

## Do sertão ao mar: destinos em *Deus e o Diabo na terra do sol* e *Abril despedaçado*

Renato Tardivo<sup>1</sup>

**Resumo:** Este artigo insere-se no campo da Psicologia da Arte e propõe uma leitura comparativa entre os filmes *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, de Glauber Rocha, e *Abril Despedaçado*, de Walter Salles, atentando sobretudo para a questão da temporalidade com que cada filme trabalha os destinos do sertanejo. As leituras estão assentadas sobre a relação entre obra e espectador e valem-se de referenciais históricos, estéticos e psicológicos. Conquanto haja paralelos entre os dois filmes, observou-se que em *Deus e o Diabo*, marcado pela lógica da profecia e afinado à crítica ideológica marxista, a violência é o meio para a libertação. Já em *Abril Despedaçado*, a violência é alvo da crítica e o filme parece se alinhar à crítica ideológica *adorniana*.

94

**Palavras-chaves:** Psicologia (arte). Cinema. Psicanálise.

---

<sup>1</sup> Doutorando em Psicologia Social pela Universidade de São Paulo, psicanalista, escritor e professor/supervisor do curso de Psicologia do Centro Universitário São Camilo. Autor dos livros de contos *Do avesso* (Com-Arte/USP) e *Silente* (7Letras), e do ensaio *Porvir que vem antes de tudo – literatura e cinema em Lavoura arcaica* (Ateliê Editorial/Fapesp).

**Abstract:** This article works with Psychological of Art references and proposes a comparative reading between the moves *Black God, White Devil*, by Glauber Rocha, and *Behind the Sun*, by Walter Salles, attending especially to the issue of temporality on the backcountry destinations. The readings are settled on the relationship between work of art and spectator, and deal with historical, aesthetic and psychological references. While there are parallels between the films, it was observed that in *Black God, White Devil*, founded on the logic of prophecy and tuned to the Marxist critique of ideology, violence is the means to freedom. On the other hand, in *Behind the Sun* the violence is critiqued and the film seems to side with ideological critique by Adorno.

95

---

**Keywords:** Psychology (art). Cinema. Psychoanalysis..

## Introdução

A reflexão a seguir adota como referências problemáticas pertinentes ao campo da Psicologia da Arte delineado por João A. Frayze-Pereira (FRAYZE-PEREIRA, 2010). De acordo com esse autor, o movimento entre as artes e a Psicologia não é um movimento recente; a aproximação entre essas áreas é anterior, inclusive, ao próprio advento da Psicologia enquanto disciplina autônoma (FRAYZE-PEREIRA, 1994). Formulada no século XVIII por Baumgarten, a estética baseava-se na ideia de que a beleza representava “um tipo de conhecimento sensível, confuso e inferior ao racional”. Mas, um pouco depois, por meio da filosofia de Kant, “a questão do belo vai converter-se na questão da ‘experiência estética’”. E, a partir daí, a estética distancia-se do “domínio metafísico para se aproximar do domínio experimental e psicológico”. Assim, mesmo que a Psicologia ainda não tivesse sido formulada enquanto disciplina, a estética já dialogava com a “psicologia que estava por vir”, uma vez que traz para o cerne da questão a relação entre obra e espectador (FRAYZE-PEREIRA, 1994).

É sobre a relação entre obra e espectador que a presente reflexão irá se assentar. A esse propósito, vale dizer que a postura do pesquisador, enquanto leitor das obras, coloca de modo privilegiado a questão da alteridade, compreendida aqui com Merleau-Ponty (2009, p.187), filósofo para quem o Ser é “aquilo que exige de nós criação para que dele tenhamos experiência”. A partir dessa perspectiva, realizaremos uma análise comparativa dos filmes *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), de Glauber Rocha, e *Abril Despedaçado* (2001), de Walter Salles, atentando para a temporalidade contida em cada um dos registros e suas implicações de ordem histórica, estética e psicológica.

Apesar de pertencerem a momentos históricos distintos e, mesmo, referindo-se a diferentes épocas, os dois filmes abordam temas afins. Embora em *Deus e o Diabo* o foco recaia sobre a opressão implicada pelas relações de poder no âmbito social da época, e *Abril Despedaçado* aborde a disputa entre duas famílias no começo do século XX, ambos questionam as possibilidades e limites para o destino do sertanejo. Evidentemente, por questões históricas e estéticas, a referência primeira é Glauber Rocha; ou seja, Walter Salles certamente conhecia *Deus e o Diabo* quando realizou o seu filme. No entanto, sem desconsiderar tal fato, não pretendemos avaliar em que medida *Abril Despedaçado* se vale dos elementos presentes em *Deus e o Diabo* em uma relação verticalizada, mas, em vez

disso, analisar comparativamente alguns aspectos dos dois filmes, entendidos aqui enquanto obras autônomas, com atenção para as diferenças com que cada um trabalha a temporalidade que rege o destino do sertanejo.

### **A carcaça e o vaqueiro**

*Deus e o Diabo na terra do sol* é um dos filmes mais importantes do cinema brasileiro moderno. A obra, pertencente ao movimento que ficou conhecido como “Cinema Novo”, incorpora às motivações políticas da época um trabalho sofisticado no plano mesmo da linguagem cinematográfica. Glauber cunhou esse modo de filmar por “estética da fome”, cuja “característica está num estilo de fazer cinema que faz da carência de recursos a sua mola e não seu entrave, inventando uma linguagem que dá conta do corpo-a-corpo do cineasta com a realidade social e com sua própria condição precária dentro dela” (XAVIER, 2009, p. 25). No entanto, essa característica não significa falta de cuidado para com a obra. A esse propósito, na sequência de abertura – um *travelling* que varre o sertão de cima –, o espectador depara com letreiros desenhados por Lygia Pape e trilha sonora de Heitor Villa-Lobos. E o que é mais premente, como assinala Ismail Xavier, um dos principais pesquisadores da obra do cineasta:

Se o seu *slogan* mais conhecido foi o “câmera na mão, ideia na cabeça”, sempre foi sublinhada a recusa do valor *a priori* do grande equipamento e a defesa de um “cinema de autor” em oposição ao objeto de consumo imediato na rotina do comércio cinematográfico. Não se trata, portanto, de sair filmando por aí, que resulta em muita bobagem. É um esforço de criação que exige muito, pois a estética realmente se efetiva quando se tem as ideias nas mãos e o cinema na cabeça. Separados, dão sociologia na tela, que não é boa sociologia nem bom cinema. É da fome, mas não é estética (XAVIER, 2009, p. 25).

Assim, há um refinamento de ordem estética: linguagem polifônica, *mis-en-scène* complexa, isso para não mencionar o radical trabalho de montagem e a reflexão que ela suscita. O filme se constroi “pelo embate entre a voz do cantador, o estilo da câmara, a profecia de Sebastião e Corisco, o discurso de Antonio das Mortes, a gestualidade do vaqueiro, a jornada de Manuel e Rosa” (XAVIER, 2009, pp. 20-21).

Após o *travelling* do início, há um plano fechado de uma carcaça (ainda em decomposição) de animal. A isso, segue-se um close de Manuel, o vaqueiro que protagoniza a trama. Coloca-se, de saída, certo paralelismo entre “sertanejo” e “animal em decomposição”. Manuel monta seu cavalo e sai pelo sertão. Constatamos, conforme observa Xavier (1983), que os planos apresentam “ceu” e “chão” sem que se vislumbre um “horizonte” integrando os pares de opostos. Esse aspecto da fotografia PB de *Deus e o Diabo* pode ser interpretado enquanto emblema da falta de perspectiva em que vive o sertanejo, clausura que se observa também em alguns enquadramentos nos quais Manuel é *aprisionado* entre duas balizas verticais (troncos de árvores, postes de cercas etc.).

A opressão do vaqueiro é vivida em estado-limite diante do coronel Moraes, o qual dispara: “A lei tá comigo”. Manuel, que perde todas as vacas na negociação, entra em embate com o coronel e, como consequência, os capangas deste matam a mãe do vaqueiro. Sem ter mais nada, “só o destino”, Manuel e Rosa, sua esposa, juntam-se ao Santo Sebastião, que Manuel já havia visto antes e com o qual se encantara. Rosa assume uma postura mais cética, enquanto Manuel acredita no milagre apregoado por Sebastião: “terra, fartura, felicidade”. “Do outro lado” do sertão, haveria uma ilha. É munido dessa crença que Santo Sebastião profere o bordão do filme: “E o sertão vai virar mar, e o mar vai virar sertão”.

98

### **“O sertão vai virar mar, e o mar vai virar sertão”**

A fragilidade de Manuel, presente desde o início no paralelismo com a carcaça do animal, se evidencia agora por sua sugestibilidade às profecias do Santo Sebastião. O vaqueiro praticamente deixa Rosa para unir-se ao Santo. A mulher, mais ponderada, responde às profecias de Santo Sebastião com a pergunta: “Pra quê fugir e se desgraçar na esperança?”. Nesse meio tempo, aparece Antonio das Mortes, “matador de cangaceiro”, que recebe de um padre vultosa quantia pela vida de Santo Sebastião. Diz, ainda, que Sebastião tem pacto com Deus e com o Diabo (menção literal ao título do filme). Mas, surpreendentemente, é Rosa quem, antes do matador, “dá cabo” da vida de Santo Sebastião.

Vejamos. Manuel, quando oprimido pelo coronel Moraes, o mata. Analogamente, aqui, Rosa, ao ser desgraçada pelo excesso de esperança nas profecias e sacrifícios de Santo Sebastião, também mata o opressor. Se a morte do

coronel dispara a morte da mãe do vaqueiro e os liberta para a busca pelo sertão, a morte de Santo Sebastião abre espaço para a entrada do cangaceiro Corisco, o “diabo de Lampião”, o “espírito de Lampião”, que fora recém-assassinado, e que na segunda metade do filme, à ausência de Santo Sebastião, irá assumir a tarefa de “consertar o sertão”. Nesse sentido, Xavier (1983) nos atenta para a quase ausência de ação no filme: há um acúmulo de tensão, descarga em estado-limite, novo acúmulo de tensão. Retomaremos mais à frente essa característica.

E “a história continua nas veredas do sertão”, entoa o cego cantador. Da perspectiva de Corisco – que é a do cangaço –, a fome se resolve pela violência: “não é com o rosário... é no rifle e no punhal”. O cangaceiro batiza Manuel com um novo nome, Satanás, o que marca uma inversão ideológica na perspectiva do vaqueiro: antes, a religião (Deus); agora, a guerra (Diabo). Eles saem, acompanhados das mulheres, Rosa e Dadá, e de capangas, para “matar os homens do governo”, a fim de resolver os problemas sociais que acometiam o Nordeste por meio da violência e do terror. Como Sebastião, Corisco também diz o bordão da transformação de mar em sertão e vice-versa, e o olhar de Manuel (ou, agora, Satanás) indica que ele se identifica – isto é, nessa profecia, espécie de síntese do filme, ele se reconhece:

Em *Deus e o Diabo*, o duplo movimento – crítica e incorporação da religião – define, de um lado, a necessária superação da fase religiosa da consciência rebelde para a lucidez revolucionária. De outro, o *telos* – a Revolução – só se torna palpável se tomarmos a práxis mística de Sebastião e Corisco como *prefigurações* da “grande guerra sem Deus e o Diabo” anunciada pela metafísica de Antonio das Mortes e do cego cantador. É preciso supor uma ordem das coisas no sertão dentro da qual tudo é sinal de que a promessa de salvação se cumprirá. A escolha de Glauber é clara: é a mediação do cordel que organiza a narração, e ela fala a linguagem da profecia (XAVIER, 2006, p. 139).

A guerra a que se refere Antonio das Mortes, como vimos acima, é a “grande guerra sem a cegueira de Deus e do Diabo”, o que só se consumará “depois que todos morrerem”. Nessa direção, a frase “o sertão vai virar mar e o mar vai virar sertão”:

[...]condensa um princípio básico do filme: a recapitulação das revoltas camponesas está lá para nos ensinar que a Revolução é destino certo no sertão, não só porque há injustiças flagrantes no presente, mas acima de tudo porque há uma continuidade entre a

tradição de rebeldia do passado e a futura liberação pela violência  
(XAVIER, 2006, p. 119).

No fim, Antonio das Mortes aperta “o laço com força”, de modo que o grupo dos cangaceiros não tenha por onde escapar. Manuel e Rosa unem-se no desejo de ter um filho; Antonio das Mortes finalmente chega: “mataram Corisco, balearam Dadá”, entoando o cantador. Manuel e Rosa saem em disparada; a mulher cai, Manuel segue... E o cantador: “a terra é do homem, não é de Deus nem do Diabo”. O *travelling* que mostra sua corrida pelo sertão transforma-se em uma tomada aérea do mar. Quer dizer, a panorâmica do início é retomada, mas às avessas. Ondas cortam o quadro, aludindo à ideia mesma de transformação. O mar vai ao sertão.

### **Esquecer é criar**

*Abril despedaçado* (2001), filme contemporâneo dirigido por Walter Salles, também se passa no sertão do Brasil, embora seja baseado no livro homônimo de Ismail Kadaré, cuja trama se desenrola na fria Albânia. Introduzindo a cena inicial, há a legenda – “Sertão Brasileiro, 1910” – e, depois, um plano-sequência frontal de um menino que, na sombra, caminha pelo sertão durante o amanhecer. Ele diz que se chama Pacu, mas que, sendo o nome novo, “ainda não pegou costume”. Caminha tentando se lembrar de uma história – “às vezes eu me *alembro*... às vezes eu esqueço”. Nesse momento, há um corte para o plano-sequência do menino ainda caminhando, mas de costas; isto é, a câmera assume a perspectiva do que ficou para trás. Essa transição é sugestiva, uma vez que se dá no instante em que o menino se refere a uma “outra história”, da qual, esta sim, ele se lembra bem: “não consigo arrancar da cabeça... é a minha história, a de meu irmão e de uma camisa no vento”. A caminhada é interrompida para dar lugar ao plano de uma camisa no vento manchada de sangue. A trilha possui um quê de terror. O patriarca traduz o que os olhares do resto da família (a mulher e dois filhos: um jovem adulto e o menino da sequência anterior) testemunham: “o sangue já está amarelado”.

*Abril despedaçado*, a partir do menino Pacu, conta a história de uma infundável disputa por terras entre duas famílias; guerra pautada pela Lei do Talião e que tende a dizimá-las. O menino da sequência inicial é o caçula da família Breves, sobre a qual incide o foco narrativo. A camisa cujo sangue

está amarelado é a do irmão mais velho, recém-assassinado pela família rival. Quando o sangue amarelar, caberá a Tonho, o outro irmão, “cobrar o sangue do morto”. Os retratos dos mortos, aliás, perfilam-se em um corredor da casa sombria, como que a assombrá-los. Chama a atenção, na fotografia, o contraste entre a luminosidade de fora – seja pelo sol escaldante do sertão, seja pelo calor que emana dos caldeirões de rapadura que os Breves produzem – e a pouca luminosidade no interior da casa, no interior da família – a morte que não dá trégua.

Tonho, cuja postura denota desde o início uma sensibilidade antagônica à brutalidade daquela guerra (brutalidade que seu pai tem de sobra, embora – ou por isso – ele mesmo tenha escapado da morte), cumpre com seu papel e cobra o sangue do irmão. O *travelling* – em campo e contracampo – que o mostra perseguindo o sertanejo da família rival é emblema da potência com que a batalha contamina a terra que divide as duas famílias. Agora é ele, Tonho, quem está com os dias contados. Como apregoa o patriarca da família rival: “cada vez que o relógio marcar mais um, mais um, mais um... ele vai estar te dizendo ‘menos um, menos um, menos um’”. O tempo que pesa sobre o sertão em *Abril despedaçado* é o tempo que avança ao passado.

Na região, conhecida como “Riacho das Almas”, o riacho secou, ficaram apenas as almas, conforme dirá muito sabiamente o menino. Aliás, essa fala ocorre em um momento importante da trama: a aparição de andarilhos circenses – Salustiano e sua afilhada, Clara. Os artistas simpatizam com a espontaneidade do menino, e a moça o presenteia com um livro. Embora não seja alfabetizado, o menino sabe “ler as figuras”. Por sinal, a camisa manchada de sangue e os retratos dos mortos na parede da casa são figuras que, desde sempre, ele teve de ler. Linguagem que (des)organiza a vida. A vida se submete à morte, pois os vivos se submetem aos mortos.

Em *O mal-estar na cultura*, Sigmund Freud (1930/2007), ao desenvolver suas noções acerca da pulsão de morte, propõe que, para que haja civilização (cultura, coletividade), os indivíduos precisam abdicar, em algum grau, da satisfação pulsional, submetendo-as às normas culturais – à lei. A descarga irrestrita de carga pulsional traria desordem, caos e destruição, uma vez que também seria expressão de Tântatos – pulsão de morte. Para Freud, ter de se haver com essa carga (não descarregada; submetida à ação do recalque, portanto) implica algum



grau de mal-estar. Daí os indivíduos, se não podem ser plenamente felizes, se valerem de recursos culturalmente permitidos para lidar com essa insatisfação: sublimação, religião etc.

Ocorre que, em *Abril despedaçado*, é a obediência estrita à lei que traz morte e destruição. A linguagem de um passado petrificado – que paira no ar, na pouca luz, no sangue da camisa – é emblema da pulsão de morte. Não é aleatório, nessa direção, que até certo ponto da trama o menino sequer tenha nome: existência que tende à não-existência. Retomando a leitura de Freud, podemos sugerir que, no filme de Salles, o mal estar é levado às últimas consequências e a destrutividade é culturalmente permitida, não porque a lei é violada mas justamente pelo seu oposto. Há uma ordem pervertida das coisas.

Assim, a repetição é tamanha que ninguém sai do lugar. Nesse sentido, a respeito de *Abril despedaçado*, escreve Costa (2002):

A crueldade, no mais das vezes, não é uma assombração disforme, como nos sustos das sessões da tarde ou nas enormidades metafísicas à Lovecraft. É um veneno capilar que invade as rotinas do que chamamos hábito. Vivemos nos hábitos e, por fazermos da vida um hábito, nos tornamos fantoches da compulsão à repetição. A vida presa ao hábito é, por certo, eficiente. Mas de uma eficácia das moendas, por onde só entra cana e sai bagaço. Criada para lidar com o mesmo, a roda do hábito, diante do diverso, emperra, se despedaça e fere de morte os que a põem em marcha.

Os bois na moenda – que chegam a andar sozinhos –, o balanço em que os irmãos brincam, ou mesmo a lógica da vingança que se perpetua, enfim, muitos são os elementos indicativos de repetição. O hábito é corrosivo. Em direção oposta, o novo tem lugar na figura dos circenses. Clara, a moça, apresenta ao menino novas figuras: um mundo. O contato com esse universo o coloca em embate com a lógica da repetição e do passado que se acumula. A partir das figuras do fundo do mar e da sereia, que se confunde com a própria Clara, o menino descobre/cria uma história, da qual às vezes se *alembra*, às vezes se esquece. Ora, para uma história ser esquecida, ela primeiro precisa existir. Esquecer é criar.

Tonho, por seu turno, toma contato com os andarilhos do circo quando, vendendo com o pai a rapadura à mercearia da cidade, também se encanta pela “sereia”. À noite, quebrando o hábito de opressão e aridez, sai às escondidas

com o menino para assistir ao espetáculo. Clara cospe fogo; como seu nome já diz, ela traz a luz. Os meninos se encantam e, ao final do espetáculo, vão conversar com os artistas. A troca de olhares entre Tonho e Clara sugere um encantamento recíproco. É nesse momento que Salustiano batiza o menino com o nome de Pacu. De volta a casa, o pai, um fantasma vivo, os espreita. Tonho, pela primeira vez, não se submete à sua lei. Em paga, é surrado com o chicote.

Tonho parte, em busca da vida, para uma espécie de exílio. Junta-se aos brincantes e os acompanha até outra cidade. Se o menino cria a sua história a partir das figuras do livro, Tonho, com os dias contados, vive o próprio livro. Ele e a moça brincam em uma corda (situação análoga à do balanço de sua casa), mas, diferentemente da circularidade de antes, agora o tempo passa – tanto que ele começa a girar a moça com dia claro e só para ao anoitecer. Clara, por sua vez, também vive uma espécie de clausura, tendo de trabalhar com – e para – o tio, seu padrinho, com quem estabelece uma relação com ares de incesto.

### **Chuva no sertão**

Após esse breve tempo com os brincantes, Tonho acaba por regressar à família. Quando ele aponta na terra dos Breves, o pai, a mãe e o irmão, que trabalhavam na moenda, param por um instante: parecem satisfeitos. O silêncio, nesse caso, é também emblema de pulsão de morte, e sua volta à circularidade da moenda é, em certa medida, uma volta para a morte.

O tempo de Tonho vence. O membro da família rival sai em seu encalço. Nessa mesma noite, Clara chega. Traz chuva ao sertão. Tonho e Clara fazem amor abrigados próximos à casa da família. Ela arranca a fita preta – o atestado de morte – do seu braço. O rival, atrapalhado pela chuva, se aproxima. O menino Pacu, ao sair de casa e deparar com a fita de Tonho no chão, é levado a crer que o irmão foi morto. Mas, na verdade, Tonho dorme após ter feito amor com a moça. Clara (como ele mesmo fizera antes) também parte, mas diz que o espera. Pacu, pensando que o irmão morreu, assume o seu lugar: amarra a faixa preta no braço. Sai em caminhada.

O filme retorna ao começo. O plano-sequência do início se repete. Toda a história foi um *flashback*: o menino Pacu, que a viveu, pôde contá-la. A lógica circular foi rompida. “Abril”, que significa “juventude, viço”, marca aqui um novo – e doloroso – ciclo. O jovem da família rival, cujos óculos se quebraram,

agora cego como o avô, mata (por engano) o menino. Tonho não chega a tempo. O pai, em desespero, exige que Tonho cubra imediatamente o sangue do irmão mais novo. Tonho, triste porém decidido, entra na casa e sai. Mas deixa a arma. O pai ameaça matá-lo, contudo, é contido pela mulher, que aos prantos diz: “Acabou, homem”. O casal se abraça. Tonho, que voltara para morrer, não fica para matar. No caminho que liga o Riacho das Almas aos demais vilarejos e à cidade, há uma bifurcação. Quando eles iam à cidade, tomavam o caminho da esquerda. Dessa vez, Tonho segue pelo outro caminho. Leva lágrima nos olhos; não sangue.

Há o corte para um plano frontal de Tonho, de baixo para cima. O espectador não sabe o que o personagem contempla, mas o olhar de Tonho denota algo inaugural. Segue-se uma tomada mais aberta, e pode-se ver que há areia ao redor. Tonho prossegue a caminhada. Dessa vez sem interrupção, a câmera o acompanha, até ele se afastar. Está em uma praia. Quando toca a água, há uma tomada em close do seu rosto e o corte para o plano final. O corpo de Tonho, de costas, divide as águas. Ondas imensas quebram diante de si. O sertanejo vai ao mar.

### **Catarse e contemplação**

Passemos, agora, à análise comparativa entre os dois filmes. Do ponto de vista dos dispositivos cinematográficos, *Deus e o Diabo* é bastante complexo. A carência de recursos materiais trabalhada com refinamento estético resulta em um cinema mais *difícil*. A interferência da montagem, a profusão de códigos sonoros, as referências históricas, a noção de câmera participante, a linguagem do transe, enfim, são elementos que apontam para essa direção. *Abril despedaçado*, por outro lado, é um filme mais lento, contemplativo: “Os personagens habitam um universo onde se ‘fala de boca calada’ e se age com sentimentos e gestos mínimos. A câmara ilumina ao máximo essa *pouquidade* e nos faz ver o ‘mais’ que brota do ‘menos’” (COSTA, 2002).

No filme de Glauber, pautado pela lógica da profecia, há, “de um modo geral, o que eu chamaria hoje de uma ingenuidade com relação ao processo histórico. Havia a ideia de que as transformações esperadas, desejadas, fossem algo que pudesse acontecer com certa velocidade” (XAVIER, 2009, p. 72). Contida nessa acepção, há uma definição marxista de ideologia. Ideologia, desse

ponto de vista, são ideias descoladas da realidade que se prestam a explicá-la a fim de atender a interesses específicos, de modo a alimentar relações de poder. Como crítica à naturalização desses interesses, no materialismo histórico de Marx e Engels, a realidade é tomada historicamente (práxis) e, nessa medida, tem-se “a possibilidade de que atores sociais diferenciados, capazes de perceber as assimetrias vigentes no próprio sistema, ajam e pensem de modo a rever as próprias condições de vida” (BOSI, 2010, p. 66-67).

Conforme vimos, em *Deus e o Diabo* praticamente não há ação; a tensão é acumulada e descarregada, em estado-limite; a continuidade entre o passado rebelde e a liberação no futuro pela violência (XAVIER, 1983) é emblema disso. Se retomarmos as noções freudianas (1930/2007) de *O mal estar na cultura*, então diríamos que *Deus e o Diabo* é composto por uma sucessão de catarses, o que se observa na interpretação da “revolução” como “destino certo no sertão” nos moldes do

[...] impulso totalizador [de Glauber] ao representar instantes de ruptura onde a sociedade vive o drama da mudança ou conservação, um “momento de verdade” depois do qual não pode voltar a ser plenamente o que era. No seu cinema, este “momento de verdade” tem como elemento motor a violência. [...] é pela violência de Antonio das Mortes que se processam as rupturas e se anuncia a Revolução (XAVIER, 2006, pp. 119-120).

Freud (1930/2007) elenca a relegião como uma das possibilidades de que lançamos mão para, se não eliminá-lo, lidar com o mal estar na cultura. Manuel se une a Santo Sebastião a fim de romper com a atmosfera extremamente opressiva do sertão. Ocorre que a adesão estrita a Sebastião parece contribuir mais para a liberação da carga pulsional – incluindo aí seu caráter destrutivo – do que propriamente para o deslocamento ou mesmo amortecimento desta. Tanto que é Corisco quem, na segunda parte, apresenta por meio da violência a possibilidade de romper com o ciclo opressivo da seca do Nordeste. E, por fim, sempre no âmbito da violência, as rupturas se processam por meio da “grande guerra sem Deus e o Diabo”, na figura de Antonio das Mortes.

Já em *Abril despedaçado*, a violência – banalizada – não liberta; aprisiona, e é a reflexão da sua repetição o meio para se atingir o destino. Os andarilhos circenses trazem um sopro de vida ao sertão. Novamente em companhia de Freud (1930/2007), em certa medida, os brincantes apontam para a possibilidade

de sublimar a carga pulsional de modo a amortecer a atmosfera de mal estar. Mas não só: não se trata apenas de dirimir a carga de mal estar, mas o contato dos irmãos Breves com os andarilhos circenses – figuras “de fora”, “estrangeiros” – é o que permite a inscrição de novas realidades, uma nova história.

Assim, a violência, no filme de Salles, é o alvo da crítica, e não o meio para a ruptura. Podemos apontar, ainda, certo paralelismo entre os dois filmes nos *travellings* das cenas de perseguições que resultam em morte. O sentido que esses eventos assumem em cada uma das tramas, no entanto, diverge. Tomem-se os significados para a cegueira nos dois filmes; em *Deus e o Diabo*, na figura do cego cantador, como organizadora da narração, cujo destino se alcança pela violência; em *Abril despedaçado*, na figura do velho patriarca e do neto, que mata o menino por engano, como desorganizadora (despedaçadora) da história: “Em terra de cego, quem tem um olho só todo o mundo acha que é doido”, diz o menino.

Os irmãos Breves, no filme de Salles, reivindicam o bem-estar:

[...]porque mudamos, estamos sempre escolhendo e fabricando outros futuros. A tradição é apenas a imagem do mundo segundo a força e o talento dos ancestrais. Fixá-la em um esqueleto de regras e princípios é despojar a vida de seu ímpeto criador. O Bem da vida está sempre “on the road”; sempre de passagem, sempre na área transicional entre o “não mais” e o “não ainda” (COSTA, 2002).

## Destinos e Considerações Finais

*Abril despedaçado* aborda questões existenciais e possui atmosfera atemporal (a possibilidade mesma de adaptar uma história que se passa na Albânia para o sertão do Brasil reforça a ideia). O filme se pauta eminentemente pela lógica da ressignificação da experiência. São a ingenuidade e criatividade infantis que disparam a ruptura: o passado petrificado que pesa sobre o sertão é reconstruído pelo menino. Que reescreve a História. O desfecho é incerto.

Em muitos momentos de *Abril despedaçado*, contudo, a metáfora água/mar no sertão também comparece: na chuva (e em sua ausência), na história da sereia, nas lágrimas e, finalmente, no mar. Mas “mancha de sangue não sai”, e, por isso, deve ser sentida, chorada. Daí a água, como em um batismo, ser no filme de Salles emblema de nascimento.

Em *Deus e o Diabo*, a preocupação é outra. O olhar se volta para o futuro: “O ‘sertão virar mar’ é a metáfora central [...] porque há no filme uma teleologia que – afinada à profecia – reitera um termo final que parece já dado, inevitável, como destino, e não como liberdade” (XAVIER, 2009, p. 21). Assim, o plano final, que dialoga às avessas com o do início, é mais uma catarse, talvez a maior delas, no sentido de que encampa as demais – expressão, como vimos, do impulso totalizador de Glauber.

No filme de Walter Salles, não há a crença de que as transformações desejadas possam acontecer rapidamente. Ocorre também a comunicação entre o início e o fim, mas o futuro, renascimento ainda (e sempre) em aberto, só se vislumbra concretamente após o despedaçamento derradeiro – a morte do menino. Assim, *Abril despedaçado* talvez esteja mais afinado a uma crítica ideológica *adorniana* (ADORNO & HORKHEIMER, 1975), segundo a qual as ideologias não perdem sua força se forem apenas reveladas, pois realidade e ideologia correm uma para a outra, ou seja, a ideologia, desse ponto de vista, não é apenas um envoltório mas a imagem mesma do mundo. Nesse caso, Walter Salles parece perguntar, como Olgária Matos, “como romper o ciclo fatal de uma história que se naturalizou, perdeu seu papel humano, e de uma natureza que se artificializou e se tornou fantasmal, irreconhecível e estranha ao homem que nela vive?” (MATOS, 1999, p. 59).

Com efeito, em Glauber, o mar é destino certo no sertão. Em seu cinema polifônico, não há trégua no caminho em direção à mudança. Em *Abril despedaçado*

o destino se constroi por meio de transformações no âmbito da família, e do embate geracional nela compreendido, delineando-se, portanto, por meio da reflexão e ressignificação da travessia. Entre a falta (do sertão) e a plenitude (do mar).

## Referências

*ABRIL DESPEDAÇADO*. Direção de Walter Salles. São Paulo, Imagem Filmes. 1 dvd (95 min), 2003.

ADORNO, Theodor. Ideologia. In: T. Adorno, M. Korkheimer. *Temas Básicos de Sociologia*. São Paulo: Cultrix, 1983.

ARTAUD, Antonin. *O Teatro e Seu Duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BOSI, Alfredo. *Ideologia e contraideologia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

COSTA, Jurandir Freire. O Último Dom da Vida (Abril Despedaçado). *Folha de S. Paulo*, São Paulo, Caderno MAIS!, 28 de abril de 2002. Disponível em: <[http://jfreirecosta.sites.uol.com.br/artigos/artigos\\_html/dom.html](http://jfreirecosta.sites.uol.com.br/artigos/artigos_html/dom.html)> Acesso em: 5 maio 2012.

*DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL*. Direção de Glauber Rocha. São Paulo, Versátil Home Vídeo. 2 dvds (125 min), 2002.

FRAYZE-PEREIRA, João Augusto. A alteridade da arte: estética e psicologia. *Psicologia-USP*. São Paulo, v.5, n.1-2, p. 35-60, 1994.

FRAYZE-PEREIRA, João Augusto. *Arte, dor – inquietudes entre estética e psicanálise* (2ª ed, revista e ampliada). Cotia: Ateliê Editorial, 2010.

FREUD, Sigmund. El Moises de Miguel Angel. Buenos Aires: Amorrortu. (*Sigmund Freud, Obras Completas*, vol. 13.), 1914/2007.

FREUD, Sigmund. La Transitoriedad. Buenos Aires: Amorrortu. (*Sigmund Freud, Obras Completas*, vol. 14.), 1915/2007.

FREUD, Sigmund. El Malestar en la Cultura. Buenos Aires: Amorrortu. (*Sigmund Freud, Obras Completas*, vol. 21.), 1930/2007.

MATOS, Olgária. *A escola de Frankfurt: luzes e sombras do Iluminismo*. São Paulo: Moderna, 1999.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O visível e o invisível*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

XAVIER, Ismail. *Sertão Mar: Glauber Rocha e a Estética da Fome*. São Paulo:

Brasiliense/Embrafilme/MEC, 1983.

XAVIER, Ismail. *Cinema Brasileiro Moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2006.

XAVIER, Ismail. *Encontros* – Ismail Xavier. (Adilson Mendes – org.) Azougue Editorial: Rio de Janeiro, 2009.