

A INFÂNCIA EM ABRIL DESPEDAÇADO

CHILDHOOD IN ABRIL DESPEDAÇADO

ROURE, Glacy Queiros de
glacyy@terra.com.br
PUC – Pontifícia Universidade Católica de Goiás

SÁ, Ana Carolina Roure Malta de
carolroure@hotmail.com
UAB/UnB – Universidade de Brasília e Faculdade Mauá

RESUMO Este estudo é vinculado à pesquisa *Arte, psicanálise e educação: procedimentos estéticos no cinema e as vicissitudes da infância* (FE-CEPAE/UFG, PUC/GO, UEG-Goiás e UNB/Brasil) e também ao *Grupo de estudos e pesquisa: educação, infância, arte e psicanálise* – GEPEIAP/CNPq. Referendado pela teoria psicanalítica, pelas reflexões de Giorgio Agambem e pela teoria fílmica, este artigo propõe uma reflexão acerca da intrínseca relação entre infância, linguagem e condição humana no filme *Abril despedaçado* (2002), de Walter Salles, a partir do personagem Pacu. A reflexão apresenta, ainda, a necessidade de se considerar, nos estudos realizados sobre “Infância e cinema”, a presença do (in)visível e do (ir)representável, que constituem tanto a “experiência traumática da infância” quanto “o vir a ser humano”.

Palavras-chave: Cinema. Educação. Infância. Psicanálise.

ABSTRACT This study is linked to the research *Art, psychoanalysis and education: Aesthetical procedures in the cinema and the vicissitudes of childhood* (FE-CEPAE/UFG, PUC/GO, UEG-Goiás, and UnB/Brasilia) and to the Study and Research Group on Education, Childhood, Art and Psychoanalysis – GEPEIAP/CNPq. Based on psychoanalytic theory, on the reflections of Giorgio Agambem and film theory, this article proposes a reflection regarding the intrinsic relation between childhood, language and the human condition in the feature film *Behind the Sun (Abril Despedaçado, 2002)*, by Walter Salles, with a focus on the figure of Pacu. This reflection also points out to the need to consider the presence of the (in)visible and the (un)representable dimensions, constituting both the “traumatic experience of childhood” and the “human come-to-be”, in the studies on childhood and cinema.

Keywords: Childhood. Cinema. Education. Psychoanalysis.

1 INTRODUÇÃO

Este estudo é vinculado à pesquisa em andamento *Arte, psicanálise e educação: procedimentos estéticos no cinema e as vicissitudes da infância* (FE-

CEPAE/UFG, PUC/GO,UEG-Goiás e UNB/Brasil), e também ao *Grupo de estudos e pesquisa: educação, infância, arte e psicanálise* – GEPEIAP/CNPq.

Para a psicanálise, a infância é concebida como o tempo e o momento em que um corpo ainda despedaçado, tocado pela linguagem, apresenta-se como uma possível unidade imaginária, ilusória sim, mas necessária, para que um possível nome ali se inscreva e um “eu” se produza. É ainda o lugar do mais puro desamparo face ao amor, a demanda e gozo do Outro: ganhos e perdas, sonho e trauma. É preciso, então, esquecer para poder lembrar, ou seja, é preciso falar. Tempo em que do esquecimento se fará memória e dos sons se fará palavra (ROURE, 2014).

Nesse tempo, é possível experienciar, face ao Outro, duas dimensões necessárias à constituição do humano: a dimensão do tempo e a dimensão do espaço, sendo ambas constituídas pela experiência da linguagem. Afinal, é a inscrição de tais dimensões no corpo de um sujeito falante que o permitirá ser quem é e não um outro qualquer. A infância é, então, tempo e espaço da linguagem e, por isso mesmo, reveladora de uma estranha temporalidade, *nachträglich*¹ envolvendo seu duplo sentido – progressivo e regressivo. É espaço do imprevisto, do (im)possível, do (i)representável e do (a)temporal, espaço do acaso e do mistério (ROURE, 2015).

Mas se Freud, a partir da lógica do inconsciente, reconhece a importância desse tempo na constituição do psiquismo e na produção de um sujeito desejante, é em uma direção mais ou menos próxima que Giorgio Agamben (2008), utilizando-se de reflexões benjaminianas, pode tomar a infância como lugar lógico para se pensar a relação experiência e linguagem e a constituição do humano.

[...] infância e linguagem parecem assim remeter uma à outra em um círculo no qual a infância é a origem da linguagem e a linguagem é origem da infância.[...] Nós não encontramos jamais o homem separado da

¹Segundo Laplanche e Pontalis (1992, p.33), os termos *nachtraglichkeit-nachträglich*, são frequentemente utilizados por Freud com relação a temporalidade e causalidade psíquica: “Há experiências, impressões, traços mnésicos que são posteriormente remodelados em função de experiências novas, do acesso a outro grau de desenvolvimento. Pode então ser-lhe conferida, além de um novo sentido, uma eficácia psíquica”.

linguagem e não o vemos jamais no ato de inventá-la.... É um homem falante que nós encontramos no mundo, um homem que fala a um outro homem e a linguagem ensina a própria definição do homem. É através da linguagem, portanto, que o homem como nós conhecemos se constitui como homem (2008, p.50-60).

Tornar-se humano e, portanto, necessariamente desejante, eis a grande tarefa a ser empreendida por cada um de nós, uma tarefa que a infância – a ser bordejada no cinema – concebida como espaço e tempo de linguagem, parece nos poder (re)-velar.

Mas como pensar a relação infância e cinema tendo em vista tais pressupostos? Sustentar a importância de um olhar que venha a bordejar a experiência “não visível” da infância implica conceber um cinema que não se submeta à função do espetáculo e do entretenimento, mas que, segundo Aumont (2006, p.73), possa ser pensado como “[...] arte da ‘coisa’, a arte do encontro com o real”. Afirmação que pode ser melhor entendida à luz da declaração proferida por Jean-Luc Godard em entrevista concedida a Win Wenders, no Documentário *Quarto 666* (1982): “[os filmes] eles são o invisível. O que não se pode ver é o inacreditável e a tarefa do cinema é mostrar o que não se pode ver” (ROURE, 2014)². Isso porque, marcado por procedimentos estéticos produtores de rupturas e estranhamentos, o cinema de arte pode tornar visível o que não se pode ver. Isto é, um cinema capaz de colocar em causa o poder “evidencial” da imagem e sua ilusão referencial, produzindo ao mesmo tempo certa experiência com o real que cerca a

²“Mas o que significa a afirmação realizada por Jean-Luc Godard: ‘a tarefa do cinema é mostrar o que não se pode ver’? Para pensarmos sobre ela, tomamos mais uma vez como referência as reflexões de Jacques Aumont, agora sobre o trabalho deste diretor, realizadas em *O olho interminável [cinema e pintura]* (2006). Segundo este autor, ‘mostrar ou deixar ver’ foi o grande enigma do cinema e que Godard sonhou realizar em seus trabalhos a um só tempo. O paradoxo do pintor/diretor poderia ser formulado da seguinte forma: ‘[...] o que mostro só existe através do olhar que lanço, mas gostaria que o vissem assim, sem que tivesse de mostrá-lo (2006, p.230)’. Ele descreve, ainda, que a direção dada por Godard seria a de um aprendizado do olhar: ‘[...] como, pouco a pouco, olhar melhor, para em seguida deixar ver (2006, p.230)’. Ainda para Aumont, na obra de Godard, ‘ousar’ seria sua palavra guia: ‘[...] ousar não se deter na pintura nem no cinema, ousar questionar, o mais profundamente, a própria relação da representação com o visível (2006, p.231)’. Com certeza, a formalização estética proposta por Godard em sua obra cinematográfica não diz respeito ao modo como “vemos” as imagens e interpretamos o mundo, mas em como nós a “olhamos” e como esta nos “olha”. E, nesse ponto, nos perguntamos se no encontro com a obra deste diretor não estaríamos sob a égide do “olhar”, domínio do real? (ROURE, 2014)”.

infância e que pode (ou não) ser captado.

É importante destacar que, apesar de grande parte dos trabalhos que privilegiam a relação “Infância e cinema” optarem por tornar “visível” as múltiplas representações que a infância tem sido submetida em filmografias produzidas “com” e “sobre” crianças, em nossa pesquisa, propomos uma espécie de inversão: do lugar de objeto “visto” e “descrito”, a infância – passa a funcionar como “tempo” possível de se “olhar”, *justamente*, o (in)visível e o (in)transmissível que cerca essa experiência - por demais significada - e, assim, “iluminar” a presença (in)visível de uma outra infância, essa sim determinante na produção de uma experiência humana (ROURE; SA, 2015).

Isto posto, vamos ao filme. *Abril despedaçado*, uma adaptação cinematográfica de Walter Salles do romance homônimo do escritor albanês Ismail Kadaré, que retrata uma tradição familiar antiga na Albânia, baseada em um ciclo de matança por uma dívida de sangue, amparada por uma legislação: o *Kanun*. O romance narra a história de um rapaz que mata um integrante da família rival, para fazer justiça pela morte de seu irmão. Depois de um pequeno espaço de tempo, é a sua vida que deverá ser oferecida para que a outra família possa vingar a morte de seu ente.

Nessa releitura fílmica realizada por Walter Salles, com a direção de fotografia de Walter Carvalho, a história é transposta para o sertão nordestino, em 1910. Walter Salles aproveitou o caráter universal dessa tradição de vingança de sangue, presente em diferentes culturas, inclusive no nordeste brasileiro, para adaptar a história de Kadaré ao cinema. Coube ao diretor acrescentar em seu roteiro o menino Pacu que tem por volta de 10 a 11 anos de idade. Apesar deste personagem não estar presente no romance literário, Pacu será determinante na releitura da trama proposta por Walter Salles³.

No enredo, Tonho (Rodrigo Santoro), um rapaz de 20 anos, é convocado por seu pai para vingar a morte de Inácio (Caio Junqueira), seu irmão mais velho,

³Vale a pena destacar que essa mesma estratégia foi utilizada por Walter Salles em *Central do Brasil*(1998). Também neste filme, caberá ao menino Josué (Vinicius de Oliveira) ao lado de Ana (Fernanda Montenegro), colocar em questão a nossa condição de humanos.

assassinado por um membro da família inimiga, devido a uma antiga disputa por posse de terras. Quando ele cumpre a sua missão, coloca a sua vida em risco, já que, depois de um curto período de trégua, passará a ser perseguido e provavelmente morto por um membro da família Ferreira, como dita o código de honra e de vingança desta lei soberana.

Mas, se de modo geral, esse filme é geralmente tomado como a história da vingança de sangue entre as famílias Breves e Ferreira, no recorte que aqui apresentamos, esse filme parece-nos ser uma história de amor: do amor incondicional entre dois irmãos Tonho e Pacu (Ravi Ramos Lacerda). Ela termina quando o menino Pacu assume o lugar de morte destinado a Tonho e instaura um outro “tempo” em que a experiência do desejo, sua e de seu irmão, podem se fazer presente.

Conforme afirmamos anteriormente, pensar em um cinema cuja estética possibilite-nos bordejar com o olhar o traumático que cerca a experiência (in)dizível da infância tem feito parte de nossas pesquisas já há algum tempo no GEPEIAP. Isso porque, nesta forma de arte, é possível observar uma espécie de presentificação do real daquilo que não pode se inscrever no campo simbólico dos discursos (objetificação imaginária do real) (MARQUES, 2012).

Daí a importância de uma análise fílmica que se detenha nos procedimentos estéticos utilizados na produção da narrativa fílmica, uma análise que se detenha no “entre”:[...] não mais as coisas definidas mas o que há entre elas as coisas” (AUMONT, 2006, p.231). Na direção oposta a uma análise aprisionada à narração, ao sentido e à comunicação, pensar o “entre” em uma análise fílmica seria, segundo Jacques Aumont (2006), tomar a forma - o zoom, a redução progressiva do espaço, as circunstâncias da imagem e dos sons, os incidentes do campo/contracampo - como produtora de uma experiência do olhar, como possibilidade de um possível bordejamento do real.

Neste trabalho, dentre os inúmeros dispositivos fílmicos possíveis de serem eleitos para uma análise, escolhemos apenas dois: o texto narrado pelo personagem Pacu e as imagens produzidas pela fotografia de Walter Carvalho. Assim sendo, em um primeiro momento, a partir das reflexões realizadas por Giorgio Agambem (2008)

focalizaremos a partir da análise do texto narrado por Pacu, sua experiência com a linguagem - e seus estranhamentos-e os efeitos desta experiência na constituição do humano (AGAMBEM, 2005). Em um segundo momento, a análise se deterá na fotografia de Walter Carvalho cuja estética – sombra/luz –é capaz de(re)velar o modo como o olhar -seja o “olhar” de Pacu, seja o “olhar” de Tonho, seja o “olhar” da camisa manchada de sangue– comparece na cena fílmica produzindo, tanto entre os personagens quanto no espectador, uma “experiência insólita do olhar” (HUBERMAN, 1998). Uma experiência capaz de “dar a ver” os sentimentos de fascinação, estranhamento e horror que cercam tanto a “experiência traumática da infância” quanto o “vir a ser humano”. Para tanto, escolhemos as imagens que compõem as três primeiras cenas que dão início ao filme.

2 O MENINO PACU: A INFÂNCIA COMO “EXPERIÊNCIA”, OS (DES)LIMITES DA LINGUAGEM E A CONSTITUIÇÃO DO HUMANO.

Em *Abril Despedaçado*, a presença do personagem Pacu ajuda-nos a pensar não somente o que de real cerca a experiência da infância, tendo como referência a emergência da experiência-limite do olhar, mas também, em como se dá e o que significa, neste tempo – tempo da infância – a experiência da entrada no campo da linguagem. Em relação a este último aspecto, é a relação de Pacu com a linguagem que nos permite pensar na reflexão singular realizada por Giorgio Agambem sobre o conceito de infância no livro *Infância e história: história e destruição da experiência* (2005) como dimensão original do humano. Nessa obra, o conceito de infância é elevado a um lugar lógico – infância do homem – para se pensar os (des)limites da linguagem, ou melhor, a experiência da linguagem. Isso significa pensar a infância como espaço de uma íntima relação entre experiência e linguagem a partir da qual será possível fazer uma experiência autêntica, “uma experiência que se sustém somente na linguagem”. (AGAMBEM, 2005, p.11). O que implica, para o sujeito, uma possível transformação do mundo fechado dos signos para o mundo aberto de possíveis enunciações.

Somente a linguagem humana acrescenta significação a um sentido outro e transforma o mundo fechado do signo no mundo aberto da expressão semântica. Por isso a linguagem humana – como observa Jakobson – é o único sistema de signos composto de elementos (os fonemas) que [...] são, ao mesmo tempo, significantes e desprovidos de significados (AGAMBEM, 2005, p. 75).

Para este o autor se a infância, como experiência da passagem da pura língua (sistema de signos) ao discurso, é o propriamente humano, isso o permite pensar numa infância do homem.

Se não houvesse a experiência, se não houvesse uma infância do homem, certamente a língua seria um “jogo”, cuja verdade coincidiria com o uso correto segundo regras lógico-gramaticais. Mas, a partir do momento em que existe uma experiência, que existe uma infância do homem, cuja expropriação é o sujeito da linguagem, a linguagem coloca-se então em que a experiência deve tornar-se verdade (AGAMBEM, 2005, p.62).

Conforme é possível observar, neste trabalho, a infância, deixa de ser concebida em sua dimensão cronológica, como fases de desenvolvimento ou conjunto de habilidades e competências, cujo objetivo é chegar à fase adulta, dotada de uma razão que a possibilite dominar os acontecimentos da vida, fazendo desta um mundo “sem mistério”. A infância é então elevada a um estatuto lógico para se pensar o homem, como sujeito da linguagem e do desejo.

É por isso que, neste filme, acentuamos a posição ocupada pelo menino Pacu na trama realçando a sua relação “aberta” com a linguagem. Jogando com as palavras “já ditas” por seu pai ele recupera seu “poder de estranhamento” (AGAMBEM, 2005) introduzindo um “sentido outro” numa narrativa sustentada pela família Breves e que se apresentava, até então, como verdade:

“Foi assim que começou a briga. O pai disse que é olho por olho. E foi olho de um por olho de outro. Olho de um por olho de outro que todo mundo acabou ficando cego. E em terra de cego quem tem um olho só todo mundo acha que é doido.”

É nessa condição de quem interfere no código (sistema de signos) e produz um outro campo de significação (condição da linguagem humana) que Pacu será, por diversos momentos do filme, o *único* personagem capaz de “olhar” e “dar

a ver” o que restou da família Breves. Vejamos como no texto em que ele narra a história da família Breves - “Nóis vive no Riacho das alma. O riacho foi embora, só ficaram as almas” -ele é capaz de revelar– na linguagem –a verdade até então (in)dizível) que cerca sua família: “só ficaram as alma”⁴.

Mas Pacu é também o contador de histórias que se atormenta por não conseguir de outras histórias se lembrar. No decorrer do filme nós o veremos enunciar: “Tô aqui tentando alembra de uma história. Às vezes eu alembro, as vezes eu, esqueço.” A essa necessária angústia do esquecimento experienciada por Pacu sua mãe responderá: “Pois esqueça”⁵.

Mas se a produção de uma outra memória deve ser “esquecida” por Pacu, será com o livro presenteado por Clara, a brincante, – e auxiliado por suas imagens - que esse menino colocará em ato a produção de novas histórias e, desse modo, trará à cena a possibilidade de uma outra memória marcada pelo amor e pelo desejo.

“Um dia a sereia subiu pra riba do mar e viu o Juazeiro, as vaca, as montanha, capim e quando ela olhou pra cima da casa de rapadura ela viu o galinho do pescoço pelado cantando pra ela. Ah! Ela se engraçou. E foi vendo as nuvem, a cana, a bolandeira. Ela achou tudo lindo. Mas o que ela gostou mesmo foi quando ela viu o menino.”

Misturando significantes pertencentes a sua história – juazeiro, rapadura, vaca, montanha, capim, sapo, cobra, cana, bolandeira - Pacu constrói estranhas histórias que dizem de um (im)possível encontro. Veremos no decorrer do filme, que o ato que comete em favor da condição desejante de Tonho terá uma relação direta

⁴Mas se a relação entre linguagem e verdade é destacada nas reflexões realizadas por Giorgio Agambem em *Infância e história: história e destruição da experiência* (2005), não podemos deixar de ressaltar o quanto a relação linguagem, verdade e inconsciente é fundamento na reflexão psicanalítica. É conhecida a afirmação de Jacques Lacan em *A coisa freudiana* (1998, p. 410): “Eu, a verdade, falo.”

⁵Para um maior aprofundamento sobre a tensão sempre presente na dialética entre memória e esquecimento e a impossibilidade de separação entre estas, ver o artigo de Marcio Seligmann (2000) “A história como trauma”.

com os efeitos de uma narrativa que constrói – aparentemente sem sentido -e que diz do encontro de amor entre a sereia e o menino.

“A sereia não podia viver mais o menino porque no lugar das pernas ela tem rabo de peixe e a bichinha não podia caminhar! Então ela ficou com raiva e pulou o mar! E começou a se enrolar com as cobra e brigar com os sapos. Mais aí a sereia começou a ficar com saudades do menino e começou a cuspir fogo e soltar fumaça. Foi aí que o menino subiu em cima de um boi velho todo cansado, no chão e correu atrás da sereia. Foi Pocotó, pocotó atrás da sereia. E se embrenhou no meio do mato por dentro das canas e quando abriu o ultimo feixe de cana ele chegou no meio do mar e encontrou a sereia.”

No decorrer do filme será possível perceber que será a experiência de subversão “com a linguagem” que possibilitará a Pacu subverter a história de vingança e de morte herdada e transmitida como signos por seus pais será acentuada a partir do momento em que Pacu começa – com o livro de Clara - “inventar” histórias que beirem o (im)possível, uma história de amor. É não é esse o ato produtor de uma condição humana que Giorgio Agambem destaca em suas reflexões? Romper o mundo fechado dos signos transformando-os em uma outra coisa passível de ser dita.

É o fato de que o homem tenha uma infância [...] a romper o mundo fechado do signo e a transformar a pura língua em discurso humano, o semiótico em semântico. Na medida em que possui uma infância, em que já é sempre falante, o homem não pode entrar na língua como sistema de signos sem transformá-la radicalmente, sem constituí-la como discurso. [...] Mas o humano propriamente nada mais é que essa passagem da pura língua ao discurso; porém este trânsito, este instante, é a história (2005, p. 68).

Desde o início do filme veremos que será ao menino Pacu que caberá a insistência em solicitar a Tonho a “subversão da lei soberana”, encarnada pelo Pai. Já em uma das cenas iniciais, o pai (José Dumont) lembra a Tonho que chegou o tempo de cumprir sua “obrigação” e vingar a morte do irmão. Consciente da dimensão mortífera que cerca a lei do Pai, duvidando do significado de uma obrigação já esvaziada de sentido, Pacu alertará a Tonho:

“Pai:_ O sangue amarelou. Tonho... você sabe qual é sua obrigação.
Pacu: Vai não Tonho! Vai não!
Mãe:_ A alma de seu irmão não encontrou sossego
Pai:_ Ele fez o que tinha de fazer e agora é a vez de Tonho.
Pai:_ Preste atenção menino, teu avô, teus tios, teu irmão mais velho, eles tudo morreram por nossa honra e por essa terra. E um dia pode ser tu. Tu és um Breves. Eu também já cumpri minha obrigação. Se não morri foi porque Deus não quis.”

Para pensarmos sobre a discursividade da família Breves suportada pela ideia de “destino”, retomemos algumas das reflexões de Lyotard (1997) sobre as narrativas míticas e o tempo. Em “O tempo, hoje (1997)”, este autor afirma que para controlar o tempo, a humanidade desde as suas origens criou um meio específico e próprio, as narrativas míticas. Nessa forma de narrativa, qualquer acontecimento deve subordinado ao passado e não ao futuro, neutralizando assim qualquer traço de contingência.

O mito permite, de facto, colocar uma sequência de acontecimentos num quadro constante onde o início e o fim de uma história formam uma espécie de ritmo ou rima, como o escrevia Holderlin. A ideia de destino que prevaleceu durante muito tempo nas comunidades humanas [...] pressupõe a existência de uma instância intemporal que ‘conhece’ na sua totalidade a sucessão dos momentos que constituem uma vida, individual e coletiva. (LYOTARD, 1997, p. 74)

É interessante perceber que não virá de Tonho a necessidade de se contrapor a ideia de destino destacada pelo pai, mas virá do menino Pacu, ainda sem nome, a necessidade de se subverter a demanda paterna: “Vai não Tonho! Vai Não!” Em um outro momento do filme, face ao desejo proibido de Tonho em reencontrar Clara, Pacu lhe dirá: “Você tem que ir!”

Ao instigar Tonho a transgredir e quebrar a lógica de uma “narrativa mítica” que faz da tradição um destino mortífero, Pacu insere um “outro elemento” na cadeia significativa que dava suporte a essa narrativa: o desejo. E será na direção da subversão de “signos já transmitidos” e na produção de sujeitos humanos e, por isso, desejantes que Pacu, no decorrer de todo o filme, conduzirá toda a trama narrativa.

3 A FOTOGRAFIA DE WALTER CARVALHO E O OLHAR EM ABRIL DESPEDAÇADO

Abril Despedaçado é um filme marcado por um número reduzido de diálogos onde a maioria deles tem Pacu como um dos interlocutores. Mas se a palavra não parece comparecer na boca dos personagens, podemos afirmar que as imagens e, de modo conseqüente, o olhar, parecem ser eleitos como dispositivos estéticos para a transmissão desta história de amor. Nesse momento vale a pena situar o papel da fotografia de Walter Carvalho na condução da narrativa fílmica.

Sabe-se que o diretor de fotografia é o responsável por transformar as ideias do cineasta em imagens. Sua função é lidar com a luz e com a câmera a fim de viabilizar as escolhas do diretor do filme. Por isso, ele deve ser um conhecedor da técnica, já que o seu papel é criar imagens, mesmo em condições adversas. Entretanto, o seu conhecimento deve transcender a sua capacidade técnica de saber operar uma câmera ou utilizar bem os refletores, visto que, com esse domínio, ele consegue alcançar resultados eficazes e garantir ao filme uma linguagem convencional, mas para alcançar uma linguagem poética é necessário que o fotógrafo alie técnica e criação.

Dispositivos como iluminação contrastada, a ausência de foco no plano, enquadramentos em primeiríssimo plano e plano detalhe, recorrentes em sua obra, são trabalhados de modo a transgredir a forma naturalista de representação no cinema. Esses elementos estruturantes, que constituem a estética do filme, tornam-se essenciais e imprescindíveis na análise fílmica que realizamos neste trabalho uma vez que esses procedimentos são capazes de “produzir” uma experiência capaz de “dar a ver” os sentimentos de fascinação, estranhamento e horror que cercam tanto a “experiência traumática da infância” quanto o “vir a ser humano”. Dito de outro modo, foi a leitura dos procedimentos estéticos utilizados por Walter Carvalho nas imagens que compôs para este filme que nos possibilitou bordejar o (in)visível e o (i)representável que cerca não apenas a infância de Pacu mas toda e qualquer infância, além de permitir-nos caminhar para além do “conteúdo fílmico” de

Abril despedaçado, ou seja, para além da história de vingança entre as famílias Breves e Ferreira⁶.

Além do mais, temos como pressuposto que toda a estrutura do filme *Abril Despedaçado* pode ser apreendida a partir das imagens que Walter Carvalho propõe para as três primeiras cenas que dão início ao filme, a saber: 1ª cena: o menino Pacu; 2ª cena: a camisa manchada de sangue ao vento; 3ª cena: a bolandeira.

3.1 O MENINO PACU: NARRADOR DA HISTÓRIA QUE NÃO PODE SER ESQUECIDA

A primeira cena do filme é realizada com uma câmera em movimento que segue a silhueta de Pacu, enquanto ele caminha. O garoto é enquadrado no centro e em primeiro plano. A iluminação claro-escuro é responsável por imprimir à fotografia contrastes entre o preto e o azul. O enquadramento em primeiro plano e o céu claro da madrugada, quase dando lugar ao amanhecer do dia, evidenciam um Pacu tomado pela sombra, completamente escurecido, assim como os galhos tortuosos e secos das árvores que compõem a paisagem. Com uma fotografia expressionista, que confere uma tonalidade sombria e tensa à cena, essa primeira sequência do filme é o anúncio da morte de Pacu, que ocorrerá ao final da narrativa.

⁶Para o crítico de cinema Jean-Claude Bernadet (2004, p.16-17): “Quase sempre, quando falamos de filmes, não é deles que falamos e sim dos andaimes interpretativos que erguemos em volta deles. Quando a obra é narrativa ou expositiva, a nossa ilusão até pode ter algum fundamento, mas em geral nosso discurso se refere ao enredo e às suas possíveis significações psicológicas, morais, sociais ou outras. Quando o filme não é nada mais do que é, quando não é simples suporte instrumentalizado para transmitir informações, isto é, quando a forma é o conteúdo e o conteúdo é a forma, o discurso descritivo, beira o impossível”.

Figura 1: Pacu caminha para a morte



Fonte: *Abril despedaçado*.

A imagem constituída pela sombra que escurece a figura de Pacu, deixando apenas sua silhueta em evidência, metaforiza a própria inevitabilidade da morte daqueles que estão aprisionados por uma narrativa sustentada pela ideia de “destino” e de “vingança”. Essa sequência inicial é marcada pelo não dito, já que, até então, nenhuma referência explícita é feita ao destino mortífero conferido aos integrantes da família Breves. A sombra torna-se, então, elemento estruturante da narrativa que, não somente nessa cena, mas em outras também, será representativa da relação estabelecida entre Pacu e a morte.

É Pacu, ou melhor, sua silhueta que aparece na primeira cena do filme como “narrador” e “testemunha” de uma história a ser contada⁷. A escolha e a centralidade deste personagem, neste primeiro plano, permitem-nos supor a sua importância na trama. Sob o céu azulado da madrugada, cercado por tantas sombras, com o chapéu e a arma de Tonho, ele caminha em direção à morte que escolheu e, ao

⁷O conceito de testemunha pode ser aqui remetido as reflexões de Felman (2000, p. 16): “[...] o fardo do testemunho [...] é radicalmente único, não intercambiável e um fardo solitário [...] testemunhar (bearwitness) é agüentar (bear) a solidão de uma responsabilidade e agüentar (bear) a responsabilidade, precisamente, desta solidão. Ainda assim, a designação para testemunhar é, paradoxalmente, uma designação para transgredir os limites daquela posição isolada, para falar intercedendo pelos outros e para ou outros [...] A testemunha escreve Lévinas, ‘testemunha sobre aquilo que foi falado por meio dele’. [...] Pelo fato do testemunho ser dirigido a outros, a testemunha, de dentro da solidão de sua própria posição, é o veículo de uma ocorrência, de uma realidade, de uma posição ou de uma dimensão para além dele mesmo”.

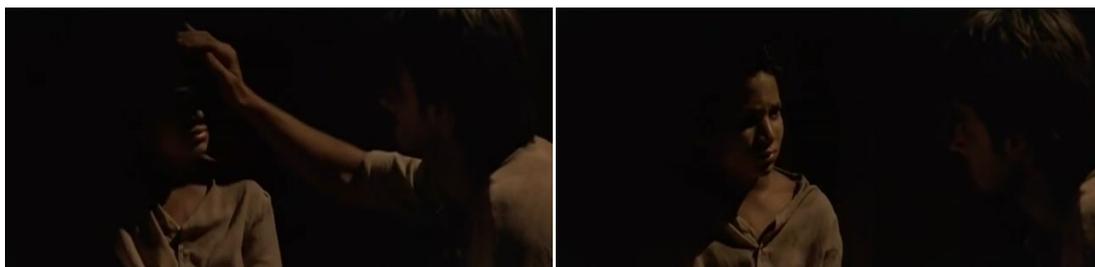
caminhar, narra sua luta contra o esquecimento. Ainda que ele construa novas histórias, o drama ao qual ele se refere neste momento é a impossibilidade de acessá-las, o que lhe permitiria construir uma outra memória e, conseqüentemente, uma outra narrativa para sua família. Ele não sabe, mas suspeita que tal esquecimento seja efeito de uma herança familiar em que apenas uma única história pode ser transmitida.

Assim, tomado por uma sombra que oblitera a sua imagem, Pacu narra a história que não pode ser esquecida, mas não sem se incluir e, assim, produzir um “outro sentido” de modo que o “destino” de Tonho permaneça aberto. Ao caminhar rumo ao fim que ele mesmo determinou a si próprio ele acaba por produzir uma outra narrativa e, conseqüentemente, uma outra memória.

“Meu nome é Pacu. É nome novo, tão novo que ainda nem peguei costume. Tô aqui tentando lembrar de uma história. As vezes eu alembro, as vezes eu esqueço. Vai ver que é porque tem outra que eu não consigo arrancar da cabeça. É a minha história, de meu irmão.”

No decorrer do filme, as sombras acompanham Pacu, como acontece em uma das primeiras cenas do filme, quando o garoto acorda no meio da noite, após sonhar com a morte de seu irmão mais velho, Inácio. Nessa sequência, Pacu acorda sobressaltado e Tonho conversa com ele a fim de acalmá-lo. A conversa entre os dois irmãos é enquadrada em primeiro plano. A luz é projetada lateralmente, iluminando partes do rosto de Pacu de sua roupa e de Tonho, estabelecendo um forte contraste com outras partes sombreadas e com o fundo preto do quadro.

Figura 2: Iluminação contrastada



Fonte: Abril despedaçado: diálogo com o Tenebrismo de Caravaggio.

O uso da luz, nessa sequência e em outras também, dialoga com a técnica utilizada por Caravaggio em suas obras. Esse artista barroco, também mencionado por Walter Carvalho, em suas entrevistas, ficou conhecido justamente por inventar uma técnica de pintura conhecida como Tenebrismo, que consistia em explorar o recurso da luz lateral para produzir uma iluminação fortemente contrastada (SÁ, 2014)⁸.

A iluminação contrastada em *Abril despedaçado*, do mesmo modo que o Tenebrismo de Caravaggio, metaforiza movimentos opostos na narrativa. O claro-escuro tão marcante da fotografia é capaz de metaforizar os sentimentos conflituosos das personagens, que vivenciam o dilema de permanecerem aprisionados à tradição. O que possibilita ao espectador “experienciar” o estado de angústia e sofrimento vivenciados por Pacu.

A luz e a sombra, evidentes no rosto do menino, também expressam a oposição entre vida e morte, tão presente na história. A morte é quase uma personagem protagonista da narrativa. Ela está presente do início ao fim da história sendo ora representada pela sombra que invade o casarão da família, ora pela camisa manchada de sangue ao vento e, de modo, absolutamente especial, pela sombra que contorna o rosto e o corpo de Pacu⁹.

3.2 A CAMISA MANCHADA DE SANGUE AO VENTO

Nessa cena, a família Breves observa a camisa manchada de sangue, o que significa que logo Tonho terá que cumprir a sua missão de vingar a morte de seu irmão. A camisa balançando ao vento é enquadrada no centro. O plano seguinte

⁸Para Trevisan (2003, 241), essa técnica de iluminação “[...] dotou a Arte Barroca de seu recurso estilístico por excelência: o contraste. Efetivamente, o eros barroco é um eros de antítese, de oposições estridentes, de sentimentos conflituosos. É uma arte de movimentos que se contrariam”.

⁹É nesse sentido que Walter Carvalho parece compreender o exato papel da fotografia a serviço de uma narrativa. Segundo ele, a beleza da imagem deve ser consequência e não a sua finalidade primeira.

Para Sandra Wernek (2013, p. 41), esse fotógrafo “está sempre procurando o formato, a luz, a imagem que ajudem na construção da narrativa”.

enquadra a família Breves em primeiro plano: o pai de Tonho mais a frente e a mãe mais atrás e Tonho mais ao fundo do plano. O pai em foco, a mãe levemente desfocada e Tonho completamente sem foco. Esses dois planos (o da camisa e o da família Breves) formam um par campo/contracampo.

Figura 1: A camisa ao vento, manchada de sangue, parece “olhar” para a família Breves.



Fonte: Abril despedaçado

Ao contrário da camisa, que ocupa uma posição central e nítida no quadro, Tonho, por sua vez, encontra-se descentralizado e praticamente desconfigurado, em virtude da ausência de foco, sendo praticamente anulado pela paisagem que o cerca. A fotografia revela um Tonho aprisionado a uma lei soberana da qual não encontra modos de escapar.

Mas a camisa não é só a metáfora da morte, mas também do tempo. Assim como a morte, poderíamos pensar a camisa como uma personagem importante da trama, já que é ela quem determina o momento em que a próxima morte ocorrerá. Ela é o objeto/signo da honra e da vingança. Talvez por isso nessa cena é a camisa quem parece “olhar”, cada um dos membros da família Breves: o patriarca, a mãe, Tonho e Pacu. A partir da centralidade ocupada pela imagem da camisa na tela temos a impressão de que uma demanda de olhar requerida aos membros da família Breves advém da “própria camisa”, cuja dimensão aurática (HUBERMAN, 1998) parece ter o poder de inverter a posição de sujeitos olhantes a objetos olhados.

É a beleza da fotografia pensada para esta cena, produzida por Walter Carvalho, que nos permite retomar as reflexões de Didi-Huberman em *O que vemos, o que os olha* (1998) sobre a “experiência do olhar”. Nesta obra, Didi-Huberman retoma MerleauPonty e dá continuidade à reflexão freudo-lacaniana para pensar a “experiência insólita do olhar”: o ato de ver só se manifesta ao abrir-se em dois. Eu o cito: “O que vemos só vale – só vive – em nossos olhos pelo que nos olha” (1998, p. 29). Formulação que só pode ser pensada em sua complexidade se colocarmos em relação o olhar e suas relações com a castração e o gozo do Outro (ROURE, 2015). É por isso que no ato de contemplar certos objetos pode se estar em jogo uma espécie de “apresentação”, ou seja, de algo que abala, provoca e perturba o “ser” do sujeito. Experiência também descrita por Joyce em *Ulisses* e retomada por Didi-Huberman para pensar a arte contemporânea: “Inelutável modalidade do visível: pelo menos isso se não mais, pensado através dos meus olhos.[...] Fecha os olhos e veja” (JOYCE, 2012, p. 140).

Para Didi-Huberman (1998, p.31), a experiência de Joyce – “Inelutável modalidade do visível” - permite-nos um ensinamento: “devemos fechar os olhos para ver quando o ato de ver nos remete, nos abre a um vazio que nos olha, nos concerne, e em certo sentido, nos constitui”. Eis aí a estranha presença de um poder hipnótico, exercido por alguns objetos em relação àquele que a contempla (ROURE, 2015).

No caso da camisa manchada de sangue, esvaziada de toda e qualquer substância, a demanda de olhar que ela convoca para si dá a ver o vazio e a perda que ela porta, e que não se trata aqui da ausência de um corpo que se foi, seja do filho ou do irmão Inácio. O que ela porta é o vazio de uma família moribunda cujos próprios membros produziram e testemunharam o seu próprio extermínio. Em nome da lei e da honra, nada mais restou, nem mesmo um resto de vida. E como afirma a mãe de Tonho: “Nessa casa, são os mortos que comandam os vivos”! E não é esse o lugar concedido ao “objeto camisa”, que ao perder “a substância de camisa” e ser transformada em “signo da honra e da vingança”, não passa a comandar o tempo da vida e morte de Tonho?

Entretanto, segundo Didi-Huberman (1998), existem condições para se vivenciar a “experiência insólita do olhar” de modo que o vazio e a perda se mostrem, caso contrário, qualquer objeto visto, mesmo a camisa manchada de sangue, não passará de um objeto remetido a evidência fornecida pelo “sistema fechado dos signos” pertencentes às famílias Breves e Ferreira, ou seja, o aviso de que o tempo da “obrigação” de Tonho em revidar o assassinato de seu irmão chegou. A atitude de indiferença e recusa a memória no olhar que a camisa porta, faz do olhar vivenciado pelo patriarca da família um exercício do meramente e evidentemente visível: “O que vejo é o que vejo, e me contento com isso”.

No que se refere às condições necessárias para uma “experiência insólita do olhar”, Didi-Huberman (1998, p. 34) assinala:

Abramos os olhos para experimentar o que não vemos, o que não mais veremos – ou melhor, para experimentar que o que não vemos com toda evidência (a evidência visível) não obstante nos olha como uma obra (uma obra visual) de perda. [...] Mas a modalidade do visível torna-se inelutável – ou seja, votada a questão do ser - quando ver é sentir que algo inelutavelmente nos escapa; quando ver é perder. Tudo está aí.

Não nos parece ser sem sentido, o fato de que no plano pensado por Walter Carvalho, à demanda do olhar solicitado pela camisa desfocada apenas Pacu e Tonho corresponderão. Somente os dois irmãos parecem apresentar condições para experienciar essa “inelutável modalidade do visível” provocada pela camisa ao vento. Daí a importância de considerarmos na construção do plano a angustiante troca de olhares entre os irmãos e notar a ordem em que ela se dá: de Pacu em direção a Tonho, e o consequente retorno de Tonho a Pacu. Mais uma vez é o menino Pacu o responsável por “dar a ver” a “perda” e o “vazio” que a camisa manchada ao vento representa para a família Breves.

3.3 A BOLANDEIRA, A REPETIÇÃO, A DESUMANIZAÇÃO E O TEMPO

A primeira cena em que a bolandeira aparece, pode-se ouvir a voz do patriarca da família Breves conduzindo os bois, porém inicialmente não vemos a sua imagem e sim a de Tonho, moendo a cana, a de sua mãe retirando o bagaço e a de

Pacu levando a cana para ser moída, enquanto os bois realizam um movimento circular, que permite o funcionamento das engrenagens. Inicialmente, o enquadramento desse plano não mostra a bolandeira por completo, somente parte dela. A iluminação é clara, quase não há sombras, porém em um breve momento podemos observar, no chão de terra, a sombra da bolandeira girando e dos bois caminhando. Esse plano foi enquadrado em *plongée*.

Figura 4: A bolandeira e o tempo



Fonte: *Abril despedaçado*.

A fotografia desta grande roda dentada em *plongée* revela Tonho, os bois, e os demais integrantes da família Breves, oprimidos por ela. A utilização da filmagem de cima para baixo “tende, com efeito, a apequenar o indivíduo, a esmagá-lo moralmente, rebaixando-o ao nível do chão, fazendo dele um objeto preso a um determinismo insuperável, um joguete da fatalidade” (MARTIN, 2003, p.41). É justamente esse efeito produzido por esse dispositivo fílmico que permite nos depararmos com o horror que cerca a realidade de Tonho e a de sua família.

Conforme vimos anteriormente, aprisionados a uma “narrativa mítica” (LYOTARD, 1997), a família Breves torna-se incapaz de traçar o seu próprio destino aceitando uma tradição que impossibilita a contingência. Nas imagens da bolandeira Walter Carvalho acaba por realçar tal discursividade uma vez que ao submeter, cotidianamente, os integrantes da família Breves à realização de um movimento circular imutável, a bolandeira metaforizará a tradição, a inflexibilidade inerente a uma tradição aprisionando a todos: pai, mãe, filhos e animais. Consequentemente, o constante girar da bolandeira simboliza ao mesmo tempo a permanência e a impossibilidade de mudanças, os gestos e ritmos sempre repetidos. Nesse sentido,

vale a pena destacar o quanto as imagens da bolandeira tomarão uma centralidade na trama narrativa e, por isso mesmo, serão inseridas em diversos momentos no decorrer do filme como elemento mediador entre as demais cenas.

A partir da composição da imagem produzida pelo diretor de fotografia é ainda possível perceber uma analogia entre o movimento circular e a posição ocupada pelos bois totalmente a mercê dos açoites do patriarca e a condição de desumanização em que essa família se encontra. Como narra o menino Pacu: “O pai é que toca os boi pra bolandeira rodá. No tempo do vô, os escravo fazia o serviço todo. Agora é nós mesmo”. Nesse plano, Tonho e os bois são colocados lado a lado não por acaso.

Mas se a imagem realizada em *plongée* da bolandeira será reveladora do aprisionamento ao qual os bois e os membros da família – pai, mãe e Tonho – estão submetidos, novamente a posição de Pacu pode ser destacada do grupo uma vez que ele, responsável por trazer as canas para moer, é o único que não se encontrará sob o abrigo da grande roda dentada. O que nos permite reafirmar por parte do menino Pacu uma posição diferenciada em relação ao discurso da tradição, reafirmado pelo patriarca, e ao aprisionamento que ele provoca.

Em uma cena posterior, face à resistência de Tonho em subverter a lei paterna e ir até a cidade ao encontro dos brincantes, Clara e Salustiano, é Pacu quem produz na linguagem mais um “estranhamento”: “A gente é que nem os boi: roda, roda e não sai do lugar.” De fato, será mais uma vez a verdade contida em tal “estranhamento” que produzirá em Tonho a decisão de se haver com seu desejo e ir ao circo com Pacu e suportar, posteriormente, em seu próprio corpo, o peso da Lei paterna pela primeira vez.

Mas a denúncia do processo de desumanização vivenciado pela família Breves, realizada por Pacu, a partir da analogia com os bois aprisionados à bolandeira, será mais uma vez enunciada pelo menino a Tonho, em uma cena posterior: “Os bois tão rodando sozinho”. Uma vez mais, será o peso de tal enunciado que permitirá a Tonho, que, nesse momento, carrega em seus ombros a canga dos bois, tomar uma importante decisão: retornar a cidade e reencontrar Clara, ou seja, abandonar a “condição desumana de não desejar”.

Enquadrada em primeiro plano, a imagem da bolandeira com suas engrenagens funcionando, assemelha-se a um relógio em pleno funcionamento. A bolandeira, portanto, também metaforiza o tempo. Tonho também está submetido a ele, já que é o tempo quem determina primeiramente a sua hora de matar, para depois determinar a sua hora de morrer. Ele é, portanto, servo do tempo, servo da tradição.

Conforme é possível observar, a estreita relação entre a fotografia que recorta o movimento da bolandeira e suas engrenagens é o que nos permite concluir que, nessa história, o tempo – como metáfora – funcionará como elemento estruturante de toda a trama. Mas de que tempo estamos falando? Retornemos a reflexão de Lyotard sobre a narrativa mítica e o controle do tempo. Vimos anteriormente que essa forma de narrativa centra-se no passado e impossibilita qualquer possibilidade de contingência no futuro. Na família Breves, a narrativa eleita é determinada pelo passado e como tal é reafirmada pela imagem do movimento cíclico realizado pela bolandeira. O tempo de que se fala com tais imagens é o tempo marcado pela estagnação: o tempo da morte.

Mas o tempo da morte será também reafirmado pelo patriarca da família Ferreira após os funerais do filho, alvejado por Tonho, a partir de um outro relógio. Será a partir do “ritmo” dos ponteiros de um relógio de parede, que Tonho ouvirá presságios sobre o tempo de vida que ainda lhe resta.

“Tua vida agora está dividida em duas. Os vinte anos que tu já viveu e o pouco tempo que te resta para viver. Já conheceu o amor? E nem vai conhecer. Tá vendo aquele relógio ali. Cada vez que ele marcar mais um, mais um, mais um, ele vão estar te dizendo: menos um, menos um, menos um.”

Mas se as imagens da bolandeira e do relógio permitem-nos pensar sobre o tempo da morte, o filme também nos permite olhar a presença de um outro tempo: o tempo da vida, da contingência, do desejo. Esse tempo será representado pelas imagens que enquadram o balanço de Pacu.

Tal qual o ritmo do “vai e vem” produzido pelo movimento pendular de um relógio de parede, o balanço de Pacu, amarrado em uma imensa árvore, vai do chão

ao céu, ou seja, das obrigações advindas de uma vida marcada pela herança terrena de morte ao desejo de desejar. No mesmo balanço em que Tonho o ensinou a “voar”, Pacu trocará de lugar com Tonho: “Hoje é tu quem vai avoá”. É assim que Pacu oferece a Tonho a possibilidade de recuperar tal condição: voar, sonhar, desejar.

Este tempo da vida será revivido por Tonho na cena em que, na cidade, sustentará Clara em uma corda para que ela também possa voar. Na cena, observamos que o tempo se estende de uma tarde de sol a uma noite de luar. É o tempo da contingência e do desejo, é o tempo em que tudo pode acontecer.

Na sequência que antecede ao final de Abril despedaçado, Walter Salles retoma a primeira cena em que Pacu caminha na mais absoluta solidão em direção à morte. É madrugada e ele está com o chapéu e a arma de Tonho. Ele sabe que sua decisão, pela qual se responsabiliza integralmente, lhe custará a vida uma vez que poderá ser confundido com seu irmão e alvejado pelo membro da família Ferreira.

Mas o que significa o caráter singular deste ato levado a cabo pelo menino Pacu? Que dimensão ética tem esse ato, que é um ato de desejo? (LACAN, 1988). Seria um grande equívoco supormos que o menino Pacu morrerá apenas em nome de Tonho ou da possibilidade que o irmão venha se unir a Clara. Na verdade, a morte pela qual Pacu se responsabiliza é muito mais pela possibilidade de que uma nova história, uma outra narrativa possa ser produzida em relação a sua família. Afinal como seu pai havia enunciado: “Você também é um Breves”. Mas ao contrário do destino proposto pela tradição familiar, o que Pacu demarcará com seu ato será uma ruptura com a dimensão mortífera que determinava o destino dos membros desta família. É na dimensão da realização de um ato de desejo que a decisão ética de Pacu deve ser concebida (LACAN, 1988).

Mas por que o ato de Pacu pode ser considerado como ético? Por que Pacu se submeteu a uma espécie de escolha forçada? Porque ele “olhou”. Porque Pacu foi o único personagem capaz de “olhar” e “dar a ver” o que restou da família Breves. Porque ele não se contentou com o que lhe foi demandado “ver” e assim poder “olhar” e “experienciar” os processos de desumanização e de extermínio aos quais os

seus foram, no decorrer do tempo, submetidos. Essa é a dimensão ética do ato de Pacu: a responsabilidade para com uma escolha que não pode ser adiada (VORSATZ, 2013). É isso que o ato do menino Pacu nos revela e nos ensina.

O que não significa afirmar que essa escolha apresente uma dimensão consciente. A ação de Pacu não é regulada por nenhuma forma de saber. Não há saber consciente que venha responder pela escolha realizada, o menino só sabe que algo deve ser feito. Ele só sabe que é sua responsabilidade comprometer-se com aquilo com o qual se deparou: o mundo desumanizado dos humanos.

GLACY QUEIROS DE ROURE

Doutora em Linguística pela UNICAMP e Pós-Doutorado em Sociologia da Infância pela Universidade do Minho/Portugal. Professora titular do Programa de Pós-Graduação em Educação da PUC-Goiás e ingressa a Linha Pesquisa Educação, Sociedade e Cultura.

ANA CAROLINA ROURE MALTA DE SÁ

Mestre em Comunicação Social, na linha Imagem e Som, na Faculdade de Comunicação da UNB. Professora da disciplina Comunicação, Expressão e Estudos Acadêmicos na UAB/UnB, e das disciplinas Língua Portuguesa e Metodologia Científica, na Faculdade Mauá.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, G. *Infância e História: destruição da experiência e origem da história*. Belo Horizonte/MG: Editora UFMG, 2005.

AGAMBEN, G. *O que resta de Auschwitz. O arquivo e a testemunha*. Tradução de Selvino Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008.

AUMONT, J. *O olho interminável: cinema e pintura*. São Paulo: CosacNaify, 2006.

DIDI-HUBERMAN, G. *O que vemos, o que nos olha*. 34 ed. São Paulo: EPEIAP, 1998.

JOYCE, J. *Ulysses*; tradução de Caetano W. Galindo. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2012.

LACAN, J. *O seminário, livro VII: A ética da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

LACAN, J. A coisa freudiana. In: *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

LAPLANCHE, J. P. *Vocabulário de psicanálise*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

LYOTARD, J. F. O tempo, hoje. In: *O inumano: considerações sobre o tempo*. Lisboa: Editorial Estampa, Lda., 1997.

MARQUES, R. Profeta. Slavoj Zizek e a encenação da teoria lacaniana do Real. In: DUNKER, Christian I. Lenz, RODRIGUES, Ana Lucilia (Orgs) *Coleção Cinema e psicanálise (v.2): A realidade e o real: verdade em estrutura de ficção*. São Paulo: Versos, 2012.

MARTIN, M. *A linguagem cinematográfica*. São Paulo: Brasiliense, 2003.

ROURE, G. Q. de. Infância na retina: a experiência (in)visível do cinema e da infância. In: *Avanca/Cinema 2014*. Avanca: Edições Cine-Clube Avanca, 2014.

ROURE, G. Q. de. Educação e experiência estética: “fecha os olhos e vê”. In: INTER-AÇÃO. *Revista da Faculdade de Educação*, UFG, v. 1, 1975 – Goiânia: Editora da UFG, 1975 – v. 40, n. 1, jan./jun. 2015.

ROURE, G. Q. de SÁ, A. C. R. M.. De Vincent e Frankenweenie: a infância no cinema “expressionista” de Tim Burton”, *Polyphonia – Revista do Programa de Pós-Graduação em Ensino na Educação Básica do Cepae/UFG, vol. 25, n.2, 2014*]

SÁ, A. C. R. M. de. *A linguagem poética de Walter Carvalho: um diálogo entre fotografia no cinema e artes plásticas*. 2014. 125 f. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Comunicação. Faculdade de Comunicação, Universidade de Brasília, Brasília.

SELIGMANN-SILVA, M. A História como trauma. In: SELIGMANN-SILVA, M. (Orgs.) *Catástrofe e representação: ensaios*. São Paulo: Escuta, 2000.

VORSATZ, I. *Antígona e a ética trágica da psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

WERNECK, S. Iluminado. In: CAIXA CULTURAL, Catálogo da mostra *A Luz (imagem) de Walter Carvalho*. Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2013.

Filmografia:

ABRIL DESPEDAÇADO. (Behindthesun, Suíça/França/Brasil, 2002). Direção de Walter Salles e baseado no romance *Prilli i Thyer* de Ismail Kadare, adaptado por KarimAïnouz. Fotografia de Walter Carvalho; direção de arte: Cássio Amarante; figurino: Cássio Amarante; edição: Isabelle Rathery; estúdio: Video Filmes / Haut et

Court / BacFilms / Dan Valley Film AG; distribuidora: Miramax Films / Columbia TriStar do Brasil. Duração, 105 min.

Quarto 666 (Chambre 666, França-EUA, 1982). Documentário. Direção de Wim Wenders. Documentário. Roteiro de Win Wenders; fotografia e cinematografia