

Imagens da tragédia: Abril Despedaçado e as representações do sertão no cinema brasileiro¹

José Luís de Oliveira e Silva

Nós vive em Riacho das Almas. Fica no meio do nada. De certo mesmo, só precisa ter ciência de que fica em cima do chão e debaixo do sol. E sol daqui é tão quente...oi, mas tão quente, que às vez a cabeça da gente ferve que nem rapadura no tacho.

Pacu, *Abril Despedaçado*

Construindo a fonte, problematizando o objeto

A incorporação do Cinema como fonte e objeto de uma reflexão possível ao ofício do historiador é relativamente nova, datando mais precisamente da década de 1960, com o trabalho pioneiro de Marc Ferro; a partir de então, como era de se esperar, houve um aumento significativo de pesquisadores que se debruçaram sobre essa reflexão. No caso da relação Cinema-História é importante lembrar que o filme não traz em si o *status* de “fonte histórica”, pois, como toda fonte, a fílmica é elaborada no momento em que o historiador transforma algo que tem uma função na sociedade que a concebeu em outra coisa que passa a funcionar de forma diferente em suas mãos (CERTEAU, 2006).

Se o filme não é, em “essência”, uma fonte histórica, o que ele é então? O filme é um monumento, um vestígio de uma temporalidade, que pode evocar, ou mesmo construir, a memória desse tempo (LE GOFF, 2003, p.526) e, como todo monumento, pode virar uma fonte histórica; necessitando, para isso, que o historiador lance luz sobre as condições de sua produção. Nessa perspectiva, se o filme pode ser tomado como um testemunho da história, esse testemunho não se configura de forma

¹ Este texto é parte da dissertação de mestrado defendida em 2008 no Programa de Pós-graduação em História do Brasil da Universidade Federal do Piauí com o título **Entre o belo e o trágico: Abril Despedaçado e as representações do sertão no recente cinema brasileiro.**

“voluntária”, mas apenas a “contragosto”, pois é um testemunho que só fala de uma realidade devido à indiscrição dos historiadores que insistem em fazê-lo falar (RICOEUR, 2007, p. 181). Desse modo, a problemática aqui levantada está relacionada às possibilidades de diálogo entre a História e às práticas que enxergam o filme como produto permeado pelas marcas de um lugar e que, por isso, dialoga com os desejos e subjetividades que configuram a época de sua produção.

Ao estudar as representações do sertão no recente cinema brasileiro, chamou-me à atenção a escassez de estudos que, ao proporem uma análise histórica do filme, respeitaram, verdadeiramente sua alteridade. Inquietava-me o grande número de trabalhos preocupados unicamente com o julgamento dos conteúdos, hierarquizando-os, para validá-los historicamente ou não, e que, em nome do conhecimento de supostas “zonas invisíveis” da sociedade, silenciavam o filme dando atenção quase que exclusivamente ao “contexto” social e político de sua produção. Não raro, deparou-se com estudos que abordam a fonte fílmica a partir de uma postura ilustrativa, ou seja, apenas como uma desculpa para legitimar um conhecimento previamente estabelecido.

Partindo dessa carência metodológica, fez-se uma análise das representações do rural em *Abril Despedaçado* (Walter Salles, 2001), buscando entender as formas como esse filme significa o sertão brasileiro. O desafio era compreender em que medida as representações do sertão em *Abril* se encontram presentes na estereotipia com a qual a sociedade brasileira historicamente significa o universo rural, destacando as permanências e rupturas entre essas representações e as encontradas em filmes que antecederam o de Walter Salles ou que foram contemporâneos ao dele.

Em coerência com essa proposta, procuramos eleger como fonte primeira do trabalho, evidentemente, o filme em análise, incluindo, ainda, todo um universo que o circunda: roteiro, notas de filmagem, textos publicados pela crítica especializada. Ressalte-se que, embora tenhamos feito, em nome do aprofundamento do tema proposto, a opção de “verticalizar” a discussão em torno de um único filme, na versão completa desse trabalho foram estabelecidos diálogos com outras produções cinematográficas, contemporâneas ou não ao filme de Walter Salles. O estudo percorreu dois sentidos complementares, que visava “revelar tanto a estrutura interna da obra, como as suas relações externas”; e, a partir dessa inter-relação, entender como o filme se envolve “com a realidade histórica e social em que se move” (EINAUDI, p. 192). O primeiro passo foi compreender os níveis de intercruzamento

entre a obra e o contexto com o qual está entrelaçada. Logo, se as produções culturais ganham significados específicos a partir de seus contextos, a atenção sobre as condições de produção do filme (local, época, meio cultural, equipe produtora, financiadores, público alvo) serviu como ponto de partida para o seu estudo.

O segundo caminho que direcionou o trato com a fonte foi buscar os mecanismos de funcionamento do “mundo da obra”, ou melhor, os modos como a ficção extrapola os aspectos da temporalidade vivida, habilitando-se a “detectar, na forma das variações imaginativas, as potencialidades não efetuadas” de um tempo histórico (RICOEUR, 2007, p. 275). Justificou-se, assim, a atenção dispensada aos mecanismos com os quais o filme constrói seus significados (gênero narrativo, personagens, locações, iluminação, fotografia, falas, sons, silêncios), invertendo o padrão de verdade para chegar não a personagens reais que marcaram um lugar na história e que poderiam fazer-se presente no filme, mas às que foram possíveis, porém não realizadas, e que, nem por isso, deixam de ser indícios dos mecanismos através dos quais uma sociedade se reconhece ou constrói a imagem do outro.

A atenção à estrutura narrativa do filme não significou a celebração da linguagem em si, pois, em sua narrativa, ganham vida aspectos e valores da realidade, aos quais não poderíamos ter acesso fora do jogo metafórico da arte. Além do mais, a escolha de um gênero narrativo (tragédia, comédia, drama) a fim de se estruturar um filme não é uma simples opção estética: desempenha, na prática, papel central frente às imagens e ao tipo de significado que se busca construir (WHITE, 2001). Essa atenção para com o tipo narrativo deve ter papel central nas preocupações dos historiadores, porque, quando se faz uma opção por um gênero, está se fazendo, na verdade, uma opção por um tipo específico de compreensão que se quer estabelecer; por exemplo, ao se fazer uma opção pela narrativa cômica, o modo de entender os acontecimentos narrados “se faz não apesar da comicidade, mas exatamente a partir dela e com base nela. A comicidade, aqui, não é mero ornamento: é uma das formas de conferir concretude ao pensamento”. (RAMOS, 2002, p.41).

Na pesquisa, as imagens do sertão recorrentes em *Abril Despedaçado* foram objetos de reflexão não pelo simples fato de aparecerem em contextos históricos específicos, mas, principalmente, porque foram elaboradas em diálogo com as subjetividades que configuraram o momento de sua produção: são indícios que servem à compreensão do modo como uma sociedade pensa e significa o universo

sertanejo. Ao final, verificou-se que as representações do sertão presentes no filme de Walter Salles dialogam com as estereótipos presentes na cultura brasileira e que são responsáveis por significar o universo sertanejo como sendo um local hostil, arcaico, violento, patriarcal e dominado por dualismos que marcariam a vida do sertanejo: exploração/honestidade, pobreza/dignidade, violência/honra.

A tragédia como referência para pensar o rural

Abril Despedaçado, primeiro trabalho do diretor Walter Salles após o sucesso de seu filme anterior, *Central do Brasil* (1998), é na verdade uma adaptação do livro homônimo escrito pelo albanês Ismail Kadaré no final da década de 1970, após uma viagem que este fez à região norte de seu país. Durante essa viagem, Kadaré pôde observar como o *Kanun*, código de origem medieval, que regulava todos os aspectos da vida pessoal e social dos habitantes da região, ainda se fazia presente naquele recanto, distante do poder regulador do Estado e ainda um reduto da tradição católica albanesa. O livro é ambientado na gélida fronteira da Albânia com Kosovo e narra o drama pessoal de um jovem que, contra sua vontade, é obrigado pelo pai e pela tradição do *Kanun* a vingar a morte de seu irmão mais velho, assassinado por um membro de uma família rival.

De forma sucinta, é esse o romance que Walter Salles adapta para o cinema. O primeiro desafio enfrentado pelo diretor era saber em que região e para qual época a história seria adaptada. A solução encontrada para esse problema é mostrada logo na mensagem inicial que abre o filme: “Sertão brasileiro – 1910”. A questão a ser levantada é: por que, entre tantas possibilidades, o sertão nordestino acabou escolhido como local ideal para ambientar uma obra como *Abril Despedaçado* e, principalmente, como o gênero narrativo que estrutura o filme influencia no processo de significação do universo e da cultura sertaneja?

A escolha do sertão como pano de fundo para o desenrolar da história da família Breves, núcleo central do filme, não foi simples coincidência, pois, segundo a visão do diretor, deve existir “uma relação entre a geografia física e a geografia humana, quer dizer, a aridez do lugar de uma certa forma impregna aqueles personagens” (SALLES, 2007). Essa relação entre a “geografia física” e a “geografia humana” acaba se tornando indispensável à sensação, construída em diálogo com as expectativas

nutridas pelos espectadores, de que os fatos narrados se alojam dentro da possibilidade de um “real acontecido”. O fato é que a imagem do sertão recorrente no filme, mesmo reconhecendo a capacidade das personagens de romper com seus destinos, coincide com a estereotipia que atrela o universo rural brasileiro à memória de um ambiente arcaico. É o que está explícito na escrita de parte da crítica especializada, à época do lançamento do filme:

Walter Salles achou melhor adaptá-lo [o livro *Abril Despedaçado*] para o nordeste brasileiro. A escolha não tem nada de insensata. Há muito em comum entre os montanheseiros da Albânia e nossos sertanejos. São produtos de sociedades arcaicas, brutas, miseráveis, reacionárias, atreladas a seus mitos. (MAINARDI, 2007)

Abril Despedaçado se aproxima do gênero trágico, e, como afirma Gerd Bornheim (1975), para que esse tipo de narrativa possa efetivamente acontecer, é necessária a combinação de dois pressupostos básicos: a existência de um herói e de uma ordem, um ambiente, trágico. Segundo Bornheim, embora quase sempre pensado como o centro da tragédia, o herói não cumpre esse papel, ao contrário, o trágico só se revela como tal quando esse herói é posto em suspensão, quando fica dividido entre os seus interesses pessoais e as ações que é obrigado, motivado pelo seu meio, a realizar. Isto é, na tragédia o ambiente em que são contextualizadas as ações tem tanta importância quando a personagem que salta aos olhos do espectador.

No filme, tem-se a combinação citada por Bornheim: um ambiente opressor, fruto da ausência do Estado como regulador social e da forte tradição familiar, com uma personagem que se vê dividida entre os seus interesses pessoais e as ações que é obrigado a concretizar – vingar a morte do irmão. Na adaptação de Walter Salles, um artifício se destaca na construção de um ambiente sufocante para as personagens: a incorporação da bolandeira, que funciona como a metáfora de um tempo que parece não passar. A bolandeira é, na verdade, uma espécie de engenho movido a bois que moía a cana-de-açúcar e dela extraía a matéria-prima para a fabricação de rapaduras.

A incorporação da engenhoca no filme não acontece de forma acidental, Salles sabia o que estava fazendo e buscou identificá-la como sendo o símbolo maior da pretensa imobilidade temporal que ditava a vida no sertão: suas engrenagens, com movimentos repetitivos e lentos, fazem lembrar as de um relógio, que, de modo sugestivo, gira no sentido anti-horário. Contudo, a bolandeira não representa apenas a

imobilidade do tempo: ela capta em si a imagem de uma cultura anacrônica que tem sua dinâmica condicionada à perfeita combinação de engrenagens, e que, assim como a máquina tritura a cana, aquela tritura e se alimenta dos filhos daquela família. É desse modo que a rotina diária dos Breves gira simbolicamente em torno do velho engenho e de uma tradição tão antiga quanto ele.

A posição assumida diariamente por cada membro da família frente à bolandeira só vem fortalecer a importância alegórica da engenhoca no filme. Enquanto a câmera acompanha os movimentos das engrenagens, o menino, narrador que permanece em *off*, descreve para o espectador o papel reservado a cada membro de sua família na produção de rapadura. Dentro da lógica que regulava o trabalho dos Breves, cabia ao pai (personagem de José Dumont) um papel central: o patriarca era responsável por fazer a bolandeira funcionar ditando o ritmo dos bois e, conseqüentemente, do restante da família. A função do Sr. Breves vai além da simples manutenção do processo produtivo: ele é responsável também por manter a honra e a sede de vingança em sua família. No filme, a personagem do pai é construída como o resultado e, ao mesmo tempo, como o grande animador de uma cultura anacrônica.

No centro da grande engrenagem, como que cercados pelo patriarca, está o filho mais velho – Tonho (Rodrigo Santoro) – a quem cabe alimentá-la diretamente com a cana-de-açúcar: uma metáfora para se imaginar a incorporação de novas gerações às tradições familiares; e a mãe (Rita Assemany), que mesmo tendo consciência do destino trágico que é reservado a seus filhos, não faz nada para impedir as vendetas; ao contrário, a matriarca, em sua passividade, funciona como mais um incentivador das vinganças. O último membro dos Breves a assumir uma função no processo produtivo é o menino (personagem de Raví Ramos), que também alimenta a engenhoca, mas de forma indireta, carregando a cana para o irmão mais velho, como se ainda não houvesse chegado a hora de ser ele próprio o responsável por manter a roda girando.

A lógica que organiza a narrativa implica também a criação de uma personagem inexistente no romance e que no filme permanecerá sem nome – identificado apenas como “menino” – até bem próximo do seu final. O fato de não possuir um nome é significativo para que possa marcar sua posição concomitante de espectador e crítico da irracionalidade que parecia cegar seus familiares. Prova disso, é que essa personagem só irá se envolver nos acontecimentos que opunham sua família à família Ferreira após ser “batizado” e receber um nome, Pacu. Com o batismo, aquele que

estava deslocado e à margem da narrativa passa a ser uma personagem mais próxima das demais e poderá influenciar decisivamente o desfecho do filme.

A existência ou não de nomes para as personagens é bastante sugestiva. Vejamos, como exemplo, os personagens de José Dumont e Rita Assemany. Dumont encarna uma personagem apenas conhecida como “Sr. Breves”, como se, não possuindo um primeiro nome que o individualizasse, sua identidade apenas incorporasse o nome e a tradição da família; no caso da Sr^a Breves, embora, suponhamos, possua um nome, esse não aparece em nenhum momento do filme, o que demonstra ser sua vida uma sombra daquela família de homens. No grupo, apenas a personagem de Rodrigo Santoro, Tonho, é individualizada por um nome, embora, sugestivamente, não se reconheça plenamente com membro de seu clã.

Ao Menino caberá a função de narrador. Ele aparecerá como uma personagem a mais na história, não se envolvendo diretamente com os acontecimentos que narra. O fato, porém, de não se envolver diretamente nos acontecimentos não o impede de desenvolver uma função central na efetivação da narrativa, pois, tendo a faculdade de poder acompanhar as ações e os pensamentos de todas as personagens da trama, inclusive daqueles já mortos, o menino, além de ocupar uma cômoda posição à margem da história narrada, funcionará como um articulador entre as outras personagens do filme.

É a criança que aperfeiçoa a narrativa, juntando os acontecimentos e recolocando-os num eixo cronológico mais fácil de ser compreendido pelo espectador. Utilizando essa faculdade para explicar parte do processo de produção da rapadura, o menino afirma: “no tempo de vô, os escravo é que fazia o serviço todo. Agora é nós mesmo”. Essa explicação é fundamental para que o espectador aproxime a temporalidade do filme a um marco, um fato histórico que lhe é conhecido: a escravidão, ou o seu fim. Com esse artifício, o filme aproxima a história narrada a uma cronologia histórica já conhecida, o que facilita a sua inserção dentro de numa possibilidade de real acontecido.

O sertão arcaico como símbolo da exploração

Ainda que não se configure na tônica sobre a qual se desenvolve a história narrada, o filme não deixa de olhar para o sertão a partir da estereotipia que configura

a região como símbolo maior da violenta luta armada pela terra e da opressão sobre os mais humildes. A adaptação para as telas de cinema irá pontuar, em várias passagens, o motivo pelo qual a família de Tonho se vê impelida a participar das vendetas: a guerra entre o clãs dos Breves e dos Ferreiras é motivada pelas disputas em torno da posse de terras.

O motivo dos crimes de vingança entre as famílias rivais são descritos pelo menino no momento em que Tonho, por insistência do pai, sai em busca do assassino de seu irmão: “pra chegar aos Ferreira, Tonho vai pisar em chão que já foi nosso. Os Ferreira tomaram, e nós tomamos dos Ferreira...Agora é deles de novo. Foi assim que começou a briga.” Ou ainda quando o pai explica ao menino os motivos pelos quais a cobrança do sangue derramado é inevitável:

Presta atenção menino. Ele [o pai se referindo ao filho mais velho, morto no início do filme] fez o que tinha que fazer. Agora é vez de Tonho. Teu avô, teus tio, o teu irmão mais velho. Eles tudo morreram por nossa honra e por essa terra. E um dia pode ser tu. Tu é um Breves. Também já cumpri minha obrigação. Se não morri, foi porque Deus não quis.

O mais importante a se perceber na fala das personagens é o fato de que a luta violenta pela posse da terra, ao mesmo tempo em que é responsável pela desgraça da família, funciona, contraditoriamente, como um dispositivo responsável por construir e manter viva a memória que une e cria uma identidade para a família. Desse modo, o ódio nutrido contra o inimigo e a disposição em vingar a morte de um parente tornam possível a existência de um sentimento de pertencimento àquele grupo de parentesco.

Outra temática que se incorpora em *Abril* e que remete a uma tradição recorrente em filmes do Cinema Novo é a exploração econômica sofrida pelos mais humildes quando da venda ou da partilha de seus bens. É emblemática a cena em que o Sr. Breves deixa suas terras para ir até a cidade vender sua pequena produção de rapaduras. O patriarca se dirige ao armazém de um certo Senhor Lourenço (Othon Bastos), presumivelmente o comerciante mais importante da cidade e, como demonstra o rápido diálogo entre as personagens, um fiel comprador da produção de rapadura do engenho Breves. O armazém no qual a cena se passa é uma espécie de quitanda onde pode se encontrar quase tudo: óleos, bebidas, gêneros alimentícios, celas para cavalos, tecidos – o típico comércio sertanejo que povoa o imaginário social brasileiro.

O contato entre o patriarca dos Breves e o comerciante irá ressaltar a diferença e a tensão entre mundo rural e o urbano em que viviam, respectivamente, as duas personagens. O primeiro, robusto e vestido com um velho paletó que apenas expunha sua condição humilde, permanecerá todo o tempo procurando manter um respeito subserviente ao comerciante, enquanto que esse se mantém numa postura mais “descontraída”, denunciando sua cômoda posição na negociação. Após receber o pagamentos por suas rapaduras, o Sr. Breves, ainda mantendo o mesmo respeito subserviente, afirma que o comerciante havia “errado na conta”; este, tentando se justificar ao seu fornecedor, explica que após a chegada das usinas a vapor, onde supostamente a rapadura era produzida em maior quantidade e com custos reduzidos, os preços desses produtos haviam baixado. Utilizando sua confortável posição dentro da negociação, o comerciante aponta para as prateleiras ao seu lado e sentencia em tom mais áspero e sugestivamente ameaçador: “rapadura é o que não falta!”.

Para além de uma simples cena que põe em lados opostos, e bem definidos, os “explorados” e os “exploradores”, o diálogo no interior do armazém é central dentro do processo de caracterização e significação do sertão no filme. Primeiro porque marca as fronteiras e expõe a tensão entre o sertão e a cidade; segundo, porque ao explicar que os preços da rapadura baixaram devido às usinas a vapor, o comerciante não deixa de ressaltar que o progresso, personificado nas usinas, havia, finalmente, chegado à região. Se a usina é o sinônimo de progresso e de novos tempos, em contrapartida subentende-se que a bolandeira seria o exemplo maior do atraso que ainda existia na região.

Partindo desse raciocínio, chega-se à conclusão que, além de servir como metáfora para um tempo que teimava em não passar, a bolandeira também personifica o atraso econômico e uma fase primitiva da produção que ainda se estruturava sob o trabalho artesanal. Fica implícito que, sem capacidade de competir com uma produção mecanizada e mais organizada de rapaduras, o engenho dos Breves estaria condenado a desaparecer.

Considerações finais

Voltemos à questão inicial: por que o sertão é escolhido como local para ambientar *Abril Despedaçado* e como o estilo narrativo que estrutura o filme influencia na significação desse universo? Embora *Abril Despedaçado* busque construir um evento ficcional e pretérito, para que sua narrativa possa capturar o espectador, convencendo-o de que se trata de uma história com possibilidades de uma existência real, é necessário que trabalhe sobre espaços e personagens já conhecíveis pelo grande público. Anterior às imagens do sertão presentes no filme de Walter Salles existe uma estereotipia responsável por significar o universo sertanejo como o local dominado por uma natureza hostil, pela tradição familiar, violência anárquica e por uma religiosidade popular que beira a superstição irracional. É com essa estereotipia que o diretor busca dialogar, basta lembrarmos da violência constante entre as famílias ou a crença de que o sangue derramando deve ser vingado para que o morto possa “descansar” – imagens comuns na literatura e na cinematografia que tomou o sertão como palco.

Do mesmo modo, as personagens encontradas no filme são referências comuns a tipos sociais imagináveis do sertão nordestino: o patriarca, símbolo da tradição que une a família; a mulher, em seu papel de esposa e mãe submissa; e os filhos, igualmente submissos ao pai através de uma relação sufocante, na qual não se separa o respeito do medo. Assim, pode-se concluir que o filme *Abril Despedaçado* estabelece um diálogo com uma tradição que pensa o sertão a partir dos dualismos exploração/honestidade, sofrimento/dignidade, violência/honra. Salles não consegue se livrar do fardo das representações que significam o sertão como local do atraso, do patriarcalismo e da violência.

Referências e fontes

BORNHEIM, Gerd. **O sentido e a máscara**. São Paulo: Perspectiva, 1975.

CERTEAU, Michel de. **A escrita da História**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

BUTCHER, Pedro e MÜLLER, Anna Luiza. **Abril despedaçado**: história de um filme. São Paulo: CIA das Letras, 2002.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Campinas, SP: UNICAMP, 2003.

MAINARDI, Diogo. **Cordel albanês**: o que há de comum entre os montanheses de Ismail Kadaré e os cangaceiros brasileiros. Disponível em: <www.veja.abril.com.br> Acesso em 28 out. 07.

NCICLOPÉDIA EINAUDI. Imprensa Nacional – Casa da Moeda. v. 31, p. 178.
Verbete: Imagem.

RAMOS, Alcides Freire. **Canibalismo dos fracos**: cinema e história do Brasil. Bauru, SP: EDUSC, 2002.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas, SP: Ed UNICAMP, 2007.

SALLES, Walter. **Entrevista**. Disponível em: <www.criticos.com.br> Acesso em 30 out. 07.

WHITE, Hayden. **Trópico do Discurso**: ensaios sobre criticada cultura. São Paulo: USP, 2001.

ABRIL DESPEDAÇADO. Direção: Walter Salles. Roteiro: Walter Salles, Sérgio Machado e Karim Aïnouz, baseado em livro de Ismail Kadaré. Produção: Arthur Cohn. Música: Antônio Pinto. Fotografia: Walter Carvalho. Elenco: José Dumont, Rodrigo Santoro, Rita Assemany, Luiz Carlos Vasconcelos, Ravi Lacerda, Flávia Marco Antônio, Everaldo Pontes, Caio Junqueira, Mariana Loureiro, Wagner Moura, Gero Camilo, Othon Bastos e outros. Brasil, 2001. DVD (105 min).