



I Congresso Nacional de Linguagens e Representações: *Linguagens e Leituras*
III Encontro Nacional da Cátedra UNESCO de Leitura
VII Encontro Local do PROLER
UESC - ILHÉUS - BA/ 14 A 17 DE OUTUBRO 2009

IDENTIDADE E REPRESENTAÇÃO DE GÊNERO EM “ABRIL DESPEDAÇADO”

Maria Margarete Souza Campos Costa (UESC) ¹
Sandra Maria Pereira do Sacramento (UESC) ²

Resumo: Este artigo analisa a identidade e a representação de gênero na filmografia “Abril despedaçado” (2001), do diretor Walter Salles. O cinema, nos últimos tempos, tem se tornado importante recurso para se refletir sobre o processo histórico, bem como a representação de diferentes contextos sociais e concepções de mundo, além das formas de dominação e exclusão inerentes às mesmas. Desse modo, o nosso objetivo é verificar como as identidades de gênero são construídas e representadas no filme, a partir das personagens femininas e masculinas, e ao mesmo tempo observar como elas são subvertidas na trajetória desse tempo e espaço ficcional. A narrativa é ambientada em Riacho das Almas, sertão do Nordeste do Brasil de 1910, e apresenta a disputa pela terra entre os Breves e os Ferreira. As personagens que formam esses dois clãs vivem numa realidade inóspita e sob a tradição falocêntrica. Os patriarcas decidem sobre o destino dos seus filhos, que são mortos tragicamente em nome da defesa da honra. Contudo, uma reviravolta motivada pelo enfrentamento e resistência dessas personagens, ante o conservadorismo, provocará a transgressão da tradição para sempre. Esse estudo será fundamentado na crítica feminista, nos conceitos formulados por Foucault acerca do poder e da verdade, no pensamento de Bourdieu sobre a dominação masculina, entre outros autores da teoria crítica, pós-estruturalista, pós-colonialista e culturalista, cujas abordagens são pertinentes ao tema.

Palavras – chave: Gênero. Identidade. Representação. “Abril Despedaçado” .

1 Mestranda em Letras: Linguagens e representações pela Universidade Estadual de Santa Cruz (UESC); Especialista em Estudos Comparados em Literaturas de Língua Portuguesa (UESC). Tutora UAB / UESC. E-mail: guetecampos@hotmail.com.

2 Professora titular do Departamento de Letras e Artes da Universidade Estadual de Santa Cruz (UESC) e, atual coordenadora do Programa de Pós-graduação do Mestrado em Letras: Linguagens e representações da Universidade Estadual de Santa Cruz (UESC). E-mail: sandrasacra@uesc.br.

1 Introdução

O cinema possibilita problematizar o estar no mundo. Por esse meio, pode-se compreender signos que perpassam o imaginário, retomam discursos e crenças que difundiram valores ao longo do tempo. A disseminação do mundo das imagens permite desvendar o funcionamento de diferentes contextos históricos de forma mais rápida, bem como a divulgação de diversas culturas, pelo viés dos múltiplos veículos midiáticos, entre estes o cinema.

A narrativa fílmica rompe fronteiras e produz a aproximação do outro e/ou com o outro. Desse modo, muitas histórias misturam-se à própria história do público receptor, tendo em vista o realismo produzido pela linguagem cinematográfica. Segundo Saraiva (2003), a consistência e a plausibilidade desse universo decorrem dos recursos e estratégias postos em ação para conquistar a adesão do receptor, em outras palavras, para conquistar sua confiança na veracidade e autenticidade do relato.

Além do mais, por ser um importante dispositivo de comunicação, o cinema possibilita a análise das diversas relações sociais e difunde diferentes concepções através da representação da realidade e da construção de sentidos, inclusive, relativas a minorias que sempre estiveram ou ainda estão às margens dos sistemas sociais hegemônicos, as quais levantam demandas referentes a gênero, classe, etnia e a todas as formas de poder. Esse processo de troca provoca no sujeito reflexões e interrogações acerca de si e do momento no qual a leitura está inserida, tendo em vista que as metáforas atravessam significados habituais, penetram no universo das subjetividades e expressam pontos de vista, a partir dos quais o sujeito se questiona ao ver o outro e ao ver-se ali representado. Jameson diz que:

Se ainda fosse possível uma ontologia desse universo artificial, produzido por pessoas, teria de ser uma ontologia do visual, do ser como algo acima de tudo visível, com os outros sentidos derivando dele, todas as lutas de poder e de desejo têm de acontecer aqui, entre o domínio do olhar e a riqueza ilimitada do objeto visual. (JAMESON, 1995, p. 1).

O foco central da nossa investigação está na dimensão da identidade e da representação de gênero no filme “Abril despedaçado” (2001), do diretor Walter Salles, o qual foi inspirado no romance homônimo do escritor albanês Ismail Kadaré, publicado no Brasil em 2001. O livro é ambientado nas regiões montanhosas do Norte da Albânia. No livro de Kadaré, a história se passa no século XX, porém é transportada a um tempo mítico e 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. Enquanto o filme de Walter Salles é ambientado no sertão do Nordeste brasileiro de 1910, num lugarejo denominado Riacho das Almas, cuja temática centra-se na disputa entre famílias pela posse da terra, que, à semelhança do *Kanun*, consiste em lavar a honra com o sangue do inimigo.

O processo de construção das personagens foi um importante elemento motivador para a análise desse *corpus*, pois estas, a princípio, mostram-se planas, submetidas a um contexto de dominação arraigado. Entretanto, surpreendem quando novas configurações redefinem essa conjuntura vigente. Ademais, as inquietações suscitadas ao longo da referida narrativa fílmica foram determinantes nessa escolha.

2 O pai: representação da lei

“Abril despedaçado” permite refletir sobre as relações familiares como práticas de poder na sociedade brasileira do início do século XX. Esse contexto evidencia o patriarcado, ainda que decadente, o qual tem suas origens em construções culturais, que se basearam nas diferenças biológicas para normatizar o masculino e o feminino, instituindo o corpo como lugar de exercício de poder. Essas construções simbólicas traduziram-se em inúmeras formas de desigualdades e hierarquias, que preconizaram uma suposta inferioridade de uns em relação a outros e resultaram em comportamentos e práticas totalitários, os quais têm sido problematizados nas últimas décadas, com a intenção de se revisar os papéis atribuídos tradicionalmente a homens e mulheres. Para Tomaz Tadeu da Silva:

Fala-se muito, hoje, de uma suposta “crise da representação”. Essa expressão condensa a idéia mais ampla de uma fissura, de uma instabilidade, de uma incerteza, no centro mesmo das epistemologias que uma vez regeram, com tanta segurança, os projetos de domínio da natureza, do mundo e da sociedade. As grandes narrativas, âncoras de certeza num mundo à deriva, tornam-se desacreditadas, à medida que suas premissas, suas descrições, suas explicações, suas promessas se encontram crescentemente em discrepância com os acontecimentos cotidianos. (SILVA, 2006, p. 31).

Na referida película, o pai decide por toda a família, é dele a última palavra. Devem-lhe obediência a mulher e os filhos: Tonho e Pacu. Estes estão condenados a reproduzir valores ultrapassados e ressemantizados de geração em geração. O senhor Breves possui uma fazenda, herança de família, outrora, um engenho mantido pela mão-de-obra escrava, agora, encontra-se em processo de falência por causa da desvalorização do açúcar e da modernização do país. A família ainda usa de técnicas rudimentares no cultivo da cana e na produção da rapadura. O pai é um homem analfabeto e bruto, comporta-se como se fosse a “lei” e com aspereza faz à família as exigências, sem permitir nenhum tipo de negociação. Todos trabalham de sol a sol. “A família patriarcal fornece, assim, o grande modelo [...]. 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” (HOLANDA, 2001, p. 85).

O chefe da família não consente que os filhos estudem, reproduzindo nestes a sua condição de analfabeto. Desse modo, a possibilidade de libertação dos meninos não viria pelo conhecimento, o que ele considera uma “besteira” e, quiçá, um perigo... Não lhes deu sequer um nome em registro que legitimasse as suas identidades, pois inicialmente o filho mais novo é chamado apenas de “Menino”. Para Foucault, a verdade não existe fora do poder ou sem poder. “A verdade é produzida graças às múltiplas coerções sociais e produz efeitos regulamentados de poder”. Cada sociedade tem o seu regime de verdade, ou seja, os tipos de discurso que ela acolhe e faz funcionar como verdadeiros (FOUCAULT, 2008, p.12). Sobre a personagem do pai podem ser fundamentados questionamentos ao patriarcado, à hegemonia masculina e à forma como o homem relacionava-se com os outros: os filhos e a mulher, assumindo uma representação que tem sido propagada ao longo de séculos, agregando construções culturais contraditórias de um homem dominante com uma identidade fixa e imutável. Hall afirma que:

A identidade é realmente algo formado, ao longo do tempo, através de processos inconscientes, e não algo inato, existente na consciência no momento do nascimento. Existe sempre algo “imaginário” ou fantasiado sobre sua unidade. Ela permanece sempre incompleta, está sempre “em processo”, sempre “sendo formada”. As partes “femininas” do eu masculino, por exemplo, que são negadas, permanecem com ele e encontram expressão inconsciente em muitas formas não reconhecidas, na vida adulta. [...]. A identidade surge não tanto da plenitude da identidade que já está dentro de nós como indivíduos, mas de uma falta de inteireza que é “preenchida” a partir de nosso exterior (HALL, 2002, p. 38-39).

No filme, o discurso colocado em prática é uma configuração de antigos códigos de honra, através dos quais a ordem masculina se reproduziu continuamente no tempo, como forma de se exercer poder e perpetuar posições inferiores e de submissão atribuídas àqueles que não comungassem ou não estivessem aptos aos seus ritos, para desqualificá-los nas vivências em sociedade. Tonho, o filho do meio, agora na posição de filho mais velho, tem como destino vingar a morte do seu irmão Inácio, assim que o sangue na camisa do morto, exposta no varal, tiver amarelado. A exposição de tal camisa ao vento tem o objetivo de lembrá-lo diariamente da sua obrigação. O rapaz, a princípio, parece conformado com seu destino; todavia, não questiona sobre os motivos que o faz participar desse código. Para Elódia Xavier “as relações de gênero são aprendidas e transmitidas, a família constitui um objeto de estudo importante para a compreensão dos conflitos” (XAVIER, 1998, p. 65) e como forma de interpretar a experiência humana. A Tonho cabe apenas cumprir a determinação do pai, para que a tradição seja mantida, assim como fizeram os seus antepassados, todos homens, e, diga-se de passagem, mortos pela mesma causa: a manutenção da honra, cujos retratos os apresentam na parede da sala. Porém, ele não se vê representado naqueles retratos, nem vê sentido na prática daquele código absurdo, que os condiciona a autênticos exemplos a serem seguidos. Desse modo, observamos que a concepção de honra apresentada na filmografia remete à Idade Média e ao conceito de “macho divinizado”, que para Oliveira:

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 (OLIVEIRA, 2004, p. 23).

Este sentimento desencadeia em Tonho uma profunda crise existencial. Sente-se dividido entre o desejo de recuar e o preço da desonra. Para fins de restituição, pois, da honra à família. Imbuído do poder, que detém sobre o filho, o pai exige a consumação do ato. 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. O corpo é o ponto de articulação com a história (FOUCAULT, 2008, p. 22). Há no interior do rapaz um apelo silencioso para que ele se desvie do caminho traçado pelos seus

antecessores e pelo seu pai. Contudo, ao mesmo tempo, sente-se impelido a reiterar os valores que o vincula àquele grupo social, de modo a manter a sua integridade moral e garantir a imagem de homem, exigida por aquela sociedade sexista na qual vive. Nas palavras de Goffman:

Quando um indivíduo chega diante de outros, suas ações influenciarão a definição da situação que se vai apresentar. Às vezes, agirá de maneira completamente calcada, expressando-se de determinada forma somente para dar aos outros o tipo de impressão que irá provavelmente levá-los a uma resposta específica que interessa obter. Outras vezes, o indivíduo estará agindo calculadamente, mas terá, em termos relativos, pouca consciência de estar procedendo assim. Ocasionalmente expressar-se-á será intencional e conscientemente de determinada forma, mas, principalmente, porque a tradição de seu grupo ou posição social requer este tipo de expressão, e não por causa de qualquer resposta particular (que não a de vaga aceitação ou aprovação) (GOFFMAN, 1999, p. 15).

A dificuldade de Tonho em lidar com a realidade na qual está inserido reflete o preço que homens tiveram que pagar para se conceberem “homens” e ganharem reconhecimento. O modo como foram introduzidos na vida em sociedade baseava-se em um padrão de comportamento que tinha como um dos objetivos a supressão dos sentimentos, para que estivessem habilitados a atender as 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). Desse modo, o rapaz não consegue desvincular-se da tradição, apesar de não assumir aquela identidade de homem para si, preferindo pagar o preço por ela exigido. O pai entrega o rifle a Tonho para que este faça cumprir o código de honra. Tonho chega à fazenda dos Ferreira e inicia a perseguição. Corre pela capoeira com um misto de medo e ânsia, e, para se livrar da macabra responsabilidade, embrenha-se entre os bois no curral, comporta-se hora como bicho acuado, hora como caçador. É tomado por uma espécie de êxtase que o deixa perplexo ao ver sua vítima e por uma violência que o faz seguir o alvo, como se caçasse um animal, sem nenhuma chance de defesa. O homem cai com os primeiros disparos, Tonho aproxima-se e este ainda respira, fita-o e dá o último tiro. Por um instante, parece sentir-se aliviado, porém há de concluir o ritual. Nas palavras de Sennet:

A intimidade é um terreno de visão e uma expectativa de relações humanas. É a localização da experiência humana, de tal modo que aquilo que está próximo às circunstâncias imediatas da vida se torna dominante. [...] 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 (SENNET, 1998, p. 412).

Tonho vai até a sede da fazenda dos Ferreira e se apresenta ao patriarca como o assassino do seu neto mais velho, Isaias. O avô do morto lhe esclarece sobre a sua sentença e, sobre o tempo de vida que lhe resta, aceita a solicitação feita por Tonho de uma espécie de tregua, isto é, enquanto o sangue não amarelasse na camisa do seu ente. Depois disso, seria a vez de Tonho morrer. Ademais, o ancião diz a ele que se ainda não

conhece o amor, não irá conhecê-lo mais; diz ainda que o bater do relógio marcando as horas será a partir de então a contagem regressiva da existência de Tonho e fixa uma faixa de luto no braço do rapaz. Bourdieu observa que:

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. (BOURDIEU, 2002, p. 84).

A cena desenrola-se sem nenhuma emoção por parte do avô de Isaias. Tonho demonstra nervosismo e insegurança diante da sentença de morte recebida. Sua tortura prolonga-se noite adentro, durante o velório do filho dos Ferreira, ao qual o rapaz vai acompanhado de seu pai e pede licença para rezar pelo morto, conforme mandava o ritual. Nesta ocasião, é apresentado à comunidade para que todos o conheçam, inclusive àquele que viria a ser seu algoz, o agora filho mais velho da família Ferreira. No decorrer da cerimônia, a demonstração de sentimento fica por conta dos irmãos do morto, crianças e mulheres da família, que somam as suas lágrimas às lágrimas das carpideiras, e de Tonho, que está visivelmente transtornado e deslocado. A emergência é o ponto de surgimento. É um lugar de afrontamento, um “não-lugar”, onde os adversários percebem que não pertencem ao mesmo espaço, dessa forma se dá o combate, e assim homens dominam outros homens, através da violência (FOUCAULT, 2008, pp. 24-25).

Após o enterro de Isaias, Tonho retorna para casa com a certeza do cumprimento com a tradição e de que sua vida 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 traz nenhum saldo, e a prática de toda aquela violência em nada resulta para ele, a não ser no estreitamento da sua vida, enquanto que para o seu pai a honra da família está mantida. E o patriarca demonstra com isso grande orgulho, mesmo sabendo que Tonho é o próximo a morrer, uma vez que sua honra vale mais que a vida do próprio filho.

2.1 A mãe e o menino: silêncio, discurso e resistência

A representação da mulher em “Abril despedaçado” apresenta-se sob o estereótipo da submissão feminina ao autoritarismo patriarcal, tendo em vista o comedimento diante do trágico destino que já lhe tirou o filho mais velho e certamente lhe tirará os dois que ainda restam. O olhar da mulher traduz a amargura e o cansaço, artífices na luta pela sobrevivência. A religiosidade é o refúgio para sublimar a sujeição e a dor da perda. Ela está sempre de luto e cabisbaixa. “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” (ARENDDT, 2007, p. 133). É importante salientar, contudo, ainda que excluída dos processos decisórios, a presença da mulher é fundamental para a manutenção desse contexto familiar tradicional.

As dedicadas e abnegadas mães e esposas encontraram formas especiais e silenciosas de articular sua resistência, em murmúrios que se perdiam, muitas vezes no coro forte dos homens que as sufocavam. Nem vítimas, nem algozes, acreditamos que as mulheres ao longo dos anos foram tecendo modos de resistência a esta opressão masculina,

formas de exercer um certo controle sobre suas vidas a despeito de uma situação social tão adversa (ROCHA-COUTINHO, 1994, p. 19).

A personagem da mãe fala pouco e se mostra endurecida no trato com os filhos. Seu silêncio revela certa resignação com a sina dos meninos em nome da tradição, todavia não se mostra frágil. A ela, é conferida uma dupla jornada de trabalho, pois, além de realizar as tarefas domésticas, está sempre envolvida nas atividades da roça: na colheita da cana, na moagem e na fabricação da rapadura. A exemplo dos filhos, é subjugada ao marido e às suas regras, nunca o acompanha nas idas à cidade, quando este vai acertar negócios e vender a produção da fazenda, e não apresenta *a priori* nenhuma reação. Ao invés disso, deixa transparecer que comunga com as decisões dele. Como se pode perceber nessa sua fala em uma das cenas: “os mortos controlam os vivos”. Entretanto, esse discurso não dá uma certeza quanto aos mortos a que se refere a mulher: aos familiares mortos? Ou ao marido, que, apesar de vivo, está morto para perceber outras maneiras de conduzir a própria vida, que não seja através do que ele acredita ser a manutenção da honra? Dessa forma, como bem observa Michelle Perrot:

As mulheres não são passivas nem submissas. A miséria, a opressão, a dominação, por reais que sejam, não bastam para contar a sua história. Elas estão presentes aqui e além. Elas são diferentes. Elas se afirmam por outras palavras, outros gestos. [...], elas têm outras práticas cotidianas, formas concretas de resistência – à hierarquia, à disciplina – que derrotam a racionalidade do poder, enxertadas sobre seu uso próprio do tempo e do espaço. Elas traçam um caminho que é preciso reencontrar. Uma história outra. Uma outra história (PERROT, 2001, p. 212).

Embora tal comportamento da mulher articula subjetivamente um mecanismo de defesa e resistência, naquele contexto marcadamente masculino, cuja violência simbólica incide principalmente sobre ela. Bourdieu destaca alguns aspectos contraditórios em relação à dominação masculina. Segundo ele, os privilégios masculinos encontram uma contrapartida. Há tensão e contenção permanentes, porque tais vantagens impõem aos homens o dever de afirmar sua masculinidade a todo o momento, o que passa a ser uma carga. A virilidade é construída diante dos outros homens, para os outros homens e contra a feminilidade, por uma espécie de medo do feminino (BOURDIEU, 1999, p. 67). A masculinidade sempre foi tendenciosa ao obscurecer a mulher, ao dar ao feminino a conotação de algo proibido ou menor. Esta inclinação demonstra, sobretudo, a dificuldade dos homens em lidarem com a sua afetividade, pois o campo dos sentimentos sempre se constituiu zona perigosa para eles, da qual deveriam manter distanciamento, sob pena de tornarem vulneráveis os ideais masculinos calcados na virilidade e na violência. Segundo Foucault:

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, escora, 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. (FOUCAULT, 1988, p. 96).

Nesse sentido, essa personagem dá uma recondução à sua história, quando ultrapassa os limites das convenções sociais a ela impostos, ao interferir de forma decisiva na última cena, rompendo assim com o silenciamento mantido durante quase todo o filme e contribuindo, deste modo, para a mudança de paradigmas.

O filho mais novo é um garoto que, surpreendentemente, comporta-se com altivez e despreendimento, a despeito do árido viver. Sem nome, todos o chamam apenas de “Menino”, é também o narrador da história e de muitas outras histórias. Esta personagem é, antes de tudo, um transgressor. Não vê sentido na violência perpetrada ao longo de gerações da sua família. O menino é aquele que externa emoção e afeto, consegue rir e encontrar motivos para brincar naquela realidade imprópria à infância. Numa cena do filme em que brinca com o irmão, ele consegue levar toda a família ao riso, inclusive o pai, que nunca demonstra emoção, e a mãe sempre contida. O garoto, desde o início, revela preocupação para com o seu irmão Tonho, a quem declara pelas ações e cumplicidade a sua amizade, e insiste incansavelmente para que este desobedeça ao pai e não pratique a violência contra o filho dos Ferreira. Ele sabe de antemão que esse episódio resultará em equivalente situação para Tonho. A criança reforça, então, a idéia de que o discurso é ao mesmo tempo um instrumento e um efeito do poder (HUTCHEON, 1991, p. 235).

O menino desacata a autoridade do pai, quando durante um jantar persiste em solicitar de Tonho uma mudança de atitude, afinal o irmão é aquele com quem pode dividir alguns prazeres, sorrisos e brincadeiras, é o seu igual, o seu companheiro. Pela ousadia e enfrentamento, o garoto é espancado pelo genitor na mesa de jantar, diante da mãe e do irmão. 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 (BOURDIEU, 2002, p. 14). Todavia, o menino não desiste; a violência sofrida não diminui a sua sensibilidade e a sua antevisão. O irmão mais velho representa para ele a possibilidade de sair daquele ciclo e construir outra identidade para as suas vidas. Sendo assim, não se deixa intimidar pela brutalidade do pai. Quando está a sós com o irmão, sugere que Tonho fuja. Não obstante, para o rapaz, a obediência ao pai 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. Assim, para Silva:

Há uma revolta das identidades culturais e sociais subjugadas contra os regimes dominantes de representação. É essa revolta que caracteriza a chamada “política de identidade”. Os “universais” da cultura são sistemas de significação cuja pretensão consiste em expressar o humano e o social em sua totalidade. Eles são, entretanto, sempre e inevitavelmente representação: construções sociais e discursivas parciais e particulares dos grupos que estão em posição de dirigir o processo de representação (SILVA, 2006, p. 33).

O garoto se recusa a responder pela manutenção de um código de honra, no qual a morte prevalece sobre a vida, e resvala para o seu mundo particular, onde a lei é a liberdade e a fantasia. Esse mundo do menino logo será preenchido por um livro, que receberá de presente em um encontro com dois forasteiros, também pela magia de um circo que iluminará a sua vida e, por fim, por um nome, “Pacu”, que lhe dará a identidade e anunciará a sua fantástica viagem através do universo onírico, além de permitir a ele conhecer a vastidão do mar. Pacu em sua inocência e sapiência representa

figurativamente o sonho de viver livre, pretensamente expresso nos diálogos com o irmão Tonho, e ainda o insaciável desejo de conhecer e de desvendar mundos que permeia a humanidade, bem como a sua infinita capacidade de superação nas situações absurdamente opressoras, permitindo a sujeitos em diferentes tempos escolher caminhos diversos daqueles traçados antecipadamente para eles, nas mais inusitadas contingências sociais, muitas delas, narradas pelo discurso histórico. Muitos desses sujeitos preferiram morrer a dobrar-se ante a vontade alheia. Sendo esta a escolha de Pacu.

2.2 Clara: identidade e alteridade

O menino está nos arredores da casa, quando artistas circenses cruzam os limites da fazenda dos Breves. Uma linda moça, cujo nome é Clara, e o seu padrinho Salustiano pedem informações a ele sobre a cidade mais próxima, pois estão perdidos. Os forasteiros perguntam ao garoto sobre o seu nome, este responde que não tem nome e que todos o chamam de “Menino”. A moça como forma de agradecimento, presenteia-o com um livro de histórias ilustrado que o fará imergir em um universo mágico. O livro representa o conhecimento, passaporte de Pacu para outros mundos. Os transeuntes seguem viagem. O garoto fica imensamente feliz com o presente, e como não sabe ler, exercita a sua capacidade imaginativa, criando as suas próprias histórias a partir das gravuras, ingressando, desse modo, no mundo da fantasia. Esse novo universo do menino passa a ser povoado pela imensidão do mar, por sereias e outros seres fantásticos e, sendo peixe, encontra com esses seres no fundo do mar. Esse mundo paralelo garante a ele a libertação daquela vida cíclica, reduzida a cortar, carregar e moer cana. Bhabha diz que:

A diferença e alteridade tornam-se assim a fantasia de um certo espaço cultural ou, de fato, a certeza de uma forma de conhecimento [...] O outro é citado, mencionado, emoldurado, iluminado, encaixado na estratégia de imagem/ contra-imagem de um esclarecimento serial (BHABHA, 2003, p. 59).

O garoto conta ao irmão sobre o encontro com o pessoal do circo, fala da moça bonita que lhe deu o livro e revela para Tonho o desejo de ver o circo. Este, apesar do drama vivido, se sensibiliza com o irmão e, durante a noite, saem às escondidas para irem ao espetáculo, ambos são envolvidos pela magia do circo. Clara se torna a fantasia de Tonho, ele fica fascinado com suas acrobacias, ela é alegre e diferente de todas as mulheres que já viu na redondeza. Uma mulher do espaço urbano. Viaja de cidade em cidade, acompanhando o circo. Clara é a outra, a estrangeira, a representação da diferença que enche a vida de Tonho de novas expectativas. O circo metáfora do lúdico, da brincadeira e palco da representação, é nesse espaço transitório que vive Clara. Com suas acrobacias, desafia as leis da gravidade, cospe fogo, assumindo, assim, diferentes identidades. Para Clara, a realidade é desafiadora e infinita assim como a fantasia, pois está sempre de passagem. Através dela, Tonho entra no mundo do sentimento amoroso, e a partir desse encontro jamais será o mesmo. Clara é a força motriz para a tomada de consciência de Tonho.

No circo, o irmão mais novo de Tonho, embevecido com as luzes e movimentos acrobáticos, recarrega a sua imaginação para criar novas histórias com o seu livro. Clara e a sereia podem ser a mesma pessoa para o menino e representa a sua libertação pelo imaginário e a libertação de Tonho pelo amor. Salustiano batiza o garoto com o nome de Pacu. Ele não fica muito satisfeito e assevera que “Pacu é nome de peixe de rio”. Para o garoto, o espaço do rio não comporta a dimensão dos seus sonhos. Pacu sonha

com o mar. Quando voltam para casa, os dois irmãos são recebidos pelo pai, que não aceita o fato de os filhos terem lhe desobedecido. Espanca Tonho, para que a sua autoridade seja ratificada. “Nas condições da vida humana, a única alternativa do poder não é a resistência impotente ante o poder – mas unicamente a força, que um homem sozinho pode exercer contra seu semelhante, e da qual um ou vários homens podem ter o monopólio ao se apoderarem da violência” (ARENDDT, 2007, p.214).

Tonho começa a se preocupar com a aproximação de sua morte e ouve os conselhos do irmão que o incentiva a fugir com o pessoal do circo para não morrer. Ele foge e transgredir a lei, causa vergonha ao pai que o chama de covarde. O Senhor Breves também se aborrece com Pacu que vive com o livro nas mãos inventando intermináveis histórias. É no livro que o garoto encontra a sua grande heroína, a “Sereia do Mar Distante”. O pai toma-lhe o livro, tirando dele a possibilidade da fantasia. O menino, segundo ele, está ali para trabalhar, e não para brincar. A repressão do pai configura o “não” à alegria da meninice, à brincadeira, ao outro, à diferença. Com o livro, Pacu se libertava daquela vida, na qual a mudança, a novidade, o sonho não era possível, pois para ele estava reservado o mesmo destino dos seus irmãos mais velhos, confirmar os antigos conceitos de honra dos homens da família. Entretanto, Pacu e Tonho já haviam sido contaminados por outras formas de viver, estão, pois, expostos e condenados a elas. Aquele mundo limitado não lhes responde mais às inquietações. Para Oliveira:

Não restam dúvidas de que leis formuladas dentro de uma cultura que Derrida chamou de falocêntrica apoiaram e estimularam a valorização social do lugar simbólico representado pela masculinidade. Muitas delas expressaram de modo evidente a consolidação legal do poderio masculino sobre mulheres e crianças, bem como a sanção punitiva para aqueles que não se enquadrassem dentro dos moldes desenhados para o comportamento masculino socialmente legitimado. (OLIVEIRA, 2004, p. 66).

Durante a viagem de fuga com o pessoal do circo, Tonho se desentende com o padrinho de Clara, que é o tutor da moça, e cria dificuldades para a sua permanência no grupo, pois, segundo ele, Tonho não tem futuro, é um homem marcado para morrer. O rapaz desapontado e sem outra alternativa, retorna à casa do pai. A vida volta à antiga rotina, o pai de Tonho deseja que ele saiba morrer como um homem. O dia da morte de Tonho se aproxima, ele fica cada vez mais atormentado por esse pesadelo. Pacu observa as nuvens e o vento no horizonte e diz que uma forte chuva cairá. A chuva tão desejada, símbolo de renovação e fertilidade trará a transformação daquela seca feita do sangue de homens secos como seu pai. A chuva também trará Clara, que, inconformada com o afastamento de Tonho por causa do desentendimento com o seu padrinho, resolve escrever a sua própria história e viver plenamente o seu amor, libertando-se do domínio do seu tutor, que tenta a todo custo impedir o seu romance.

À noite chove torrencialmente, é nessa noite que Tonho deve ser morto. Clara vem com a chuva ao encontro do rapaz, e este tem a sua primeira noite de amor. Enquanto isso, Pacu fica feliz com a chegada da chuva, veste o chapéu e a faixa de luto do irmão, corre por entre a vegetação, fazendo uma festa. Vibra e celebra a mudança, ao tempo que Mateus, membro do clã dos Ferreira, já está à caça de Tonho. O rapaz assim como o avô é deficiente visual, e, ao escorregar no barro molhado, perde os óculos, fica inseguro e amedrontado ante a escuridão, atira no primeiro vulto que cruza o seu caminho. O senhor Breves e a mulher correm porta a fora, acreditando que Tonho havia sido assassinado, porém ele está vivo. Este, sentindo a falta do irmão, corre em busca do menino. Pacu é encontrado morto e trazido até a casa dos pais, por Tonho. O fato de

Pacu ter morrido no lugar do irmão mais velho deixa o pai fora de si, pois houve uma quebra de acordo, mataram o seu filho mais novo. O qual exige que o rapaz vá imediatamente cobrar o sangue do menino. Mas, após conhecer o amor e perder o irmão, Tonho resolve romper com aquela realidade e aceitar os conselhos que o menino sempre lhe dera. Hannah Arendt observa que:

A conotação de coragem, que hoje reputamos qualidade indispensável a um herói, já está, de fato, presente na mera disposição de agir e falar, de inserir-se no mundo e começar uma história própria. Esta coragem não está necessariamente, nem principalmente, associada à disposição de arcar com as conseqüências; o próprio ato do homem que abandona seu esconderijo para mostrar quem é, para revelar e exibir sua individualidade, já denota coragem e até mesmo ousadia. Essa coragem original, sem a qual a ação, o discurso e, segundo os gregos, a liberdade seriam impossíveis, não é menor – pode até ser maior – quando o “herói” é um covarde (ARENDR, 2007, p.199).

Sentindo a sua autoridade abalada, num ato de desespero, o pai aponta a arma na direção de Tonho, porém, é impedido de atirar pela mulher, que também subverte a condição de dominação à qual estava submetida. O silêncio constitui então, ao final da película, numa estratégia de resistência. Para Perrot (2001), é a existência dos poderes informais das mulheres que controlam de fato a parte mais importante dos recursos e das decisões; nessas condições, a perpetuação do “mito” do poder masculino serve aos interesses dos dois gêneros; por trás da ficção desse poder, as mulheres podem desenvolver à vontade suas próprias estratégias (PERROT, 2001, p.171).

Tonho diz “não” ao pai e dá outro rumo a sua vida. Pegando outra estrada, realiza o sonho de liberdade de Pacu. Vai em busca do mar e do amar que configura a infinitude de possibilidades do viver. “Tornar-se um gênero é um processo impulsivo, embora cauteloso, de interpretar uma realidade plena de sanções, tabus e prescrições” (BUTLER, 1988, p. 139). Pacu é a confirmação de que a vida pode ter outras formas de se construir as histórias, além daquelas impostas aos sujeitos como verdades absolutas e irrevogáveis. E possibilita ao seu irmão construir uma diferente noção de homem e de como estabelecer as relações, sem que estejam fundamentadas sob a égide da opressão e da violência.

3 Considerações finais

Os desdobramentos do filme certificam a resistência e a intervenção das personagens, que em diversas cenas mostram-se fragmentadas ante as contingências às quais estão submetidas. Ao evitar que o marido atire no filho Tonho, a mãe transgredir o controle autoritário sob o qual vive. O mesmo ocorre quando o rapaz resolve dar outro rumo a sua vida, embora possamos interpretar essas personagens inicialmente numa posição de cumplicidade para com as decisões logofonofalocêntricas. “A ação sempre estabelece relações, e tem, portanto, a tendência inerente de violar todos os limites e transpor todas as fronteiras” (ARENDR, 2007, p. 203). A aparente sujeição, desse modo, não é consolidada ao final da película, com o descentramento provocado pelas ações desencadeadas por aqueles que viviam em situação de submissão.

Desse modo, esse universo ficcional de representação mostra de diferentes ângulos a construção de identidades que vão se metamorfoseando e permitem reavaliar as circunstâncias de vida nas quais foram construídos os valores androcêntricos. Podemos perceber que, embora as personagens, aparentemente, apresentem identidades

fixas e acabadas, 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 do poder masculino. Homens e mulheres projetam novas formas de construir suas vivências e desencadeiam conflitos, capazes de fazer refletir sobre as relações de gênero e suas implicações, no decorrer da história.

“Abril Despedaçado”, de Walter Salles, constitui um importante material para se observar a problemática da incorporação e transgressão de valores hegemônicos, que evidenciam aspectos da violência física ou simbólica, ainda hoje denunciados em diversos contextos sociais, os quais reproduzem formas de controle, dominação e provocam o alijamento de grande número de mulheres, negros, gays, lésbicas e pobres, em nome de uma lógica coercitiva de domínio, bem como convida para se pensar na alteridade a partir do reconhecimento das diferenças e do respeito no convívio com o outro.

A análise do filme, fundamentada nas teorias aqui apresentadas, provoca ainda a reflexão sobre outras perspectivas, que concorrem para tornar mais visíveis questões relativas às mulheres e aos homens e nas relações sociais inerentes a estes, bem como o modo como esses sujeitos têm sido representados, e acerca das problemáticas que envolvem as concepções essencialistas, construídas ao longo dos séculos, sobre estes aspectos, de forma a normatizar comportamentos e demarcar nos corpos os seus destinos. Crenças estas que, apesar dos inúmeros avanços, ainda demandará muito tempo para serem desmistificadas.

4 Referências

- ABRIL Despedaçado. Direção: Walter Salles. Produção: Arthur Cohn. Rio de Janeiro: Vídeo Filmes, 2001. 1 DVD (105 min).
- ARENDDT, Hannah. **A condição humana**. Rio de Janeiro: Forense, 2007.
- BHABHA, Homi. **O local da cultura**. Belo Horizonte: UFMG, 2003.
- BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Rio de Janeiro: Bertrand, 1999.
- _____. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand, 2002.
- BLUTER, Judith. Variações sobre sexo e gênero. In BENHABID, Sheyla (org.). **Feminismo como crítica da modernidade**. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1988.
- FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I: A vontade de saber**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.
- _____. **História da sexualidade II: O uso dos prazeres**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1998.
- _____. **Microfísica do Poder**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2008.
- GOFFMAN, Erving. **A representação do eu na vida cotidiana**. Petrópolis: Vozes, 1999.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.
- 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.
- JAMESON, Frederic. **As marcas do visível**. Rio de Janeiro: Graal, 1995.
- KADARÉ, Ismail. **Abril despedaçado**. Trad. JOFFILY, Bernardo. Rio de Janeiro: Ed. Companhia das letras, 2001.
- NOLASCO, Sócrates Álvares. **O mito da masculinidade**. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

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

PERROT, Michelle. **Os excluídos da história: operários, mulheres e prisioneiros**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2001.

ROCHA-COUTINHO, Maria Lúcia. **Tecendo por trás dos panos: a mulher brasileira nas relações familiares**. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 1994.

SARAIVA, Juracy Assmann (Org.). **Narrativas verbais e visuais – Leituras refletidas**. São Leopoldo: Editora UNISINOS, 2003.

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: Ed. Autêntica, 2006.

XAVIER, Elódia. **Declino do patriarcado**. Rio de Janeiro: Ed. Rosa dos Ventos, 1998.