



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE CAMPINA GRANDE
CENTRO DE FORMAÇÃO DE PROFESSORES
UNIDADE ACADÊMICA DE GEOGRAFIA
CURSO DE LICENCIATURA EM GEOGRAFIA**

GISELE CIPRIANO DOS SANTOS

**LITERATURA E CINEMA NO ENSINO DE GEOGRAFIA:
TRADIÇÃO E VIOLÊNCIA NO SERTÃO – RUPTURAS E CONTINUIDADES**

**CAJAZEIRAS-PB
2015**

GISELE CIPRIANO DOS SANTOS

**LITERATURA E CINEMA NO ENSINO DE GEOGRAFIA:
TRADIÇÃO E VIOLÊNCIA NO SERTÃO – RUPTURAS E CONTINUIDADES**

CAJAZEIRAS-PB
2015

GISELE CIPRIANO DOS SANTOS

**LITERATURA E CINEMA NO ENSINO DE GEOGRAFIA:
TRADIÇÃO E VIOLÊNCIA NO SERTÃO – RUPTURAS E CONTINUIDADES**

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao curso de geografia do Centro de Formação de Professores de Cajazeiras-PB, como requisito necessário para a obtenção do grau de licenciada em geografia. Orientadora: Prof.^a Dr.^a Ivanalda Dantas Nóbrega Di Lorenzo.

**CAJAZEIRAS-PB
2015**

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação - (CIP)
Denize Santos Saraiva - Bibliotecária CRB/15-1096
Cajazeiras - Paraíba

S237l Santos, Gisele Cipriano dos
Literatura e cinema no ensino de geografia: tradição e violência
no sertão- rupturas e continuidades. / Gisele Cipriano dos Santos. –
Cajazeiras: UFCG, 2015.
85f. : il.
Bibliografia.

Orientador (a): Prof(a) .Ivanalda Dantas Nóbrega Di Lorenzo.
Monografia (Graduação) – UFCG.

1. Ensino de geografia. 2. Literatura- ensino de geografia.
3. Cinema. 4. Documentário- fílmico e literário.
I. Lorenzo, Ivanalda Dantas Nóbrega Di. II. Título.

UFCG/CFP/BS

CDU –910:82

GISELE CIPRIANO DOS SANTOS

**LITERATURA E CINEMA NO ENSINO DE GEOGRAFIA:
TRADIÇÃO E VIOLÊNCIA NO SERTÃO – RUPTURAS E CONTINUIDADES**

Aprovado em: 07/12/2015

Banca Examinadora

Prof.^a Dra. Ivanalda Dantas Nóbrega Di Lorenzo (CFP/UFCG - Orientadora)

Prof.^a Dra. Cícera Cecília Esmeraldo Alves (CFP/UFCG - Examinadora Interna Titular)

Prof. Me. Isamarc Gonçalves Lôbo (CFP/UFCG - Examinador Interno Titular)

CAJAZEIRAS-PB
2015

DEDICATÓRIA

Aos meus pais, Vicente Pereira e Gracilene Cipriano, pelo amor, incentivo e apoio incondicional, nos momentos mais difíceis que constituíram a minha vida acadêmica.

AGRADECIMENTOS

Este trabalho só foi possível graças à colaboração de algumas pessoas, aos quais eu deixo aqui registrado os meus profundos agradecimentos:

A Deus em primeiro lugar, que me permitiu chegar até aqui, com força para superar as dificuldades.

A professora Dra. Ivanalda Dantas Nóbrega Di Lorenzo, que sempre esteve à inteira disposição, que com muita dedicação, sabedoria e paciência orientaram todas as fases deste trabalho, para que fosse possível a sua concretização.

Aos professores Dra. Cícera Cecília Esmeraldo Alves e Me. Isamarc Gonçalves Lôbo, que se dispuseram a compor a banca examinadora, e pela disposição em contribuir com o presente trabalho.

A todos os professores da unidade acadêmica de Geografia, que fazem parte do corpo docente desta universidade, que possibilitaram o meu crescimento acadêmico e pessoal ao longo desses anos de graduação.

Aos meus irmãos e sobrinhas Gislene Cipriano, Thiago Cipriano, Nicolle Beatriz e Nauane Barros, pelos momentos de ausência que poderiam ser dedicados a família, mas estive ausente me dedicando ao curso superior em Geografia.

Ao meu namorado Thiago Ferreira, pelo apoio nos momentos de dificuldade que enfrentamos, pelo carinho, respeito e paciência principalmente nessa última fase de conclusão de curso.

Aos meus amigos Juciara Farias, Ana Paula Pessoa, Raquel Corrêa e Mayara de Sousa, companheiros de jornada, verdadeiros irmãos, unidos em uma amizade cheia de amor e cuidados, com os quais dividi vários momentos tanto de alegria como também de tristeza, que foram compartilhados dentro e fora da universidade, e sempre estarão presentes na minha vida e no meu coração.

Enfim, a todos que de alguma maneira direta ou indiretamente contribuíram para a minha formação, deixo aqui o meu mais profundo obrigado.

RESUMO

O presente trabalho de conclusão de curso apresenta resultados de pesquisa sobre o uso do cinema e da literatura no ensino de geografia, a partir de uma abordagem interdisciplinar contemplada na obra literária *Vingança, Não!* e da obra fílmica *Abril Despedaçado*, as quais tratam sobre a tradição e violência no Sertão, acerca das rupturas e continuidades. Para a compreensão desta temática desenvolvemos pesquisa bibliográfica e documental das obras fílmica e literária, no período de 2014.2. Elegemos como objetivo geral analisar essas obras, as quais tratam da violência e tradição no Sertão, as rupturas e continuidades nas práticas de seus sujeitos, e a importância das referidas obras como linguagens a serem utilizadas no ensino de geografia. Refletimos sobre ensino de geografia, linguagem fílmica e literatura como linguagens importantes para a construção do conhecimento através do conceito de espaço articulado com a realidade dos educandos, além de fazer uma analogia do filme com a obra literária regional. Discutimos sobre simbolismo, violência e tradição nos sertões, apresentando os conflitos por terra e disputas entre famílias impulsionadas pelo sentimento de vingança e relações de poder. Analisamos ainda, os significados de Sertão a partir do livro *Os Sertões*, de Euclides da Cunha. Finalmente, apresentamos nas obras relacionadas o Sertão como palco de lutas de classes e de gênero, e a questão do imaginário além dos desfechos distintos das obras. As obras em apreço abordam a memória, violência e tradição, elementos estes que articulam a geografia, o cinema e a literatura na construção dos conceitos geográficos. Propomos, assim, a utilização do cinema e da literatura, aliados ao ensino de geografia, a partir do uso das diferentes linguagens como facilitador do trabalho docente e, instrumento de apoio ao educando, visando à construção do conhecimento e a melhoria na qualidade de ensino.

Palavras-chaves: Ensino de Geografia – Literatura – Cinema – Tradição – Violência.

ABSTRACT

This course conclusion work presents research results on the use of film and literature in teaching geography, from an interdisciplinary approach as envisaged in the literary work *Revenge, No!* and of film *Behind the Sun* works, which deal about the tradition and violence in the Wilderness, about ruptures and continuities. For the understanding of this issue developed literature and documentary of filmic and literary works at 2014.2 period. Elected as a general objective to analyze these works, which deal with the violence and tradition in the Hinterland, ruptures and continuities in the practices of its subjects, and the importance of such works as languages to be used in geography teaching. We reflect on geography teaching, film language and literature as important languages for the construction of knowledge through the concept of articulated space with the reality of the students, in addition to making an analogy of the film with the regional literary work. Discussed symbolism, violence and tradition in the hinterlands, with land conflicts and disputes between families driven by feelings of revenge and power relations. Analyzed yet, the meanings of Hinterland from the book *Os Sertões*, Euclides da Cunha. Finally, we present the works related to the Hinterland stage of class struggles and gender, and the imaginary point beyond the different outcomes of the works. The works in question address the memory, violence and tradition, elements which articulate geography, cinema and literature in the construction of geographical concepts. We therefore propose the use of film and literature, combined with the teaching of geography, from the use of different languages as a facilitator of teaching and support instrument to the student, aimed at building knowledge and improving the quality of education.

Keywords: Geography Teaching - Literature - Movies - Tradition - Violence.

LISTA DE SIGLAS

CFP	Centro de Formação de Professores
DNOCS	Departamento Nacional de Obras Contra as Secas
IFOCS	Inspetoria Federal de Obras Contra as Secas
MST	Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra
TCC	Trabalho de Conclusão de Curso
UFCG	Universidade Federal de Campina Grande

LISTA DE FIGURAS

Figura 01 – Filme Abril Despedaçado	27
Figura 02 – Livro Vingança, Não!	29
Figura 03 – Cena do Filme Abril Despedaçado (Camisa Manchada de Sangue)	38
Figura 04 – Representação das Classes Sociais Segundo Marx e Engels	66
Figura 05 – Cena do Filme Abril Despedaçado (Lazer no Pequeno Vilarejo).....	71

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	11
2. ENSINO DE GEOGRAFIA, LINGUAGEM FÍLMICA E LITERATURA	15
2.1. Ensino de Geografia, Cinema e o Conceito de Espaço	15
2.2. A Analogia do Filme Abril Despedaçado com a Obra Vingança, Não!	26
2.3. Violência e Tradição: Entre a Albânia e o Sertão, dos Escritos para as Telas do Cinema	34
3. SIMBOLISMO, VIOLÊNCIA E TRADIÇÃO NOS SERTÕES	45
3.1. Tempo de Revolução: o Filme em sua Época	45
3.2. O Filme e a literatura como História, a História como Memória da Violência e Tradição no Sertão	50
3.3. Os Significados do Sertão a partir da Obra de Euclides da Cunha	54
3.4. Interpretando a Paisagem e Lugar na Noção de Região: o Sertão	57
4. O SERTÃO COMO PALCO DE LUTAS DE CLASSES E DE GÊNERO	62
4.1. Oprimidos X Opressores: A opressão humana pela natureza e pelo próprio ser humano	64
4.2. O Contexto Histórico Narrado na Obra e no Filme	67
4.3. Imaginário e Gênero no Sertão	69
4.4. Entre a Tradição e a Ruptura	72
CONSIDERAÇÕES	77
REFERÊNCIAS	79

1. INTRODUÇÃO

Ao longo do tempo muitas foram às mudanças e transformações que ocorreram no âmbito escolar, a exemplo do incentivo à participação dos alunos, mediante a construção do conhecimento que tenha como princípio a perspectiva de ensinar e aprender, simultaneamente, a partir de uma educação por competência cidadã, por sua vez pautada na realidade dos sujeitos. Além disso, a utilização de métodos e metodologias de aprendizagem diversificadas que possibilitem a interatividade e a dinamicidade nas aulas podem colaborar significativamente na compreensão da realidade dos educandos, especialmente quando utilizamos linguagens diferenciadas como a literatura e o cinema, conforme abordamos neste Trabalho de Conclusão de Curso, como exigência do curso de Licenciatura em Geografia, do Centro de Formação de Professores, da Universidade Federal de Campina Grande, localizada no município de Cajazeiras, mesorregião do Sertão Paraibano.

A sociedade atual é profundamente marcada por transformações mediatizadas pelo meio técnico-científico-informacional, no qual há uma diversidade de linguagens capazes de promover alterações na formação ou até mesmo (de) formação dos sujeitos como informa, ressignifica, reelabora, reconstrói imagens e percepção dos sujeitos a partir dos conteúdos disponíveis através da mídia, que por vezes aliena os sujeitos.

Quando nos referirmos ao ensino, e especialmente ao ensino de Geografia, como expressão da ciência que estuda o espaço geográfico em sua dinamicidade de relações sociais, aquele implica na necessária utilização de linguagens diferenciadas capazes de envolver os educandos na rotina característica da sala de aula, porém convidando-os às diversificações na abordagem de conteúdos traduzidos de sentido e significação, evitando-se assim abordagens tradicionalistas de ensino, as quais têm demonstrado o insucesso no ensino e aprendizagem.

A utilização de filmes ou documentários, assim como da literatura regional como recursos didáticos e metodológicos, surge como propostas diversificadas e contextualizantes para disseminar o saber e construir conhecimento através da leitura de mundo expressa nessas linguagens, colaborando na discussão e problematização de temas explícitos ou implícitos nessas obras.

Para a compreensão da importância do uso dessas linguagens em sala de aula elegemos como objetivo analisar no filme Abril Despedaçado e a obra literária regional Vingança, Não!, os aspectos neles presentes acerca da violência e tradição no Sertão, as rupturas e continuidades nas práticas dos sujeitos e sua importância como linguagens a serem utilizadas no ensino de geografia.

Como objetivos específicos: Refletir sobre ensino de geografia, linguagem fílmica e literatura com linguagens importantes para a construção do conhecimento; discutir sobre simbolismo, violência e tradição nos sertões; analisar nas obras relacionadas o Sertão como palco de lutas de classes e de gênero.

A relação didático-pedagógica associada a obra artística fílmica e literária, as quais retratam as relações de poder que ocorrem num determinado tempo histórico e espaço geográfico. Daí, compreendemos que geografia, literatura e cinema, sob o ponto de vista didático-pedagógico consubstanciam-se interativamente e auxiliam no entendimento das temáticas propostas nas linguagens apresentadas para uma melhor interpretação do ensino de geografia a partir de um olhar crítico e reflexivo voltado à análise do espaço geográfico.

Portanto, a paisagem do Sertão, palco de lutas pela terra, de gênero e de classes, expressas no filme e na obra literária promove a educação contextualizada no interior da relação geografia e ensino, a partir da articulação de habilidades, dos conceitos e categorias a serem abordadas, da faixa etária adequada a compreensão das mensagens contidas e das relações que norteiam o ensino-aprendizagem.

Nesse sentido, o presente trabalho reflete a obra cinematográfica *Abril Despedaçado* é uma adaptação do livro escrito pelo albanês Ismail Kadaré no fim dos anos 1970, a qual apesar de se aproximar da realidade, trata-se de ficção. Os elementos presentes trazem um olhar voltado para as diversas transformações sofridas no espaço geográfico, e de diversos embates impulsionados por conflitos internos, luta pela terra, tradição e a vida nos Sertões.

Já a obra *Vingança, Não!*, trata da vida de Chico Pereira, rapaz sossegado que ajudava no comércio da família e acabou entrando para o cangaço após vingar a morte do pai o coronel João Pereira, mesmo após seu pedido, em seu leito de morte para não vingar-se: Entreguem tudo a justiça, *Vingança, Não!* (NÓBREGA, 1989, p.45), toda a história ocorre no sertão nordestino, e foi recriada pelo seu filho Francisco Pereira, a partir de relatos de pessoas que vivenciaram aquela época ou mesmo daqueles que ouviam falar dessa história. A obra mostra a vida difícil no sertão, a violência da época e todas as dificuldades que Chico Pereira enfrentou com sua Família após vingar a morte do pai, até a sua prisão e morte.

Busca-se, assim, ao mesmo tempo em que explanamos sobre as grandes transformações no ensino de Geografia, tratamo-nos a partir dessas linguagens que podem auxiliar o professor em sala de aula durante o processo de ensino e aprendizagem contribuindo na formação de cidadãos críticos e reflexivos.

A utilização do cinema e da literatura enquanto recurso metodológico em sala de aula propicia para o aluno a interpretação de um mundo que exprime muitas vezes afetos, desejos,

culturas, indignações, medo, que vão além das imagens e possibilitam, de certo modo, aos alunos se aproximarem daquele mundo criado na ficção ou baseado na realidade.

O ensino de geografia perpassa momentos de mudanças de forma rápida e dinâmica, tanto no que diz respeito ao ensino como na própria unidade escolar, uma fase de intensas reformulações no sistema escolar como um todo. O processo de globalização e os avanços técnico-informacionais como veículos de promoção da aprendizagem e a utilização dessas novas técnicas, podem contribuir para favorecer o ensino e aprendizagem.

Utilizar essas linguagens implica não ao fato de que o educando se prenda ao filme, mas que, este proponha a partir de fundamentos teóricos a maior e melhor compreensão dos conteúdos visando o diálogo, a partir de diferentes olhares para interpretar o mundo com suas distintas leituras, permitindo ainda um discurso entre o mundo científico e o artístico, da ficção e da representação do real e não real.

Portanto, para além da contribuição na ampliação e construção do conhecimento, a utilização de filmes e literatura em sala de aula é também uma forma de evitar a rotina característica de uma postura tradicional nas ações educativas.

Para a compreensão dos conteúdos e mensagens contidas nas linguagens aqui consideradas, realizamos levantamento bibliográfico, durante o período 2014.2, o qual nos permitiu estruturamos este trabalho em três capítulos, além da introdução e as considerações, quais sejam:

2- uma análise do ensino de geografia a partir do uso da linguagem fílmica de *Abril Despedaçado* e da obra Literária *Vingança, Não!*. Neste capítulo partimos do debate sobre a categoria espaço interligando-a a realidade do educando, já que estamos inseridos neste espaço circunscrito ao Sertão, no Semiárido Nordeste, cenário onde se expressam as obras, fílmica e literária, apresentadas. Ainda neste capítulo, apresentamos a obra *Vingança, Não!* fazendo uma analogia com o filme *Abril Despedaçado*, destacando o cenário de violência e tradição característica do Sertão, tal como abordado pelos autores acerca da tradição de algumas famílias com o espírito de vingança, promotoras de conflitos diversos. Outras questões abordadas foram às semelhanças e diferenças da transmutação do livro *Abril Despedaçado* de Kadaré, o qual originou a obra fílmica de autoria de Walter Salles, destacando no primeiro, o cenário das montanhas geladas da Albânia para o clima quente e seco do Sertão Nordeste.

3- No capítulo sobre Simbolismo, Violência e Tradição nos Sertões abordamos os conflitos por terra que ocorreram com mais veemência em 1910, época em que o filme ocorre, e as disputas de família da época que inspiraram Walter Salles e a sua produção a criar o

cenário, e a história do filme, destacavam as brigas das famílias Montes e Feitosas, as quais disputavam terras em brigas violentas, e no filme deram vida as famílias Breves e Ferreira, que também brigavam por terras seguindo uma tradição. Fica claro ainda a questão da memória e da violência no filme e no livro. Outro ponto deste capítulo são os significados de Sertão a partir do livro, A obra Os Sertões (1902), de Euclides da Cunha, o qual descreve o sertão de maneira poética com uma linguagem rica cheia de detalhes e termos científicos. Fez-se ainda para concluir o capítulo a interpretação de conceitos geográficos, tais como paisagem, lugar e região.

4- No último capítulo, apresentamos as lutas de classes e de gênero que se sucederam no Sertão, os conflitos sociais gerados pela desigualdade e pobreza, marcadas pela exclusão social. Ainda aí tratamos do filme Abril despedaçado e da obra Vingança, Não!, que apresentam a vingança como expressão da tradição, uma engrenagem de disputa e de poder local/regional. A vingança era o sentimento que trilhou os rumos tanto da obra como do filme. E por fim, concluo o trabalho falando de tradição e ruptura, que no filme de Salles e no livro de Kadaré, assim na obra Vingança, Não!, apresentam desfechos distintos, quais sejam, o livro de Kadaré segue a tradição e o personagem principal é morto seguindo a vendeta albanesa; já no filme de Walter Salles e na obra Vingança, Não!, a tradição é rompida a partir do momento em que Pacu, o menino e, Jarda, a esposa do Cangaceiro Chico Pereira modificam a trajetória da história das famílias.

Assim como nas obras, no ensino há distintos caminhos, métodos e metodologias a seguir na direção das mudanças ou da permanência, e, para tanto é necessário no processo de ensino/aprendizagem, diversificar, ampliar o diálogo na busca da construção do conhecimento plural e do espaço geográfico como lócus de possibilidades e de vida.

Justifica-se assim, o uso de filmes como facilitador do trabalho docente, e como instrumento de apoio para o aluno, que é explicada pela linguagem cinematográfica, e todos os encantos reproduzidos pelo cinema. A melhoria na qualidade de ensino não pode ser feita de forma subjetiva, fugir do tradicionalismo e propor novos métodos para a construção da ciência geográfica é necessário nessa fase de renovação e transformação dos saberes.

A utilização dessas linguagens método mais atrativo de se dar aulas, fazendo com que o aluno passe a prestar mais atenção na aula a interagir e interpretar a realidade do filme até mesmo com a sua própria realidade, salientando-se a importância do papel determinante do professor como mediador da aprendizagem e na escolha das linguagens adequadas a realidade dos educandos.

2. ENSINO DE GEOGRAFIA, LINGUAGEM FÍLMICA E LITERATURA

Neste capítulo discutiremos a relação do ensino de geografia, a partir do filme *Abril Despedaçado*, e da importância da utilização do cinema como recurso didático-pedagógico na disseminação e construção do saber geográfico, no qual discutimos ainda a articulação entre cinema e geografia na construção do conceito de espaço, nesse caso, o de espaço geográfico, principal objeto de estudo da geografia. Propõe-se ainda uma relação entre a linguagem fílmica de *Abril Despedaçado* com a obra *Vingança, Não!*, suas principais características e semelhanças. Trabalhamos ainda com a transmutação do livro *Abril Despedaçado* para o filme homônimo, com as suas tradições, violências, tragédias e o fim de um ciclo de vinganças.

O presente capítulo se dividiu em três partes: na primeira, realiza-se uma discussão entre geografia, cinema e a categoria de espaço geográfico; na segunda, uma breve analogia sobre as semelhanças entre o filme e a obra *Vingança, Não!*; na terceira, e última parte deste capítulo, refletiremos sobre a transmutação do livro de Kadaré, que ocorre na Albânia, e o feito por Walter Salles que tem como cenário o Sertão nordestino, para as telas de cinema.

2.1. Geografia, Cinema e o Conceito de Espaço

A Geografia como disciplina científica, e ciência social, que estuda o espaço geográfico e as suas relações com o meio, assim como outras disciplinas científicas, passaram por modificações no que tange ao ensino e aprendizagem, e as formas tradicionalistas de ensino, as quais ainda permanecem durante séculos na sala de aula a partir de metodologias ou linguagens únicas, repetitivas, somadas a conteúdos desconectados das realidades dos educandos, especialmente se considerarmos os avanços dos meios técnico-científico-informacionais, os quais promoveram a aceleração das informações, o encurtamento do espaço-tempo, e uma demanda crescente de informações por parte dos educandos na atualidade.

Para a compreensão desses processos a geografia como disciplina se apresenta segundo Santos (1991, p. 08), “mais que nenhuma outra ciência, se presta para uma ação a que estamos todos precisando na atualidade, no “meio técnico-científico informacional”. Corroborando com o autor, Silveira (2001, p. 28) afirma que:

A revolução tecnológica em curso destinou a informação a um lugar estratégico, e os agrupamentos sociais que não souberem manipular, reunir, desagregar, processar e analisar as informações ficarão distantes da produção do conhecimento, estagnados ou vendo agravar-se sua condição de miséria.

Na atualidade, as diversas linguagens marcam a sociedade e a transformam na sociedade informatizada ou da informação, através do desenvolvimento e expansão dos meios de comunicação. Com o desenvolvimento do meio técnico-científico-informacional essas redes de informação se difundiram no mundo inteiro de forma não homogeneizada, esses sistemas técnicos acabaram se sobrepondo sobre o meio natural. Surge então a necessidade de transformar essas informações em conhecimento de forma sistematizada.

Os meios de comunicação tomaram enormes proporções em todo o mundo, no processo de ensino isso também ocorreu, é neste momento que entra o papel do professor como mediador e articulador dessas informações descontextualizadas que chegam de forma rápida e em sua maioria desorganizadas, necessitando que essas ideias sejam articuladas em forma de conhecimento. A análise dessas informações e as formas de disseminação, porém, se deu de forma desigual, o que contribui também para as diferentes realidades em diferentes espaços.

Tal revolução tecnológica proporcionou a rapidez das informações através da mídia e principalmente pelo computador, o que permitiu que as informações fossem simultâneas ao acontecimento do fato, destaca-se ainda a importância da contextualização desses fatos e dessas informações. A geografia tem papel fundamental na organização desse espaço temporal, em diferentes recortes, fazendo uma interligação dessas informações, e sua relação com o meio ambiente e a sociedade.

Nesse sentido, o estudo da geografia é importante para a vida em sociedade. Ele possibilita compreendermos as características do lugar onde vivemos, comparando-a com outras sociedades, em diferentes espaços e tempos. Propicia a reflexão sobre a realidade e sobre o nosso papel como agentes históricos, responsáveis pela transformação social (PORTUGAL, 2012, p. 65).

A geografia durante séculos era vista como uma disciplina meramente decorativa, sem serventia, o que acabou por torná-la como algo chato, enfadonho e que não despertava interesse por parte do aluno. Na atualidade, a possibilidade de se trabalhar com diversas linguagens fez com que o ensino, principalmente o de geografia, sofresse profundas modificações, para tornar a sua disseminação mais dinâmica, onde o aluno possa se tornar cada vez mais crítico e reflexivo.

O ensino de Geografia possibilita ao aluno compreender as relações sócio espaciais e as diferenças existentes entre sociedade e natureza. Possibilitando ainda ao aluno não apenas o ensino de geografia, com uma visão mais abrangente do espaço onde vivem e constroem suas relações, mas também uma “educação geográfica”, que segundo Castellar (2011, p. 9-10):

A educação geográfica contribui para que os alunos reconheçam a ação social e culturas de diferentes lugares, as interações entre as sociedades e a dinâmica da natureza que ocorrem em diferentes momentos históricos. Isso porque a vida em sociedade ela é dinâmica, e o espaço absorve as contradições em relação aos ritmos estabelecidos pelas inovações no campo da informação, o que implica, de certa maneira, alterações no comportamento e na cultura da população em diferentes lugares.

O ensino de geografia, enquanto disciplina escolar contribui ainda, para a formação cidadã do aluno, que é considerado como sujeito da construção do seu espaço de vivência. É necessário que aluno entenda seu papel enquanto agente transformador do espaço e da importância da formação geográfica como base para entender e compreender essas relações, a partir de leitura e interpretação do mundo. A geografia enquanto ciência sofreu várias alterações, o que refletiu também nas formas de ensinar e aprender. Desta forma, Pontuschka (2009, p. 25-26) define:

A Geografia, como ciência, avançou em seus vários ramos, e deveria ter uma contribuição maior para seu ensino e aprendizagem. No entanto, é preciso lembrar que o movimento e o ritmo de mudanças nas sociedades se alteraram, as relações internacionais se globalizaram, o neoliberalismo se expandiu e vem, de forma profunda, interferindo no cotidiano de nossas vidas e também no cotidiano escolar.

Sobre a aprendizagem Kimura (2011, p. 46-47) afirma:

A aprendizagem pode ser entendida como o processo pelo qual o ser humano percebe, experimenta, elabora, incorpora, acumula as informações da realidade transformados em conhecimento. O ser humano desenvolve esse processo em diferentes patamares através de um fazer em relação com o mundo. Ele interioriza e incorpora as informações, elaborando cumulativamente o acervo do seu universo sociocultural e do seu organismo natural.

É de inteira importância que o professor trabalhe em sala de aula (ou fora dela) os elementos que constituem o espaço geográfico ao qual o aluno está inserido, trabalhando a cultura do lugar dando ênfase a sua região, percebe-se aí a importância da educação geográfica da escola, cujo fim:

É conseguir que os homens não se sintam mal em seus espaços e meios, dentro de suas próprias paisagens e regiões, de civilizações que não são as suas... porque aí conheceram as origens e as evoluções, ainda porque, compreendendo-as, estarão aptos a agir e transforma-las com conhecimento de causa. (MERÉNNE-SCHOUMAKER, 1999, p. 22)

Contudo, outro fator importante para a disseminação da geografia enquanto disciplina escolar é a construção dos conceitos que norteiam a geografia, tais como lugar, região, paisagem, espaço e território. Há muito tempo se analisam os propósitos da geografia escolar e o processo de construção conceitual. Entendemos ser essa uma discussão necessária no que se refere à educação geográfica (CASTELLAR, 2011, p. 99), para a qual:

Para se trabalhar especificamente com conceitos como paisagem, região, espaço, território, lugar e meio físico, é necessário que haja um certo conhecimento dos fundamentos epistemológicos referentes a compreensão desses conceitos e suas mudanças ou na história do pensamento geográfico, bem como na geografia escolar.

A construção desses conceitos em geografia possibilita ao professor trabalhar também com diferentes recursos metodológicos. É importante ainda trazer esses conceitos para a realidade que o aluno está inserido, partindo sempre do particular para o geral. A proposta metodológica do professor deve ser voltada para a necessidade do aluno. Assim, Castellar (2011, p. 101) afirma:

Uma proposta pedagógica se forma a partir de um elo entre quem ensina e quem aprende. Para isso, é preciso ter uma aula dialogada, com pergunta; e aberta para receber pergunta; uma aula que parta das referências dos alunos e traga e traga para as explicações científicas as dúvidas e as experiências do dia-a-dia.

Ainda, segundo Castellar (2011, p. 65):

Ao utilizar os materiais didáticos, o professor deve ter domínio do uso que fará e também ser seletivo na organização da aula. Um dos recursos de que os professores fazem uso são as diferentes linguagens, na medida em que todos são responsáveis pela capacidade leitora e escrita do aluno e que há acesso aos textos via jornais, revistas científicas e internet.

Desta forma, fica claro a importância do professor como medidor do conhecimento, além disso, utilizar recursos metodológicos permite ao aluno uma compreensão mais ampla do conteúdo, e o ensino tradicionalista que sempre permeou as escolas acaba dando espaço a um ensino inovador a partir de novos recursos. A sistematização dos conteúdos deve permitir aos alunos uma reflexão maior e contribuir na sua formação enquanto cidadão crítico. Para isto, é de grande relevância o planejamento das aulas.

Portanto, segundo Castellar (2011, p. 06), ao tratarmos do domínio dos saberes, entendemos que não é só aplicá-los de maneira mecânica em situações do cotidiano, mas também, compreendê-las para que, na aplicação, haja sentido, coerência com a realidade, ou seja, articulando as referências teóricas com a prática. Já com relação ao trabalho pedagógico da disciplina geográfica, Pontuschka (2009, p. 26) aponta que:

O trabalho pedagógico na disciplina geográfica precisa permitir ao aluno assumir posições diante dos problemas enfrentados na família, no trabalho, nas escolas e nas instituições de que participa ou poderá vir a participar, aumentando seu nível de consciência sobre as responsabilidades, os direitos sociais, a fim de efetivamente ser agente de mudanças desejáveis para a sociedade.

Portanto, o ensino da geografia deve ser trabalhado explorando os diversos conceitos que servem como base para a disciplina, e possibilitar ao aluno o ensino aprendizagem de forma reflexiva, e uma leitura do mundo e do espaço de forma crítica. Ensinar não é uma tarefa fácil, ensinar geografia requer muito mais do que conhecer os conteúdos, é necessário que se conheça a realidade dos alunos para que se possa planejar as aulas, o planejamento das aulas é essencial para disseminação dos conteúdos.

No processo de ensino aprendizagem e na vida em sociedade, a relação com a geografia e o seu objeto de estudo, se dá através das inúmeras relações do espaço geográfico e do ambiente em que se vive, no seu cotidiano, e na forma em que essas relações intrínsecas acontecem nas diversas realidades do aluno, tanto dentro como fora do âmbito escolar.

A geografia deve ser entendida como uma ciência social por estudar as relações que se desenvolvem entre a sociedade e o ambiente, ou seja, a forma pelo qual se apropria e se

relaciona com a natureza, construindo assim, o espaço geográfico e sua configuração espacial. A compreensão da noção de espaço geográfico externada no filme e na obra literária pode ser utilizada como estratégias de ensino a partir dessas linguagens e de outras como a música, os poemas, as imagens, dentre outras, em sala de aula. Tal processo de transformação vivenciado pela sociedade também foi incluída no âmbito escolar, como uma ferramenta de auxílio para o professor no campo da ação pedagógica, passou a se constituir-se como leque de possibilidades.

O Sertão nordestino é o cenário que discorrem tanto o filme *Abril Despedaçado*, como a obra *Vingança, Não!*, no filme a construção das relações que representam o espaço, são feitos principalmente a partir da narrativa de Pacu. As representações dessas relações que discorrem no Sertão, e os conflitos existentes são reflexos das relações de poder que foi associada, inicialmente, pelos conflitos por terra na região.

O espaço em sua totalidade também foi palco das transformações e evoluções pelas quais as famílias passaram. Os símbolos no filme eram muito expressivos, muito mais do que as próprias falas dos personagens. Desta forma, Santos (1997c, p. 46) define o espaço como:

[...] algo dinâmico e unitário, onde se reúnem materialidade e ação humana. O espaço seria o conjunto indissociável de sistemas de objetos, naturais ou fabricados, e de sistemas de ações, deliberadas ou não. A cada época, novos objetos e novas ações vêm juntar-se às outras, modificando o todo, tanto formal quanto substancialmente.

A palavra “espaço” é de uso corrente, sendo utilizada tanto no dia-a-dia como nas diversas ciências (CORRÊA, 1995, p. 15). O espaço é hoje um sistema de objetos cada vez mais essenciais, povoado por sistemas de ações igualmente imbuídos de artificialidade, e cada vez mais tendentes a fins estranhos ao lugar e a seus habitantes (SANTOS, 2012, p.63). O espaço transformasse, assim, através da política, em território, em conceito básico de geografia (CORRÊA, 1995, p. 18).

Tudo ocorre no espaço geográfico externado pelo filme, o conjunto de todos os acontecimentos é que formam o espaço do filme. [...] propomos que o espaço, seja definido como um conjunto indissociável de “sistemas de objetos e sistemas de ações” (SANTOS, 2012, p. 21). O espaço entendido como espaço social, vívido, em estreita correlação com a prática social não deve ser visto como espaço absoluto, “vazio e puro, lugar por excelência dos números e das proporções” (LÉFÈBVRE, 1972, p.30).

A questão do espaço e do tempo era medida pelos objetos simbólicos do filme, como o relógio na casa da família Ferreira. [...] Ta vendo aquele relógio ali? Cada vez que ele marcar mais um, mais um... pra você ele vai ta dizendo, Menos um, menos um... (SALLES, 2001). A lua cheia e a camisa estendida no vento até amarelar representavam a quantidade de dias que ainda restavam para Tonho.

Os eventos são, todos, presente. Eles acontecem em um dado instante, uma fração de tempo que eles classificam. Os eventos são, simultaneamente, a matriz do tempo e do espaço (SANTOS, 2012, p. 145). São os eventos que criam o tempo, como portadores da ação presente (G. Schaltenbrand, 1973, p. 39).

Contudo, outro objeto marcante no filme foi à bolandeira, que era utilizada pela família de Tonho, para produzir rapadura num velho engenho. Assim, a passagem do tempo reproduzida no espaço, também pode ser medida pela bolandeira que era impulsionada pelos bois de rodete em movimento circular. Tonho... os boi tão rodando sozinho! (SALLES, 2001).

Na obra *Vingança, Não!* O Sertão nordestino também é cenário fixo na obra, a violência no Sertão por vingança, era algo comum na época. As disputas por poder e política se expressam em vários momentos, mortes, tiros, confusões, brigas tudo ocorria no Sertão. O espaço produzido por esses conflitos formara um cenário de terror, o cangaço tornou-se forte, o medo afligia a população e a justiça era feita com as próprias mãos. Portanto, Segundo Milton Santos (2012, p. 40):

Sem dúvida o espaço é formado de objetos; mas não são os objetos que determinam os objetos. É o espaço que determina os objetos: o espaço visto como um conjunto de objetos organizados segundo uma lógica e utilizados (acionados) segundo uma lógica. Essa lógica da instalação das coisas e da realização das ações se confunde com a lógica da história, a qual o espaço assegura a continuidade.

A passagem de tempo na obra se dividia entre o cangaço de Chico Pereira, se escondendo nas matas, nas disputas travadas entre a polícia e seus inimigos, e nos conflitos gerados também com sua família, Chico Pereira era caçado pela polícia, no cangaço conseguiu muitos aliados e passou anos de sua vida se escondendo no Sertão. É melhor ser cangaceiro do que soldado. O soldado briga a força. Nem tem gosto. Cangaceiro, não. Briga porque gosta. Porque o instinto pede (NÓBREGA, 1989, p. 57).

Enquanto isso no livro de Ismael Kadaré, o espaço era outro, as montanhas frias da Albânia já demonstravam isso. A neve, o frio estarrecedor, a cultura diferente, tudo se

externava naquele espaço. O tempo nesse caso era medido também pela vendeta, dos dias que sobravam para Gjorg. Durante esse período de trégua a paixão por uma mulher inalcançável também era uma representação do tempo, já que durante sua viagem seus pensamentos, vez por outra, estavam ligados a uma mulher que jamais voltaria novamente a vê-la. Gjorg, em sua viagem:

A maior parte do caminho era quase um deserto. Aqui e ali, em meio a bruma, surgiam montanhesees solitários que, como ele, viajavam para algum lugar. Ao longe, davam a impressão de não ter nome nem substância, como tudo o mais naquele dia nebuloso [...] (KADARÉ, 2007, p. 21).

O espaço geográfico do livro tinha o clima totalmente oposto ao filme, um lugar gelado, com culturas diferentes. Quando a neve derretia e a primavera começava a chegar, Gjorg sabia que seus dias de trégua estavam terminando.

Desta forma, percebe-se ainda, em todas as obras analisadas, o espaço formado a partir das diferentes relações que influenciaram na sua construção, sejam eles elementos sociais ou naturais. Enfatiza-se, assim, a importância do estudo da categoria de espaço e da construção do seu conceito em sala de aula, permitindo ao aluno pensar, principalmente, a construção do seu próprio espaço.

Portanto, segundo Santos (2012, p. 23) A coerência interna da construção teórica depende do grau de representatividade dos elementos analíticos ante o objeto estudado. Em outras palavras, as categorias de análise, formando um sistema, devem espousar o conteúdo existencial, isto é, devem refletir a própria ontologia do espaço, a partir de estruturas internas a ele.

Os recursos audiovisuais e a utilização do cinema e da literatura em sala de aula, sejam eles educativos ou comerciais, proporcionam um resgate a cultura e diversas possibilidades de se trabalhar, visando aproximar a geografia do cotidiano do aluno. Além de propiciar a leitura das diversas relações socioespaciais. Para que ocorra esse aproveitamento do filme, é necessário que esse filme seja pensado pelo professor para aquela aula, para um determinado conteúdo, levando em consideração a faixa etária dos alunos, o tempo de duração e as formas de melhor utilização do filme e da obra literária como linguagens no ensino.

Já o cinema enquanto recurso audiovisual, também é uma arte, que proporciona múltiplos olhares e diferentes interpretações (daí a importância de se trabalhar o olhar). O uso do cinema na educação, em especial para os professores, deixa de ser visto como algo lucrativo e passa a ser um recurso didático pedagógico, a partir da leitura que se tem daquele

filme e da sua relação com a geografia e o espaço, além das diversas possibilidades de o cinema ser explorado em sala de aula.

Trabalhar com cinema significa trabalhar não apenas com imagens, mas também com sons o que contribui não apenas para a arte cinematográfica, mas também para disseminar cultura, acaba por se tornar uma proposta positiva, dado o interesse do aluno em “fugir” daquela aula tradicional, em que o professor apenas trabalha com o livro didático numa aula extremamente expositiva.

O mundo em que vivemos, necessita de imagens, do olhar diferenciado, da percepção dos sentidos, para se conhecer as diversas relações com o mundo que uma produção cinematográfica pode proporcionar, a partir do momento em que o filme passa a ser utilizado como proposta pedagógica, o professor faz o uso do cinema relacionando-o com os saberes geográficos desenvolvendo o processo de ensino aprendizagem, a partir do olhar que se tem, em perceber o espaço como elemento importante para a organização social.

O uso do cinema, como prática pedagógica traz não somente o interesse do aluno pela aula, mas também funciona como uma forma de tentar resgatar o gosto pela disciplina (se é que um dia se teve), de fazer com que o aluno passe a se interessar pelas aulas, afinal o cinema tem esse “poder” essa “magia” de proporcionar ao público essa estagnação de riquezas tanto audiovisuais, como de sonhos, utopias, esperanças e também de informação e conhecimento, por que não?!

Não existe novidade em se usar recursos audiovisuais como recurso didático pedagógico (CAMPOS, 2006, p. 01). A utilização do cinema em sala de aula pode ser inserida, em linhas gerais, num campo de atuação pedagógica chamado de “mídia educação” (NAPOLITANO, 2006, p. 12). Segundo o autor (*ibidem*, p. 27):

O cinema pode ser considerado uma “nova” linguagem centenária, pois apesar de haver completado cem anos em 1995 a escola o descobriu tardiamente. O que não significa que o cinema não foi pensado desde os primórdios, como elemento educativo [...].

Visto que, o cinema enquanto proposta metodológica de ensino, não foi algo rapidamente introduzido na escola como modelo educativo, e só passou a ser utilizado com a proposta sistematizada por parte do professor, o que só ocorreu recentemente. Sendo o cinema considerado uma mídia moderna também faz parte da cultura e do lazer da própria sociedade.

O cinema deixa de ser visto como algo apenas para diversão em massa, e passa a ser utilizado pelos professores em sala de aula como recurso rico em imagens, técnicas,

representações do real, além de proporcionar recortes do espaço temporal, e as possibilidades de se trabalhar esses diversos elementos em sala de aula.

O cinema ainda pode ser visto como uma linguagem de formação e conhecimento, seu uso didático pode ser trabalhado de forma reflexiva e crítica, despertando o aluno para uma apreensão maior da realidade partindo sempre da realidade (espaço geográfico) sobre o qual o aluno está inserido.

Partindo dos elementos que estão impressos e que compõem a paisagem geográfica, o cinema os recria, à sua maneira, constituindo novas formas de perceber e visualizar os espaços concretamente vivenciados e os explora com o intuito de atribuir sentido à narrativa fílmica. É justamente neste ponto que se dá a interface entre o Cinema e a Geografia (NEVES, 2010, p. 147-148).

Faz-se assim uma análise da relação entre geografia e cinema articulados com a educação. A relação da geografia e espaço na obra fílmica acaba por enriquecer o diálogo entre essas suas formas de produção, Geografia e Cinema. Ao relacionar as informações é preciso que se tenha um olhar geográfico voltado para o filme, à relação que o espaço tem com o filme, e as possibilidades de exploração desse espaço.

Segundo Moreira, o espaço é, então, a resposta da Geografia a pergunta da unidade da diversidade. De modo que a coabitação que une a diversidade diante dos nossos olhos é a origem, e a qualificação do espaço. A coabitação faz o espaço e o espaço faz a coabitação, em resumo (MOREIRA, 2006, p. 167).

Quando se fala em cinema, fala-se também em entretenimento, lazer, diversão, algo que prenda a atenção, mas quando trabalhado como proposta pedagógica sem nenhum planejamento, apenas dada de forma aleatória para o preenchimento das aulas, também pode levar ao ócio, a insatisfação, e aquela “magia das telas”, se transforma em mero passatempo. Daí a importância do planejamento, e do desenvolvimento das habilidades.

A geografia contemporânea tem privilegiado o saber sobre o espaço geográfico em suas diferentes escalas de análise. Enquanto disciplina escolar, deve propiciar ao aluno a leitura e a compreensão do espaço geográfico como uma construção histórico-social, fruto das relações estabelecidas entre sociedade e natureza (PONTUSCHKA, 2009, p. 262).

Faz-se necessário assim, que o professor como mediador do conhecimento trabalhe o senso crítico dos alunos, os estimule a pensar e questionar o porquê das coisas, a compreender a complexidade do mundo em que se vive, e as suas relações em escala, partindo sempre do local, para o nacional e posteriormente para o global. Entender como essas transformações se dão no espaço, em que o contexto histórico ocorreu, e como se deram essas relações

intrínsecas entre a sociedade e o meio ambiente. Assim, a geografia deve ser vista como uma forma de conhecimento presente na vida de todos, além de formadora de valores e de cidadão críticos para a vida em sociedade. Seguindo este pensamento, afirma Portugal (2012, p. 66) que:

A Geografia crítica, na qual apostamos, buscam práticas pedagógicas que permitam colocar aos educandos diferentes situações de vivência com os lugares, de modo que possam construir compreensões novas e mais complexas ao seu respeito. Busca-se desenvolver nos educandos a capacidade de identificar e refletir sobre diferentes aspectos da realidade, compreendendo a relação sociedade/natureza, sua dinâmica e sua complexidade.

A utilização das novas linguagens em sala de aula permitiu o uso da Interdisciplinaridade para um melhor aprofundamento dos conceitos geográficos, explorando a capacidade cognitiva, o senso crítico e reflexivo, os aspectos da cultura e o espaço geográfico, que contribuem para uma aprendizagem mais significativa e aprofundada. Onde a escola possibilita que o processo de vivência permita essa compreensão através de múltiplos olhares, em que o papel da escola permite que o conhecimento seja disseminado em vários contextos, seja ele social histórico ou cultural.

A geografia permite estruturar essas relações de troca e construção do conhecimento, não podendo ser visto com uma disciplina enfadonha e meramente decorativa, o tradicionalismo de antes dá espaço as novas possibilidades e aos novos saberes, trabalhados de uma forma mais dinâmica, a partir das novas metodologias de ensino, novas linguagens, que permitem uma problematização, e uma interação maior do aluno, além do resgate ao interesse pela geografia e principalmente pelo conhecimento geográfico.

As novas linguagens além de ricas e importantes no processo de ensino aprendizagem proporcionam ainda a construção e ampliação dos conceitos e sua integração com os conteúdos. Os conceitos devem ser utilizados de forma que a aprendizagem seja significativa, que através da observação e do conhecimento prévio que o aluno já possui se possa ter uma compreensão da realidade. De tal maneira que o aluno não deve apenas compreender e aprender um conceito, mas que ele possa utilizá-lo, e que saiba como utilizá-lo. Diante disto, discute-se a importância do conceito de espaço para que haja uma compreensão do mundo de como se pode organizar esse espaço de vivência. É necessário que se compreenda o espaço, para se compreender o mundo. “Os conceitos não devem anteceder

os conteúdos”, ou seja, eles devem ser formados a partir do trabalho realizado (KAERCHER, 1996, p. 111).

Nesta mesma linha de pensamento, vale salientar a importância da interdisciplinaridade, dos novos saberes relacionados com a realidade, mediante as leituras que se tem do espaço geográfico e da utilização dos conceitos.

Dessa forma, o uso dessas novas linguagens, como o cinema, deve ser agregado a outros tipos de leituras, não deixando de lado o texto escrito, outros tipos de metodologias deverão ser utilizados juntamente com o filme, para que se tenha uma melhor compreensão da complexidade que se é trabalhar dados conteúdos, onde o conhecimento não se transfere se constrói. Desta forma, segundo Portugal (2012, p. 66):

Como arte centenária que é uma das, se não a única, com atestado de nascimento, o cinema surge em 1895, no dia 28 de dezembro, quando 33 pessoas assistiam às primeiras projeções de imagens em um curioso aparelho chamado cinematógrafo, no *Grand Café* de Paris. Inventado pelos irmãos *Lumière* este aparelho logo se tornou popular e atraiu uma multidão de curiosos que buscavam verificar sua utilidade.

Então, com o passar do tempo, muitas foram às transformações ocorridas no cinema, desde os pioneiros em diversas áreas (comédia, teatro) como a sua difusão nos diversos locais de todo o mundo. Porém, aqui no Brasil os primeiros trabalhos com o cinema surgiram depois dos chamados “ciclos regionais” entre os 1920 e 1930, os pioneiros nesta área foram Humberto Mauro, Silvino Santos e Eduardo Abelim, porém, não existia um público fiel, tampouco reconhecimento. O cinema brasileiro só conseguiu renascer em meados de 1990.

A partir desta breve história do cinema, percebe-se a importância de conhecer a história do cinema, para que depois se possa trabalhar com um determinado filme em sala de aula. Cabe ao professor analisar o filme, e quais as suas possibilidades de se trabalhar com importante recurso, para que o conhecimento, que é algo complexo, seja algo construído e não um saber pronto e acabado.

2.2. A Analogia do Filme Abril Despedaçado com a Obra Vingança, Não!

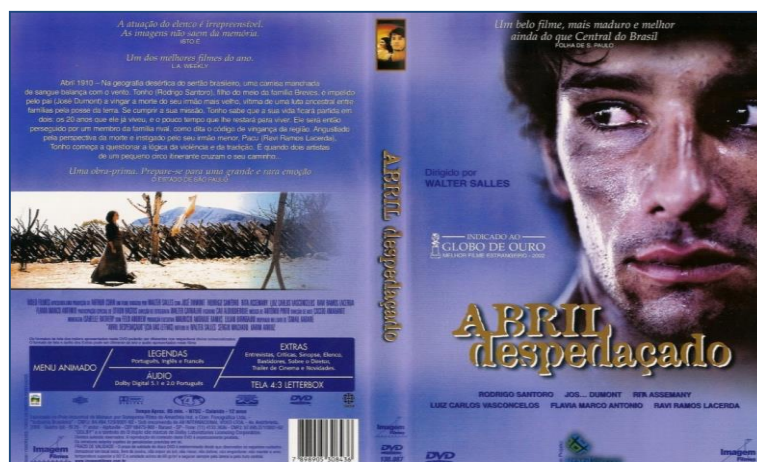
Faz-se aqui uma breve analogia entre as obras, fílmica e literária, respectivamente, uma baseada no livro de Ismael Kadaré, *Abril Despedaçado*, a qual conta a triste história de

uma “vendeta” no Sertão que sempre acaba em tragédia. A outra, baseada em fatos reais que ocorreram no Sertão Paraibano, no município de Nazarezinho, que deslanchou numa série de acontecimentos trágicos, mortes movidas por vingança a partir do Cangaceirismo no Nordeste, da obra Vingança, Não!, escrita por Padre Francisco Pereira Nóbrega, filho do protagonista da história, Francisco Pereira da Nóbrega, o Cangaceiro Chico Pereira.

Na obra filmica de Walter Salles, diretor brasileiro, Abril Despedaçado (2001) foi construído a partir da obra literária de Ismael Kadaré. O filme homônimo conta a história de uma antiga briga entre duas famílias, Breves e Ferreira, por disputas de terras, culminando num ciclo de vinganças entre duas famílias, que tradicionalmente, reproduzem a cultura da violência entre gerações de famílias no Sertão.

O cenário do filme é o Sertão Nordestino. As brigas entre as famílias foram impulsionadas pelas disputas por terras no campo, que ultrapassou gerações, e carregou com eles costumes e regras para vingar a morte de um membro da família e tomar posse das terras pertencentes as famílias rivais. Assim, as famílias iam se matando por um pedaço de chão até que não restasse mais nada. O personagem principal, Tonho da família Breves, mesmo contra a sua vontade, vinga a morte do seu irmão Inácio, cometida pela Família Ferreira. Tonho, aos vinte anos, sente a sua vida dividida entre os vinte anos que já vivera e os dias que ainda lhe restam até a trégua acabar na próxima lua cheia, ou quando o sangue da camisa do morto pendurado ao relento amarelasse, um costume da tradição local de esperar o sangue do filho assassinado dar o sinal de aviso quando exposto ao Sol demonstrasse o momento exato de continuidade da luta sangrenta.

FIGURA 01 – FILME ABRIL DESPEDAÇADO¹



Fonte: Torrent de Filmes.

¹ Disponível em: <http://www.torrentdosfilmes.com/2015/05/abril-despedacado-2001-torrent-nacional-bdrip-download.html>. Acesso em: 01 nov. 2015.

Outro personagem principal do filme é o menino Pacu, que até a metade do filme ainda não tinha nome algum, e teve papel fundamental para o fim do ciclo de vinganças que se estendera e também na influência que teve Tonho com seu irmão mais novo. A família de Tonho é formada pela mãe, pelo pai, e o seu irmão mais novo Pacu (já que o irmão mais velho foi morto no ciclo de vinganças).

Tradicionalmente, a cultura da cana-de-açúcar promove àquela época a produção de rapadura através do uso de uma ferramenta, a bolandeira, movimentada por dois bois para a moagem da cana, utilizando também o trabalho de toda a família para garantir sua reprodução social, sob o sol escaldante do Sertão do Nordeste, no qual não apenas a seca assolava aquela gente, mas as vinganças e o derramamento de sangue são elementos que se destacam no espaço geográfico e na paisagem local, cuja vegetação apresenta como traço principal a cor cinza como expressão da morte.

Durante os dias que ainda lhe restam antes do derramamento de sangue, Tonho através da influência do irmão Pacu, resolve fugir daquela vida, conhece seu grande amor, e volta para cumprir sua sina e honrar a família. Para livrar o irmão da morte, Pacu resolve usar a tarja preta (que representa a pessoa a ser morta segundo a tradição) que estava no braço de seu irmão e sai ainda na madrugada percorrendo os caminhos de terra molhada pela chuva que caía no Sertão.

Pacu acaba assassinado por engano por um membro da família Ferreira, a partir de então Tonho se vê livre daquele ciclo, com a morte e dor de seu irmão assassinado e corre tomando outro rumo chegando ao mar, alcançando a luz e ao fim de uma história de dor e sofrimento pelo derramamento de sangue de vítimas de uma tradição que se acabara ali, na luz, na imensidão do mar.

A obra *Vingança, Não!*, escrita pelo Padre Francisco Pereira Nóbrega é um depoimento sobre seu pai, o Cangaceiro Chico Pereira e os cangaceiros do Nordeste, o qual entrou no Cangaço para vingar a morte de seu pai, o coronel João Pereira, assassinado por Zé Dias a década de 20, por motivo de disputas pelo poder local em relação a oferta de pequenos comércios para atender a população local e os servidores da construção da barragem de São Gonçalo, pelo Instituto Federal de Obras Contra as Secas (IFOCS), hoje transformado no Departamento Nacional de Obras Contas as Secas (DNCS), no município de Sousa – PB.

FIGURA 02 – LIVRO VINGANÇA, NÃO! ²

Fonte: Sebo Messias.

A história deste livro se passa no Sertão do Nordeste entre 1920 e 1930 e conta a história de um romance no cangaço (se assim se pode dizer) e um espírito de vingança que tem início com a morte do pai de Chico Pereira que no leito de morte pede a seus filhos “Entreguem a justiça. Vingança, Não!”. O pai de Chico Pereira levava um tiro durante uma briga dentro do seu comércio em Nazarezinho – PB, quando quatro homens armados chegaram ao fim da tarde, início de noite, na época a lei proibia o uso de armas, e era exatamente João Pereira, pai de Chico Pereira, que era responsável em não permitir o uso de armas no município. Daí então se iniciou uma grande briga que terminaria com muitos mortos e seu pai terrivelmente ferido, acreditavam assim que a morte de seu pai teria sido premeditada.

Para o autor, a vingança fora proibida. Parecia ainda ressoar a voz do moribundo: “Vingança, não. Entreguem a justiça”. E agora o povo dizendo o contrário: “O filho que não vinga não é filho”. Pois esta foi a opinião pública que Chico Pereira começou a contradizer. Foi a delegacia, pediu que se prendessem os criminosos. (NÓBREGA, 1989, p. 47).

Com o descaso da polícia em prender o acusado Chico Pereira o fez com as próprias mãos, Segundo Nóbrega, Zé dias acordou diante de três olhos: os olhos verdes vivos, de

² Disponível em: https://sebodomessias.com.br/imagens/produtos/56/562895_914.jpg. Acesso em: 01 nov. 2015

Chico, e o olho negro, de morte, do revólver... – Esteja preso! Se reagir morre! Se correr, morre! (NÓBREGA, 1989, p. 51). O assassino fora solto um tempo depois, e despertou ainda mais a raiva de Chico. Convenceu-se de que fizera a vontade do pai: “entregar a justiça”. Agora ia fazer a vontade de seu coração: Vingança (NÓBREGA, 1989, p. 53).

Chico Pereira perseguiu o assassino de seu pai e fez vingança com as próprias mãos. A partir de então começou uma luta para continuar vivo se unindo até aos cangaceiros para resguardar sua vida por vários lugares do Sertão. Perseguido pela polícia, numa época em que a política mandava, Chico se viu como um foragido dentro do Sertão castigado. Daí por diante muitos foram os acontecimentos, como o assalto a Sousa planejado por Chico Pereira e os seus cangaceiros, as humilhações as autoridades do local, a vida no meio do mato, a sua quase morte após ser picado por uma cobra.

Na obra, figuras importantes da política local também são citadas, a exemplo da família Mariz, do município de Sousa-PB e do Padre Cícero de Juazeiro, no estado do Ceará. Chico Pereira se casou por procuração com Jardelina, vulgo Jarda, sua noiva há algum tempo, já que não poderia aparecer em público por que seria, ou preso ou morto. A história é marcada por vingança, mortes, assassinatos, a vida difícil no Sertão e o amor por uma moça, Jarda.

Seis anos depois, Chico Pereira faz um acordo com as autoridades da região e acaba por se entregar sem resistência na festa da padroeira no município de Cajazeiras - PB, levado para Pombal-PB e assassinado no caminho para Currais Novos-RN. Segundo Nóbrega (1989, p. 170):

Era 28 de outubro de 1928. Chico Pereira morria com 28 anos de idades. Seis deles passara em lutas que se estenderam a quatro Estados do Nordeste. E diga-se por curiosidade que jamais uma bala ou faca o tocou de leve se quer. Nem mesmo para morrer. Não foi morto a tiros. Não, porque o crime devia restar disfarçado em virada de carro. Foi morto a pancadas de coice de carabina. Depois ainda algemado, viraram o carro por cima. A face ficou esmagada. Irreconhecível. Esmagados também a base do crânio e o tórax. É o que transparece da certidão policial de óbitos.

Pode-se observar que nas duas obras tanto na fílmica “Abril Despedaçado” como na obra Vingança, Não!, ambas têm como cenário o Nordeste brasileiro, cuja paisagem é marcada pelos vestígios deixados pelas secas prolongadas, ao passo em que abriga em seu cotidiano um histórico de violência perpetuada pelos costumes e as tradições locais/regionais, uma terra sem leis e sem perdão, na qual a honra se lava com sangue, uma vez que é considerada como algo sagrado, conforme enfatiza Nóbrega (1989, p. 25):

A vingança era um dever sagrado. Um dever que os filhos herdavam de qualquer pai assassinado. E seria vergonhoso, seria desonra inominável, numa família enlutada pelo homicídio, não aparecer o vingador. O próprio povo atiçava o ódio: “você não é homem”. “Não há homem na sua família”. “Gente mole assim, é melhor vestir saia”. Era assim que se dizia. Ai de quem não se vingasse. Iria passar a infância ouvindo isso e ver nasce-lhe o bigode, ainda ouvindo. Iria passar a vida humilhado. E por isso a vingança terminava chegando.

Portanto, como expressão de uma época e de uma região, o costume e a tradição são faces de uma mesma moeda e permeia o cotidiano do povo nordestino ao longo de sua história, especialmente no recorte adotado pelo filme e pela literatura mencionados.

A história como memória da violência e tradição no Nordeste brasileiro fica claro tanto no filme *Abril Despedaçado*, como na obra *Vingança, Não!*, por exemplo, que também tem como palco de guerras o Sertão, uma história real que é contada a partir da memória e das lembranças de pessoas que vivenciaram tantos e tantos atos de violência, é uma obra constituída de relatos.

Segundo Nóbrega (1989, p. 11-12) A mais de dez anos me pedem essa história. Há mais de vinte anos me contam. Há mais de trinta anos o fato aconteceu. Foi-me contada aos poucos, ouvindo os pedaços nas ruas, nas viagens, nos hotéis, nas estradas do Ceará, Paraíba, afinal de quase todo o Nordeste. E me contaram pessoas de todas as idades, de todas as classes sociais. Amigos e inimigos. A maioria dos fatos contidos no livro foram compostos de relatos. Desta forma, ainda segundo Nóbrega (1989, p. 12):

Ah você é filho de Chico Pereira? Pois eu estava com ele quando... – e novamente me narravam o que já ouvira tantas vezes. São, portanto, depoimentos, quase na totalidade, de testemunhas visuais. Penso mesmo que, se eu tivesse conhecido meu pai, protagonista dessa história, se tivesse convivido com ele, não saberia tão bem o que estou contando.

Na obra *Vingança, Não!*, assim como em *Abril Despedaçado* as desavenças e tragédias da época se expressam na violência acometida como expressão de um costume e da tradição de um povo e um lugar, no qual o filho teria por obrigação vingar a morte do pai, sob pena de a própria população o condenar. Por vezes, a pressão era tamanha que o discurso da violência costumeira prevalecia e, embora contra a vontade de alguma parte, algum fato novo a exemplo da ausência do Estado e da aplicabilidade da justiça para o assassino de Chico Pereira, a revolta e o medo de ser assassinado, assim como ocorreu com o pai, culminou no

ingresso de Chico Pereira no Cangaceirismo e, por conseguinte, marginalizando-se perante a sociedade.

Caracterizadas pela vingança e a violência como expressão da tradição e do costume, as duas histórias se desdobram em meio às tragédias familiares. Numa história, *Abril Despedaçado*, por um ciclo de vingança, que vem de gerações passadas disputando terras e territórios, com regras e com tempo certo de acontecerem. Na outra, *Vingança, Não!*, as tragédias eram desencadeadas por disputas políticas e por território, ódio, impunidade e pela honra da família enlutada, conforme se expressa no trecho do filme *Abril Despedaçado*, quando o pai de Tonho exclama: “O sangue amarelou, disse o pai. Tonho, tu conheces a tua obrigação! (SALLES, 2001).

Costume e tradição se expressam na atitude do pai de Tonho que obriga-o a vingar a morte do irmão mais velho, o que vem a ser reforçado pela mãe, cuja fala é posterior ao patriarca, numa atitude de submissão, inferioridade, mas capaz de reforçar as palavras do chefe de família: “[...] A alma de teu irmão ainda não encontrou sossego!”, disse a mãe (SALLES, 2001).

Partindo do pressuposto em que nas duas obras a morte era inevitável e que o desejo de vingança também foi impulsionado, pode-se notar os conflitos existentes em tais obras, quando percebemos que apesar de terem sido escritas por autores diferentes, retrata analogicamente os conflitos que caracterizam o Sertão num determinado tempo histórico.

As obras ocorrem em épocas muito parecidas e também falam de amor, um amor engendrado no Sertão, de violências e conflitos existentes e da vida difícil no campo, com poucas chuvas e Sol castigante. Uma história de amor e tragédias, histórias contadas acerca do cenário da paisagem da Caatinga Sertaneja.

Partindo do ponto de vista que tais obras ocorreram em épocas em que as leis eram restritas e para apenas algumas pessoas cumprirem, enquanto outras determinavam, o cenário das obras denuncia a violência moral, ética, física, a desigualdade de direitos, que ainda perpetua na atualidade como podemos constatar através da pobreza que assola a vida dos Sertanejos, numa terra seca e quente, rachada pelo Sol escaldante, de vegetação espinhosa e aridez profunda; o cenário dos palcos das tragédias de derramamentos de sangue motivados pela vingança, assolando gerações e destruindo famílias inteiras.

Na obra “*Vingança, Não!*”, retrata-se também a obrigação por parte de Chico Pereira em vingar a morte do pai impulsionado pelas ‘más línguas’ da própria população, Chico pressionado resolve vingar a morte do pai para honrar a sua família e não deixar o assassino do seu pai livre pelo Sertão. Segundo Nóbrega (1989, p. 49), o sentimento de vingança

prevaleceu e Chico então resolveu se vingar, mesmo passando pelos seus pensamentos as últimas palavras do pai pedindo para não se vingar. Para o autor (*ibidem*, p. 49), o Cangaceiro Chico se viu acuado, pois “A obrigação da vingança toca antes de tudo ao mais velho. E o filho mais velho era ele mesmo, Chico. Não havia para onde fugir: se algum deles devesse se desgraçar no crime, está desgraça seria para ele não para os irmãos”.

Assim como a obra filmica “Abril Despedaçado”, onde o filho mais velho deveria vingar a morte do irmão assassinado pela família rival, Chico Pereira também se viu nessa obrigação moral e social. Uma diferença era que Chico não era obrigado, inclusive seu próprio pai, no momento da morte, exclamou: “Vingança, Não!”. Daí donde advém o título do livro. Diferente de Tonho, Chico não tinha como dever cumprir com a vingança, e embora soubesse do que poderia acontecer, fez justiça com as próprias mãos e desencadeou, a partir de então, uma luta para sobreviver dentro do Sertão, conforme afirmou Nóbrega (*ibidem*, p. 50): “mal imaginara ele que aquilo destruiria a sua vida e a de sua família (ou talvez imaginasse)”.

Assemelham-se também conflitos familiares existentes, onde sangue se pagava com sangue, a lei que existia era da vingança. As injustiças sociais da época faziam com que a saga desses sertanejos fosse movida por um espírito de desejos e subjetividades. A cultura e a religiosidade também mesclam as obras de maneira singular, a fé e a esperança dos sertanejos marcam os conflitos familiares no flagelo incumbido da seca, que acabam por trazer não apenas as marcas de um lugar seco, mas também marcas na alma de tragédias que por muitas vezes parecem não ter fim. “Os Sertões viveram em sociologia os mesmos inícios do nosso planeta em geologia. A era em que tudo era fogo, larvas devoradoras, explosões contínuas, desagregações. Era dos vulcões vomitando maldições” (NÓBREGA, 1989, p. 26).

De tal forma que os Sertões naquela época viraram cenários de guerras e lutas, brigas, discussões, feridos e mortos, sob uma terra extremamente seca, paisagem desértica, fome, escassez de água, sem previsão de chuva, o homem sertanejo se via castigado, o que fez o autor remeter e comparar aquela época onde o pior flagelo era a injustiça, a era geológica de formação do planeta.

As duas obras se entrelaçam nas tramas apresentadas, apresenta uma riqueza de detalhes no tocante a descrição das paisagens locais, no livro, e no filme, a exibição de paisagens características do Sertão como expressão das dicotomias na construção do conhecimento, assim como se deu a evolução do pensamento geográfico e ainda persiste na atualidade, a exemplo do ensino de geografia, no qual se presencia fortemente a separação entre a geografia humana e a geografia física, por exemplo.

2.3. Violência e Tradição: Entre a Albânia e o Sertão, dos Escritos para as Telas do Cinema

Seguir a tradição não era uma opção, era obrigação, cumprir com o costume era algo imposto e não tinha escolha. A busca pelo entendimento dos costumes requer o prévio esclarecimento de algumas noções teóricas. O vocábulo costume é repertório coloquial e diz respeito a usos costumeiros, portanto à cultura – outra noção bastante genérica, de aplicação comum. A noção de tradição também diz respeito à cultura e é posta ao lado ou em confronto com a ideia de costumes. Essas noções integram o campo conceitual das ciências humanas, mais exatamente da Antropologia, mas também se fazem presentes na Geografia (MAIA, 2001, p. 72).

A tradição nada mais é do que a preservação do costume e da cultura de um povo, que deixaram características e hábitos do passado com suas formas tradicionais preservadas. Desta forma:

A palavra tradição teve originalmente um significado religioso: doutrina ou prática transmitida de século para século, pelo exemplo ou pela palavra. Mas o sentido se expandiu, significando elementos culturais presentes nos costumes, nas Artes, nos fazeres que são herança do passado. Em sua definição mais simples, tradição é um produto do passado que continua a ser aceito e atuante no presente. É um conjunto de práticas e valores enraizado nos costumes de uma sociedade. (SILVA; SILVA, 2006, p. 01).

Ou ainda:

De uso frequente, as noções de tradição e costume permearam as discussões literárias e culturais, sendo profundamente analisadas pela Ciências Sociais. O vocábulo tradição, de origem latina, *traditione*, pode ser entendido, em princípio, como o ato de transmitir ou entregar; com um significado um pouco mais elaborado, a transmissão oral de fatos, lendas etc., de idade em idade, de geração em geração ou ainda enquanto conhecimento ou prática resultante de transmissão oral ou de hábitos inveterados. (MAIA, 2001, p. 91)

A questão da tradição imposta no filme, mostra como é difícil deixar os costumes, deixar aquilo que representou a vida de seus familiares e antepassados, mesmo que, para isso tenham que perder o próprio sangue, mas a vingança devia estar sempre presente para representar a honra da família que apesar de ter perdido tudo, desde os seus bens materiais,

pelos quais lutaram durante anos, como a terra, até os seus próprios filhos. A tradição era imposta, e não se via o seu fim.

A tradição imposta pela família tem o objetivo de preservar a cultura de violências das famílias, cheia de regras e simbolismo que seguem firmes até serem passadas as próximas gerações para dar continuidade ao ciclo de sangue, até que Tonho, após a morte do seu irmão Pacu, se livra daquele costume tradicionalista. Mas as tradições evoluem e se transformam com as novas necessidades de cada sociedade, funcionando inclusive para impedir que ela se dissolva (SILVA; SILVA, 2006, p. 01). No caso do filme *Abril despedaçado*, a tradição chega ao fim, após muita recusa de Tonho, mas principalmente pela coragem de Pacu, que deu a sua vida para livrar a do irmão.

Vemos, assim, que tradição possui muitos significados: pode estar atrelada ao conservadorismo e ao resgate de períodos passados considerados gloriosos; pode ser inventada para legitimar novas práticas apresentadas como antigas. Muitas vezes é pensada como imóvel, mas hoje cada vez mais estudiosos percebem suas ligações com as mudanças. Está ligada ao folclore, à cultura popular e à formação de identidades (SILVA; SILVA, 2006, p. 03). Contudo, percebe-se assim, como é difícil acabar com uma tradição, ou um costume, pela carga histórica que carregam pela representatividade adquirida e até mesmo pelo apego as suas raízes. Por isso, que no filme esse processo não se dá de forma rápida e fácil, levou anos para acabar, porém, a memória continua viva na cultura nordestina.

O filme *Abril Despedaçado* é uma adaptação do livro escrito pelo albanês Ismail Kadaré, no final dos anos 1970. Logo após uma viagem ao norte de seu país, o autor observou naquela região, a existência do Kanun, um conjunto de leis tradicionais seguidas pelos clãs da Albânia, a exemplo da Vendeta, uma espécie de justiça feita com as próprias mãos, e que possui condições para a retomada do sangue entre aqueles envolvidos no conflito familiar.

O livro *Abril Despedaçado* escrito por Ismael Kadaré tem como cenário principal a província de Mirëditë, que faz fronteira com Kosovo, uma área montanhosa na Albânia. O personagem principal Gjorg Berisha é impelido pelo pai para seguir a tradição do Kanun e cobrar o sangue do irmão morto, que fora assassinado pela família rival.

De forma que, a vingança se sucederia agora contra Zef Kryeqyg e daria continuidade à vendeta com características do Kanun. Começa assim uma “guerra interior” de Gjorg, que mesmo contra a própria vontade, deve armar uma tocaia para o inimigo que assassinou seu irmão. Contudo, a narrativa se sucederá entre a angústia de Gjorg pela sua

obrigação de cobrar o sangue do irmão morto e um casal de aristocratas, o escritor Bessian Vorps e sua esposa Diana que resolvem passar a lua-de-mel em Rrafsh do Norte.

Contudo, o casal Berssian Vorps e Diana, começam a dialogar sobre o Kanun e a sua vendeta, durante a sua viagem de lua de mel em um local no mínimo peculiar, escolhido pelo escritor, onde observara a cultura forte do Kanun, isso contribuiu para uma mudança significativa na relação de ambos e terá fundamental importância para o desfecho da tragédia.

A túnica dos diferentes olhares entre o casal e a primeira parte narrada pelo próprio Gjorg não se confundam em diferentes interpretações, apesar de Gjorg vivenciar a vendeta enquanto de perto, e Berssian ter um olhar de fora, mais distanciado, porém bastante promissor sobre aquela cultura sanguinária com forte influência naquela região. Berssian tinha notável conhecimento naquela tirania e se via fascinado em poder retratar aquele código milenar, o Kanun, na sua viagem pelos montes malditos, a região sobre a qual a história é narrada.

Logo após o cumprimento da vendeta (a morte de Zef Kryeqyg) seguindo todas as tradições que ordenavam o Kanun, Gjorg participou do enterro e do almoço fúnebre, onde logo em seguida os mais velhos da aldeia ficariam incumbidos de pedir a bessa, ou seja, em albanês significa uma trégua antes da retomada da vendeta, que poderia ser de 24 horas ou de 30 dias.

Por cumprir de maneira clara e respeitosa as características do Kanun, Gjorg recebe a bessa grande de 30 dias, que se estenderia entre 17 de março a 17 de abril. Começa aí uma batalha travada nos pensamentos de Gjorg, que aos 26 anos se via apenas com mais quatro semanas de vida, e viu sua vida dividida em duas partes dos vinte e seis anos que já vivera, e dos trinta dias de paz que ainda lhe restavam. Assim:

Com o canto do olho Gjorg mirou o fragmento de paisagem além da janela estreita. Lá fora corria março, meio risonho, meio gelado, com aquela perigosa luminosidade alpina que só esse mês possuía. Mais tarde viria abril, ou melhor, apenas sua primeira metade. Gjorg sentiu um vazio do lado esquerdo do peito. Abril desde já se revestia de uma dor azulada... ah, sim, abril sempre lhe causara essa impressão, de um mês um tanto incompleto. Abril dos amores como diziam as canções. O seu abril despedaçado... (KADARÉ, 2007, p. 17).

Apesar do sentimento de revolta em seguir as orientações do pai, Gjorg segue seu caminho solitário até a *kullër* (residência camponesa fortificada, construída em pedra, com janelas muito estreitas, típica das montanhas do norte da Albânia) de Orosh para o pagamento

do “tributo do sangue”, conforme o código do Kanun. Daí por diante o caminho solitário de Gjorg e a passagem do casal Vorps para os “montes malditos” retratam toda a história seguida de violências e tradições de um código milenar e poderoso. Em sua nota de apresentação, Kadaré caracteriza o filme Abril Despedaçado como uma lição de honradez e dignidade, por mais que o Kanun seja sanguinário e absurdo.

A grandiosidade dessa vendeta através da imposição do Kanun já ocorre há setenta anos. O Kanun é uma tradição que permeia as duas famílias rivais há anos, cheia de códigos e características. Para a cultura local se tratava da honra da família em seguir e cumprir a vendeta, já para os forasteiros poderia se tratar de algo irrelevante e violento.

Fala-se toda sorte de coisas sobre o Kanun, mas apesar de tudo, por mais selvagem e impiedosos que ele seja, de uma coisa estou convencido: é uma das mais monumentais constituições já elaboradas na face da terra, e nós, albaneses, devemos nos orgulhar de tê-la criado. (KADARÉ, 2007, p. 60)

Berssian se encantou com tal código, tentando entendê-lo e desvendá-lo ao longo da sua passagem pelas montanhas, enquanto Diana, sua esposa, ouvia espantada os relatos do marido sobre o Kanun:

[...] Sim, é justamente isso que devemos fazer: orgulhar-nos, prosseguiu ele. “O Rrafsh é a única região da Europa que, sendo de um Estado moderno europeu, e não um refúgio de tribos primitivas, rejeitou as leis, as estruturas jurídicas, a polícia, os tribunais, em suma toda a máquina estatal. (KADARÉ, 2007, p. 60)

O código medial do Kanun era de certa forma a “lei” que se tinha naquela região, já que o Estado não fazia valer suas leis vigentes, os homens por si só acabavam por fazer “justiça” seguidas por vinganças daquelas vendetas de sangue. Como observará Kadaré, a justiça que impetrava aquela região era o Kanun, e o Estado nada fazia para regular as relações sociais que ali existiam. Os conflitos familiares também se faziam presentes, onde a figura do pai se fez mais forte em impulsionar o filho a cumprir aquele ciclo de vingança que nunca teria fim, pela honra da família e pela paz dos mortos.

Os dois paralelos da história (o casal Vorps e Gjorg) se encontram em determinada parte do romance, o montanhês impressiona de certa forma Diana Vorps: “Olhe ali, Bessian”, disse ela em voz baixa. Poucos passos adiante, um montanhês jovem, extremamente pálido,

fixava neles seus olhos atônitos. Na manga da camisa ostentava uma tarja negra (KADARÉ, 2007, p. 90).

A tarja preta no braço na manga direita, segundo a tradição, deveria ser usada por aquele que seria morto, o “sinal da morte”, também era uma característica do Kanun. Assim como a camisa suja de sangue pendurada no varal só poderia ser lavada um ano e meio após a morte, durante esse tempo a camisa deveria ficar pendurada no varal. Segundo a tradição, quando a mancha de sangue começava a amarelar significava que a alma do morto ainda não tinha encontrado sossego e pedia por vingança.

Kadaré (2007) faz uma observação significativa sobre a camisa estendida e a mancha de sangue: “As estações, o calor e o frio, haveriam de influir nas mudanças de cor do sangue seco, assim como também o tipo de tecido. Mas ninguém levava isso em conta, e cada metamorfose era interpretada como uma misteriosa mensagem que não se poderia contestar”.

O cenário demonstrado no filme contempla a paisagem do Sertão que ao mesmo tempo em que demonstra elementos físicos, também o faz com a intervenção humana expressa através da presença feminina que se utiliza da observação do tempo e das marcas que ele deixa como prenúncio do momento exato da ação da vingança, uma vez que elementos naturais são anunciados na peça de roupa manchada de sangue.

FIGURA 03 – CENA DO FILME ABRIL DESPEDAÇADO (CAMISA MANCHADA DE SANGUE) ³



Fonte: Cinéfilos

Um momento de destaque foi a chegada de Berssian vorps e sua esposa Diana, os quais se tornaram hóspedes de Mark Ukaçjerra que era primo do príncipe e ‘feitor de sangue’

³ Disponível em: <http://cinefilos.jornalismojunior.com.br/uma-camisa-manchada-de-sangue-ao-vento/>. Acesso em: 01 nov. 2015.

e que era responsável por receber o tributo pelo sangue. O feitor de sangue passou a observar a biblioteca que possuía todas as questões referentes a vendeta e os arquivos da *kullër*.

Tudo que aconteceu em Oroshe, todas as documentações estavam ali arquivadas. As mortes no vilarejo iam diminuindo, o que preocupava o feitor de sangue. Kadaré, nesta parte do livro explora de certa forma a função econômica do Kanun e a sua diminuição com a suavização do tributo e até mesmo esquecendo-se do inimigo que passou a construir suas vidas e a de suas famílias sem as exigências do Kanun. A função econômica apesar de pouco explorada por Kadaré, nos faz entender um pouco da lógica que regia esse código, que de certa forma, serviria para enriquecer a “família real” através do tributo do sangue que deveria ser pago logo após a morte vingada pelo *gjaks* (termo derivado de *gjak*, “sangue”, designa o matador que vinga os seus conforme os costumes da vendeta albanesa).

Ao retornar para sua casa Gjorg com seus pensamentos sobre a vendeta e sobre os últimos dias de março, resolveu sair de casa novamente, a relação com seu pai era apenas de olhares e silêncios, antes de partir seu pai lhe disse:

Vai, Gjorg. Boa viagem! Gjorg apanhou a bolsa. “Obrigado, pai.” O pai não desviava os olhos dele. “Só não esqueça uma coisa: sua *bessa* acaba dia 17 de abril.” Parecia que algo se perdera dentro de sua boca. “Não esqueça, Filho”, repetiu (KADARÉ, 2007, p. 130).

Nos pensamentos de Gjorg, contando seus últimos dias lembrando-se de tudo que já viveu e da vendeta que se aproxima dizia para si mesmo: “Abril- morto, maio nunca!”, esse pensamento o assolava. No dia 17 de março, Gjorg se aproximava da sua aldeia, porém ainda demoraria um pouco para chegar, em seus pensamentos desejava mais uma vez, ver o rosto daquela mulher da carruagem, que já procurava fazia três semanas sem êxito. A *bessa* acabava ao meio dia, Gjorg passou a se esconder, porém, mesmo com toda cautela acabou sendo morto por um tiro de fuzil, em seguida sentiu uma mão o virando para cima, assim como manda o kanun, tudo ocorreu conforme as regras da vendeta de sangue que o ceifara a vida.

O Diretor brasileiro Walter Salles ao realizar a adaptação do livro de Kadaré, tem como desafio inicial escolher uma região brasileira que se assemelhasse a região norte da Albânia, e a época descrita por Ismail Kadaré em seu livro. A escolha do Sertão nordestino deu-se devido às condições semelhantes entre as ambas, tanto as condições físicas como as sociais, existentes na época e expressa de forma imediata no filme a partir de uma estrutura narrativa, onde se verifica as representações culturais responsáveis por significar o universo

sertanejo. Um universo arcaico e ao mesmo tempo hostil, marcado por honestidade e exploração; dignidade e pobreza; honra e violência. Para Salles (2002), a escolha do sertão, mais precisamente os estados da Bahia e Tocantins como cenário, deve-se a “uma relação entre a geografia física e a geografia humana, onde, a aridez do lugar de certa forma impregna naqueles personagens⁴”.

Inicialmente o filme começa com uma passagem, em *off*, do menino Pacu: “Meu nome é Pacu. É um nome novo, tão novo que nem peguei costume. “Tô aqui tentando alembra uma história. Às vez eu alembro...às vez eu esqueço. Vai ver que é porque tem outra que eu não consigo arrancar da cabeça” (SALLES, 2001).

O menino Pacu como narrador do filme tem como objetivo que o telespectador possa ter um olhar subjetivo da realidade do filme, a partir da narrativa do próprio personagem que vivência aquela realidade no sertão. O filme se passa em 1910 e retrata de início o trabalho simples e humilde desenvolvido por uma das famílias sob o sol escaldante do Sertão, a partir da estrutura narrativa proposta pelo diretor, a história é contada:

Nós vive em Riacho das Almas. Fica no meio do nada. De certo mesmo, só precisa ter ciência de que fica em cima do chão e debaixo do sol. E sol daqui é tão quente...oi, mas tão quente, que às vez a cabeça da gente ferve que nem rapadura no tacho (SALLES, 2001).

Apesar do filme de Walter Salles, não ser essencialmente fabular, ele acaba fazendo uma pesquisa histórica sobre as lutas de família no Brasil, onde se pode observar e considerar os conflitos existentes no Sertão nordestino, semelhante às vendetas albanesas. Tais conflitos completam-se pelos rituais existentes, assim como no livro de Kadaré (2007), o filme também trouxe algumas das tradições do Kanun, representada por vários ícones, como por exemplo, caracterizado pela camisa estendida manchada de sangue, que com o passar dos dias, de vermelho torna-se amarelado; pelo uso da fita preta no braço do personagem; cores que representam o medo, a opressão e o sentimento de vingança; pelo sentimento de perda, proporcionado pela certeza da morte que se aproxima, evidenciado pelos poucos dias de trégua entre as famílias e todas as representações das tradições que seguiam aquelas famílias.

Logo após Tonho cumprir com a sua obrigação em cobrar o sangue do irmão, Tonho junto de seu pai vai para o velório na casa dos Ferreira, como reza a tradição, em seguida pede a trégua ao patriarca da família Ferreira:

⁴ Entrevista concedida ao site Críticos .com. Disponível em: <http://criticos.com.br/?p=88&cat=2>. Acesso em: 10 out. 2015.

Orei pela alma do morto, em respeito a ele fui ao enterro e o almoço, agora eu peço pra falar com vós mãece... eu peço a trégua a vós mãece”. Ta concedido a trégua... a mesma que teu pai concedeu ao meu neto, mas só até a próxima lua... de um morto, pra outro (coloca a faixa preta no braço de Tonho), é a tua garantia até a lua cheia, depois do sangue amarelar, não vale mais nada (SALLES, 2001).

Walter Salles ainda representa a tragédia daqueles conflitos entre famílias, mas também caracteriza a ordem poética no filme, que confronta o trágico com o lúdico, o romance com o poético. Trazendo assim a possibilidade de trabalhar com o real, no caso as disputas por terra que ocorreram no Brasil na mesma época do filme e com o lúdico quando ao final do filme o personagem principal encontra o mar, mesmo estando no Sertão.

O vasto intercâmbio entre cinema e literatura, que se instituiu quase que simultaneamente à invenção da imagem em movimento, já possui uma rica história, que pode ser contada a partir tanto do entusiasmo perante a hibridização de linguagens, que se exacerbou na contemporaneidade, quanto mesmo da repulsa à “impureza” que, particularmente após o surgimento dos meios de comunicação de massa, passou a contribuir decisivamente para a diluição das fronteiras demarcatórias de espaço amplamente consagrados: o “alto” e o “baixo”; o erudito e o popular; o canônico e o massivo (OLIVEIRA, 2008, p. 01).

Destaca-se ainda a atividade dos bois de rodete, que nos remete a possibilidade de existência de uma bolandeira ou de um moinho de engenho. Kadaré (2007) em seu livro se referia ao ciclo do kanun como uma máquina com rodas e engrenagens. Ao adaptar a bolandeira no filme, Salles diz da sua importância para exprimir a repetição do tempo circular, um tempo que no filme se passava através da bolandeira, em que cada minuto era como se fosse o ruído que a bolandeira fazia ao girar. Desta forma, Salles não se viu preso em adaptar uma obra literária para as telas do cinema, como algo essencialmente trabalhado da forma em que se está no livro, deve-se pensar na melhor forma de traduzi-la para aqueles que vão assistir, assim engendrando no seu filme ficção com realidade.

Abril Despedaçado fala do mal e da redenção. Mas de um mal sem dentes ou garras... é um veneno capilar que invade as rotinas do que chamamos hábitos e por fazermos da vida um hábito, nos tornamos fantoches da compulsão e da repetição. A vida presa ao hábito é, por certo, eficiente. Mas de uma eficácia das moendas, por onde só entra cana e sai bagaço. Criado para lidar com o mesmo, a roda do hábito, diante do diverso, emperra, se despedaça e fere de morte as que a põem em marcha (COSTA, 2002, p. 01).

Os conflitos por terras foram responsáveis pelos ciclos de vingança que existiam no filme e que já duravam anos, passando de geração para geração. A briga por terras foi o pivô do conflito narrado na produção cinematográfica, pois não se deve esquecer que a produção da cana-de-açúcar e a criação de bovinos são elementos caracterizados como sendo as atividades desenvolvidas por cada uma das famílias, resultando os constantes conflitos em busca pela posse das terras.

Apesar de no filme ocorrerem algumas modificações, algumas características do kanun também ocorreram no filme, assim, como à visita realizada à família do rival morto em confronto e participação também no almoço fúnebre, como uma forma de respeito, com a intenção de selar a trégua entre as famílias, como mandava a tradição. Outro momento do filme que podemos sintetizar é à presença de um casal de andarilhos que aparecem no filme pedindo informação, é nesse momento que o menino Pacu acaba ganhando um livro, mesmo sem saber ler, Pacu fica maravilhado com o livro e suas figuras e quando questionado pelo irmão reconhece que não sabe ler palavras, mas saber ler figuras.

Transcrever uma obra literária e adaptá-la ao cinema não é uma tarefa fácil, Walter Salles mesmo não se prendendo ao livro, traz de forma singela, a vida naquela região, o casal de andarilhos no filme vai dar todo o molde ao filme, a partir do momento que o personagem principal e próximo vítima da vingança, se apaixona por Clara, que viaja com seu padrinho levando o circo para cidades do Sertão. Maravilhado com o circo é nesse momento que o menino Pacu que até então não tinha nome é batizado pelo andarilho. O romance homônimo começa aí os seus momentos mais intensos o final da trégua se aproxima e a bolandeira continua há marcar o tempo. O caráter fabular da trama e a sua relação com a geografia física e a humana, apesar da irracionalidade dessa violência e tradição, dão ao filme uma estrutura poética que vai criando forma, a partir da própria narrativa do menino Pacu.

O filme Abril Despedaçado configura o Sertão como símbolo (convenção social) da luta armada pela posse de terras entre famílias humildes locais e os grandes fazendeiros, luta está violenta, que, além de responsável pela desgraça das famílias, funciona, como um aparelho responsável por estabelecer e conservar viva a memória que prende e institui uma identidade para as mesmas.

O contexto dessa história aponta a pobreza que existe em parte do Sertão nordestino e principalmente os vários níveis de exploração e domínio estabelecidos, decorrente das características físicas da região, principalmente à seca. Além da luta pela posse de terra existente na época, outro símbolo da região Nordeste é identificado em Abril Despedaçado, é à presença da chuva, considerada como o sinal de uma nova vida, de esperança.

Desta forma a chuva que caiu no Sertão, se configura como um símbolo de esperança e fé, como até hoje continua sendo para os nordestinos e principalmente os sertanejos. Com características do cinema mudo, os olhares dos personagens e os símbolos que estão presentes no filme tal como a bolandeira, os retratos na parede, a tarja preta e etc, por si só, de certa maneira “falam” mais do que os próprios personagens, um olhar expressava mais do que mil palavras.

Estruturar um filme não é nada fácil, sendo uma adaptação ainda mais difícil, por mais que o filme não precise ser a cópia do livro, a essência da história deve ser preservada. Tudo é pensado desde as primeiras pesquisas, o roteiro até a exibição do filme, para que tivesse ficção e realidade, de modo que não fosse nem totalmente realista nem de todo fabular. A licença poética que o filme tem no encontro com o mar permite, assim, que se firmasse o fim daquela vingança, onde o trágico, a morte do menino Pacu por engano, se cruza com o poético, o encontro do personagem com o mar.

No filme, a morte cascata não vem de impulsos assassinos improváveis e descontrolados; vem do pacto com os mortos, da incansável obrigação imposta aos vivos de pagarem uma dívida cuja origem ignoram, mas que devem considerar como deles porque ‘assim manda o hábito (COSTA, 2002, p. 01).

Desta forma, os personagens cravados na terra e na tradição causam a ruptura desse ciclo de vinganças, ao escaparem da barreira simbólica (a porteira), que o prendiam naquele lugar. Salles modifica o final da trama com a morte de Pacu e a libertação do seu irmão, dando além do caráter lúdico uma salvação e libertação com o fim de uma tradição violenta, os personagens vão do inferno ao céu, e por fim acabam com todos os flagelos que os obrigavam a se matar por honra, tradição, terras e principalmente por vingança.

[...] É isso.... Eu acho que to me lembrando.... Um dia a sereia veio buscar o menino pra viver mais ela, e ele gostou, ela virou o menino em peixe e levou ele pra viver de baixo do mar. No mar ninguém morre e tem lugar pra todo mundo. No mar eles vivem tão feliz, mas tão feliz, que não conseguem mais parar de dar risada (SALLES, 2001).

Com a articulação entre os elementos que estruturam a possibilidade de criação dos lugares e das paisagens fílmicas da obra, consideramos que por mais que a produção busque diretamente remeter a realidade de uma determinada região, em um determinado recorte

temporal, torna-se, mais que evidente a construção de um evento ficcional criado a partir de uma história com possibilidades de uma existência real. Como o próprio diretor Walter Salles (2002) afirma: “às imagens do Sertão presentes no filme apresentam o universo sertanejo como o local dominado por uma natureza hostil, pela tradição familiar, violência anárquica e por uma religiosidade popular que beira uma superstição irracional, bruta”⁵. Deste modo, considerando o cinema como sendo a ideia de uma representação, principalmente pelo viés do real, *Abril Despedaçado* imprime uma estrutura que engloba produção, hábitos e criatividade, além de simbologias e imaginários que representam a realidade e o dualismo que significam o Sertão como o local da decadência, da desigualdade e da violência.

⁵ Idem ⁴

3. SIMBOLISMO, VIOLÊNCIA E TRADIÇÃO NOS SERTÕES

No presente capítulo abordaremos a influência que teve a cultura sertaneja na sua escolha do Sertão como cenário do filme *Abril Despedaçado* e na obra *Vingança, Não!*, discutindo acerca das disputas por terra que resultaram em brigas entre famílias no Brasil, e principalmente no Sertão Nordeste, no qual o simbolismo se representa pelo subjetivismo, o amor, a morte e a religiosidade.

Na época em que o filme ocorre, 1910, esses conflitos estavam no seu auge, com disputas violentas entre famílias, sobretudo pela recente e histórica forma de construção da Lei de Terras de 1850, cujas tramas desenvolvidas nessas disputas são apresentadas nas duas obras a partir da memória, também analisada nessas produções, as quais são constituídas a partir de histórias de pessoas que vivenciaram os conflitos no Sertão, e guardam na memória os acontecimentos mais significantes como uma história e memória individuais, mas também coletivas.

O entendimento que se tem sobre o Sertão, com a obra de Euclides da Cunha, permite entender o universo sertanejo de forma poética, detalhada de modo que torna sua obra tão significativa ao interpretar o Sertão e a sua geografia.

3.1. Tempo de Revolução: O Filme em sua Época

O filme *Abril Despedaçado* como já visto é uma adaptação do livro homônimo do escritor albanês Ismael Kadaré, feito pelo diretor brasileiro Walter Salles, o filme ocorre no ano de 1910 no Sertão nordestino. Apesar do filme só ter sido exibido pela primeira em 2002, as filmagens começaram em agosto e setembro de 2000, em Caetité, Rio de Contas e Bom Sossego no interior da Bahia. Em *Abril Despedaçado*, o Brasil dos anos de 1910 guarda em suas terras e tradições aspectos peculiares de nossa história. A questão da posse da terra sempre desencadeou disputas, conflitos e guerras tanto entre famílias quanto entre grupos sociais (MAGNO, 2005, p. 235).

As diversas formas de acesso a terra tiveram início com o desenvolvimento do capitalismo mundial e as profundas modificações econômicas e comerciais ocorridas no início do século XIX. Desta forma, segundo Cavalcante (2005, p. 01):

O século XIX inicia-se marcado pelas transformações do sistema capitalista mundial, que aos poucos deixava de se basear numa economia comercial e avançava para uma economia industrial. Esse processo vai apresentar modificações no cenário das relações socioeconômicas em vários países, trazendo novas práticas para a obtenção de lucros.

Para Sousa (2009, p. 03):

A partir do avanço econômico industrial a economia comercial dá lugar a indústria, tais acontecimentos refletiram na economia a nível mundial. Com o desenvolvimento do capitalismo os países ricos passaram a exigir dos países pobres as devidas condições para a sua adequação no processo de industrialização. As grandes potências econômicas da época buscavam atingir seus interesses econômicos pressionando as demais nações para que se adequem aos novos contornos tomadas pela economia mundial.

A questão da terra foi discutida a partir dessas modificações econômicas e sócias ocorridas no início do século XIX. Diversas discussões políticas e econômicas se deram para tratar da terra, bem como leis para a sua apropriação, a terra passou a ser fonte de lucro e meio de comércio. No Brasil, a questão da posse de terra feita por doação, às chamadas sesmarias, teve início no período de colonização do Brasil pelos portugueses e perdurou durante anos. Assim:

As sesmarias, áreas de terras doadas segundo a tradição portuguesa, fornecem um quadro parcial da descoberta e colonização da área. A sesmaria fora utilizada em Portugal desde o século XIV como meio de doar terras abandonadas ou não-cultivadas a pessoas que pudessem fazer uso delas. Tal fato serviu como precedente para a aplicação de prática semelhante na Colônia portuguesa na América, onde terras sobravam. As sesmarias eram distribuídas pelo chefe militar e oficial administrador da capitania, o governador ou capitão-mor. A dimensão da propriedade era geralmente de uma légua de largura por três léguas de comprimento, embora muito mais do que isso as vezes fosse doado em uma sesmaria e não havia limite fixado para o número de sesmarias que uma só pessoa pudesse receber. Um aspecto básico à localização da área doada é que tivesse sua frente limitada a um rio ou riacho ou que lá existisse uma fonte, fator de importância em uma terra com escassez d'água. (CHANDLER, 1981, p. 21).

Com o fim do período colonial a questão da terra ainda não era algo definido, a situação ainda era confusa e desorganizada. Pra tentar organizar essa questão foram feitas algumas tentativas para sua legalização, porém, não saíram do papel. Mais tarde essas

questões acarretariam a Lei N° 601 de 1850, a chama Lei da Terra de 1850. Onde, segundo a mesma, dispõe sobre as terras devolutas do império:

Dispõe sobre as terras devolutas no Império, e acerca das que são possuídas por título de sesmaria sem preenchimento das condições legais. Bem como por simples título de posse mansa e pacífica; e determina que, medidas e demarcadas as primeiras, sejam elas cedidas a título oneroso, assim para empresas particulares, como para o estabelecimento de colônias de nacionais e de estrangeiros, autorizado o Governo a promover a colonização estrangeira na forma que se declara (BRASIL, 1850, preâmbulo).

Contudo, apesar da criação da Lei da Terra e o fim das sesmarias, os problemas quanto a regulamentação das terras ainda eram evidentes, porém, as terras não poderiam mais serem doadas e sim compradas. Apesar de não ter resolvido essa questão de organização, a Lei da Terra transformou-a em mercadoria poderosa e garantiu a sua posse a seus antigos donos. Em contraponto as desigualdades em relação a posse de terra, surgiu o MST. O Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem-Terra (MST) foi fundado em 1984 e é considerado um dos maiores movimentos camponeses do mundo (BORSATTO; CARMO, 2013, p. 01). Segundo Silva (2009, p. 01):

Se o Poder Judiciário (bem como os demais poderes legislativo e executivo) privilegia (m) os interesses das elites sociais, isso não significa que sua existência esteja eternamente reduzida à farsa: outros direitos têm sido reivindicados, e até conquistados. É nesse sentido que os movimentos sociais, exemplificados pelo MST, lutam contra certos usos das leis, evidenciando que eles não são inimigos da legitimidade, e sim pensadores de uma ampliação de seus alcances. Daí a ambiguidade da lei não ser indício de carência lógica, e sim uma dimensão de sua existência social, de sua possível recuperação pelos que foram (e são) excluídos no processo de dominação.

O campesinato brasileiro fez-se de lutas por vezes sangrentas a partir do sistema capitalista que desigualmente expandiu e transformou o campo. Os conflitos sociais no campo brasileiro e sua marca ímpar, a violência, não são uma exclusividade apenas do século XX, são marcas constantes do desenvolvimento e do processo de ocupação do país (OLIVEIRA, 2001, p. 06). Desta forma, a luta pela terra tem sido um dos vieses mais violentos da história do Brasil. Entretanto, se a violência gera a morte, gera também as formas de luta contra a morte (OLIVEIRA, 2001, p. 08).

As disputas por terra expressas no filme tiveram seu apogeu em 1910, quando as duas famílias Breves e Ferreira, a primeira que tirava o sustento da família de um velho

engenho, e a segunda com a criação e expansão do gado, situação esta similar a história do povoamento do Nordeste, com o ciclo da cana associado posteriormente à pecuária. Ambas as famílias disputavam a posse de terra e deram início a um ciclo de vinganças culminando no assassinato dos filhos mais velhos por questões de honra e pelo seguimento de tradições, que surgiram a partir desses conflitos e se estenderam por gerações.

Desta forma, apesar de ser uma obra fabular a época em que o filme se situa, os conflitos por terra estavam no ápice, principalmente no interior do Ceará. Para produzir o filme estudos foram feitos sobre os conflitos por terra no Nordeste, pela produção do filme *Abril Despedaçado*, comprovaram que tais conflitos ocorreram na época mais intensamente entre duas famílias, os Montes e os Feitosas no Sertão de Inhemuns (no filme, Breves e Ferreira, na obra literária, Pereira e Mariz).

Antes de tomar a opção definitiva de realizar *Abril Despedaçado*, um longo processo de pesquisa foi necessário. Esse processo nos levou a entender as características das guerras entre famílias no Brasil. Esses conflitos geralmente conduzidos por latifundiários acabaram definindo as fronteiras de algumas áreas do Sertão nordestino, como é o caso do Sertão de Inhamus, no Estado do Ceará, palco da guerra entre famílias Montes e Feitosa, na primeira metade do século passado.

As disputas por terra no Brasil foram marcadas na época do Brasil colônia, onde esses conflitos por terra e poder marcavam uma dura rivalidade entre as famílias da época que eram passadas de geração para geração, o clima era de guerra entre diversas famílias. Contudo, afirma Assunção (2012, p. 01):

A contenda entre os Pires e os Camargos se arrastaria por duas décadas. E é só a primeira de sucessivas lutas sangrentas entre famílias na história do Brasil. Principalmente no período colonial, por causa da distância da metrópole portuguesa e da influência limitada de seus representantes, em muitos casos cabia aos “sobrenomes” aplicar alguma forma de justiça. Segundo o sociólogo Luiz da Costa Pinto, autor de lutas de família no Brasil, a coroa tinha sérias dificuldades para impor sua vontade no vasto território brasileiro. Especialmente no sertão, a vingança privada se sobrepunha com sobras à atuação da administração colonial, concentrada nas capitais e cidades litorâneas.

Assim, tais conflitos ocorreram no Sertão Nordestino de forma sangrenta pela posse da terra. O filme *Abril Despedaçado*, teve sua obra baseada nesses conflitos, as intensificações dessas disputas no Nordeste foram definitivas para a escolha do Sertão e de suas paisagens como palco dessa obra.

O clima de agitação em que viviam as famílias dava espaço à violência e a lei do opressor. Com a falta de um estado regulador, os grandes proprietários de terra passavam a acumular grandes riquezas com a posse de terras excessivas doadas pelo próprio governo.

Segundo Melo (2012, p. 70) A família Feitosa é descendente do português João Alves (Álvares) Feitosa, que chegou ao Brasil pelo estado de Sergipe na primeira metade do século XVII e seguiu para Penedo no estado de Alagoas fixando-se em Serinhaém no estado de Pernambuco. Segundo Garcia (2011);⁶

A família Montes, naturais de Sergipe se instalaram na região de Icó, por volta de 1682, obtendo igualmente vastas porções de terra, a princípio, essas famílias se uniram para combater os indígenas que resistiam aos conquistadores brancos, mas essa cooperação transformou-se posteriormente numa luta sangüinária, que pôs em polvorosa a zona sul cearense.

De acordo com Melo (2012, p. 100) o registro de diversas lutas por terras no Ceará é um dos indicativos da violência no regime de posses de migração interna. A corrida entre as famílias Montes e Feitosa mostra que a família foi um elemento que deu a sociedade brasileira importância fundamental durante a maior parte de sua história, preenchendo a lacuna criada pela ausência do poder público eficaz; como também foi a maior causadora de desordem, uma vez que insultos ou ofensas a um membro de uma parentela por um membro de outra era motivo para uma confrontação.

Ainda segundo Melo (2012, p. 96), no período histórico colonial, o espaço geográfico apresenta-se como constituição de uma disputa concreta, em que as relações de natureza sócio espaciais se expressam como medição de escala de poder. Esta medição opera quantidade extensiva de terras, aproximação com os indígenas e poder político e econômico no território, engendrando novas dinâmicas sociais. Nos Sertões dos Inhamuns, esse processo se desenvolveu no âmbito dos conflitos entre famílias pela posse de sesmarias, que produziu uma verdadeira definição cartográfica da região.

Desta forma, em seu processo de adaptação, o filme Abril Despedaçado que teve como palco o Sertão do Nordeste, foi ricamente trabalhado e retratou, um pouco, a realidade de muitas famílias que viviam Nordeste e travavam verdadeiras batalhas pela posse da terra. O filme ocorre na época, 1910, mostra essas disputas que se tornaram “sangüinárias” por questão de honra e pela luta para sobreviver.

⁶ Artigo publicado no site Ceará em fotos e histórias. Disponível em: <http://cearaemfotos.blogspot.com.br/2011/09/as-guerras-entre-familias-montes-x.html>. Acesso em: 08 out. 2015.

Contudo, fez-se aqui um breve histórico sobre o contexto em que ocorre o filme, que tem seu início marcado pelas disputas por terras e brigas entre famílias no Brasil, mais especificamente no Sertão nordestino. Fazendo assim, uma análise do filme na época em que ele ocorre em 1910, inspirado pelas lutas entre as famílias Montes e Feitosas, que no filme deu lugar aos Breves e aos Ferreira, que carregam a mesma carga e espírito de luta e vingança, porém, movidos pela tradição de um ciclo pela cobrança de sangue que parecia sem fim.

3.2. O Filme e a literatura como História, a História como Memória da Violência e Tradição no Sertão

A capacidade de um filme possuir sentido é a maior medida de seu sucesso (CORRÊA e RASENDAHL, 2009, p. 40). O filme, imagem ou não da realidade, documento ou ficção, intriga autêntica ou pura invenção, é história (FERRO, 1975, p. 05). O filme como representação da realidade por mais que se aproxime do real, é sempre ficção, é sempre história, contada por meio de imagens e sons.

O filme *Abril Despedaçado* é uma obra atemporal, e traz elementos do real e do não real, da literatura engendrada na poesia, do lúdico, das disputas entre famílias que resgatam a história das guerras sangrentas, que perduraram as famílias durante anos, conflitos que seguiam uma tradição sem fim de comprimento da vendeta pela honra da família, que teve início na rivalidade pela posse da terra. Em *Abril Despedaçado*, o Brasil dos anos de 1910 guarda em suas terras e tradições aspectos peculiares de nossa história.

O passado de lutas contado pelo filme é também memória da violência e da tradição no sertão, apesar de características do lúdico e do rompimento da tradição, o filme também aborda a questão da formação territorial do Sertão:

Nóis vivi em Riacho das Almas. Fica no meio do nada. De certo mermo, só precisa ter ciência de que fica em cima do chão e debaixo do sol. E o sol daqui é tão quente... ói, mas tão quente, que as veiz a cabeça da gente ferve que nem rapadura no tacho” (SALLES, 2001).

No filme a partir das disputas que ocorreram entre as duas famílias, a seca no Nordeste e a vingança como um ciclo sem fim trouxeram marcas que ficaram na história e na memória dessas famílias, como a escassez de recursos, no caso da família Breves,

sobrevivendo apenas com um velho moinho de cana para fazer rapadura. [...] O pai é quem toca os boi pra rodar a bolandeira, no tempo de vô os escravo fazia o serviço todo, agora é nós mermo [...] Tonho meu irmão é quem moe a cana, a mãe recolhe os bagaços (SALLES, 2001).

A história é contada no filme pelo Menino Pacu (personagem vivido por Ravi Ramos Lacerda), que com uma linguagem inteiramente informal, narra o filme de forma esperançosa e ao mesmo tempo poética, onde em sua forma simples faz a interpretação dos conflitos gerados em sua família, fazendo uma interface do belo, do poético e do forte simbolismo que existe no filme. [...] A mãe costuma dizer que Deus não manda um fardo maior do que nós pode carregar, conversa fiada, as veiz ele manda um fardo tão pesado que ninguém “guenta” (SALLES, 2001).

O filme como sendo uma história contada a partir do olhar do autor sobre uma obra já firmada, saiu das montanhas geladas da Albânia e veio para o Sertão nordestino, a partir de sua adaptação para o cinema. Apesar das modificações feitas por Walter Salles, à memória da história do livro é lembrada. O filme trata da violência do homem que segue a tradição da família para vingar o sangue do irmão morto.

Após Tonho, personagem principal, cumprir com sua “obrigação” e vingar a morte do irmão, ele juntamente com seu pai, vai ao velório na casa do inimigo: [...] Não rejeito pela alma do teu neto, porque ele tirou a vida do meu filho, mas respeito à dor de vós mecê é a mesma da minha [...] (SALLES, 2001).

Desta forma, percebe-se como a história segue uma tradição cheia de regras, despertando a violência entre as famílias, inicialmente pela posse de terra e com o passar do tempo após perderem tudo com essas disputas, a vingança cobrada pelo sangue continua apenas pela honra da família. A História é um processo, e mais do que isso um processo social que tem o homem como sujeito, da sua própria história e da história da sociedade (CARTOLANO, 2002, p. 33).

A história do livro foi contada a partir de outras pessoas, cheias de memórias da violência daquela época, em detalhes que não poderiam ser melhores expressos do que por pessoas que de fato vivenciaram aquela época. Desta forma, as memórias têm um papel importante para a conservação da história tal qual ela ocorreu: Toda a história se refere às ideias expressas por palavras que, de maneira as mais variadas, exprimem um pensamento. Portanto, desde que o homem inventou qualquer tipo de escrita, faz-se história e ela é feita justamente por tal fato (CORRÊA, 1978, p. 14).

Assim, a memória da história contida no livro é contada oralmente por pessoas. Segundo George P. Browne, “História oral é a designação dada ao conjunto de técnicas utilizadas na coleção, preparo e utilização de memórias gravadas para servirem de fonte primária a historiadores e cientistas sociais”, a que acrescentamos memórias de pessoas que, por si, só, não teriam condições de deixar testemunhos escritos ou orais (BROWNE, 1974, p. 957). Contudo, segundo Cartolano (2002, p. 33):

Mas para se refletir sobre História e Memória, ou sobre História, Fontes e Arquivos é necessário que se coloquem em evidência a observação de José Honório Rodrigues, (1981:40-41) que insiste que enquanto a primeira é um processo dinâmico, a segunda é algo petrificado. Pode-se enveredar por diversos caminhos para falar desse infinito universo, mas não se pode fugir daqueles que nos conduzem não só à questão do sentido da História enquanto práxis social, intencional, consciente, como à questão muitas vezes polêmica, da preservação da memória coletiva.

Desta forma, a memória é a faculdade de lembrar e de esquecer. E eu já teria esquecido muitos pormenores. Inda mais: o mesmo episódio, contado por diversos, completa, ressalta aspectos que um só, que eu testemunhando, não teria aprendido. (NÓBREGA, 1989, p. 12).

A história oral é essencialmente uma história da vida, que ao historiador e pesquisador interessa somente aquela determinada pessoa que presta informações, pois só ela tem condições para tal, por suas experiências. Um conjunto de entrevistas de História Oral não serve para uma análise quantitativa como fazem as outras ciências sociais, mas completa-se entre si com informações variadas em função de vivências pessoais distintas e, portanto, com pontos de vista também diferentes do mesmo fato. Aí está a diferença entre as entrevistas aplicadas nas Ciências Sociais e na História Oral: elas preocupam-se em quantas pessoas pensam ou fazem igualmente determinada coisa, enquanto que a História Oral se preocupa justamente pelos pensamentos e fazeres diferentes relativos ao mesmo assunto. (CORRÊA, 1978, p. 14)

Contudo, trabalhar a oralidade na produção de um texto é algo trabalhoso, porém, resgata e deixa viva na memória daqueles que por vários motivos ou vivenciaram os fatos ou mesmo ouviram falar, são fatos do passado que serão sempre lembrados no futuro, seja nas lembranças das pessoas, ou mesmo firmado em uma obra através da escrita. “São as inquietações, são os problemas presentes, que levantam as novas perguntas que se devem fazer aos velhos documentos. Sem a formulação do presente, o passado é morto”, (da mesma

forma que) “a re-atualização do passado é uma exigência do presente carregado do futuro” (RODRIGUES, 1981, p. 30).

O Sertão como cenário de todas as violências impostas pelo filme e pelo livro, trazem em diferentes histórias, porém com a mesma essência, a vida difícil no Sertão as lutas travadas numa paisagem seca, de muito sofrimento e ao mesmo tempo de muitos sonhos, ficou cravado na memória de quem vivenciou essa época. Assim, Nóbrega (1989) cita Euclides da Cunha, para definir o homem sertanejo calejado das lutas diárias travadas no Sertão, “O sertanejo é antes de tudo um forte”, e conclui: “Mas é também um teimoso. Porque o Sertão é o deserto que se tornou povoado á custa da pertinácia de um povo. Sobre tudo naqueles tempos, quase não havia condições de vida humana. Os poderes públicos nunca haviam enxergado aquele heroísmo. E, vencendo secas sucessivas, os recantos de serra e foram povoando (NÓBREGA, 1989, p. 23).

Ainda sobre o filme *Abril Despedaçado*, seguindo um modelo patriarcal imposto pelo pai, que tem papel determinante nas atribuições das tarefas da família, o filho mais velho é impelido para dar continuação à “cobrança de sangue” pela honra da família segundo as tradições e mesmo contra a sua própria vontade teve de dar sequência a essa disputa: [...] Tonho, tu vai com cuidado no amanhecer, não esqueça, tua obrigação é só com quem matou teu irmão, negócio de homem pra homem, olho no olho [...] (SALLES, 2001).

A vingança tornou-se algo tão grandioso no filme, que até mesmo a vida do próprio filho era colocada de forma subjetiva em relação à honra da família. “Em seu mundo vazio de coisas e falta de regulamentação, a capacidade de preservar a própria pessoa contra qualquer violação aparece como única maneira de ser. A valentia constitui-se como o maior de suas vidas” (FRANCO, 1997, p. 63). Assim:

De tal modo a pressão se exerce sobre os varões da família, e tão forte ela é, que é preciso mais coragem para deixar de vingar-se, resistindo a imposição, do que para vingar-se, cedendo a ela. Para a família, porém, o indispensável é que a réplica seja executada, que se lave a afronta. Acudir aos chamados da solidariedade ativa da família é dever supremo; furtar-se a eles é incorrer em graves sanções; nada mais covarde e desonroso. (PINTO, 1980, p. 47)

A vingança nos sertões é questão de honra, quem não segue a tradição viola uma lei familiar sem perdão, a vida em questão não tem nenhuma valia se comparado com a honra. “Vinga-se é menos do que humano, por que é próprio das feras, perdoar é mais do que humano porque é próprio de Deus” (NÓBREGA, 1989, p. 16).

Assim, a história como memória da violência é tradição no Nordeste, está tanto nos escritos e telas do cinema como na memória de quem viveu o terror daquela época, ou mesmo, daquele que ouviu falar por outras pessoas, história contada de forma oral, ou até mesmo por nossos avós ou vizinhos. Tanto a escrita como o próprio cinema, nos permitem hoje saber e entender como se deram essas disputas, e o quanto violento podia ser viver no Sertão, onde a lei era a vingança. Toda a história se refere a ideias expressas por palavras que, de maneira as mais variadas, exprimem um pensamento. Portanto, desde que o homem inventou qualquer tipo de escrita, faz-se história e ela é feita justamente por tal fato (CORRÊA, 1978, P. 14).

3.3. Os Significados do Sertão a Partir da Obra de Euclides da Cunha

O livro, *Os Sertões* de Euclides da Cunha, lançado em 1902, retrata de forma minuciosa os aspectos brasileiros e geográficos, privilegiando a nacionalidade e acontecimentos históricos. Apesar de ser uma obra antiga, ainda traz alguns desafios contemporâneos e a questão da resignificação do Sertão a partir do seu olhar. Traz ainda, um olhar diferenciado com suas observações tanto sobre os sertões como sobre seu povo, os sertanejos. “O sertanejo é um foco de contrastes; valente, mas supersticioso, forte, mas abúlico, generoso, mas fanático” (CUNHA, 1975, p. 14).

Ainda em sua obra, Euclides da Cunha faz um contraste privilegiando o universo sertanejo e as suas características naturais, fazendo uma descrição geográfica das áreas pelas quais ele visitou, descrevendo a sua vegetação, relevo, clima dentre várias características naturais que compõe a paisagem sertaneja, utilizando também da literatura. Galga-se uma ondulação qualquer – e ele se desvenda ou deixa adivinhar, ao longe, no quadro tristonho de um horizonte monótono em que se esbate, uniforme, sem um traço diversamente colorido, o pardo requeimado das caatingas (CUNHA, 1975, p. 39).

Apesar de não ser uma obra atual, o livro *Os Sertões*, até hoje serve de referência para estudos científicos, com várias significações para as mesmas palavras. Algumas palavras expressam valores diversos dependendo do olhar que se tem para determinado saber. Na geografia não seria diferente, pelos diversos conceitos que a geografia apresenta.

Segundo Antônio Filho (2011, p. 84) Na Ciência Geográfica, são comuns palavras cujos significados em certos textos, em razão da generalização ou do uso inadequado, tornam-se ambíguos ou mesmo imprecisos. Por exemplo, a palavra “região”, muitas vezes empregada

no sentido de “área”, “território” ou “subespaço”, sem a devida consideração da escala correspondente. Neste rol, encontramos, igualmente, outros exemplos como as palavras “paisagem”, “espaço geográfico”, “lugar” e “Sertão”. Assim, a palavra Sertão ganhou várias definições, segundo o dicionário Aurélio:

1.Região agreste, distante das povoações ou terras cultivadas. 2. Terreno coberto de mato, longe do litoral. 3. Interior pouco povoado. 4. Bras. Zona pouco povoada do interior do país, em especial do interior semiárido da parte norte-ocidental, mais seca do que a caatinga, onde a criação de gado prevalece sobre a agricultura, e onde perduram tradições e costumes antigos. (...). (FERREIRA: 1975, p. 1293)

Partindo de outras definições sobre os sertões, percebe-se aí, que em nada se assemelham as descrições e expressões de Euclides da Cunha para definir o Sertão. Sua obra foi um longo trabalho descritivo de tudo que formava a paisagem sertaneja, com o apoio da geologia, partindo sempre do geral para o particular, fazendo uso da literatura. “O sertão é um vale fértil. É um pomar vastíssimo sem dono” (CUNHA, 1975, p. 60). Ainda para o autor (*ibidem*, p. 20):

É uma paragem impressionadora. As condições estruturais da terra lá se vincularam à violência máxima dos agentes exteriores para o desenho de relevos estupendos. O regime torrencial dos climas excessivos, sobrevindo, de súbito, depois das insolações demoradas e embatendo naqueles pendores, expôs há muito, arrebatando-lhes para longe todos os elementos degradados, as séries mais antigas daqueles últimos rebentos das montanhas: todas as variedades cristalinas, e os quartzitos ásperos, e as filades e calcários, revezando-se ou entrelaçando-se, repontando duramente a cada passo, mal coberto por uma flora tolhiça – dispondo-se em cenários em que ressalta, predominante, o aspecto atormentado das paisagens.

Levando para o ponto de vista geográfico, segundo Antônio Filho (2011, p. 85):

Para a Geografia, o sertão no Brasil corresponde à vastíssima zona interiorana, que começou a ser penetrada ainda no Século XVI, logo depois da chegada dos colonizadores, quando as fazendas de gado foram separadas das fazendas agrícolas, particularmente na Região Nordeste. Enquanto a produção agrícola, principalmente a cana-de-açúcar, ficava basicamente restrita à faixa litorânea, a criação de gado se estendia para as remotas paragens do interior do continente. A restrição a sua marcha era somente os cursos d’água mais caudalosos ou as serranias mais formidáveis.

Apesar de não ser uma obra voltada para a geografia, *Os Sertões*, trata de conceitualizar e desmistificar o Sertão, não mais visto apenas como uma região seca descrita no dicionário, mas sim um lugar cheio de belezas naturais, fatos sociais e climáticos que envolvem fatores estudados também pela geografia. Nesta linha de raciocínio, nos Parâmetros Curriculares Nacionais (PCN's), "A Geografia estuda as relações entre o processo histórico que regula a formação das sociedades humanas e o funcionamento da natureza, por meio da leitura do espaço geográfico e da paisagem" (BRASIL, 2001, p. 109).

O livro *Os Sertões*, nasceu como história da campanha de Canudos, fazendo uma análise da evolução do sertanejo no Brasil, e passou a tomar formas geográficas a partir da descrição da paisagem. Para a geografia "a análise da paisagem deve focar as dinâmicas de suas transformações e não a descrição e o estudo de um mundo estatístico" (BRASIL, 2001, p.109). Euclides apesar de não ser geógrafo, conseguiu fazer em sua análise um estudo aprofundado da geologia dos sertões e suas definições do universo sertanejo com um olhar fascinado, redundante para os estudos da época, como podemos perceber nesse trecho:

O Nordeste persiste intenso, rolante, pelas chapadas, zunindo em prolongações uivadas na gargalhada estrepitante das caatingas e o sol alastra, reverberando no firmamento claro os incêndios inextinguíveis da canícula. O sertanejo, assoberbado de reveses, dobra-se afinal (CUNHA, 1975, p.114).

Assim como:

Quebra-se o encanto de ilusão belíssima. A natureza empobrece-se; despede-se das grandes matas; abdica o fastígio das montanhas; erma-se e deprime-se – transmutando-se nos sertões exsiccados e bárbaros, onde ocorre rios efêmeros, e desatam-se chapadas nuas, sucedendo-se, indefinidas, formando o palco desmedido para os quadros dolorosos da seca (CUNHA, 1975, p.73).

A linguagem rica em termos científicos descreve o Sertão de forma minuciosa, trazendo um enfoque paisagístico do semiárido nordestino. Sertanejo e Sertão passaram a ser usados para se referir a uma região geográfica específica, região árida e desértica, como a que Euclides pisou como correspondente de guerra (ABREU, 1998, p. 193).

Com todas as definições de Sertão, percebe-se que essa categoria social (se assim posso chamar) está presente não apenas na geografia, mas em diversas áreas do conhecimento, com diferentes interpretações, cada uma dentro do seu campo de conhecimento

e com seu saber específico. Para Rosa (1965) “O sertão está em toda parte (p. 04); o sertão está dentro da gente” (p. 435).

Trazer definições acerca do Sertão, assim como fez Euclides da Cunha, é uma tarefa árdua, que requer além de muito tempo e estudo, um olhar diferenciado não apenas daquilo que sua visão alcança, mas de toda a história que existe por trás daquela paisagem desértica de clima quente e vegetação seca, de homens fortes e corajosos. Foi um olhar audacioso que enxergou para além do que se via e chegou a essa obra tão espetacular, de difícil compreensão, dado a época que foi escrita e que até hoje é usada como referência científica.

Os Sertões é um livro descritivo que possibilitou uma definição fantástica do Sertão nordestino e do seu povo, a relação que se faz com a geografia e a geologia, possibilita uma visão mais ampla e minuciosa na análise da paisagem e de todos os elementos que a compõe. Portanto, tais definições e conceitos apresentados no livro, representam um mundo de possibilidades para se trabalhar o conceito tanto de sertão, do mais simples “o Sertão é um paraíso...” (CUNHA, 1975, p. 58), como a definição do sertanejo mais detalhada:

Não há como contê-lo, então, no ímpeto. Que se lhe antolhem quebradas, acervos de pedras, coivaras, moitas de espinhos ou barranca de ribeirões, nada lhe impede de encalçar o garrote desgarrado, porque por onde passa o boi passa o vaqueiro com seu cavalo [...] (CUNHA, 1975, p. 100).

Por fim, o trabalho de Euclides da Cunha é uma obra genial, que define muito bem o universo sertanejo da época, e mesmo depois de anos ainda é considerado uma obra atual.

3.4. Interpretando a Paisagem e Lugar na Noção de Região: O Sertão

Nos últimos anos, a Geografia como campo de pesquisa tem atravessado um período de discussões que desafiam a comunidade acadêmica. Esses questionamentos contribuem grandiosamente para obtenção de respostas, através de uma reflexão teórica, para a compreensão acerca das características da realidade nacional e para a condução de diálogos importantes que envolvem e afetam a dinâmica espacial. Entre as principais discussões, se destaca a análise do espaço, a partir de conceitos denominados como categorias geográficas, que permitem uma concepção de mundo que engloba as transformações e a dinâmica da sociedade (CASTRO; GOMES; CORRÊA, 2000, p. 07).

Para que possamos analisar o espaço, é necessário que conheçamos alguns conceitos importantes tais como: paisagem, região, espaço, lugar e território. Termos usados em nosso dia-a-dia mediante o senso-comum, porém, sem a mesma aplicabilidade e significado que a atribuída pela ciência geográfica.

A paisagem é considerada o ponto de partida da Geografia. Podemos considerar que a paisagem é, conceitualmente, tudo o que nossa visão alcança e na qual podemos perceber através dos sentidos; contém elementos do passado e do presente, naturais e sociais. A paisagem nada tem de fixo, nada de imóvel. Cada vez que a sociedade passa por um processo de mudança, todos os demais setores também mudam, porém, em ritmos e intensidades variadas. O mesmo acontece em relação ao espaço e à paisagem que se transformam para se adaptar às novas necessidades da sociedade (SANTOS, 1997a, p. 37).

A paisagem do Sertão nordestino surge como cenário tanto filme Abril Despedaçado como na obra Vingança, Não!, a terra seca de chão batido e o clima semi-árido da região propiciam uma paisagem seca, de pouca vegetação, sol ardente e poucas chuvas. As características naturais do clima formam a paisagem natural composta pelos elementos naturais e os todos os elementos sociais, desde as disputas por terras até a violência presente nos sertões.

A linguagem do filme, também é uma forma de expressar a paisagem, fica claro que aquela paisagem do Sertão construída de violências, fortes períodos de seca, chuvas escassas e muita violência, construíram uma paisagem hostil, em que os poucos objetos que existem no filme davam a idéia de que, desses conflitos gerados, pouco restou, mas o espírito de violência e tradição perdurou.

Portanto, com todas as transformações sofridas pelos conflitos entre as famílias, a paisagem foi se modificando e se transformando, as condições naturais também contribuíram para isto. Ainda, segundo o conceito de paisagem de Milton Santos (1997^a, p. 37):

A paisagem nada tem de fixo, de imóvel. Cada vez que a sociedade passa por um processo de mudança, a economia, as relações sociais e políticas também mudam, em ritmos e intensidades variados. A mesma coisa acontece em relação ao espaço e à paisagem que se transforma para se adaptar às novas necessidades da sociedade.

Desta forma, as paisagens entre o filme e a obra são similares, e ocorrem no mesmo cenário, porém, na obra por se tratar de um livro, a escrita é quem nos diz como é a paisagem, diferente do filme que é visual. Onde, segundo Nóbrega (1989, p. 23):

O sertanejo, como disse Euclides da Cunha, é, antes de tudo um forte. Mas é, também, um teimoso. Porque o sertão é o deserto que se tornou povoado à custa da pertinência de um povo. Sobretudo naqueles tempos, quase não havia nenhuma condição de vida humana. Os poderes públicos nunca haviam enxergado aquele heroísmo. E, vencendo secas sucessivas, os recantos de serras se foram povoando.

O Sertão Nordeste sempre foi lugar de conflitos e a seca piorava ainda mais. Assim, A ilusão de dias melhores fez tantas vezes o sertanejo voltar! Depois o inverno se ia e a realidade crua das secas voltava a destruir tudo (NÓBREGA, 1989, p. 23). Dia de feira no sertão era dia das facadas e mortes (NÓBREGA, 1989, p. 25).

Com toda a violência que existia no Sertão, a presença de cangaceiros, a falta d'água, mortes por brigas em feira, por política ou até mesmo por vingança, foram peças chaves para definir a paisagem da obra. Vários são os momentos na obra narrados por Nóbrega, que apresentam os violentos conflitos da época, relações de poder que lá ocorreram ajudaram também a estabelecer a paisagem da obra, o Sertão Nordeste.

A região é um termo que delimita uma área independentemente do seu tamanho absoluto, se diferenciando do seu entorno por uma ou mais particularidades. Para Corrêa (2000, p. 12), a utilização do termo entre os geógrafos, no entanto, não se faz de modo harmônico: ele é muito complexo, pois há diferentes conceituações de região, de acordo com cada uma das correntes do pensamento geográfico, tais como: região natural, região geográfica e região como classe de área.

O espaço, aqui concebido como espaço geográfico, segundo Santos (1997b, p. 63), constitui "um sistema de objetos e um sistema de ações" que: é formado por um conjunto indissociável, solidário e também contraditório, de sistemas de objetos e sistemas de ações, não considerados isoladamente, mas como um quadro único na qual a história se dá. No começo era a natureza selvagem, formada por objetos naturais, que ao longo da história vão sendo substituídos por objetos fabricados, objetos técnicos, mecanizados e, depois cibernéticos fazendo com que a natureza artificial tenda a funcionar como uma máquina (SANTOS, 1997b, p. 64).

O lugar, para a geografia, é posto como a porção do espaço onde se desenrolam as relações cotidianas. Para Santos (1997b), "o lugar é resgatado na Geografia como conceito fundamental, passando a ser analisado de forma mais abrangente. Lugar constitui a dimensão da existência que se manifesta através "de um cotidiano compartilhado entre as mais diversas pessoas, firmas, instituições—cooperação e conflito são à base da vida em comum".

O território, em geografia, é constituído como um espaço dominado por relações de poder. Ratzel (1899, apud SUERTEGARAY, 2001, p. 06), ao tratar do território, vincula-o ao solo, enquanto espaço ocupado por uma determinada sociedade. No que se refere ao Estado, Ratzel enfatiza que a Geografia Política está desde há muito tempo habituada a considerar junto ao tamanho da população, o tamanho do território, onde a organização de uma sociedade depende estritamente da natureza de seu solo, de sua situação, o conhecimento da natureza física do país, suas vantagens e desvantagens pertence a história política".

A partir destas concepções, consideremos o Sertão como uma região, caracterizada desde o período colonial pela presença de grandes fazendas de gado, base do sistema agropecuário distanciando-se do sistema de produção agrícola. A época, marcada pela produção da cana-de-açúcar, nas regiões litorâneas.

No contexto da obra e do filme trabalhado nesta produção monográfica, o Sertão como o cenário característico da região nordestina, com um enfoque paisagístico de regiões semiáridas, praticamente desabitado, representadas pelas pequenas cidades e vilarejos, descritos por Euclides da Cunha em Os Sertões como:

Uma paragem impressionadora. As condições estruturais da terra lá se vincularam à violência máxima dos agentes exteriores para o desenho de relevos estupendos. O regime torrencial dos climas excessivos, sobrevindo, de súbito, depois das insolações demoradas e embatendo naqueles pendores, expôs há muito, arrebatando-lhes para longe todos os elementos degradados, as séries mais antigas daqueles últimos rebentos das montanhas: todas as variedades cristalinas, e os quartzitos ásperos, e as filades e calcários, revezando-se ou entrelaçando-se, repontando duramente a cada passo, mal coberto por uma flora tolhiça – dispondo-se em cenários em que ressalta, predominante, o aspecto atormentado das paisagens (CUNHA, 1975, p. 20).

Ambas as produções (Vingança, Não! e Abril Despedaçado) compreendem o Sertão como o termo que, segundo Relph (1979, apud SUERTEGARAY, 2001, p. 08)", encerra todas as respostas e experiências que temos de ambientes nos quais vivemos, antes de analisarmos e atribuírmos conceitos a essas experiências". Assim, podemos compreender o Sertão como lugar através da necessidade existencial pelos quais personagens desenvolvem suas relações cotidianas, bem como, a localização e a interação entre objetos e/ou pessoas, crenças e tradições, como espaço de existência e coexistência.

Considera-se o Sertão assim por:

Não se qualificar, do ponto de vista clássico da geografia, como um tipo empírico de lugar, isto é, ele não se define por características intrínsecas de sua composição ou do arranjo de seus elementos numa paisagem típica. Não são as características do meio natural que lhe conferem originalidade, como o clima, o relevo, ou as formações vegetais. O sertão não é, portanto, uma obra da natureza. Não há um espaço peculiar, cuja naturalidade própria, permita uma tipologia consistente da localização sertaneja. O sertão não se qualifica pela intervenção das sociedades sobre a superfície da Terra. Não são as obras decorrentes da ação humana que individualizam tal espaço, dando-lhe uma qualificação própria pelo uso e transformação dos lugares. Não são construções específicas que lhe conferem singularidade. O sertão não se constitui, portanto, como uma materialidade criada pelos grupos sociais em suas relações com os lugares terrestres. Ao contrário, a invisibilidade da presença humana é muitas vezes levantada como um traço característico desses espaços, não raro definidos como “vazios demográficos” ou “terras desocupadas (MORAES, 2003, p. 02).

Podemos associar um lugar a uma imagem. No caso do Sertão, o associamos a um lugar isolado e distante. A distância é, por sua vez, caracterizada pelas condições de transporte quase que inexistentes, onde o tempo de deslocamento insurge como fator delimitador. A ideia do longínquo adequa-se à grandeza do espaço, sendo, portanto, uma referência cultural presente na ideia do lugar isolado. Podemos assim destacar que o isolamento é algo quase sempre relativo, já que sua existência irrestrita se equivale ao desconhecimento.

Deste modo, consideremos o Sertão não como um lugar, mas como uma condição imposta aos mais variados e diferenciados lugares. Trata-se de um símbolo imposto a determinadas condições locais, atuando basicamente em seu processo de valoração. Assim, o Sertão caracteriza-se como uma realidade simbólica, um discurso valorativo. O Sertão é qualificado e denominado por expressar interesses qualificadores para os lugares, impondo um domínio ao espaço, objetivado por um processo simbólico que atribui uma imagem transformadora das características que a fundamentam. Para Moraes (2003, p. 04), ir além da “categoria” sertaneja é a meta implícita dos discursos que buscam levantar e explicar a sua essência.

4. O SERTÃO COMO PALCO DE LUTAS DE CLASSES E DE GÊNERO

As desigualdades de classe e de gênero no Sertão brasileiro caracterizam-se num conjunto que se configuram historicamente quando comparados entre os meios rurais e urbanos, como também, se comparados as diferentes regiões geopolíticas do país. Ao analisar as desigualdades e as condições de vida dos sertanejos, devemos considerar veementes as péssimas condições de vida e de acesso a políticas públicas, especialmente nas pequenas cidades e povoados.

Para Sousa (2009, p. 01), as transformações ocorridas no campo nos últimos anos têm conduzido a diversas possibilidades e formas de interpretação desta realidade. Com a expansão do capital, as formas de organização social e de relação de produção são prejudicadas. Milhares de trabalhadores e de trabalhadoras lutam pela terra, já que está, por sua vez, é considerada como a única possibilidade que têm de continuarem se reproduzindo socialmente. Tais evidências nos remetem a compreensão de que a maneira em que o capital, paulatinamente, se desenvolve no campo proporciona ainda mais desigualdades, ao tempo em que combinada as inúmeras contradições, submergem-se ao intenso sistema socioeconômico.

O entendimento acerca das lutas de classe no campo caracteriza-se conceitualmente, de acordo com a concepção de Karl Marx e Friedrich Engels, como o confronto entre os opressores e os oprimidos, ou seja, a burguesia e o proletariado, considerados para eles como classes antagônicas - que opõe duas forças ou princípios - e existentes no modo de produção capitalista (MARX, 1984, p. 269). Porém, Barbosa (2002, p. 21) enfatiza que o conceito de classe social foi criado por Marx, para ele, sua contribuição para a concepção sobre classes sócias relaciona-se diretamente as relações de produção, caracterizado pelas condições na qual estejam inseridas.

Para Guimarães (1998, p. 113), a noção de classe social é algo imprescindível para a Sociologia marxista, que recusa o discurso de que as classes sociais perderam a importância com o avanço do capitalismo. Desta forma, ainda sobre classes sociais, considera-se:

Classes são grupos de pessoas que diferem umas das outras pela posição que ocupam num sistema social de produção historicamente determinado, pela sua relação (em muitos casos fixa e expressa em lei) com os meios de produção, pelo seu papel na organização social do trabalho e, conseqüentemente, pelas dimensões e pelos métodos de adquirir a parte da riqueza social de que dispõem. Classes são grupos de pessoas que podem se apropriar do trabalho umas das outras devido à posição que ocupam num sistema definido de economia social. (LENIN, 1947, apud SOUSA, 2009, p. 04).

A noção de classe social e as relações estabelecidas, segundo a Sociologia marxista, não se difere, conforme enfatiza Silva (2011, p. 52), das condições e desigualdades decorrentes da condição de pertencimento de gênero ou orientação e expressão sexual, onde a classe dominante se submete aos interesses e ideias que se subjugam em toda sua extensão. Marx e Engels classificam esta relação de ideias e valores aos interesses da classe e dos grupos ao que se reprimem.

As ideias da classe dominante são, em todas as épocas, as ideias dominantes, ou seja, a classe que é o poder material dominante da sociedade é, ao mesmo tempo, o seu poder estrutural dominante. (...), precisamos apreender os indivíduos sociais a partir das interconexões entre a dimensão da singularidade/particularidade e a dimensão da universalidade de gênero humano, ou seja, os sujeitos realmente existem (MARX; ENGELS, 2009, p. 67-68).

Nessa concepção, Konder (2009, p. 126), considera que os indivíduos sociais, homens e mulheres, em quaisquer níveis considerados, devem se tomar a partir do conjunto das relações ativas que por eles são mantidas com os demais sujeitos e com o espaço em que vivem. No caso dos sertões, como vem sendo trabalhado nesta pesquisa, as disputas e conflitos muitas das vezes ocorrem em virtude da disputa por limites de terras. Albuquerque (1999, p. 187), ao discutir a construção da identidade do homem sertanejo, enfatiza a existência de uma subjetividade masculina decorrente da construção transmitida ao indivíduo ainda quando criança, tendo como objetivo redesenhar um modelo para a formação de seu caráter, culturalmente destacado pelo autor, como arquétipos de homens, de machos valentes, corajosos.

Albuquerque Júnior (2010, p. 23-24), descreve em seu artigo “Máquina de fazer machos: gêneros e práticas culturais, desafios para o encontro das diferenças”, sobre a existência de uma sociedade de cabras machos, de cabras da peste, semelhante ao exposto por Albuquerque (1999, p. 187), enfatizando as características particulares destes indivíduos, porém, os enquadram numa categoria constituída em meio a uma série de enunciados e imagens, representados por valores fragmentados em nossa sociedade. Esses elementos representam as práticas e formas culturais originadas das ações e formas de pensamento constituídas pelas subjetividades e pela produção das identidades dos sujeitos.

A naturalização dos comportamentos sociais e o lugar do corpo em nossa cultura fizeram com que os movimentos feministas através dos estudos de gênero e da análise das relações sociais viessem a desnaturalizar as categorias do feminino e do masculino,

demonstrados como construtos sociais e culturais, onde ninguém nasceria masculino ou feminino, mas se tornaria masculino ou feminino, de acordo com as definições e as modelizações que uma dada sociedade e uma dada cultura dão para estes conceitos, para a própria materialidade do corpo (ALBUQUERQUE JUNIOR, 2010, p. 25).

Nos sertões, a existência dessa cultura machista não se distancia dos conflitos e das lutas que surgem em um lugar de tradições e costumes antigos, provenientes de uma desordem constituída através de experiências históricas vividas nesse espaço que os qualificam como uma força simbólica. Contudo, a partir da efetiva mobilização social contrária ao sistema capitalista que, segundo Honório (2005, p. 04), ignorou que as relações de gênero estavam entrelaçadas nas estruturas da dominação de classes, reforçando a reprodução de dispositivos de dominação antes incombátíveis. Para ele, a luta emancipatória em meio ao sistema capitalista que despontava, favoreceu a reprodução de uma espécie de apartheid, assim descrito:

A dominação capitalista de classe se reproduz produzindo e reproduzindo “diferenças” que, no fundo reforçam preconceitos, inclusive de gênero. Neste sentido, a afirmação de que somente os produtores diretos possuem, devido a sua capacidade de classe, forças para paralisar ou transformar a maquinofatura capitalista, precisa ser completada por uma outra: “a classe operária tem dois sexos”. Do contrário, fica obscurecida a dinâmica sexista do capital” (HONÓRIO, 2005, p. 04).

As modificações ocorridas frente as relações de classe ao longo dos anos, em especial, sobre a recomposição e reposição da classe trabalhadora, não se sobrepõem a importância das relações de gênero para as lutas sociais. A presença feminina aumentou, principalmente nos segmentos mais afetados da sociedade, demonstrando sua força frente a concepção de Karl Marx e Friedrich Engels, e ao confronto entre os opressores e os oprimidos, entre a burguesia e o proletariado.

4.1. Oprimidos X Opressores: A opressão humana pela natureza e pelo próprio ser humano

A natureza histórica da liberdade humana surge em meio a idéias que provém das formas em que masculino produz e reproduz seu modo de vida e sua consciência em relação ao mundo externo. A relação dialógica e imperativa sobre os princípios que transpassam a existência humana conduz ao pensamento de que a existência de problemas solidifica a

construção de alternativas e ideais que os superem, fazendo com que reajam a cada problema transformando o seu entorno as suas necessidades e sua garantia de sobrevivência.

Silva e Santos (2013, p. 03) consideram que “as relações sociais que se desencadeiam numa determinada realidade concreta impõem-se diante da vontade dos indivíduos, isso não quer dizer que o homem esteja subsumido a produção econômica da sociedade, mas suas escolhas se constituem dentro dessa objetividade”. Para Freire, “a ordem social injusta é a fonte geradora, permanente, desta generosidade que se nutre da morte, do desalento e da miséria” (FREIRE, 2005, p. 33).

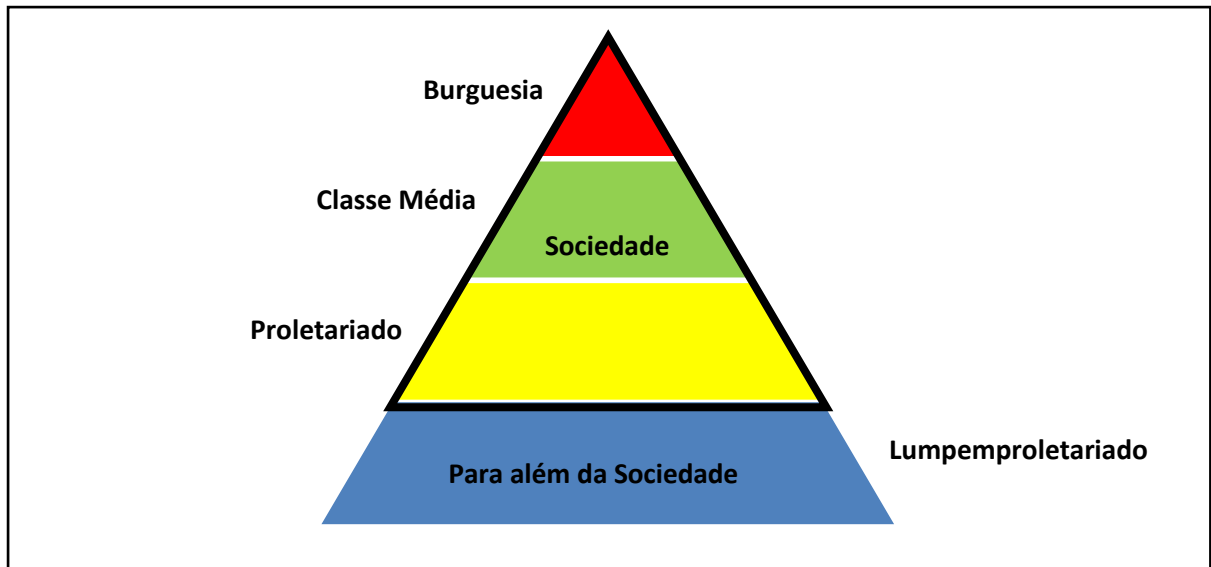
Para a classe opressora - a burguesia - é importante manter as classes desfavorecidas - o proletariado - estranhas às aquisições intelectuais que foram suavemente depositadas a sociedade ao longo da história humana. Na medida em que os oprimidos tiveram acesso aos conhecimentos antes exclusivo dos opressores capitalistas, elas perceberão ser possuidoras de elementos transformadores, promovendo a ampliação de seus limites intelectuais. Complementando essa análise, Freire descreve que;

A realidade social, objetiva, que não existe por acaso, mas como produto da ação dos homens, também não se transforma por acaso. Se os homens são os produtores desta realidade e se esta, “na inversão das práxis” se volta contra eles e os condiciona, transformar a realidade é tarefa histórica, é tarefa dos homens (2005, p. 41).

Contudo, Marx e Engels em o Manifesto Comunista, assumiram oferecer para a primeira metade do século XIX, um modelo de sociedade formada basicamente por quatro grupos, assim descrita por Rodríguez:

“a) a burguesia: classe dos capitalistas modernos, proprietários dos meios de produção social, que empregam o trabalho assalariado; b) o proletariado: a classe dos trabalhadores assalariados modernos que, não tendo meios próprios de produção, são obrigados a vender sua força de trabalho para sobreviverem; c) as classes médias: estratificadas socialmente entre a burguesia e o proletariado, constituem-se em pequenos comerciantes, pequenos fabricantes, artesãos, camponeses; d) o lumpemproletariado: não constituída verdadeiramente como uma classe social; a categoria de lumpemproletariado é a categoria dos excluídos, significaria dizer, então, que esses excluídos, uma vez que, por assim dizer, não fazem parte da sociedade” (MARX; ENGELS, 1988, p. 75-86, In. RODRIGUEZ, 2013, p. 59-62).

Esta classificação exposta em o Manifesto, expõe o sistema social subdividido em duas classes distintas, a sociedade e a além da sociedade representado pelo esquema a seguir:

FIGURA 04 – REPRESENTAÇÃO DAS CLASSES SOCIAIS SEGUNDO MARX E ENGELS

Fonte: Rodríguez, 2013. (Adaptado).

Esta representação da sociedade demonstra não apenas a classificação estabelecida por Marx e Engels, mas uma polaridade além da relação entre opressores e oprimidos, com a existência, segundo Sousa (2002, p. 34), do protagonismos exercido pelo grupo de indivíduos expostos a situações sociais adversas, que para o autor, fere a consciência das elites, pois esses grupos encontram-se nas ruas, nas favelas, em meio às invasões, em bairros extremamente pobres, devido ao desenvolvimento urbano-econômico por eles produzido.

Situações como essa (extrema pobreza) nos remete a dubiedade existente com relação às condições de desigualdades e de exclusão. Para Oliveira (2000, p. 14), o problema central sempre foi à desigualdade social, contudo, na sociedade contemporânea, começou a ser discutido a questão da exclusão social, assim (*ibidem*, p. 14) descrito:

O indivíduo excluído está do lado de fora da sociedade, do lado de fora da margem, ou seja, encontra-se inseridas entre o lumpemproletariado. No caso da categoria do pobre, estar do lado de dentro da margem, significa dizer que, mesmo em uma situação desfavorável, o sujeito faz parte da sociedade. O pobre sofre o fato de estar perto da margem que separa o social do não-social, inclusive na margem no sentido físico da sociedade, inclusive, morando às vezes em assentamentos precários, favelas, subúrbios, assim como os excluídos. Contudo, pode-se afirmar que ele integra a sociedade e que está inserido em uma lógica social, podendo, inclusive, trabalhar para tentar satisfazer as suas necessidades e as da sua família, mesmo que não de forma legal ou plenamente aceitável, diferentemente do excluído, cuja situação é diametralmente oposta, não fazendo parte de tal lógica social.

Nesta concepção, o autor trouxe a discussão acerca da compreensão das causas dos conflitos sociais da modernidade, apontado por Marx, onde, considera como os principais pilares de uma sociedade marcada pela desigualdade e pela geração de pobreza: a queda do feudalismo, a industrialização e o desenvolvimento do capitalismo como sistema econômico dominante (RODRÍGUEZ, 2013, p. 68).

4.2. O Contexto Histórico Narrado na Obra e no Filme

Os conflitos entre famílias são assuntos antigos e universais. São encontrados em várias culturas pelo mundo, inclusive no caso brasileiro. Essas lutas foram costumeiramente associadas à cultura sertaneja, caracterizadas por pensamentos que viam no Sertão, principalmente, o Sertão nordestino, como um lugar distante, longínquo, território da barbárie, longe da civilização litorânea. Consideravam o Sertão como uma terra sem rei, nem lei, ocupados por cangaceiros valentes e fanáticos religiosos (MAIA; CAVALCANTI, 2006, p. 85).

O contexto histórico narrado na obra *Vingança, Não!*, e no filme *Abril Despedaçado*, são muito semelhantes, pois retratam o sentimento de vingança que envolvem os personagens, muito comum a época. Enquanto no Livro *Vingança, Não!* é relatado pelo Padre Francisco Pereira Nóbrega, o sentimento de vingança deplorado por seu pai, Chico Pereira, de maneira espontânea, no filme *Abril Despedaçado* é retratado o mesmo sentimento, só que desta vez por Tonho, filho do meio da família Breves, instigado por seu pai em meio a um conflito que perdura a anos.

Ambos os acontecimentos ocorreram no início do Século XX, entre os anos de 1910 (*Abril Despedaçado*) e 1924 (*Vingança, Não!*). Esta época é caracterizada não apenas pelas violentas disputas entre famílias, como vimos em “*Abril Despedaçado*”, ou pela revolta reproduzida em decorrência da injustiça vista em “*Vingança, Não!*, mas pela ascensão do cangaço. Cabe ressaltar que em decorrência da existência do cangaço defensivo – ação esporádica na guarda de propriedades rurais, na disputa de terras e rixas de famílias – os conflitos entre famílias acabariam por tornar-se mais violentas e sangrentas.

O conflito entre famílias no Sertão é tratado como algo cultural, quase sempre motivada pela disputa por limites de terras, tendo o sentimento de vingança como principal consequência. Para as famílias, a vingança é tratada como uma questão de honra. A honra, como sentimento e como prática é multifacetada, e revela como os atores sociais orientam

suas ações e reagem as dos outros, produzindo uma economia das trocas, cheia de pequenos e sutis detalhes (BOURDIEU, 2002, p. 12. Traduzido por Paula Montero).

Estes conflitos, a partir da obra e do filme nos proporcionam mediante análise antropológica, não apenas a compreensão acerca da realidade originada pela revolta e pela violência, mas também a compreensão advinda dos mais diversos aspectos, tais como:

a) aspectos físicos, um habitat desagradável, violento, árido, marcado historicamente por não se saber ao certo o seu destino, o seu amanhã, a sua própria sobrevivência. O Sertão, usualmente, sempre esteve relacionado ao Nordeste brasileiro, porém, seu significado se refere a uma região afastada dos grandes centros, das grandes cidades, pouco civilizado, ou, simplesmente, o interior de um país, de uma região;

b) aspectos sociais, caracterizado por uma sociedade conservadora, presa a preceitos éticos instituídos por seus antepassados. Região marcada pela seca, devido às condições climáticas desfavoráveis. Além de um problema climático, a seca é geradora de outras consequências, como a fome e a miséria;

c) aspectos culturais, peculiares, hábitos característicos, a coragem, a religiosidade. O Bumba Meu Boi, festejo dramático tradicional do sertão; a Capoeira, introduzida pelos escravos africanos; o Reisado, apresentado pelos colonizadores portugueses; o Coco de Roda, o Frevo, o Maracatu, danças regionais e tradicionais; o Quilombo, folguedo que representa a fuga dos escravos, a Literatura de Cordel, de origem nordestina, livretos construídos a partir de histórias, prosas e versos e o artesanato, caracterizado pelas redes tecidas a mão, pelas rendas, crivos, além de produtos de couro, cerâmica e madeira;

d) aspectos econômicos, caracterizado pela produção canavieira e pela agropecuária, decadente, extensiva, distante da eficiência necessária para o consumo regional. Indústrias praticamente não existem, o comércio, em algumas regiões, pode ser considerada como a base do dinamismo econômico da região;

e) aspectos políticos, assinalado pelo coronelismo, os detentores da autoridade, do poder político. Uma experiência que envolve também aspectos culturais, econômicos e sociais. Caracterizado ainda pela falta de autonomia entre os entes políticos da época;

f) aspectos familiares, onde o patriarcalismo se expressa pela figura do pai, o líder, o legislador, merecedor do respeito. Uma criação cultural sertaneja hierarquizada e legitimada, onde o pai detinha todo o domínio sobre filhos e esposas; e

g) aspectos religiosos, constituído pelas manifestações populares, coordenadas pela igreja católica, bem como as manifestações originadas de outras culturas, como o Candomblé,

o Afoxé, Saudação a Iemanjá, Lavagem do Bonfim, todas de origem africana, introduzida pelos escravos.

4.3. Imaginário e Gênero no Sertão

A questão do imaginário no filme *Abril despedaçado* é reproduzida por Pacu, quando ganha um livro de um casal de andarilhos e mesmo sem saber ler, recria as histórias de forma poética, a partir das figuras presentes no livro. [...] Você sabe ler? Sei não... mas sei ler as figura! (ABRIL, 2001). Percebe-se aí, o quanto o menino Pacu trabalhava a questão do imaginário, e passou a ler as figuras transformando-as em histórias cheias de elementos lúdicos. “As imagens e discursos não são exatamente o real”, enquanto representação do real, o imaginário é sempre referência a “um outro ausente” (PESAVENTO, 1995, p. 15).

Ainda segundo Pesavento (1995, p. 20) A imaginação é percebida como um dinamismo organizador, dinamismo este que se converte em fator de homogeneização da representação. Dar a imaginação uma função criadora implica atribuir-lhe uma capacidade inventiva para criar a realidade. Já Bachelard (1991, p. 18), define imaginação como a faculdade de formar imagens da realidade; a faculdade de formar imagens que ultrapassam a realidade, que cantam a realidade, uma faculdade de sobre humanidade. [...] deve-se definir um homem pelo conjunto das tendências que o impelem a ultrapassar a humana condição. Durand (1997, p. 18-19), define imaginário como:

O Imaginário - ou seja, o conjunto das imagens e relações de imagens que constitui o capital pensado do homo sapiens - aparece-nos como o grande denominador fundamental onde se vêem encontrar todas as criações do pensamento humano. [e é também] a norma fundamental [...] diante da qual a flutuação contínua do progresso científico aparece como um fenômeno anódino e sem significado.

Viajar na sua própria imaginação proporcionou a Pacu, deixar a sua realidade, por alguns instantes, e entrar em outra realidade cheia de sonhos e ficção, em recriar um mundo que fosse diferente daquele que ele vivia, onde a morte não existisse.

As relações de gênero ligadas ao Sertão sempre estiveram associadas a masculinidade, a força e a violência, representada pela figura do “do homem valente”, do “cabra macho”. Por outro lado, o feminino esteve sempre associado ao sentido de submissão.

Apesar da existência e da associação da mulher sertaneja, explícita na música Paraíba de Luiz Gonzaga, como “mulher macho”, essa imagem não se sobressai à identidade soberana masculina como personagem principal nesta realidade.

A construção da masculinidade no Nordeste estaria relacionada à “invenção” de um sujeito regional: o nordestino. Este sujeito enquanto afirmação do masculino teria surgido nas primeiras décadas do século XX, quando se “construiu” o Nordeste (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2003, p. 149).

A figura do nordestino estaria permeada de representações que de certa forma definiria uma masculinidade. O nordestino é antes de tudo um “macho”, não é qualquer homem, mas é um homem viril, forte, rude, que representaria o patriarcado ou a volta de valores patriarcais, visto que, para o Movimento Cultural Regionalista¹ era necessário recuperar o poder econômico do Nordeste, que vinha se “afeminando” com os valores burgueses e perdendo poder para as regiões Sul e Sudeste (VASCONCELOS, 2009, p. 01-02).

Enfatiza ainda que essa relação existente entre a masculinidade terá uma maior representação quando associarmos o Nordeste ao Sertão, pois o papel representado pelo sertanejo, se sobressai, segundo o autor, frente a outros personagens associados ao nordestino, tais como o brejeiro, o vaqueiro, o caboclo, o matuto, o cangaceiro, o jagunço, ou seja, estes personagens nordestinos são todos espontaneamente substituídos/representados pelo homem sertanejo como ser representativo do Nordeste.

Albuquerque Júnior (2003, p. 165), novamente descreve a construção da masculinidade no sentido de tornar-se essencial para a construção da identidade regional, nordestina ou sertaneja, não havendo espaço para o feminino. Ao parafrasear Durval, descreve que “até as mulheres seriam masculinas, macho, sim senhor”! Considera ainda que as construções acerca do masculino e do feminino são culturais, porém variando, de acordo com o tempo e o espaço que ocupam. Podemos assim compreender múltiplas representações de gênero, seja no Nordeste ou em qualquer outro espaço sociocultural.

O enfoque popular existente sobre produções desse gênero prejudica a concepção acerca da verdadeira situação do Sertão e do sertanejo. O ponto de vista elaborado através da narrativa proporciona uma ótica real do legado e da tradição vivenciada na época. Os filmes, principalmente, são identificados como dispositivos acionadores ou paralisadores dos elementos constituidores do gênero. Os símbolos culturais por eles construídos através das narrativas geram uma realidade compreensível pelo público.

Instintivamente, ao reportarmos o pensamento ao Nordeste, ao Sertanejo, temos uma imagem consolidada da seca, da fome, do calor exaustivo, dos pequenos vilarejos. Devaneios herdados em meio a uma realidade estranha a habitual, na qual se insere ainda, as relações de gênero através de práticas e representações ensejadas por estereótipos sobre o masculino e o feminino. Essa realidade materializada pode ser claramente identificada no contexto histórico da obra *Vingança, Não!*; e do filme *Abril Despedaçado*, porém, muito bem representada em outras produções do gênero.

FIGURA 05 – CENA DO FILME ABRIL DESPEDAÇADO (LAZER NO PEQUENO VILAREJO) ⁷



Fonte: i.ytimg.com

Outra discussão, levantada por Neves (2003, p. 156), associa o Sertão a uma dupla ideia: espacial de interior e social de deserto; ultrapassando a possibilidade de delimitação espacial precisa. Para o autor (*ibidem*, p. 153):

O imaginário de Sertão, construído por viajantes, missionários e cronistas, mais do que oposição a litoral, se constituía em contraste com a ideia de região colonial. Por muito tempo, a conotação de deserto e de tudo o que se encontra distante da civilização permeara o pensamento social brasileiro. A ideia da distância em relação ao poder público e a projetos modernizadores seria denominador comum dos vários atribuídos à palavra sertão, integrando o mesmo campo semântico de incorporação, progresso, civilização e conquista.

A concepção dualista estabelecida por determinados grupos de pessoas associa o termo sertão apenas a conceitos geográficos e econômicos, apresentado pelos sentidos espacial e social apresentado por Neves, ou seja, o termo Sertão, a partir deste imaginário,

⁷ Disponível em: <https://i.ytimg.com/vi/iH8UcDVuyJA/hqdefault.jpg>. Acesso em: set. 2015

caracteriza-se como uma região semiárida, pouco povoada, localizada no interior do Nordeste dedicada a atividade pecuária.

Os meios de comunicação, até pouco tempo, caracterizam as grandes cidades como espaços modernos, avançados, possuidores de novos valores, desenvolvedor da política e da economia, enquanto que viam o sertão como ambiente arcaico, submisso aos donos do poder (políticos, coronéis, fazendeiros), de modo a entender como se um não proviesse do outro, como se não fizessem parte de um mesmo contexto sociocultural, político e econômico. Para Oliveira (2012, p. 16), os centros urbanos e os sertões tornar-se-iam espaços simbólicos da sociedade brasileira, apresentado por sua historiografia, sendo o sertão concebido como cenário de isolamento, de conflitos sociais, de expressões artísticas, de manifestações culturais.

4.4. Entre a Tradição e a Ruptura

Ao analisar a tradição que envolve todo o filme, fica claro que o espírito de vingança perdurou durante muito tempo nessas famílias, e que era mais fácil acabar com todos os membros da família, do que acabar com a tradição.

[...] Tu viu a fita preta no braço do moço? - Nem reparei! - Esse aí não dura muito tempo não. - Que invenção é essa Salustiano? - Invenção nada, tá metido em guerra de família, morre um de lá depois mata outro de cá. - E como é que tu sabe? - Isso é antigo por aqui, todo mundo sabe disso, ganância, briga por causa de terra, preferem se acabar do que acabar com isso!⁸ (SALLES, 2001).

Seguir a tradição era obrigação, acabar com ela, era desonroso, algo que nem poderia ser cogitado pela família. Entre a tradição e a sua ruptura existia um muro de honra que não poderia ser derrubado. “Toda ordem traz uma semente de desordem, a clareza, uma semente de obscuridade” (NASSAR, 1982, p.141). Pode-se perceber nesse trecho que a tradição e a ruptura se articulam, mesmo contra a própria recusa em acabar com a tradição, no seio do menino Pacu, a semente da esperança já havia sido plantada. “[...] Tonho, tu tem que ir embora!” (ABRIL, 2001), porém seu pai tinha outro pensamento:

⁸ Trecho, transcrito do filme Abril Despedaçado

[...] Nessa casa, os morto é quem comanda os vivo! - As veiz eu tinha vontade que o Tonho não voltasse nunca mais! - Não diz uma coisa dessas mulher. - A pior das vida home, é melhor do que morrer feito bicho. - Olhe em volta mulher, o que que sobrou? - Nada! - Pois então, nois já perdemo tudo... e se Tonho não voltar, vamos perder também a honra⁹! (SALLES, 2001).

O filme *Abril Despedaçado*, que foi baseado no livro de Ismael Kadaré, trouxe diversas mudanças em seu processo de adaptação e produção do filme, a começar pelo Sertão nordestino como cenário do filme, enquanto no livro a história acontecia na Albânia. Em sua nota de apresentação já ficava claro onde ocorre a história do livro, “Kadaré situou o cenário de seu romance na província de Mirëditë, uma área montanhosa isolada do resto do Albânia, sem estradas dignas de tal nome” (KADARÉ, 2007, p. 05). O menino, irmão do personagem principal existia no livro, porém não foi desenvolvido, já em *Abril Despedaçado*, o menino Pacu quem narra a história e é responsável pelo fim desse ciclo de vinganças, morre no lugar de seu irmão, para pôr fim a essa tradição sanguinária. “[...] A gente é que nem os boi, roda, roda e nunca sai do lugar” (SALLES, 2001).

A tradição no livro de Kadaré é regida pelo *kanun*, que é um código de honra cheio de regras a serem seguidas, “O *kanun* é mais poderoso do que parece”, e assim como no filme, o personagem principal não queria seguir com aquela tradição. Sabendo disto, Gjorg, percebeu que a única forma que se livraria daquela vendeta era se tivesse se tornado padre, onde segundo o *kanun*: “A vendeta não atinge os padres. Entre os túmulos de um clã não se cava um túmulo de um desconhecido, [...]” (KADARÉ, 2007, p. 25). Porém, logo pensou nas palavras de seu pai: Enquanto não vingar a morte de seu irmão, não tenha outra vida, não pense em outra coisa” (*ibidem*, p. 25).

A vingança soava como algo sem fim, a sua ruptura era algo inimaginável na vida daquelas famílias. Tradição de um lado, ruptura de outro, no filme soa como uma história literária, onde a morte do menino liberta o seu irmão para viver uma história de amor, assim como liberta a sua família daquela “prisão” que destruiu tudo ao seu redor.

Contudo, apesar da vontade de se libertar daquilo, Gjorg, seguia a tradição cumpriu sua obrigação em tirar a vida do inimigo, sofreu com seus pensamentos tentando entender toda aquele código de vingança, e morreu da mesma forma que matou. Gjorg foi surpreendido:

⁹ Trecho, transcrito do filme *Abril Despedaçado*

Naquele mesmo instante Gjorg andava a grandes passadas pela Estrada dos Flamur, que alcançara uma hora antes. Sentiam-se no ar as primeiras friagens do crepúsculo do crepúsculo quando ele ouviu um grito cortante de um lado do caminho: “Gjorg, lembranças a Zef Krye...” (KADARÉ, 2007, p. 174).

E acabou sendo atingido por um tiro:

De repente o mundo emudeceu-se por completo, depois ele ouviu passos em meio ao mutismo. Sentiu duas mãos que faziam alguma coisa com o seu corpo. “Viraram-me para cima”, pensou. No mesmo momento algo frio, o cano do fuzil talvez, tocou a face direita. “O Deus, tudo conforme as regras.” Tentou abrir os olhos. Não deu conta se conseguiria abri-los ou não. Deu-se conta apenas de que, no lugar do gjaks, enxergava alvos restos de neve que ainda não derreteria, e no meio deles um boi preto que não havia como vender. “Isso é tudo”, pensou, “e até que durou demais (KADARÉ, 2007, p. 174).

No que refere ao filme, o rompimento da tradição, isto acontece quando o menino Pacu, em uma manhã de abril, livra o irmão da emboscada e morre em seu lugar, quebrando as regras trazendo a esperança de um rumo diferente, num movimento de libertação em que a sua morte se transformou. Pacu foi de encontro à morte, para salvar o irmão:

[...] Agora tu já sabe a minha história, mas eu continuo sem me lembrar da outra. A sereia...diacho, não era isso... a seria... é isso eu tô lembrando, um dia a sereia veio buscar o menino pra viver mais ela, e ele gostou, ela virou o menino em peixe, e levou ele pra viver em baixo do mar. No mar ninguém morria, e tinha lugar pra todo mundo. No mar eles vivia tão feliz, mas tão feliz que não conseguia mais parar de dar risada [...] (SALLES, 2001).

Com isto, Tonho que só tinha 30 dias de vida, segundo o que foi imposto pela família inimiga, se livra da tradição, com um sentimento de dor e de perda toma um novo caminho, seguindo uma nova direção, diferente da que sempre seguiu nas terras do Sertão e vai de encontro ao mar. Nesta parte do filme, o mar tem uma função literária e funciona como libertação, o mar era o sonho do menino Pacu e posteriormente também se tornou sonho de Tonho. Nessa parte não existe nenhuma narrativa, só os barulhos das ondas que embalavam os pensamentos de Tonho, os sentimentos se misturam, e o mar em sua imensidão se transformou no fim daquela tradição que parecia que não teria fim.

Assim, Tonho termina o filme livre de todos os costumes e tradições que acabaram por limitar a sua vida e a de sua família, o encontro com o mar é um momento único, a função

poética do mar representa não só uma nova direção, mas também uma nova vida e o começo de novos sonhos, e o final de um ciclo sangüinário.

Percebe-se no filme como é forte a questão dos costumes e de dar continuação as tradições impostas pelas famílias, Pacu entendeu que o rompimento daquela tradição só seria possível livrando Tonho da morte. Com a faixa preta em seu braço Pacu induz ao erro, erro esse que desfaz o ciclo. Tonho reinventa sua própria história escolhendo outro caminho para seguir, longe daquele que um dia o aprisionou.

Contudo, na obra *Vingança, Não!*, Jarda ficou viúva aos 17 anos com três filhos pequenos, após a morte do seu marido foi morar na fazenda Jacu, com medo de represálias contra seus filhos, Jarda, os levou para serem criados em lugares diferentes, longe das conversas sobre vingança, e com medo por suas vidas. Dos 3 irmãos de Chico Pereira, apenas um restou, Abdias, já Aproniano foi morto pela polícia, e Abdon, que estudava no Rio de Janeiro, voltou pra casa após pegar tuberculose vindo a falecer ao lado da família. A mãe de Chico, Maria Egilda morreu do coração.

Jarda, constantemente passou a receber bilhetes que passaram a inquietar seus pensamentos, que diziam: “Perdoe seus inimigos e vá falar com eles” (NÓBREGA, 1989, p. 20), era uma inquietação e temia pela vida de seus filhos. Para romper com aquela tradição de vinganças sofreu para criar seus filhos separados, andava léguas a cavalo para vê-los, por alguns instantes, proibindo que falassem para seus filhos sobre a história de sua família ou de vingança.

Com todas as dificuldades se tornou professora com a ajuda de seu único cunhado vivo, Abdias. E para sua surpresa maior sem nenhuma influência de outras pessoas, dois de seus três filhos se ordenaram sacerdote. Dagmar se fez sacerdote franciscano, Francisco o autor do livro se ordenou padre e apenas Raimundo se formou em engenharia, para alegria de sua mãe que com sua forma sacrificada criou seus filhos em lugares distantes, onde não se podia falar em vingança, a violência e tradição da obra só tem fim pela coragem de Jarda, e por seus filhos não possuírem o espírito de vingança que acabou com quase toda a sua família no Sertão Nordestino.

No livro abril despedaçado de Ismael Kadaré que inspirou o filme de Walter Salles, teve seu final diferente do filme, Tonho se liberta da tradição com a morte do irmão, já Gjorg segue as regras do kanun, apesar de não querer continuar, mas é obrigado pelo pai, viaja para pagar o tributo pelo sangue. Em sua viagem os pensamentos se confundem a vontade de fugir daquilo é grande, mas faltou-lhe coragem para seguir em frente. Gjorg tinha trinta dias do dia 17 de março a 17 de abril, e fora morto no caminho para casa por um tiro, com as mesmas

regras e da mesma forma que matou, a tradição continuou na Albânia, a sua ruptura pelo menos naquele instante não existiu.

As discussões aqui apresentadas acerca do fim do ciclo de vinganças, no filme *Abril Despedaçado* com a ruptura da tradição a partir da morte do menino e do movimento de libertação da família, e da obra literária *Vingança, Não!*, com a coragem de Jarda em livrar seus filhos do sentimento de vingança, representam não apenas o fim do sofrimento pelos conflitos e mortes geradas, mas também pelo início de um novo começo que foi construído nas duas obras a partir de caminhos diferentes trilhados pelos personagens que se sacrificaram para salvar suas famílias do sentimento de vingança que permearam suas vidas. O único desfecho diferente se deu no livro de Kadaré em que a vendeta continua com a morte de Gjorg, personagem principal. Contudo, os finais de cada obra representam a continuidade da tradição, no livro de Kadaré, e a ruptura de outros, no Filme de Walter Salles e na obra literária *Vingança, Não!*

CONSIDERAÇÕES

O filme *Abril despedaçado* e as obras literárias *Abril Despedaçado* e *Vingança, Não!*, como linguagens a serem utilizadas em sala de aula, com o intuito de melhorar a qualidade do ensino de geografia e propiciar aos educandos uma visão crítica e reflexiva, a partir de discussões geradas pelo uso dessas linguagens na construção de conceitos, reflexão sobre as categorias geográficas e as intencionalidades contidas na disseminação dos saberes, dos costumes e das tradições de um povo, o que pode ser expresso no ensino interdisciplinar.

O uso de recursos midiáticos em sala de aula possibilita aos educandos uma leitura mais ampla e objetiva do mundo, esse meio de comunicação e recurso metodológico pode possibilitar uma alteração na percepção dos educandos em relação ao meio em que se vive e ao espaço geográfico. O cinema na escola favorece a discussão filosófica a partir das relações entre cinema e educação.

As relações entre cinema e educação também podem partir de uma análise literária da linguagem que o filme expressa, possibilitando ao professor uma forma diversificada de se trabalhar com filme em sala de aula, associando-o a outras linguagens como a exposição que aqui fizemos acerca do filme e da obra literária em apreço.

Pensar a literatura da obra *Vingança, Não!*, também faz parte de um processo de reconstrução do texto, narrativa, fazendo com que o aluno passe a se interessar também pela linguagem oral, pelo poético que o filme possa expressar, e pela possibilidade educativa do uso do cinema na escola, cuja importância se dá nas práticas pedagógicas de ensino da matriz curricular. O cinema conduz a um novo enfoque dos conteúdos dessa matriz, porque implica na mudança de percebê-los, de avaliá-los e de entendê-los.

Dessa forma, dada as diversas possibilidades do uso cinema, o filme *Abril Despedaçado*, e a obra *Vingança, Não!*, trouxeram nesta pesquisa, diferentes formas de abordagens possíveis com a utilização da linguagem fílmica, o uso da literatura, a abordagem do Sertão Nordeste como palco de lutas, violências, disputas por terras e poder, brigas entre famílias, desigualdades sociais e de direitos, dentre outras.

Atribuir o cinema ao ensino de geografia e aliá-lo a diferentes concepções de ensino-aprendizagem, sobretudo por tratar-se da realidade na qual nos inserimos, partindo do pressuposto que a educação contextualizada apresenta significados para os sujeitos educandos. Assim, utilizar diferentes linguagens de abordagem a realidade local na escola possibilita a geografia uma leitura do mundo, no caso, ao utilizar um filme em sala de aula,

esse filme deve se aproximar ao máximo aquela realidade a qual o aluno se encontra, a análise desse espaço permite um olhar de leitura da paisagem e dos elementos que os caracterizam.

A estrutura narrativa é outro ponto importante para se trabalhar um filme que traga além de acontecimentos a qual os alunos se inserem, uma mensagem mais poética, além de uma interligação com a cultura da região.

O filme de Walter Salles, *Abril Despedaçado*, traz uma diversidade de possibilidades para se trabalhar nas aulas de geografia, as quais denotam a riqueza do filme com relação a sua utilização no processo educativo. Os conteúdos podem ser abordados em diferentes momentos do filme, apesar de o filme de Walter Salles não ter como objetivo principal mostrar esses conflitos ou a cultura do sertanejo, ao adaptá-lo do livro *Abril Despedaçado*, de Ismael Kadaré, Salles acabou trazendo para o filme, uma riqueza de aspectos culturais e sociais do ponto de vista do simbolismo e das tradições do nordeste brasileiro, além de outras questões que também podem ser trabalhadas em sala de aula.

A abordagem dos conteúdos exige um conhecimento prévio sobre o assunto que irá ser trabalhado no filme, cabendo ao professor antes de exhibir o filme trazer textos ou outro material didático que faça o aluno ter a noção que irá ser trabalhado em sala. Outro fator importante, é que o professor traga para a sala de aula a sinopse do filme a ser exibido, para que os alunos saibam do que se trata o determinado filme, tendo uma noção prévia do que irão assistir.

Ao utilizar a dinâmica espaço/temporal, a partir do uso do filme *Abril Despedaçado*, é possível que os estudantes façam uma reflexão sobre diferentes aspectos e tradições de famílias sertanejas do nordeste brasileiro, e das disputas por terra que ocorrem. Desta maneira, passem a entender a formação do território e do lugar onde vivem como se deram essas disputas por terra e a influência da cultura e das tradições na transformação do espaço geográfico, especialmente das relações sociais que se dão numa dada realidade.

REFERÊNCIAS

ABREU, R. **O Enigma de Os Sertões**. Rio de Janeiro, RJ: Funarte/Rocco. 1998. 410 p.

ABRIL despedaçado. Direção: Walter Salles. Produção: Arthur Cohn. Roteiro: Walter Salles, Sérgio Machado e Karim Aïmouz. Intérpretes: José Dumont; Rodrigo Santoro; Rita Assemany; Luiz Carlos Vasconcelos; Ravi Ramos Lacerda; Flávia Marco Antonio; Everaldo Pontes; Othon Bastos; e outros. VideoFilmes; Haut et Court; Bac Films e Dan Valley Film AG, 2001. 1 filme (99 min), sonoro e colorido. 35 mm. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=wqzx1fWF2cY> >. Acesso em: 28 mai. 2015.

_____. **Notas da Produção**. Disponível em: < www.webcine.com.br >. Acesso em: 15 out. 2015.

ALBUQUERQUE, D. M. **Quem é frouxo não se mete**: violência e masculinidade como elementos constitutivos da imagem do nordestino. In: Projeto História. São Paulo, n. 19, novembro/1999, pp. 173-188. Disponível em: < <http://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/viewFile/10928/8089> >. Acesso em: 20 out. 2015.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, D. M. **Nordestino**: uma invenção do falo – uma história do gênero masculino. Maceió, AL: Edições Catavento, 2003. Disponível em: < <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/S0104-026X2003000200026/9212> >. Acesso em: 11 out. 2015.

_____. **Máquina de fazer machos**: gênero e práticas culturais, desafio para o encontro das diferenças. 2010. In: MACHADO, C. J. S; SANTIAGO, I. M. F. L; NUNES, M. L. S. *Gênero e práticas culturais: Desafios históricos e saberes interdisciplinares*. Disponível em: < http://static.scielo.org/scielobooks/tg384/pdf/machado978_8578791193.pdf > Acesso em: 24 out. 2015.

ASSUNÇÃO, M. **Brigas entre famílias no Brasil colonial duram até hoje**. (Artigo) 2012. Disponível em: < www.guiadoestudante.aabril.com.br > Acesso em 20 out. 2015.

BACHELARD, G. **A terra e os devaneios da vontade**: ensaio sobre a imaginação das forças. São Paulo: SP. Ed. Martins Fontes, 1991. 256 p.

BARBOSA, W. Sociologia e Trabalho: Uma leitura sociológica introdutória. Disponível em: < http://www.goiania.ifg.edu.br/cienciashumanas/images/downloads/cadernos/caderno_socio logia_trabalho.pdf >. Acesso em: 09 out. 2015.

BORSATTO, R. S; CARMO, M. S. **A construção do discurso agroecológico no Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem-Terra (MST)**. Revista de Economia e Sociologia Rural. vol.51, n. ° 04. Brasília: DF, out/dez. 2013. Disponível em: < http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-20032013000400002&lang=pt > Acesso em 20 nov. 2015.

BOURDIEU, P. **O sentido da honra**. In: *Esboço de uma teoria da prática*. Precedido de três estudos de etnologia cabila. Traduzido por Paula Montero Oeiras-Portugal: Celta Editora, 2002. pp. 05-35.

BRASIL, Lei Nº 601 de 18 de setembro de 1850. **Dispõe sobre as terras devolutas do Império**. Disponível em: < http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/LEIS/L0601-1850.htm > Acesso em: 10 nov. 2015.

_____, Secretaria de Educação Fundamental. **Parâmetros Curriculares Nacionais: introdução aos parâmetros curriculares nacionais**, v. 1 / Ministério da Educação. – 3. ed. – Brasília: DF. Ministério da Educação, 2001. 126 p. Disponível em: < <http://portal.mec.gov.br/seb/arquivos/pdf/livro01.pdf> >. Acesso em: 15 out. 2015.

BROWNE, G. P; PIAZZA, W. F. **Documentação em história oral**. In: Simpósio Nacional dos Professores Universitários de História, 1975. Aracaju: SE. Anais. São Paulo: FFLCH/USP, 1976. p. 927-934.

CAMPOS, R. R. **Cinema, geografia e sala de aula: estudos geográficos**, Rio Claro, SP: v. 4, n. 1, p. 1-22, jun.2006. ISSN 678 x. Disponível em: < <http://www.periodicos.rc.biblioteca.une.br/index.php/estgeo/article/.../17...> > Acesso em: 28 jun. 2015.

CARTOLANO, M. T. P. **Revista do Mestrado em Educação**. Campo Grande, MS: v. 8, n. 16. 2002, p. 30-37.

CASTELLAR, S. **Ensino de Geografia**. São Paulo: SP. Ed. Cengage Learning, 2011. 166 p. (Coleção ideias em ação, coordenadora Ana Maria Pessoa de Carvalho).

CASTRO, I. E; GOMES, P. C. C; CORRÊA, L. L. **Geografia: conceitos e temas**. 2. ed. Rio de Janeiro, RJ: Bertrand Brasil, 2000. 356 p.

CAVALCANTE, J. L. **A Lei de Terras de 1850: e a reafirmação do poder básico do Estado sobre a terra**. (Artigo) Revista Histórica, 2ª ed. jun. 2005. Disponível em: < <http://www.historica.arquivoestado.sp.gov.br/materias/anteriores/edicao02/materia02/> >. Acesso em 18. Nov. 2015

CAVALCANTI, L. S. **O Ensino de Geografia na Escola**. Campinas, SP: Papirus, 2012. (Coleção Magistério: Formação e Trabalho Pedagógico). 208 p.

CHANDLER, B. J. **Os Feitosa e o Sertão dos Inhamuns: A história de uma família e de uma comunidade no Nordeste do Brasil – 1700 - 1730**. 1. ed. Fortaleza: Universidade Federal do Ceará, 1981. 213 p.

CORRÊA, C. H. P. **História oral; teoria e técnica**. Florianópolis, SC: UFSC, 1978.

CORRÊA, R. L. **Região e Organização Espacial**. 7. ed. São Paulo, SP: Editora Ática, 2000. 96 p.

CORRÊA, R. L; ROSENDAHL, Z. (Org.). **Cinema, música e espaço**. Rio de Janeiro, RJ: Ed. UFERJ, 2009. 176 p.

COSTA, J. F. **O último dom da vida**. São Paulo, SP: 2002. Disponível em: < <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs2804200203.htm> > Acesso em 28 mai. 2015.

CUNHA, E. **Os sertões**. Edição didática preparada pelo prof. Alfredo Bosi. Cotejo e estabelecimento do texto pelo Prof., Hersílio Ângelo. 2ª ed. São Paulo, SP: Cultrix, 1975. 405 p. Disponível em: < <http://www.sudoc.abes.fr/DB=2.1/SRCH?IKT=12&TRM=012799319> >. Acesso em: 18 out. 2015.

DURAND, G. **As Estruturas Antropológicas do Imaginário**: Introdução à Arquetipologia Geral. São Paulo: SP. Ed. Martins Fontes, 1997. 552 p.

FARIAS, S. R. **Representação do imaginário rural do sertão no processo narrativo**. Rio de Janeiro, RJ: 2013, 16 p.

FARIAS, A; BRIGIDO, J. **As Guerras entre Famílias: Montes x Feitosas**. Ceará em fotos e histórias. 2011. Disponível em: < <http://cearaemfotos.blogspot.com.br/2011/09/as-guerras-entre-familias-montes-x.html> >. Acesso em: 03 nov. 2015.

FERREIRA, A. B. H. **Novo Dicionário da Língua Portuguesa**. 1ª. ed. Rio de Janeiro, RJ: Nova Fronteira, 1975. 2120 p.

FERRO, M. **Cinema e História**. Rio de Janeiro, RJ: Paz e Terra, 1992. 264 p.

_____. **Uma Contra Análise da Sociedade?** In: NORA, P. História: novos objetos. R.J. Francisco Alves, 1975. Disponível em: < <http://www.educacaopublica.rj.gov.br/oficinas/historia/reverso/downloads/MarcFerro.pdf> > Acesso em: 09 set. 2015.

ANTONIO FILHO, F. D. **Sobre a palavra “sertão”: origens, significados e usos no Brasil**. (Do ponto de vista da ciência geográfica). Revista Ciência geográfica. Bauru, SP: XV – Vol. XV – (1): janeiro/dezembro – 2011. Disponível em: < http://www.agbbauru.org.br/publicacoes/revista/anoXV_1/AGB_dez2011_artigos_versao_internet/AGB_dez2011_11.pdf >. Acesso em: 9 nov. 2015.

FRANCO, M. S. C. **Homens livres na ordem escravocrata**. São Paulo, SP: Ed. UNESP, 1997. 253 p.

FREIRE, P. **Pedagogia do oprimido**. 41º ed. Rio de Janeiro, RJ: Paz e Terra, 2005. 256 p.

GUIMARÃES, A. S. A. **Um sonho de classe**. São Paulo, SP: Hucitec, 1998. 234 p.

GUIMARÃES, F. M. A (Des)construção do imaginário cultural de mulheres rurais no momento de conflito pela terra. (Artigo). Disponível em: < <http://www.ufpb.br/evento/lti/ocs/index.php/17redor/17redor/paper/download/242/109> >. Acesso em: 12 jul. 2015.

HONÓRIO, R. G. **Lutas sociais e relações de gênero**: a participação das mulheres no MST. ANPUH – XXIII SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA – Londrina, PR: 2005. 08 p. Disponível em: < <http://anpuh.org/anais/wp-content/uploads/mp/pdf/ANPUH.S23.0862.pdf> >. Acesso em 20 out. 2015.

KADARÉ, I. Abril Despedaçado / Iamael Kadaré; tradução do albanês Bernardo Joffily. – São Paulo: SP. Companhia das Letras, 2007.

KAERCHER, N. A. A Geografia é o nosso dia-a-dia. Boletim Gaúcho de Geografia. Associação dos Geógrafos Brasileiros. Seção Porto Alegre, RS: ago. 1996, p. 7-192.

Disponível em: < <http://seer.ufrgs.br/bgg/article/view/38639/26361> > Acesso em: 12 nov. 2015.

KIMURA, S. **Geografia no ensino básico: questões e propostas** / Shoko Kimura. – 2. Ed., 1ª reimpressão. – São Paulo: Contexto, 2011. 224 p.

KONDER, L. **Marxismo e Alienação: contribuição para um estudo de conceito marxista de alienação**. 2ª ed. São Paulo, SP: Expressão Popular. 256 p.

LÉFÈBVRE, H. **Espacio y política: El derecho a la ciudad**, II. Barcelona: Ediciones península, 1972.

LENIN, V. I. **A Great Beginning, The Essentials of Lênin**. London, Lawrence, 1947, In: SOUSA, S. T. *Luta de classes no campo e a construção do território camponês*. IV Simpósio Internacional de Geografia Agrária. V Simpósio Internacional de Geografia Agrária. Niterói, RJ: 2009.

MAGNO, M. I. C. **Interdisciplinaridade de leitura de Abril Despedaçado**. Revista Comunicação e Educação. v. 10. n. 2. São Paulo, SP: USP, 2005. Disponível em: < <http://www.revistas.usp.br/comueduc/article/view/37533> >. Acesso em: 01 out. 2015.

MAIA, D. M. B; CAVALCANTI, P. F. C. **Sertão, espaço e tempo: conflitos de família e vingança privada. O público e o privado**. Nº 7 – janeiro/junho - 2006. Disponível em: < <http://www.seer.uece.br/?journal=opublicoeoprivado&page=article&op=view&path%5B%5D=203> >. Acesso em: 01 set. 2015.

MAIA, D. S. **A Geografia e o estudo dos costumes e das tradições**. Revista Terra Livre. São Paulo: SP, n. 16, p. 71-98. 1º semestre de 2001. Disponível em: < <http://www.agb.org.br/publicacoes/index.php/terralivre/article/download/350/332> >. Acesso em: 22 nov. 2015.

MARX, K. **O Capital. Crítica da Economia Política**. Editado por Friedrich Engels, 1894. Apresentação de Jacob Gorender; Coordenação e revisão de Paul Singer; tradução de Regis Barbosa e Flavio R. Kothe. São Paulo, SP: Abril Cultural, 1984. Disponível em: < http://www.histedbr.fe.unicamp.br/acer_fontes/acer_marx/ocapital-1.pdf >. Acesso em: 15 set. 2015.

MARX, K; ENGELS, F. **Manifesto do Partido Comunista**. São Paulo, SP: Global, 1988. Disponível em: < <https://www.marxists.org/portugues/marx/1848/ManifestoDoPartidoComunista/index.htm> >. Acesso em: 05 nov. 2015.

_____. [Tradução Álvaro Pina]. **A Ideologia Alemã**. 1. Ed. São Paulo, SP: Expressão Popular, 2009. 616 p.

MELO, C. C. F. **Conflitos Territoriais entre Famílias que Motivaram a Migração Interna nos Sertões dos Inhamuns/Ce**. Revista. Fortaleza, CE: dez. 2012. Disponível em: < <http://www.seer.uece.br/?journal=geoece&page=issue&op=view&path%5B%5D=39> > Acesso em: 9 jul. 2015.

MÉRENNE-SCHOUMAKER, B. **Didática da Geografia**. Trad. Celeste Marçal. Porto: Asa Editora, 1999.

MORAES, A. C. R. **O Sertão: um outro geográfico.** Revista Terra Brasilis. 4-5, 2003. Disponível em: < file:///C:/Users/educ/Downloads/terrabrasilis-341-4-5-o-sertao.pdf >. Acesso em: 09 nov. 2015.

MOREIRA, R. **Para onde vai o pensamento geográfico?** Por uma epistemologia crítica. São Paulo, SP: Contexto, 2006. 192 p.

NAPOLITANO, M. **Como usar o cinema na sala de aula.** São Paulo, SP: Contexto, 2006. 250 p.

NASSAR, R. **Lavoura arcaica.** 2ª ed. Rio de Janeiro, RJ: Nova Fronteira, 1982. 204 p.

NEVES, A. A. Geografias de Cinema: do espaço geográfico ao espaço fílmico. Revista Entre-Lugar, Dourados, MS. Ano 1, n. 1, p. 133-156. 1º semestre de 2010. Disponível em: < http://www.periodicos.ufgd.edu.br/index.php/entre-lugar/article/viewFile/617/412 >. Acesso em: 28 out. 2015.

NEVES, E. F. **Sertão como recorte espacial e como imaginário cultural.** Politeia: História e Sociologia. v. 3 n. 1, 2003, p. 153-162.

NÓBREGA, F. P. **Vingança, Não: depoimento sobre Chico Pereira e cangaceiros do Nordeste.** 3ª ed. João Pessoa, PB: Freitas Bastos, 1989.

OLIVEIRA, A. U. **A longa marcha do campesinato brasileiro: movimentos sociais, conflitos e Reforma Agrária.** Revista Estudos Avançados, vol. 15. nº 13, São Paulo: SP. Set/Dez. 2001. Disponível em: < http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142001000300015&lang=pt >. Acesso em: 20 nov. 2015.

OLIVEIRA, F. **A economia brasileira: crítica à razão dualista.** São Paulo, SP: Brasiliense, 1975. (Estudos CEBRAP 2). Disponível em: < http://www.cebrap.org.br/v2/files/upload/biblioteca_virtual/a_economia_brasileira.pdf >. Acesso em: 13 out. 2015.

OLIVEIRA, L. L. **Americanos: representações da identidade nacional no Brasil e nos EUA.** 1. ed. Belo Horizonte, MG: UFMG, 2000. In: SANTOS, D. C. **Na Trilha do Cangaço:** As representações das relações de gênero nos filmes Corisco e Dadá e Baile Perfumado. (Dissertação). PPG-EIMGF. UFBA, Salvador, BA: 2012. Disponível em: < http://www.ppgnei.m.ffch.ufba.br/_ARQ/Dissertacao%20Final.pdf >. Acesso em: 05 ago. 2015.

OLIVEIRA, M. P. **Grande Sertão: veredas do diálogo entre cinema e literatura.** In: XI Congresso Internacional da ABRALIC. Tessituras, Interações, Convergências. São Paulo, SP: USP. 2008. 05 p. Disponível em: < http://www.abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/064/MARINYZE_OLIVEIRA.pdf >. Acesso em: 28 mai. 2015.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. Em busca de uma outra História: imaginando o imaginário. Revista Brasileira de História, n. 29, 1995.

PINTO, L. A. **Lutas de família no Brasil.** v. 263. São Paulo, SP: Companhia Editora Nacional, 1980. 194 p.

PONTUSCHKA, N. N; PAGANELLI, T. I; CACETE, N. H. **Para Ensinar e Aprender Geografia**. 3ª ed. – São Paulo, SP: Cortez, 2009. (Coleção docência em formação. Série Ensino Fundamental). 384 p.

PORTUGAL, J. F; MARTINS, V. A. (Org.). **Cartografia, cinema, literatura e outras linguagens no ensino de geografia**. 1 ed. – Curitiba, PR: CRV, 2012. 272 p.

RELPH, E. C. **As bases Fenomenológicas da Geografia**. Revista de Geografia, vol.4/nº7, AGETEO - Rio Claro, São Paulo, 1979. In: SUERTEGARAY, D. M. A. *Espaço Geográfico Uno e Múltiplo*. Revista Electrónica de Geografía Y Ciencias Sociales. Universidade de Barcelona. ISSN: 1138-9788. Depósito Legal: B. 21.741-98. Nº 93, 15 de jul. 2001. Disponível em: < <http://www.ub.edu/geocrit/sn-93.htm> >. Acesso em 08 nov. 2015.

RODRIGUES, J. H. **Filosofia e História**. Rio de Janeiro, RJ: Nova Fronteira, 1981. 129 p.

RODRÍGUEZ, F. **Uma revisão do conceito de classe social marxista**: da polaridade entre burguesia e proletariado a uma polaridade entre sociedade e excluídos. Anais do V Simpósio Internacional Lutas Sociais na América Latina. Londrina, PR: UEL, 2013. Disponível em: < http://www.uel.br/grupo-pesquisa/gepal/v5_franco_GIII.pdf >. Acesso em: 26 set. 2015.

ROSA, J. G. **Grande sertão veredas**. 4ª ed. Rio de Janeiro, RJ: José Olympio, 1965. 608 p.

SALLES, W. **Entrevista**. 01, mai. 2002. Disponível em: < <http://www.criticos.com.br/> > Acesso em 30 mai. 2015.

SANTOS, M. **A revolução tecnológica e o território**: realidades e perspectivas. Terra Livre, 1991. 152 p.

_____. **Pensando o espaço do homem**. 4. ed. São Paulo, SP: Hucitec, 1997a. 96 p.

_____. **A Natureza do Espaço. Técnica e Tempo. Razão e Emoção**. 2. ed. São Paulo, SP: Hucitec, 1997b. 392 p.

_____. **Espaço e Método**. 4. ed. São Paulo: SP. Nobel, 1997c. 120 p.

_____. 1926-2001. **A Natureza do Espaço: Técnica e Tempo, Razão e Emoção** / Milton Santos. – 4. ed. 7. reimpr.- São Paulo: SP. Editora da Universalidade de São Paulo, 2012.- (Coleção Milton Santos; 1).

SCHALTENBRAND, G. **Conciencia, sucesión e infinito**. In: La mente y el tiempo. Caracas: Monte Ávila Editores, 1973. pp. 21-46.

SILVA, M. V. **Diversidade humana, relações sociais de gênero e luta de classe**: emancipação para além da cultura. Em Pauta, Rio de Janeiro, RJ. v. 9, n. 28, p. 51-63. Dez, 2011. Acesso em: < <http://www.epublicacoes.uerj.br/index.php/revistaempauta/article/view/2933/2097> >. Acesso em: 10 set. 2015.

SILVA, R. C; SANTOS, E. A. **A Educação Como Complexo Ideológico Transformador**: da ação teórica à ação objetiva. In: VIII Colóquio Internacional Paulo Freire. *Educação Como Prática da Liberdade: saberes, vivências e (re)leituras em Paulo Freire*. Recife, PE: UFPE,

2013. Disponível em: < <http://coloquio.paulofreire.org.br/participacao/index.php/coloquio/viii-coloquio/paper/viewFile/439/235> >. Acesso em: 01 ago. 2015.

SILVA, J. **Nos labirintos da lei: a retórica da reforma agrária no Estado Democrático de Direito - Brasil 1995/2006**. Revista História, vol. 28. n. ° 2. Franca: SP, 2009. Disponível em: < http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-90742009000200016&lang=pt >. Acesso em: 20 nov. 2015.

SILVA, K. V; SILVA, M. H. **Dicionário de Conceitos Históricos**. Ed. Contexto. São Paulo: SP. 2ª ed. 2006. 440 p.

SILVEIRA, S. A. **Exclusão Digital: a miséria na era da informação**. São Paulo: Perseu Abramo, 2001. 48 p.

SOUSA, R. G. **Lei de Terras de 1850**; Portal Brasil Escola. Disponível em < <http://www.brasilescola.com/historiab/lei-terras-1850.htm> >. Acesso em 20 de novembro de 2015.

SOUSA, S. T. **Luta de classes no campo e a construção do território camponês**. IV Simpósio Internacional de Geografia Agrária. V Simpósio Internacional de Geografia Agrária. Niterói, RJ: 2009. Disponível em: < <http://www.uff.br/vsinga/trabalhos/Trabalhos%200Completos/Suzane%20Tosta%20Souza.pdf> >. Acesso em: 01 nov. 2015.

SUERTEGARAY, D. M. A. **Espaço Geográfico Uno e Múltiplo**. Revista Electrónica de Geografía Y Ciencias Sociales. Universidade de Barcelona. ISSN: 1138-9788. Depósito Legal: B. 21.741-98. Nº 93, 15 de jul. 2001. Disponível em: < <http://www.ub.edu/geocrit/sn-93.htm> >. Acesso em 08 nov. 2015.

VASCONCELOS, V. N. P. **Mulher séria” e “cabra-macho: por outras representações de gênero no Sertão baiano**. ANPUH – XXV SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA – Fortaleza, CE: 2009. 08 p. Disponível em: < <http://anpuh.org/anais/wp-content/uploads/mp/pdf/ANPUH.S25.1200.pdf> >. Acesso em: 20 out. 2015.