

O caminho do mar: processo de subjetivação nas personagens de *Abril despedaçado*

Anderson da Mata

A bolandeira, sua inserção e simbologia no sistema de relações sociais da família Breves é o ponto de partida da análise da representação da infância no filme *Abril despedaçado*, de Walter Salles (2001). Além de determinar os papéis dos personagens na narrativa, como veremos a seguir, a máquina é uma anáfora fílmica, retornando como quadro isolado ou imagem primeira dos planos que introduzem as atividades da família. A máquina utilizada na moenda da cana é, ao mesmo tempo, metáfora e objeto concreto da constituição das relações familiares e de trabalho, por se tratar da forma de produção que provê o sustento dos Breves. Fundem-se, assim, os dois tipos de relação numa só esfera, marcando uma ambigüidade, ou mesmo uma ambivalência, entre público e privado, ponto fundacional da violência constitutiva das relações interpessoais entre as personagens da narrativa.

O tempo histórico do filme, determinado em 1910, no interior de um Brasil que ainda não fora descoberto pela modernidade, situa o espectador num espaço arcaico, não em seu tempo (século XX), mas na forma com que os sujeitos constroem suas relações sociais, isto é, ainda fortemente marcados pelo modelo familiar colonial. Esse modelo, no caso brasileiro, não seria superado, mas serviria de cimento para a estruturação da forma moderna de inserção dos sujeitos na vida pública e privada. Assim, longe de tentar universalizar a narrativa, situando-a num tempo “mítico”, Salles discute a formação de um determinado tipo de prática social, processo histórico constitutivo da realidade brasileira.

Na operação da bolandeira há uma família nuclear, que é símile da própria máquina, os Breves: pai, mãe e dois filhos. O filho mais novo, Pacu (Ravi Ramos Lacerda) é o sujeito desequilibra o funcionamento da

bolandeira. Essa criança é quem expia¹, pela última vez, a violência que funda o relacionamento dos Breves com os vizinhos, rompendo um ciclo de violência a partir de sua inserção como indivíduo nesse ambiente. A construção de sua subjetividade (impossível) em choque com a violência do assujeitamento coincide com o andamento da narrativa e os elementos de ruptura que surgem no seu decorrer.

As máquinas

A primeira das dez tomadas que têm a bolandeira como elemento central do quadro é uma seqüência que introduz o espectador no sistema das relações de trabalho da família. Narrando em *off*, Pacu diz: “O pai é quem toca os boi pra rodar a bolandeira. Tonho, meu irmão, é o que mói a cana. A mãe recolhe os bagaço”. Completando o quadro, ao interromper a narração, o Pai (José Dumont) ordena: “Traz essa cana logo, menino!”, situando-o no sistema, ainda que de forma periférica.

O silenciamento de Pacu e da câmera subjetiva indireta livre² acerca de sua própria função é significativo, uma vez que, além de não se encaixar naquele sistema, seu papel é contar a história, fabular (com o livro), voar (no balanço), nada que se encaixe na exatidão das grandes engrenagens da bolandeira. Toda essa seqüência, em que são apresentados os personagens centrais da obra, tem como foco o funcionamento da bolandeira. Ela é iniciada com uma tomada de um ângulo superior, perpendicular ao chão, em que a câmera acompanha o movimento circular dos bois que puxam as engrenagens da bolandeira. Então, um primeiríssimo plano das engrenagens é seguido da apresentação dos personagens em função do papel que desempenham na operação da máquina. A câmera, em movimento, capta cada um dos membros adultos no exercício de sua função. Enquanto isso, o menino está fora do campo. Somente quando a seqüência de apresentação da bolandeira e da família termina é que o

¹ Walter Salles, em entrevista sobre o filme, disse que a criança é *o agnus dei* na narrativa, em referência ao seu papel de vítima sacrificial.

² Pasolini define subjetiva indireta livre como “a imersão do autor na alma de sua personagem e na adoção, portanto, pelo autor, não só da sua psicologia como da língua daquela” (1982, p. 143). A câmera de Salles acompanha a narração de Pacu, sobretudo nessa seqüência, com os seus olhos, captando nos familiares as expressões que Pacu guarda deles. Cf. Pasolini, *Empirismo hereje*.

pai interpela o menino, fora do sistema da máquina, para pegar a cana a ser entregue a Tonho (Rodrigo Santoro).

Salles explora a significação do que está fora do campo, assim como o texto de Pacu explora seu silêncio. O não-dito e o interdito, colocados nessa cossignificação conseguida entre texto, enredo e imagem, são elementos fundamentais para compreender a relação de autoritarismo desenvolvida nas práticas sociais da família.

Da mesma forma, se a máquina é metáfora para a família, e isso fica claro com essa seqüência da apresentação formal dos personagens, está feita a ligação entre relações de trabalho e relações domésticas. O pai/patrão é quem comanda os bois e, assim, o funcionamento geral da bolandeira. O irmão/operário é quem executa a atividade principal: alimentar a máquina com a cana para a obtenção do melão. A mãe (Rita Assemany) é quem recolhe os bagaços, arrematando a atividade. Essas funções estão repetidas no enredo, em que o pai ordena a continuidade do ciclo de violência, Tonho executa e a mãe sofre as perdas, sem deixar de dar suporte ao marido. A Pacu resta ficar no entorno da máquina e da família, uma vez que naquele ambiente não se encaixa como irmão/filho, trabalhador, tampouco como criança, da forma como conhecemos a infância³.

O funcionamento dessa “empresa” como uma família está no cerne daquilo que Roberto DaMatta chama de dupla lógica da ética brasileira, legalista por um lado, mas profundamente autoritária, funcionando segundo códigos pessoais, por outro. É essa segunda lógica que rege todas as relações na família Breves. A marca da rigidez da máquina também se faz visível nos momentos de trabalho e de convivência doméstica. A família está reunida quase sempre para fins de trabalho: na bolandeira, no melhoramento do melão e no preparo para a venda. A convivência dos Breves enquanto família está restrita à reunião em torno da mesa para as refeições. A configuração dos papéis a serem representados pelos membros da família é análoga à da divisão do trabalho entre os operários da

³ Phillipe Ariès em seu estudo sobre a infância declara que tal como a conhecemos a noção de infância é uma invenção do século XVIII. O sentimento de infância, do qual são corolários os cuidados especiais e, no século XX, a proteção jurídica da criança os coloca como um grupo social à parte do universo hegemônico adulto. Cf. Ariès, *História social da infância e da família*.

bolandeira. Há, portanto, uma linha de contato entre o público, relacionado ao trabalho, e o privado, reservado à privacidade doméstica, em que ambos se influenciam, prevalecendo, entretanto, a chamada “lei da casa”.

Para compreender o caso brasileiro, e a teoria de DaMatta da dupla lógica da ética no Brasil, é preciso ter em mente o ponto de vista de que ele parte para fazer a análise das práticas. A segunda revolução industrial, no século XVIII, na Europa, deu margem à construção de uma nova forma de relacionamento entre empregados e empregadores. A demanda de grandes quantidades de operários para por as indústrias em funcionamento marcou o surgimento de uma nova classe social: os trabalhadores. Massificados, no anonimato de grandes centros urbanos, esses trabalhadores viveram, de uma forma mais intensa, a cisão entre a vivência de suas vidas públicas e de suas vidas privadas. A forma arcaica, ainda medieval, de indiferenciação entre público e privado foi abandonada com o advento da modernidade, para a qual a revolução industrial do século XVIII foi de fundamental importância. As mudanças ocorridas nesse período na Europa foram estruturais. Todo o tecido social, bem como suas práticas, foram rearranjados no processo de construção dessa modernidade.

No Brasil, a industrialização e a modernização foram tardias, já em meados do século XX. A noção de vida pública e privada, cunhada na Europa, que valorizou a noção do pudor na segunda metade do século XIX, não chegou ao país com a força de uma mudança na estrutura social. Um Estado ainda escravocrata buscava modernizar-se como uma Nova República, mas as idéias de modernidade, como lembra Roberto Schwarz, estavam fora do lugar⁴. As relações trabalhistas no Brasil pós-abolição se constituíram segundo a lei da casa, de que fala DaMatta⁵, isto é, a lógica do indivíduo, do espaço privado, que passa ao largo do contrato social. O código da casa é, assim, baseado na honra, tema caro ao filme de Salles, com caráter cavalheiresco. Hebe Gonçalves a chama de lei doméstica, “fundada na desigualdade”, operando “com base na retórica da violência”⁶. Essa lei é a mesma que regia o escravagismo, em que o senhor

⁴ Ver Schwarz, *Ao vencedor as batatas*.

⁵ Ver DaMatta, *Conta de mentiroso*.

⁶ Gonçalves, *Infância e violência no Brasil*, p. 57.

reunia, sem distingui-las, as funções de proprietário, pai (como muitas vezes, de fato, era⁷) e após a abolição patrão. Com relação a esse aspecto, na seqüência de apresentação dos personagens e da bolandeira, Pacu diz: “No tempo do vô era os escravos que faziam trabalho. Agora, é nós mesmos.” A ligação da narrativa com esse tipo de relação trabalhista pessoalista, mas ao mesmo tempo com a outra face do legalismo que falsamente vigia (e ainda vige) na vida pública dos cidadãos da nova república, está fundada nas referências à relação senhor-escravo, e, fundamentalmente, na montagem do filme com recorrentes referências à bolandeira.

Pensando ainda na estrutura da máquina, Pacu é quem leva a cana até Tonho, que alimenta a bolandeira com a matéria-prima. Sua função, apesar de periférica, é da importância de um fornecedor, sem o qual o processo de manufatura sequer é iniciado. Na família, Pacu também ocupa um espaço periférico. Cabe a Tonho agir como o herdeiro da honra dos Breves. Já Pacu, sequer tem um nome junto aos pais, é o Menino. Aparentemente sem função na família, Pacu servirá para levar o irmão a se descobrir como indivíduo. Ele apresenta Tonho à Clara (Flávia Marco Antônio), fazendo com que ele descubra o amor e a partir daí o motivo para a libertação, mas, principalmente, parte dele a atitude contestatória junto ao pai. Antes da cena em que Tonho repete incessantemente ao pai “Não me calo!”, marcando seu posicionamento contrário à tradição, é Pacu quem diz não à autoridade violenta do pai, ao incitar o irmão a não cumprir o rito da retaliação fundadora do ciclo de violência em que a família está inserida. A cena é a primeira da família Breves em torno da mesa de jantar. O pai, diante da insubordinação do filho, exacerba sua violência autoritária numa agressão física, que, na forma de uma bofetada exclui Pacu do quadro, marcando mais uma vez sua ausência do sistema familiar.

À margem dos sistemas de relações familiares e de trabalho da família, Pacu se coloca como o personagem que conduz a matéria prima da subversão. Ele leva a cana para alimentar a bolandeira, mas leva também os elementos que ajudarão a construir a subjetividade de Tonho e a sua própria.

⁷ Ver Freire, *Casa grande e senzala*.

Há, então, uma dupla função para Pacu: ele conduz Tonho à libertação do pai, e age como vítima expiatória da violência constitutiva da sociedade em que ele se insere, que contém os Breves, e os vizinhos, os Ferreira. No momento em que ele se afigura como sujeito, sua morte representa a expiação da violência numa vítima reconhecida como tal, o que constitui o rito sacrificial que põe fim ao ciclo de violência constituído na contínua retaliação.⁸ Ele já tem o nome dos Breves, que é o que importa para os Ferreira, e a mãe assume sua morte como o fim, até porque não há descendência para perpetuar o ciclo.

O Menino e Pacu

O personagem de Ravi Ramos Lacerda é, além de peça central no desenvolvimento do enredo, o narrador do filme. Suas primeiras palavras são: “O meu nome é Pacu”. A afirmação ganha relevo na cena em que Pacu encontra os artistas circenses Clara e Salustiano (Luiz Carlos Vasconcelos) e revela não ter um nome. Ele é chamado pela família de Menino. A nomeação feita em outra cena pelos artistas circenses revela parte do processo de construção de subjetividade negado a essa criança pela estrutura familiar. Ao assumir o papel de narrador ele já se apresenta com seu nome próprio, o que denota seu posicionamento, no fim do percurso de auto-afirmação como sujeito.

Um indivíduo somente existe socialmente sob um nome próprio. É o nome que, mesmo sem dar conta de toda a soma das personalidades do sujeito numa síntese, representando apenas uma “rapsódia disparatada de narrativas”⁹, o insere nos universos sociais possíveis. A ausência desse meio de inclusão social marca o caráter marginal de Pacu. A criança, no universo social representado em *Abril despedaçado*, é o indivíduo que não pode se posicionar no funcionamento da “máquina”. Como já foi dito, Pacu, nas seqüências que introduzem o trabalho na bolandeira e a vida doméstica, fica fora da maior parte dos quadros. Sua voz, no entanto, se faz presente nos dois momentos. No primeiro, como narrador, no segundo como aquela que revela alternativas.

⁸ V. Girard, *A violência e o sagrado*.

⁹ Bourdieu, “A ilusão biográfica”, em *Razões práticas: sobre a teoria da ação*, p. 35

A violência se funda na violação da subjetividade do outro, isto é, em não reconhecê-lo como sujeito. A condição de assujeitado do Menino é indicada já no encobrimento de seu rosto no início da narrativa. A privação do nome é outro elemento importante da negação da subjetividade do Menino. Além disso, a disposição cênica dos espaços de convivência da família que o excluem também marcam a negação de uma subjetividade para Pacu.

O Menino recebe o nome quando já está no processo de construção de sua identidade, insurgindo-se contra o assujeitamento que lhe é imposto. O primeiro passo dado é a não aceitação da lei autoritária do pai. Ele, a todo tempo, tenta convencer o irmão a não perpetuar o ciclo de revanches apresentado como tradição irrevogável. Ele questiona um dos principais aspectos da violência cometida pela prevalência da lei da casa nas relações sociais que é a rerepresentação da tradição como o racional¹⁰. A inserção do irmão nessa tradição significa sua morte, por isso Pacu luta para manter vivo o único indivíduo de quem ele consegue obter atenção. A afetividade é destacada no filme como a principal razão para se obter autonomia. Tonho consegue se libertar da lei do pai em razão da paixão por Clara, assim como Pacu para preservar a convivência com o irmão.

Outro elemento importante de constituição da identidade é a inserção dos artistas circenses na narrativa. Chama a atenção dos viajantes que o Menino não tenha um nome, e Clara¹¹, a moça encantada(ora) é quem lhe dá um livro. O processo de refabulação envolvido na leitura vai inserindo o Menino no mundo. Ao narrar as histórias de que ele mesmo é personagem, Pacu vai construindo sua identidade até, por fim, ser o narrador de tudo a que assistimos na tela, num processo de afirmação definitiva de sua autonomia enquanto sujeito. No entanto, em mais uma marca do assujeitamento de Pacu, o pai lhe toma o livro, incomodado com o universo autônomo que Pacu cria durante a leitura das figuras. Assim, Pacu se esquece da história que criara em parceria com o livro, e, somente no desfecho, conseguirá recuperá-la para se afirmar como sujeito.

¹⁰ Boudon *apud* Gonçalves, *Infância e violência no Brasil*, p. 63

¹¹ Clara, o nome dessa personagem, indica sua função de trazer luz para as existências de Pacu e Tonho, que será refletida por esses personagens para que ela também não fique mais presa no circo do padrinho Salustiano.

A seqüência inicial acompanha, por um ângulo inferior, a caminhada de Pacu entre árvores à noite. O fotógrafo Walter Carvalho utiliza para as cenas noturnas um azul quase uniforme, de que se diferenciam apenas as sombras negras dos personagens. Assim, na seqüência inicial, que é retomada no final do filme, Pacu está com seu rosto encoberto pela sombra. Ele está tentando lembrar a narrativa do livro que ganhara de Clara, mas não consegue: “Às vezes eu me alembro, às vezes eu me esqueço”. É com essa narrativa que ele poderá efetivamente se libertar da violência opressora da família e das relações sociais e escolher o caminho a seguir, que será o do auto-sacrifício, em nome do irmão. A sua afirmação enquanto indivíduo constitui-se da memória de suas histórias. Na retomada da seqüência inicial, perto do desfecho, já conhecemos sua história com a família. Seu rosto está quase desvelado. Ele, então, se lembra da história do livro, que, na verdade, é sua.

Um dia a sereia veio buscar o menino para viver mais ela. E ele gostou. Ela virou o menino em peixe e levou ele para viver debaixo do mar. No mar, ninguém morria e tinha lugar pra todo mundo. No mar, eles vivia tão feliz, mas tão feliz que não conseguia parar de dar risada.

O desejo de Pacu é o de libertar da tradição – Tonho, os pais, os Ferreira, Clara e a si – e a narrativa conta a história desse processo. A sereia, que ele identifica com Clara, é quem lhe dá o nome, a identidade. É também por ela que ele vai viver no mar, seu espaço utópico, pois só com sua morte, que significará a interrupção do ciclo de violência, Tonho poderá viver seu amor com Clara.

Pacu termina sua participação na narrativa rindo. Sua risada nos momentos que antecederiam sua morte, ecoando nos ouvidos de Tonho e de seu algoz, Mateus Ferreira (Wagner Moura), representa a última transgressão num universo em que a infância é impossível. Naquele momento, com o destino selado, vestido como Tonho para morrer, Pacu já está no mar onde ninguém mais morre.

A brincadeira com o balanço é outro elemento importante no entendimento da condição deslocada de Pacu. Tonho o ensina a voar com o balanço. O verbo *voar* utilizado por ele e Tonho para a atividade está relacionado ao devanear que as engrenagens da máquina familiar não

permitted. O vôo de Tonho, quando retorna de sua fuga para o circo, marca a virada deste personagem na narrativa. Se Pacu já atuava como o guia de Tonho no caminho da transgressão, este momento, em que o menino desce do balanço para conduzir o irmão no brinquedo, significa, em imagens, a mudança de Tonho e seu reconhecimento ao impulso dado por Pacu, agora representado no impulso do balanço. O espaço do vôo, do devaneio, da brincadeira não é interrompido quando a corda que sustenta o balanço se arrebenta. Pelo contrário, Pacu e Tonho riem deitados no chão, acompanhados pela mãe, que é seguida pelo pai no único momento em que ele se descontraí na narrativa. O espírito libertário da infância se instaura na casa, o que resultará no encontro derradeiro de Tonho com Clara e no sacrifício de Pacu.

O balanço e o giro

O balanço em que brincam Pacu e Tonho tem significação relevante no enredo do filme. As imagens, recorrendo ao mesmo tipo de movimento apontam para múltiplos significados, como Pacu para uma forma alternativa de relação com o outro. A bolandeira, para funcionar, necessita que bois presos a um eixo, que se liga à máquina, girem em torno dela, fazendo as engrenagens trabalharem. O movimento circular característico da bolandeira, que, como já foi destacado, é o símbolo da família opressiva e da ordem social baseada na lei da casa, é repetido em outros objetos cênicos do filme, apontando, no entanto, para outros significados.

É importante, então, observar toda a construção na produção desses fotogramas para acompanhar o símile resignificador que Salles constrói. Na tomada inicial da bolandeira, e também em outras no decorrer do filme, a câmera se movimenta acompanhando os bois, isto é, num *travelling* circular conduzindo o espectador no giro. A idéia do círculo faz referência ao código de honra das famílias Breves e Ferreira, que determina que cada morte de um lado será revidada da mesma forma pelo outro, respeitando o ritual do sangue da vítima que deve amarelar na camisa. Esse ciclo de violência primitivo¹² é evocado no giro da câmera e da bolandeira, associando-a mais uma vez à ordem rígida de um código não-legalista.

¹² Girard considera o ciclo de violência sem vítima expiatória primitivo, numa condição de crise sacrificial, que leva as sociedades nele envolvidas à destruição. Cf. Girard, *A violência e o sagrado*.

A cena em que os bois giram sem eixo, sozinhos, em torno da bolandeira evoca mais uma vez o caráter cíclico dos elementos das narrativas. No entanto, provoca a reflexão acerca da inércia desse movimento, de sua má infinitude, contra a qual os assujeitados já pouco podem fazer. Sobretudo quando se tem em vista que, na seqüência anterior os bois caíram, não suportando o fardo da máquina. O retorno inerte desses bois à caminhada leva Pacu a encorajar Tonho à primeira transgressão, a visita ao circo, dizendo-lhe: “A gente é igual aos bois: gira, gira e não sai do lugar”.

O pêndulo do balanço também provoca um movimento de volta ao mesmo. Pacu surge em dois momentos da narrativa sobre o balanço, na terceira está acompanhado de Tonho, que é quem brinca. O trabalho de câmera é semelhante àquele da bolandeira, acompanhando o movimento semi-circular do balanço, mas trabalhando com tomadas mais curtas e o foco alterado. A idéia do ciclo como um retorno vicioso é ressignificada aqui como uma volta ao mesmo que leva além. É a sugestão da criação da possibilidade dentro do universo possível. É o mesmo movimento da dor provocando o gozo. Isso fica ainda mais claro quando Tonho gira Clara numa corda. A imagem do círculo vai para o nível do corpo. A câmera também a acompanha o giro de Clara com a mesma fragmentação desfocada que acompanhara Pacu e Tonho no balanço.

A ressignificação também se deve ao tempo da narrativa. As imagens da bolandeira têm um tempo comprometido com a verossimilhança, marcado pelo giro das engrenagens. Já na corda em que Clara brinca, o tempo real é destituído de valor. Eles começam a girar de dia e terminam à noite, prolongando o prazer da transgressão das normas do mundo de uma rigidez circular, situando o sentimento de felicidade num tempo de fantasia. O círculo passa de signo da repetição à fluidez. Não por acaso, a obsessão do Menino é o mar, cíclico e fluido, que ocupa a última cena do filme, diante do qual Tonho encerra seu processo de libertação, e aponta para a construção de uma subjetividade autônoma.

O círculo ainda retorna na imagem da roda da carruagem, do giro da colher no tacho e da lua, numa montagem que Marcel Martin¹³ chama de expressiva. A lua é de fundamental importância porque é um ciclo lunar que o patriarca dos Ferreira dá de trégua a Tonho.

¹³ *Apud* Aumont (s/d).

O país do futuro, o futuro do país

Salles apresenta, em *Abril despedaçado*, o tom esperançoso que marca seu filme anterior, *Central do Brasil* (1998), e o seguinte, *Diários da motocicleta* (2004). O caso do filme estudado é exemplar porque trata de um tema muito caro à formação da sociedade brasileira: a vigência do código da casa nas práticas sociais. O vislumbrar de uma possibilidade de saída e a consolidação como Estado pelo menos igualitário sócio-economicamente já ganhou colorido quase proverbial: *O Brasil é o país do futuro*.

O meio social apresentado no filme, regido por um código de honra primitivo, quase tribal, pode até ter levado a crítica cinematográfica a atribuir valor ao filme pelo que tem de parábola, de mítico¹⁴. O que é tratado, no entanto, é historicamente preciso, situado no tempo e no espaço, chamando atenção para uma macro-estrutura da qual o recorte escolhido para representar aquelas famílias sertanejas é uma microscopia simplificada. A honra lavada a sangue, por motivos pessoais, que envolvem a propriedade da terra, motivo principal da rivalidade, é o retrato da lei doméstica de que falam Gonçalves e DaMatta. A disputa fundiária que deveria ser solucionada na esfera da legalidade é deixada no plano do indivíduo para que não tenha solução consensual, já que os interesses conflitantes resultam na negação do outro como indivíduo, ao invadir seu espaço e violar sua individualidade até eliminá-lo.

O impasse do descompasso entre moderno e arcaico, situado na estrutura da sociedade brasileira, como já destacado pelos seus intérpretes no século XX, é o objeto da representação fílmica de Salles, caracterizada pela montagem expressiva. O moderno surge como possibilidade, na figura de Tonho libertado. O canal para o desmonte do primitivismo das relações é o menino Pacu. A criança aparece como a vítima do sacrifício expiatório, o que marca uma passagem do primitivismo do “olho por olho” para uma espécie de contrato em que, segundo Girard, as duas partes acreditam no poder de expiação da vítima. Assim, na realidade, o depositário da confiança na ruptura com o autoritarismo viciado desse código doméstico é a criança com seu universo, que é capaz de ser espaço de escape, dotado da inocência da insubordinação e da imaginação com outros limites.

¹⁴ Quinn, no *The Observer* de 8/3/2002, diz que Salles “quase alcança uma grandeza mítica”. Patrick McGavin, no *Indie Wire* de 10/9/2001, chama sua resenha de “Sol mítico”.

Essa infância acolhedora dos sonhos de um futuro melhor faz retornar a idéia da infância como tempo de realizações felizes. As múltiplas violências sofridas por Pacu não deixam negar que a infância imaculada do século XVIII não tem espaço no século XXI, mas uma reformulação desse idealismo da infância está em curso em obras de países periféricos como o brasileiro *Abril despedaçado*¹⁵. Se a tradição do autoritarismo do código da casa se faz racionalidade no discurso hegemônico, a aposta numa fase da vida em que a tradição certamente tem um peso menor parece ser o caminho. Caminho ainda impossível de ser trilhado com alguma sanidade, uma vez que as crianças ainda encarnam o papel das vítimas de um sacrifício expiatório em favor da emancipação. O caminho do mar trilhado por Pacu é o que desemboca na sua afirmação enquanto sujeito, mas também é escape. Se no senso-comum se diz que *as crianças são futuro da nação*, seu presente ainda está colocado como crise.

Bibliografia

- ARIÈS, Phillipe. *História social da infância e da família*. Trad. de Dora Flaskman. Rio de Janeiro: Guanabara, 1981.
- AUMONT, Jacques. *A estética do filme*. Campinas: Papyrus, s/d.
- BOURDIEU, Pierre. “A ilusão biográfica”, em *Razões práticas sobre a teoria da ação*. Trad. de Mariza Corrêa. São Paulo: Papyrus, 1996.
- DaMATTa, Roberto. *Conta de mentiroso*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.
- DEMASI, Domenico & PEPE, Dunia. *As palavras no tempo*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2001.
- FREIRE, Gilberto. *Casa grande e senzala*. 18 ed. Rio de Janeiro: Record, 1992.
- GIRARD, René. *A violência e o sagrado*. Trad. de Martha Conceição Gambini. Rio de Janeiro: Paz e Terra/UNESP, 1990.
- GOÑÇALVES, Hebe Signorini. *Infância e violência no Brasil*. Rio de Janeiro: FAPERJ/Nau, 2003.
- JONES, Nick. “Blood meridian”, em *Sight and sound*, n^o. 12 em vnweb.hwwilsonweb.com. Acesso em 22/06/2004.

¹⁵ Chamo a atenção aqui para as cinematografias iraniana com *A cor do paraíso* (1998) de Majid Majhid; argentina, com *Kamchatka* (2002); ou mesmo de uma quase periferia, a da Irlanda, com *Terra dos sonhos* (2003), de Jim Sheridan.

MCGAVIN, Patrick. "Mythic sun", *Indie wire*, Toronto, 2001, disponível em www.abrildespedacado.com, acesso em 20/05/2004.

PASOLINI, Pier Paolo. *Empirismo hereje*. Trad. de Miguel Serras Pereira. Lisboa: Assírio e Alvim, 1982.

QUINN, Anthony. "Behind the sun", em *The observer*, Londres, 2002, disponível em www.abrildespedacado.com.br, acesso em 20/05/2004.

SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

Recebido em agosto de 2004.

Aprovado em outubro de 2004.