

See discussions, stats, and author profiles for this publication at: <https://www.researchgate.net/publication/328492857>

# ABRIL DESPEDAÇADO: MUNDO FICCIONAL E CONDIÇÕES DE PRODUÇÃO DO DISCURSO

Chapter · October 2018

---

CITATION

1

READS

288

1 author:



João Massarolo

Universidade Federal de São Carlos

30 PUBLICATIONS 8 CITATIONS

SEE PROFILE

Some of the authors of this publication are also working on these related projects:



OBITEL [View project](#)



Analise do discurso [View project](#)

# ABRIL DESPEDAÇADO: MUNDO FICCIONAL E CONDIÇÕES DE PRODUÇÃO DO DISCURSO

JOÃO CARLOS MASSAROLO<sup>1</sup>

Universidade Federal de São Carlos  
Rodovia Washington Luís, km 235 – SP-310 – 13565-905 – São Carlos – SP – Brasil

massarolo@terra.com.br

**Resumo.** *A construção de um mundo ficcional é um processo complexo e elaborado a partir das condições de produção do discurso marcado pelo hibridismo de linguagem. Este artigo aborda construção do mundo ficcional do sertão através da perspectiva da Análise do Discurso.*

**Palavras-chave.** *Cinema. Mundo ficcional. Condições de produção. Análise do Discurso.*

**Abstract.** *The construction of a fictional world is a complex process drawn from the discourse production conditions marked by hybridity of language. This article discusses the construction of the fictional world of 'sertão' through the perspective of Discourse Analysis.*

**Keywords.** *Cinema. Fictional world. Production conditions. Discourse Analysis.*

## Introdução

Os universos ficcionais do sertão, construídos entre o mar e o deserto, são conhecidos dos espectadores e foram retratados pelo cinema brasileiro como sinônimo de paisagem seca e árida. Em **Abril Despedaçado** (2011), as condições de produção desse discurso é reconfigurada tanto pela direção de Walter Salles quanto pela fotografia de Walter Carvalho. Neste filme a paisagem do sertão surge como cenário de uma epopéia histórica que somente vai ganhar sentido e significado quando a camisa manchada de sangue estendida no varal começa a amarelar, fazendo com que o (des) necessário sacrifício familiar seja suplantado pela vontade de conhecer o mar. A condição de produção desse universo filmico representa um lugar em que a língua, a história e a ideologia se manifestam como um “efeito de sentido entre interlocutores” (Orlandi: 1996, p. 42).

Nesta perspectiva, **Abril Despedaçado** é a história da construção de um mundo ficcional localizado num espaço/tempo qualquer, pertencente tão somente ao universo narrativo tradicional e inspirado no livro do escritor albanês Ismail Kadaré. Neste livro o autor aborda a tradição de vinganças de sangue na Albânia, codificadas por uma legislação rígida, o *Kanun*. Esse sistema de regras determina quando e como alguém deve ser morto para reparar alguma ofensa feita a um clã. De um lado a família Breves,

---

<sup>1</sup> Professor Associado do Departamento de Arte e Comunicações da UFSCar. Doutor em Cinema e Audiovisual pela Escola de Comunicações e Artes (ECA/USP). E-mail: massarolo@terra.com.br

que tira o sustento do plantio da cana-de-açúcar, de um velho engenho de cana e uma junta de bois cansados e, de outro, o feudo vizinho dos Ferreira. O patriarca cego dos Ferreira (Everaldo Pontes) é um latifundiário, criador de gado, que mora num casarão com os netos e a esposa. Os Breves cultivam a monocultura da cana de açúcar, uma indústria que entra em decadência com o fim da escravidão, no final do século XIX.

Desde priscas eras, essas famílias lutam entre si, subjugadas pelo código da vendeta – a vingança por ofensa. Nada do que fazem ou deixam de fazer pode mudar essa situação aparentemente imutável. Trata-se de um conflito que atravessa gerações e cujas origens perderam-se no tempo, impondo-se na inóspita e dura paisagem do sertão como a mais pura expressão de um código de honra medieval. Em terra de cegos, a única regra válida é o “olho por olho, dente por dente”. Deste modo, o sangue derramado de um lado é reparado pela dor de uma perda do outro lado do conflito. Ou seja, quando um Breves mata um Ferreira, este clã tem o direito de exigir a morte de um membro da outra família, e assim sucessivamente.

Incentivado pelo pai, que deseja vingar a morte do filho mais velho, pois se trata de uma história de vendeta de famílias, Tonho arma uma emboscada. Na sequência de perseguição, caçada humana e assassinato no meio da secura do sertão, uma das mais significativas do filme, a câmera segue os personagens que correm no meio dos mandacarus, querendo testemunhar o momento do clímax. O ponto de vista dos oponentes é mostrado pela montagem paralela das ações. A corrida termina quando as linhas de ação convergem para a queda cinematográfica de um membro da família Ferreira. O homem corre para não ser atingido e se esquivar do destino ao mesmo tempo em que, planos próximos tomados na perspectiva subjetiva denunciam a presença da morte. A montagem intensificada da sequência aumenta a velocidade narrativa e os planos únicos articulados por meio de enquadramentos fechados reforçam o caráter espetacular da cena.

Seguindo a tradição da família Breves e de seus opositores, a família dos Ferreira, Tonho participa do velório e recebe do chefe do clã rival, que é cego, uma tarja preta e a promessa de trégua por um mês antes da retaliação. O patriarca dos Ferreira é a metáfora do povo “cego e vingativo”. Desde os anos 1960, esta imagem do povo é recorrente no cinema brasileiro.

Em **Abril Despedaçado**, Walter Salles revisita os códigos que foram estabelecidos por uma cultura medieval e que consiste basicamente na idéia de vingança a qualquer custo. Essa estrutura insere-se na tradição das narrativas de longa duração (forma épica), em que a série de mortes anunciadas transforma o universo ficcional do sertão num mundo maior do que a história do filme, maior até do que o próprio universo criado em torno do sertão-mar, já que as especulações de cada cineasta tende a expandir as narrativas do sertão em diferentes direções.

**Deus e o Diabo na Terra do Sol** (1964) de Glauber Rocha, por exemplo, é um filme emblemático das condições de produção que insere o universo ficcional do sertão numa ordem discursiva que buscava privilegiar no plano estético-político, a concepção de um povo excluído e agente da revolução, portador de uma nova ordem social e sujeito da sua própria história, visto como fantasma da burguesia (Pêcheux:1990, p.8). Neste contexto, a produção de imagem materializada num modelo explicativo da realidade é condicionada a figurar como uma imagem alegórica do sistema de exploração da miséria do povo.

Em **Abril Despedaçado**, a fotografia de Walter Carvalho provoca deslocamentos significativos no discurso que se pretende passar como um modelo explicativo da realidade. A precariedade da vida e a brutalidade dos habitantes da caatinga são confrontadas por uma fotografia bela e expressiva, que enaltece e serve de moldura para a paisagem do mundo-sertão, motivo pelo qual este filme é analisado neste artigo como uma obra empenhada na renovação temática e estilística do cinema brasileiro na primeira década deste século.

### **Construção do mundo ficcional**

No sertão brasileiro em 1910, o menino Pacu (Ravi Ramos Lacerda), de aproximadamente 10 anos, é o mais jovem dos três filhos da família Breves. A família vive do plantio, corte e processamento da cana. O patriarca da família (José Dumont) é um conservador retratado no filme como uma figura austera e sisuda, acostumado a lidar com as adversidades do trabalho duro do campo e que exige a obediência cega de seus filhos, tal como a postura do patriarca num clássico do cinema italiano, **Pai Patrão** (1977), de Paolo e Vittorio Taviani.

Em **Abril Despedaçado**, assim como outros filmes nacionais produzidos na primeira década deste século, o mundo ficcional do sertão indica a assunção de uma voz que procura se exprimir diretamente, levando em consideração sua dinâmica cultural. Na abertura do filme, o menino Pacu<sup>2</sup>, irmão menor do protagonista da história, caminha solitariamente pela madrugada e no silêncio da mata busca na memória uma história, mas algo o impede de se lembrar e, no seu lugar, outra história tem início. Esta é a história que o filme narra sobre a tragédia que se abateu sobre a família Breves, contada através de um flashback de 90 minutos, tempo de duração do filme. Essa seqüência introduz o espectador na história a partir do ponto de vista do menino Pacu e é retomada no clímax do filme, do mesmo ponto em que havia sido interrompida.

O menino Pacu não se lembra da outra história que deseja contar porque a memória desses acontecimentos encontra-se inserida numa formação discursiva, cujo acesso lhe é negado. Essa interdição pode-se assim dizer, funciona como uma interpelação do indivíduo como sujeito pela ideologia. O fato de o menino Pacu contar uma história e, ao mesmo tempo, tentar lembrar-se de outra, evidencia a ordem do discurso no qual ele encontra-se inserido enquanto sujeito histórico. Aquilo que permanece opaco na memória de Pacu torna-se transparente nas imagens de um sonho premonitório que antecipa o desfecho da trama.

Neste sonho, o menino Pacu vê a si mesmo num momento feliz, montado sobre os ombros do irmão mais velho, Inácio (Caio Junqueira), em meio a um canavial aberto, na imensidão do sertão-deserto, antes dele ser abatido por um tiro de espingarda, disparado por um rival que o espreita na mata<sup>3</sup>. A morte de Inácio é mostrada num plano geral. Uma morte sem sentido que marca o início de um novo ciclo de bestialidades.

---

<sup>2</sup> Tonho e o ‘menino’ Pacu são personagens que fazem uma alusão a família de retirantes que fogem da seca do sertão numa obra clássico do cinema brasileiro, **Vidas Secas (1963)**, de **Nelson Pereira dos Santos**.

<sup>3</sup> Na obra clássica de Sérgio Leone, **...Era Uma Vez na América (1968)**, o tema central do filme é a história do sacrifício a que é submetido o irmão mais velho na tentativa de salvar o irmão menor.

O menino Pacu acorda assustado com o pesadelo e somente se acalma na presença do seu irmão mais velho. Esse mecanismo de antecipação permite ao irmão menor colocar-se no lugar do seu interlocutor preferido, o irmão mais velho, buscando antecipar os efeitos de sentidos que os acontecimentos em curso irão produzir no irmão mais velho e em si mesmo. A partir desse pesadelo, o menino Pacu direciona a sua fabulação para os aspectos essenciais da história. No final do prólogo, as cenas do sonho e a fotografia amarelada dependurada na parede da casa se misturam à lembrança do irmão mais velho, Inácio, morto pela família rival, convergindo finalmente para o sangue que amarela na camisa que seca ao vento no varal.

Findo o período regulamentar de trégua obrigatória, o filho do meio, Tonho (Rodrigo Santoro), tem a missão de vingar a honra da família. O pai diz: “você sabe o que você tem que fazer?!” Tonho vive num mundo dominado por normas e obrigações familiares. Sujeitado pelo discurso da autoridade familiar a cometer um ato de vingança, ele atravessa o limiar do mundo conhecido e acessa um mundo especial, o universo do sertão-deserto. Nessa travessia, Tonho se depara com um poderoso aliado, seu irmão menor, que usa o domínio da fala para entrar nos domínios da memória e, deste modo, auxilia o irmão mais velho a completar sua jornada. Como recompensa, Tonho ganha o elixir da vida: o amor de uma deusa. Na história fabulada do ponto de vista do menino Pacu, Tonho realiza em todos os sentidos a ‘jornada do herói’ (Vogler:1997).

A formulação desse discurso evidencia o trabalho da memória no processo de construção de sentidos. Segundo Pêcheux (1999, p. 50), a memória é constituída pelos “sentidos entrecruzados da memória mítica, da memória social inscrita em práticas, e da memória construída do historiador”. Nesta perspectiva, o ato de fabulação do menino Pacu é um gesto de autoria, no qual a sua relação com a memória (interdiscurso) define o espaço de interpretação no qual o narrador se insere e pelo qual se constitui como tal. A fabulação é uma estratégia recorrente na cinematografia brasileira quando se trata de tematizar a questão dos universos ficcionais do sertão. **Abril Despedaçado** mescla em sua estrutura narrativa a fábula, a lenda e a tragédia para questionar o mundo das regras, deveres e obrigações familiares que reina de forma absoluta na localidade denominada ‘riacho das almas’.

Segundo o menino Pacu: “o riacho secou e só restaram as almas” e ao dizer isso ele descortinava um mundo maior do que a moenda de cana e rapadura; um mundo que estava muito além do ‘riacho das almas’. O discurso do menino Pacu articula a noção da terra natal como um lugar de resistência, de formulação de novos desejos e de configuração de novos territórios. Como o próprio título do filme sugere, é lá onde os sentidos se repartem<sup>4</sup> que o político aparece na sua real dimensão. Para o analista do discurso, essa prática evidencia o “processo pelo qual se estabilizam sentidos para povo em uma ou outra formação discursiva e, na medida mesma em que se alcança esta compreensão, poder ir além do jogo dessas formações” (Orlandi: 2003, p.27).

Na cena de abertura de **Abril Despedaçado**, Walter Salles aborda em tom naturalista, o estilo de direção que pretende adotar para retratar a dura realidade do sertão, com o objetivo de realçar o isolamento e as precárias condições de vida dos protagonistas da história. Essa realidade, aceita e percebida como ‘natural’ pelos

---

<sup>4</sup> No dicionário eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa, esse é um sentido possível para o adjetivo despedaçado.

membros da família Breves, é retratada no formato de um documentário na ‘seqüência da bolandeira’, em que é mostrado o processo de transformação da cana-de-açúcar em rapadura dentro de um sistema de produção familiar. O registro documental desnaturaliza o olhar que aceita como “natural” o que é produto da ideologia e da história. O plano estético da ‘seqüência da bolandeira’ é uma referência ao documentário **A Bolandeira** (1966), de Wladimir Carvalho.

Em **Abril Despedaçado**, a bolandeira é uma máquina de tração animal utilizada para espremer cana e fazer melado e rapadura e ocupa o pátio central da fazenda dos Breves. Neste sentido, a bolandeira simboliza a passagem de um tempo mítico, uniforme e circular, configurado como a repetição do mesmo, infinitamente. As gigantescas engrenagens das rodas do engenho de cana-de-açúcar, puxado por bois, representam uma peça de um jogo de paixões cegadas pelo ódio que transforma a vida de homens e bois numa mesma e única coisa. A circularidade do tempo narrativo é marcada pela rotina da bolandeira e o movimento do balanço, um lugar de especial importância para a fabulação da história.

A seqüência da bolandeira produz um forte impacto narrativo, se constituindo no eixo principal da dramaturgia fílmica de Walter Salles. Essa dramaturgia é pontuada pelos conflitos entre paisagem e personagens, tendo “o silêncio como horizonte, como iminência de sentido” (Orlandi: 2001, p.128). Num primeiro momento, predominam planos abertos e o ritmo do trabalho na bolandeira é lento, pontuado pelo silêncio da mata. No decorrer da história, o crescendo dramático se faz acompanhar pelo aumento de velocidade narrativa e o fechamento progressivo do quadro, com a pontuação na trilha sonora do canto de animais na passagem de cenas importantes. Durante todo o filme, as relações familiares serão submetidas e testadas pelas forças da natureza, os animais, o comportamento da câmera e a disposição dos enquadramentos, assim como a trilha sonora, fazendo com que os diferentes planos narrativos venham a convergir para o tema de um confronto final inevitável.

No interior decadente da casa da família dos Breves, os feixes de luz que atravessam o telhado é uma homenagem à fotografia estourada do curta-metragem **Aruanda** (1960), de Linduarte Noronha, cineasta precursor do Cinema Novo. Essa tendência de misturar características documentais com uma narrativa clássica é uma prática comum no cinema atual e, também, uma estratégia de filiação discursiva de **Abril Despedaçado** às cinematografias nacionais, do qual faz parte, por exemplo, o Cinema Novo. Essa mistura de gêneros e traços estilísticos tem como propósito a reencenação dos diferentes sentidos do mundo-sertão, ressaltando a inter-relação histórica e social, além de fornecer a cada personagem da história a sua realidade, enquanto um sistema de referências percebidas e aceitas como legítimo.

A filiação discursiva ao cinema brasileiro dos anos 1960 é uma postura de aproximação com a realidade política do sertão. Esse conjunto de referências produz um efeito de alusão, recuperando a memória do sertão para o espectador que não está familiarizado com o assunto a partir de um “já dito”, o interdiscurso, situado entre a memória dos acontecimentos e as formas de esquecimento. O diálogo que **Abril Despedaçado** estabelece com o cinema brasileiro dos anos 1960 é reforçado pela voz “em off” que instaura os contornos de uma narrativa cíclica no interior de uma estrutura linear. Esta narrativa cíclica é metaforizada pela bolandeira.

## Condições de produção do discurso

Para a disciplina da Análise do Discurso, a condição de produção difere do conceito clássico de emissor, mensagem e receptor, compreendendo também as formações imaginárias. Num diálogo entre A e B existe sempre o nível simbólico. A imagem que A faz de B, B de A e a imagem que ambos fazem do objeto no contexto de uma enunciação. Esse código simbólico é determinante no discurso e explica a idéia de que ‘o não dito precede e domina o dito’.

**Abril Despedaçado** obedece à unidade de ação da narrativa clássica. A ação do filme dura exatamente o tempo de uma vingança que opõe as duas famílias: uma morte, uma trégua regulamentar, e uma nova morte que vinga a primeira. Entre um bloco e outro, paira em suspense uma relação amorosa. Essa divisão em três atos corresponde à estrutura da “peça bem-feita”, preconizada pelo modelo aristotélico de narração. No primeiro bloco, a voz “em off” do menino Pacu informa o espectador sobre a situação e as personagens da história.

O segundo ato começa com a espera ansiosa de Pacu pela volta do irmão mais velho. Esse tempo de espera é compensado pela passagem dos brincantes nômades, Clara (Flávia Marco Antonio) e Salustiano (Luiz Carlos Vasconcelos), que se dirigem para o vilarejo. No caminho existe uma encruzilhada e eles optam pela trilha da esquerda que conduz ao vilarejo. A passagem dos brincantes inaugura uma linha de ação em direção a um futuro, pois representam uma verdade que está lá fora, inatingível para o povo oprimido do sertão. Eles são porta-vozes da modernidade, remanescentes da caravana **Bye Bye Brasil** (1979), de Carlos Diegues.

Essa postura transforma os brincantes em sujeitos da mobilidade social em oposição à vida gregária da família dos Breves e dos Ferreira. O modo de vida dessas famílias é ditado pela regras canônicas da tradição, enquanto o nomadismo de Clara e Salustiano corresponde ao tempo suspenso de uma relação amorosa. As pernas-de-pau, as labaredas de fogo e o giro sensual do malabarismo de Clara na corda do circo, são o canto das sereias que seduzem o irmão maior e o convidam a esquecer as obrigações com a tradição para pegar a estrada e cair na vida. O cruzamento dessas vozes se materializa na encruzilhada que conduz ao vilarejo e onde Tonho faz a sua escolha.

Pacu ganha dos atores circenses um livro ilustrado. De posse do livro, o ‘menino-sem-nome, que é analfabeto, retoma a tradição oral característica da cultura do sertão e, num processo de autoria colaborativa, começa a fabular uma história, simulando dominar o ato de leitura<sup>5</sup>. O menino Pacu é o único que “de alguma forma, domina a palavra, e a usa para se projetar no território dos sonhos e da imaginação” (Butcher: 2002, p. 84). Ele usa o conhecimento que detém do sistema de valores da vida cotidiana para projetar o “já representado” numa ordem discursiva em que enunciados verbais são pré-estabelecidos nos domínios da memória.

Na memória de Pacu, a história que ele inventa e conta para o irmão maior, nas noites de insônia, fala das origens míticas do sertão e do chamado de uma sereia (essa é a história que Pacu tenta lembrar ao narrar “em off”, a tragédia familiar). Esse ato de

<sup>5</sup> Esse tema é recorrente na filmografia de Walter Salles. Em *Central do Brasil* (1997), a tradição oral é incorporada pela escrevinhadora de cartas, Dora (Fernanda Montenegro), que trabalha na central de trem que leva o nome do filme, no centro da cidade do Rio de Janeiro, atendendo necessitados que circulam pela central.

fabulação é a fonte de toda a cumplicidade que o processo de significação interna do filme estabelece entre os irmãos. Essa relação de cumplicidade, que está na origem do discurso da amizade, estrutura o encadeamento de causas e efeitos, que perduram na memória do espectador como a fábula do filme, entendida normalmente como a “moral” da história. Ao fabular outro mundo possível, o menino Pacu inventa uma relação baseada na cumplicidade, ao invés dos laços de sangue que, há décadas, é motivo de guerras entre clãs tradicionais.

O ato de fabular representa o momento em que os sentidos alçam vôos e o véu espesso que recobre a realidade é descerrado, dando origem a novos significados. O relato que Pacu fabula fornece sentido e preenche de significados as lacunas e o vazio da história que ele vive. Em última instância, o ato de fabular é a maneira que o menino Pacu encontra de inventar novos significados para uma realidade saturada de sentidos. Mas os significados da história que ele cria para si enquanto “lê” o livro ilustrado, começam a fazer sentido no clímax da história.

Os devaneios que o fazem sonhar acordado, sentado nas saliências do tronco velho ou no vôo do balanço, são marcas indesejáveis e condenadas ao esquecimento pelos seus pais. O canto da sereia, fabulado pelo irmão menor nas leituras do livro, seduz Tonho, que se apaixona por Clara. O desejo que a jovem mulher desperta nele transforma-se numa fonte de resistência ao poder patriarcal e ao fatalismo da existência na formação ideológica do sertão. Cansados de girar no vazio, os irmãos fogem de casa e se deslocam até o vilarejo para assistirem ao circo. Depois da apresentação, Tonho conhece Clara, e Salustiano batiza o irmão menor com o nome de um peixe, Pacu. Ela se chama Clara e Tonho vive no mundo escuro e apagado do sertão. Os tons escuros moldam os objetos no interior da casa da família Breves e, também, a relação de Tonho com o seu pai. Ao voltar do povoado Tonho é castigado violentamente pelo seu pai por ter desobedecido à ordem de respeitar o luto da família e procurado se divertir no vilarejo.

Num ato de rebeldia Tonho não se intimida com o “cala a boca” do pai e incentivado pelo irmão menor resolve sair de casa. O “cala a boca” do pai de chicote em punho é uma metáfora da opressão na cultura do sertão. Ao contrário dos cineastas intelectuais da classe média dos anos 1960 que se encarregavam de interpretar a vontade do povo, conforme definição de Jean-Claude Bernardet no livro “Brasil em tempo de cinema” – Walter Salles produz uma imagem do povo do sertão capaz de se rebelar diante do gesto desafiador encenado por Glauber Rocha em **Terra em Transe** (1968), na qual o poeta e jornalista Paulo Martins, numa atitude agressiva tapa a boca de Jerônimo, líder sindical, olha para a câmera e diz: “está vendo quem é o povo? Um analfabeto, um imbecil, um despolitizado. Já pensou no Jerônimo no poder?”

Em **Abril Despedaçado**, Walter Salles não busca a transparência do real nem procura interpretar a realidade, preferindo deixar as ações falarem por si mesmas, como na cena em que uma queda de balanço desafia o poder patriarcal. Ao cair do balanço, Tonho simula estar morto para enganar a mãe (Rita Assemany) e o irmão menor, que relaxam e riem da brincadeira. O riso de liberação da família contagia o chefe do clã, fazendo o pai tirânico gargalhar descontroladamente. O riso histérico do patriarca atinge a família como uma ameaça. Essa situação desconfortável provocada pelo riso, evidencia as diferentes posições ocupadas pelos membros da família nas formações discursivas atuantes no filme.



Enquanto uma linha de ação, relacionada ao poder patriarcal, oprime qualquer desejo de mudança, outra linha envolve o gesto de liberação, mas o eixo principal dessa formação discursiva é a linha do tempo. Essa linha temporal cria a tensão dramática que conduz a narrativa para o clímax. É o tempo da espera, das noites de luar, do amarelo-deserto e do sangue que amarela na camisa dependurada no varal. É também o tempo que urge, das linhas que se cruzam no horizonte. O tempo de vida que resta para Tonho reforça o sentido de urgência da narrativa “inventada” pelo irmão menor. O menino Pacu é o porta-voz de uma inquietação em relação ao destino de suas vidas, enredada nas teias de uma narrativa cíclica, na qual predomina o eterno retorno do tempo da ação. A situação-limite que Tonho experimenta, aguardar o sangue amarelar na camisa do morto, é uma condição que lhe é imposta pelo código familiar do sertão.

O menino Pacu deseja quebrar o círculo vicioso de suas existências e, quem sabe, um dia ver o mar, mas para os irmãos, não é dado a conhecer outra realidade que não aquela do sertão. No ambiente em que vivem, homens e bois se equivalem. Esta é a metáfora do povo oprimido. Os bois que puxam a bolandeira para moer a cana, por força do hábito, continuam andando em círculo mesmo fora do expediente do trabalho. Tonho começa a pensar em mudar de vida, romper o círculo vicioso quando passa a ocupar o lugar destinado “ao cabra marcado para morrer”<sup>6</sup>. A busca de sentido se dá numa condição de exílio, no espaço da interioridade.

Na filmografia de Walter Salles, o desenraizamento histórico e social é um tema recorrente e encontra-se presente tanto no seu filme de estréia, **Terra Estrangeira** (1995), quanto na sua obra mais conhecida, **Central do Brasil**. A onipresença da morte força os domínios de memória, no espaço da interioridade. Ao conhecer os brincantes, Tonho se identifica com o pensamento de fora. Esse discurso, formulado no clímax da história, muda o desfecho da trama em função da morte equivocada do irmão menor. Por um lado, esse acontecimento trágico fecha um ciclo histórico e, por outro, materializa um desejo irrealizado.

Esse desejo, que paira no ar tenso do sertão como um gesto incompleto, foi fabulado por Pacu nas leituras do “livro” que ganhou de Clara, companheira de Salustiano. No clímax, o possível se instala e muda o sentido dos acontecimentos quando o círculo do eterno retorno se fecha (vence o prazo da trégua estabelecida entre as famílias). Um membro da família Ferreira se aproxima do galpão e fica à espreita de Clara e Tonho. Pacu, da janela do seu quarto, percebe a movimentação e dirige-se também ao galpão, onde encontra o irmão dormindo nos braços de Clara. Naquela noite de chuva forte (“o dia que vai chegar”), Pacu resolve se oferecer em sacrifício e ocupa o lugar do irmão mais velho. O que faz o irmão menor abdicar do seu desejo e assumir o lugar do irmão maior não são os laços de sangue, mas a relação de cumplicidade. Pacu deseja, tanto quanto o irmão mais velho, um dia poder conhecer a musa inspiradora dos seus sonhos, mas o que ele não quer e não pode ver é o irmão morto.

Foi por esse motivo que o sonho no início da história havia deixado Pacu tão assustado, pois revelava a inevitabilidade da presença da morte no horizonte de suas vidas. Essa presença organiza a dinâmica dos eventos que se sucedem na estrutura

---

<sup>6</sup> **Cabra Marcado Para Morrer** (1984), de Eduardo Coutinho. Nos seus documentários, o realizador utiliza o modelo da estrutura agonística para entrevistar personagens e ouvir suas opiniões, num processo linear de perguntas e respostas que se sucedem num crescendo dramático em que as personagens falam e inventam histórias.

narrativa do filme. A cumplicidade na relação entre os irmãos nasce da consciência dessa fatalidade. O sofrimento causado por essa grande dor provoca o despedaçamento dos laços familiares assim que o irmão mais velho é obrigado pelo pai a ocupar o lugar do “cabra marcado para morrer”. O discurso da autoridade patriarcal é compreendido pelo filho mais velho como uma questão de poder. Nesta situação, as formações discursivas postas em jogo pelo discurso da autoridade, do sofrimento e da cumplicidade, tornam visível a estratégia de sobrevivência dos irmãos, cujos vínculos de solidariedade funcionam como linha de fuga do mundo opressivo em que vivem. O que Pacu teme perder não são os laços de sangue, mas os sonhos compartilhados com o irmão mais velho.

Pacu veste as roupas do irmão mais velho, atraindo para si a atenção do atirador, e depois do ato consumado ele caminha solitariamente pela madrugada em direção às sendas do sertão, retomando a narração “em off” da seqüência inicial, para dotar a ação de novos significados. A sua fala, endereçada ao público, sugere que o narrador cumpriu a sua parte no contrato ficcional que havia estabelecido com o espectador, reconhecendo que não se lembra da outra história, aquela que tentara contar no início de sua narração. Ao evocar a memória e suas filiações discursivas, o narrador cria e tece vínculos entre histórias, estabelece relações entre acontecimentos, fatos e discursos, tornando a linguagem o lugar de um eterno retorno do tempo da ação. Ao cercar o galpão, o vingador da família Ferreira bate com a cabeça numa árvore e os seus óculos caem no chão. Com a visão embaçada pela chuva, ele atira em Pacu pensando em acertar o irmão mais velho. O plano detalhe dos óculos do atirador caído no chão e da sua visão embaçada, estabelece as relações interdiscursivas entre cinema e literatura<sup>7</sup>.

O menino Pacu fabula para se reconhecer como sujeito histórico e, nesse processo, enquanto utiliza a imaginação para inventar histórias, ele se identifica com as personagens que cria, tornando-se uma outra personagem para si mesmo. Ao tornar-se um outro que é sempre diferente de si mesmo, Pacu atravessa diferentes camadas das formações discursivas. O equívoco que representa a morte de Pacu transforma a posição ocupada por Tonho num lugar privilegiado de combate entre diferentes elementos significantes: tradição e modernidade, amor e ódio, entre outros. O equívoco revela o modo de funcionamento da “falha trágica” constituinte do universo simbólico de Tonho.

A transferência desses sentidos por meio da “falha trágica” é que faz Tonho compreender a dimensão simbólica do ato realizado por seu irmão menor. Sua forma de morrer evidencia o aspecto social do seu sacrifício, ao assumir o desejo como um ato de resistência contra a opressão da cultura política do sertão. Ao se fazer passar pelo “outro”, num processo simbólico de transferência do desejo, o irmão menor sinaliza a tomada de consciência coletiva do fim de um período histórico. O gesto de Pacu é dotado do sentido que caracteriza o silêncio do herói trágico e representa o sacrifício de um povo abnegado que sofre para fazer viver o verdadeiro herói. Este gesto-sertão discursivo caracteriza o efeito da língua como inscrição na história, encerrando o processo de moldura circular das estruturas teleológicas, o que representa um “indício

---

<sup>7</sup> Mario Vargas Rosa faz uma citação irônica desse topos no seu romance, **A Guerra do Fim do Mundo**, ao dizer que o escritor Euclides da Cunha havia perdido os seus óculos em Canudos e que por isso, permaneceu cego para os sentidos do acontecimentos que presenciara no campo de batalha ao reporta-los posteriormente no romance clássico da literatura brasileira: **Os Sertões**.

da abertura do simbólico, do movimento do sentido e do sujeito, da falha, do possível” (Orlandi: 2001, p.114).

Consumada a tragédia, Tonho volta para casa, entra por uma porta e sai pela outra, fazendo da casa de seus pais um espaço saturado de sentidos, que não significa mais nada para si. O entendimento tático dessa nova realidade impede o seu pai de fazer justiça com as próprias mãos e se mantenha nos limites de sua casa. Depois desse episódio, pela primeira vez, ao chegar à encruzilhada que conduz ao vilarejo, Tonho resolve fazer um caminho diferente. Nesta encruzilhada, prefiguram-se formações discursivas de uma outra ordem em homenagem a uma das seqüências mais famosas do cinema brasileiro dos anos 1960. Ao escolher a trilha da direita, Tonho depara-se com o horizonte à beira-mar. Na linha do horizonte, a referência visível é a seqüência final de **Deus e o Diabo na Terra do Sol**, de Glauber Rocha<sup>8</sup>.

A seqüência começa com a corrida de Manuel e Rosa pela caatinga, enquanto na trilha sonora surge o refrão “o sertão vai virá mar, o mar virá sertão”, numa retomada das promessas de Sebastião e Corisco. Nessa corrida que mais se assemelha a uma louca escapada, Rosa cai e Manuel não chega ao mar, mas um plano aéreo se encarrega de mostrá-lo, completando a metáfora de transformação social contida no refrão. O aparecimento do mar representa a mudança esperada, “o dia que vai chegar”, e essa certeza insere o filme numa ordem teleológica.

Em **Abril Despedaçado**, o sertão revisitado por Walter Salles produz novos efeitos de sentidos sobre essa seqüência emblemática do Cinema Novo. A relação que se estabelece entre esses dois planos fílmicos é aquela que existe entre o interdiscurso e o intradiscurso, ou seja, entre as condições de produção do sentido e a sua formulação. O interdiscurso é o campo das coisas ditas e esquecidas, que pertencem ao domínio das formações ideológicas e que, no seu conjunto, representa o dizível. O intradiscurso, corresponde ao eixo da formulação, àquilo que se diz num determinado momento, em condições dadas.

O epílogo de **Abril Despedaçado** retoma a seqüência final de **Deus e o Diabo na Terra do Sol** para formular um discurso no qual se passa do povo excluído e agente da revolução para o sujeito que no seu processo de individualização, abandona um mundo regado por normas tradicionais, para correr os riscos de habitar um mundo inventado por sentimentos e desejos. Enquanto que no filme de Glauber as personagens estão inseridas num contexto de procura, em Salles há o encontro. No cinema de Walter Salles, o encontro é mais importante do que a inserção da personagem numa ordem de acontecimentos cujos significados são definidos exteriormente à trama, pelos esquemas explicativos da realidade.

O tema do encontro é recorrente na filmografia de Walter Salles. No epílogo de **Central do Brasil**, a personagem de Fernanda Montenegro, a escritora Dora, experimenta um processo de reconciliação consigo mesma. Tonho deixa-se atravessar pelo imaginário da modernidade, ao ouvir o canto da sereia. A formulação desse discurso permanece suspensa no tempo e no espaço, por um amor que se projeta na história como um efeito de sentido. A sua opção de seguir o caminho à beira-mar repõe na imagem o contraste moral entre o sertão e o mar, mas agora num quadro de pesquisa

---

<sup>8</sup> Um outro diálogo possível é com **Os Incompreendidos** (*Les Quatre Cents Coups*, 1959), de François Truffaut.

sobre a problemática do olhar. Tonho emerge das sombras e caminha para a luz, como um ser iluminado, e nesse caminhar os contrastes se desfazem na areia branca, renunciando novas formas de representação e de dispositivos de poder.

### Considerações finais

A camisa dependurada no varal esperando o sangue amarelar representa o tempo de um intervalo fílmico que perdura indefinidamente diante dos nossos olhos e é capaz de provocar as mais variadas reações. Trata-se de um intervalo de tempo suficiente para narrar à história de um comunicado: a necessária morte do inimigo se projeta no espaço/tempo como um corpo fantasmático capaz de assombrar a própria vida. Mais do que isso, a camisa estendida no varal é uma marca de vingança e, por isso mesmo, uma imagem síntese das condições de produção do discurso fílmico em **Abril Despedaçado**. Diferentemente do tempo do plantio e da colheita, o tempo da vingança é um prato frio, como diz o ditado. A camisa presa ao varal, batendo a vento, sangra. O bater do tecido provoca o esgarçamento dos sentidos, criando tensões pontuadas por momentos de silêncio. A mudança de cor na camisa é sutil e se esvai com o suor do corpo, renunciando a chegada de novos ventos e a promessa de uma morte certa.

Como pensar os significados de uma camisa ao vento se a ausência de um corpo torna ainda mais significativa a materialidade da morte inscrita na camisa amarelada pelo tempo? Historicamente, uma grande mancha escura toma conta da tela branca, enquanto borrões salpicados de sangue tremulam na sala escura, projetando cenas que amadurecem sob a lua cheia. Há uma tensão que marca a camisa vermelha de sangue amarelando-se pela ação do tempo. Essa tensão é dissipada pelo vento, que condensa os significados da narrativa no sangue da camisa.

Neste universo narrativo do sertão em que a imagem de uma camisa manchada de sangue é mostrada como uma folha ao vento, os sentidos se expandem e sopram em diferentes direções, abarcando formações discursivas geradas pela impressão de realidade da imagem em movimento. Ao chegar à encruzilhada dos caminhos que se bifurcam, Tonho tem a opção de escolher um caminho. Essa possibilidade de escolha revela os sentidos possíveis que um mesmo enunciado pode assumir de acordo com a formação discursiva na qual se encontra inserido.

Ao fazer sua escolha, Tonho assume a postura de um sujeito desejante, transportando-se de um lugar no mundo (o sertão) para a de posição-sujeito (discursiva). Ao projetar o sertão-deserto como um espaço de subjetivação da linguagem, Walter Salles atribui novos significados para o universo narrativo do sertão.

Esses significados, construídos na relação da língua com a história, possibilita que os sentidos do acontecimento permaneçam abertos e sujeitos a múltiplas vozes, enunciadas e condensadas pela imagem da camisa ao vento.

### Referências

BAKTHIN, M. **Problemas da Poética de Dostoiévski**. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981.

BARTHES, R. **A Aventura Semiológica**. Lisboa: Edições 70, 1985.

- BERNARDET, J.C. **Cineastas e Imagens do Povo**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.
- BRAGANÇA, F. Miragens do Sertão. **Caderno Centro Cultural Banco do Brasil**, 2003.
- BURCH, N. **Práxis do Cinema**. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- BRANDÃO, H. H.N. **Introdução à Análise do Discurso**. Campinas: Unicamp, 1994.
- BUTCHER, P. e MULLER, A. L. **Abril Despedaçado - história de um filme**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- CALLIGARIS, C. Vingança no sertão. **Jornal Folha de São Paulo**. 03/09/2003.
- ECO, U. **Conceito de Texto**. São Paulo: EDUSP, 1984.
- EISENSTEIN, S. **A Forma do Filme**. Rio de Janeiro: Zahar, 1989.
- FOUCAULT, M. **A Ordem do Discurso**. Campinas, 1993 (mimeo).
- JAKOBSON, R. **Lingüística, Poética, Cinema**. São Paulo: Perspectiva, 1970.
- ORICCHIO, L. Z. **Cinema de Novo: um balanço crítico da retomada**. São Paulo: Editora Estação Liberdade, 2003.
- ORLANDI, E. P. **A Análise de Discurso e seus entremeios: notas a sua história no Brasil**. Unidade de Pesquisa e Estudos Históricos, Políticos e Sociais / UFSCar. 2002.
- \_\_\_\_\_. **Discurso e Texto: Formulação e Circulação dos Sentidos**. Campinas: Editora Pontes, 2001.
- \_\_\_\_\_. **Análise de Discurso: princípios e procedimentos**. Campinas: Editora Pontes, 2000.
- \_\_\_\_\_. **Escritos: Discurso e Política**. No.3. Labeurb. 1998.
- PECHEUX, M. **Delimitações, Inversões, Deslocamentos**. Cadernos de Estudos de Linguagem. Campinas, (19): 7-24, jul/dez.1990.
- \_\_\_\_\_. **Análise Automática do Discurso**. Campinas: UNICAMP, 1993.
- \_\_\_\_\_. **O Papel da Memória**. Campinas: Editora Pontes, 1999.
- VOGLER, C. **A Jornada do Escritor: estruturas míticas para contadores de histórias e roteiristas**. Rio de Janeiro: Ampersand Editora Ltda. 1997.