legítimos ou ilegítimos, a extensos 'clãs' que asseguram a indivisibilidade de seu poder, e sua transformação dá-se por decadência, com o advento da industrialização e a ruína das grandes propriedades rurais (grifos do autor).

No filme de Walter Salles, o pai certifica o regime do patriarcalismo, pois decide por toda a família. É dele a última palavra. Sob o seu jugo vivem a mulher e os filhos: Tonho e Pacu. Estes últimos estão condenados a reproduzir valores ultrapassados e ressemantizados de geração em geração. O chefe da família é um latifundiário em decadência, que usava técnicas rudimentares, basicamente a manufatura familiar no cultivo da cana e na produção da rapadura. Ele tenta manter um falido engenho que, como tantos outros empreendimentos rurais ao final do século XIX, sucumbe diante do processo de abolição da escravatura, finalizando assim um ciclo que seria substituído pela industrialização do país. Contudo, mesmo diante do evidente declínio, o senhor Breves teima em fazer valer a sua vontade como forma de restabelecer um poder já estagnado, tanto quanto o empreendimento açucareiro, tendo em vista que a sobrevivência da família se dá por meio da produção e venda de um subproduto da cana-de-açúcar: a rapadura.

O senhor Breves coaduna com esse modelo hierárquico na relação com os demais membros da família. Homem analfabeto e bruto, cuja *secura* está sancionada no tratamento dispensado aos filhos e à mulher e na total ausência de afeto, o que o confunde com a paisagem árida e ressequida da região onde vive. Comporta-se como se fosse a *lei*. Rudeamente, faz à família as exigências no manejo da lida diária, trabalho braçal de sol a sol, sem permitir nenhum tipo de negociação. Análoga a outros tipos de relações sociais que se instituem pelo autoritarismo, como, por exemplo, no âmbito político, ou nas relações de trabalho, as suas ordens são indiscutíveis, confirmando a sua adesão ao modelo culturalmente preestabelecido na condução do seu clã. Conforme Sérgio Buarque de Holanda (2001, p. 85) aponta:

A família patriarcal fornece, assim, o grande modelo por onde se hão de calcar, na vida política, as relações entre governantes e governados, entre monarcas e súditos. Uma lei moral inflexível, superior a todos os cálculos e vontades dos homens, pode regular a boa harmonia do corpo social, e, portanto deve ser rigorosamente respeitada e cumprida.

No filme, o ciclo que parece intransponível assemelha-se ao movimento circular da bolandeira na moagem da cana, cuja parelha de bois, sob o açoite do senhor Breves, faz girar as engrenagens. A imagem da moenda é recorrente em toda esta cinematografia, assim como outros elementos, entre os quais o relógio e a lua, que aludem à passagem do tempo, à circularidade da vida daquelas pessoas, sem que houvesse uma projeção de mudanças no futuro. Ainda que o filho do meio demonstrasse ser alfabetizado, o senhor Breves não consente que os seus descendentes estudem, reproduzindo

nesses a sua condição de iletrado. Desse modo, a possibilidade de libertação dos meninos não virá pelo conhecimento, o que ele considera uma “besteira” e talvez um perigo... Sequer deu ao filho caçula um nome em registro que legitimasse a sua identidade, pois, inicialmente, era chamado apenas de “Menino”, recebendo depois, e, informalmente, de um artista circense o nome “Pacu”, mas só ele e o irmão conheceram esse nome, os demais membros da família continuaram a chamá-lo apenas de “Menino”. Pacu diz que a vida naquele lugar parecia ter parado no tempo: “a gente vive que nem boi, roda, roda e nunca sai do lugar”.³ A verdade e o poder são correlatos e resultam de coerções sociais que os regulamentam. Cada sociedade produz os discursos que são considerados verdadeiros (FOUCAULT, 2008).

Em *Abril despedaçado*, o discurso encenado é uma configuração de antigos códigos de honra. Através deles, a ordem masculina se reproduz continuamente como forma de se exercer poder e perpetuar posições inferiores e de submissão, atribuídas àqueles que não comunguem ou não estejam aptos aos seus ritos, para desqualificá-los nas experiências em sociedade. Isso é ratificado nas cenas em que o senhor Breves mostra a Tonho, agora o seu filho mais velho, a camisa do outro filho, morto na briga pela disputa de terras com o vizinho. Nesse caso o discurso do pai se coaduna com o que Bakhtin (2003, p. 294) defende sobre os enunciados:

Em cada época, em cada círculo social, em cada micromundo familiar, de amigos e conhecidos, de colegas, em que o homem cresce e vive, sempre

³Todas as citações de falas dos personagens foram feitas com base na edição em DVD do filme.

existem enunciados investidos de autoridade que dão o tom [...]. Em cada época e em todos os campos da vida e da atividade, existem determinadas tradições, expressas e conservadas em vestes verbalizadas: em obras, enunciados, sentenças, etc. Sempre existem essas ou aquelas ideias determinantes dos “senhores do pensamento” de uma época verbalmente expressas, algumas tarefas fundamentais, lemas, etc.

Na referida cena, o pai instrui o rapaz sobre como proceder com a vingança, dizendo-lhe que assim as coisas têm acontecido em sua família há muitas gerações, e o ato de vingança equivale à coragem e à honra de um homem. O rapaz ouve o pai, sem fazer qualquer tipo de objeção, e, cunhando sempre uma relação de subalternidade, acena com a cabeça no sentido de concordância. Suas expressões faciais, porém, não traduzem entusiasmo, mas refletem o cansaço e a impotência de atravessar aquele ciclo interminável. Por outro lado, o filho não ousa manifestar nenhuma reação contrária àquele que se revestia de tanto poder. Sobre o poder patriarcal, Badinter (1986, p. 95) entende que:

O patriarcado não designa apenas uma forma de família baseada no parentesco masculino e no poder paterno. O termo designa também toda estrutura social que nasça de um poder do pai. Numa organização como essa, o Príncipe da Cidade ou o chefe da tribo têm poder sobre os membros da coletividade quanto o pai sobre as pessoas de sua família.

Estes fatos balizam a consolidação do que se denominou de patriarcado e, conseqüentemente, do poder masculino sobre os demais membros da família. Segundo Engels (1991), tais acontecimentos consistiram na grande derrota histórica do sexo feminino. Todo esse processo desencadeou, nos homens, uma necessidade crescente de acumulação de poder, o qual, desde então, nas diversas formas de domínio, passou a ser exercido sobre as mulheres e sobre os outros homens de modo repressivo e coercitivo. O controle sobre a mulher determinou assim todas as outras formas de opressão, fixando, portanto, as bases das dicotomias pautadas no gênero, na classe e na etnia, gerando toda a sorte de desigualdades até os dias atuais. Engels (1991, p. 70-71), no livro *A origem da família, da propriedade privada e do estado*, aponta que:

O primeiro antagonismo de classes que apareceu na história coincide com o antagonismo entre homem e mulher na monogamia; e a primeira opressão de classes, com a opressão do sexo feminino pelo masculino. A monogamia foi um grande progresso histórico, mas ao mesmo tempo, iniciou, juntamente com a escravidão e as riquezas privadas, aquele período que dura até nossos dias, no qual cada progresso é simultaneamente um retrocesso relativo, e o bem-estar e o desenvolvimento de uns se verificam às custas da dor e da repressão de outros. É a forma celular da sociedade civilizada.

Depreende-se, então, a intrínseca relação entre a origem da família, na sua forma monogâmica, e a desigualdade entre os gêneros, com a instituição do espaço pú-

blico e do privado. A demarcação destes papéis é muito bem representada em *Abril despedaçado*: o poder exercido pela personagem do pai sobre os filhos e a mulher é evidenciado na agressividade e violência com que este expressa os comandos, de modo que os seus subordinados quase nunca demonstram reação contrária às suas decisões. Mãe e filhos, na maioria das cenas, estão silenciosos diante do pai, prontos para obedecer. Elódia Xavier (1998, p. 65) destaca que

as personagens desse universo estão enredadas num contexto familiar sufocante, onde a ordem patriarcal, embora decadente, ainda destrói qualquer forma de realização.

O personagem do senhor Breves centra a sua existência na lavoura da cana-de-açúcar e na eterna disputa com a família Ferreira em nome da honra. Para ele, honra se lava e se mantém com sangue. Orgulha-se dos seus antepassados que, na sua grande maioria, haviam sido mortos por esse mesmo motivo, e sente-se então impedido a sustentar essa cultura que, por gerações, garantiu respeito ao nome da família. Exalta os feitos daqueles, dizendo para o filho mais novo: “Eles tudo morreram por nossa honra e por essa terra. E um dia pode ser tu. Tu é um Breves”. O custo da manutenção dessa honra não o abala a ponto de fazê-lo recuar. Em nome dela sacrificaria a vida do último filho, necessário fosse, porque assim manda a tradição. Não mede esforços para convencer Tonho, o seu penúltimo filho, do quanto seria nobre matar o adversário que, no círculo da vingança, matara o seu filho mais velho. Para o senhor Breves o

sentido da existência centra-se em toda a violência que um homem pode descarregar em outro homem, sem permitir nenhum tipo de diálogo ou negociação. Habita um mundo onde não se admite voltar atrás. Nas suas palavras, recuar é coisa de “covarde”, de “homem frouxo”, desses que não merecem o respeito de ninguém, envergonham todas as gerações de sua família e não conseguem andar de cabeça erguida. Sobre esse tipo de moralidade, Bourdieu (1999, p. 65) assegura que:

Como a honra – ou a vergonha, seu reverso, que, como sabemos, à diferença da culpa, é experimentada diante dos outros –, a virilidade tem que ser validada pelos outros homens, em sua verdade de violência real ou potencial, e atestada pelo reconhecimento de fazer parte de um grupo de 'verdadeiros homens' (grifo do autor).

O personagem, todavia, não pode dispor da valentia sempre usada no contexto familiar em certas situações sociais do seu cotidiano, sobretudo diante das mudanças promovidas pelo processo de industrialização do país. Tal impotência fica indicada na cena em que o pai vai ao vilarejo de Bom Sossego com o filho Tonho para negociar a produção de rapadura. Lá o comerciante paga uma barganha pela mercadoria dos Breves, oferecendo um valor inferior ao negociado em outras ocasiões. Sem ter opção, o senhor Breves ainda tenta retrucar sobre o preço, “Seu Lourenço, o senhor errou na quantia, é a mesma quantidade de rapadura”. O dono da venda responde: “Não errei não. Os preços baixaram com a vinda das usinas a vapor. É o progresso. Rapadura é o que não falta”. Progresso é uma palavra que não soa bem ao homem que

não admite mudanças, mas sendo ele o único provedor da família, não vê alternativa, acatando o preço oferecido pelo comerciante. Retorna então ao seu reino, onde descarregaria nos seus súditos toda a sua brutalidade e violência, continuaria a praticar a sua tirania e a vida prosseguiria a girar como a bolandeira.

Tonho e o seu legado: a masculinidade imposta

Tonho é o filho do meio agora na posição de filho mais velho. Apesar de jovem, contando apenas vinte anos de idade, o seu semblante revela um homem extenuado e sem esperanças. Na fazenda não há empregados, pois a renda mal dá para a subsistência da família. Destarte, a vida de Tonho resume-se a uma rotina, tal como a vida de um escravo. Juntamente com a mãe e o irmão mais novo, levanta quando ainda está escuro e só finaliza a jornada com o cair do dia. Tem como destino vingar a morte do irmão mais velho, Inácio, assim que o sangue amarelasse na camisa usada por ele no dia do seu assassinio. A camisa se encontra exposta no varal para lembrar a Tonho a “sua obrigação”. O rapaz, a princípio, parece conformado com seu destino, assente a todas as orientações dadas pelo pai. Todavia, questiona os motivos que o fariam participar daquele código de honra. Cabe a Tonho cumprir as determinações do pai para que a tradição seja mantida. Assim fizeram os seus antepassados, homens de diferentes gerações, todos mortos pela mesma causa – a manutenção da honra –, e cujos retratos estão pendurados na parede da sala de modo a conservar a memória daquele grupo familiar. Sobre a memória coletiva, Halbwachs (2006, p. 102) defende que:

A memória coletiva se distingue da história sob pelo menos dois aspectos. Ela é uma corrente de pensamento contínuo, de uma continuidade que nada tem de artificial, pois não retém do passado senão o que ainda está vivo ou é capaz de viver na consciência do grupo que a mantém.

Para Tonho, aqueles retratos rememoravam o que seu pai repetia dia após dia, numa reiteração contínua dos seus propósitos na consciência do rapaz. Porém, Tonho não se vê representado naqueles rostos sisudos, nem vê sentido na prática daquele código absurdo, que modela seus antepassados como autênticos exemplos a serem seguidos. No silêncio da sala, ao fitar os retratos, há na sua face uma enorme interrogação, denunciando o estranhamento e a dificuldade em compreender por que o sacrifício feito por aqueles homens resumia as suas vidas e enobrecia o nome da sua família. Não obstante o cansaço do trabalho que consumia o seu corpo e o fato de nunca ter saído daqueles arredores, Tonho parecia sentir que a vida poderia ter outros contornos, o que já seria talvez o prenúncio de vislumbrar outras paragens, outros modos de viver. Mesmo assim, tenta, no seu íntimo, justificar aquele combate e a condição imposta para que um homem obtenha honra. Observa-se, então, que a concepção de honra apresentada no filme remete ao duelo da Idade Média, e ao conceito de “macho divinizado”, pois, de acordo com Pedro Paulo de Oliveira (2004, p. 23):

O duelo entre cavaleiros sempre esteve associado à honra masculina, bem como à coragem e ao sangue frio para defendê-la. A honra era uma expressão do poder de sangue e da qualidade da

estirpe aristocrática. Funcionava como um signo da dignidade e da reputação de um indivíduo pertencente a uma determinada linhagem. Para os remanescentes cavaleiros do fim da era medieval e mesmo para seus descendentes, ser chamado de covarde era o pior insulto que alguém poderia receber, pois isso conspurcava sua honra, atingindo uma dimensão temporal que compreendia seu passado social e a sua origem, colocando em dúvida também o caráter de sua prole e de toda a sua descendência futura.

Este sentimento, no transcorrer da narrativa, desencadeia em Tonho uma profunda crise existencial. Encontra-se dividido entre o desejo de recuar e o preço da desonra. Tonho está marcado, é o homem destinado àquele evento, sente-se, entretanto, à revelia, fragilizado. O seu corpo é a superfície de inscrição dos acontecimentos. Há, internamente, um apelo silencioso para que ele se desvie do caminho traçado pelos seus antecessores e pelo seu pai. Ao mesmo tempo, sente-se impelido a reiterar os valores que o vinculam àquele grupo social, de modo a manter a sua integridade moral e garantir a imagem de homem exigida por aquela sociedade. Essa imagem se inscreve no seu próprio corpo: sentia-se acuado, sabe que pagaria um preço muito alto caso desobedecesse ao pátrio poder. Segundo as palavras de Foucault (2004, p. 25):

O corpo também está diretamente mergulhado num campo político; as relações de poder têm alcance imediato sobre ele; elas o investem, o marcam, o dirigem, o supliciam, sujeitam-no

a trabalhos, obrigam-no a cerimônias, exigem-lhe sinais. Este investimento político do corpo está ligado, segundo relações complexas e recíprocas, à sua utilização econômica; é numa boa proporção, como força de produção que o corpo é investido por relações de poder e de dominação; mas em compensação sua constituição como força de trabalho só é possível se ele está preso num sistema de sujeição.

A dificuldade de Tonho em lidar com a realidade onde está inserido reflete o preço que homens como ele tiveram que pagar para se conceber “homens” e ganhar reconhecimento. O modo como foram inseridos na vida em sociedade baseia-se em um modelo de comportamento centrado no cerceamento dos sentimentos, para assim ficarem habilitados a atender às demandas exigidas pelo seu grupo social. Entre estas, os diferentes exercícios de poder. “O homem não escolhe o que quer ser, isto já foi feito socialmente” (NOLASCO, 1993, p.103). Tonho habita um mundo onde a representação do masculino é calcada no arquétipo do herói, aquele que não pode recuar, pois recuar seria sinônimo de fraqueza, característica não apropriada a um homem e que acarretaria à sua reputação danos piores que a derrota.

Em contrapartida, Tonho recebe o apoio do seu irmão mais novo, a única pessoa a quem pode confiar as suas angústias sem constrangimento. A primeira imagem do filme é do irmão de Tonho, o garoto sem nome, apelidado de Pacu, a quem todos chamavam de Menino. Ele abre a primeira cena se apresentando e andando sempre em frente, chapéu de couro na cabeça, como se seguisse um caminho sem volta. A escuridão

da noite oculta a sua face, ouve-se apenas a sua voz. Narrador dessa história e de muitas outras, esta personagem é, antes de tudo, um transgressor. Na introdução do filme, o menino faz as seguintes assertivas:

Meu nome é Pacu. É um nome novo. Tão novo, que ainda num peguei costume. Tô aqui tentando lembrá uma história. Às veis eu alembro, às veis eu esqueço. Vai ver que é porque tem outra que eu não consigo arrancá da cabeça. É a minha história, de meu irmão e de uma camisa ao vento.

Ao término do discurso de apresentação de Pacu, segue-se uma das mais significativas imagens do filme: uma camisa manchada de sangue sacudindo ao vento e, diante dela, a família reunida a observá-la. Na sequência, surge imponente a imagem da moenda de cana. O movimento dessa engrenagem resume o ritmo da vida daquele grupo familiar, que em torno dela trabalhava: O pai toca os bois, Tonho mói a cana, a mãe recolhe o bagaço, o menino traz a cana, e tudo se repete. A princípio, essas primeiras cenas aguçam os sentidos do espectador que aguarda, talvez, pelo grande e inusitado acontecimento que mudaria as trajetórias daquelas *personas*. Nesse sentido, lembramos a afirmação de Munsterberg (1983, p. 27):

A cena que desperta o interesse certamente transcende a simples impressão de objetos distantes e em movimento. Devemos acompanhar as cenas que vemos com a cabeça cheia de idéias. Elas devem ter significado, receber subsídios da imaginação, despertar vestígios de experiências anteriores, mobilizar sentimentos e emoções, atijar a

sugestionabilidade, gerar idéias e pensamentos, aliar-se mentalmente à continuidade da trama e conduzir permanentemente a atenção para um elemento importante e essencial – a ação.

As rupturas são iniciadas pelo menino, que desde o início tinha a palavra não autorizada. Seu comportamento e relação afetuosa com o irmão Tonho o destacam dos demais membros da família. O discurso do garoto denuncia o seu posicionamento, em discordância com os preceitos que determinam a vida naquele lugar. Pacu não vê sentido na violência perpetrada ao longo de gerações da sua família, além disso, estava com Inácio, o irmão mais velho, quando este fora assassinado. A criança brincava montado ao pescoço do irmão mais velho, num fim de tarde ensolarado, numa tagarelice sem fim, quando Inácio tombou. Pacu traz ainda muito fulgente a imagem e a dor desse evento, pois, repetidas vezes, tem pesadelos com a terrível cena e precisa ser consolado por Tonho. Na família, o menino é o único capaz de externar emoção, consegue rir e encontrar motivos para brincar naquela conjuntura inadequada à infância.

O garoto revela preocupação para com o irmão Tonho, ao insistir para que este desobedeça ao pai e não pratique a violência contra o filho dos Ferreira. Ele sabe de antemão que tal episódio resultaria em equivalente situação para Tonho. “O discurso é ao mesmo tempo um instrumento e um efeito do poder” (HUTCHEON, 1991, p. 235). A criança não acredita na funcionalidade daqueles valores construídos há tempos e mantidos religiosamente pelo pai. Deseja navegar por outras águas, trilhar outros caminhos e viver outras histórias. Não aceita que

os limites da fazenda sejam os limites dos seus sonhos, da sua vida. Por isso, insiste para que Tonho dê outro rumo à sua existência. De acordo com Souza (2003, p. 139),

“no contexto patriarcal tradicional, a distância entre o homem e o menino é imensa. O patriarca, como autoridade praticamente absoluta, tinha até o direito de morte sobre o seu filho”. O menino enfrenta a autoridade do pai, tanto assim que durante um jantar persiste em solicitar de Tonho uma mudança de atitude, afinal, este é agora o seu único irmão. Sente-se o seu igual, conforme sobrevém na quarta cena, quando o incita à desobediência, dizendo: “-Vai não, Tonho! Vai não, Tonho!”. Pela enunciação com a qual enfrenta o pai, o garoto é severamente esbofetado por ele, à mesa, diante da mãe e de Tonho. Bourdieu (2002, p. 14) argumenta que:

O poder simbólico como poder de constituir o dado pela enunciação, de fazer ver e de fazer crer, de confirmar ou transformar a visão do mundo e, deste modo, a ação sobre o mundo; poder quase mágico que permite obter o equivalente daquilo que é obtido pela força (Física ou econômica), só se exerce se for reconhecido, quer dizer, ignorado como arbitrário.

Contudo, a violência sofrida não intimida o menino nem diminui a sua sensibilidade. A antevisão e o amor de Pacu por Tonho são confirmados durante toda a contextura. O irmão mais velho representa para ele a possibilidade de sair daquele ciclo e construir outra identidade para as suas vidas. Quando está a sós com o irmão, sugere a ele que fuja: “Tonho tu tem que ir embora”. Mas, para o irmão de Pacu, a obediência é

mais forte que o desejo de fugir, ainda que se sinta impulsionado a romper com os pré-requisitos históricos da sua família e não tenha nenhum sentimento de pertença àquelas tradições. Por hora, não se sente seguro o bastante para assumir outra identidade de homem, posto que nutrisse uma revolta contida.

Essa revolta é explicitada no filme através da reação do garoto à patriarquia. Ele não se dobra ante o autoritarismo e a dominação imposta pelo pai, e se recusa a responder pela manutenção de um código de honra no qual a morte prevalece sobre a vida. Em suas reflexões, retruca consigo mesmo:

O pai disse 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. Em terra de cego quem tem um olho só, todo mundo acha que é doido.

Esse discurso do menino nos remete a Foucault (2009, p. 10-11), quando debate sobre um dos princípios de exclusão da palavra daquele que é considerado louco, pela sociedade:

Desde a alta Idade Média, o louco é aquele cujo discurso não pode circular como o dos outros: pode ocorrer que a sua palavra seja considerada nula e não seja acolhida, não tendo verdade nem importância [...]; pode ocorrer também, em contrapartida, que se lhe atribua, por oposição a todas as outras, estranhos poderes, o de dizer uma verdade escondida, o de pronunciar o futuro, o de enxergar com toda ingenuidade aquilo que a sabedoria dos outros não pode perceber. É curioso constatar que

durante séculos [...] a palavra do louco não era ouvida, era escutada como uma palavra de verdade. Ou caía no nada – rejeitada tão logo proferida; ou então nela se decifrava uma razão ingênua ou astuciosa, uma razão mais razoável do que a das pessoas razoáveis.

Nessa alocução, o menino contraria o adágio popular, e assume, de certo modo, o olhar do louco, numa constatação de que possui um olhar transgressor, convivendo com uma cegueira absoluta. Capaz de ver para além da realidade vivida, e buscando proteger-se dela, resvala para o seu mundo particular onde o preceito é a fantasia. Lá se sente seguro e protegido, transporta-se para uma espécie de “Pasárgada”. Esse mundo idealizado pelo menino logo é preenchido por um livro que recebe de presente, pela magia de um circo que ilumina a sua vida e, por fim, por um nome, “Pacu”, que lhe dá identidade. Apesar de ser vítima dos insultos constantes do pai, o garoto não desiste de lutar pela completa liberdade.

É a partir desta perspectiva que se ultrapassam as concepções fixistas, históricas e essencialistas da cultura que fomentaram visões fechadas da identidade durante muitas décadas (CANCLINI, 2003, p. 8).

Chega, então, o dia em que Tonho deveria realizar o acerto de contas. O pai entrega o rifle e as botas ao filho dizendo: “é negócio de homem para homem, olho no olho”. Tonho segue na direção das terras dos Ferreira. Segundo Pacu, a terra fora o estopim para o derramamento de sangue que nunca mais cessara entre as

duas famílias. O rapaz fica de tocaia e calcula a emboscada para Isaías, o filho mais velho dos Ferreira. Embrenha-se entre os bois no curral, comportando-se ora como bicho acuado, ora como caçador. Tonho avista Isaías, enquanto faz a ordenha ao lado do avô. Quando este tira a arma da cintura e guarda-a, Tonho grita “– Vim cobrar o sangue do meu irmão”. Olhando-nos olhos, corre na perseguição do alvo, como se caçasse um bicho. Tonho acerta o homem no peito com o primeiro disparo. Aproxima-se de Isaías com a intenção de dar um último tiro, mas o homem morre a seus pés. Por um instante, Tonho parece sentir-se aliviado, porém tem de concluir o ritual. A coerção sofrida por Tonho até a culminância do evento remete às tiranias vivenciadas na intimidade familiar, elucidadas por Sennet (1998, p. 412) quando aponta:

A expectativa é de que quando as relações são chegadas, elas sejam calorosas; é uma espécie intensa de sociabilidade que as pessoas buscam ter, tentando romper as barreiras do contato íntimo, mas essa expectativa é frustrada pelo ato. Quanto mais chegadas são as pessoas, menos sociáveis, mais dolorosas, mais fratricidas serão suas relações.

Durante a película pode-se observar o quanto há de sofrimento em Tonho provocado pela intolerância do pai, confirmando assim o pensamento de Sennet.

Ao término da empreitada, Tonho caminha por algum tempo, encontra o senhor Breves e devolve-lhe o rifle. Acompanhado por ele vai até a sede da fazenda da família rival, cumprindo assim o ritual. O pai de Tonho pede licença ao patriarca Ferreira para que seu filho preste as incelen-

ças ao morto. Tonho apresenta-se ao ancião como o assassino do seu neto mais velho. Tonho demonstra nervosismo e insegurança diante do cerimonial fúnebre. Nessa oportunidade, ele é apresentado à comunidade ali presente, para que todos saibam que seria o próximo a morrer. Durante o velório, a demonstração de sentimento fica por conta das mulheres: irmãs, mãe e viúva, além delas, as carpideiras, grupo de rezadeiras característico do sertão nordestino, formado normalmente por mulheres idosas, treinadas em rezas especiais na forma de cantorias para encomendar a alma do morto. Elas também são treinadas para chorar e enfatizar o tom trágico do cerimonial. Neitzel (2004, p. 105) observa sobre o papel das rezadeiras no sertão:

Ao pronunciar as palavras adequadas encantatórias, as rezadeiras passam ao papel de seres intermediários que aproximam o homem da divindade, pois não só revelam o pensamento humano como o divino, propiciando a elevação espiritual, a conversão, a comunhão do homem a Deus.

O teor dramático da cena do velório é potencializado pela extrema proximidade entre os rivais. Para Foucault (2008), a emergência é o ponto de surgimento. É a entrada em cena das forças, é um lugar de afrontamento, um “não-lugar”, onde os adversários percebem que não pertencem ao mesmo espaço e as forças se colocam em combate e assim homens dominam outros homens, impondo obrigações e direitos fazendo e violência. Tonho sente-se cada vez mais deslocado, o olhar das pessoas sobre ele o constrange, enquanto o seu pai comporta-se com altivez, esboçando o orgulho e a honra retomada como um comandante que acaba de vencer uma batalha. Como diz Bourdieu (1999, p. 64):

O privilégio masculino é também uma cilada e encontra sua contrapartida na tensão e contensão permanentes, levadas por vezes ao absurdo, que impõe a todo homem o dever de afirmar, em toda e qualquer circunstância, sua virilidade. Na medida em que ele tem como sujeito, de fato, um coletivo – a linhagem ou a casa -, que está, por sua vez, submetido às exigências imanentes à ordem simbólica, o ponto de honra se mostra, na realidade, como um ideal, ou melhor, como um sistema de exigências que está votado a se tornar, em mais de um caso, inacessível. A virilidade entendida como capacidade reprodutiva, sexual e social, mas também como aptidão ao combate e ao exercício da violência (sobretudo em caso de vingança), é, acima de tudo, uma carga.

O velho patriarca amarra-lhe uma fita preta ao braço seguida de uma predição: “De um morto para outro”. Esclarecendo-lhe sobre a sua sentença de morte, o avô de Isaías aceita a solicitação de uma espécie de tré-gua, feita por Tonho, cuja duração seria até a próxima lua cheia, ou seja, enquanto o sangue não amarelasse na camisa de seu neto. Depois disso, seria a vez de Tonho morrer. Impõe-se assim ao herdeiro a malévola herança. Tonho experimenta diante de todos os presentes e parentes do morto um misto de vergonha e culpa. Ao final de todo aquele cerimonial o avô do morto faz as seguintes advertências a Tonho: “Quantos anos tu tem?” E o rapaz responde: “Vinte”. O ancião então diz:

A tua vida agora tá dividida em dois. Os vinte anos que tu já viveu e o pouco tempo que te resta para

viver. Tu já conheceu o amor? Pois nem vai conhecer. Tu tá vendo aquele relógio ali? Cada vez que ele marcar mais um, mais um, mais um... Ele vai tá te dizendo: menos um, menos um, menos um.

O chefe da família Ferreira confirma assim o fato de que as coisas ocorreriam nos moldes da tradição. Após o enterro, Tonho retorna para casa com a certeza do cumprimento com a obrigação e de que sua vida, a partir de então, está dividida em duas partes: antes e depois de matar. Toma consciência de que a existência agora é muito pequena para o tamanho dos sonhos que poderia viver, e sente-se com medo, frágil, pois a consumação do ato não lhe trouxe nenhum saldo. A prática de toda aquela violência em nada resultou para ele, a não ser no estreitamento da sua vida, enquanto que, para o seu pai, a honra da família estava mantida. Na perspectiva defendida por Bourdieu (2002, p. 84):

O herdeiro é herdado, apropriado à herança, não precisa de querer, quer dizer, de deliberar, de escolher ou de decidir conscientemente para fazer o que é apropriado, aquilo que convém aos interesses da herança, da sua conservação e do seu aumento: embora possa não saber nem o que faz nem o que diz, ele nunca fará nem dirá nada que não esteja em conformidade com as exigências da herança.

O patriarca dos Breves demonstrava grande orgulho, mesmo sabendo que seu herdeiro, Tonho, seria o próximo a morrer. Age com naturalidade em relação à eminência de morte do rapaz. Faz a Tonho algumas recomendações: ele não deveria sair sozinho nem se afastar muito da casa. O pai

chega a ser impiedoso frente às circunstâncias enfrentadas pelo filho naqueles dias, atribuindo a este uma série de obrigações antes que chegasse o dia da sua sentença:

Agora tu precisa resolver tudo até o dia da lua. Dá um rumo nas coisa. Me ajudar na moenda e consertar o telhado, pra se chover esse ano...além do telhado, tem de levar a rapadura pra vender na vila.

Para Tonho, resta esperar pela sentença. As noites tornam-se longas, já não são tão fáceis as conversas e brincadeiras com o irmão mais novo. Está taciturno. Nesse tempo, ele já pensa que o seu destino também se repetiria com o menino. Ademais, mal sabe ele as surpresas que o tempo lhe reserva. Numa das idas à vila, Tonho conhece uma artista circense de nome “Clara”, por quem se apaixona, vivendo uma intensa história de amor. Diante disso, Pacu recupera a cena primeira da narrativa e rompe um dos fios da teia, ao vestir a indumentária do irmão condenado a morrer. De modo semelhante a uma de suas brincadeiras, o garoto caminha em lugar de Tonho para a morte. Contudo, na realidade da ficção, ao assumir o lugar do irmão para livrá-lo do infortúnio, a atitude do menino culmina com um ato heroico. Pacu é assassinado em lugar de Tonho. Diante de tamanha tragédia, o rapaz finalmente desobedece ao pai e põe fim àquele círculo de vingança, indo buscar junto a Clara o amor, e, junto ao mar, o sonho de liberdade de Pacu.

A personagem da mãe: o silêncio como enunciação

A posição da mulher na sociedade patriarcal era equivalente à da criança, a ela não era dado espaço para

emitir opinião, e muito menos, poder decisório. As esposas e mães observavam, sentiam e silenciavam frente à autonomia masculina. Em *Abril Despedaçado*, a mulher apresenta-se sob o estereótipo da submissão feminina, própria do contexto acima referendado, tendo em vista o comedimento diante da aparente aceitação do trágico destino que já lhe tirou o filho mais velho e, certamente, se repetiria com os dois que ainda restavam. Sua face aparece marcada pelo sofrimento, o olhar vazio traduz o cansaço, artífices na luta pela sobrevivência. O semblante da mãe reflete o desencantamento com a ausência de alternativas de vida para os filhos. Toda essa caracterização é ainda mais acentuada pelo figurino da personagem, cujas vestes são sempre escuras, configurando um eterno luto. A roupa preta é uma manifestação do luto, enquanto a alegria se manifesta em roupas vistosas (MUNSTERBERG, 1983). Seus cabelos nunca estão à mostra, sempre presos e cobertos por um lenço. Portanto, a sua imagem não apresenta nenhum traço de vaidade feminina, e as adversidades do trabalho fazem-na parecer bastante envelhecida. Sobre a vida das mulheres no sertão, Falci (1997, p. 269) certifica que:

Mulher casada passava a se vestir de preto, não se perfumava mais, não mais amarrava seus cabelos com laços de fitas, não comprava vestidos novos. Sua função era ser 'mulher casada' para ser vista somente pelo marido. Como mulher-esposa, seu valor perante a sociedade estava diretamente ligado à 'honestidade', expressa pelo seu recato, pelo exercício de suas funções dentro do lar e pelo número de filhos que daria ao marido (grifos do autor).

Presa naquele mórbido sertão, a religiosidade é para a personagem o refúgio de sublimação da sujeição. Mantém em casa um altar com imagens de santos, do qual se ocupava quando não está na lida da fazenda ou da casa, imergindo no espaço do sagrado, onde quase em forma de ruídos e sussurros instituía o seu discurso.

O fato é que a capacidade humana de vida no mundo implica sempre uma capacidade de transcender e alienar-se dos processos da própria vida (ARENDETT, 2007, p. 133).

A trajetória do enredo, no que se refere à citada personagem, evidencia uma mulher que é destinada ao silêncio para sobreviver num sistema que não admite a sua voz, nem a possibilidade de satisfazer nenhuma de suas vontades. Ainda que o silêncio seja prevalecente, é pleno de sentimento e significado. Movida pelo amor maternal e pela impotência de proteger os filhos, reza e acende velas todos os dias, lamentando o assassinato do filho Inácio. Em um desses momentos diz: “Que você, meu filho, encontre entre os mortos a paz que não teve entre os vivos”. Dedicava orações também aos outros filhos que ainda estavam vivos. Revive, dolorosamente, a morte de Inácio, na cena em que lavou a camisa deste, como se quisesse tirar por completo a mancha de sangue, numa tentativa infundada de lhe restituir a vida. A camisa é retirada do varal para que se cumpra a vingança. Não obstante o seu comportamento indique uma conformação ou um distanciamento ante a sua condição, assiste ao drama que ceifava a vida dos seus filhos mantendo-se silenciosa. O seu posicionamento diante

da tradição da vingança permite uma referência ao pensamento de Neitzel (2004, p. 109) quando afirma:

Uma mulher que parece impor a si própria um distanciamento da vida e uma aproximação da negatividade. Destinada ao silêncio, à exclusão, à frustração. A primeira impressão que ela causa é de que não pertence àquela realidade [...].

Essa impressão de distanciamento é também observada na situação de subalternidade da personagem feminina que durante toda a película jamais adentra no espaço público, como se estivesse completamente alheia à existência dessa outra esfera. Sua rotina é de quase total confinamento. Michele Perrot (2008, p. 17), no livro *Minha história das mulheres*, destaca esse confinamento sofrido por muitas mulheres:

atuam em família, confinadas em casa, ou no que serve de casa. São invisíveis. Em muitas sociedades, a invisibilidade e o silêncio das mulheres fazem parte da ordem das coisas.

Os discursos, que visam naturalizar as desigualdades dos papéis masculinos e femininos, são os mesmos que estabelecem as relações de poder mediante o exercício das diversas formas de coerção, entre estas, a violência simbólica que, pela repetição, transforma discurso em convenção. Sobre a violência simbólica do ponto de vista da dominação masculina, Roger Chartier (2002, p. 96-97) assegura:

Definir a dominação imposta às mulheres como uma violência simbólica ajuda a compreender

como a relação de dominação, que é uma relação histórica e culturalmente construída, é afirmada como uma diferença de natureza, irreduzível, universal. O essencial não é, portanto, opor termo a termo uma definição biológica e uma definição histórica da oposição masculino/feminino, mas, antes, identificar os discursos que enunciam e representam como 'natural' (portanto, biológica) a divisão social (portanto, histórica) dos papéis e das funções (grifo do autor).

Quanto à personagem da mãe em *Abril Despedaçado*, a sua identidade é suprimida, pois em nenhuma cena se faz referência a seu nome, ampliando, sobremodo, o significado da sua condição de subalternidade. Os diálogos entre mulher e marido são raros e sempre refletem os interesses deste último: honra, vingança, morte. A mãe, por vezes, mostra-se endurecida, inclusive no trato com os filhos, como se quisesse parecer resignada com a sina dos meninos. Também não evidencia fragilidade frente às contingências. Ao invés disso, a ela é conferida uma dupla jornada de trabalho, pois além de realizar as tarefas domésticas ajuda em todas as atividades exercidas pelos homens da família, na lavoura e na produção da rapadura. Durante quase todo o filme, transpõe a certeza de que jamais esboçará qualquer reação diante do opressor, assumindo, assim, a conveniência dos dominados. Menezes (2002, p. 22) entende que é necessário recontar a história de silêncio das mulheres :

A violência da história de silêncio de muitas 'severinas' foi a certeza de que a memória é revolucionária e de que uma geração hoje vive os

frutos dessa revolução que atordoa e incomoda [...]. Precisamos dialogar com seu tempo, resgatar a história não contada, não apenas para recontá-la, mas para mostrar que ela pode adquirir outro sentido (grifo do autor).

Em *Abril despedaçado*, a exemplo dos filhos, a mulher está subjugada ao marido e às suas regras, e não apresenta, *a priori*, nenhuma reação.

Através desses mecanismos, a mulher era relegada em última análise, ao silêncio; era o preço para continuar num sistema que não lhe permitia nenhuma voz, nem a possibilidade de realizar o seu desejo (KAPLAN, 1995, p. 77).

A comunicação não verbalizada, apresentada no olhar, nas expressões faciais e gestuais, fortalece o objetivo do filme em enfatizar o silêncio enquanto estratégia de resistência, capaz de extrapolar o poder de significação da linguagem verbal. A personagem constrói então, outra perspectiva: a de se enfrentar uma verdade ameaçadora, que dividia o mundo, mantendo e regulando formatos de violência, através de um discurso falocêntrico e opressor. Perspectiva esta necessária para resguardar o momento oportuno em que entraria em ação e introduziria a sua verdade, indo de encontro a todo um sistema que, por meio da força, se mantinha.

Tal comportamento da mulher enuncia um mecanismo de defesa e resistência comprovado por meio do enredo. Neste, a mulher não age pelos mesmos meios do homem que, a todo o momento, comprova a sua violência. Para Bourdieu (1999, p. 67), “A virilidade é

construída diante dos outros homens, para os outros homens e contra a feminilidade, por uma espécie de medo do feminino”. Já a coragem das mulheres se consolida por outros contornos, dos quais estas lançam mão em momentos de crise para assumirem o controle da situação. As mulheres, com suas transgressões, transformam-se nos principais alvos da intolerância masculina, segundo assinala Kaplan (1995, p. 119):

No que se refere ao fato de o patriarcalismo simplesmente não poder tolerar uma mulher que transgride a posição preparada para ela [...] há brechas através das quais o ódio subjacente por sua recusa à dominação explode de maneira incontrolável.

Em *Abril despedaçado* observa-se que reações inusitadas por parte da mulher permitem o surgimento de outras ocorrências, que endossam as dinâmicas de poder exercido por elas. Por outro lado, a personagem do pai confirma a dificuldade masculina em lidar com o campo do sentimento, pois a afetividade sempre se constituiu numa ameaça para os ideais calcados na virilidade e na violência. Para Bakhtin (2010, p. 118):

Somente uma atenção amorosamente interessada, pode desenvolver uma força intensa para abraçar e manter a diversidade concreta do existir, sem empobrecê-lo e sem esquematizá-lo.

No filme, a ausência de sentimento é marcante entre o casal Breves. Nenhuma palavra ou gesto que evoque a menor afabilidade. Os diálogos lacônicos, conduzidos pelo marido, sempre tratam da necessidade

da vingança e da manutenção da honra, ao que a mulher acata sem esboçar aparente reação. No entender de Richard (2002, p. 150):

O feminino é a voz reprimida pela dominante de identidade, que codifica o social na chave patriarcal. Porém, liberar esta voz longamente silenciada não implica subtraí-la do campo de tensões no qual enfrenta, polemicamente, o masculino.

As pesquisas em torno da condição de vida das mulheres nas regiões mais secas do Brasil revelam que as relações conjugais no sertão sempre foram permeadas pela violência e ausência de afeto. Nem sempre essa violência era física, todavia, assumia as mais diversas formas, identificadas pela indiferença, pelo abandono ou pelo desprezo. A imponderação masculina em relação ao feminino no Nordeste não permitia a percepção das fissuras abertas pelas mulheres. Apesar disso, de forma silenciosa, elas se apoderaram e violaram as convenções androcêtricas. Muitas vezes, essas mulheres preferiram escutar a falar. Assim comporta-se a personagem da mãe, cuja conduta é compreensível pelo que Foucault (1988, p. 96) discute sobre os discursos e os silêncios:

Os discursos, como os silêncios, nem são submetidos de uma vez por todas ao poder, nem opostos a ele. É preciso admitir um jogo complexo e instável em que o discurso pode ser ao mesmo tempo, instrumento e efeito de poder, e também obstáculo, espora, ponto de resistência e ponto de partida de uma estratégia oposta. O discurso veicula e produz poder; reforça-o,

mas também o mina, expõe, debilita e permite barrá-lo. Da mesma forma, o silêncio e o segredo dão guarida ao poder fixam suas interdições; mas, também, afrouxam seus laços e dão margem a tolerâncias mais ou menos obscuras.

Os desdobramentos do filme certificam a resistência e a intervenção da personagem feminina quando rompe com o ciclo de morte dos filhos e, desta forma, transgride o controle autoritário sob o qual vivia. Embora possamos vê-la inicialmente numa posição de cumplicidade para com as decisões do dominante, essa conduta também pode ser entendida como a forma encontrada pela personagem para demonstrar o seu descontentamento, concernente ao contexto de dominação, cuja consequência é a morte prematura de dois dos seus filhos. A aparente sujeição da mulher não foi consolidada ao final do filme. Movida pelo ódio, a personagem enfrenta o marido e impede que ele, num acesso de loucura pela morte prematura de Pacu, atire em Tonho. A personagem transgride a tradição encarnada pelo marido, a quem devia respeito e obediência, impedindo a morte do único filho sobrevivente e alterando para sempre a ordem dos acontecimentos. “A ação sempre estabelece relações, e tem, portanto a tendência inerente de violar todos os limites e transpor todas as fronteiras” (ARENDETT, 2007, p. 203). Mediante a “política do silêncio”, a mulher revelou um poder capaz de fazê-la resistir à opressão do discurso masculino de dominação, contrariando, assim, as convenções que sedimentaram de forma dogmática esse discurso.

Uma vez que a personagem compreendeu a opressão na qual estava imersa, ela pode aproveitar o silêncio enquanto forma de resistir à preponderância masculina no uso do discurso verbal, dando margem para a manifestação de novas construções do feminino, divergentes daquela construída pela cultura falocêntrica. “Se é necessário o silêncio da razão para curar os monstros, basta que o silêncio esteja alerta” (FOUCAULT, 2009, p. 13). Sendo assim, o silêncio da mãe reflete as demandas, os desafios, as experiências e os desejos que as mulheres, ao seu turno, silenciaram, para ultrapassar os limites que a tradição patriarcal a elas impôs nos contextos onde, predominantemente, inexistia a possibilidade de acordos e/ou negociações e as predisposições implicavam em reações violentas.

Considerações finais

A reação dos personagens supostamente enfraquecidos pela opressão dá ao filme um final surpreendente. Assim, os objetos analisados nesse discurso sobre o audiovisual modificaram seus comportamentos, ratificando a não existência de papéis ou identidades fixas. Em um contexto de tradição rural, homens e mulheres encontraram novos arranjos, para viverem suas subjetividades, confirmando a decadência de uma ordem social que já não conseguia conter os conflitos existenciais, próprios de cada gênero. Estas demandas são perceptíveis no filme, em grande parte, pelo jogo de sombras que são predominantes nas cenas do ambiente interno da casa, carregando-o de uma atmosfera patriarcal. Já nas cenas do plano externo, a luz em abundância faz referência ao

sol escaldante na vastidão da paisagem ressequida, suscitando a reflexão acerca da liberdade e das tramas das vivências sociais e suas plurais dimensões. As marcas culturais conservam a crença nas diferenças sexuais e na separação entre os sujeitos, como forma de se exercer domínio e se estabelecer a submissão.

Os dominados podem sempre esquivar-se, desviar as proibições, preencher os vazios do poder, as lacunas da História. Imagina-se, sabe-se que as mulheres não deixaram de fazê-lo. Frequentemente, também, elas fizeram de seu silêncio uma arma. Todavia, sua postura normal é a escuta, a espera, o guardar as palavras no fundo de si mesmas. Aceitar, conformar-se, obedecer, submeter-se e calar-se. Pois este silêncio, imposto pela ordem simbólica, não é somente o silêncio da fala, mas também o da expressão, gestual ou escrituraria (PERROT, 2005, p. 10).

Abril Despedaçado, de Walter Salles, constitui um excelente material para se observar a problemática da incorporação de valores hegemonicamente masculinos que evidenciam aspectos da violência física ou simbólica. Ainda hoje denunciados em diversos contextos sociais, estes reproduzem formas de controle, dominação e provocam o alijamento de grande número de sujeitos em nome de uma lógica coercitiva de domínio. A análise do filme, fundamentada nas teorias aqui apresentadas, sugere uma reflexão sobre outras perspectivas que concorrem para tornar mais visíveis questões relativas às relações familiares e acerca das problemáticas que envolvem os gêneros ao longo de séculos, construídas

de modo a normatizar comportamentos e demarcar, nos corpos, os seus destinos. Crenças estas, que, apesar das transformações, ainda demandarão muito tempo para serem desmistificadas.

Desse modo, podemos perceber que, embora as personagens sejam aparentemente planas, surpreendem pelo modo como conduzem as transformações em seus comportamentos e ações. Mesmo em um contexto rural, lugar no qual se costuma imprimir as marcas próprias da masculinidade, homens e mulheres projetam novas formas de construir suas vivências e desencadeiam conflitos capazes de fazer refletir sobre as relações de gênero no contexto familiar e suas implicações.

Referências

ABRIL despedaçado. Direção: Walter Salles. BR/FR/CH: Lumière/Video Filmes, 2001. DVD (88 min).
Produzido por Imagem Filmes.

ARENDT, Hannah. **A condição humana**. Rio de Janeiro: Forense, 2007.

BADINTER, Elisabeth. **Um é o outro**: relações entre homens e mulheres. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. **Para uma filosofia do ato responsável**. São Carlos: Pedro & João Editores, 2010.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Rio de Janeiro: Bertrand, 1999.

_____. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand, 2002.

CANCLINI, Néstor García. Culturas da Ibero-América: é possível um desenvolvimento compartilhado.

In: _____. (org.). **Culturas da Ibero-América**: diagnósticos e propostas para seu desenvolvimento. São Paulo: Moderna, 2003.

CHARTIER, Roger. **À beira da falésia**: a história entre certezas e inquietude. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2002.

CORRÊA, Mariza. Repensando a família patriarcal brasileira. In: ARANTES, Antonio Augusto et al. **Colcha de retalhos: estudos sobre a família no Brasil**. Campinas: Unicamp, 1994.

ENGELS, Friedrich. **A origem da família, da propriedade privada e do Estado**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1991.

FALCI, Miridan Knox. Mulheres do sertão nordestino. In: DEL PRIORE, Mary (org.). **História das mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 1997. p. 241-277.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I: a vontade de saber**. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

_____. **Vigiar e punir**. Petrópolis: Vozes, 2004.

_____. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Graal, 2008.

_____. **A ordem do discurso: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970**. São Paulo: Loyola, 2009.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Centauro, 2006.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção**. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

KAPLAN, E. Ann. **A mulher e o cinema: os dois lados da câmera**. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

LACAN, Jacques. **Os complexos familiares na formação do indivíduo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

MENEZES, Magali Mendes de. Da academia da razão à academia do corpo. In: TIBURI, Márcia; MENEZES, Magali de; EGGERT, Edla (org.). **As mulheres e a filosofia**. São Leopoldo:Unisinos, 2002.

MORIN, Edgar. **O homem e a morte**. Lisboa: Publicações Europa – América, 1970.

MUNSTERBERG, Hugo. A atenção. In: XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

_____. As emoções. In: XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

NEITZEL, Adair de Aguiar. **Mulheres rosianas: percursos pelo grande sertão: veredas**. Florianópolis: Univale, 2004.

NOLASCO, Sócrates Álvares. **O mito da masculinidade**. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

OLIVEIRA, Pedro Paulo de. **A construção social da masculinidade**. Belo Horizonte: UFMG, 2004.

PERROT, Michelle. **As mulheres ou os silêncios da história**. Bauru: Edusc, 2005.

_____. **Minha história das mulheres**. São Paulo: Contexto, 2008.

RICHARD, Nelly. **Intervenções críticas: arte, cultura, gênero e política**. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

SENNET, Richard. **O declínio do homem público:** as tiranias da intimidade. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SILVA, Tomaz Tadeu da. **O currículo como representação.** Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

SOUZA, Jessé. **A construção social da subcidadania:** para uma sociologia política da modernidade periférica. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

XAVIER, Elódia. **Declínio do patriarcado:** a família no imaginário feminino. Rio de Janeiro: Rosa dos tempos, 1998.

