



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA – UEPB
CENTRO DE EDUCAÇÃO – CEDUC
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA E GEOGRAFIA – DHG
LICENCIATURA EM HISTÓRIA**

ELLIARD BEZERRA BRASILEIRO GOMES

**Visões do Nordeste: Imagens da Masculinidade e
do Nordeste no Filme *Abril Despedaçado***

CAMPINA GRANDE – PARAÍBA

2010

ELLIARD BEZERRA BRASILEIRO GOMES

**Visões do Nordeste: Imagens da Masculinidade e
do Nordeste no Filme *Abril Despedaçado***

Monografia apresentada ao Curso de
Licenciatura em História da Universidade
Estadual da Paraíba, em cumprimento à
exigência para a obtenção do grau de
Licenciado em História.

Orientadora: Prof^a Dnda Vanuza Souza Silva

CAMPINA GRANDE – PARAÍBA

2010

G633v Gomes, Elliard Bezerra Brasileiro.
Visões do Nordeste [manuscrito]: imagens da masculinidade e do Nordeste no filme Abril Despedaçado/ Elliard Bezerra Brasileiro Gomes. – 2010.
41 f.

Digitado.
Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em História) – Universidade Estadual da Paraíba, Centro de Educação, 2010.

“Orientação: Prof. Ma. Vanuza Souza Silva, Departamento de História”.

1. Cinema. 2. Nordeste Brasileiro. 3. Nordeste. I. Título. II. Salles, Walter

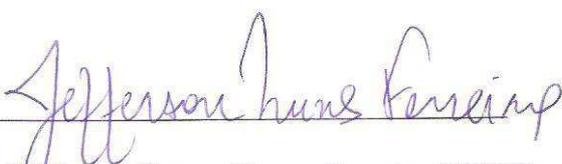
ELLIARD BEZERRA BRASILEIRO GOMES

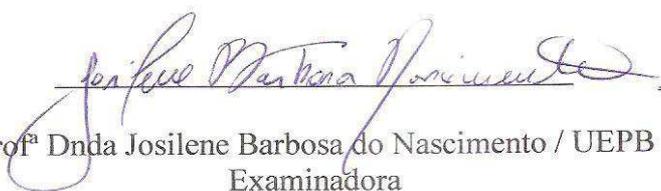
**Visões do Nordeste: Imagens da Masculinidade e do Nordeste
no Filme *Abril Despedaçado***

Monografia apresentada ao Curso de Licenciatura em História da Universidade Estadual da Paraíba, em cumprimento à exigência para a obtenção do grau de Licenciado em História.

Aprovada em 02/12/2010.


Profª Dnda Vanuza Souza Silva / UEPB
Orientadora


Prof. Msc. Jefferson Nunes Ferreira / UEPB
Examinador


Profª Dnda Josilene Barbosa do Nascimento / UEPB
Examinadora

DEDICATÓRIA

Ao meu filho, Gustavo, minha razão de viver e à minha mãe, dona Neide, por me ensinar a grandeza da devoção aos filhos e por ter me trazido à vida, um dos vários presentes que nunca serei capaz de retribuir...

AGRADECIMENTOS

A todos os meus colegas de curso por terem compartilhado comigo a doce e torturante missão que é conviver por cinco anos juntos.

Em especial, à Germana e Janailson, amizades que terei o cuidado de sempre cultivar e manter por perto!

A todos os meus professores que, por tudo que nos deram (e por algumas coisas que acabaram por não nos dar!) influenciaram, no final das contas de forma positiva, na constituição deste que aqui encerra mais uma etapa na vida, que cumpre mais uma missão. Agradeço, em especial, a professora Josilene Barbosa do Nascimento e ao professor Jefferson Nunes Ferreira por terem aceitado participar da banca que examina esta monografia e por terem sido ótimos professores quando no decorrer do curso tive o prazer de receber um pouco do saber passado por estes.

De modo especial, agradeço à minha professora e orientadora Vanuza Souza Silva que, mais do que uma mestre em sala de aula, foi também uma amiga em todos os momentos, me ajudando e me incentivando desde o primeiro ano de curso.

Agradeço a poucas pessoas, mas porque penso que ao citar poucos nomes não estou sendo injusto com todos que de alguma forma influenciaram em minha carreira acadêmica, mas porque ao fazer isso, elevo ainda mais àqueles que aqui foram citados.

RESUMO

Este trabalho monográfico apresenta uma análise das imagens historicamente construídas em torno do Nordeste e do homem nordestino expostas no filme *Abril Despedaçado* (2001) do diretor Walter Salles, uma obra inspirada em um livro homônimo, do escritor albanês Ismail Kadaré. No trabalho, em primeiro momento, é realizada uma discussão sobre o uso do cinema como fonte histórica, pensando-o como uma possibilidade de se analisar determinadas imagens historicamente construídas. Posteriormente, aborda-se o uso do conceito de gênero nos estudos em história, uma vez que o trabalho se propõe a pensar as imagens de masculinidade expostas no filme e que se referem ao homem nordestino. Por fim, é realizada uma análise do filme, buscando entender de que forma este coaduna com imagens construídas e pensadas como típicas do espaço e do homem nordestino, detectando nessas imagens vestígios da estereotipia que veio sendo fomentada em torno desse espaço e desse sujeito a partir, especificamente, das primeiras décadas do século XX.

PALAVRAS-CHAVE: Nordeste. Cinema. Gênero.

ABSTRACT

This monograph presents an analysis of the images have historically been built around the northeast and north-eastern man exposed in the film *Abril Despedaçado* (2001) director Walter Salles, a work inspired by an eponymous book, the Albanian writer Ismail Kadare. At work, at first, it held a discussion on the use of cinema as a historical source, thinking it as an opportunity to examine certain images have historically been built. Later, we explore the use of the concept of gender studies in history, once the work is proposed to consider the images of masculinity in the film exposed and refer to man the Northeast. Finally, an analysis was made of the film, trying to understand how this is consistent with images created and designed as typical of space and man's northeast, these images by detecting traces of stereotyping that has been fostered around that area and that guy from specifically, the first decades of the twentieth century.

KEYWORDS: Northeast. Cinema. Genre.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	8
CAPÍTULO 1 - CINEMA, GÊNERO E MASCULINIDADE	11
1.1 O Cinema na História: a arte produzindo realidades	11
1.2 Relações de Gênero, Relações Históricas.....	14
1.3 Masculinidade e Violência: Uma relação antiga	19
CAPÍTULO 2 - O AUTOR, A OBRA E AS IMAGENS.....	22
2.1 Ficção e Realidade: o Vínculo Produzido pela Figura do “Autor”.....	22
2.3 Abril Despedaçado em Dois Pedacos: o Filme e o Livro que o Inspirou	25
2.3.1. O Filme.....	25
2.3.2 O Livro de Ismail Kadaré: Aproximações e Distanciamentos.....	28
2.4 Estereótipos do Nordeste e de seu Espaço: o Acionar das Imagens Inventadas	30
CONCLUSÃO.....	36
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	39

INTRODUÇÃO

Sertão Nordestino, 1910. Uma bolandeira rodando, com dois bois sendo tocados pelo patriarca da família. O sol ardente sobre a cabeça das pessoas que trabalham na moenda da cana. Um menino que não tem nome (mas que receberá um em pouco tempo) é quem nos insere na trama, e aponta a função de cada membro da família. Como já dito, seu pai toca os bois. Já seu irmão, chamado Tonho, é quem coloca a cana-de-açúcar no moinho. Sua mãe, que não tem o nome citado durante a história, recolhe os bagaços. E ele, o *menino*, é quem leva a cana-de-açúcar até Tonho. *“No tempo de vô os escravo é que fazia o serviço todo. Agora é nois mesmo...”*. Eis a família *Breves*. Uma família envolta em uma antiga rixa de terra contra os *Ferreira*. Uma rixa que vem levando um membro de cada família há tempos. Entre os homens existe uma tradição: morrer pela honra e pela terra da família. Antes havia mais um irmão entre eles, Inácio, que havia morrido há poucos meses justamente graças a essa rixa entre as famílias. Agora, Tonho é quem deveria honrar o sangue do seu irmão, matando aquele que matou um dos seus. O seu pai o adverte: *“Tua obrigação é só com quem matou teu irmão. Negócio de homem pra homem. Olho no olho.”* E assim a vida dos sujeitos desse local vai sendo vivida. Cada um fazendo aquilo que deve ser feito. Cada um vivendo a vida que deve ser vivida. Cada um cumprindo com a sua obrigação. Fugir dessa sina é negar aquilo que é mais caro entre eles: a honra. Não aceitar se submeter a tal destino é escapar do ciclo natural de suas vidas, é desviar-se do caminho. O nome do local onde a história é vivida: Riacho das Almas. *“Fica no mei do nada. De certo mesmo só precisa ter ciência de que fica em cima do chão e debaixo do sol. E o sol daqui é tão quente que às vezes a cabeça da gente ferve igual à rapadura no tacho”*.

Essa cena citada acima serve como apresentação para o filme *Abril Despedaçado* do diretor Walter Salles, do ano de 2001, e que foi filmado em algumas cidades do sertão baiano no ano anterior. O filme é uma livre adaptação do livro albanês, homônimo, do escritor Ismail Kadaré.

A partir dessa pequena exposição do que o filme *Abril Despedaçado* nos oferece, passamos então a nos questionar sobre como um diretor de cinema, ou qualquer um que realize um filme, pode produzir uma arte que utiliza “tipos regionais” e “tipos de gênero” e ao mesmo tempo realizar algo onde não haja um possível reducionismo identitário dos habitantes desse espaço geográfico que o mesmo está a utilizar como peça material de sua produção?

Talvez ele consiga isso através de um drama retrospectivo. Ao falar sobre um homem de um determinado espaço, mas remontando a um tempo anterior, talvez este diretor esteja sendo cuidadoso, talvez não esteja reatualizando todos os códigos que, mesmo expostos em tal obra, não se referem mais ao homem desse espaço atualizado, mas ao antigo homem que habitou esse mesmo lugar. O homem atual traria em si apenas o resquício desse antigo homem exposto em sua arte, habitaria apenas o mesmo espaço. Mas talvez este diretor acabe ao fim por notar um fato que demarca o seu ofício. O fato de que a arte, de que a produção artística, da mesma forma que pode criar novas formas de se pensar uma realidade, também acaba por receber toda uma carga histórica que obedece a determinados esquemas de poder e saber que a maioria das pessoas sequer nota a influência que estes mesmos esquemas possuem em suas vidas.

Então, ao falar sobre um “tipo de homem”, talvez este diretor esteja justamente sendo levado a engrossar o caldo discursivo que deseja que esse homem seja pensado, que deseja que esse homem seja dito justamente dessa forma que ele está a dizer. E se essa obra é produzida na atualidade, se é pensado um tipo de homem na atualidade, mesmo tomando o cuidado de apontar para a dimensão retrospectiva da arte, ainda assim aquele que produz essa obra de arte está a obedecer a uma regra, uma regra de *definição* desse homem, de uma homogeneização e de uma delimitação identitária deste.

O filme *Abril Despedaçado* (2001), do diretor Walter Salles, toma o cuidado de localizar o desenvolver da história em um período remoto. Mas para gerar emoção em seu público, para provocar o interior dos sujeitos que vêem o filme, para atizar um senso de reconhecimento do espaço e do homem exposto na obra, o diretor se viu na necessidade de se utilizar de uma série de enunciados que vieram sendo forjados historicamente de forma a serem pensados como “a” paisagem da região Nordeste onde se vive “o” homem da região Nordeste. Uma paisagem da região que reforça o discurso da estereotipia sobre a mesma, e um homem da região que provoca estranhamento em muitos que habitam esta mesma região. É do estranhamento interno a esse homem e a esse espaço exposto, é do não auto-reconhecimento dentro de tais representações homogeneizadoras (representações produzidas e pensadas na atualidade, inclusive) que este trabalho tem seu ponto de partida.

Para definirmos os caminhos que iremos seguir em nossa análise, optamos por realizar no Capítulo 1, intitulado *Cinema, Gênero e Masculinidade*, uma discussão sobre o uso do cinema em história, juntamente com uma discussão sobre o conceito de gênero nas abordagens históricas. Isso decorre do nosso anseio de entender esse homem nordestino que vemos ser definido, ainda hoje, como *típico* daqui. Buscando perceber até que ponto o anseio

de entendimento desse ramo de abordagem pode se configurar como uma possibilidade de se fazer história, faremos essa discussão inicial sobre o gênero e, conseqüentemente, sobre a masculinidade, como via de análise historiográfica.

O estudo da masculinidade tornou-se o nosso objeto de interesse graças à compreensão da profunda influência que as relações de gênero produzem na nossa realidade histórico-social. Foi pensando nessas influências que buscamos observar como determinados discursos que produzem efeitos de verdade se apropriam de imagens historicamente construídas para existir.

No Capítulo 2, intitulado *O Autor, a Obra e as Imagens*, adentramos propriamente no nosso objeto de análise, o filme *Abril Despedaçado*. É nessa parte que analisamos o lugar social do autor, as condições de possibilidade que o filme acaba por ter que se encaixar para sua realização, e posteriormente expomos um pequeno resumo do obra cinematográfica, para a partir dele detectarmos o que é exposto na obra e que tem apenas inspiração no livro do albanês Ismail Kadaré e não possui precedentes no Nordeste brasileiro. Por fim, analisamos os possíveis estereótipos do homem e do espaço Nordestino expostos na obra e demonstramos como esta produção acaba por obedecer a determinadas regras de visibilidade e dizibilidade inventadas a partir do início do século XX, e cristalizadas em torno, tanto do homem nordestino como da região que este habita.

CAPÍTULO 1

CINEMA, GÊNERO E MASCULINIDADE

Esse capítulo é uma discussão que se relaciona com o material utilizado em nosso estudo. Uma vez que o cinema é pensado por nós como um campo no qual é possível que se discutam questões históricas, tornou-se necessário justificar nossas escolhas e visões sobre tal questão. Na continuação do capítulo passamos a observar como uma análise voltada para as questões de gênero pode ser pertinente no que tange ao entendimento de temas que envolvem as representações feitas em torno dos sujeitos, juntamente com os efeitos que estas representações possuem na sociedade. Logo, estamos a fazer uma análise que vincula o cinema, um mecanismo de criação e exposição de valores, com as representações de gênero em torno, especificamente, do homem nordestino.

Uma vez que as definições de gênero que se relacionam como esse homem nordestino analisado estão profundamente relacionadas com valores e imagens de uma masculinidade que fundamenta o uso da violência, pensamos também ser pertinente que se discuta essas questões de modo mais amplo, demonstrando como o discurso de masculinidade, de modo geral, sempre veio sendo pensado ao lado de práticas de violência em nossa sociedade.

1.1 O Cinema na História: a arte produzindo realidades

O cinema pode ser visto como uma possibilidade de se pensar sobre determinadas questões históricas devido ao seu caráter simbólico, ao campo imaginário que este nos traz e ao fato de este colher, do mundo real, seu material de trabalho. É também para o mundo real que este mundo imaginário se produz, é para a produção de emoções que toda esta indústria se desenvolve, cresce e obedece a regras de confecção que são desconhecidas de muitas pessoas que assistem a um filme. Segundo Stadniky (2008):

Os vários elementos de confecção de um filme (a montagem, o enquadramento, os movimentos de câmera, a iluminação, a utilização ou não da cor) são elementos estéticos e formam a linguagem cinematográfica, conferindo-lhe um significado específico, que transforma e interpreta aquilo que foi recortado do real. A linguagem cinematográfica, ao assumir a força reveladora do cotidiano, dos costumes, dos sentimentos e anseios do homem, suas fantasias e sua imaginação, possibilita a leitura histórica do filme e a leitura cinematográfica da história. (STADINIKY, 2008, p. 02, grifo nosso)

Sobre o uso de uma obra de arte como fonte em um trabalho de história, Albuquerque Jr. (1999) afirma que os filmes que falam do Nordeste, assim como outras produções artísticas, também podem ser utilizados no momento em que estes *tomam o Nordeste por tema e o constituem como objeto de conhecimento e de arte* (ALBUQUERQUE Jr. 1999, p. 30):

As obras de arte são tomadas como discursos, como produtoras de realidade, [...] As obras de arte têm ressonância em todo o social. Elas são máquinas de produção de sentido e de significados. Elas funcionam proliferando o real, ultrapassando sua naturalização. São produtoras de uma dada sensibilidade e instauradoras de uma dada forma de ver e dizer a realidade. São máquinas históricas de saber. (ALBUQUERQUE Jr., 1999, p. 30)

O filme provoca, através da repetição de uma determinada imagem pensada como “a” *imagem* de um determinado local ou de um determinado sujeito, uma interpretação desse espaço e desse sujeito exposto. Logo, podemos pensar na existência de uma interação entre o Cinema e a História no que se refere a uma discussão em torno das relações entre imagem, história, modelos de verdade e das diferentes tensões entre a imagem e o real (STADINIKY, 2008, p. 02). Sua força na exposição de uma imagem acaba por interferir nas formas que a sociedade passa a ver algo. A imagem exposta acaba por construir e reconstruir uma realidade. É por isso que percebemos, a partir da história das mentalidades, como documentos que exibem imagens passaram a ser pensados como uma fonte histórica privilegiada.

O cinema, especificamente, passou a ser visto como fonte histórica a partir de meados da década de 70 do século XX, quando da publicação do clássico artigo de Marc Ferro, *O filme – Uma contra-análise da sociedade* (1975), onde o mesmo afirma que é possível fazer história a partir das imagens de produção cinematográfica, “*não procurando somente nelas exemplificação, confirmação ou desmentido de um outro saber, aquele de tradição escrita. Mas considerando as imagens tais como são, com a possibilidade de apelar para outros saberes para melhor compreendê-las*” (FERRO, 1975, p. 05). Este lança a hipótese de que o filme, imagem ou não da realidade, documento ou ficção, intriga autêntica ou pura invenção, é História. A análise do filme o integraria no mundo que o rodeia e com o qual este se comunica necessariamente (FERRO, 1975, p. 06).

No filme *Abril Despedaçado* entendemos que ocorre uma materialização do sujeito nordestino no momento em que este filme expõe imagens que a partir o início do século XX os intelectuais do Nordeste buscaram atribuir ao homem que nascia nesse espaço. Produzir um filme se utilizando dessas imagens é não só materializar essas representações, mas

também ratificá-las, reificá-las e, dependendo do enfoque dado, reafirmá-las. De toda forma, falar do homem nordestino usando os elementos imagéticos que foram ditos e instituídos como típicos do nordestino serve para manter vivo um imaginário social. Quando essas reflexões e essas produções cinematográficas são produzidas na atualidade nos mostram como os discursos inventados há quase um século ainda possuem força e são lidos na contemporaneidade.

O cinema também pode buscar, assim como a literatura ocidental apontada por Foucault (1996), *apoio no natural, no verossímil, na sinceridade, na ciência moderna – em suma, no discurso verdadeiro* (FOUCAULT, 2009, p. 18). Então para se falar do Nordeste, ou ambientar uma história no Nordeste, muitas vezes acaba sendo trazido, por parte de quem produz o filme ou outra obra de arte qualquer, elementos que se pautam no verossímil, naquilo que historicamente convencionou-se pensar como típico desse espaço. Walter Salles se utilizou de diversos códigos de identificação do espaço e do sujeito nordestino disponíveis para desenvolver seu filme. Logo, a obra cinematográfica produzida por ele tanto é um mecanismo de produção de imagens, como de recepção de imagens já construídas. Sua película funciona como reflexo que cria e reproduz imagens do real, assim como também reforça o discurso regional criado na primeira metade do século XX. Para isso, ele recorta uma imagem do real, ele seleciona uma paisagem e escanteia outras possibilidades de se vê esse mesmo espaço e esse mesmo sujeito expostos no filme.

Logo, em *Abril Despedaçado* vemos uma história ambientada em um sertão nordestino que carrega vários códigos previamente definidos como referenciais deste espaço e do homem nordestino. Os personagens expostos no filme obedecem a determinadas regras de conduta que limitam seu universo de vivência, bem como geram nos expectadores uma reação ao ver o filme. Pensa-se um Nordeste e um homem nordestino a partir do que é exposto. Os homens no filme provocam uma noção, nos expectadores, do que seriam estes homens que habitam tal espaço. Desta forma, a paisagem e as ações geram nos expectadores uma dada visibilidade sobre o que é o Nordeste. Essa visibilidade, por sua vez, acaba por produzir uma verdade sobre aquilo e aquele que é o objeto de tal produção. A partir dessa noção, é possível perceber que o homem nordestino, enquanto indivíduo formado por uma “identidade de gênero” e uma “identidade regional” (ALBUQUERQUE Jr., 2003) acabou se encaixando, no filme, dentro de um discurso que oferece determinadas possibilidades de conduta para este homem, bem como oferece determinadas formas de identificação deste na nossa sociedade. Tanto estas noções que delimitam a conduta como as formas de identificação deste homem na

sociedade, contudo, vieram sendo gestadas historicamente, obedecendo a certos interesses e se enquadrando em determinados contextos históricos.

Tendo em mente este vínculo que existe entre a ficção e o real, podemos então pensar um filme como um documento que nos oferece a possibilidade de entender quais são estes códigos que definem e delimitam o homem deste espaço. Para isso, podemos então apelar para uma esfera de estudos particular da história: a esfera dos estudos de gênero que, dentro dela, engloba os estudos da masculinidade, em sua forma de constructo social que pode vir a obedecer ou se desvincular de determinadas regras socialmente pensadas como as corretas, as típicas, as verdadeiras, as próprias de um homem dentro de um determinado contexto histórico social.

1.2 Relações de Gênero, Relações Históricas

O estudo das relações de gênero em história é uma vertente relativamente nova dentro do cenário acadêmico. Mas apesar de sua recente existência (se considerarmos sua origem a partir dos estudos feministas do final da década de 60 do século passado) perceberemos que em pouco tempo essa vertente se consolidou como via de análise de questões que envolvem a formação das subjetividades. No entanto, dentro das discussões de gênero, o número dos estudos voltados para a masculinidade, especificamente, ainda é bem menor que o número de estudos em torno das mulheres.

No que concerne à noção de gênero é preciso entendê-lo como uma construção histórica que se refere aos modos de ser do homem e da mulher. Esse termo se opõe a noção de sexo biológico como definidor das identidades. Logo, a identidade de gênero, sendo transmitida através das orientações de normas de conduta social para cada indivíduo, torna-se um elemento constitutivo das relações sociais baseadas nas diferenças entre os sexos e, graças a esse caráter de diferenciação inicial entre os sujeitos que esta categoria proporciona, ela torna-se a primeira forma de se manifestar o poder, através, segundo Scott (1995), das dimensões simbólicas, organizacionais, normativas e subjetivas decorrentes dela. (SCOTT, 1995)

A partir dessa noção de gênero como elemento fundamental na formulação das subjetividades e da diferenciação inicial entre os sujeitos, e tendo em mente que o estudo da masculinidade, especialmente o estudo de modelos hegemônicos de masculinidade, encontra-se ainda em uma esfera de produção relativamente tímida se comparada com outras opções de

análise dentro dos estudos de gênero, é que nos propomos a voltar nossos olhos para questões que envolvem a representação de um tipo de masculinidade em nossa sociedade.

De antemão, atentamos para o fato de que pensar os homens decorre de uma transformação iniciada pelos já citados estudos feministas em meados da década de 60 do século passado. Logo, os homens como objeto de estudo estão absolutamente relacionados com essas transformações iniciadas pelas mulheres. Segundo Scott (1995), “*com os estudos feministas, estudar as experiências pessoais e subjetivas tornou-se tão importante quanto estudar as atividades públicas e políticas*”. Daí decorre que as representações sociais sobre determinados gêneros vêm, a cada momento, se tornando um objeto de interesse dentro da história.

O filme *Abril Despedaçado* passa a ser analisado sob o viés das relações de gênero ao nos oferecer duas possibilidades de abordagem em tais estudos. Uma vez que a trama expõe personagens angustiados e em conflito com normas e exigências tradicionais, em primeiro momento ele acaba por nos fazer pensar sobre a perspectiva da dominação e da resistência que os sujeitos podem vir a exercer diante de padrões hegemônicos de conduta de gênero (MÉNDEZ, 2008). A outra possibilidade que a película nos oferece é no que se refere a entender como o homem nordestino, e o espaço que este habita, ainda são pensados em nossa sociedade. O filme se utiliza de uma imagética que foi gestada historicamente e que, ainda nas produções artísticas da atualidade, encontra espaço de manifestação.

Logo, no momento em que *Abril Despedaçado* nos ajuda a pensar como o homem nordestino é visto em sua constituição, ele passa a nos oferecer um problema de análise histórica. E fazer das formas de pensar e agir que constituem o masculino um problema de análise histórica decorre justamente dessa profunda influência que a masculinidade exerce em nossa sociedade.

É preciso também apontar para as questões que envolvem nossa escolha, nossa opção de abordagem, e que revelam, antes de qualquer coisa, algumas características da contemporaneidade. O que tornou a masculinidade um objeto de análise está profundamente relacionado com a noção de “crise das identidades”, muito própria da atualidade. Nesse sentido, Oliveira (2004) afirma que: “*A discussão em torno da masculinidade expressa mudanças em relação à aceitação social do arbitrário poder masculino e de sua hegemonia dentro do regime vigente nas culturas contemporâneas ocidentais*” (OLIVEIRA, 2004, p. 142). Logo, a simples escolha da masculinidade como problema já revela traços do momento em que vivemos. É preciso, então, ter em mente que estamos a falar sobre problemas

históricos relacionando o passado com o nosso presente, com o mundo em que estamos situados.

Já no que se refere às produções realizadas em torno da masculinidade, é verdade que no passado sempre existiram estudos que trataram, indiretamente, de temas relacionados a ela, como os estudos sobre:

“[...] a classe trabalhadora, as gangues e delinqüentes, os papéis sexuais e a família, sobre sexualidade e identidade, além de muitos outros, que tangenciaram o tema, mas nunca chegaram a colocar o homem, em sua condição de ser masculino, enquanto tópico essencial do debate acadêmico” (OLIVEIRA, 2004, p.143).

A partir da década de 60, quando os estudos feministas despontaram, poder-se-ia acreditar que estes iriam abrigar com facilidade, não só as abordagens relativas à mulher, mas as que tratassem sobre os modos de ser dos diferentes sujeitos, incluindo aí os homens. Entretanto, criou-se, em primeiro momento, uma espécie de bairrismo acadêmico, onde se produziu uma historiografia que fez, segundo Albuquerque Jr. (2003), “*da experiência social de ser mulher ou de ser homem duas homogeneidades antitéticas e trans-históricas, enfatizando apenas as semelhanças internas a cada experiência e suas diferenças externas*” (ALBUQUERQUE Jr., 2003, p. 21-22). No desenvolver do raciocínio do movimento feminista criou-se então a noção de que a história vinha sendo sempre a história dos homens, pois estes eram os indivíduos que ocupavam, durante todo o tempo, as esferas públicas, único espaço de análise da história durante muito tempo. Logo, era preciso abrir espaço para os estudos da esfera privada da vida, pensado como o espaço da mulher, onde se encontraria o material necessário para a realização da história das mulheres. Por esse discurso era estabelecida e reforçada a dicotomia entre os gêneros e seus possíveis campos de análise. Sobre isso, Albuquerque Jr. ainda afirma que:

Partindo, pois, do falso pressuposto de que a história tem sido, desde sempre, a história dos homens, seja como indivíduos, seja como participantes de fatos coletivos, não só a historiografia dos excluídos, das mulheres e da sexualidade, como a própria historiografia de gênero vem sistematicamente pouco focalizando o masculino e as experiências-de-ser-homem. (ALBUQUERQUE Jr, 2003, p. 25)

Já no que se refere à masculinidade enquanto noção que delimita comportamentos entendemos que esta acaba por influenciar de maneira profundamente impactante a vida dos homens e também a vida das mulheres. Em suas vidas, muitos caminhos a serem percorridos pelas pessoas, independente de suas diferenças, encontram nas definições de gênero a qual

elas se dizem pertencer ou a qual elas são pensadas como integrantes, a explicação do trajeto. Suas vidas são direcionadas por noções de gênero que regulam relações com o outro e fundamentam as noções que os sujeitos passam a ter de si. Segundo Oliveira, a masculinidade é *“um lugar simbólico/imaginário que fundamenta valores e, em si próprio, constitui um valor social”* (OLIVEIRA, 2004, p. 14). E mesmo sendo apenas um lugar simbólico, necessita de meios para se manter e se reproduzir, e acaba por se tornar inegavelmente importante em diversos processos sociais. A masculinidade prescreve comportamentos, baliza identidades e encaminha destinos. Tentar se encaixar dentro de uma masculinidade irá definir quais traços o sujeito irá lutar para possuir e manter durante sua trajetória de vida. Muitas vezes, torna-se quase impossível adequar-se completamente ao perfil desejado. Mas como recompensa para esse homem que se encontra disposto a se encaixar dentro do discurso dominante do que é ser homem, o modelo de masculinidade que em nossa sociedade ainda é valorizado e incentivado oferece uma posição de destaque. No que se refere à necessidade de adaptação do homem a tais padrões e sobre a possibilidade levantada por muitos de que nesse fator já estaria um ponto que demonstra o quanto o homem também é vítima desse esquema que delimita comportamentos, Oliveira (2004) afirma que:

[...] antes de ser vítima, o homem é beneficiário do sistema de gênero vigente. Se há a possibilidade de enxergar opressão para os homens no modelo desse sistema, isso ocorre devido ao fato de sempre existirem custos para se estar no topo. (OLIVEIRA, 2004, p. 190)

É possível pensar que a constituição de uma identidade e das representações que se fazem dela torna-se algo importantíssimo no que tange ao entendimento da formação dos indivíduos devido ao caráter material que o simbolismo ganha quando da materialização de nossas práticas cotidianas baseadas nesses pressupostos reais/imaginários. O filme analisado oferece um referencial imagético para o sujeito habitante do espaço onde a ficção se desenvolve, que nesse caso é o espaço nordestino. Segundo a representação que se faz de um sujeito em determinado período e o entendimento que este sujeito passa a ter de si, Hall (2006) afirma que:

[...] a moldagem e a remoldagem de relações espaço-tempo no interior de diferentes sistemas de representação têm efeitos profundos sobre a forma como as identidades são localizadas e representadas. O sujeito masculino, representado nas pinturas do século XVIII, no ato de inspeção de sua propriedade, através das bem-reguladas e controladas formas espaciais clássicas, no crescente georgiano (Bath) ou na residência de campo inglesa (Blenheim Palace), ou vendo a si próprio nas vastas e controladas formas da Natureza de um jardim ou parque formal (Capability Brown), tem um sentido muito diferente de identidade cultural daquele sujeito que vê a “si

próprio/a” espelhando nos fragmentados e fraturados “rostos” que olham dos planos e superfícies partidos de uma das pinturas cubistas de Picasso. Todas as identidades estão localizadas no espaço e no tempo simbólicos. Elas têm aquilo que Edward Said chama de suas “geografias imaginárias” (Said, 1990): suas “paisagens” características, seu senso de “lugar”, de “casa/lar” [...] bem como suas localizações no tempo [...] (HALL, 2006, p. 71-72)

No momento em que Hall (2006) afirma que as identidades possuem “geografias imaginárias” e ao demonstrar que as representações que se fazem dos sujeitos está baseada justamente nessa noção do espaço no qual este é situado, bem como na forma em que este espaço é representado, entendemos que as obras de arte, incluindo aí os filmes, que se dispõem a representar o homem de uma determinada forma acabam por gerar profundos efeitos sobre a forma que este homem passa a ser pensado e reconhecido por si e pelos outros. Na película analisada a identidade masculina do homem nordestino está profundamente alicerçada nessa paisagem característica a que este é associado. Sua identidade de gênero é alicerçada, logo, em alguns pressupostos historicamente definidos. Essas definições, por sua vez, acabam por oferecer um referencial do que seria este homem nordestino não só para o outro que vê um filme como *Abril Despedaçado* e sente um distanciamento com relação àquele homem e seus modos de conduta, mas também para os sujeitos que estão dentro do espaço exposto e que, mesmo não se encaixando nos códigos expostos no filme, apenas por ocupar um espaço que “deveria” ter homens encaixados dentro de tais padrões, é pensado também como sendo este homem.

Pensando nas imagens que *Abril Despedaçado* nos oferece, de um homem nordestino vivendo em um ambiente rural, agindo de acordo com práticas anteriores aos códigos modernos de conduta, resolvendo seus “problemas” sem a interferência do estado e tendo como base de conduta princípios que colocam a honra diante dos outros acima de todas as outras coisas, vê-se então como esse nordestino é pensado como uma figura deslocada da sociedade moderna, mas que obedece a padrões de conduta tão relacionados à masculinidade hegemônica. Honra, coragem, força, destemor, autoritarismo, respeito às ordens do patriarca. Todos esses códigos demonstram como esse espaço é pensado como um lugar onde se carregam fortes códigos de masculinidade. O filme ainda mostra que se há homens dentro do Nordeste que se revoltam contra essa dominação, então estes são justamente os elementos modernizadores que os “autênticos” homens nordestinos passam a se deparar. Como o filme toma o cuidado de localizar a trama na década de 10 do século passado, ou seja, ao se distanciar o período temporal exposto no filme (1910) da época em que este é filmado (2000), então essa disputa teria ocorrido naquele momento, não estaria se referindo ao que acontece

na atualidade. Entretanto, existe nessa representação toda uma leitura que define uma identidade para o homem nordestino muito ligada à tradição dos preceitos familiares e reticente com as mudanças no modo de agir que, como exposto no filme, inevitavelmente atingiram todos os locais e todos os sujeitos, inclusive os homens desse espaço.

Já no que se refere aos modelos sociais masculinos, em um contexto mais amplo, é interessante perceber como o modelo familiar patriarcal sempre possuiu a noção de autoridade dos homens sobre as mulheres e sobre os filhos, e como para isso foi sempre preciso que durante a história houvessem representações masculinas que legitimassem essa autoridade. Essas representações sempre relacionaram o homem com a violência, em suas mais variadas formas de manifestação.

1.3 Masculinidade e Violência: Uma relação antiga

Em nossa sociedade, existem papéis socialmente construídos para o homem e para a mulher. Esses papéis definem aquilo que é pensado como tipicamente feminino e tipicamente masculino. Esses papéis, por sua vez, são incentivados a serem adquiridos através de discursos normativos e estereótipos socialmente construídos sobre o que é ser homem e o que é ser mulher. (STADINIKY, 2008)

Durante toda a história a imagem construída em torno do homem sempre esteve profundamente relacionada com práticas de violência. O homem sempre esteve envolvido em atos violentos em uma proporção muito maior do que as mulheres. Isso ocorreu graças ao patriarcalismo ou àquilo que se convencionou chamar de modelo de família patriarcal, onde o homem (pai) sempre era pensado como o centro da família. Esse modelo foi adotado durante toda a história e só agora, entre o fim do século XX e início do século XXI (mais um ponto que referencia nossa época) passou a ser questionado e pensado como algo em crise, prestes a ver-se desvanecer no tempo e no espaço. Com relação à conceitualização do patriarcalismo e da relação deste com a violência, Castels (2008) afirma que:

O patriarcalismo é uma das estruturas sobre as quais se assentam todas as sociedades contemporâneas. Caracteriza-se pela autoridade, imposta institucionalmente, do homem sobre a mulher e filhos no âmbito familiar. Para que essa autoridade possa ser exercida, é necessário que o patriarcalismo permeie toda a organização da sociedade, da produção e do consumo à política, à legislação e à cultura. Os relacionamentos interpessoais e, conseqüentemente, a personalidade, também são marcados pela dominação e violência que tem sua origem na cultura e instituições do patriarcalismo. (CASTTELS, 2008, p. 169)

A incorporação da mulher na força de trabalho remunerado, de forma mais ampla, acabou por abalar a legitimidade da dominação masculina em sua condição de provedor da família. Isso provocou, segundo Casttels (2008), uma espécie de ira, tanto individual quanto coletiva por parte dos homens, ante a perda de poder. Isso explicaria o aumento, na atualidade, da violência interpessoal e do abuso psicológico praticados por estes contra as mulheres. (CASTELLS, 2008, p.170-171)

Na esteira desse raciocínio, e percebendo que o discurso da violência sempre foi relacionado ao homem durante toda a história, percebemos que foi preciso que se criassem “modelos de representação social” do masculino que legitimassem o uso dessa violência. Segundo Nolasco (2001), nas sociedades tradicionais os referenciais que ligavam o homem a violência estavam relacionados ao sagrado, aos ritos de passagem e à defesa do seu povo. Logo, havia uma espécie de controle, por parte da comunidade, em torno do uso da violência. A violência estaria sendo agenciada por um organismo maior, por um corpo social externo ao sujeito. Com o advento da modernidade teria ocorrido um deslocamento dos referenciais de identidade dos sujeitos e o individualismo teria contribuído para que a emancipação da busca por referenciais mais amplos ocorresse. O homem se viu, então, desprendido de referenciais comunitários da formação de sua identidade. Entretanto, devido à memória histórica que sempre relacionou este homem às práticas de violência, esse homem moderno passou então a aplicar essa herança histórica de uma forma autônoma, descaracterizada de um contexto mais amplo, como outrora havia nas sociedades tradicionais. (NOLASCO, 2001)

No que se refere ao incentivo do uso da violência por parte dos homens durante suas vidas, Nolasco (2001) ainda afirma que:

Para um homem, a violência é uma possibilidade de resposta à demanda de desempenho de seu papel social. Ela é estimulada de diferentes formas durante a socialização dos meninos, tornando-se um elemento-chave à construção de um determinado tipo de subjetividade masculina. (NOLASCO, 2001, p. 62)

No filme *Abril Despedaçado* o uso da violência pelo homem obedece justamente a noção do dever, daquilo que é papel do homem realizar. O fato de homens se matarem como forma de honrar o sangue de seus familiares demonstra como o papel que vincula o uso da violência com o sujeito masculino delimita seu campo de conduta. Na película analisada percebemos o homem nordestino sendo pensado como um indivíduo que carrega de maneira bastante firme estes preceitos que ligam a masculinidade com a violência. Logo, esse homem nordestino é socializado de forma semelhante aos demais homens no que se refere a noção de

legitimidade quando do uso da violência. O que difere o homem nordestino exposto no filme de outros homens seriam apenas as regras adotadas para se utilizar desse recurso pensado como próprio do homem. Nessa região existiriam preceitos mais antigos que regulariam o uso dessa violência. Na ausência de um estado no meio do confronto, seriam regras antigas que, obedecidas pelos homens, serviriam como mecanismo de controle e de uso da violência.

Tendo em mente esse fatores que mostram o vínculo que *Abril Despedaçado* possui com representações historicamente construídas, entendendo o filme como um objeto pertinente de análise histórica uma vez que este se relaciona com o mundo em que é produzido e os valores e visões deste mundo, buscando ainda pensá-lo sobre a ótica dos estudos de gênero como um filme que nos faz pensar como códigos de masculinidade podem ser expostos em um obra de ficção e como estes códigos podem estar atrelados tanto aos valores mais gerais referentes ao modo de ser homem, bem como à modos particulares de definição do homem, como os que definem o homem do Nordeste do Brasil, e percebendo o forte vínculo que o discurso da masculinidade sempre possuiu com preceitos que legitimam o uso da violência, passamos então a nos questionar sobre como o nosso objeto de análise concatena tudo isso, como *Abril Despedaçado* fala de um homem nordestino, a partir de quem é iniciado o discurso que se configurou em filme, desejando a partir disso entender para que características do nordestino e do espaço que este habita o filme encaminha nosso olhar.

CAPÍTULO 2

O AUTOR, A OBRA E AS IMAGENS

2.1 Ficção e Realidade: o Vínculo Produzido pela Figura do “Autor”

Foucault (2009) ao se referir à função do autor no momento da produção do discurso, afirma que “o autor é aquele que dá a inquietante linguagem da ficção suas unidades, seus nós de coerência, sua inserção no real” (FOUCAULT, 2009, p.18). Walter Salles realiza essa função ao encaixar *Abril Despedaçado* dentro de um universo de coerência, ao inserir a trama em um discurso sobre o Nordeste que possui legitimidade no imaginário social. Caso contrário, caso sua produção não se pautasse nesse verossímil, nessa paisagem legitimada, esta não estaria inserida naquilo que se pensa como real, não estaria retratando “fidedignamente” o nordestino e o Nordeste, estaria exibindo uma imagem irreal sobre o espaço e o sujeito que aqui vive. É nesse vínculo com o discurso já aceito, é nessa via de mão dupla, onde se recebe um discurso e se oferece um novo discurso, mas se pautando neste já legitimado, que encontramos o vínculo do filme *Abril Despedaçado* com o poder. E é nesse ponto que entendemos Walter Salles como um autor, como aquele que vincula a ficção ao verossímil, ao coerente. É preciso, então, situar este sujeito, localizá-lo socialmente e com isso entender de onde ele fala.

Walter Moreira Salles Júnior nasceu no Rio de Janeiro no dia 12 de abril de 1956. O seu pai, Walter Moreira Sales, foi um empresário e diplomata brasileiro. Sua família detém o controle acionário do UNIBANCO, importante banco privado do Brasil. Walter Salles Júnior é formado em Comunicação Audiovisual pela Universidade de Artes Cinematográficas do Sul da Califórnia. Logo, Walter Salles é alguém que se situa em uma classe social elevada, que nasceu e viveu em um contexto diferente daquele que ele expõe na trama. Sua noção do espaço nordestino não se vincula, logo, a experiência do vivido, não foi por sentir o espaço em sua pele que este lhe fisgou o interesse. Não foi por experimentar o prazer e o sofrer de nascer no espaço nordestino que o fez escolhê-lo como cenário para o filme. Sua noção do espaço nordestino é fincada, mais do que qualquer coisa, nos discursos anteriores que falam sobre o Nordeste. Por ter nascido no Rio de Janeiro, por ter estudado nos Estados Unidos, por ser filho de um integrante da alta esfera econômica do país, sua aproximação do Nordeste se dá muito mais pelos referenciais já construídos em torno deste, do que pela vivência. Não há

na sua escolha por se ambientar um filme nesse espaço um desejo de se falar sobre algo que se relaciona com a sua identidade regional ou com o seu cotidiano.

Na sua infância, enquanto o seu pai era diplomata, Walter Salles viveu em diferentes países, entre eles os Estados Unidos e alguns da Europa, entre o final da década de 1950 e início da de 1960. Começou sua carreira como cineasta na década de 1980, e durante toda a década de 1990 passou a ganhar notoriedade, tornando-se um dos mais prestigiados diretores do cinema brasileiro, tanto pela crítica, quando pelo público, e é considerado um dos grandes nomes da chamada “retomada do cinema brasileiro”. Sua produção de maior visibilidade foi o filme *Central do Brasil* (1998), que concorreu ao Oscar de Melhor Filme Estrangeiro e Melhor Atriz (Fernanda Montenegro). Até o ano de 2009 sua filmografia constava de 16 filmes dirigidos, entre eles alguns internacionais que, juntando-se as produções feitas no Brasil e que ganharam notoriedade fora do país o tornaram um dos diretores latino-americanos mais prestigiados em Hollywood. Entre suas influências se encontram as produções da *Novelle Vague* francesa, do diretor italiano Michelangelo Antonioni e do Cinema Novo brasileiro. Entre as produções cinematográficas brasileiras que se destacam por tê-lo influenciado na definição da paisagem que ele pretendeu expor no filme *Abril Despedaçado*, ele cita o filme *Vidas Secas* (1963) de Nelson Pereira dos Santos. (GONÇALVES, 2008).

Sobre a decisão de produzir o filme *Abril Despedaçado*, o próprio Walter Salles, em depoimento disponível no site do filme, afirma que ao ler o livro *Abril Despedaçado* do escritor Ismail Kadaré ficou “*profundamente impactado com a força bruta e simbólica daquela história que remetia, de alguma forma, a um relato das origens*”. No que se refere as impressões que Walter Salles teve da obra literária, este afirma o seguinte:

Fiquei atraído pela qualidade mitológica do confronto ancestral narrado por Kadaré - este embate trágico entre um herói obrigado a cometer um crime que não quer e o destino que o impele à frente. Atraído por um mundo que antecede ao tempo, que antecede a palavra, que é feito de não ditos, de olhares. Um "huis-clos " a céu aberto, ao mesmo tempo intimista e épico. (SALLES, 2010)

Após o aval de Ismail Kadaré de que o diretor poderia adaptar livremente a obra literária, para realizar a adaptação da obra para um contexto nacional, Walter Salles iniciou um processo de pesquisa sobre os casos de guerra entre famílias no Brasil. Entre as obras que o ajudaram a entender essas questões o próprio diretor aponta, ainda no site do filme, que o livro *Lutas de Família no Brasil*, de Luiz Aguiar da Costa Pinto, escrito na década de 1940, teve bastante influência. Segundo Walter Salles, o livro o ajudou a entender que os confrontos

entre famílias no Brasil se dão no momento em que há a ausência do estado regulador. Houve ainda uma intenção, por parte do diretor, de criar uma produção com qualidade fabular, tentando remeter a ideia de que os conflitos expostos na obra são de caráter universal.

No que se refere às características que viabilizaram a produção do filme é preciso dizer que Walter Salles decidiu viajar pelo interior da Bahia em busca de cenários que se encaixassem de acordo com o que ele pretendia dizer na obra. Decidiu rodar as filmagens em três cidades do sertão baiano: Bom Sossego, Caetité e Rio de Contas, entre agosto e setembro de 2000. O diretor tinha a intenção de desenvolver a história em um ambiente árido, que pudesse ter uma relação com a construção dos personagens. Sobre isso Gonçalves (2008) afirma:

Em Abril despedaçado, a rispidez dos personagens está diretamente ligada à geografia seca do local onde estão inseridos. Assim, seguindo, mais uma vez, os preceitos do mestre italiano Michelangelo Antonioni de que existiria uma relação entre a geografia física e a geografia humana, Salles, Walter Carvalho [direção de fotografia] e Sérgio Machado [roteiro e assistente de direção] decidiram filmar em locação. “Era necessário descobrir uma geografia cuja aridez fosse descritiva da aridez dos personagens, um lugar suspenso no tempo, próprio de um universo fabular”, afirma Salles [...] (GONÇALVES, 2008, p. 99)

A partir do momento que entendemos que existia essa distância entre o autor e o espaço exposto no filme, e que ocorreu toda uma pesquisa sobre o espaço onde seria desenvolvida a história para que houvesse um vínculo com o real, insere-se uma nova questão, a da “apropriação social do discurso”. Walter Salles recebeu uma carga discursiva que o fez pensar o Nordeste e o nordestino como um espaço e um homem adequados para o desenvolver de seu filme, para o desenrolar da trama. O cinema, nesse caso, acaba por se tornar também um espaço onde impera um sistema de “sujeição do discurso”, um discurso que carrega poderes e institui saberes. Um discurso que se sujeita as regras e obedece a uma determinada ordem (FOUCAULT, 2009). Logo, a paisagem fabricada por Walter Salles em seu filme é baseada não só no seu olhar humano, mas em valores e em um processo de construção do homem nordestino e da região Nordeste anteriores a ele.

A partir dessa constatação do lugar em que o autor se encontra, e tendo em mente que o seu filme tem uma certa função de existência passamos então a nos questionar sobre a história propriamente dita que o filme expõe, sobre aquilo que foi dito na película.

2.3 Abril Despedaçado em Dois Pedacos: o Filme e o Livro que o Inspirou

2.3.1. O Filme

Para melhor entender a análise das imagens expostas no filme, torna-se necessário que se realize um pequeno resumo do filme analisado. Feito isso iremos, na sequência, indicar em quais pontos Walter Salles decidiu incorporar elementos do livro de Ismail Kadaré. Dessa forma estaremos delimitando o que tem precedente com o livro e o que é fruto da livre adaptação ao cenário nordestino construído pelo diretor e exposto no filme.

O filme conta a história dos *Breves*, uma pequena família do sertão nordestino, em 1910. Eles se encontram envolvidos em uma antiga rixa de terra contra os *Ferreira*. Os *Breves* são uma família em decadência econômica, pois são produtores de cana-de-açúcar para a fabricação de rapadura nos moldes mais rudimentares, utilizando-se de uma bolandeira para tal produção quando as usinas a vapor já se encontram em franca expansão. Já os *Ferreira* são criadores de gado e encontram-se em melhores condições econômicas, e isto é possível de ser percebido uma vez que possuem uma casa-grande bem mantida e empregados a sua disposição.

A história é narrada por “Pacu” (Ravi Ramos Lacerda), o filho mais novo da família *Breves* e que, até um certo momento do filme, não possuía nenhum nome, sendo apenas chamado de “menino”. Recebe o nome de Pacu graças a Salustiano (Luiz Carlos Vasconcelos), um integrante de uma dupla de circo que lhe batiza assim ao descobrir que o menino gostava de animais do mar. Pacu, o seu irmão mais velho chamado Tonho (Rodrigo Santoro), que tem vinte anos, sua mãe (Rita Assemany) e seu pai (José Dumont) vivem em Riacho das Almas, um lugarejo no sertão nordestino¹. Há pouco tempo o irmão mais velho da família, chamado Inácio (Caio Junqueira), havia sido morto por um integrante da família dos *Ferreira* e Tonho passou a ter a obrigação de vingar o sangue do seu irmão. O momento ideal para que tal evento ocorresse deveria obedecer a uma regra antiga imposta nesses casos: caso a família do morto aceitasse uma trégua de um mês, era estendida a camisa ensanguentada pelo sangue do morto em um varal, esperava-se até a próxima lua e depois desse período, todos os dias deveria-se olhar para a camisa estendida no varal, pois no momento em que a mancha de

¹ Existe uma cidade no agreste pernambucano chamada Riacho das Almas, mas no filme não é exposta nenhuma ligação direta entre elas. Isso se reforça pois a cidade do filme se encontra na sertão e a de Pernambuco se encontra no agreste.

sangue na camisa amarelasse, haveria aí a permissão para se matar o assassino. A camisa amarelado significaria que a alma do morto estava pedindo vingança.

Em uma cena em que a família *Breves* está sentada à mesa almoçando, o pai avisa a Tonho sobre a proximidade do momento em que este deveria honrar o sangue da família, matando um dos *Ferreira*. É nesse momento que Pacu, o filho mais novo, pede para o irmão não vingar a morte de Inácio, pois isto significaria sua morte posteriormente. O pai agrade o menino e avisa que é bem provável que a hora em que ele também teria que cumprir essa obrigação um dia chegaria.

Chega o momento em que finalmente o sangue na camisa amarela, e Tonho é informado pelo pai de que é hora de cumprir o seu destino. Tonho caminha pela madrugada em direção a casa dos *Ferreira*, fica em tocaia esperando o seu alvo aparecer, para nesse momento matá-lo. Durante a manhã, no momento em que o homem que matou seu irmão sai da casa-grande, e caminha até onde encontram-se os bois para a ordenha, Tonho o segue. Chega o momento de matá-lo, mas Tonho é percebido pelo patriarca cego dos *Ferreira* que sente sua presença. O seu alvo escapa para dentro do mato do sítio mas é perseguido por Tonho que consegue o matar com um tiro certo no peito.

Após a vingança da morte do filho dos *Breves*, passa a ser a família dos *Ferreira* a detentora do direito de vingar o sangue da família. Nos primeiros momentos após a vingança do sangue é preciso que se cumpram mais alguns rituais. Tonho é levado até a casa do morto, onde reza pela alma deste em pleno o velório e, conforme ele cita em conversa com o patriarca dos *Ferreira*, o avô do morto, também vai ao enterro e ao almoço na casa dos *Ferreira*. Tonho pede a trégua que lhe é concedida na mesma proporção que os *Breves* forneceram, ou seja, uma trégua de um mês, até a próxima lua, para após isso ser reiniciado o período onde se permitiria a vingança do sangue do neto morto dos *Ferreira*. É presa uma faixa preta no braço de Tonho, que a partir desse momento está marcado pela tradição. Sua vida é garantida por apenas mais um mês, depois disso, o sangue na camisa do neto dos *Ferreira* é quem irá determinar. No momento em que o sangue amarelar, chegará a sua hora.

Enquanto Tonho não chega em casa, um casal de andarilhos de artistas de circo, chamados Salustiano e Clara, passam pela propriedade dos *Breves* a procura do vilarejo de Bom Sossego e conversam com o menino. Ao ser perguntado sobre qual era o seu nome, o menino informa que não tem nome, que só o chamam de “menino mesmo”. E quando perguntado sobre o nome daquele local, o menino informa que se chama Riacho das Almas. Salustiano, espantado com a resposta, pergunta: “*E onde é que tá o riacho?*”. O menino responde: “*Secou! Só ficou as alma mermo*”. Depois disso Clara entrega um livro que fala

sobre uma história que contém uma sereia e pergunta ao menino se este sabe ler. Ele responde: “*Sei não. Mas sei lê as figura*”. Os artistas se despedem e seguem seu caminho. O menino, encantado com o livro, acaba ficando o tempo todo tentando descobrir a história que contém no livro. Posteriormente, a mãe do menino vai acabar o repreendendo: “*Larga isso menino! Num tá vendo que esse negócio faz mal pras vista!*”. Mas o menino vai continuar tentando ler o livro até que, em outra ocasião, o pai não agüenta e toma o livro do menino.

Ao voltar para casa, Tonho não pode aproveitar os poucos dias que lhe restam de outra forma que não seja ajudando a família no trabalho. O seu pai lhe lembra que durante este mês que lhe resta é preciso arrumar o telhado caso chova esse ano. Nesse momento o menino mais novo interpela o pai e diz que não chove nunca. O pai então continua a falar, lembrando que é preciso também concertar a moenda e levar rapadura pra vender na vila. Nesse período, ao ir até o vilarejo de Bom Sossego com o pai vender rapadura, Tonho encontra o casal de artistas mambembes, Clara e Salustiano, anunciando que durante a noite seguinte haveria uma apresentação de circo na cidade. Tonho fica encantado com Clara e no outro dia, no meio da noite, sai de casa escondido com seu irmão, sem a permissão do pai, para ver a apresentação do circo no vilarejo vizinho. É nesse momento que o menino ganha o nome de “Pacu”, de Salustiano. Ao chegar em casa, os dois são pegos em flagrante pelo pai. Tonho desafia o pai quando este lhe pede que se cale, e acaba recebendo uma surra. Mesmo assim Tonho não demonstra arrependimento pelo que fez.

Em um determinado momento, Tonho decide que irá procurar o casal de artistas, e se junta a eles ao se oferecer a ajudá-los na ida até a cidade vizinha de Ventura. É nesse momento em que a paixão entre Tonho e Clara se manifesta. Entretanto, Tonho tem de voltar a sua terra, pois o dia da vingança contra ele está chegando e ele tem a obrigação de não fugir, pois isto representaria a total perda da honra da família *Breves*.

Ao voltar para casa percebemos que já estão no mês de abril, um mês já se passou de quando Tonho vingou o sangue do seu irmão. Agora seu destino está no amarelar da camisa ensanguentada dos *Ferreira*. Ocorre que ao mesmo tempo que tudo isso se dá, Clara decide que não agüenta mais viver a vida de artista mambembe e larga Salustiano indo ao encontro de sua paixão, Tonho. Na casa dos *Ferreira*, entretanto, uma tradição é quebrada. Os familiares mentem para o patriarca cego da família ao dizerem que o sangue da camisa havia amarelado sem, entretanto, isso ter ocorrido. Esse fato, o descumprir de uma regra, indica um mal presságio. Alguns acontecimentos inesperados começam a ocorrer. Clara encontra Tonho e os dois acabam por ter uma noite de amor. O filho dos *Ferreira* chega a terra dos *Breves* em meio a uma torrencial chuva, fato que é mostrado no filme como algo absolutamente estranho.

No desencadear dos acontecimentos ocorre que o menino Pacu, ao ver que Tonho estava feliz por encontrar um amor e ao perceber que o matador havia chegado para vingar o sangue da família *Ferreira*, acaba por decidir assumir o lugar do irmão sem que ninguém percebe-se e, coloca no braço a faixa preta do irmão e sobre a cabeça o seu chapéu, e caminha para dentro do mato do sítio. O integrante da família dos *Ferreira*, ofuscado pelos galhos secos, pela chuva e por ter perdido seu óculos em meio a tenção do momento acaba matando por engano Pacu, o filho mais novo dos *Breves*. Pacu dá a sua vida em troca de uma outra vida para seu irmão.

Logo, percebe-se que haveria nisso tudo uma relação entre os eventos ocorrendo de forma incorreta e a quebra dos preceitos do lado dos *Ferreira*. O patriarca dos *Breves* ao ver a desgraça que havia ocorrido ordena desesperado que Tonho vá vingar o sangue do seu irmão imediatamente, sem trégua alguma. Tonho, entretanto, realiza o maior ato de resistência contra aquela dominação patriarcal e não cumpre a ordem. Seu pai intenta matá-lo, mas é impedido pela mãe que se abraça aos prantos ao marido ao ver que não havia mais nada a ser perdido ali, tudo já havia acabado dentro daquela família. A história termina com Tonho tomando um caminho nunca antes trilhado por ele, entrando em uma estrada de terra diferente da que sempre percorria. Essa estrada lhe leva ao mar, onde a história se encerra com o deslumbramento de Tonho ao ver aquela paisagem. Ele havia quebrado com as regras que encaminhavam todos à morte, havia se negado a continuar a interminável onda de vinganças.

2.3.2 O Livro de Ismail Kadaré: Aproximações e Distanciamentos

O livro *Abril Despedaçado* (2007) de Ismail Kadaré relata uma história que se passaria nas montanhas albanesas em meados da década de 1940. Nessas montanhas haveria o *Kannun*, o código de conduta secular, próprio das montanhas albanesas. Esse código seria composto de diversas regras no que se refere a vida nas montanhas e, especialmente, nas que se referem ao modo de se resolver os conflitos de sangue ocorridos naquele local. As montanhas albanesas não possuíam interferência da polícia nem da administração estatal – isso provavelmente influenciou na decisão de Walter Salles em escolher o sertão nordestino como espaço para adaptação, uma vez que este espaço, semelhante às montanhas albanesas, também é pensado como um local naturalmente rural, onde inexistente a presença do estado regulador e os homens sempre tendem a resolver seus problemas de maneiras rústicas.

O personagem principal do livro é Gjorg, um jovem albanês que, após matar um inimigo de sua família passa a ter sua vida dividida em duas partes: o tempo que viveu até aquele momento e os poucos dias que lhe restam de vida. Durante os dias que lhe restam ele acaba encontrando, de passagem, um casal recém casado que decide passar a lua de mel nas montanhas albanesas. Tanto Gjorg quanto a mulher recém casada acabam se encantando um pelo outro à primeira vista e passam o resto dos dias tentando encontrar-se.

Entre as inúmeras regras do *kannun* expostas no livro, podemos citar as seguintes: ao matar alguém em decorrência do *kannun*, era preciso virar o corpo e colocar a arma apoiada na cabeça do morto; era preciso pedir para quem passasse para fazer isso, caso não houvesse feito; existiria a *bessa* pequena, uma trégua dada a favor da família do assassino de 24 horas; antes da *bessa* ser concedida, no calor da morte, tinha-se o direito de atirar em qualquer um do clã (da família) do assassino; haveria também a *bessa* grande, onde eram dados 30 dias de trégua (só a aldeia poderia pedir essa trégua, e só depois do enterro); o assassino deveria fazer parte do enterro (acompanhando o enterro) e do almoço fúnebre (sentando à mesa junto com o clã do morto); carpideiras arranhariam os próprios rostos no cortejo fúnebre e arrancariam os cabelos – só se lavaria o rosto ensangüentado quando se chegasse ao povoado; a comunidade podia romper a *bessa* caso o assassino saísse pelo lugarejo se gabando; era preciso avisar ao morto, antes de dá o tiro; tanto as mulheres como os padres eram excluídos da vendeta, a vingança do sangue no *kannun*. Existem ainda várias regras expostas no livro de Kadaré e que se referem aos rituais do *kannun* nas montanhas albanesas, mas a frase que resumiria o que significa tal preceito para o povo daquele espaço poderia ser apenas a seguinte: “*És livre para sustentares tua hombridade ou para te infamares*” dizia o *kannun*. (KADARÉ, 2007, p.120)

No filme de Walter Salles ele mantém o problema básico do livro: a vida de um sujeito é dividida em duas partes após o cumprimento de uma tradição antiga. Entre os rituais expostos na obra de Kadaré e que não possuem precedentes no Brasil, mas são mantidos por Walter Salles no filme, podemos destacar: a regra da camisa de sangue estendida no varal como indicador do momento da vingança; o ato de virar para cima o corpo do morto após matá-lo; a obrigação do assassino de participar do enterro e de rezar pela alma do morto em meio aos familiares do falecido; e a necessidade do assassino de participar do almoço na casa da família inimiga, após o enterro.

Outros pontos são comuns, tanto no que se refere ao exposto no livro e que são questões vividas na Albânia quanto ao que é pensado como típico do sertão nordestino: a presença das velhas carpideiras chorando ao pé do caixão, sendo que na tradição albanesa há uma prática mais violenta, uma vez que estas mulheres rasgam as próprias faces ficando todas

ensanguentadas enquanto choram no enterro; a noção de que o pai, o chefe da família, deve ser obedecido em todas as suas ordens; a questão da honra familiar ser posta acima de todas as coisas; a necessidade de vingar a morte de um familiar, no momento em que se descobre quem o matou; e a briga por pedaços de terra como precursora de conflitos entre famílias.

Nos pontos expostos acima Walter Salles foi fiel ao exposto na obra literária que inspirou o seu filme. Mas não são imagens que se referem, necessariamente, às realidades do sertão nordestino, uma vez que todos esses pontos são expostos no livro de Kadaré, que trata de uma história que se passa nas montanhas albanesas. Mas, juntando-se a esses pontos, outras imagens são expostas, outras visões do homem nordestino e do espaço que este habita nos são fornecidas pelo filme. Essas imagens são as que, colhidas de uma imagética gestada historicamente, revelariam o vínculo que o filme possui com a história, com as imagens historicamente construídas, repetidas e consagradas desse espaço e desse homem.

2.4 Estereótipos do Nordeste e de seu Espaço: o Acionar das Imagens Inventadas

Pensar o nordestino como um indivíduo detentor de certas características que o diferenciariam dos demais decorre de um processo de construção imagético-discursiva em torno deste. Essa construção, conforme Albuquerque Jr. (2003), parte de uma lógica, a lógica da semelhança e do apagar de possíveis diferenças. A construção dessa identidade de gênero, por sua vez, acompanhou a construção da região que este habita. É preciso, pois, compreender essas questões e quais elementos passaram a definir tal espaço e tal indivíduo e que intencionalidades foram obedecidas no momento de tal construção.

No que concerne à historicidade da definição e da invenção de determinados discursos em torno da região, podemos nos utilizar das reflexões de Siqueira (2000) que também busca demonstrar que as regiões são espaços historicamente construídos, cabendo a quem se propõe analisar tais construções, buscar perceber quais intencionalidades encontram-se ensejadas em meio a esses discursos construídos. Partindo disto é possível perceber que as elites do Nordeste, especificamente de Pernambuco, buscaram determinados mecanismos discursivos que definissem e delimitassem a identidade do Nordeste para com isso alcançar determinados objetivos.

É possível ainda afirmar que o Nordeste brasileiro é um espaço, assim como muitos outros ao redor do mundo, que carrega em sua constituição uma série de possibilidades de observação. Essas possibilidades foram sendo suprimidas, selecionadas e instituídas a partir

de uma série de intencionalidades que encaminhavam e forjavam um discurso sobre esse espaço e sobre o sujeito que aqui habitava. Albuquerque Jr. (2007) afirma que na invenção imagético-discursiva do Nordeste, é possível observar que a criação da ideia de Nordeste e, conseqüentemente, da ideia de ser nordestino, surgiram neste próprio espaço, tendo sido produzidas pelas elites políticas e intelectuais locais (ALBUQUERQUE Jr, 2007, p. 90). Entre os aspectos mais acionados na construção de uma imagem para essa região, podemos destacar: o uso por parte das elites regionais do discurso da seca; a perda por parte dessa mesma classe, no final do século XIX e início do século XX, da hegemonia econômica, ao ver seu produto (o açúcar) perder espaço para o café no cenário nacional e internacional; e a busca constante por se contrapor a nova elite econômica, política e cultural que surgia na região sul, buscando isto através da construção de um discurso balizado na tradição, contrapondo-se a ideia modernizadora do sul. (ALBUQUERQUE Jr, 2007, p.95)

Logo, a noção de Nordeste será desenvolvida com um intuito bem peculiar: obter barganha. As elites políticas e econômicas construíram uma imagem de Nordeste miserável e sofredor com a seca, divulgando uma imagem de que nesta região haveria muita pobreza. A partir disso visavam obter, por parte do Estado, recursos para a região. Estes recursos iriam ser utilizados em obras contra a seca com o intuito de amenizar a precariedade da vida dos indivíduos que aqui se encontravam. Entretanto, o que se efetivou foi o acúmulo de riquezas por parte dessa elite e a manutenção de situações de dificuldade para boa parte da população como forma de manter sempre vivo o trunfo que estes políticos possuíam. Isso é o que se convencionou chamar de “indústria da seca”. Com isto, a imagem do sertanejo, que começa então a ser pensado como o típico habitante dessa região, passa a ser construída como um sujeito flagelado, retirante, um degradado física e moralmente. É a partir daí que o nordestino começará a sofrer muitos dos preconceitos de que é vítima. (ALBUQUERQUE Jr, 2007, p.95)

Nessa construção da ideia de Nordeste foi fundamental, segundo Albuquerque Jr., a contribuição do Movimento Regionalista e Tradicionalista do Nordeste. Esse movimento buscou construir uma imagem de Nordeste relacionado com a tradição e com o passado, contrapondo-se ao movimento modernista de São Paulo. Graças a isso, ainda hoje, o Nordeste é relacionado com essa característica. Esse movimento definia o Nordeste a partir de uma repulsa à sociedade burguesa, urbana e industrial. Essa imagem de Nordeste, construída pelos intelectuais da terra, tomará a sociedade açucareira como núcleo formador deste espaço.

Entretanto, também será desenhado um outro Nordeste, delineado principalmente por Djacir Menezes, que será marcado pela influência da produção regional algodoeira e da pecuária. Esse Nordeste será mais seco, onde predomina a seca, o coronelismo, o cangaço e o

messianismo. Esses dois Nordesteiros irão se misturar no imaginário social através de produções literárias e artísticas, inventando homens nordestinos ligados à seca, à violência e ao passado. Esses discursos irão inventar um espaço nordestino visto como rural, onde não há urbanidade. Um espaço inventado e que irá gerar profundos estereótipos para com todos que aqui se encontram. Estereótipos originários justamente do desconhecimento e do distanciamento.

Entretanto, ao afirmarmos que esse espaço foi inventado, não estamos afirmando que este não exista em sua materialidade. A relação que um discurso possui com a visibilidade do espaço é o que determinará se este possuirá ou não forças para ser aceito socialmente. Não afirmamos que a seca não exista, que a pobreza e a fome não ocupem o espaço nordestino. Mas atentamos para o apagamento das multiplicidades, para a ocultação da heterogeneidade cultural que um espaço como o nordestino comporta em benefício da divulgação de uma imagem fixa que delimita, inferioriza e sufoca o diferente. E foi isso o que ocorreu no momento em que a construção discursiva em torno deste espaço foi realizada. Outro ponto que deve-se atentar é que no momento em que as diferentes linguagens representam o real, estão também a instituir este em um movimento de dupla influência. Logo, podemos afirmar que um grupo local específico teve papel fundamental na constituição e na formação de uma imagem do Nordeste. Este grupo utilizou-se de mais variados meios para veicular essa imagem pretendida para o Nordeste – entre elas estão a literatura, o cinema, a música, a pintura, o teatro, e a produção acadêmica – e contribuiu na geração de pontos de observação sobre tal região.

Em resumo, é possível entender que o nordestino é pensado, assim como Albuquerque Jr. (1999; 2003) e Ceballos (2003) nos indicam, como uma construção discursiva que é fruto de uma reação. Uma reação das elites regionais contra um homem urbano, moderno. Essa reação ocorre porque esse homem moderno estava relacionado ao sul, região que despontava como a mais desenvolvida do país e provocava, nas elites do norte, um ressentimento, pois estas viam seu poder de influência diminuir com o avançar dessas novas elites no Brasil. Logo, a representação do homem nordestino é inventada em meio a uma atmosfera de ressentimento, de medo da perda de poder e do desejo da manutenção de antigas regalias. Fruto desses sentimentos, essa representação não ganhou status de positividade na sociedade brasileira. Muito pelo contrário, serviu como pecha de inferiorização dos homens que nasciam nessa região recentemente demarcada e produziu estereótipos que se estenderam no tempo, chegando aos dias atuais, e que igualmente demarcavam/demarcam o campo de ação dos sujeitos que aqui nasciam/nascem.

Entre os estereótipos construídos em torno do nordestino e que são expostos em *Abril Despedaçado* podemos elencar os seguinte: a defesa da honra, macheza, a valentia, a coragem, a violência, a ignorância, o jeito angustiado de ser e a condição de miserável. Sobre a construção de um nordestino defensor da honra, aliada essa ao uso da violência, Albuquerque Jr (2003) afirma que:

[...] tema constante no discurso regionalista ao traçar as características do nordestino é o do valor que este confere à honra pessoal, em nome da qual é legítimo até que mate. A honra pessoal não podia ser atacada nem por outro homem, nem por sua mulher. Um homem sem honra não existia mais, era considerado um pária na sociedade [...] Sem autoridade judiciária ou policial para resolver os atentados à honra dos potentados da colônia, eles tinham que recuperá-lo com as próprias mãos [...] (ALBUQUERQUE Jr, 2003, p. 196)

Em *Abril Despedaçado* notamos como o diretor encaixa a trama nesse tema, apontado por Albuquerque Jr., como constante do discurso regionalista. Os personagens do filme se encontram em meio justamente a esse drama, de lutar sempre para se manter a honra. Sem a presença do poder do estado, a honra deve ser mantida através da violência interpessoal. E como um adendo que demonstra a masculinidade desse espaço, as regras dizem que só os homens têm o dever de morrer pela honra e pela terra da família. Seria como se a morte de uma mulher não tivesse o mesmo valor, não redimisse o sangue da família.

E sobre esse uso da violência, Albuquerque Jr. ainda demonstra como um discurso, de cunho naturalista, buscava indicar de onde viria essa propensão:

Essa necessidade de afirmar o poder masculino, que Djacir Menezes localiza entre os indígenas, seria extensiva a toda a plebe rural que daí se formou. Daí nasceria a tradição de violência e desmandos no sertão, homens em constante choques entre si e com os agente do poder; tudo para provarem ser machos, não suportando qualquer tipo de humilhação [...] Esta forma de ser nordestino teria sido transmitida pela própria educação que era dada pelas famílias a seus filhos. Família cuja autoridade absoluta era do pai, e em torno de seu poder, vontades e expectativas, tudo girava (ALBUQUERQUE Jr, 2003, p.242-243)

Em *Abril Despedaçado* percebemos bem essa imagem que centraliza os desejos da família em torno do pai. Tanto na família *Breves* quanto na família *Ferreira* é o patriarca quem determina o que deve ser feito. Se há a contestação dentro das casas elas aparecem como elementos dissonantes, justamente como a quebra dessa tradição.

Tendo esse homem, exposto no filme, se encaixado dentro dessas características construídas em torno do nordestino, o espaço não haveria de fugir a essa estereotipia e entre as imagens que marcariam o espaço e são expostas na obra podemos, assim como fizemos

com as características do homem nordestino, elencar algumas. O espaço exposto no filme é: seco, pobre, ensolarado, rural, tradicional, triste, desértico. As vidas que aqui são vividas acompanham o movimento da moenda de cana. As pessoas giram e não saem do lugar.

Nesse ponto podemos destacar duas influências na produção de *Abril Despedaçado* por Walter Salles: o Cinema Novo e de modo especial o filme já citado anteriormente, *Vidas Secas* (1963) de Nelson Pereira dos Santos. Sobre essas duas influências do diretor de *Abril Despedaçado*, Albuquerque Jr. (1999) também as analisa, encontrando no Cinema Novo e no discurso literário de esquerda, características que os distanciam do discurso regionalista e ao mesmo tempo os aproximam:

O Nordeste, do discurso dos intelectuais de esquerda, termina por estar preso à mesma trama imagética e enunciativa da visão conservadora, saudosa e romântica que o constituiu; termina por atualizar imagens e enunciados há muito tempo usados pelas oligarquias locais no seu discurso da seca, para conseguir a piedade nacional. A máquina imagética e discursiva que é o Nordeste termina por tornar este discurso da esquerda, mais um a tomar este espaço como o lugar da construção da autenticidade cultural da nação; o lugar da preservação das tradições; o lugar da luta contra a constituição de um espaço burguês no país; o lugar da luta contra a modernidade. (ALBUQUERQUE Jr, 1999, p.293)

Logo, Albuquerque Jr. (1999) acaba por afirmar que, apesar de possuírem interesses diferentes, tanto os tradicionalistas quanto os discursos de esquerda (e nesse campo se enquadram as produções do Cinema Novo e obras literárias como a de Graciliano Ramos, que inspirou a produção do filme homônimo por Nelson Pereira dos Santos), terminam por utilizar-se de uma mesma noção do Nordeste. Uns com o intuito de reagir contra uma nova região que estava despontando como privilegiada no cenário nacional, e outros com o desejo de criticar e de se rebelar contra as injustiças que esse mundo moderno acabou por gerar. Sairia do Nordeste, do espaço da tradição, a semente que germinaria a revolta. Ou seja, de uma forma ou de outra, era interessante que o Nordeste e o homem nordestino fossem pensados como deslocados de uma possível modernidade, como detentores de preceitos relacionados à tradição.

Outras questões interessantes de serem pensadas e que são expostas no filme se referem aos termos utilizados para localizar a trama no espaço-tempo. Define-se que a história se passa no sertão nordestino, em 1910. Entretanto, o termo Nordeste só passou a servir como referência dessa região que hoje está delimitada, a partir de 1919. Antes disso o termo usado para se referir a esse local era Norte. Logo, é utilizado um termo atual para se referir a um evento dito de uma época onde não se denominava o local onde o filme é retratado com essa designação. Mas a questão que se insere é que Walter Salles pode até não falar a “verdade”

sobre o Nordeste, mas está no “verdadeiro”. E seu discurso passa a ser pensado como detentor de uma verdade justamente por está nesse verdadeiro, nessa zona de aceitação, nesse setor confortável onde o poder autoriza que se transite. Por coadunar com um discurso já consagrado, por desenhar a paisagem de acordo com o ideário social, por obedecer a “polícia discursiva” (FOUCAULT, 2009, p.35), que inspeciona nossas falas sobre algo ou alguém, é que seu filme, na atualização de todas essas imagens expostas e que vieram sendo gestadas historicamente a partir do movimento regionalista do início do século XX, acaba por ganhar força.

Existe uma região no discurso que é aberta a “todos os ventos e postas, sem restrição prévia, à disposição de cada sujeito que fala” (FOUCAULT, 2009, p.37). No caso nordestino essa região é a que obedece à essas regras de dizibilidade sobre o Nordeste e o sujeito que aqui habita, e caso seja um discurso imagético, que obedece às regras de visibilidade desse contexto. Para que o discurso exposto em *Abril Despedaçado* não enfrentasse o embate do poder, para que ele ganhasse foros de verdade, foi preciso que ele seguisse os rituais ao falar do Nordeste, obedecendo aos modos de se fazer/dizer esse espaço. O filme se utilizou do conjunto de signos que acompanharam o discurso exposto na obra. Caso contrário, caso Walter Salles não tivesse obedecido a lógica da semelhança, encaixado seu discurso dentro da malha imagética exposta acima, teria enfrentado restrições. (FOUCAULT, 2009, p. 29)

A violência do homem nordestino foi relacionada ao vínculo com a terra, o lugar da mulher foi posto à margem na exposição do cenário e do drama que envolveu os homens; os conflitos entre estes, a questão da honra e a paisagem nordestina casaram perfeitamente com a trama imagética tradicional.

CONCLUSÃO

Walter Salles produziu uma história para consumo coletivo. Ao gravar em um suporte (a película) ele garantiu a perenidade dessa história. As formas de difusão e circulação do filme também contaram para a eficácia na transmissão dessas imagens dentro da sociedade. Uma vez que seus filmes figuram entre os melhores produzidos no país, ele acaba por provocar emoções com suas películas em inúmeros espectadores. Seus filmes são consumidos, especialmente, por uma classe média. Ele conseguiu, através de uma riqueza de detalhes, de uma profundidade de imagens e interpretações que se harmonizaram com uma trilha sonora que se inseriu na trama de uma maneira que reforçou a mensagem e a emoção que o mesmo desejou provocar em quem assistiu o filme, e pela sensibilidade de sua história, juntamente com o poder de sua narrativa, fincar na memória do público que consumiu sua produção uma mensagem e uma imagem de Nordeste. No filme *Abril Despedaçado* ele, através de uma história que remete ao superar da dominação imposta por uma tradição que mata, acabou por reforçar, no momento em que usou toda a malha imagética gestada historicamente, o discurso da paisagem nordestina como território dessa tradição, mas onde haveria, junto a essa tradição, homens capazes de criar um território da revolta, homens corajosos que desafiarão, de forma ousada, o poder. Já nesse ponto ele assemelhou-se ao que o Cinema Novo buscou dizer do espaço nordestino.

A grande questão de *Abril Despedaçado* é a da quebra com a tradição, a fuga para outra realidade, o escapar do ciclo vicioso da morte e, conseqüentemente, o escapar da paisagem e dos sujeitos que criam toda essa vida de atraso, angústias e mortes. Logo, é preciso se afastar do sertão, é preciso negar essa vida vazia, seca e monótona do homem do sertão e é também preciso não se sujeitar as regras incompreensíveis e irracionais que são postas em prática nesse território, o território do passado, o território do atraso, onde tudo falta, onde a mudança e o moderno correm para fora, não permanecem aqui. O filme trata da crise de um mundo, de uma vida e de um modo de viver.

Já o que intentamos foi demonstrar que quando se quer instituir um saber sobre o real, constrói-se uma ilusão e a repete continuamente. O diretor Walter Salles foi mais um que bebeu dessa fonte de repetições e, como um homem que toca o boi em uma bolandeira, contribuiu para que essa imagética continuasse a girar no imaginário social.

Com o homem nordestino ocorreu que foi criada uma representação da realidade objetiva, suprimiu-se as diversidades e repetiu-se ela continuamente, por diversos meios. Foi assim que nasceu um saber sobre o Nordeste. Nasceu também um muro que cercou o campo

de possibilidades da região e dos sujeitos que aqui ficaram. Cabe a nós desconstruir esse muro, mostrando sua contingência, desnaturalizando-o. Toda produção que visa rever imagens, que oferece novas formas de ler e sentir o já posto, só vem a somar na missão da quebra dos estereótipos. Quanto mais se diz que as coisas estão a ser, necessariamente, limitadas por barreiras discursivas, quanto mais se mostra, justamente, a historicidade dessas barreiras, mais a rompemos.

O nosso trabalho partiu do estranhamento que as imagens relacionadas ao espaço e aos homens que habitam tal espaço e que ainda hoje são veiculadas com uma certa força provocam em nós. Por não se sentir ambientado diante dos estereótipos que restringem o que é o homem nordestino e o seu espaço é que nos movimentamos em busca do entendimento da construção de tais estereótipos e atentamos para o fato de que a repetição de tais imagens só engrossa o caldo da homogeneização dos sujeitos que aqui se encontram e do apagamento das diferenças, quando a visibilidade exposta coaduna tão fortemente com a visibilidade que foi incentivada a ser pensada como “típica” do Nordeste e do nordestino, no início do século XX.

Nesse sentido, este trabalho guardou um viés político, pois se relacionou com a política da desconstrução de imagens, com o derrubar de fronteiras que delimitam identidades, ou com discursos que visam, justamente, a solidificação dos sujeitos. Pensamos as identidades como o terreno das multifaces e, principalmente, quando se referem a um espaço e a um gênero, como realidades extremamente polimorfas, multifacetadas e que, mesmo que não tenhamos o desejo de percorrer todas as possibilidades de ser, desejamos que todas elas possam ser pensadas como existentes, como autênticas e dignas de se manifestarem em qualquer espaço, em qualquer lugar.

E após termos percorrido todo esse caminho, nos questionamos: seria heresia falar de um outro Nordeste? Um Nordeste visto por outros ângulos, pensado em suas multiplicidades, aceito como espaço onde impera uma diversidade e não uma homogeneização? Seria heresia falar que o Nordeste não é só isso que se diz, que o homem nordestino não é só isso que hegemonicamente se pensa? Seria heresia dizer que todas essas imagens, que tudo isso que cristalizou-se no tempo e no espaço como marcas de nossa região são fruto de uma construção discursiva, que estamos muito mais acostumados a dizer tudo isso do que a vê? Ou mais! Seria heresia desejar que o Nordeste tenha seu modo de existência posto em xeque, que o Nordeste desapareça dentro de si próprio? Sim, esse pensar diferente da norma é um heresia. Mas somo hereges confessos nessas questões, nos unimos aos já numerosos hereges que quebram com o confortável discurso dominante, e escapamos voluntariamente do agradável território dos que não se questionam sobre isso. Desejamos apenas que nossa heresia um dia

deixe de ser heresia, deixe de ser o discurso menor. Desejamos que muitos saibam que é na constatação das intencionalidades daquilo que nos envolve que entendemos um pouco mais sobre nós mesmos e sobre o mundo em que estamos situados, e que é na celebração da multiplicidade das imagens, na aceitação das diferenças, na celebração de um Nordeste e de um homem nordestino pensados como inapreensíveis pelas palavras, que ficamos um pouco mais libertos. Que este trabalho se junte ao outros que já existem, e que como um bom discurso de um herege, de um que pensa diferente, esse trabalho possa contribuir nessa causa.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBUQUERQUE Jr, Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes*. Recife: FJN, Ed. Massangana; São Paulo: Cortez, 1999.

_____. *Nordestino: uma invenção do falo; uma história do gênero masculino (Nordeste 1920 1940)*. Maceió: Edições Catavento, 2003.

_____. *Preconceito contra origem geográfica e de lugar: as fronteiras da discórdia*. São Paulo: Cortez, 2007.

CASTELLS, Manuel. *O Poder da Identidade*. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

CEBALLOS, R. *Os “maus costumes” nordestinos: invenção e crise da identidade masculina no Recife (1910-1930)*, 2003, 152f. Dissertação (Mestrado em História), Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da UNICAMP. Campinas, SP, 2003.

FERRO, Marc. *O filme, uma contra-análise da sociedade?* In: Cinema e História. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992. p.79-115

_____. *O conhecimento histórico, os filmes, as mídias*. Disponível em: <<http://www.oohodahistoria.ufba.br/artigos/sobremidiasconhecimento.pdf>> Acesso em: 23 de agosto de 2010.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. Aula inaugural no Collège de France pronunciada em 2 de setembro de 1970. 18ª edição. São Paulo: Edições Loyola, 2009.

_____. *O Que é um Autor? (Conferência)*. In: *Ditos e Escritos – Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. V. 3. São Paulo: Forense Universitária, 2006. p. 264/298.

GONÇALVES, Mariana Mól. *Por um cinema humanista: a identidade cinematográfica de Walter Salles, de A grande arte até Abril Despedaçado*. UFMG. Escola de Belas Artes, 2008. Dissertação (mestrado).

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

KADARÉ, Ismail. *Abril Despedaçado*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

MÉNDEZ, Natalia Pietra. *Relações de gênero e suas representações na linguagem cinematográfica: uma análise do filme Abril Despedaçado*. In: *Fazendo Gênero 8*, 2008, Seminário Internacional Fazendo Gênero: corpo, violência e poder. Florianópolis: Editora Mulheres, 2008.

NOLASCO, Sócrates. *De Tarzan a Homer Simpson: banalização e violência masculina em sociedades contemporâneas*. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

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

SCOTT, Joan. *Gênero: uma categoria útil para a análise histórica*. Educação e Realidade, V.20(2), 1995.

SIQUEIRA, Antonio Jorge. *Nação e Região: os discursos fundadores*. FUNARTE, 2000. Disponível em: <<http://www.fundaj.gov.br/observaNordeste/obte025.pdf>> Acesso em: 23 de agosto de 2010.

STADNIKY, H.P. *História e cinema: reprodução simbólica da masculinidade hegemônica e subversões do desejo*. In: Fazendo Gênero 8, 2008, Seminário Internacional Fazendo Gênero: corpo, violência e poder Florianópolis: Editora Mulheres, 2008. v.1. p.1-17.

SITE CONSULTADO

www.abrildespedacado.com.br (acesso em 25 de setembro de 2010).

FICHA TÉCNICA DO FILME ANALISADO

SALLES, Walter. *Abril Despedaçado* (Brasil / Suíça / França). **Filme, 2001.**

Direção: Walter Salles

Elenco: Tonho (Rodrigo Santoro), Pai (José Dumont), Pacu (Ravi Lacerda), Mãe (Rita Assemany), Salustiano (Luiz Carlos Vasconcelos), Clara (Flavia Marco Antonio). Inácio (Caio Junqueira), Avô de Isaías (Everaldo de Souza Pontes), Mulher de Isaías (Mariana Loureiro), Isaías (Servílio de Holanda), Mateus (Wagner Moura), Reginaldo (Gero Camilo). Participações especiais: Seu Lourenço (Othon Bastos), Família Ferreira (Vinícius de Oliveira), Família Ferreira (Soia Lira), Família Ferreira (Maria do Socorro Nobre). **Roteiro:** Walter Salles, Sérgio Machado e Karim Aïnouz **Fotografia:** Lula Carvalho **Música:** Antônio Pinto **Montagem:** Marcelo Pedrazzi / **Conselheiro artístico:** Jürg Hassler **Distribuição:** VídeoFilmes

Adaptação:

Abril 1910

Na geografia desértica do sertão brasileiro, uma camisa manchada de sangue balança com o vento. Tonho (Rodrigo Santoro), filho do meio da família Breves, é impelido pelo pai (José Dumont) a vingar a morte do seu irmão mais velho, vítima de uma luta ancestral entre famílias pela posse da terra. Se cumprir sua missão, Tonho sabe que sua vida ficará partida em dois: os 20 anos que ele já viveu, e o pouco tempo que lhe resta para viver. Ele será então perseguido por um membro da família rival, como dita o código da vingança da região. Angustiado pela perspectiva da morte e instigado pelo seu irmão menor, Pacu (Ravi Ramos Lacerda), Tonho começa a questionar a lógica da violência e da tradição. É quando dois artistas de um pequeno circo itinerante cruzam o seu caminho... *

* O fragmento supracitado foi retirado do verso do invólucro do DVD do filme *Abril Despedaçado*.