

**UM OLHAR SOBRE A INFÂNCIA
EM ABRIL DESPEDAÇADO**

BRUN, André Adriano¹
FORTES, Rita Felix²

¹ Acadêmico do Curso de Letras/Português, do Centro de Ciências Humanas, Educação e Letras (CCHEL), da UNIOESTE, Campus de Marechal Cândido Rondon. Bolsista do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (Pibic/UNIOESTE/PRPPG), ao qual este estudo está vinculado.

² Co-autora e orientadora deste estudo, Professora de Graduação e Pós-Graduação na UNIOESTE.

RESUMO: Este artigo visa – seguindo-se um viés de análise e um referencial teórico preponderantemente sociológicos – tecer algumas considerações acerca da visão que pairava sobre a infância e sobre os filhos, na sociedade patriarcal brasileira, tomando como objeto de análise o filme *Abril despedaçado*, dirigido por Walter Salles, e as obras literárias *Infância* e *Vidas secas*, de Graciliano Ramos. O fio condutor do filme parte da perspectiva infantil, pois é o Menino que conta a história de violência que permeia as relações entre sua família e a família vizinha. Também *Infância* – livro memorialista – é narrado sob a ótica infantil, embora o narrador seja adulto. No romance *Vidas secas*, os filhos do casal sertanejo protagonizam dois capítulos intermediários e nem sequer são nomeados, o que aponta para a massificação dos demais indivíduos da família em detrimento do poder do pater famílias. Evidencia-se, a partir disso, que, as três produções retratam universos sociais e familiares centrados nas arcaicas relações patriarcais, que nelas, as crianças – e também os filhos já adultos – são desconsideradas, reprimidas e até hostilizadas, com vistas à manutenção da ordem. No filme, nota-se que os pais, à luz da tradição, exercem sobre os filhos o poder de vida e de morte, ou seja, os filhos, na luta pela posse das terras, têm de responder com a própria vida, para que a honra e a autoridade patriarcal sejam mantidas soberanamente. O único momento em que os filhos ganham status e identidade é quando, ao serem mortos em nome da honra dos pais e da família, suas fotografias são entronizadas na galeria dos antepassados, recebem vela votiva, e passam a ser cultuados e sacralizados.

PALAVRAS-CHAVE: Infância, Patriarcalismo, Identidade Negada

ABSTRACT: This article intends – following a perspective of analysis and a theoretical referential predominantly sociological – do some considerations about the view that hover in the childhood and in the children, in the Brazilian patriarchal society. Taking as object of analysis the film *Abril despedaçado*, directed by Walter Salles, and the literary works *Infância* and *Vidas secas*, of Graciliano Ramos. The childhood perspective is the lead of the film, because it is the boy himself who tells the history of violence that permeates the relationships between his family and the neighboring one. Also *Infância* – a memorial book – is narrated beneath a childhood view, although the narrator is an adult. In the romantic book *Vidas Secas* the countryside couple's children are the principals in two intermediate chapters and are not even call by their names, what shows the power of pater familias on the other members of the family. Considering this, it is evident that the three productions portray social universes and families centered in the old patriarchal relationships, where the kids – and also the young children – are not taken into consideration, repressed and even antagonized in order to keep the rules. In the film it is possible to notice that the parents, following the 'light' of tradition, exert on their children the power of life or death, it means, the children on the fight for the property of lands, have to answer with their own lives to keep with dominion the honor and patriarchal authority. The only moment children get status and identity is when, dead for the honor of their parents and families, their pictures are enthroned in the antique galleries, so they receive vela votiva, become sacred and are worshipped.

KEY WORDS: Childhood, Patriarchy, Denied Identity

PRIMEIRAS PALAVRAS

O filme *Abril despedaçado* aborda a temática da violência patriarcal rural brasileira, ao retratar duas famílias – os Breves e os Ferreira – que lutam, constante e incansavelmente, pela manutenção do seu espaço e do seu “status”, ou seja, para garantir o nome, a honra, a descendência e a propriedade: elementos determinantes e indiciários da tradição.

O filme está ambientado predominantemente no sertão nordestino e, temporalmente, em 1910, portanto, época posterior à abolição da escravatura.

Na luta entre as duas famílias rivais observa-se que, sob vários aspectos, os Ferreira estão em vantagem sobre os Breves. Vários indícios atestam que o engenho da família Breves está em franca decadência: a casa-grande, situada espacialmente no plano, possui um aspecto de destruição e de abandono, a senzala – em virtude da abolição – está em ruínas, e é a própria família que põe a bolandeira para funcionar, além do que, esta ainda é tocada por tração animal, o que aponta para um sistema arcaico e em vias de falência. Em contraposição, na propriedade da família Ferreira, a casa-grande está situada numa posição geográfica elevada, indicando dominação e sucesso, e o engenho está em franca atividade, com um grande contingente de animais para o seu pleno funcionamento. Além disso, a família Ferreira é mais numerosa que a dos Breves, prenunciando maior possibilidade de continuidade. Os sobrenomes das duas famílias sugerem a condição sócio-econômica de ambas: Breves sugere algo efêmero, passageiro, momentâneo, próximo de se consumir e findar; Ferreira, etimologicamente, tem origem na palavra ferro – material sólido, resistente e durável – e indica força, durabilidade, constância e perenidade.

No que diz respeito à cor, a película mantém, do início ao fim, um tom uniformemente sépia, quase monocromático: uma coloração apagada, lúgubre e sem brilho. O único momento em que a cor foge do padrão é quando aparece o tom vivo do sangue dos mortos nas camisas ao vento, antes que o tempo o desbote.

Quanto à música, o som predominante é bastante triste e melancólico, isto quando as imagens se passam no ambien-

te rural, pois, quando a narrativa é transportada para o mundo urbano – quando o circo aparece –, a música ganha ares alegres e festivos. Diferente, também, é o fundo musical que soa quando o mar é retratado. Tanto a cor quanto a música captam bem o universo rural patriarcal e se concatenam perfeitamente com a intensidade do drama da violência.

A luminosidade é captada de duas maneiras: a chama das velas, que, através das sombras, produz inúmeros espectros, ilumina as cenas que se passam no ambiente interno das casas; nas cenas em que o ambiente externo é focalizado, a iluminação é natural: de dia com o sol e à noite com a lua. A lua tem importância determinante no filme, pois é ela que indica, juntamente com o sangue seco – amarelo –, o final do prazo concedido ao assassino que, segundo o código de valores e normas daquela sociedade, deverá ser o próximo a morrer.

OS MORTOS E O FOGO INCESSANTE

Evidencia-se, em *Abril despedaçado*, o culto e a veneração dos mortos. Tal apego se cristaliza através da memória dos entes queridos que “partiram” e da homenagem que se faz ao falecido e aos familiares do mesmo, através do velório. Isso fica evidente no início do filme, quando o patriarca dos Breves visita o jazigo do filho que morrerá pela honra da família. Ou, ainda, através do enquadramento na parede da sala dos Breves, de várias fotografias dos antepassados e do filho mais velho, recentemente assassinado pelos Ferreira, cujo sangue ainda desbota na camisa exposta ao sol. As fotografias estão – como em um sacrário – iluminadas por uma vela votiva. Parentes, amigos, vizinhos e até inimigos acompanharam e velaram – com choro, cânticos fúnebres, silêncio e/ou respeito – o corpo do finado filho dos Ferreira – o qual foi morto por Tonho, assim que o sangue do filho mais velho dos Breves amarelara.

O fato de se recordar com certo saudosismo e manter “acesa a chama da memória” através dos quadros e da vela acesa é, para as sociedades relacionais, uma forma de negar a morte e de atribuir “status” de permanência, continuidade e vida aos entes que já se foram. “No Brasil, fala-se muito mais dos mortos

do que da morte. E isso implica uma estranha contradição, porque falar dos mortos já é uma forma sutil e disfarçada de negar a morte, fazendo prolongar a memória do morto e dando àquela pessoa que foi viva uma forma de realidade”. (DAMATTA, 1991: 151).

Inclusive, o respeito e a veneração ao morto e a manutenção do fogo aceso dentro de casa é um legado que remonta à tradição greco-romana. Sobre este assunto, lembre-se da trágica peça *Antígone*, composta por Sófocles, na qual a protagonista vai contra a lei real, sepultando o corpo de seu irmão como prescrevia a tradição, pois acreditava que o corpo do falecido requeria sepultamento. Para os gregos, sobre os quais imperava a lei universal, o corpo deveria ser enterrado impreterivelmente, o contrário – o não sepultamento – constituía uma falta à tradição. Conforme Fustel de Coulanges (1975), havia, entre os homens da antiguidade, uma espécie de religião em torno do corpo (depois de morto) e do fogo, os quais revestiam-se de uma aura divina.

Tal crença acerca do morto e da chama acesa parece ter atravessado os tempos e se perpetuado, pelo menos é o que se percebe quando, no filme, a matriarca Breves reza pela alma do filho morto com uma vela nas mãos, como se ele fosse uma espécie de entidade divina, pedindo e suplicando a sua intercessão para que Tonho saia vivo e vitorioso no cumprimento da sua “obrigação” – fazer “justiça” e matar o assassino do irmão Inácio para garantir a honra e zelar pelo nome da família Breves.

Esta aura sagrada se evidencia através das falas das personagens, através das quais é possível se verificar a onipresença dos mortos. O patriarca Breves repreende Tonho – quando este volta de madrugada para casa –, sentenciando: “Tu perdeu o respeito pelos mortos desta casa? Tu devia se guiar pelo teu irmão [morto] Inácio”³. Antes de se deitar, a matriarca Breves diz ao marido: “os morto é que comanda os vivo”. Ou seja, os mortos, além de acompanharem os vivos, marcando presença constante através da lembrança, interferem na sua existência, pela força da tradição.

³ Todas as referências às falas das personagens de *Abril despedaçado* foram aspidadas e transcritas de forma aproximada aos diálogos do filme.

A REPRESENTAÇÃO DO UNIVERSO INFANTIL

Esta análise preponderantemente sociológica irá centrar seu foco de interesse na representação que se faz acerca da criança e dos filhos, no filme *Abril despedaçado*. Logo, se dará enfoque à percepção da criança em relação ao universo dos adultos, ao relacionamento familiar e às tradições que influenciam a vida dos filhos.

A perspectiva do filme gira em torno da apreensão das coisas, do mundo e da realidade pelo filho mais novo dos Breves – denominado apenas de Menino – que, posteriormente, será apelidado de Pacu, por alguém de fora daquele universo. É o menino quem narra o enredo que culminará na sua morte. Ele – narrador e personagem – principia o filme, enquanto caminha numa velocidade desenfreada pelo semi-árido, tentando lembrar uma história ficcional, entretanto, não consegue porque “tem uma história mais forte”, que não lhe permite lembrar. Esta história “mais forte” é a sua e a de seu irmão – Tonho. No final do filme, o menino, dando continuidade àquela caminhada “interrompida” para contar o enredo, antes de morrer, retoma a perspectiva narrativa e só então, com muito esforço, consegue relembrar a história por ele imaginada.

O menino percebe a realidade com uma lógica incrível. É ele quem compreende que os bois giram sozinhos, condicionados pela rotação da bolandeira, e comenta com Tonho: “a gente é que nem os boi, roda, roda e nunca sai do lugar”. Com esta constatação o menino percebe que o universo rural patriarcal no qual eles estão confinados é pequeno, circular, fechado e preso ao passado, sem perspectivas futuras. Também é ele quem questiona, por meio do discurso indireto livre, a resignação e o conformismo da mãe face à inexorabilidade do destino. “A mãe costuma dizer que Deus não manda um fardo maior que a gente não pode carregar. Conversa fiada. As vez ele manda um peso tão grande que ninguém agüenta!” Finalmente o menino percebe que o irmão, dando continuidade à saga de violência, vai ser assassinado e o salva. Ao ver a lua cheia, que indica o fim da trégua concedida ao irmão e ao ouvir o relincho do cavalo do justi-

ceiro míope que está de tocaia – no lusco-fusco da madrugada chuvosa –, ele vai ao celeiro onde o irmão está dormindo, e pega a fita preta que indica quem deve morrer, isto é, de quem deve ser “cobrado o sangue”, e a coloca no braço. Com isso ele salva o irmão ao ser morto em seu lugar.

Ao ver a mãe lavar a camisa manchada de sangue, o menino conclui: “A mãe pensa que mancha de sangue sai. Mas não sai!”. O menino não está se referindo à mancha visível, produzida pelo líquido vermelho, mas, sim, ao trauma provocado pela morte do irmão, em decorrência da briga por questões de honra e propriedade. Ou seja, o menino vai além da aparência sensível, ele mergulha nas profundezas da significação da realidade.

Embora o filme esteja situado temporalmente no limiar do século XX, a representação familiar segue os rígidos parâmetros da sociedade patriarcal brasileira. Segundo Gilberto Freyre (2000), a família patriarcal brasileira tinha como elemento central a figura do “Pater famílias”, ao passo que os filhos e as mulheres – filhas e esposas – eram desconsiderados na sua individualidade e figuravam à margem das fronteiras do lar.

É sabido que, durante a Colônia e o Império brasileiros, havia senhoras que administravam engenhos como também existiam patriarcas que eram afetivos e benevolentes para com seus filhos e esposas, entretanto, está se abordando o comportamento social e, portanto, geral da população e não as eventuais exceções.

Desconsiderar a criança em sua individualidade constituía regra para aquelas sociedades. Neste contexto, a palavra desconsiderar pode assumir mais do que um sentido: pode tanto significar abandono afetivo/moral, dentro das quatro paredes do lar, como, também, pode significar enjeitamento infantil. Este, conforme Renato Pinto Venâncio (1997), constituiu-se numa prática recorrente e banalizada durante os primeiros séculos de colonização e adquiriu duas feições: a selvagem e a “civilizada”. O abandono “civilizado” consistia em entregar a criança aos cuidados de outrem: podia ser a um vizinho, amigo, parente ou na Roda de Expostos, enfim, a alguém que não fosse a rua, podendo, dessa maneira, se vislumbrar a possível sobrevivência da criança. A exposição ao relento – abandono selvagem – podia representar a morte da criança, principal-

mente, sem esta ter recebido o sacramento do batismo. Tal modalidade de abandono, surgida durante o segundo e o terceiro séculos de colonização, causava à sociedade colonial revolta, espanto e repúdio, pois a mesma acreditava na danação eterna das almas que faleciam sem receber o batismo católico.

Para levar a cabo o abandono, tanto interno como externo, duas concepções acerca da infância se faziam presentes, as quais estavam vinculadas à faixa etária das crianças. Conforme Gilberto Freyre (2000), uma concepção consistia em perceber a criança como um ser angelical – abarcando o período que ia do nascimento aos sete anos – e a outra consistia em encarar a criança como um ser encapetado – dos sete aos doze anos. Tanto uma como a outra eram sinônimas de rejeição e de exclusão.

Ainda de acordo Gilberto Freyre (2000: 97), no Brasil patriarcal, havia uma “distância social imensa” separando o universo adulto do infantil. O relacionamento antagônico entre pais e filhos fez com que muitas crianças fossem desconsideradas no âmbito do lar. A exclusão infantil configurava-se tanto no aspecto moral como no físico, ou seja, as crianças, geralmente, além de serem desconsideradas, eram reprimidas e espancadas.

No Brasil patriarcal, os meninos e as meninas eram educados, conforme relata Freyre (2000), sob as rédeas da pedagogia sádica, em casa, pelos pais, parentes ou tutores e fora, nos colégios, pelos padres ou freiras. A dinâmica da pedagogia sádica consistia em educar seres que fossem submissos, com o objetivo de manter a ordem social patriarcal vigorando plenamente. Toda e qualquer manifestação que atentasse contra a hegemonia patriarcal era severamente punida. As crianças não podiam se dirigir aos adultos a não ser quando indagadas, sequer podiam ouvir suas conversas e tomar assento na mesa às refeições. Os pais, presos à tradição, exerciam sobre os filhos o poder de vida e de morte.

Esse antagonismo existente entre pais e filhos é, perfeitamente, captado pelas lentes de *Abril despedaçado*. Os patriarcas – o Ferreira e o Breves – julgam-se no direito de exercer sobre seus filhos o direito de vida e de morte, tanto é assim que, para manter a ordem patriarcal, a honra, e a posse das terras, eles subjagam e anulam a individualidade de seus filhos, fazendo

com que estes lutem e morram em nome da tradição e do passado. Ou seja, a individualidade do sujeito não é tão importante quanto a manutenção da ordem e da afirmação do patriarca.

Observa-se, no filme, que, durante a existência, a individualidade dos filhos é desconsiderada, que eles apenas adquirem “status” de caráter específico ao falecerem, quando, então, são entronizados com honra na galeria dos mortos. Isto é, enquanto filhos vivos, a sua individualidade é reprimida e podada pela raiz, somente quando mortos é que sua individualidade é validada, por meio da litografia exposta na parede.

Conforme teoriza Sérgio Buarque de Holanda (1995: 141), a individualização só é possível pela “transgressão da ordem doméstica e familiar”, ou seja, através dessa ruptura é “que o simples indivíduo se faz cidadão, (...), ante as leis da Cidade. Há nesse fato um triunfo do geral sobre o particular”. O teórico menciona que foi a Revolução Industrial que impulsionou essa transgressão da ordem patriarcal, a qual estava preponderantemente circunscrita ao círculo doméstico. A individualização é uma das características das sociedades contemporâneas e foi bastante apregoada por alguns psicólogos e pedagogos do século XX, para os quais “essa separação e essa libertação representam as condições primárias e obrigatórias de qualquer adaptação à ‘vida prática’ ”. (HOLANDA, 1995: 143).

Além da anulação da individualidade dos filhos, observam-se vários outros indícios que focalizam a dicotomia patriarcal “versus” filho, adulto “versus” criança, em *Abril despedaçado*. O episódio da refeição familiar, na qual o menino sem nome resolve expressar sua opinião e, por isso, é espancado violentamente pelo pai é um exemplo desta relação antagônica. Também o espancamento de Tonho – já adulto e depois de ter matado um Ferreira em nome da honra da família e, por isso aguarda a própria morte – ao ser flagrado pelo pai voltando para casa de madrugada, na companhia do irmão mais novo, expressa tal oposição. Verifica-se que, em ambos exemplos, os filhos “atentam” contra a manutenção da ordem patriarcal, ora expressando-se por meio da palavra, ora, simplesmente, agindo.

O episódio dos “ciganos” pedindo informações ao menino é relevante e aborda com propriedade a questão da falta de individualidade dos filhos, nas famílias estruturadas

segundo os pressupostos patriarcais. O menino, ao ser indagado pela moça sobre qual é seu nome, simplesmente responde: “Menino! Tenho nome não moça. Chamam de menino mesmo!”. A palavra menino é um substantivo comum, que generaliza, portanto, a palavra foi empregada metonimicamente para denotar mais um ser dentre tantos. Além de universalizar, a falta de nome aponta para um rebaixamento e para a perda do maior fator de identidade do ser humano. Neste ponto pode-se estabelecer um breve diálogo com o romance *Vidas secas*, de Graciliano Ramos. O romance aborda as experiências de uma família de retirantes sertanejos, cuja organização também gira em torno do patriarcalismo e, na caracterização das personagens infantis, muito se assemelha com *Abril despedaçado*. Os filhos de Fabiano e de sinhá Vitória também não têm nome, são chamados de menino, com o diferencial da faixa etária: o primogênito se chama O menino mais velho, o caçula O menino mais novo. Essa correlação evidencia uma das principais características das sociedades patriarcais: a massificação dos demais indivíduos da família em detrimento do poder e da autoridade do patriarca.

Qualquer manifestação dos filhos que se opunha à ordem preestabelecida, enraizada no passado e na tradição, é, terrível e incessantemente repudiada e hostilizada pelos patriarcas. Quando os “ciganos” pedem informações ao menino sem nome, a mãe lhe grita: “Oh menino, não quero ver você metido com os andarilhos não, viu!”. Quando o menino está fazendo de conta que está lendo o livro que ganhou de presente da artista circense – ele é analfabeto – a mãe se exaspera e lhe repreende: “Tu não larga mais isso não menino. Não tá vendo que esse negócio faz mal para as vistas!”. Todavia, mais dramática é a cena em que o pai se irrita ao vê-lo às voltas com o livro e o arranca com violência de suas mãos. As três cenas supracitadas revelam a irritação dos patriarcas frente ao novo e ao desconhecido.

A cena alegre na qual Tonho, depois de cair do balanço e fingir de morto, brinca com o irmão, é quebrada pelo riso macabro do patriarca. Primeiramente, os dois irmãos riem faceiros e harmonicamente, entretanto, quando o patriarca vê a cena e ri,

ele produz uma espécie de ojeriza nos filhos que, imediatamente, cessam a brincadeira. O riso do pai é um misto de deboche, satisfação e ironia pela desgraça alheia. Mesmo se o riso não revelasse ironia, seria uma cena incomum naquele contexto, pois, como já se mencionou, a relação pai/filho, nas sociedades patriarcais, foi marcada pela distância. Ou seja, brincar e sorrir juntos era algo, praticamente, inconcebível de se conjugar.

CORRELAÇÃO COM INFÂNCIA

A obra memorialista *Infância*, de Graciliano Ramos, através do narrador adulto, apresenta ao leitor as impressões acerca do mundo quando este era criança. Por isso, é possível estabelecer – a despeito da diferença entre a linguagem literária e a cinematográfica – um paralelo entre a obra e o filme em análise. Nas duas produções, as impressões sobre o mundo e a perspectiva partem do ponto de vista da criança, a qual foi, a grosso modo, dentro do sistema patriarcal, peça – e esta é a palavra adequada, pois exprime bem a sua condição de exclusão e marginalização – pouco lembrada e considerada.

Embora o contexto espacial e as situações vivenciadas sejam distintos entre o filme e o livro, as relações familiares e sociais se assemelham, pois seguem à risca, com pequenas nuances, os princípios norteadores do modelo patriarcal brasileiro.

Em *Infância*, Graciliano Ramos menciona que tinha receio de se dirigir ao pai para lhe fazer qualquer pergunta, porque cada vez que ousava indagar sobre algo desconhecido obtinha como resposta uma frase repleta de nomes feios. Os nomes feios não aparecem em *Abril despedaçado*, entretanto, a irritação, o “pavio curto” e a exasperação que demonstram os pais no trato para com os filhos são muito parecidos.

Persistem ainda hoje, no folclore, ditados populares que ilustram a mentalidade da sociedade patriarcal em relação à criança: “criança é a última que fala e a primeira que apanha” e “é de pequeno que se torce o pepino”. Estas duas máximas revelam em seu bojo a forma como a criança em geral e os filhos em especial eram vistos pela sociedade até o primeiro quartel do século XX. Não que comportamentos desse

tipo tenham desaparecido totalmente, ou que até o início do século XX apenas existisse essa modalidade de comportamento. O que é certo é que essa forma de educar os filhos como seres inferiores e sem valia foi a que imperou até o primeiro quartel do século XX, no Brasil.

Pode-se, também, traçar um paralelo no que diz respeito à violência contra os filhos. Na película, o menino é atirado da cadeira ao chão com uma bofetada, por ter emitido sua opinião e Tonho, mesmo sendo adulto e com força superior à do patriarca, é esbofetado pelo pai por ter “atentado” contra a tradição. No livro memorialista, o narrador menciona que freqüentemente seus pais lhe davam bofetadas e pancadas, inclusive no cocuruto. “Éramos repreendidos e batidos”. (RAMOS, 2002: 27). Num dos acessos de violência, a mãe do narrador deixou espalhados pelo seu corpo pequeno, o “saldo” de inúmeros hematomas, “Certa vez minha mãe surrou-me com uma corda nodosa que me pintou as costas de manchas sangrentas”. (RAMOS, 2002: 29).

O conteúdo do capítulo “Um cinturão”, em *Infância* pode ser considerado o espelho das relações antagônicas entre pais e filhos e o emblema da intensidade do drama da violência contra a criança. Neste capítulo tudo não passa de um mal entendido. O pai, ao dormir na rede, perde uma correia presa no cinturão, quando se levanta ele dá por falta do objeto e, imediatamente, acusa o filho de o ter perdido. Como o menino não tinha pego a correia, ficou calado, com um nó na garganta, sem reação. Daí para a violência foi um salto. Narra o menino: “Não o vi aproximar-se do torno e pegar o chicote. A mão cabeluda prendeu-me arrastou-me para o meio da sala, a folha de couro fustigou-me as costas. Uivos, alarido inútil, estertor”. (RAMOS, 2002: 31). Atualmente, a descrição acima pode parecer chocante, todavia, este comportamento era corriqueiro e banal há um século.

Outra questão que pode ser confrontada entre o filme e a obra é a da educação formal. No filme, a educação formal, o novo e o diferente são totalmente repudiados – é só lembrar que o pai e a mãe se irritam com o menino “lendo” e que Tonho

apanha por ter ido ao circo e levado consigo o irmão – não há lugar para eles, uma vez que constituem uma ameaça à ordem estabelecida. Já, em *Infância*, o saber é percebido como um “mal inevitável”, tanto é assim que o narrador menciona ter frequentado inúmeras classes e passado pelas mãos de inúmeros professores. Entretanto, apesar de a escola e a educação não serem reprimidas, elas são criticadas pelos seus métodos arcaicos, severos e punitivos. A escola, na verdade, era apenas mais uma ramificação da casa, reproduzindo entre aluno e professor a rede de relações antagônicas vividas em família. O narrador, no episódio do cinturão, menciona que “Talvez as vergastadas não fossem muito fortes: comparadas ao que senti depois, quando me ensinaram a carta de A B C, valiam pouco”. (RAMOS, 2002: 32).

O VALOR DOS NOMES

Observa-se que as personagens ligadas ao circo não estão enraizadas no passado rural patriarcal, elas estão sempre em busca do novo e não se atém a um ambiente muito fechado e circunscrito. No “Riacho das almas” – lugar onde moram os Breves –, onde, segundo o menino, “o rio secou e só sobraram as almas”, os artistas circenses perguntam por um lugar maior, chamado “Bom sossego” e, deste lugar, um pouco mais aberto, eles partem para outro, ainda maior, com mais horizontes e possibilidades, chamado “Ventura”. Os nomes dos lugares são bem escolhidos – assim como o das famílias – e indicam que o casal circense não se prende às regras e aos ditames da tradição, do passado e, principalmente, não se deixa conduzir por uma legião de espectros. O que lhe interessa é a liberdade e a utopia: a ventura.

A liberdade – proposta pelos “ciganos” – estabelece íntima relação com a imensidão do mar. Pacu – nome de um peixe de águas doces – recebeu este apelido porque gostava de seres que habitam a profundidade dos mares e se apaixonou pela gravura da sereia que ilustra o livro, que a “cigana” que lhe dera de presente. O livro representa a possibilidade do conhecimento. É para o mar que Pacu e Tonho caminham, o primeiro em sua fantasia quanto vai ao encontro da morte, e o

segundo, literalmente, em sua desesperada necessidade de realizar o sonho do irmão que se sacrificara por ele. Observa-se, também, que o mar está a “dois passos” das fronteiras do mundo rural patriarcal e que, simbolicamente, ele representa um mundo menos conturbado e violento, às avessas daquele no qual ambos são reprimidos e desconsiderados. É o que se pode perceber nas últimas palavras do menino, através da história imaginada por ele: “Um dia a sereia veio buscá o menino pra vivê junto dela. (...) No mar, ninguém morria e tinha lugar pra todo mundo. No mar eles viviam tão felizes que não mais conseguiam parar de dar risada”. À esta frase, seguem-se inúmeras gargalhadas contagiantes que fazem com que o espectador se identifique com o menino.

A morte do menino produz uma quebra cronológica dos acontecimentos e a desobediência de Tonho – de cobrar o sangue do irmão naquele instante, instigado pelo patriarca – e sua conseqüente errância pelo mundo encerram a história de *Abril despedaçado*. O desfecho trágico coincide com a derrocada da família Breves, outrora grande proprietária de terras, honrada e numerosa.

Em síntese, esta análise buscou, seguindo um viés preponderantemente sociológico, demonstrar que a representação de infância, em *Abril despedaçado*, baseia-se nas concepções acerca do universo infantil, próprias do patriarcalismo, sistema no qual as crianças são desconsideradas e manipuladas para a afirmação (ou não) do patriarca. A correlação com os romances *Infância* e *Vidas secas*, de Graciliano Ramos, permite demonstrar que tal forma de conceber a infância foi a predominante no Brasil dos primórdios da colonização até o primeiro quartel do século XX.

REFERÊNCIAS

DAMATTA, Roberto. *A casa & a rua*. 4. ed. Rio de Janeiro: Guanabara, 1991.

DEL PRIORE, Mary. (org.). *História das crianças no Brasil*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2000.

FREYRE, Gilberto. *Sobrados e mucambos*. 12. ed. Rio de Janeiro: Record, 2000.

FUSTEL DE COULANGES, Numa Denis. *A cidade antiga*. São Paulo: Hemus, 1975.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. 26. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

RAMOS, Graciliano. *Infância*. 35. ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 2002.

_____. *Vidas secas*. 70. ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Record: 1995.

SALLES, Walter. *Abril despedaçado*. São Paulo: Vídeofilmes, 2001. 99 min.

SÓFOCLES e ÉSQUILO. *Rei Édipo/Antígone/Prometeu acorrentado*. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d.

VENÂNCIO, Renato Pinto. *apud* DEL PRIORE, Mary. (org.). *História das mulheres no Brasil*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 1997.

Universidade Estadual do Oeste do Paraná
Colegiado do Curso de Letras — Campus de Cascavel

REVISTA LÍNGUAS & LETRAS

Versão eletrônica disponível na internet:
www.unioeste.br/saber