

ALEX TARCÍSIO AGUIAR RAMOS

**LITERATURA E CINEMA:
DOIS SOBREVIVOS SOBRE A OBRA
ABRIL DESPEDAÇADO A PARTIR DE
ISMAIL KADARÉ E WALTER SALLES**

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MONTES CLAROS – UNIMONTES
MONTES CLAROS/MG
ABRIL/2022**

ALEX TARCÍSIO AGUIAR RAMOS

**LITERATURA E CINEMA:
DOIS SOBREVIVOS SOBRE A OBRA
ABRIL DESPEDAÇADO A PARTIR DE
ISMAIL KADARÉ E WALTER SALLES.**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras/Estudos Literários, da Universidade Estadual de Montes Claros - Unimontes, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras/Estudos Literários.

Área de concentração: Literatura Brasileira

Linha de pesquisa: Tradição e Modernidade

Orientador: Prof. Dr. Alex Fabiano Correia Jardim

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MONTES CLAROS – UNIMONTES
MONTES CLAROS/MG
ABRIL/2022**

Ramos, Alex Tarcísio Aguiar
R1751 Literatura e cinema [manuscrito]: dois sobrevoos sobre a obra Abril despedaçado a partir de Ismael Kadaré e Walter Salles / Alex Tarcísio Aguiar Ramos. – Montes Claros, 2022.
77 f. : il.

Bibliografia: f. 74 -77.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Montes Claros - Unimontes, Programa de Pós-Graduação em Letras – Estudos Literários/PPGL, 2022.

Orientador: Prof. Dr. Alex Fabiano Correia Jardim.

1. Abril despedaçado (Livro) - Literatura - Adaptações. 2. Abril despedaçado (Filme) - Cinema e literatura. 3. Literatura comparada. 4. Kadaré, Ismael, 1936-. 5. Salles Júnior, Walter Moreira, 1956-. I. Jardim, Alex Fabiano Correia. II. Universidade Estadual de Montes Claros. III. Título. IV. Título: Dois sobrevoos sobre a obra Abril despedaçado a partir de Ismael Kadaré e Walter Salles.

Catálogo: Biblioteca Central Professor Antônio Jorge



Dissertação de Mestrado intitulada **LITERATURA E CINEMA: DOIS SOBREVIVOS SOBRE A OBRA ABRIL DESPEDAÇADO A PARTIR DE ISMAIL KADARÉ E WALTER SALLES**, de autoria do mestrando em Letras – Estudos Literários **Alex Tarcísio Aguiar Ramos**, aprovada pela banca examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof. Dr. Alex Fabiano Correia Jardim (Orientador - Unimontes)

Prof.ª. Dr.ª. Deise Quintiliano Pereira (UERJ - Examinadora Externa)

Prof. Dr. Humberto Luiz Lima de Oliveira (UEFS - Examinador Externo)

Prof.ª. Dr.ª. Andréa Cristina Martins Pereira (PPGL - UNIMONTES)

Prof. Dr. Elcio Lucas de Oliveira (Unimontes)

Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Letras/Estudos Literários

Montes Claros, 20 de abril de 2022.

Ao Deus vivo: “eu sou Teu, não obstante os laços me puxarem para o abismo. Mesmo querendo fugir. Sinto-me forçado a servi-Te”. Dedico aos meus pais, José Maria Ramos (*In memoriam*) e Terezinha dos Santos Aguiar Ramos. À minha pequenina filha, Júlia Maria, por irradiar esperança em meus dias.

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, Professor Alex Fabiano Correia Jardim, pelo profissionalismo, pela dedicação, pelas orientações e por tornar o processo de realização deste trabalho algo muito prazeroso.

Às professoras, Deise Quintiliano (UERJ) e Andrea Cristina (UNIMONTES), que participaram da minha qualificação e contribuíram ricamente com essa pesquisa.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Letras/Estudos Literários, com os quais tive contato durante esse processo de formação. Alba Valéria Niza Silva, Ivana Ferrante Rebello, Antônio Wagner Veloso Rocha e Alex Fabiano Correia Jardim. Aos demais professores e à Coordenação, que juntos, fazem com que esse Programa seja uma realidade.

À minha turma de mestrado, que apesar de ter sido privada de um contato presencial, estivemos juntos de maneira remota. Foi uma luta constante diante das incertezas de uma pandemia e na busca pela realização de mais uma etapa na nossa formação acadêmica. A vocês o meu muito obrigado.

Aos meus familiares pelo apoio constante e incondicional. Minha mãe Terezinha, minha esposa Déborah, minha sogra Maria Zilmar, meus irmãos, Ted e Valéria, minha cunhada Katheryne e minha sobrinha Isadora. Ao meu irmão Ted, que além do apoio, foi quem me presenteou com boa parte dos livros que utilizei no decorrer da pesquisa. Ao meu primo Norberto, um grande incentivador das minhas leituras. A minha prima Claudia, que sempre me auxilia nos textos que precisam ser elaborados em inglês, sempre com muita presteza e carinho. A vocês minha eterna gratidão.

Por fim, agradeço aos meus amigos (as) por me oferecerem algo tão valioso e pelo bem que me fazem. De maneira especial, registro aqui o meu agradecimento ao Edi de Freitas Cardoso Júnior, um grande amigo e pesquisador, que leu atentamente a minha pesquisa, contribuindo de maneira significativa, com posicionamentos sempre consistentes e assertivos. Agradeço ainda ao Hebert Costa de Freitas, por formatar e adequar esta pesquisa de acordo com as normas. Agradeço imensamente à Daniela de Azevedo pelo brilhante trabalho de revisão.

Abril é o mais cruel dos meses, germina Lilases
de terra morta, mistura Memória e desejo, aviva
Agônicas raízes com a chuva da primavera.

T.S. Eliot

RESUMO

O propósito deste trabalho foi analisar o processo de transposição da obra literária *Abril despedaçado*, do albanês Ismail Kadaré para a obra fílmica homônima do diretor Walter Salles. Para isso, propusemos uma discussão acerca das implicações da relação entre a literatura e o cinema. Como sustentação teórica, pensamos esse trabalho na perspectiva metodológica da literatura comparada, definida por Tania Franco Carvalhal como algo que está além das fronteiras linguísticas e nacionais e que pode ser pensada em qualquer estudo que envolva, no mínimo, dois diferentes meios de expressão. Por ser a literatura comparada um ramo dos estudos literários que se caracteriza pela multidisciplinaridade, como definiu Claüs Cluver, não se pode dizer de uma metodologia própria. Nesse sentido, transitamos também por algumas concepções acerca dos conceitos da semiótica e da intersemiótica. Propusemos ainda, um pequeno debate acerca do conceito de intermedialidade. O objetivo foi compreender as possibilidades desse encontro, levando em consideração as particularidades de cada linguagem.

PALAVRAS-CHAVE: *Abril despedaçado*. Literatura. Cinema. Literatura Comparada.

ABSTRACT

The aim of this work was to analyze the process of transposition of the literary work *Abril despedaçado* by the Albanian Ismail Kadaré to the homonymous film of the director Walter Salles. For this reason, it was proposed a discussion about the implications of the relationship between literature and cinema. For the purpose of theoretical support, this dissertation was thought in the methodological perspective of comparative literature, which is defined by Tania Franco Carvalhal as something that is beyond linguistic and national borders and that can be thought in any study that involves at least two different means of expression. As comparative literature is a branch of literary studies that is characterized by multidisciplinary, as defined by Claüs Cluver, it cannot be said that it has its own methodology. In this sense, some conceptions about semiotics and intersemiotics were used to enrich the discussion as well as the concept of intermediality. The objective was to understand the possibilities of this encounter, taking into account the particularities of each language.

KEYWORDS: *Abril despedaçado*. Literature. Cinema. Comparative Literature.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
CAPÍTULO I – LITERATURA E CINEMA EM <i>ABRIL DESPEDAÇADO</i>.....	12
1.1 Abris que se despedaçam: uma breve contextualização histórica	14
1.2 Cinema e Literatura: possibilidades de um encontro.....	17
1.3 As linguagens e as experiências entre Literatura e Cinema.....	21
1.4 A adaptação: limites e perspectivas	24
1.5 Adaptação e fidelidade.....	28
1.6 Híbridos.....	31
1.7 Verbalidade e iconicidade: o moinho como metáfora e alegoria.....	32
CAPÍTULO II – SAS MONTANHAS DA ALBÂNIA AO SERTÃO BRASILEIRO... 	38
2.1 <i>Abril despedaçado</i> : o livro.....	40
2.2. <i>Abril despedaçado</i> : o filme.....	41
2.3 O resgate do cinema de Walter Salles.....	41
2.4 A obra de Salles e o diálogo com Kadaré	43
2.5 A concepção do sagrado em <i>Abril despedaçado</i>	45
2.6 O mito do sertão.....	51
2.7 O trágico e o conflito familiar em <i>Abril despedaçado</i>	52
CAPÍTULO III - <i>ABRIL DESPEDAÇADO</i>, O FILME	58
3.1 O filme	60
3.2 Intermedialidade	61
3.3 Os elementos de inspiração e as influências sofridas por Walter Salles.....	63
3.3.1 O moinho/bolandeira.....	64
3.3.2 A camisa manchada de sangue.....	68
3.3.3 As rezadeiras/carpideiras.....	69
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	71
REFERÊNCIAS.....	74

INTRODUÇÃO

Sem a intenção de relegar, jamais, o chamado primeiro cinema, o pesquisador Renato Cunha, acredita que a inspiração cinematográfica origina-se das vanguardas históricas, no final dos anos de 1910 e no decorrer dos 20, quando o cinema passa a demonstrar aptidão para dialogar com outras áreas do conhecimento (CUNHA, 2009, p.11).

As proposições a serem apresentadas neste trabalho, e que relacionam literatura e cinema, pretendem discutir a construção da linguagem cinematográfica através do contato com a literatura e por meio do processo de adaptação.

Para a professora e pesquisadora canadense Linda Hutcheon (2013), assim como a tradução, a adaptação é uma forma de transcodificação de um meio de comunicação para outro (HUTCHEON, 2013, p. 9). Hutcheon afirma que, vista como uma entidade ou um produto formal, a adaptação é uma transposição anunciada e extensiva de uma ou mais obras em particular.

Essa ‘transcodificação’ pode envolver uma mudança de mídia (de um poema para um filme) ou gênero (de um épico para um romance), ou uma mudança de foco e, portanto, de contexto: recontar a mesma história de um ponto de vista diferente, por exemplo, pode criar uma interpretação visivelmente distinta (HUTCHEON, 2013, p. 29).

Hutcheon observa que as adaptações, ao contrário do que defendem alguns teóricos, podem sim, serem vistas como trabalhos autônomos. Segundo a autora, essa é uma das razões que faz com que as adaptações tenham sua própria aura, e, como defendido por Walter Benjamin, “sua própria presença no tempo e no espaço, uma existência única no local onde ocorre.” (HUTCHEON, 2013, p. 27). É nessa perspectiva que buscaremos, neste trabalho, vislumbrar o diálogo entre cinema e literatura e de como essa interação possibilita a ressignificação de temas caros à condição humana que extrapolam fronteiras, e, conforme mencionado, são ressignificados todas as vezes em que ingressam em contextos históricos variáveis.

O presente trabalho terá como condução metodológica um estudo em literatura comparada da obra do albanês Ismail Kadaré e o filme homônimo de Walter Salles, *Abril despedaçado*. O conceito de literatura comparada foi pensado com base nos estudos de Tania Franco Carvalhal (1991), que a partir das acepções de Calvin Smith Brown, a define como o estudo da literatura além de fronteiras linguísticas e nacionais e

qualquer estudo de literatura envolvendo, pelo menos, dois diferentes meios de expressão. Trata-se de uma maneira específica de interrogar os textos literários, concebendo-os não como sistemas fechados em si mesmos, mas na sua interação com outros textos, literários ou não (CARVALHAL, 1991, p. 12).

Por ser a literatura comparada um ramo dos estudos literários que se caracteriza pela multidisciplinaridade, a pesquisa também terá como sustentação metodológica alguns pontos relacionados à semiótica e à intersemiótica. Como sustentou o professor e pesquisador Claus Clüver (1997, p. 53), em literatura comparada não se pode dizer de uma metodologia própria. A ideia é compreender as possibilidades desse encontro por meio de linguagens diferentes (literatura/cinema) e analisar como se dá o processo de adaptação.

Ao longo da história, foram várias as concepções que perpassaram o fazer literário e o definiram de diversas maneiras. Tendo a literatura e o cinema como temas centrais dessa pesquisa, resolvemos trazer aqui uma breve explanação acerca dos entendimentos sobre essas duas manifestações artísticas.

Para Antônio Freire (1982), a ideia de Literatura está comumente associada à ideia de estética, porém, nem todo texto é literário. Freire observa que de acordo com Aristóteles, o texto é literário a partir do momento em que o efeito estético nele contido é capaz de provocar uma catarse no receptor. No entanto, a própria definição de caráter estético dificulta a elaboração verdadeiramente estável para definir um texto de caráter literário (FREIRE, 1982, p. 204). Na Grécia clássica, a literatura, na concepção de Aristóteles, foi definida como uma mimese, ou seja, como uma arte que imita pela palavra em prosa ou em verso (ARISTÓTELES, 2008, p. 37).

O cinema é, entre as manifestações artísticas, a mais tardia, haja vista que os seus elementos estão necessariamente ligados ao desenvolvimento e aprimoramento tecnológico.

De acordo com o pesquisador Francisco Carlos Teixeira da Silva (2004), coube a Thomas Edson, nos Estados Unidos, em associação com W.K.L. Dickson os primeiros experimentos, que, por meio de uma sucessão de imagens, através de um acionamento, produziam uma sequência em movimento. Era o princípio do que mais tarde viria a ser o cinema. Porém, Silva observa que esse primeiro aparelho, o cinetoscópio, permitia que apenas uma pessoa por vez visse as imagens. O objetivo era fazer com que as imagens fossem projetadas em uma tela maior de modo que muitas pessoas pudessem ver ao mesmo tempo.

Foi em 1895, em Paris, que o desafio de projetar imagens em uma tela maior finalmente foi concebido. Tal feito, como destacou Silva, foi feito pela primeira vez pelos irmãos Lumière, Louis e Auguste. Tal empreendimento possibilitou a abertura de um caminho para a forma mais popular de diversão do século XX e, ao mesmo tempo, levou ao surgimento de uma das mais lucrativas indústrias do capitalismo moderno.

O primeiro filme, *A chegada do trem na estação*, dos irmãos Lumière, durava pouco mais de um minuto, mas, já sinalizava o êxito dessa iniciativa. Desde o seu surgimento, essa nova invenção já trazia esse caráter dual, arte e indústria. Alguns anos mais tarde, durante a Primeira Guerra Mundial e a Revolução Russa, o cinema demonstrou outro potencial, como instrumento político-ideológico de convencimento das grandes massas na sociedade industrial moderna.

Com essa dualidade em seu cerne, o cinema aparece como a mais poderosa diversão de massa do século e contribui para movimentação de milhões e milhões de dólares, o que consolidou plateias e salas específicas, o que culminou com uma imprensa própria e um circuito de astros como nunca havia existido. Outra característica presente no desenvolvimento do cinema foram as grandes mudanças comportamentais por ele inspiradas. Conforme Silva (2004, p. 137), o cinema foi responsável por criar e ditar modas, forma de agir e falar, além de possibilitar a criação de ambientes e pontos de socialização básicos do século XX, como a sala de cinema, os *drive-ins* e as praças dos grandes *shopping centers*.

No primeiro capítulo, intitulado “Literatura e cinema em *Abril despedaçado*”, nos debruçaremos em torno desse encontro entre essas duas linguagens (literatura/cinema). Faremos uma contextualização histórica dos enredos das obras. O livro *Abril despedaçado* de Ismail Kadaré que data da década de 70 do século XX, mais especificamente de 1978, traz em sua teia uma história em torno das concepções de vingança e honra entre famílias e que é legitimada por um código de conduta ancestral. O espaço geográfico é o norte da Albânia, em uma província católica chamada Mirëditë, na década de 30 do século XX. O código de conduta em questão é o *Kanun*, que efetivamente existiu nas montanhas ao norte e ao leste da Albânia.

Já o filme de Salles, lançado em 2001, tem como projeção o sertão nordestino, na localidade de Riacho das Almas, na primeira década do século XX (1910). Assim como a obra de Kadaré, o filme de Salles traz também a temática da honra e da vingança, a partir do conflito por terras entre duas famílias, os Breves e os Ferreiras.

Em seguida, discutiremos as possibilidades cogitadas pelo encontro dessas duas linguagens; os limites e perspectivas no processo de adaptação e as concepções acerca da fidelidade nesse procedimento. Será proposta uma breve discussão sobre hibridismo cultural por entendermos que nenhuma cultura é genuinamente pura e que, por isso, as culturas são constituídas por meio do contato, ainda que temporário. Outro ponto levantado será a questão da palavra e da imagem trabalhadas nessas duas linguagens artísticas.

No segundo capítulo, “Das montanhas da Albânia ao sertão nordestino”, nos debruçaremos sobre a relação entre as duas obras aqui propostas. Faremos sucintas apresentações tanto da obra literária quanto fílmica. Resgataremos um pouco o cinema de Salles para compreendermos melhor essa transposição e recontextualização, que parte das frias montanhas albanesas para o árido sertão nordestino, e, como foi feito esse diálogo com a obra literária. Ainda enfocaremos os distintos desdobramentos que as obras tomam. Para isso, analisaremos a presença do sagrado, em especial, na obra cinematográfica.

Trataremos brevemente sobre o mito do sertão, com o objetivo de propor uma desconstrução presente no imaginário, do sertão como local da violência; do fanatismo e da barbárie. A proposta aqui será enfatizar que temas como violência e honra não são atributos de nenhuma sociedade ou cultura em específico, mas, algo que se encontra presente na própria condição humana. Por último, discutiremos de maneira concisa a presença do trágico e dos conflitos familiares nas obras aqui propostas.

Por fim, no terceiro capítulo, “*Abril despedaçado*, o filme” discorreremos sobre o conceito de intermedialidade e as influências sofridas por Walter Salles no processo de criação do filme *Abril despedaçado*, a questão proposta é de como Salles utilizou-se de elementos tanto do romance de Kadaré quanto de influências externas nesse processo de transposição. Analisaremos a presença da bolandeira/moinho, da camisa ensanguentada e das carpideiras/rezadeiras.

Capítulo I

LITERATURA E CINEMA EM *ABRIL DESPEDAÇADO*

1.1 Abris que se despedaçam: uma breve contextualização histórica

Abril despedaçado, livro do albanês Ismail Kadaré, foi publicado em 1978. Trata-se de um romance cuja história se passa na década de 30 do século XX, nas montanhas albanesas, mais precisamente, em Mirëditë, uma província tradicionalista e católica no norte da Albânia. Essa obra aborda temas caros à condição humana, como a questão da vingança e da honra, que é algo que permeia o imaginário humano ao longo da sua história.

O livro narra a história de duas famílias marcadas por uma *vendetta*¹, que há mais de setenta anos impera no seio dessas famílias e tem como mecanismo de sustentação, o *Kanun*². O sangue derramado precisa ser cobrado.

O *kanun*, uma espécie de código de conduta secular proveniente do direito consuetudinário, que impera em algumas províncias do norte e do leste da Albânia em função da ausência do Estado, é explorado por Kadaré em uma perspectiva trágica, ao destacar alguns artigos do terrível código e ao tornar o destino daqueles que vivem sua realidade implacável.

O *kanun* era mais poderoso do que parecia. Estendia-se por toda parte, deslizava pelas terras, pelas bordas dos campos lavrados, penetrava nos alicerces das casas, nos túmulos, nas igrejas, ruas, feiras, festas de noivado, erguia-se até os cumes alpinos, talvez ainda mais alto, até o próprio céu, de onde Caía em forma de chuva para encher os cursos de água que eram um terço dos assassinatos (KADARÉ, 1978, p. 22).

¹Crime, geralmente, assassinato, praticado como vingança entre famílias, grupos ou organizações de marginais; VINGANÇA [F.: Do it. Vendetta ‘vingança’.] p. 1402.

² Para um maior entendimento acerca do *Kanun*, sugerimos a leitura dos seguintes textos: HOSKEN, Andrew; KASAPI, Albana. Qual é a vingança de sangue que atinge dezenas de famílias em um país europeu. **The World Tonight**, BBC Radio 4, nov. 2017. Disponível em: <https://www.bbc.com/mundo/noticias-internacional-41961251>
QANUN. Disponível em: [https://stringfixer.com/pt/Kanun_\(Albania\)](https://stringfixer.com/pt/Kanun_(Albania))
BILEFSKY, Dan. Rixas familiares destroem estruturas sociais na Albânia. **O Globo**. Mundo, jul. 2008. Disponível em: <https://g1.globo.com/Noticias/Mundo/0,,MUL656075-5602,00-RIXAS+FAMILIARES+DESTROEM+ESTRUTURAS+SOCIAIS+NA+ALBANIA.html>
KANUN. O Código de Conduta Albanês que Legaliza a Vingança. **O Priorado**, nov.2021. Disponível em: <https://opriorado.com/kanun-o-codigo-de-conduta-albanes-que-legaliza-a-vinganca/>
SCHIRATO, Stefano. Quando o perdão não é regra, mas exceção. **Público**, fev. 2016. Disponível em: <https://www.publico.pt/2016/02/03/mundo/fotogaleria/um-codigo-onde-o-perdao-nao-e-regra-mas-excepcao-357715>.

Vale destacar, que não se deve levar em conta, do ponto de vista historiográfico, o termo comunismo, como é apresentado nos textos acima, para se referir à ditadura socialista da Albânia, que foi chefiada por Enver Halil Hoxha entre 1941-1985.

Ao prefaciар *Abril despedaçado*, o escritor Éric Faye (2007) destaca que nessa obra é possível perceber a paixão de Kadaré pela tragédia. A tragédia aqui pensada em uma concepção aristotélica, portanto, é uma

[...] imitação de uma ação elevada e completa, dotada de extensão, numa linguagem embelezada por formas diferentes em cada uma de suas partes, que se serve da ação e não da narração e que, por meio da compaixão e do temor, provoca a purificação de tais paixões (FREIRE, 1982, p. 204-205).

Em uma época em que o Estado não conseguia impor suas leis, os homens executavam sua própria justiça por meio de um código minucioso, Faye observa que por mais que o *Kanun* seja um código sanguinário, *Abril despedaçado* representa uma lição de honradez e dignidade, o que o torna digno de uma tragédia (FAYE, 2007, p. 6).

A professora Maria Ignês Carlos Magno (2005) destaca que, no filme de Salles, a *vendetta* foi transportada para o sertão brasileiro, e que nem mesmo o contraste entre os penhascos gelados da Albânia e o sertão brasileiro não impediu a aproximação entre esses dois povos que, apesar da distância e das diferenças culturais, possuem na tragédia e tradição histórica semelhanças que estão além da mera transposição ficcional (MAGNO, 2005, p. 234). Essa observação também foi feita pelo roteirista Sérgio Machado, que participou da elaboração do roteiro de *Abril despedaçado* junto com Salles. Na ocasião, em pesquisas feitas para a produção do filme, Machado salienta que havia muito mais em comum entre as tradições de guerra de família no Brasil e na Albânia do que se poderia imaginar (BUTCHER; MÜLLER, 2002, p. 90).

Se o ato de filmar pode ser encarado como o de recortar o espaço a partir da escolha de um determinado ângulo com uma finalidade expressiva, e que filmar é uma atividade de análise onde as imagens são colocadas uma após a outra em um processo conhecido por montagem, torna-se assim, uma atividade de síntese, como defendeu Bernardet (1985). Há, nesse aspecto, um processo de manipulação que existe em qualquer manifestação artística. Para a pesquisadora Linda Catarina Gualda (2010), quando o diretor interfere, ele prioriza um objeto específico, pré-determinado e deixa claro sua ideologia. Assim sendo, Gualda (2010, p. 216) diz que é ingênua qualquer interpretação do cinema como reprodução do real.

Cabe ressaltar que, ainda que haja uma intencionalidade por parte do diretor, manifestada em sua ideologia, isso não se torna um empecilho para que não só o cinema, mas, demais manifestações artísticas não necessariamente reproduzam a

realidade, porém, que partam da realidade não apenas para representá-la como também para questioná-la. Caso o posicionamento ideológico seja um entrave para uma reprodução do real, tal entendimento colocaria em xeque toda produção historiográfica produzida, haja vista que o historiador, como alguém que produz história, não se isenta de maneira imparcial da sua ideologia e posicionamentos diante do mundo.

Por ter sido o *Kanun* um instrumento consuetudinário de justiça que existiu nas montanhas do norte e do leste da Albânia, e no Brasil ter tido uma estrutura de poder agrário, baseada no latifúndio e no fenômeno do Coronelismo e também pela existência de movimentos políticos e sociais, como foi o exemplo do Cangaço em praticamente todo o sertão nordestino, é necessário observar uma representação do real mimetizada a partir da literatura e do cinema. O também roteirista do filme, Sérgio Machado, fez uma pesquisa acerca dos conflitos familiares no nordeste, sobretudo na cidade de Inhamuns no Ceará, onde, segundo ele, houve uma das mais duras guerras entre famílias do Brasil, opondo as famílias Monte e Feitosa, fato que serviu de inspiração para o roteiro do filme *Abril despedaçado* (BUTCHER; MÜLLER, 2002, p. 89-90).

Tanto o livro de Kadaré (1978) quanto o filme de Salles (2001) nos remetem às montanhas ao norte da Albânia, na década de trinta, e ao sertão nordestino, apresentado na primeira década do século XX e, respectivamente, remontam ao que Todorov (2006) denomina de narrativas próximas da ficção histórica, uma vez que as situações apresentadas são passíveis de serem legitimadas por informações documentadas pelo discurso historiográfico.

Sylvie Debs (2010), em suas pesquisas sobre cinema e literatura no Brasil, amparada pela tese de André Bazin, destaca que o cinema tem a vocação “ontológica” de reproduzir o real.

Mais do que isso, a analogia figurativa conduz o espectador a reagir diante da imagem fílmica como diante da própria realidade, sendo a impressão de analogia com o espaço real tão potente que chega a fazer esquecer de que se trata de uma representação do real (DEBS, 2010, p. 148).

Abril despedaçado tem como cenário a paisagem do sertão. A respeito dos cenários naturais como pano de fundo, Debs ressalta que, quando os filmes são rodados em cenários naturais, a análise das imagens nos revela de maneira imediata as características de uma dada paisagem e tradições culturais, ou seja, os traços distintivos do meio cultural em que estes se inscrevem, aos quais pode se estabelecer um valor antropológico. Debs salienta ainda que, se nos pautarmos na concepção *eisensteniana*

do cinema, o cinema representa o real, dando-lhe certa interpretação ideológica. Portanto, há uma distinção entre os dois eixos temporais – o tempo da representação fílmica ou da reconstituição histórica e o ano da produção do filme –, e pode-se inferir a posição do diretor em relação à realidade transposta para a tela. Assim, conclui-se que da mesma forma que na abordagem literária, podemos encontrar no cinema duas tendências distintas: uma antropológica, outra exótica, segundo o filme se inscreva em uma perspectiva quer realista, mesmo na do documentário, quer histórica, quer exótica (DEBS, 2010, p.148-149).

Para Renato Cunha (2009), em relação à estética cinematográfica, há a certeza de que todo filme é cinema. Independentemente de sua forma de discurso, é plausível que, em se tratando de uma historiografia por meio do cinema, fique entendido que todo filme concorre para a história, com ou sem fato histórico explícito, e não apenas o filme estabelecido como documentário. Cunha observa, ainda, que sempre que revisa filmes clássicos, esses que de alguma forma estão ligados ao desenvolvimento da linguagem cinematográfica, ele se pergunta se está a se debruçar sobre a memória do cinema ou sobre a memória da humanidade. Nesse aspecto, a concepção de história se legitima na percepção de cada espectador. Assim, os filmes que representam o presente das coisas presentes se tornarão filmes do presente das coisas passadas, não se eximindo, porém, ao caráter de fonte histórica (CUNHA, 2009, p.32-33).

Ao pensarmos a arte em suas variadas linguagens como instrumento, que se materializa a partir do real, corroboramos o pensamento do historiador da arte, Arnold Hauser [s.d], ao enfatizar que a essência histórica da arte reside na circunstância de que o objeto estético real, pleno e perfeito, não é a obra de arte por si mesma, mas sim a arte que busca exercer influência. Isto quer dizer que não só o sujeito receptor a experimenta e a valoriza de maneira sempre diferenciada e de acordo com sua situação histórica, mas também pelo fato de as próprias obras parecerem transformar-se toda vez que ingressam em contextos históricos variáveis (HAUSER *apud* CHAVES, 1999, p. 10).

1.2 Cinema e Literatura: possibilidades de um encontro

Segundo Carvalho (2006, p. 49), a relação entre a literatura e as outras artes encontra no campo dos estudos semiológicos, nas relações que os sistemas sígnicos travam entre eles, novas possibilidades de compreensão para essas correspondências.

Iuri Tynianov, que didaticamente pertence ao que se denominou formalismo russo³, assevera que “[...] a obra literária se constrói como uma rede de "relações diferenciais" firmadas com os textos literários que a antecedem, ou são simultâneos, e mesmo com sistemas não literários.” (CARVALHAL, 2006, p. 48), como no caso da pesquisa que aqui apresentamos.

Os teóricos do formalismo russo, ao preconizarem as correlações entre as obras literárias e as não literárias, acenam, de acordo com Carvalhal, para um tratamento intersemiótico que revitaliza o que Etienne Souriau denomina de “a correspondência das artes”, em sua obra de mesmo título, onde examina elementos de Estética Comparada (CARVALHAL, 2006, p. 49).

De acordo com a professora e pesquisadora Olga Arantes Pereira (2009), a relação entre literatura e cinema é antiga e, embora não seja possível detectar as origens imemoriais da literatura na história da humanidade, é possível afirmar que essas relações antecedem historicamente o cinema. O cinema estaria claramente fixado na história cultural da humanidade, datado no final do século XIX. Para Pereira, o cinema é a única arte com certidão de nascimento.

Desde cedo, os cineastas viram na literatura uma gama de temas e de estruturas narrativas que poderiam constituir uma verdadeira fonte de criação e de trabalho. No princípio do cinema, D. W. Griffith (1875-1948), considerado o pai da técnica cinematográfica, reconheceu a influência de Charles Dickens (1812-1870), apresentado como um dos mais populares romancistas da era vitoriana. Griffith apreciava em Dickens seu modelo narrativo, sua técnica, sua concepção de ritmo e de suspense, que articulava duas ações simultâneas e paralelas. A pesquisadora Rosemari Sarmiento (2020) reforça que Griffith foi buscar no processo narrativo de Dickens, inspiração para construir uma nova linguagem. Seu objetivo era avançar sobre a pobreza da câmera fixa, que colocava o cinema num patamar precário de “teatro filmado”. Sarmiento constata que a influência da literatura sobre o cinema tinha seus limites, haja vista que, além dos recursos alcançados somente na narrativa literária, havia impossibilidades técnicas, por exemplo, como conseguir a variação de angulação existente na narração de Dickens. Esse obstáculo foi superado graças à invenção da câmera móvel. A partir desse

³ Tynianov pertenceu ao Círculo Linguístico de Moscou, constituindo com B. Eikenbaun, V. Chklovski, R. Jakobson, O. Brik, B. Tomachevski e outros do grupo que, por um recurso didático, reunimos sob a mesma etiqueta de "formalistas russos", ainda que alguns tenham orientações teóricas bem diversas. Esses estudiosos, como foi referido, romperam com a análise concebida em termos de causalidade mecânica, de larga difusão no século anterior, que fazia intervir na investigação do literário o biografismo, o psicologismo, a história literária e a sociologia (CARVALHAL, 2006, p. 46).

feito, um leque de possibilidades semióticas se abriu, as quais, como lembra Sarmiento, eram propriamente fílmicas e não apenas técnicas:

A imaginação do cineasta se estendia agora não só com capacidade de narrar com a desenvoltura e a fluidez do escritor, mas também, de o fazer diferentemente dele, criando efeitos que a literatura jamais sonhara com especificidades próprias. Consolidou-se então a filmografia Griffith via Dickens (SARMENTO, 2020, p. 8).

Pereira (2009) observa que graças às características estruturais semelhantes, pode-se afirmar que há muito tempo o cinema e a literatura ensaiam relações de fascínio mútuo e que, frequentemente, o cinema se constrói sobre a literatura, adaptando vários gêneros literários, advindos, sobretudo, das formas naturais da literatura narrativa e dramática. Assim sendo, a literatura e o cinema mantêm uma intrínseca relação de diálogo, desde as adaptações até a forma de se narrar uma história. O cinema pode, se assim desejar, privilegiar a narratividade, pois muitas estruturas narrativas têm idêntico funcionamento nos dois sistemas semióticos em questão, o cinematográfico e o literário (PEREIRA, 2009, p. 46-47).

Para Bakhtin, a linguagem é um fenômeno fundamentalmente contraditório e em movimento. Trata-se de um conflito e não necessariamente de uma expressão única e singular. Em cada fase do seu desenvolvimento histórico a linguagem é a coexistência ou diálogo de várias linguagens superpostas. De acordo com o professor e crítico José Carlos Avellar (2007, p. 12), cada uma dessas diferentes linguagens que compõe a linguagem é um ponto de vista específico sobre o mundo, uma forma verbal de interpretação do mundo, com uma semântica e vocabulários particulares, insultos e elogios próprios.

No entendimento de Eufrasio Prates (2009), o cinema conjuga importantes elementos de linguagem, por exemplo, a literatura no roteiro; a pintura e a fotografia na imagem; a dramaticidade do teatro nos cenários e diálogos; os sons e melodias da música na trilha. Assim, Prates entende que a semiótica é uma ciência instrumental de análise das linguagens e processos de significação que reúne potencialidades à altura desse objeto artístico tão complexo que é o cinema (PRATES, 2009, p.102).

Avellar (2007), em acordo com o entendimento de Prates, cita alguns posicionamentos⁴ acerca da relação do cinema com outras artes. Para Dias Gomes essa

⁴ Dias Gomes, Plínio Marcos e Clarice Lispector, Escritores em depoimento, respostas a dez perguntas formuladas pela revista Filme Cultura, número 20, maio/junho de 1972, páginas 8 a 19 (AVELLAR, 2007, p. 20).

relação é um diálogo natural. Gomes sustenta que nenhuma arte é totalmente autônoma no sentido de não utilizar mecanismos de expressão comuns a outras artes. Partindo ainda da relação cinema/teatro, Plínio Marcos salienta que não sabe ao certo até que ponto o cinema influenciou sua obra, mas, que certamente houve influência. Já para Clarice Lispector, ao analisar o debate do ponto de vista do romance, observa tratar-se de um diálogo necessário. Para Lispector, o romance precisa ser renovado caso contrário morrerá, e, nesse sentido, tem sido mais fecunda a influência do cinema (AVELLAR, 2007, p. 8-9).

Julio Plaza (2003) corrobora o pensamento de Roman Jakobson acerca do conceito de intersemiótica, e destaca que a tradução intersemiótica ou “transmutação” consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistema de signos não verbais, ou de um sistema de signos para outro, como, por exemplo, da arte verbal para a música, a dança, cinema ou pintura e vice versa (PLAZA, 2003, p. XI). Para Clüver (1997, p. 43), a “tradução intersemiótica” soa melhor ao se restringir a textos (em qualquer sistema sótico) que, em primeiro lugar, ofereçam uma representação relativamente ampla, ainda que jamais completa do texto-fonte, composto num sistema sótico diferente, numa forma apropriada, transmitindo certo sentido de estilo e técnica e incluindo equivalentes de figuras retóricas, e, em segundo lugar, que acrescente pouco paralelo no texto-fonte. Clüver conclui que o termo veio adquirir o sentido de “reelaboração livre”, transformação, desvio deliberado da fonte para produzir algo novo (CLÜVER, 1997, p. 45).

A ideia é buscar compreender as possibilidades desse encontro, ainda que sejam sistemas semióticos distintos. Nesse aspecto, entende-se que a tradução intersemiótica, como observou Gualda, inclui a busca por um determinado sistema semiótico, de elementos cuja função se assemelha à de elementos de outro sistema de signos (GUALDA, 2010, p. 217).

O russo Vladimir Maiakóvski (1922)⁵ dizia que o cinema era, para ele, uma visão do mundo, responsável por impulsionar o movimento, renovar a literatura, destruir a estética, ser destemido, desportivo e divulgador de ideias. Na perspectiva de Maiakóvski, o cinema aparece como um instrumento capaz de ressuscitar a palavra. Para o crítico literário e de artes plásticas, contemporâneo de Maiakóvski, Victor Chklóvski, a palavra que para Maiakóvski foi ressuscitada pelo cinema é a primeira

⁵ Cinema e Cinema (*Kino i kino*). Poema originalmente publicado na Revista Kinofot número 4 (outubro de 1922) (AVELLAR, 2007, p. 20).

invenção poética do homem e que, havia perdido sua forma poética para se reduzir à expressão utilitária que permite a comunicação direta e, assim, era necessário ressuscitá-la. Dessa forma, a imagem do cinema seria um meio de ressuscitar a palavra, que ressuscitada se torna um meio de reinventar a imagem cinematográfica.

Chklóvski reitera que a literatura do começo do século XX imitava o cinema para promover a ressurreição da palavra, no momento em que, superado o gosto pelo naturalismo, menos preocupada em descrever cenas e paisagens, a literatura passa a se dedicar por inteiro ao material que lhe é próprio, a palavra (AVELLAR, 2007, p. 10-11). Desde 2013, Maiakóvski escrevia críticas e roteiros de filmes para revista de cinema⁶. Em uma das suas críticas, ele pergunta se o cinema poderia ser uma arte independente, para logo responder de forma categórica: “é claro que não”. Para Maiakóvski, o cinema nasce para copiar a vida, a beleza não existe na natureza e só o artista pode criá-la, só ele pode extrair da vida real imagens artísticas. O que o cinema faz é reproduzir e divulgar essas imagens pelos lugares mais distantes e perdidos do planeta. Maiakóvski salienta que o cinema é para a arte o que a imprensa é para o livro (AVELLAR, 2007, p. 14).

Segundo Cunha (2009, p. 11-12), o século XX do primeiro pós-guerra patenteou teóricos responsáveis por conferir ao cinema a especificidade artística, já sendo possível ali percebê-lo capaz de, como forma de representação da condição humana, se equiparar em mérito ao teatro e à literatura.

1.3 As linguagens e as experiências entre Literatura e Cinema

Como apontou Christian Metz (1972), citado por Gualda (2010, p. 210) “a literatura significa, o cinema expressa”. Ao partir dessa premissa, por meio de uma tabela esquemática, Gualda nos oferece os principais pontos a considerarmos entre a linguagem literária e a linguagem cinematográfica. Vejamos:

⁶ Vladimir Maiakóvski em Kino-Revista, publicação dos estúdios cinematográficos Perski, em 1913, citado por Angel Fernández Santos em Maiakovski y el cine, Tusquets Editor, Barcelona, 1974, páginas 32 a 34 (AVELLAR, 2007, p. 21).

A linguagem literária e a linguagem cinematográfica

Linguagem literária	Linguagem cinematográfica
Representação de imagens.	Reprodução de imagens.
Encadeamento de ideias (imagens) básicas.	Sequências de imagens mentais mediante imagens sonoras e não sonoras.
Parte da palavra para chegar à imagem visiva (CALVINO, 1990:98).	Parte da imagem visiva para chegar à expressão verbal (CALVINO, 1990:98).
Ideia da imaginação como comunicação com a alma do mundo (Calvino, 1990:103) e “da imaginação como repertório do potencial, do hipotético, de tudo quanto não é, nem foi e talvez não seja, mas que poderia ter sido.” (Ibid: 106).	Comunicação a partir de imagens com potencialidades implícitas. “Em torno de cada imagem escondem-se outras, forma-se um campo de analogias, simetrias e contraposições.” (CALVINO, 1990, 104)
Privilegia “a observação direta do mundo real, a transfiguração fantasmática e onírica, o mundo figurativo (...) e um processo de abstração, condensação e interiorização da experiência sensível” (Calvino, 1990, 110)	Privilegia a recepção imediata, pronta e linear.
Conceitual e mediatizante – o espaço “temporalizado” (BRITO, 2006: 146).	Espetáculo atualizante, presentificador – o tempo aparece “espacializado” (BRITO, 2006: 146).
Faz-se necessária uma colaboração criativa, subjetiva e emocional (ilusão de propriedade emotiva daquilo que imaginou).	Compreensão simples e fácil; “o espectador é mais frívolo, mais comprometido com o entretenimento, com divertir-se, com emocionar-se ou não.” (LOPES, 2004).

Fonte: GUALDA, 2010, p. 210.

Gualda entende que um estudo comparado entre literatura e cinema só se realiza pelo fato de existirem algumas aproximações entre ambas manifestações, e, talvez, de todos os elementos que mantêm literatura e cinema em estado sincrônico de comparabilidade, a estrutura narrativa se apresenta como principal elo entre as duas.

Walter da Silveira (1966) compreendia que o cinema é uma arte narrativa e que se assemelha ao romance, pois sua existência sustenta-se na narração, na sequência de ideias, no entrelaçamento de temas. Para Silveira o espectador assiste ao filme como o leitor lê o romance.

De acordo com Gualda (2010), Randal Johnson (1982) também compactua com a opinião segundo a qual o código que um romance e sua tradução fílmica mais compartilham é o código narrativo, também chamado discurso narrativo. Esse código é uma camada autônoma de significação com uma estrutura que pode ser isolada da linguagem específica que o transmite. Johnson entende que “[...] o romance e o filme são basicamente iguais em termos de capacidade de significar. Os dois meios usam e distorcem o tempo e o espaço, e ambos tendem a usar a linguagem figurativa ou metafórica.” (JOHNSON, 1982 *apud* GUALDA, 2010, p. 206).

No processo narrativo do romance tradicional, o narrador onisciente é substituído pelo leitor no romance moderno, o qual passa a decodificá-lo a partir de sua bagagem intelectual, como observou a professora e crítica literária Bella Jozef (2010). Para essa autora, não há mais uma leitura, mas, uma virtualidade delas, que seria utilizada pelo cinema. Jozef acrescenta que existem relações de sentido recíproco e algumas semelhanças entre cinema e literatura:

O contar uma história sob forma visual do narrar, as constantes analogias, ainda que discutíveis, entre cena e palavra, sequência e frase. Mas, por outro lado, as linguagens e respectivos códigos entre cinema e literatura distinguem-se não só pela estruturação temporal da narrativa – tempo de projeção/tempo de leitura. A imagem é fato apresentado que, jogando com a duplicação do objeto e o movimento, proporciona nova forma de percepção, através de sua construção ativa (JOZEF, 2010, p. 238).

Como frisou Pereira (2009, p. 56-57), seja como for, existem algumas aproximações bastante evidentes entre essas duas formas artísticas, e ambas são fruídas com os olhos, tanto os do leitor, quanto os do espectador, e se desenrolam e se constroem no tempo, criando certas continuidades e expectativas. Pereira ainda ressalta que a adaptação de obras de autores clássicos da literatura universal e nacional, como Shakespeare, Dostoiévski, Tolstói, Balzac, Flaubert, Machado de Assis, Graciliano Ramos, Guimarães Rosa para o cinema é o mesmo que trazer para as mídias o prestígio da grande arte e torná-la acessível ao grande público (PEREIRA, 2009, p. 60).

Ainda que com linguagens diferentes e com debates que ao longo do tempo permearam as discussões acerca da relação entre literatura e cinema, é preciso destacar a rica contribuição que uma expressão artística proporciona à outra. No que diz respeito ao cinema nacional, tal riqueza pode ser evidenciada a partir da quantidade de filmes brasileiros que vieram da literatura. Importante destacar ainda o papel inverso, ou seja, de filmes que se tornaram livros. No caso brasileiro não há nenhum relato, porém, há alguns exemplos a nível internacional, como: *Labirinto do Fauno* (2006) e a *Forma da água* (2017), ambos com direção do Guillermo del Toro, *De volta para o futuro* (1985), *E.T., O Extraterrestre* (1982) de Steven Spielberg, *Star Wars*, de George Lucas (1977); além de outras franquias como *Frozen* (2013) e *Piratas do Caribe* (2002).⁷

1.4 A adaptação: limites e perspectivas

O pesquisador e professor Álvaro Hattner (2013) afirma que em um determinado período da história, as adaptações ficaram entre o fogo cruzado de cineastas e estudiosos de cinema, que as consideravam exemplos de um cinema “impuro”, e de escritores e estudiosos da literatura, que as consideravam “usurpações” dos textos literários, sobretudo, os textos canônicos transformados em filmes.

Para Hattner, o estudo de adaptações enfrenta, há muito tempo, todo tipo de obstáculos ao seu desenvolvimento, colocados não apenas por seu posicionamento em uma espécie de “limbo institucional” entre “Estudos Literários” e “Estudos de Cinema”, mas também por outros fatores, como a crença de que as palavras têm primazia sobre as imagens e que, dessa maneira, a literatura é melhor do que o cinema. Outro entrave seria o que ele chama de “fetichização” em relação aos cânones da literatura, o que faz dos seus textos verdadeiros tabus, inaptos para qualquer alteração. Além disso, há uma gama de associações negativas relacionadas às adaptações, como “perda”, “violação”, “vulgarização” e “traição”, o que acaba por reforçar a ideia de superioridade do texto “original” e, conseqüentemente, uma busca idealizada por uma adaptação que seja absolutamente “fiel” ao “original” (HATTNER, 2013, p. 36).

Bella Jozef (2010) dizia que de todas as transformações sofridas pela arte, a maior com certeza, foi o surgimento do cinema e salienta:

⁷ ANDRADE, Bárbara. Filmes que viraram livros. **LiteralmenteUai**, 28 jul. 2019. Disponível em: <https://www.literalmenteuai.com.br/filmes-que-viraram-livros/>. Acesso em: 08 nov. 2021.

O cinema responde à necessidade de um novo relacionamento homem/mundo e gera nova forma de representação do real. Como sistema estético-expressivo assentado numa pluralidade polifônica de códigos, representa a comprovação da impossibilidade da pureza da arte. O cinema constitui-se numa linguagem específica, possui técnicas próprias, como a montagem, os movimentos de câmera, o tratamento da imagem, embora se valha de outras linguagens e mesmo da língua para compor-se. Disto advém sua singularidade (JOZEF, 2010, p. 237-238).

Josef destaca que, de um lado, o romance limita-se por uma linguagem, uma audiência muitas vezes reduzida e uma criação individual, por outro, os limites do filme constituem-se de uma imagem movente, uma audiência de massa e uma produção industrial. Segundo a autora, a especificidade de cada meio, destacada de seu impacto com uma mesma narrativa, tornou-se objeto de vários estudiosos, tais como George Bluestone, Seymour Chatman e Robert Richardson. Também Christian Metz, que foi um teórico do cinema e que, baseado na semiologia, buscou compreender a especificidade cinematográfica revelada pela contraposição de textos literários e fílmicos. Bluestone, citado por Josef (2010, p. 245), observa que o romance e o cinema representam diferentes gêneros estéticos, muito diferentes entre si. Assim, o filme converte-se numa coisa diferente, da mesma maneira que um quadro sobre um tema histórico é diferente do fato histórico que retrata.

O crítico e teórico de cinema Béla Bálazs (1970), também citado por Josef (2010) demonstra, de maneira clara, o problema da legitimidade da conversão do significado, ou seja, história e trama do romance para forma cinemática. Ao admitir a possibilidade de sucesso das duas formas, Bálazs assume que o assunto ou a história de ambos os trabalhos é idêntico, o conteúdo deles é que difere.

E esse conteúdo diferente é adequadamente expresso na forma modificada resultante da adaptação. O cineasta, partindo da especificidade fílmica, deve focar o romance a ser metamorfoseado como matéria-prima da realidade crua, de onde relevará personagens e eventos como novos conteúdos modeladores (BÁLAZS, 1970 *apud* JOZEF, 2010, p. 246).

A adaptação foi um assunto muito recorrente no meio da crítica cinematográfica no decorrer da sua história, seja para negá-la, estimulá-la ou mesmo para entender se ela consiste um processo natural.

Para o crítico de cinema André Bazin (2018), foi preciso superar os dogmas da primeira crítica cinematográfica que brigava pela autonomia da sétima arte. Ao

fundamentar sua análise por volta da década de 40 do século XX, ele traz os seguintes questionamentos: “Será que o cinema ou o que resta dele, é hoje incapaz de sobreviver sem as muletas da literatura e do teatro? Estaria prestes a se tornar uma arte subordinada e dependente de alguma arte tradicional?” (BAZIN, 2018, p. 122). O problema que se apresenta a partir de tal questionamento é, para Bazin, algo não tão novo assim, pois se trata da influência recíproca das artes e da adaptação em geral. Em sua compreensão, se o cinema tivesse dois ou três mil anos, seria mais claramente visível que ele não escapa a um processo comum dentro da evolução das artes.

Por ser uma manifestação artística mais contemporânea, Bazin observa que suas perspectivas históricas estariam prodigiosamente reduzidas, e destaca que o cinema é jovem, mas a literatura, o teatro, a pintura e a música são manifestações tão antigas quanto a história. Para ratificar o seu pensamento, o autor utiliza como exemplo a analogia da educação de uma criança que se faz pela imitação dos adultos que a rodeiam e ressalta que a evolução do cinema foi necessariamente inflectida pelo exemplo das artes consagradas. (BAZIN, 2018, p. 124). Assim, desde seu início, a história do cinema seria resultado das influências exercidas pelas artes já evoluídas.

Em consonância com o pensamento de Bazin, ao refletir sobre a realidade brasileira da relação cinema/literatura, Avellar afirma que para compreender melhor esse entrelaçamento entre o cinema, em especial, o que começou a ser feito na década de 60, e a literatura da década de 20, talvez seja difícil localizar com precisão o processo em que os filmes buscam nos livros temas e modos de narrar que os livros assimilaram em filmes; em que os escritores apanham nos filmes o que os cineastas foram buscar nos livros, onde os filmes tiram da literatura o que ela tirou do cinema. Em um movimento em que os livros voltam aos filmes e os filmes aos livros num diálogo jamais interrompido (AVELLAR, 2007, p. 8).

Mário de Andrade via o cinema como um meio de reinventar a experiência literária brasileira. Para Avellar a obra “Amar, verbo intransitivo” é um romance cinematográfico (AVELLAR, 2007, p. 9).

A concretização do cinema na tela iluminou a literatura, não apenas a literatura, mas ela em especial, como observado por Avellar e, a partir dessa “iluminação”, a escrita foi renovada, pois houve o estímulo para a criação de novas histórias e de novos modos de narrar que, por sua vez, e quase que em reciprocidade, iluminou a escrita cinematográfica e a estimulou a um processo de constante reinvenção (AVELLAR, 2007, p. 9). Este mesmo autor ainda faz a seguinte observação:

Uma questão bem nossa na década de 1960: o cinema vivia “um processo de deseducação”, de acordo com Nelson Pereira dos Santos, cada realizador procurando tirar de dentro de si “uma educação errada que distorce a nossa história, que nos condiciona a um modelo de sociedade inviável”. Esta necessária “descolonização emocional, interior”, torna-se mais fácil “quando o cinema passa a se relacionar com uma literatura que vive este mesmo processo” de busca de temas e modos de escrever brasileiros. A procura da literatura iluminada pelo cinema passou a iluminar o cinema (AVELLAR, 2007, p. 9).

Outra questão que perpassa essa discussão é, para Bazin, de ordem sociológica. O cinema impõe-se como única arte popular, haja vista que o teatro, que seria uma arte social por excelência, só atinge uma minoria privilegiada, em termos culturais ou financeiros.

Diante dos problemas teóricos postulados pelos estudos tratados pela adaptação, Sanders (2006) aponta para questões, até então, pouco discutidas. Como observou Hattnher, Sanders propõe um debate sobre a necessidade de se estabelecer uma metalinguagem que dê conta de discutir e descrever de maneira adequada as relações entre textos e hipertextos⁸, e parte da ideia de que os estudos de adaptação não devem se ocupar de julgamentos de valor polarizados, como, por exemplo, adaptações “boas” ou “más”, “fiéis” ou “infiéis”, mas, sobretudo, da análise de processos, ideologias e metodologias.

A questão da metalinguagem tem se imposto naturalmente, à medida que aceitamos a ultrapassagem do vetor tradicional dos estudos de adaptação e a inclusão de outros suportes textuais que exigem uma revisão das terminologias empregadas até agora, mescla dos vocabulários da teoria literária e da teoria do cinema. Por sua vez, a superação das polarizações de valor acaba por representar uma nova direção, rompendo o quase eterno ciclo de associação exclusiva de valores positivos com noções de fidelidade, equivalência, etc. (SANDERS, 2006 *apud* HATTNHER, 2013, p. 39).

Ao refletirmos sobre o entendimento que Sanders nos apresenta em relação aos conceitos de “adaptação” e “apropriação”, percebemos que Walter Salles, ao levar para o cinema a obra *Abril despedaçado*, nos apresenta simultaneamente ambos os entendimentos propostos, haja vista que, segundo Sanders, as adaptações sinalizam um relacionamento com um texto fonte ou original, e as apropriações distanciam-se da fonte de informações para se tornarem um produto cultural e um domínio totalmente

⁸ Entende-se por hipertexto o texto ou conjunto de textos cuja organização permite a escolha de diversos caminhos de leitura por meio de remissões que os vinculam a outros textos ou blocos de textos (CALDAS, 2011, p. 747).

novos (SANDERS, 2006 *apud* HATTNER, 2013, p. 40). Mais adiante, ao tratarmos a questão relacionada à adaptação e fidelidade, a afirmação feita aqui sobre ambos os conceitos ficará mais explícita.

No que diz respeito à tradução e guiados pelo entendimento de Gualda (2010), compreendemos que a maioria das obras cinematográficas não está interessada em analisar o sentido inerente ao texto, mas as condições de produção de seus sentidos potenciais. Assim, o diretor de certo filme não cumpre apenas a tarefa de tradutor, mas também de leitor, ou seja, aquele que constrói sentido. A pesquisadora enfatiza que o texto produto da tradução contém, ainda que de forma implícita, “toda história da sua leitura, por sua vez subordinada ao contexto cultural. Pode-se, portanto, definir o texto como conjunto de reativações de leitura e a tradução é uma delas.” (GUALDA, 2010, p. 216).

Ainda nessa linha de raciocínio, ao analisar a transposição da obra *Vidas secas* (1938), de Graciliano Ramos, para o cinema, Avellar observa que um filme não se reduz a transpor e ilustrar o livro em que se inspira, logo, a adaptação não seria uma cadeia, mas uma referência que faz chegar a grandes descobertas. Avellar sublinha que o que Nelson faz a partir de *Vidas secas* é uma livre invenção de imagens cinematográficas a partir da leitura e compreensão do texto, é um modo de continuar e ampliar a fruição do texto. Trata-se de uma invenção livre e em perfeita sintonia com o romance, uma vez que a relação entre literatura e o cinema só se realiza quando uma estimula e desafia a outra a se fazer por si própria (AVELLAR, 2007, p. 54).

1.5 Adaptação e fidelidade

O escritor e roteirista italiano Alberto Moravia [s.d.] enfatiza que um escritor não poderia exigir de um diretor a fidelidade em relação ao seu texto. Poderia apenas pedir que fosse feito um belo filme. Moravia entendia que a imagem cinematográfica não dispunha das nuances e nem das gradações próprias da palavra, e que devido às limitações do cinema, devido ao seu caráter de arte tipicamente de comportamento, o cinema não poderia, por exemplo, nos restituir, jamais, em termos cinematográficos, o tempo de Proust. Moravia conclui que a passagem da linguagem verbal para a cinematográfica pode conduzir à descoberta de certos traços de funcionamento, os quais são válidos para as duas linguagens. Porém, em razão da natureza particular do cinema,

são mais perceptíveis nele do que na linguagem verbal (MORAVIA, *apud* JOZEF, 2010, p. 249-250).

Como observou a professora Maria Eugênio Curado (2008), ainda que pautados nas obras literárias, os diretores imprimem no filme suas crenças, seus objetivos e sua estilística e, dessa maneira, eles buscam ou aproximar, ou traduzir, ou equivaler, ou dialogar, ou corresponder, ou adaptar o texto literário ao cinematográfico, observando os meios ou possibilidades de sobreposição de um meio com outro, tendo em mente aquilo que desejam expressar (CURADO, 2008, p. 89-90).

No campo das discussões que cercam o processo de adaptação/fidelidade, Bazin (2018) assevera que por ser o romance mais evoluído e por se dirigir a um público relativamente mais culto e exigente, propõe ao cinema algo mais complexo em torno de personagens, nas relações entre a forma e o fundo, algo que a tela não está acostumada. O que se torna evidente é que a matéria elaborada sobre a qual trabalham roteiristas e diretores tem, a priori, uma qualidade intelectual bem superior à média cinematográfica. Nessa situação, duas formas seriam possíveis: ou a diferença de nível e o prestígio artístico da obra original servem meramente de apoio ao filme, como reservatório de ideias e de garantia de qualidade, ou os cineastas se esforçam honestamente para achar uma equivalência integral e tentam ao menos não apenas se inspirar no livro, não apenas adaptá-lo, mas traduzi-lo para a tela (BAZIN, 2018, p. 135).

Da mesma forma que Jean Renoir, ao adaptar *Madame Bovary*, Salles traduziu *Abril despedaçado* com maestria, pois trouxe para a tela o espírito da obra da forma mais fiel possível. (BAZIN, 2018, p. 136).

Para Jozef (2010), há várias maneiras de realizar a transposição de uma obra literária, sendo a mais comum do romance para o cinema. Nessa situação, o adaptador ou diretor têm três possibilidades. A que nos interessa e que parece também refletir a postura de Salles, enquanto adaptador, é a possibilidade que coloca o diretor como alguém que impõe seu signo pessoal ao texto literário e que promove um distanciamento entre obra literária e filme. Assim, nessa relação, e no caso deste estudo, a obra literária torna-se sinônimo de ponto de partida ou de pretexto. Aqui, concatenamos com o que exposto na seção 1.3 deste trabalho acerca da relação entre os conceitos de “adaptação” e “apropriação” propostos por Sanders.

Dessa forma, o cineasta, ao adaptar um romance e dada a inevitável mutação, não o converte, mas apenas manipula uma espécie de paráfrase, ou seja, usa o romance como matéria-prima. Por essa lógica, o cineasta não se torna um tradutor de

determinado autor, ele próprio passa ser um novo criador de outra forma artística (JOZEF, 2010, p. 244-245).

Em *Abril despedaçado*, a *vendetta* é transposta por Salles das montanhas geladas da Albânia para o sertão nordestino. Sua inspiração para retratar a vingança promovida pelas famílias do sertão nas lutas por terra foi buscada no *Kanun* albanês. É nesse sentido que trazemos o entendimento de Plaza, que observa que a operação tradutora como trânsito criativo de linguagens nada tem a ver com a fidelidade, pois ela cria sua própria verdade e uma relação fortemente tramada entre seus diversos momentos, ou seja, entre passado-presente-futuro, lugar-tempo onde se processa o movimento de transformação de estruturas e eventos (PLAZA, 2003, p. 1).

Ainda nessa perspectiva, Elizabeth Hazin (2009) faz a seguinte observação ao tratar o tema literatura e cinema:

Deveríamos considerar positivamente um filme adaptado não pelo fato de ser idêntico ao livro, mas pela capacidade do diretor em traduzir de uma linguagem para outra. A adaptação nada mais é do que a instituição e o reconhecimento de equivalências entre linguagens diferentes. Entretanto, essas duas linguagens, para serem consideradas “equivalentes,” devem coincidir ao menos em algum aspecto, e é a determinação de tal aspecto que caracteriza o problema central da reprodutibilidade (HAZIN, 2009, p. 46).

Da mesma forma que Hazin, Gualda considera primordial a existência de um determinado sentido no texto que deverá ser traduzido para outro texto ou sistema. Assim, entende-se que o sentido seja inerente ao texto e que provenha diretamente de sua estrutura. Ao reformular a mensagem, transportando-a, ou melhor, traduzindo-a, abre-se mão da fidelidade ao texto original, uma vez que ainda que sejam estabelecidos equivalentes semânticos para os elementos de dois sistemas de signos diferentes, seria impossível abarcar todas as nuances de cada um dos sistemas. Gualda parte do entendimento de Diniz (1996) ao afirmar que “[...] como bem reconhecem todas as teorias de tradução, não se pode encontrar uma correspondência total entre dois textos”, independente de eles serem ou não de sistemas diferentes (DINIZ, 1996 *apud* GUALDA, 2010, p. 217).

Haroldo de Campos (1976) propõe uma teoria de tradução como processo de recriação, devido à impossibilidade de se traduzir mensagens estéticas. Campos observa que em outra língua há outra informação estética, autônoma, mas essas informações

estão ligadas entre si por uma relação de isomorfia⁹, ou seja, serão diferentes enquanto linguagem, mas como os corpos isomorfos, serão cristalizadas dentro de um mesmo sistema.

Por esse desdobramento, além de ser um ato de recriação, a tradução pode ser entendida como leitura crítica da obra original, pois de acordo com Johnson (1982), para a realização de uma tradução recreativa, o tradutor deve antes absorver criticamente a obra a ser traduzida. Sobre esse aspecto, a adaptação intersemiótica pode ser compreendida, como salientou o pesquisador Gilberto Figueiredo Martins, citado por Gualda, como forma de transmutação, recriação e, também, como uma leitura crítico-artística da obra original, propiciando sua revitalização e promovendo outra informação estética autônoma (GUALDA, 2010, p. 215).

Orientada pelos estudos da professora e pesquisadora Thaís Flores Nogueira Diniz, Gualda entende que a tradução se define como um processo de transformação de um texto, construído através de um determinado sistema semiótico, em outro texto, de outro sistema semiótico. Isso implica dizer que ao decodificar uma informação dada em uma linguagem e codificá-la através de outro sistema semiótico, torna-se necessário modificá-la, pois todo sistema semiótico é caracterizado por qualidades e restrições próprias e nenhum contexto existe independentemente do meio que o incorpora (GUALDA, 2010, p. 215).

É sobre esse prisma que Bazin reitera que quanto mais as qualidades literárias da obra são importantes, mais a adaptação perturba seu equilíbrio, mais também ela exige um talento criador para que haja uma reconstrução segundo um novo equilíbrio, de maneira alguma idêntico, mas equivalente ao antigo (BAZIN, 2018, p. 139).

1.6 Híbridos

Burke (2019) dialoga com Edward Said (1993) e Homi Bhabha (1997), autores que em seus estudos pós-coloniais tratam com frequência do termo hibridismo. Para Said todas as culturas estão envolvidas entre si. Não há cultura única e pura, todas são híbridas, heterogêneas. O termo hibridismo foi originalmente cunhado por botânicos para se referir a uma variedade de planta adaptada a um determinado ambiente pela

⁹Isomorfismo (do gr. isos: igual, morphé: for-ma). Princípio segundo o qual duas entidades possuem a mesma forma, ou uma estrutura comum que lhes garante a correspondência. Ex.: Nas doutrinas clássicas o isomorfismo entre o intelecto e o real justificaria a possibilidade do conhecimento como representação correta do real (JAPIASSÚ, MARCONDES, 2001 p. 108).

seleção natural. Foi o folclorista sueco Carl Von Sydow que o tomou emprestado para analisar modificações em contos folclóricos, que ele via como adaptados a seus ambientes culturais (BURKE, 2019, p. 53-54).

Ao buscar uma equivalência entre o romance de Kadaré e a realidade do sertão nordestino, Salles corrobora o entendimento de Burke (2019) sobre o que seria a adaptação. Segundo Burke, a adaptação é uma reação comum a um encontro com outra cultura, ou com itens de outra cultura, ou empréstimo no varejo para incorporar as partes em uma estrutura tradicional. De acordo com esse autor, é o que Claude Lévi-Strauss chamou de bricolagem¹⁰. Burke também cita Michel de Certeau, cientista social francês que aborda essa questão no campo da cultura ocidental ao falar sobre o processo de apropriação e reutilização (BURKE, 2019, p. 91).

Burke (2019, p. 91) reitera que a adaptação cultural pode ser analisada como um duplo movimento de descontextualização e recontextualização, retirando um item de seu local de origem e modificando-o de maneira que se encaixe em seu novo ambiente. É justamente o que Salles propõe ao buscar inspiração no *kanun* albanês para tratar o tema vingança a partir do sertão nordestino.

Ao recontextualizar o tema da vingança partindo de um romance de origem albanesa, Salles vai além daquilo que Nelson Pereira chamou de “descolonização emocional interior” (AVELLAR, 2007, p. 9), uma vez que Salles não necessariamente flerta com uma literatura nacional, mas busca no romance de Kadaré um elemento que é comum à condição humana e que é presente em qualquer sociedade – a vingança – e a contextualiza em um ambiente tipicamente brasileiro – o sertão nordestino.

1.7 Verbalidade e iconicidade: o moinho como metáfora e alegoria

A diferença estabelecida entre um filme e um livro diz respeito à linguagem, ou seja, uma é visual e a outra é literária. Bluestone (1973), citado por Gualda (2010, p. 204) apresenta essa dessemelhança com a diferença entre um meio fundamentalmente simbólico e um meio que trabalha com a realidade física. Com relação à obra

¹⁰ Conceito utilizado pelo antropólogo francês, Claude Lévi-Strauss, em seu livro: “O pensamento selvagem” (1962), para designar um pensamento que antecede a ciência moderna, além de utilizá-lo como expressão importante do pensamento mitológico em oposição ao rigor científico. Para Lévi-Strauss: “a característica do pensamento mítico é a expressão auxiliada por um repertório cuja composição é heteróclita e que, mesmo sendo extenso, permanece limitado; entretanto, é necessário que o utilize, qualquer que seja a tarefa proposta, pois nada mais tem à mão. Ele se apresenta, assim, como uma espécie de *bricolage* intelectual, o que explica as relações que se observam entre ambos.” (STRAUSS, 1989, p. 32).

cinematográfica, as possibilidades são sempre mais fáceis e mais simples, já com relação à literatura, é fundamental uma colaboração da imaginação por parte de quem lê.

É importante frisar que a literatura e o cinema se comunicam de maneira diferente e faz pouco sentido encontrar paralelos exatos entre os dois meios no nível da comunicação denotativa. A imagem fílmica não se compara a uma palavra, mas antes, com uma frase ou uma série de frases. A ampliação da ação torna-se imperiosa ao filme; o romance também amplia a ação através da experiência dos personagens e pela descrição e análise dos eventos narrados. Todavia, Lawson (1967), citado por Gualda (2010, p. 211) enfatiza que a experiência audiovisual tem maior fluidez e imediatismo do que a ficção, sendo mais variada e viva.

Em consonância com Lawson, Pereira (2009) comenta um poema de Drummond – “Papo com Lumière” – para discorrer acerca da força comunicativa do cinema por meio das imagens em movimento. Vejamos o poema de Drummond para posteriormente observarmos a análise de Pereira:

Oi, Louis Lumière, que alegria falar com você
através do tempo e dos seus filmes-relâmpagos!
Vou assistir agora, 89 anos depois,
a saída dos operários do seu estúdio
(que você modestamente chamava de fábrica)
em Lyon Monplaisir para o prazer de todo mundo
que mediante um franco de entrada, no subsolo do Salão Indiano do
Grand Café
Curtia dez filmezinhos de 17 metros cada um.
Maravilha!

Vão saindo as mulheres de chapéus emplumados
e bustos generosos, como para uma festa,
mas vão para casa de subúrbio preparar o magro jantar de família,
operárias da ilusão, que até hoje distribuem quimeras.
Só você e o mano Augusto não perceberam:
Pensavam ter lançado uma simples curiosidade científica
De breve duração, brincadeira sem consequências
E criaram um outro mundo dentro do mundo velho e bocejante.
Libertaram as paisagens, soltaram as imagens:
Elas agora entram em nossas casas, misturam-se com as nossas vidas.
Maravilha...

Olha a locomotiva que salta da tela, espalhando susto e fumaça na sala
de projeções,
Olha Madame Lumière pescando delicadamente peixinhos vermelhos
E o jardineiro levando banho do regador descontrolado...
A invenção ingênua transformou-se em formidável indústria universal
Que chega até a lua e embala o sonho dos seres humanos.
Obrigado, meu velho. (ANDRADE, 1988, p. 39).

É nítido o encantamento do poeta diante da invenção do cinema, que para ele seria capaz de recriar o mundo real. Para Pereira (2009), Drummond reconhece que as imagens em movimento são “um outro mundo dentro do mundo velho e bocejante”, que libertou as paisagens e soltaram as imagens, e que por meio das imagens em movimento pode se ausentar do contato direto com a realidade e sobre ela intervir, pois as imagens, agora soltas, entram nas nossas casas e se misturam com as nossas vidas.

O cinema encontra na literatura a fonte para as suas narrativas e faz com que as palavras acionem os sentidos e se transformem em imagens na mente do leitor que, por sua vez, abriga imagens em movimento que são decodificadas pelo espectador por meio de palavras. E daí vem o questionamento: como é entendida esta aproximação entre dois sistemas semióticos distintos?

Conforme Avellar, a literatura, inspirada pela lição do cinema, precisava repensar a palavra, ou seja, pensar palavras através de imagens e dar novos nomes às coisas (AVELLAR, 2007, p. 11), e ainda ressalta que o cinema permite a comunicação direta ao se aproximar da palavra enquanto expressão imediata e utilitária. Desse desafio surge uma relação verdadeiramente criativa que se realiza à margem dessas pretensões e parte da premissa de que uma expressão e outra se fazem sobre um comum princípio de construção. Ao estabelecer esse diálogo com base na espontaneidade e fidelidade da tradução e ao reduzir a palavra e a imagem a diferentes modos de ilustrar algo pensado ou sentido fora delas, elimina o conflito entre esses diferentes modos de ver o mundo, conflito natural que estimula a literatura e o cinema a criar novas formas de composição (AVELLAR, 2007, p. 13).

No caso do cinema, o filme vale-se de imagens, pois, antes de tudo, o filme é feito para os olhos e para os ouvidos. Nessa constatação, quando há uma adaptação de um romance para o cinema, roteirista e diretor terão que se valer de fugas para respeitar esse princípio e, ao mesmo tempo, obter uma forma cinematográfica capaz de traduzir uma forma romanesca. Pereira conclui que não há possibilidade de falar de infidelidade do filme em relação ao romance. “Não é com o romance que o filme está casado, mas com os olhos do espectador.” (PEREIRA, 2009, p. 50).

Um elemento evidenciado em ambas as obras é o moinho. Esse elemento se apresenta na obra literária de maneira metafórica e no filme de maneira alegórica. Assim como a metáfora, e ao pensarmos a ideia de alegoria, nos pautamos em um entendimento filosófico do conceito, que o entende como uma representação de uma ideia por meio de imagens (JAPIASSÚ; MARCONDES, 2001 p. 10).

Em sua dissertação apresentada ao Centro de Humanidades da Universidade Estadual do Ceará na área de Linguística Aplicada, a pesquisadora Beatriz Furtado Alencar Lima (2008) traz uma análise sobre a presença do moinho, tanto na obra de Kadaré quanto no filme de Salles, que de certa forma corrobora nosso entendimento em relação à ideia que apresentamos sobre alegoria, e, ao mesmo tempo, demonstra incursões distintas que os enredos assumem diante do processo de adaptação. Lima destaca que ao ressignificar o enredo do filme nessa perspectiva, ou seja, ao propor uma saída diante das implacáveis engrenagens do moinho, Salles estaria imbuído da sua visão de mundo, sua cultura e o momento histórico em que se inseria.

Na obra de Kadaré, o moinho da morte é apresentado metaforicamente para representar a máquina de sangue constituída pelo *Kanun* e que jamais poderia parar. Em uma passagem do romance, Kadaré destaca a preocupação do personagem Mark Ukçjerra, espécie de feitor do sangue, sobre essa possibilidade:

Seria uma viagem de trabalho, durante a qual talvez devesse rever tudo aquilo que sua mente ligava de alguma forma ao moinho da morte, a suas mós, ferramentas, incontáveis rodas e engrenagens. Seria o caso de inspecionar detalhadamente todo o mecanismo, para detectar onde ele estava pegando, onde enferrujara e onde quebrara (KADARÉ, 2007, p. 124).

Apesar dessa preocupação em torno de uma total parada da máquina (moinho) de sangue, isso não acontece no romance, e as engrenagens da morte seguem de forma inexorável.

A ideia de tempo metaforicamente apresentada no romance de Kadaré e alegoricamente no filme de Salles por meio do moinho nos dá a sensação de algo cíclico, um lugar de onde não se escapa. Porém, no filme de Salles, há um rompimento do ciclo de morte no momento em que o personagem Pacu (Menino) é morto no lugar do seu irmão Tonho. De acordo com Lima, a morte de Pacu representa um abandono da concepção cíclica e propõe algo em espiral.

Essa opção do diretor em estancar a bolandeira indica o redimensionamento que seu filme toma com relação à obra de Kadaré. Tal redimensionamento concretiza-se com a morte do menino Pacu que, ao quebrar o ciclo, forma em seu lugar uma espiral em contraposição ao círculo. Essa ressignificação que o diretor dá a sua obra relaciona-se à sua visão de mundo, à cultura e ao momento histórico em que está inserido (LIMA, 2008, p. 97).

De acordo com Lima (2008), o conceito de espiral surge como contraponto à concepção cíclica, uma vez que na espiral há uma perspectiva de saída, uma alternativa. Na espiral, ainda que a vida aconteça em movimentos circulares, ela nunca retorna ao mesmo ponto e caso retorne é sempre em outra dimensão, ao contrário do que acontece com a ideia de círculo.

Esse contraponto proposto pela autora supracitada, entre círculo e espiral, é notadamente visível no decorrer das obras. Em uma cena do filme, os bois que giram a bolandeira, mesmo não estando atrelados a ela, seguem em círculo, o que sugere a força implacável perante aqueles que vivem a realidade das suas tradições. Já no livro, o personagem Gjorg Berisha¹¹ ao questionar para si mesmo sua condição a partir de um dilema existencial: “Sou livre?” (KADARÉ, 2007, p. 39), expõe a força do destino sobre sua vida, uma vez que seu questionamento segue sem resposta ao longo da obra.

Ao romper com a concepção cíclica e propor algo em espiral, Salles possibilita ao personagem Tonho uma espécie de redenção, que culmina com o fim do ciclo de mortes entre os Breves e os Ferreiras, uma vez que seu irmão morre em seu lugar (Pacu/menino) e ele se recusa a vingar sua morte. Dessa forma, Tonho deixa a realidade tão dura do sertão e segue rumo ao litoral (redenção). Observamos que Salles não rompe com o trágico, haja vista que para que acontecesse a redenção de Tonho, a morte do seu irmão Pacu foi algo inevitável. Salles utiliza de um elemento subversivo, nesse caso, o personagem Pacu, para subverter e interromper esse ciclo de mortes presente na tradição daquele povo.

É nesse sentido que se observa a capacidade do cinema em criar imagens que a rigor, como destacou Pereira (2009), não se encontram na natureza, pois o cinema não fala das coisas como faz a literatura, mas as mostra, e cada imagem singular tem a capacidade de gerar uma nova experiência de um mundo visível. Pereira também afirma que o cinema não fornece somente uma imagem/aparência do real, mas constitui um mundo à imagem do real, o que lhe dá uma dimensão ontológica, isto é, de testemunha de uma existência, respeitando-a em si mesma e deixando-a, dessa forma, revelar o seu essencial (PEREIRA, 2009, p. 58).

Na apresentação da obra de André Bazin, *O que é cinema?*, Ismail Xavier (2018), afirma que o cinema é a consecução no tempo da objetividade fotográfica. O filme já não contenta em preservar o objeto lacrado no instante, como no âmbar o corpo

¹¹ O personagem Gjorg Berisha está para a obra de Kadaré assim como Tonho está para a obra de Salles, ou seja, são os responsáveis por vingar a morte dos seus irmãos.

intacto dos insetos de uma era extinta. Xavier salienta que o filme liberta a arte barroca de sua catalepsia convulsiva e que pela primeira vez a imagem das coisas é também a de sua duração, qual uma múmia da mutação.

Ainda no campo da discussão em torno da imagem, tanto no livro quanto no filme *Abril despedaçado*, propomos um debate em torno dos conceitos desenvolvidos pelo cineasta soviético Serguei Eisenstein. De acordo com Avelar (2007, p. 15), Eisenstein criou duas palavras – *cinématisme* e *imagicité* – para designar uma qualidade cinematográfica em imagens não necessariamente visuais, ou seja, imagens verbais ou puramente mentais, imagens/conceito presentes em outras manifestações artísticas anteriores à invenção do cinematógrafo.

Quando, no livro, Kadaré oferece-nos a metáfora do moinho como algo que representa a morte sustentada pela tradição do *Kanun*, ele nos coloca diante do que Eisenstein entende por imagens mentais, ainda que a literatura já trabalhe nessa perspectiva, haja vista que o seu instrumento de confecção é a palavra, porém, ainda que o moinho não exista efetivamente no enredo da obra como elemento físico, sua descrição como elemento metafórico faz com que o leitor o imagine.

Tudo aquilo constituía os parafusos, correias e rodas dentadas da velha máquina que havia centenas de anos trabalhava sem parar. “Centenas de anos”, repetiu. Dias após dia e noite após noite. Sem jamais se deter. No verão e no inverno. Mais eis que chegara o dia 17 de março para subverter a ordem das coisas. A lembrança do dia infeliz levou Mark Ukaçjerra a dar outro suspiro. Ele tinha a impressão de que, se aquele dia de fato tivesse passado do jeito que passou, todo o moinho da morte – suas rodas, pesadas mós, molas e engrenagens – rangeria medonhamente, estremeceria da cumeeira aos alicerces, até quebrar e se despedaçar em mil fragmentos (KADARÉ, 2007, p. 125)

Da mesma maneira que Kadaré nos oferece esse jogo de imagens mentais, Salles, no filme, também as utiliza. Em um trecho do filme, em um diálogo com seu irmão sobre o livro que Pacu havia ganhado da personagem Clara, Tonho questiona Pacu sobre o fato de o livro que Pacu supostamente lia estar de cabeça para baixo e, nesse momento, Pacu diz a Tonho que lê figuras (imagens). Pacu não lia as palavras, ele cria suas histórias a partir das figuras presentes no livro. Por meio de imagens mentais nesse trecho do filme, ainda que de maneira implícita, Salles deixa em evidência a importância da leitura e, por conseguinte, da palavra para a vida humana. Quando

Tonho pergunta a Pacu de que trata o livro, Pacu responde: “É livro de tudo.” É o cinema ressuscitando a palavra, como diria Maiakóvski. Avellar (2007) comenta:

Poderíamos talvez inverter a afirmação de Barros e de Noll para observar do ponto de vista do cinema o diálogo entre letra e imagem: pensar as palavras como imagens que nos faltaram, e o cinema como a ocupação da imagem pela palavra (AVELLAR, 2007, p. 17).

Pereira (2009, p. 59) corrobora os dizeres dos autores supracitados e enfatiza que entre a página de um livro e a tela branca do cinema há laços estreitos em uma incursão de mão e contramão: a página contém palavras que acionam os sentidos e se transformam na mente do leitor, em imagens; a tela abriga imagens em movimento que serão decodificadas pelo espectador por meio de palavras.

Capítulo II

DAS MONTANHAS DA ALBÂNIA AO SERTÃO BRASILEIRO

2.1 Abril despedaçado: o livro

Gjorg Berisha é um jovem montanhês que precisa cobrar o sangue do irmão (Mëhill Berisha), morto em uma *vendetta* imposta pelo *Kanun* e vivida por essas famílias há sete décadas. A lei máxima prevista nesse código ancestral prevê que “sangue se paga com sangue” (BUTCHER; MÜLLER, 2002, p. 77). Gjorg toma o sangue de Zef Kryeqyq, a quadragésima quinta morte entre as famílias Berisha e Kryeqyq. Diante desse acontecimento, a vida de Gjorg divide-se em duas partes: o que ele viveu até então, seus vinte seis anos; e o que lhe resta para viver. Após vingar a morte do irmão, Gjorg passa a usar uma tarja preta no braço, um símbolo de que a morte o espreita, uma representação de um mundo do além.

A origem da *vendetta* entre os Berisha e Kryeqyq começara há setenta anos, quando um homem desconhecido procurou abrigo na casa dos Berisha e acabou sendo assassinado por um Kryeqyq. No Norte da Albânia, assim como em culturas de outras regiões, a figura do hóspede é sagrada. O hóspede é tratado como um semideus. A lógica que dá sustentação a esse mito é a seguinte: qualquer um que pede abrigo pode ser Deus encarnado ou seu emissário disfarçado, que vem para testar a generosidade da família. A casa daqueles albaneses que vivem sob as rígidas normas do *Kanun* pertence a Deus e ao hóspede, portanto, a morte de um hóspede é mais grave que a de um familiar (BUTCHER; MÜLLER, 2002, p. 77).

A camisa que o morto usara na ocasião do assassinato é pendurada no varal da casa e só pode ser lavada assim que a vingança seja consumada. De acordo com os costumes, assim que a camisa começasse a amarelar seria a prova certa de que o morto se sentia atormentado pela demora da vingança (KADARÉ, 2007, p. 19).

Quando um assassinato é consumado por vingança e pelos preceitos do rígido *Kanun*, há a solicitação de uma *bessa*¹², que nada mais é que uma trégua concedida ao *gjarks*¹³ antes que a *vendetta* seja retomada. A *bessa* pequena, de 24 horas, fora concedida a Gjorg. A *bessa* grande, de 30 dias, fora solicitada à família do morto pelos anciãos da aldeia de Gjorg. A grande também fora concedida pela família Kryeqyq. Era o tempo de vida que restava a Gjorg. É diante dessa atmosfera de vingança e de morte

¹² Palavra empenhada, noção fundamental do Código de honra albanês, no caso para indicar uma trégua antes da retomada da *vendetta*. N.T. (KADARÉ, 2007, p. 12).

¹³ O termo, derivado de *gjak*, “sangue”, designa o matador que vinga os seus conforme os costumes da *vendetta* albanesa NT (KADARÉ, 2007, p. 13). A palavra *gjaks* não tem o sentido depreciativo de “assassino” (em albanês, *vrasë*) (KADARÉ, 2007, p. 101).

que é conduzido o enredo da obra *Abril despedaçado*, livro de Ismail Kadaré publicado em 1978.

2.2. *Abril despedaçado*: o filme

*Abril despedaçado*¹⁴ é um filme suíço-franco-brasileiro de 2001, dirigido por Walter Salles, adaptado por Sérgio Machado e Karim Aïnouz e produzido por Arthur Cohn. Como já exposto no primeiro capítulo desta dissertação, trata-se de uma adaptação da obra homônima do escritor albanês Ismail Kadaré. Em 2002, o filme foi indicado ao Globo de Ouro de melhor filme estrangeiro. A Associação Brasileira de Críticos de Cinema (Abraccine), em 2015, elegeu *Abril despedaçado* como um dos cem melhores filmes brasileiros de todos os tempos.

O crítico de cinema Robledo Milani¹⁵ vê em *Abril despedaçado* um filme consistente, que confirma o talento criativo de Salles. Para Milani, Salles consegue transformar um livro “caudaloso” e “fragmentado” em algo encantador e envolvente ao mesmo tempo em que mantém seu estilo e originalidade, sem cair na pieguice, o que para Milani é tarefa para poucos. Milani destaca que *Abril despedaçado* é uma bela obra poética, onde a tela transpira paixão e sonho. Uma obra que precisa ser apreciada com atenção, lentamente, sem atropelos e nem conceitos preconcebidos.

2.3 O resgate do cinema de Walter Salles

Antes do filme *Abril despedaçado*, Salles havia feito *Central do Brasil*¹⁶, filme que narra a viagem do personagem Josué, que parte do Rio de Janeiro para Cruzeiro do Norte em busca do seu pai e de lá segue para a Vila do João. Na ocasião do filme *Central do Brasil*, Walter Salles, em uma entrevista, reconhecia sua dívida para com o Cinema Novo (DEBS, 2007, p.113-114).

O Cinema Novo é considerado um movimento de renovação da linguagem cinematográfica, promovido por jovens cineastas brasileiros no início dos anos 60. Para

¹⁴ ABRIL despedaçado. Direção de Walter Salles. Brasil: Vídeo Filmes, 2001. 1DVD (105 min).

¹⁵ Robledo Milani é crítico de cinema, presidente da ACCIRS - Associação de Críticos de Cinema do Rio Grande do Sul (gestão 2016-2018), e membro fundador da ABRACCINE - Associação Brasileira de Críticos de Cinema. Já atuou na televisão, jornal, rádio, revista e internet. Participou como autor dos livros Contos da Oficina 34 (2005) e 100 Melhores Filmes Brasileiros (2016). Criador e editor-chefe do portal Papo de Cinema. Disponível em: <https://www.papodecinema.com.br/filmes/abril-despedacado/>. Acesso em: 22 fev. 2022.

¹⁶ CENTRAL do Brasil. Direção de Walter Salles. Rio de Janeiro: VideoFilmes, 1998. 1 DVD (113 min).

os pesquisadores Alexandre Busko Valin e Amélia Kimiko Noma (2015), o surgimento desse movimento atrela-se às diversas transformações pelas quais passava o Brasil naquele momento. Outro fator foi o impacto causado pela Revolução Cubana, que criava, pela primeira vez, no continente americano, um país socialista. Tal acontecimento alimentou

[...] o imaginário de artistas e intelectuais brasileiros afinados com o pensamento de esquerda, crentes na possibilidade de transformar o país pela via socialista, eliminando as contradições econômicas, mediante reformas sociais, como por exemplo, a reforma agrária. Inspirados no filósofo marxista húngaro Georg Lukács, vários artistas concebem a cultura e a arte, nesse momento, como forma de mostrar a realidade e de se posicionar em relação a ela, tomando partido dos menos favorecidos, produzindo obras artísticas que mostrassem a exploração, a miséria e as condições precárias em que vivia grande parte da população brasileira (VALIN; NOMA, 2015, p. 294).

A produção cinematográfica de Salles se insere em um período que se convencionou chamar de “Retomada do Cinema Brasileiro”, que de acordo com Lúcia Nagib (2002), se situa historicamente no mandato-tampão de Itamar Franco a partir de 1992. Nagib pondera que a expressão “retomada”, que ressoa como um *boom* ou um “movimento” cinematográfico, está longe de alcançar unanimidade mesmo entre seus participantes (NAGIB, 2002, p. 13).¹⁷

De acordo com Debs (2007, p. 31), *Central do Brasil* reivindica o “desejo de filme” próprio ao Cinema Novo, ou seja, o desejo e a necessidade de mostrar na tela a cara do país. O filme que foi duplamente premiado em Berlim¹⁸ é um marco do retorno do cinema brasileiro às telas nacionais e internacionais.

Cabe ressaltar que ainda que Salles seja um devedor do Cinema Novo, sua produção se insere em uma estrutura melodramática, ou seja, diferente da produção do Cinema Novo, considerando-se o melodrama latino-americano como algo que coloca a problemática social dentro dos termos de “reivindicação moral”, baseando-se na desigualdade social e não na luta de classes, como salienta a pesquisadora Silvia Oroz (2004, p. 159).

É sob esse prisma que nos é apresentado *Abril despedaçado*. A família dos Breves, outrora abastada e que agora vive as agruras da vida sertaneja, passa a ser a

¹⁷ Para uma maior compreensão do período em questão sugiro a leitura do livro da Lúcia Nagib: *O Cinema da Retomada: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90*, listado nas referências deste trabalho.

¹⁸ Em 1999, Fernanda Montenegro ganhou o Prêmio Urso de Ouro e o Urso de Prata de melhor atriz no Festival de Berlim.

representação do sertão, da sua miséria e contradições. É diante desse ambiente tão hostil que o enredo do filme se desenrola, onde a tradição da vingança entre famílias impera e deixa a vida no sertão ainda mais dura.

2.4 A obra de Salles e o diálogo com Kadaré

Em *Abril despedaçado* (filme) há uma concatenação com a obra literária de Kadaré, onde se preserva a temática central do livro, porém, adaptada à realidade do sertão nordestino. Tal temática gira em torno da vingança e da honra, que se dão por meio do *Kanun*, código moral que há séculos seria transmitido por meio da oralidade nas montanhas albanesas e, posteriormente, passa a ser escrito, numa época em que o Estado não fazia valer suas leis e os homens elaboravam e executavam sua própria justiça.

O personagem Bessian Vorps, cidadão de Tirana, um admirador e pesquisador dos costumes dos montanheseiros que viviam sobre as normas do *Kanun*, em lua de mel com sua esposa Diana pelas montanhas do norte, faz a seguinte observação:

*O Rrafsh*¹⁹ é a única região da Europa que, sendo parte de um Estado moderno, repito, parte 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 máquina estatal. Rejeitou, entende? Já os teve e os rejeitou para substituí-los por outras leis, morais – tão completas que obrigariam a burocracia dos ocupantes estrangeiros e mais tarde a administração do próprio Estado independente albanês a reconhecê-las e a dar autonomia ao *Rrafsh*, ou seja, a quase metade do reino (KADARÉ, 2007, p. 60).

Já no sertão nordestino, essa tradição pela vingança se dá pela disputa de terras entre as famílias Breves e Ferreira, que há várias gerações vivem em rixa. Os Breves possuem uma pequena propriedade rural, da qual a família retira seu sustento tanto da lavoura da cana-de-açúcar quanto da produção de rapadura. Os Ferreiras, por seu turno, são criadores de gado.

No filme de Salles, o personagem Tonho precisa vingar a morte do irmão (Inácio Breves) e, assim como Gjorg, sua vida será dividida entre o que ele já viveu e o pouco que lhe resta para viver. Com apenas vinte anos, Tonho já se encontra marcado pelos

¹⁹ A palavra albanesa *rrafsh* quer dizer “liso”, “plano”. Porém, o topônimo aqui mencionado designa um planalto extremamente acidentado cujo nome só se explica em contraste com as montanhas ainda mais escarpadas que o rodeiam (N.T. KADARÉ, 2007, p.21) Trata-se das montanhas do leste e do norte da Albânia onde imperavam as rígidas normas do *Kanun*.

símbolos da morte – uma camisa manchada com sangue pendurada no varal, uma tarja preta no braço e a sina de uma morte Severina; morte breve, dura, que como disse o poeta, “[...] é a morte de que se morre de velhice antes dos trinta, de emboscada antes dos vinte, de fome um pouco por dia” (NETO, 2000, p. 8).

Em ambas as obras, a presença da força da tradição é algo marcante, onde os personagens são conduzidos pelas rígidas normas de conduta a eles impostas sem questioná-las. Nesse sentido, nos embasamos no conceito de tradição proposto por Kalina Vanderlei Silva e Maciel Henrique Silvapara, no *Dicionário de conceitos históricos* (2005), para compreendermos os comportamentos tradicionais.

São formas puras de ação social, ou seja, são atitudes que os indivíduos tomam em sociedade e são orientadas pelo hábito, pela noção de que sempre foi assim. Nessa forma de ação, o indivíduo não pensa nas razões de seu comportamento. O comportamento tradicional seria, então, uma forma de dominação legítima, uma maneira de se influenciar o comportamento de outros homens sem o uso da força (SILVA, SILVA, 2005, p. 405).

O peso da tradição é uma constante em Gjorg e Tonho. Ainda que questionem intimamente os costumes que as cercam, eles não conseguem escapar das estruturas sociais nas quais se inserem. Gjorg chega a cogitar a possibilidade de escapar da *vendetta* e se tornar um lenhador errante:

Acontece que não havia saída, exceto uma, na qual ele pensou longamente: tornar-se lenhador ambulante. Era o que costumava fazer os montanheses que abandonavam o Rrafsh. Não, melhor permanecer no abril-morto. Portanto, melhor continuar ali do que se ir pelo mundo como um lenhador miserável, pelas ruas chuvosas das cidades, pelos porões com respiradouros gradeados de ferro, permanentemente cobertos por uma espécie de pó preto. Não. Mil vezes melhor o abril morto (KADARÉ, 2007, p. 129).

Tonho tem a possibilidade de abandonar sua sentença de morte ao partir com Salustiano e Clara, personagens que têm uma simples estrutura circense e fazem apresentações pelo sertão (ABRIL..., 2001, 53 min.). No entanto, a força da tradição é algo tão arraigado, que Tonho retorna para sua família e, apesar de ter ficado alguns dias fora, o momento em que ele volta não há sequer um diálogo, ele apenas ocupa o seu lugar na moenda e a vida segue seu curso.

O retorno de Tonho para a estrutura do moinho em seu movimento circular reforça não apenas a força da tradição, mas a indiferença com que a vida é tratada diante dos costumes relacionados à honra e à vingança, o que legitima as palavras do Menino

(Pacu) em um momento anterior à partida do irmão Tonho: “agente é que nem os boi, roda, roda e nunca sai do lugar.” (ABRIL..., 2001, 41 min.).

Essa indiferença é presente tanto no *Rrafsh* quanto em Riacho das Almas. Durante os trinta dias que lhe restavam, Gjorg precisava fazer o que nunca havia feito até então. Geralmente, os solteiros sentenciados à morte se casavam, não era o caso de Gjorg cuja noiva havia falecido. Caso não houvesse grande coisa para se fazer, os dias que lhe restavam seriam entregues ao labor:

Se fosse tempo de semear, tratavam de concluir a sementeira; se fosse tempo de colher, apanhavam os feixes de trigo; caso não fosse nem um nem outro, cuidavam de coisas mais comuns, como algum conserto no telhado ou no curral (KADARÉ, 2007, p. 18).

No sertão, a trégua era ainda mais dura. Diferente das montanhas da Albânia, no sertão nordestino não havia um código sistematizado que orientasse todas as condutas sociais, entre elas, a vingança. No sertão, o costume era literalmente transmitido pela oralidade e a trégua era concedida a partir do período sinódico entre as luas e, no caso de Tonho, entre as luas cheias. Durante esse período, o pai de Tonho faz a seguinte recomendação:

Tu cumpriu tua obrigação meu filho, agora precisa resolver tudo até o dia da lua. Arruma as coisa, me ajudar na moenda e consertar o telhado para se chover esse ano...ademais do telhado levar rapadura para vender na vila (ABRIL..., 2001, 32 min.).

Assim como o pai, a própria figura materna na obra de Salles reforça essa indiferença pela vida, uma vez que ela se mostra mais preocupada com a alma do parente morto do que com aquele que iria vingá-lo. De acordo com Sérgio Machado, o sofrimento do espírito é mais terrível do que a morte de um familiar, mesmo que seja um filho (BUTCHER; MÜLLER, 2002, p. 90-91).

2.5 A concepção do sagrado em *Abril despedaçado*

A princípio, ao analisarmos de maneira superficial a presença do sagrado em *Abril despedaçado*, em especial, na obra fílmica, podemos ter a sensação de certa contrariedade no comportamento dessas famílias, sobretudo em relação aos assassinatos cometidos por motivo de vingança como algo ligado à honra e à tradição.

Tanto Mirëditë, província onde se passa o enredo da obra de Kadaré quanto Riacho das Almas, no sertão nordestino, na obra de Salles, são redutos católicos, ou seja, ainda que sejam locais em que vivem os preceitos do cristianismo e ainda que haja uma norma de conduta católica cristã ligada aos dez mandamentos e que determina “não matarás”²⁰, isso não se tornou um empecilho para que as famílias envolvidas nesses conflitos fizessem do sangue derramado não apenas uma forma de se preservar a honra, mas também de legitimar suas ações com base em valores e princípios cristãos.

Na obra de Kadaré, o personagem Mark Ukaçjerra (feitor do sangue) ao tratar metaforicamente o moinho da morte: “tudo aquilo constituía os parafusos, correias e rodas dentadas da velha máquina que havia centenas de anos trabalhava sem parar” (KADARÉ, 2007, p. 125), e ao cogitar a destruição desse moinho, ele clama ao Senhor, uma referência a Jesus Cristo, para que isso nunca acontecesse: “Que o Nosso Senhor não permita a chegada de um dia assim”, disse ele, e de novo sentiu aquela náusea entre o estômago e o coração (KADARÉ, 2007, p. 125). O feitor do sangue clama a Cristo para que o moinho da morte nunca pare de funcionar, como se o sangue derramado pelos crimes de “honra” fossem sagrados como o do próprio Cristo.

Já no filme de Salles, a mãe de Tonho, ao rezar diante da imagem de Jesus Cristo, faz a seguinte intercessão: “Que Deus permita, que Deus queira, que a alma de Inácio meu filho primeiro encontre sossego do lado dos seus. Que cada gota do seu sangue seja dois do inimigo” (ABRIL..., 2001, 14 min.).

No romance *Abril despedaçado*, após vingar a morte do irmão, Gjorg viaja até a *Kullë de Orosh*²¹ para pagar o tributo do sangue, em um ritual previsto pelo *Kanun*. Nessa ocasião cruza pelo seu caminho Diana Vorps, que passava a lua de mel no Rrafsh. Há um encantamento recíproco entre eles e esse sentimento platônico será o fio condutor da obra até o seu final. Nos dias que lhe restam, Gjorg anda pelas montanhas do *Rrafsh* na esperança de encontrar Diana, porém, isso não acontece, e assim que retorna para casa e com o fim da *bessa*, Gjorg torna-se a quadragésima sexta morte da terrível *vendetta* entre as famílias Berisha e Kryeqyq:

²⁰ Os dez mandamentos bíblicos aparecem primeiramente no Antigo Testamento, no livro de Êxodo.

²¹ A palavra *Kullë* significa uma residência camponesa fortificada, construída em pedra, com janelas muito estreitas, típicas das montanhas do norte da Albânia. *Orosh* é uma pequena vila na província de Mirëditë, onde os *gjaks* iam pagar o tributo do sangue. N.T. (KADARÉ, 2007, p. 10).

Naquele mesmo instante Gjorg andava a grandes passos pela estrada do *Flamur*²², que alcançara uma hora antes. Sentiam-se no ar as primeiras friagens do crepúsculo quando ele ouviu um grito cortante de um lado do caminho: “Gjorg, lembranças a Zef Krye...”. Seu braço fez um movimento brusco em busca da arma que trazia ao ombro, mas o ataque de erguer o braço se confundiu com o grito “qyq”, a parte final do nome odiado, que mal chegou à sua consciência. Ele viu a terra se mover, em seguida o seu *Rrafsh* se erguer com fúria, atingindo-o na face. Caíra (KADARÉ, 2007, p. 173-174).

Tonho vivia sua trégua, contrariando a projeção feita pelo Sr. Ferreira, patriarca da família rival e avô de Isaías que havia sido morto ele. Na ocasião do velório²³ do neto, Sr. Ferreira pergunta a Tonho se ele já havia conhecido o amor, e antes que Tonho pudesse responder, Sr. Ferreira lhe diz que ele não o conheceria, haja vista o pouco tempo que lhe restava para viver (ABRIL..., 2001, 27 min.). Porém, diferentemente de Gjorg, Tonho conhece Clara, que andava pelo sertão com seu padrinho Salustiano em apresentações circenses. Assim como Diana Vorps, que se encanta por Gjorg, pela sua jovem beleza e pela sua sina, Clara também se encanta por Tonho. A diferença é que no caso de Tonho e Clara o ato de amor é consumado.

Para compreendermos melhor esse desfecho que o filme toma em relação ao livro, faz-se necessário abarcarmos a questão do sagrado. Esse entendimento será possível ao analisarmos o personagem Pacu (Menino), o qual é apresentado aqui, na seção 1.6, como um elemento subversivo. É justamente essa característica subversiva que corrói a tradição e sustenta o sagrado na obra de Kadaré que acaba por proporcionar um desfecho diferente do filme.

Segundo os autores do livro *Abril despedaçado, a história de um filme*, para que haja um fim do ciclo de *vendettas* entre os Breves e os Ferreiras, a figura de Pacu aparece como um símbolo de ruptura nesse processo de vinganças. Para eles,

Pacu é o *agnus dei*, cordeiro de Deus, “o cordeiro sacrificial que lava, com seu sangue, o pecado dos outros. Límpido, sem máscara, o menino é o único que consegue ver além das cercas que definem o mundo dos Breves. É o único que, de alguma forma, domina a palavra, e a usa para se projetar no território dos sonhos e da imaginação”, como explica o diretor [Salles] no texto *Aos amigos de Abril* (BUTCHER; MÜLLER, 2002, p. 83).

²² *Flamur* – “bandeira”, em albanês – era também, desde o século XVIII, uma divisão administrativo-militar local cujo potentado, o *bajrak*, tinha um estandarte como símbolo de poder (N.T) (KADARÉ, 2007, p. 16).

²³ Nas obras aqui tratadas, tanto para o *Kanun*, quanto para os costumes do sertão nordestino, era obrigação daquele que vingava a morte ir ao velório rezar pela alma do morto e participar do almoço fúnebre.

A pesquisadora Maiara Rubia Miguel (2018) constata que a presença de Pacu é uma das diferenças notadas entre Kadaré e Salles:

Ele é o responsável por colocar para fora todo o caos que aquele ciclo de vingança traz, assim como é o responsável por libertar Tonho desse sistema opressor, que o mantinha na dúvida entre sua liberdade e a tradição da família (MIGUEL, 2018, p. 133).

Após o encontro amoroso entre Clara e Tonho, na casa de rapadura na propriedade da família Breves, Clara se despede de Tonho que ainda dormia (ABRIL..., 2001, 81 min.). Nesse momento, ao perceber que há uma movimentação estranha nos arredores e perceber que se tratava do neto do Sr. Ferreira, Matheus, e que ele se encontrava ali com o propósito de matar Tonho, Pacu vai até a casa de rapadura onde o irmão ainda dormia e veste suas roupas, inclusive, a tarja preta que ele carregava no braço e começou a andar pela caatinga. Na ocasião desses fatos, chovia; os óculos de Matheus Ferreira caíram e se quebraram, comprometendo a sua visão e o levando a atirar em Pacu, achando que era Tonho (ABRIL..., 2001, 86 min.)

Diante desses fatos, sobre os rumos tomados pelo filme de Salles, a ideia do sagrado pode ser nitidamente pensada com base nos estudos do teórico franco-americano, René Girard que, em sua obra *A violência e o Sagrado* (1994), afirma:

A violência não saciada procura e sempre acaba por encontrar uma vítima alternativa. A criatura que excitava sua fúria é repentinamente substituída por outra, que não possui característica alguma que atrai sobre si a ira do violento, a não ser o fato de ser vulnerável e de estar passando a seu alcance (GIRARD, 1994, p. 14).

Para Miguel (2018), da situação de grandiosa hostilidade e rivalidade entre os sujeitos é provocado o que Girard entende por crise sacrificial, a existência de um caos eminente em que as diferenças são apagadas e a violência valoriza os atos e decisões dos sujeitos. Miguel observa ainda que essa violência não saciada e proveniente desse clima de caos precisa ser saciada, e isso só é possível quando é apresentada uma vítima que coloque para fora todo esse caos. Não obstante, essa vítima não é responsável por causar todos esses problemas e desavenças, mas sim, uma vítima inocente que desvia essa violência anárquica e projeta a comunidade, entende-se, um sacrifício (MIGUEL, 2018, p.137). Dessa forma,

O sacrifício apresenta-se de duas maneiras opostas: ou como ‘algo muito sagrado’, do qual não seria possível abster-se sem negligência grave, ou, ao contrário, como uma espécie de crime, impossível de ser

cometido sem expor-se a riscos igualmente graves (GIRARD, 1994, p. 13).

A partir desse desdobramento, podemos compreender que o sacrifício só pode ser considerado sacro, e entendido por Girard como um ato social, a partir do momento em que ele possa eliminar qualquer consequência que venha promover novamente o caos social. Pacu representa esse sacrifício, é ele quem põe fim ao ciclo de vingança entre os Breves e os Ferreiras, é ele quem liberta e proporciona a Tonho uma redenção. É ele quem desestrutura uma concepção cíclica de tempo e promove algo em espiral, ou seja, ainda que em círculo, o espiral nunca volta da mesma maneira ao ponto de partida, há uma ruptura.

É preciso entender que essa substituição sacrificial não é um mero acaso que parte da inobservância de Matheus ao sacrificar Pacu ao invés de Tonho. Desde o início, Pacu é a representação da liberdade, é ele quem questiona essa tradição da vingança quando aconselha o irmão a não cumprir as ordens do pai em vingar o irmão mais velho. Mesmo depois que Tonho cumpre sua obrigação, Pacu o aconselha a fugir, a escapar dessa estrutura familiar pautada pela tradição da hostilidade, como ele bem disse: “E foi olho de um, por olho de outro..., olho de um, por olho de outro... que todo mundo acabou ficando cego.” (ABRIL..., 2001, 13 min.).

Nesse ponto, fica em evidência a diferença que se estabelece entre as obras. Assim, é preciso destacar os rumos que tomam as personagens das narrativas. No livro, Gjorg se submete a esse ritual de vingança em função de uma conduta ética pautada por uma tradição moral. No filme, Tonho se insere nesse ritual em função de uma questão social, que é a disputa pela posse de terra.

Para Girard (1994, p. 33), o sacrifício é da ordem do religioso desde que se processe em um rito; sem esse rito o sacrifício passa a ser apenas um ato violento. É o que acontece no romance de Kadaré. Gjorg vinga o irmão e é morto, o que dá a entender que não haverá o fim da animosidade entre as famílias Berisha e Kryeqyq. No sertão nordestino, ao se imolar no lugar do irmão, Pacu promove o sacrifício que Girard define como um ato social, sendo o rito um procedimento coletivo que possibilita uma comunhão com o transcendente, que é possível por meio do sacrifício. Dessa forma, a violência e o sagrado são inseparáveis (GIRARD, 1994, p. 33) e, no âmbito religioso, o sacrifício busca sempre por fim à violência e evitar que ela seja promovida, ou seja, ao sacralizar o imolado é que se tem a possibilidade de romper com o ciclo de vingança que ameaça a existência de uma associação humana. Assim, “o sacrifício reencontra a

totalidade da vida moral e religiosa, mas somente após um desvio bastante extraordinário.” (GIRARD, 1994, p. 34).

Como observado por Miguel (2018, p. 139), o objetivo do sacrifício é desviar dos sentimentos que valorizam os objetos desejados a hostilidade entre os sujeitos que almejam esses objetos e que promove desavenças e violência recíproca, do mesmo modo em que é um assassinato por motivo do rito, cujo objetivo é tornar-se sagrado. Esse sacrifício passa a ser religioso, uma vez que o sangue do imolado permite a comunhão com o transcendente e, assim, se vê o sagrado. A autora ainda observa que

O sagrado do ponto de vista girardiano, é também a violência dos próprios homens, uma vez que, se a realidade da violência é algo que domina a realidade dos homens, então passa a ser algo que estes desejam dominar. Compreender o sagrado fora do âmbito da violência para Girard não é possível por duas razões: {1} o sagrado é ambíguo porque depende do sacrifício que é uma violência, mas se presta ao objetivo de santificar o sangue daquele que foi imolado; {2} [...] “a alma secreta do sagrado é a violência” [GIRARD, 1994, p. 47], na medida em que é uma realidade que deseja ser dominada pelo homem (MIGUEL, 2018, p. 139).

Ainda que ambíguo, o ato do sacrifício trata-se de um ato social legítimo, pois visa dominar um problema que assola uma associação humana. Assim, o sagrado se concentra na quentura do sangue que corre sacralizado pelo rito, cujo propósito é dominar a violência que domina o homem (MIGUEL, 2018, p. 139).

É a partir do sacrifício de Pacu que há um domínio da violência tradicionalista entre os Breves e os Ferreiras. É a partir desse ato que surge um novo homem. Tonho deixa toda tradição familiar e o espaço que o limitava (a caatinga). Todo o sangue derramado na aridez do sertão é lavado no encontro de Tonho com o mar. Há um processo de purificação. Pacu é o sacrificado, o cordeiro, Tonho é o que renasce para uma nova vida.

Ao dialogar com a obra literária, Walter Salles retira das frias montanhas albanesas, e transporta para o sertão nordestino, toda uma complexidade de relações humanas preservadas na memória e nas tradições de um povo e que são temas universais. Diante do exposto, ambas as obras demonstram por meio de um substrato histórico como as relações são constituídas pelas tradições ao longo do tempo e de como essas relações possuem um caráter universal. Embora haja desdobramentos distintos nas obras, é importante, neste aspecto, destacar o papel das artes, que se apresentam como um instrumento humanista diante dos dilemas existenciais.

2.6 O mito do sertão

O processo de recontextualização promovido por Walter Salles nos permite compreender e, de certa forma, desconstruir algumas percepções presentes no imaginário, como a questão do sertão nordestino como local da violência, do fanatismo religioso e da barbárie.

Ao buscar na literatura albanesa uma referência para tratar temas como a vingança e a honra, ainda que de maneira implícita, Salles nos propõe um debate acerca dos preconceitos que alimentamos em nosso imaginário, concebidos como conjuntos de imagens guardadas no inconsciente coletivo de uma sociedade ou grupo social, ou seja, como um depósito de imagens, memória e imaginação, que abarca todas as representações de uma sociedade, toda a experiência humana, coletiva ou individual (SILVA; SILVA, 2005, p. 213-214).

Além de presente em nosso imaginário, essa visão também permeia um referencial sócio-histórico. O antropólogo Darcy Ribeiro (1995) enfatiza que a ausência do escravismo no sertão possibilitou o desenvolvimento de um sistema econômico-político singular, onde os senhores são os grandes coronéis e a figura do escravo passa a ser o vaqueiro. Além disso, a seca e a exploração econômica fizeram dos sertanejos uma gente errante. Para Darcy Ribeiro, o isolamento vivido pelos sertanejos contribuiu para sobrevivência de traços específicos de comportamento e, por isso, o sertão seria um dos elementos constitutivos da identidade do Brasil. Ele entende que “o sertanejo arcaico caracteriza-se por sua religiosidade singela tendente ao messianismo fanático, por seu carrancismo de hábitos, por seu laconismo e rusticidade, por sua predisposição ao sacrifício e à violência.” (RIBEIRO, 1995, p. 355).

Ribeiro atribui outras características ao sertanejo, além de qualidades morais, típicas das formações pastoris do mundo inteiro, como o culto da honra pessoal e o seu brio e fidelidade a suas chefaturas. Essas particularidades apontadas por Ribeiro foram responsáveis por desenvolver formas anômicas de conduta, que envolveram enormes multidões e criaram problemas sociais da maior gravidade. As condições de penúria que suporta o sertanejo, conformadas pelas singularidades do seu mundo cultural, projetaram suas duas principais formas de expressão, o cangaço e o fanatismo religioso.

Cabe ressaltar que Ribeiro fala sobre o sertanejo arcaico; porém, para Debs (2010, p. 133), comparando essas terras isoladas e longínquas da época da descoberta

com a situação contemporânea, o julgamento permanece, ainda hoje, severo: pobreza, miséria, fanatismo, religiosidade.

Na busca dessa desconstrução operada no imaginário, nos aproximamos das concepções de Stuart Hall (2006), ao pensar a ideia de identidade e colocar em xeque a concepção de sujeito fixo e integrado, ao entender que não há uma identidade fixa, essencial ou permanente. A identidade passa a ser vislumbrada como uma celebração móvel. É na concepção pós-moderna que se apresenta a impossibilidade de estabelecimento de uma identidade plenamente unificada, uma vez que há o surgimento de sistemas de representação cultural que se multiplicam e propiciam a multiplicidade de identidades possíveis com cada uma das quais o sujeito poderia se identificar, ainda que temporariamente (HALL, 2006, p.13).

Salles vê claramente uma aproximação e uma identificação entre as *vendettas* promovidas pelo *Kanun* nas montanhas albanesas e os conflitos agrários promovidos por famílias no sertão nordestino. O que buscamos frisar aqui é que o que muda são as formas como as ações acontecem perante a condição humana. No entanto, violência, honra e outros temas que permeiam o imaginário não são atribuições específicas de uma nação, povo ou cultura, como destaca Claude Lévi-Strauss citado por Burke: “Todas as culturas são o resultado de uma mixórdia” (STRAUSS *apud* BURKE, 2019, p. 13). O próprio Ismail Kadaré, em encontro com Walter Salles²⁴, destacou que a história de *Abril despedaçado* poderia se passar em qualquer lugar onde existisse cobrança de sangue e lutas de família (BUTCHER; MÜLLER, 2002, p. 79).

2.7 O trágico e o conflito familiar em *Abril despedaçado*

Em sua obra *Poética* (2008), o filósofo grego Aristóteles define tragédia como

[...] a imitação de uma ação elevada e completa, dotada de extensão, numa linguagem embelezada por formas diferentes em cada uma de suas partes, que se serve da ação e não da narração e que, por meio da compaixão e do temor, provoca a purificação de tais paixões (ARISTÓTELES, 2008, p. 47).

Tanto Gjorg Berisha quanto Tonho representam um dos pilares presente na tragédia, que é a relação entre caráter e ação. Ao aceitarem o papel de vingadores, ainda

²⁴ Antes de tomar qualquer decisão com relação ao filme, Walter Salles teve dois encontros com Ismail Kadaré em 1998 (BUTCHER; MÜLLER, 2002, p. 78).

que seja algo imposto e que não cabe questionamentos, ambos corroboram o entendimento de Aristóteles de que a tragédia não é a imitação dos homens, mas das ações e da vida. Dessa forma, tanto a felicidade quanto a infelicidade estão presentes na ação. Logo, a sua finalidade é uma ação e não uma qualidade. Os homens são classificados pelo seu caráter, mas é pelas suas ações que são felizes ou infelizes (ARISTÓTELES, 2008, p. 49).

A purificação pela morte em sentido catártico e aristotélico é nitidamente presente nas obras aqui apresentadas, uma vez que os homens seriam classificados pelo seu caráter. Porém, é pela ação que seriam felizes ou infelizes. As ações dos personagens Gjorg e Tonho são pautadas pela vingança, pela morte e pela honra.

No romance *Abril despedaçado*, o personagem Bessian trata da futilidade da vida e da autenticidade da morte nas montanhas albanesas, onde os homens eram avaliados a partir da sua relação com a morte. Quando nascia um menino, dizia-se: “Que viva muito e morra de bala” (KADARÉ, 2007, p. 59). Assim, a morte natural era indigna aos montanheseiros que viviam sobre o rígido *Kanun*. Para o personagem, o objetivo dos montanheseiros era acumular tanta honra em vida de forma que essa bastasse como capital para que se erigisse um monumento após as suas mortes (KADARÉ, 2007, p. 59).

A pesquisadora Camila Diogo de Souza (2020) observa que a partir de uma abordagem interdisciplinar entre história, antropologia e sociologia, e com fundamentos no Estruturalismo, surgem novos caminhos para os estudos sobre os ritos funerários na Grécia antiga. Desse desdobramento, é construída a ideia de morte “heroicizada” ou da “bela morte”. Assim, os sepultamentos são entendidos como formas de materializar a morte, de transcendê-la e vencê-la. Souza destaca:

A memória do morto é perpetuada através da existência material da morada do morto (sepulturas) e, principalmente, dos rituais funerários. O indivíduo ganha a imortalidade por meio das exéquias e dos cultos realizados em homenagem ao morto (SOUZA, 2020, p. 318).

No filme de Salles, o sangue derramado deveria ser cobrado na exata medida, nem para mais nem para menos. Disse o pai de Tonho: “Não se esqueça, a obrigação é só com quem matou seu irmão, negócio de homem para homem, olho no olho.” (ABRIL..., 2001, 10 min.).

Ambas as obras enaltecem a morte e a vingança como fatores determinantes para preservação da honra. A morte tem papel fundamental nos enredos dos abris que se

despedaçam. Aproximando-se da região do *Kanun*, a personagem Bessian Vorps diz a Diana: “Estamos nos aproximando da zona sombria, ali onde as leis da morte imperam sobre as da vida.” (KADARÉ, 2007, p. 57). Diana questiona Bessian sobre a tarja preta que os vingadores usavam e como seria feita a distinção entre eles, e ele apenas afirma: “O selo da morte é o mesmo, tanto para os que procuram a morte como para os que ela procura.” (KADARÉ, 2007, p. 57). E conclui: “Em nenhum outro lugar do mundo você encontrará pelo caminho gente que, assim como os pinheiros marcados para o corte, trazem o sinal da morte sobre si.” (KADARÉ, 2007, p. 57).

No filme de Salles, a valorização da morte é também tratada com destaque. Na ocasião em que Tonho sai às escondidas para levar o Menino (Pacu) ao circo em um vilarejo próximo, ao retornar para a casa o pai lhe reprime: “Tu vai pra festa uma hora dessa Tonho? Você perdeu o respeito pelos mortos dessa casa?” (ABRIL..., 2001, 48 min.). Em outra ocasião, quando Tonho havia fugido de casa por alguns dias durante sua trégua para viajar com Clara e Salustiano, sua mãe, parecendo já demonstrar certo descontentamento diante daquele cenário de vingança e morte, faz o seguinte comentário com o pai de Tonho: “Nessa casa é os morto que comanda os vivo?” (ABRIL..., 2001, 59 min.). E chega a cogitar a possibilidade de Tonho não mais voltar, o que para o pai soava como uma blasfêmia, por ser ele o guardião das tradições. Em seguida a mãe diz que “a pior das vidas era melhor que morrer feito bicho”, e o pai a repreende e lhe diz para olhar em volta e dizer o que sobrou. Ela responde que nada sobrou, e o pai conclui que caso Tonho não voltasse, além das terras e de praticamente tudo que eles haviam perdido, perderiam também a honra.

Em *Abril despedaçado: a história de um filme* (2002), há relatos de que, em seus estudos²⁵ sobre a tragédia, Kadaré se opunha a Nietzsche no que diz respeito à sua origem. Para Nietzsche a tragédia surge das festas dionisíacas, mas de acordo com Kadaré, sua origem estaria nos cantos fúnebres enunciados pelas carpideiras nos enterros da Grécia antiga. Foi esse outro elemento que cativou Walter Salles, visto que um aspecto que há muito o fascinava poderia fazer parte da história do filme, que é a presença das rezadeiras nordestinas (BUTCHER; MÜLLER, 2002, p. 79).

²⁵ Kadaré publicou um livro de ensaios sobre o nascimento da tragédia (*Eschyle ou l'Éternel perdant*, sem tradução para o português). Nessa obra o autor constata que as lutas fratricidas pelo poder alimentaram o nascimento da tragédia. Em relação ao tema da cobrança de sangue Kadaré ressalta que foi Ésquilo, na trilogia chamada *A oréstia*, o primeiro a usar o tema numa obra dramática (BUTCHER; MÜLLER, 2002, p. 79).

No texto “Aos amigos de Abril”²⁶, Walter Salles observa que o morto, o personagem principal, está entre dois reinos rivais – a vida e a morte –, e como não é mais capaz de falar de si, outros o farão por ele. Essa incumbência, na visão de Kadaré, caberia às carpideiras, que são consideradas por ele as primeiras atrizes profissionais. Os lamentos codificados pertencem ao território da realidade interpretada, como o coro antigo fazia no teatro grego. Kadaré reforça que, em grego, a palavra ator se traduz por *hypokrites*. Uma definição que para Walter Salles cabe como luva às profissionais que choram um morto que não lhes pertence (BUTCHER; MÜLLER, 2002, p. 80).

De acordo com Souza (2020), a necessidade de honrar os mortos por meio de ritos adequados e padronizados é com frequência apresentado pela literatura antiga, como, por exemplo, nas obras atribuídas a Homero, a *Ilíada* e a *Odisseia*, nomeadamente as descrições dos funerais Pátroclo. Souza esclarece que o gesto de lamentação nas fontes iconográficas é apresentado por figuras humanas femininas com as duas mãos sobre a cabeça como se arrancassem os cabelos (carpideiras). A presença dessas figuras aparece desde o Heládico Recente, na Grécia Continental, até os lárnakes (λάρνακες) micênicos de 329 Tanagra, na região da Beócia, datado entre os séculos XIII e XIV a.C. (SOUZA, 2020, p.328-329).

Walter Salles observa que quando o morto é vítima de uma *vendetta* e o assassino é obrigado a participar do enterro e do almoço fúnebre de sua vítima, como acontece em alguns países do mundo, estamos no campo da tragédia expressa na sua totalidade. Em um teatro integral como observou Kadaré (BUTCHER; MÜLLER, 2002, p. 80).

Conforme relatam Butcher e Müller (2002, p. 79), a relação da obra literária com a tragédia é destacada pelo próprio Ismail Kadaré, quando afirma que *Abril despedaçado* é completamente fundamentado na estrutura da tragédia grega. Kadaré salienta que as lutas fratricidas pelo poder alimentaram o nascimento da tragédia. Ressalta, ademais, que foi Ésquilo, na trilogia *A Oréstia*, o primeiro a usar o tema da cobrança de sangue numa obra dramática.

A trama engendrada por Ésquilo se passa durante a guerra entre os gregos e os troianos, onde o Rei Agamenon imola sua própria filha, Ifigênia. Tal sacrifício foi feito com o objetivo de ter o apoio dos deuses no conflito. Nesse intervalo, a

²⁶ “Aos amigos de abril” é um texto preparado por Walter Salles e seu colaborador Sérgio Machado, que é um resumo das ideias e análises de Kadaré sobre a *Oréstia* de Ésquilo. Trata-se de uma espécie de carta de intenções em que apresenta um resumo da pesquisa teórica do filme e que foi distribuído ao elenco dois dias antes do início das filmagens (BUTCHER; MÜLLER, 2002, p. 80).

rainha Clitemnestra, mulher do rei Agamenon o assassina com ajuda do seu amante Egisto. Orestes, que era filho da rainha Clitemnestra com o rei Agamenon, regressa do exílio para vingar a morte do pai. Ao descobrir o véu da sua mãe manchado de sangue, Orestes a mata e também o seu amante Egisto.

Junto ao túmulo do pai, Orestes e Electra, ajudados pelas cativas componentes do coro, imploram a proteção e ajuda da alma de Agamêmnon à sua causa. Disfarçados em viajantes vindos da Focis, Orestes e Pilades são acolhidos amistosamente por Clitemnestra, depois de lhe dizerem que seu filho tinha morrido no exílio. A rainha manda a velha ama de Orestes buscar Egisto, que estava ausente do palácio juntamente com seu corpo de guardas. As cativas do coro convencem a ama a modificar a mensagem de Clitemnestra, do modo a que Egisto voltasse sozinho, deixando seus guardas longe do palácio. Logo após a chegada de Egisto, ele e Clitemnestra são mortos por Orestes, indiferente às súplicas maternas. Mostrando o manto ensangüentado em que seu pai fora imobilizado antes de ser morto, Orestes ressalta a justiça de seu ato de vingança (ÉSQUILO, 2003, p. 11).

De acordo com Brandão (1991, p. 77), na história da Grécia antiga já havia a existência de conflitos familiares, conhecidos por “*génos* distintos”. Em se tratando de religião grega, o termo *génos* pode ser traduzido por descendência, família, grupo familiar, e compreendido como *personae sanguine coniunctae*, ou seja, pessoas ligadas por laço de sangue. É destacado que quando um membro de uma família cometia um crime contra um membro de outra família, esse crime precisaria ser vingado. Não haveria a possibilidade do perdão e muito menos de reconciliação caso houvesse derramamento de sangue. Lima traz à tona o entendimento de Brandão acerca do sangue derramado, enfatizando que nele há uma parte da vida, do sangue e da alma de toda uma família.

Conforme Brandão (1991), em uma contextualização histórica, o conflito entre famílias perdurou até a reforma jurídica de Drácon e Sólon. Antes disso, famílias inteiras se exterminavam na Grécia antiga, pois havia a crença de que o crime (ou crimes) cometido por um dos membros da família recairia como maldição sobre todos os parentes e seus descendentes.

A essa ideia do direito do *génos* está indissoluvelmente ligada a crença na maldição familiar, a saber: qualquer *hamartía* cometida por um membro do *génos* recai sobre o *génos* inteiro, isto é, sobre todos os parentes e seus descendentes “em sagrado” ou “em profano”. Esta crença na transmissão da falta, na solidariedade familiar e na hereditariedade do castigo é uma das mais enraizadas no espírito dos homens, pois a encontramos desde o *Rig Veda* até o Nordeste

brasileiro, sob aspectos e nomes diversos (BRANDÃO, 1991, p. 77-78).

Após vingar a morte do irmão e antes de ser concedida à *bessa*, todo o clã Berisha precisava tomar medidas de proteção:

Cerravam-se as portas das casas de todo clã, de parentes próximos e distantes, pois sempre se soube, através das gerações, que aquele momento – o que se seguia à morte - , no qual a família da vítima ainda não concedera nenhuma das *bessa*, era perigosíssimo. Os Kryeqyq, cegos de dor, tinham então o direito de atirar em qualquer membro do clã Berisha (KADARÉ, 2007, p. 12-13).

No filme de Salles, o personagem Matheus Ferreira, após a morte do irmão, pede ao avô a permissão para matar todos da família Breves e acabar de uma vez por todas com a família rival. O avô, que assim como o pai de Tonho era um guardião das tradições e dos costumes, nega o pedido do neto ao dizer que o sangue de cada um tem a mesma valia e que a cobrança do sangue deve ser feita sobre apenas o sangue que perdeu. Segundo o avô, quem ultrapassasse esse direito pagaria dobrado nessa vida ou na outra (ABRIL..., 2001, 68 min.).

Esse posicionamento do avô (Sr. Ferreira) reflete uma questão importante para a adaptação da obra literária em filme. De acordo com Sérgio Machado, que realizou uma pesquisa sobre a violência envolvendo famílias no sertão nordestino, apesar da não existência de um código de conduta ordenado, mas apenas uma estrutura baseada na oralidade, há muitas aproximações entre os preceitos de vingança no sertão com o *Kanun* albanês. O próprio Kadaré fez questão de frisar que o *Kanun* é uma forma de evitar a matança indiscriminada, disciplinando e institucionalizando a vingança (BUTCHER; MÜLLER, 2002, p.92-93).

Outro símbolo presente nas obras é a camisa manchada com sangue, cujo significado tem origem na Grécia antiga, conforme explicam Butcher e Müller (2002):

As camisas ensanguentadas, que já apareceram como véus manchados em Oréstia, foram utilizados pelos habitantes de Creta durante a guerra de Tróia como elementos de comunicação com as vítimas. Os gregos acreditavam que a recuperação do sangue não poderia ser feita sem o consentimento do morto (BUTCHER; MÜLLER, 2002, p. 82).

Esse símbolo – a camisa manchada de sangue dependurada no varal – também fez parte de ritos de vingança no nordeste brasileiro. Tais desdobramentos que as obras

tomam, ao aproximá-las da concepção de tragédia, suplantam a própria ideia de ficção e nos faz refletir sobre o papel da arte como instrumento capaz de dizer e significar o real.

Sobre esse entendimento, é possível notar desde a Grécia antiga até à contemporaneidade que a ausência do Estado é um dos fatores que promoveu o direito por meio do costume e como os costumes se fazem presentes e determinantes nas sociedades ao longo da história humana. Onde não há o Leviatã, o homem se torna o lobo do homem.

Como observou o próprio Walter Salles, no decorrer da preparação de *Abril despedaçado*, uma série de episódios violentos reforçou sua escolha por uma obra aparentemente deslocada da realidade, mas, que nem por isso deixaria de estar ligada à questão da violência no Brasil. Antes da preparação do roteiro de *Abril despedaçado*, Salles acabara de sair de uma trilogia muito próxima da realidade brasileira da década de 1990, *Terra estrangeira*, *Central do Brasil* e *O primeiro dia*. Todos esses três trabalhos tiveram como pano de fundo a violência urbana e o contraste social.

Para além dessas obras, o cineasta frequentou as favelas nos morros do Rio quando começou a trabalhar com seu irmão, João Moreira Salles, no documentário intitulado *Notícias de uma guerra particular*. Esse contato permaneceu durante as preparações e as pesquisas e filmagens de *O primeiro dia*, que codirigiu com Daniela Thomas. Tanto *Notícias de uma guerra particular* quanto *O primeiro dia* abordam a questão da violência no Rio de Janeiro, a precariedade da segurança pública e os absurdos confrontos que muitas vezes, transformam em vítima o cidadão comum. Salles, em declaração reproduzida em *Abril despedaçado: a história de um filme*, diz que “a realidade atingiu um estágio em que não há ficção que possa chegar a seus pés.” (BUTCHER; MÜLLER, 2002, p. 84).

Capítulo III

ABRIL DESPEDAÇADO, O FILME

3.1 O filme

Antes da versão de Walter Salles, o romance *Abril despedaçado* já havia sido levado ao cinema duas vezes. A primeira, uma produção albanesa, que não teve nenhuma repercussão mundial; a segunda, uma produção francesa (1987) com roteiro de Olivier Assayas e direção de Liria Bégéja. Em um encontro com Walter Salles, Ismail Kadaré disse que nenhuma das produções o havia deixado satisfeito. Na ocasião desse encontro, Salles deixa claro para Kadaré que a sua intenção não seria fazer uma versão literal da obra, visto que ela serviria apenas de inspiração para seu filme, seria transposta para a realidade brasileira e com sua própria visão de mundo (BUTCHER; MÜLLER, 2002, p. 78).

Walter Salles, ao transpor o romance de Kadaré, cumpre com o que havia combinado. Ele se inspira na obra literária, respeita suas características gerais para criar algo novo e, de certa forma, independente; algo trazido para nossa realidade e, como defendido pelo próprio Salles, algo com sua visão de mundo. Esse posicionamento de Salles reforça a ideia do filósofo francês Gilles Deleuze (1999) de que o processo de criação é solitário. Ainda que haja um contato entre autor e cineasta (Kadaré e Salles), a criação é um processo solitário e, em nome da criação, o sujeito que cria tem algo a dizer para alguém. Ao propor lançar sobre a obra sua visão de mundo, Salles ratifica o entendimento de Deleuze sobre a ideia de criação artística, que como salientou Sousa Dias (2007), é pensada por Deleuze como abertura ao ilimitado ou ao infinito da vida possível, algo que liberta.

Quando Walter Salles resolve ampliar as possibilidades do enredo, no momento em que projeta a personagem Tonho para fora do ciclo de vingança, ao violar o interdito, ele estaria, na compreensão de Deleuze, fazendo com que a arte passe pelo finito para reencontrar, restituir o infinito. No entendimento de Souza a partir da concepção *deleuziana*, toda criação literária, toda arte, é objetivamente uma aposta na vida, um ato de fé nos homens (DIAS, 2007, p. 283). Esse posicionamento de Salles nos remete ao questionamento proposto por Deleuze (1999): o que faz com que um cineasta tenha vontade de adaptar um romance?

Deleuze diz que ter uma ideia em cinema não é a mesma coisa que ter uma ideia em outro assunto. Porém, há, segundo ele, ideias em cinema que também poderiam valer em outras disciplinas que, inclusive, poderiam ser excelentes em romances. No entanto, elas não teriam os mesmos ares. Ele é categórico ao afirmar que existem ideias

no cinema que só podem ser cinematográficas. Ainda que se trate de ideias em cinema que poderiam valer em romances, elas já estariam empenhadas num processo cinematográfico que faz com que elas estejam predestinadas.

Em resposta ao seu próprio questionamento, Deleuze compreende que parece evidente que a necessidade de um cineasta em adaptar um romance é porque ele tem ideias em cinema que fazem eco àquilo que o romance apresenta como ideias em romance. Com isso acontecem grandes encontros (DELEUZE, 1999, p. 6).

3.2 Intermidialidade

Partindo do entendimento de Deleuze (1999) sobre a possibilidade de grandes encontros a partir do contato entre a literatura e o cinema, propomos aqui um debate acerca do conceito intermedialidade.

A intermedialidade pode ser compreendida como processo onde há o intercâmbio e o encontro entre mídias distintas. Para o pesquisador Dick Higgins (2012), a intermedialidade tem sido sempre uma possibilidade, desde tempos remotos. Higgins entende que por mais que alguns bem intencionados comissários tentem rotulá-la como formalista e, portanto, antipopular, ela permanece como uma possibilidade onde quer que haja o desejo de fundir duas ou mais mídias existentes (HIGGINS, 2012, p. 48).

É importante frisar que as manifestações artísticas na perspectiva da intermedialidade são consideradas mídias, uma vez que elas trazem informações. Como defende Claus Clüver (2011, p. 9), “é esse significado de ‘mídia’ como ‘mídia de comunicação’ que fornece a base de todo discurso sobre mídias e assim também sobre a intermedialidade.” Todavia, a obra de arte não é um mero instrumento de comunicação, a obra de arte tem a ver com a informação e a comunicação, a título de ato de resistência (DELEUZE, 1999, p. 13).

Quando Salles diz a Kadaré que seu intuito seria apenas o de se inspirar no romance para retratar uma realidade brasileira e, assim, demonstrar sua visão de mundo, ele ratifica o entendimento de Higgins com relação à intermedialidade, pois ele entende que nenhuma obra foi boa por causa de sua intermedialidade, mas que a intermedialidade era apenas uma parte do modo como a obra era e é. Ou seja, compreender o processo dessa maneira torna a obra mais fácil de ser classificada, de modo que uma pessoa possa entendê-la juntamente com suas significações (HIGGINS, 2012, p. 49).

De acordo com a pesquisadora Irina O. Rajewsky (2012), o modo como se deve definir uma mídia e distingui-la de outras mídias depende certamente dos contextos históricos e discursivos pertinentes e do tópico ou sistemas sob observação, além de levar em conta o progresso tecnológico e as relações entre as mídias num panorama midiático global e num determinado momento no tempo (RAJEWSKY, 2012, p. 56).

Ao tratarmos o conceito de intermedialidade, é forçoso verificar o objetivo do seu emprego, tendo em vista a necessidade de discriminar grupos de fenômenos, cada qual exibidor de uma qualidade intermidiática preeminente. Como observado por Rajewsky (2012, p. 58) ao tratar das subcategorias individuais de intermedialidade e sobre a necessidade do desenvolvimento de uma teoria uniforme para cada uma delas. A pesquisadora conclui:

Ao mesmo tempo, isto faz ver que qualquer referência “ao critério de cruzamento de fronteiras” faz desaparecer diferenças fundamentais entre os modos de manifestação específicos desse cruzamento em dadas práticas intermidiáticas (RAJEWSKY, 2012, p. 58).

Tais diferenças, segundo Rajewsky, trazem implicações tanto para a teorização dos fenômenos em questão como para análise concreta de determinadas configurações midiáticas e seus significados; naturalmente, a análise concreta também vai levar em conta a disparidade de funções das estratégias intermidiáticas. Ela destaca que uma observação mais atenta das práticas intermidiáticas aponta para três grupos de fenômenos.

Para esta pesquisa, pensamos a intermedialidade no sentido estrito de transposição midiática (*Medienwechsel*), também denominada transformação midiática, como propõe Rajewsky ao citar, como exemplo, as adaptações de filmes, textos literários, novelizações, entre outras (RAJEWSKY, 2012, p. 58).²⁷ Nesse contexto, essa categoria intermidiática implica uma concepção “genética” de intermedialidade, que se orienta de maneira relativa ao processo de produção. Assim, a qualidade intermidiática, a forma como ocorre o cruzamento de fronteiras midiáticas está relacionada ao modo com que uma configuração midiática vem ao mundo; por conseguinte, a relação de transformação de uma configuração midiática definida (um texto, um filme, etc.) ou de seu substrato noutra mídia (RAJEWSKY, 2012, p. 58-59).

²⁷ Para as outras práticas intermidiáticas sugerimos a leitura do texto de Irina O. Rajewsky: A fronteira em discussão: *o status* problemático das fronteiras midiáticas no debate contemporâneo sobre intermedialidade. In: DINIZ, Thaís Flores Nogueira; VIEIRA, André Soares (Orgs.). **Intermedialidade e Estudos Interartes**: desafios da arte contemporânea. Belo Horizonte: Rona Editora: FALE/UFMG, 2012.

É justamente isso que ocorre em *Abril despedaçado*. Salles utiliza-se do romance de Kadaré como fonte original para realização do filme, cuja formação baseia-se num processo obrigatório de transformação intermediática. O próprio Kadaré, quando Salles diz que a sua obra seria apenas uma inspiração para o filme, reconhece a diferença entre literatura e cinema (BUTCHER; MÜLLER, 2002, p. 78). Nesses termos e de acordo com o que determina a terminologia de Werner Wolf, a categoria de transposição midiática pode ser descrita como uma forma de “intermedialidade extracomposicional”. Rajewsky lembra, que no entendimento de Werner, esse modelo de intermedialidade (extracomposicional), não afeta, necessariamente, o significado ou a aparência externa de trabalhos ou performances particulares (RAJEWSKY, 2012, p. 59).

Ainda que nesse processo de transposição o romance tenha proporcionado ao filme uma forma própria e que tenha sido apenas um mecanismo de inspiração, é importante destacar alguns elementos presentes nesse processo de adaptação. Aqui destacamos três, o moinho ou a bolandeira, a camisa ensanguentada e as carpideiras/rezadeiras.

Algo que é óbvio, como frisa a pesquisadora Rosemari Sarmiento (2012), é a distância semiótica entre essas duas linguagens, logo, quem adapta só pode utilizar a obra literária como matéria prima, considerando a natureza de cada arte. Ressalta-se ainda que a literatura é resultado da construção mental a partir da decodificação do discurso verbal. Já no cinema, a imagem concreta é o ponto de partida. Nesse entendimento, o tempo é condição da narrativa, haja vista que esta repousa justamente na representação da ação. A diferença da literatura para o cinema é, para Sarmiento, o fato de que na primeira as sequências se fazem com palavras e no segundo com imagens (SARMENTO, 2012, p. 14).

3.3 Os elementos de inspiração e as influências sofridas por Walter Salles

Um dos elementos inseridos no filme de Salles é o moinho (bolandeira). Na seção 1.7, no primeiro capítulo, discorreremos sobre a presença desse componente nas obras. Apesar de presente de maneira metafórica no romance de Kadaré, Salles relata que a sua inspiração para inserção desse objeto em sua obra foi buscado em outras obras fílmicas e não, necessariamente, em Kadaré. Nesse sentido, além do conceito de intermedialidade, podemos conferir nesse processo de transposição a ideia de

intertextualidade, haja vista a existência da influência de outras obras fílmicas nesse processo.

3.3.1 O moinho/bolandeira

De acordo com Sérgio Machado, Salles resolve dar início à produção do filme no dia em que conheceu um antigo engenho de cana-de-açúcar conhecido por bolandeira. Na ocasião, Walter Salles assistia a vários cineastas soviéticos, sobretudo, Eisenstein, em busca de referência para seu novo filme. Era objetivo de Salles dar a *Abril despedaçado* uma qualidade do cinema mudo, segundo Machado, uma expressividade impulsionada pela montagem, com o sertão como palco da tragédia (BUTCHER; MÜLLER, 2002, p. 86).

Uma das obras de Eisenstein que serviu de inspiração para Salles foi *A Linha geral*, também conhecido pelo título *O velho e o novo*, de 1929. Nesse filme, Eisenstein conta a história da criação de uma cooperativa agrícola, encomendada pelo governo *stalinista*, onde havia uma liberdade vigiada.

Conforme relatado em *Abril despedaçado*: a história de um filme, vários momentos de *A linha geral*²⁸, drama [soviético](#) de 1929 dirigido por Grigoriy Aleksandrov e [Serguei Eisenstein](#), serviram de referência para a produção de *Abril despedaçado*. Para Salles, esse filme traz duas das mais bonitas sequências da história do cinema: a descrição do funcionamento da desnatadeira e a anunciação de uma chuva que não chega. A maneira como Eisenstein filmou a máquina que separa o leite da nata foi um dos principais modelos da concepção visual de *Abril despedaçado*.

A seguir, apresentamos uma cena de *A linha geral*, em que a desnatadeira aparece em evidência.

²⁸ Em *A linha geral*, os camponeses pobres, ampla maioria da população soviética nos anos 1920, eram explorados pelos “kulaks”, a elite do campesinato, e se utilizavam de técnicas arcaicas e manuais para sobreviverem. Cansada de passar necessidade, a camponesa Marfa Lapkina decide reforçar o movimento pela coletivização da agricultura e organiza um “kolkhoz” (cooperativa) com seus vizinhos. De início, a adesão é pequena, mas em meio a uma intensa luta ideológica entre velhas e novas concepções, as vantagens da produção coletiva vão se afirmando (WIKEPEDIA, 2022).

Figura 1: A desnatadeira



Fonte: Sporadic scintillations, 2011.²⁹

Ao ter contato com a bolandeira Salles percebeu que o engenho poderia funcionar como eixo do filme e ter uma força narrativa próxima à da desnatadeira de Eisenstein. A bolandeira não definiu apenas a atividade econômica dos Breves, a produção de rapadura, era também, o componente que faltava para transformar aquela história em filme (BUTCHER; MÜLLER, 2002, p. 86).

Figura 2: A bolandeira

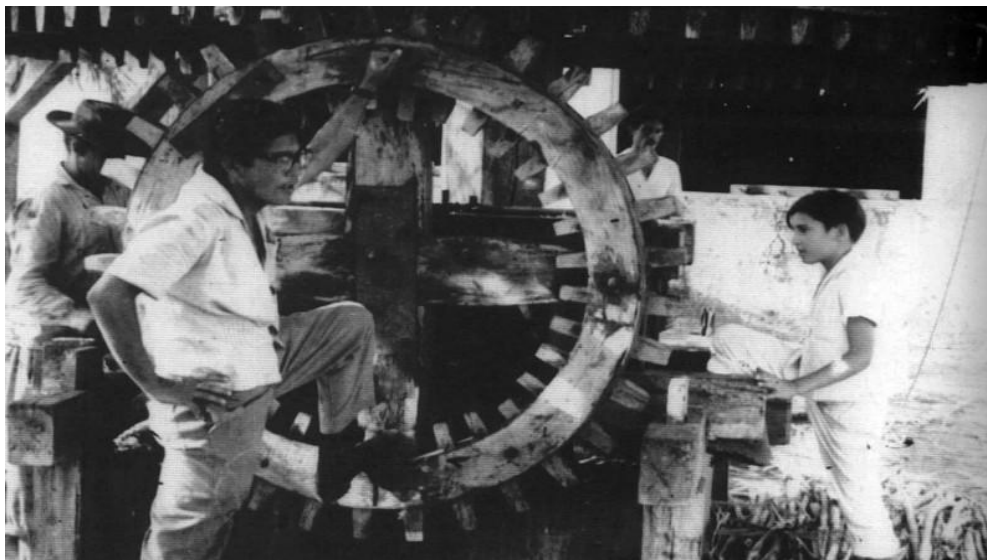


²⁹ THE Deleuzian Century III. **Sporadic scintillations**, ago. 2011. Disponível em: <http://sporadicscintillations.blogspot.com/2011/08/deleuzian-century-iii-sergei.html>. Acesso em: 21 jan. 2022.

Fonte: BUTCHER; MÜLLER, 2002, p. 36.

Além de Eisenstein, Salles buscou referência para o uso da bolandeira em um documentário dirigido por Wladimir Carvalho em 1966, chamado *A bolandeira*. O filme de Wladimir situa historicamente o uso desse instrumento e descreve os meios para fabricação da rapadura (BUTCHER; MÜLLER, 2002, p. 88).

Figura 3: Cena do filme *A bolandeira*



Fonte: ACHA, Renato, 2015.³⁰

Conforme destacamos na seção 1.7, o moinho/bolandeira, que se apresenta alegoricamente como um representante do tempo com sua estrutura peculiar, é visto por Pedro Butcher e Anna Müller como algo que deu corpo ao ciclo de tempo e à opressão que pesavam sobre os Breves.

Quando Tonho, o protagonista, obedece aos anseios da família e vinga a morte do irmão mais velho, sendo capturado pelas engrenagens do círculo de vingança, passa a ter data certa para morrer. A partir daí é como se o tempo para ele, contasse para trás. (BUTCHER; MÜLLER, 2002, p. 88).

A bolandeira, elemento temporal em *Abril despedaçado*, também remete a um momento que transformou a relação de Walter Salles com o cinema, que foi o seu encontro com o cineasta Mário Peixoto em 1990. Há tempos Salles vinha tentando

³⁰ ACHA, Renato. Vladimir Carvalho celebra 80 anos em mostra com filmografia completa. **Acha Brasília**. Cinema, 27 mar. 2015. Disponível em: <http://www.achabrasilia.com/vladimir-carvalho/>. Acesso em: 21 jan. 2022.

conhecer o autor do filme *Limite*. Esse encontro estava marcado para as quatro horas, quando Salles chegou ao apartamento do Mário Peixoto, ele perguntou:

Foi você que marcou o encontro das quatro?
 É, fui eu que marquei, respondeu Walter
 Mário apontou para o relógio de parede pendurado na sala.
 Vire-se, olhe para a parede e me diga o que você está vendo.
 Como assim?, indagou Walter. Tem um relógio, Mário. E pode ficar tranquilo, está funcionando.
 Não é nada disso. Dê uma olhada nos ponteiros. O quê os ponteiros estão dizendo?
 Os ponteiros estão dizendo que são quatro horas, três minutos e vinte e poucos segundos.
 Não, meu filho. Preste atenção no que vou dizer. Você está vendo o ponteiro dos segundos? Cada vez que marca mais um, mais um, na verdade ele está te dizendo: menos um, menos um (BUTCHER; MÜLLER, 2002, p. 88-89).

Naquele instante Walter Salles percebe que Mário resumia a essência de *Limite*, que traz como tema a incapacidade humana em aprisionar o tempo. Esse contato com Mário foi tão marcante, que parte desse diálogo estaria presente mais de uma década depois no roteiro de *Abril despedaçado*, e justamente para tratar das engrenagens do tempo como algo inexorável.

No roteiro de *Abril despedaçado* esse diálogo foi reproduzido no momento em que Tonho vai pedir ao avô (velho cego) da sua vítima, o Sr. Ferreira, a trégua de vinte e oito dias e recebe dele a tarja preta no braço, sinal que recebeu a trégua e que está envolvido em guerra de família.

Para Butcher e Müller a sutileza na maneira como Walter filmaria a bolandeira, que vista de cima lembrava um relógio em seu movimento circular e em seu ritmo ditado pelos bois, representaria o próprio ciclo a que os Breves estão atrelados. Os dentes que compõe a bolandeira e que se encaixam para movimentar as rodas esmagam os Breves e extraem sua força vital. Seria como se dissessem, “menos um, menos um”.

Nos primeiros testes de câmera, Walter Carvalho, diretor de fotografia e o chefe-maquinista, o português José Gomes, confirmaram o potencial cinematográfico do engenho. Eles conseguiram criar um meio para que a câmera ficasse presa ao eixo central do engenho ou ao seu dente circular maior. Assim, foi possível que os próprios bois “operassem” a câmera ao puxar a tração. Como explicou Walter Carvalho: “Sempre que a câmera é solidária à bolandeira, ela é o tempo.” (BUTCHER; MÜLLER, 2002, p. 88-89).

3.3.2 A camisa manchada de sangue

Diferente da bolandeira, outro elemento ligado ao filme e que foi diretamente retirado do romance, é a camisa manchada de sangue. Na seção 2.7, no segundo capítulo, falamos um pouco sobre sua presença em ambas as obras.

Walter Salles aproveitou as primeiras páginas do romance que descrevem um ritual do *Kanun* para começar sua versão da história. Trata-se da imagem de uma camisa pendurada num varal, flutuando ao vento, manchada de sangue. Essa foi a primeira imagem que veio em sua cabeça quando leu o livro. Na época, Salles desconhecia que esse ritual havia existido no Nordeste brasileiro.

Figura 4: A camisa manchada de sangue



Fonte: BUTCHER; MÜLLER, 2002, p. 40.

Butcher e Müller salientam que há na imagem da camisa uma complexa carga simbólica. Ela era utilizada pela família da vítima como uma forma de comunicação com o além. Como destacamos no segundo capítulo, esse ritual tem origem na Grécia antiga, onde o sangue amarelado na camisa representava o sinal que a alma do morto não havia encontrado sossego (BUTCHER, MÜLLER, 2002, p. 80). Como observou Avellar, as camisas ensanguentadas expostas pelas famílias em conflito no Brasil e no romance de Kadaré, também foram utilizadas pelos habitantes de Creta, como uma espécie de mecanismo de comunicação com aqueles que foram assassinados.

As tragédias se alimentam de sangues que devem ser cobrados, de ultrajes que devem ser vingados, de assassinatos que não serão esquecidos, e os gregos acreditavam que uma cobrança de sangue não poderia ser realizada sem o consentimento do morto (AVELLAR, 2007, p.364).

3.3.3 As rezadeiras/carpideiras

Outra influência retirada de Kadaré, é a presença das carpideiras, como já tratamos na seção 2.7. A presença dessas mulheres, com seus cantos fúnebres pelos funerais na Grécia antiga, representa, para Kadaré, algo que marca o início da tragédia grega. Essa análise impulsionaria Walter Salles, que vê um paralelo entre as carpideiras gregas e as rezadeiras nordestinas. Como sempre foi um admirador dessas figuras, agora ele poderia colocá-las em sua obra a partir da sua versão da história.

Figura 5: As rezadeiras



Fonte: BUTCHER; MÜLLER, 2002, p. 49.

Ao narrar a presença das carpideiras em seu romance, Kadaré (2007, p. 13) destaca: “A cerimônia fúnebre aconteceu no meio dia seguinte. As carpideiras vieram de longe, arranhando as faces e arrancando os cabelos como de praxe”, e conclui:

As carpideiras ainda tinham o rosto arranhado e ensanguentado. A tradição ordenava que não o lavasse, nem na aldeia onde ocorrera a morte, nem no caminho de volta. Só poderiam fazê-lo quando chegassem a seus povoados. Os ferimentos na testa e nas faces lhes davam a aparência de máscaras. Gjorg se pôs a pensar como ficariam as carpideiras do seu clã. Parecia que toda a sua vida interior seria um

almoço fúnebre sem fim, em que uma facção se revezaria com a outra nos papéis de anfitrião e visitante. E cada uma delas, antes de ir ao banquete, poria a máscara sangrenta (KADARÉ, 2007, p. 15).

De acordo com Walter Salles, a presença das rezadeiras em seu filme seria a ponte com a tragédia grega pensada a partir do sertão nordestino.

Assim como a função do romance é explorar a vida humana, e aqui entendemos que a do cinema não é diferente, ou seja, explorar dimensões possíveis da existência, fora do eu, pois, segundo Deleuze, não há arte literária sem essa travessia (DIAS, 2007, p. 279). Não obstante, não se trata apenas de sentir outros, outras personalidades, porque é cada outro que é uma série singular de sensações não pessoais e até não humanas: “sentir tudo de todas as maneiras.” (DIAS, 2007, p. 279). Logo, é sentir a bolandeira como um marco temporal que representa a opressão que pesa sobre a condição humana, a camisa ensanguentada dependurada em um varal e que representa uma forma de comunicação com os mortos, o lamento fúnebre das rezadeiras, incumbidas de falar pelo morto que se encontra em dois reinos rivais, o da vida e o da morte.

O objetivo da literatura pensado por Deleuze, e aqui apresentado por meio de um paralelo com a produção cinematográfica, seria partir, evadir-se, criar uma linha de fuga, não que isso signifique fugir da vida, mas fazer a vida fugir, escapar às suas limitações. A linha de fuga seria uma linha de vida e é sempre uma enunciação coletiva. Dessa maneira, Salles se inspira no vivido, parte do seu eu, das suas observações e emoções, dos seus estados perceptivos e afetivos, para criar *Abril despedaçado*.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como demonstra Sarmiento, histórica e sociologicamente o cinema representou para o século XX o que a ficção literária teria representado para o século XIX, precisamente por terem afinidades estruturais inegáveis. Ambas as estruturas, romance e filme, dentro de um dado momento, conquistaram o público e o fizeram cativo. O literário possuindo o estatuto do documento escrito, cartorial; o cinema por sua vez, não para ser lido, mas para ser visto; presenciado. Duas manifestações fundamentadas na narrativa ficcional, porém, de características diferentes e inerentes as suas próprias naturezas (SARMENTO, 2012, p. 10).

Sarmiento compreende que, ao contrário do que comumente se pensa, o filme não matou a literatura, ele a transformou em aliada e fez dela sua principal fonte de inspiração, o que proporcionou um devir entre essas duas linguagens numa dialética, na qual transformações e construções estruturais foram mútuas e provocadas justamente por esta dialética (SARMENTO, 2012, p. 7).

Quando da exibição do filme *Abril despedaçado* em Veneza, entre os seus espectadores estava Ismail Kadaré. Ele já havia visto o filme em Paris, e só depois concordou em participar do festival em Veneza. Nas palavras de Kadaré “A passagem de uma obra literária para o cinema é perigosa como uma cirurgia. Mas o filme ficou magnífico.” (KADARÉ *apud* BUTCHER, MÜLLER, 2002, p. 189).

Houve, na compreensão de Avellar, uma afinidade estética e artística no primeiro encontro entre Ismail Kadaré e Walter Salles para discutir a transposição para o cinema de *Abril despedaçado*. O escritor albanês teria sentido uma confiança e uma empatia imediata. Ceder os direitos para que Walter se inspirasse no livro significava dizer que ele passava a ter “total liberdade para fazer o que quisesse com a história.” Para Avellar, a crença no sucesso da transposição vinha de visões de mundo parecidas (AVELLAR, 2007, p. 335). Kadaré afirma:

Acho que Salles busca, com sua arte, dar um mergulho tão profundo quanto eu dou na literatura. A miséria descrita no livro é uma coisa extraliterária, uma mera forma de chegar a temas metafísicos, subjetivos, que é o que eu busco em meu trabalho. E acho que ele compreendeu isso (KADARÉ *apud* AVELLAR, 2007, p. 335).

As palavras de Kadaré ratificam o entendimento de Sarmiento, ao dizer que muitos escritores reconhecem que de certa maneira uma adaptação cinematográfica do

seu livro virá não apenas como transcrição da obra para outra linguagem, mas como instauradora de novos significados (SARMENTO, 2012, p. 15). Como já destacamos em algumas ocasiões neste trabalho, é justamente o que Salles projetou ao transpor *Abril despedaçado*; ele redefine e promove novos significados ao trazer o enredo do livro para a realidade brasileira, sobretudo por contextualizar a obra fílmica em um ambiente tão marcante em nosso imaginário, que é o sertão.

Para o pesquisador João Batista de Brito, a adaptação não pode ser muito submissa, caso seja, ela trai o cinema. Por sua vez, a adaptação muito livre trai a literatura. Brito enfatiza que apenas a transposição não trai nem um nem outro, se situando na interface dessas duas formas de expressão artística (BRITO, 2006, p. 29).

Como destacou Bazin, considerar a adaptação de romances um exercício preguiçoso com o qual o verdadeiro cinema, o “cinema puro”, não teria nada a ganhar, seria um contracenso crítico desmentido por todas as adaptações de valor (BAZIN, 2018, p. 139).

A transposição feita por Salles demonstra a capacidade da arte em projetar não apenas as vozes dos seus personagens, como também dos seus autores, mas, especialmente, da própria história que se apresenta a partir do contato entre a literatura e o cinema.

Avellar entende que para ler melhor *Abril despedaçado*, para descobrir o que já estava pronto, porém, ainda não encontrado, para melhor descobrir o que começara a encontrar na leitura de Ismail Kadaré, Walter Salles buscou outro livro, intitulado *Lutas de família no Brasil* (1980), de Luiz Aguiar Costa Pinto. Trata-se de uma análise dos confrontos entre as famílias Pires e Camargos em São Paulo e entre os Feitosas e os Montes no Ceará. Avellar conclui, que do ponto de vista da criação do filme, Kadaré pode ter sido a porta de entrada para melhor leitura de *Lutas de família no Brasil*.

Escrito em 1940, o ensaio de Costa Pinto demonstra que: “a vingança no Brasil se dá de forma espontânea e natural na ausência do estado regulador” e só deixa de existir “quando surge um poder mais forte e regulador”. O romance de Kadaré desenhou o núcleo da história, um jovem (Gjorg, no livro; Tonho, no filme), obrigado pela tradição a cobrar o sangue do irmão assassinado pela família inimiga. O estudo de Costa Pinto deu chão “aquele mundo onde nem mesmo a palavra existe e tudo é feito de não ditos” (AVELLAR, 2007, p. 364).

Desse modo, Avellar ressalta que *Abril despedaçado* se serve de um documento sobre o Brasil, Costa Aguiar, como uma chave para entrar no romance, Kadaré, que por

sua vez é uma chave para entrar no teatro grego, Ésquilo, que se torna uma chave para entrar no Brasil. A tragédia como surgida na Grécia e repensada na Albânia para discutir as Lutas de família no Brasil e, ao mesmo tempo, as lutas de famílias, tal como ocorrem no Brasil, para discutir a tragédia (AVELLAR, 2007, p. 365).

Por fim, Avellar considera que o essencial – o extraliterário do livro e o extracinematográfico do filme – é um só para Walter e para Kadaré, “um embate trágico entre um herói obrigado a cometer um crime que não quer e o destino que o impele à frente.” (AVELLAR, 2007, p. 337). Uma parábola libertária sobre os valores e as responsabilidades individuais num mundo onde a violência e a barbárie parecem avançar numa progressão geométrica.

Diante do estudo que aqui apresentamos, entendemos que o contato entre a literatura e o cinema tende a ser sempre muito frutífero. Por ser a arte algo que surge a partir do real, que se lança para representar a condição humana, o diálogo entre essas manifestações (literatura/cinema) do ponto de vista do trabalho aqui realizado, tende a ser sempre um instrumento capaz de refletir e dizer a história humana.

REFERÊNCIAS

- ABRIL despedaçado. Direção de Walter Salles. Rio de Janeiro: VideoFilmes, 2001. 1 DVD (105 min.).
- ANDRADE, Carlos Drummond de. **Poesia Errante**. Rio de Janeiro: Editora Record, 1988.
- ARISTÓTELES. **Poética**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.
- AULETE, Caldas. **Dicionário contemporâneo da Língua Portuguesa**. 3. ed. Rio de Janeiro: Lexikon, 2011.
- AVELLAR, Jose Carlos. **O chão da palavra**. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.
- BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Porto Alegre: LP&M, 1987.
- BAZIN, André. **O que é o cinema?** Título original: Qu'est-ce que le cinéma?. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. Apresentação e apêndice: Ismail Xavier. São Paulo: Ubu Editora, 2018.
- BÍBLIA, A.T. Êxodo. Português. **Bíblia Sagrada**. Tradução de Frei João José Pedreira de Castro. São Paulo: Ed. Ave-Maria, 2016.
- BRITO, João Batista de. **Literatura no Cinema**. São Paulo: Unimarco, 2006.
- BURKE, Peter. **Hibridismo Cultural**. Porto Alegre: Unisinos, 2003.
- BUTCHER, Pedro; MÜLLER, Anna Luiza. **Abril despedaçado: história de um filme**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- CAMPOS, HAROLDO. **Metalinguagem**. São Paulo: Cultrix, 1976.
- CARVALHAL, Tânia Franco. Literatura comparada: a estratégia interdisciplinar. **Rev. Bras. de Lit. Comparada**, v.1, n.1, p. 9-21, 1991. Disponível em: <https://revista.abralic.org.br/index.php/revista/article/view/1/0>. Acesso em: 18 ago. 2021.
- CARVALHAL, Tânia Franco. **Literatura Comparada**. São Paulo: Ática, 2006.
- CHAVES, F. L. **História e Literatura**. Porto Alegre: Ed. Universidade UFRGS, 1999.
- CLÜVER, Claus. Estudos interartes: Conceitos, termos, objetivos. **Literatura e Sociedade**, São Paulo, v. 2, n. 2, p. 37-54, 1997. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ls/article/view/13267>. Acesso em: 23 jan. 2022.
- CUNHA, Renato. **O cinema e seus outros**. Brasília: LGE Editora, 2009.
- CURADO, Maria Eugênia. Literatura e cinema: adaptação, tradução, diálogo, correspondência ou transformação? **Temporis[ação]**, Goiás, v. 1, n. 9, p. 88-102, 2008.

Disponível em: <https://www.revista.ueg.br/index.php/temporisacao/article/view/5990>. Acesso em: 10 nov. 2021.

DEBS, Sylvie. **Cinema e literatura no Brasil**. Os mitos do sertão: emergência de uma identidade nacional. Belo Horizonte: Ed: C/Arte, 2010.

DELEUZE, Gilles. **O ato de criação**. Palestra 1987. Trad. José Marcos Macedo. São Paulo: Folha de São Paulo, 1999.

DIAS, Souza. “Partir, evadir-se, traçar uma linha”: Deleuze e a literatura. **Educação**, Porto Alegre, v. 30, n. 2, p. 276-285, 2007. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/faced/article/view/558>. Acesso em: 10 nov. 2021.

ÉSQUILO. **Oréstia**: Agamenon. Coéforas. Eumênides. Tradução do grego, introdução e notas de Mário da Gama Kury. 6. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003. p. 7-12.

FAYE, Éric. Nota de apresentação. In: KADARÉ, Ismail. **Abril despedaçado**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

FREIRE, Antônio. **A catarse em Aristóteles**. Coleção Pensamento filosófico, V. 6. Los Angeles: Universidade da Califórnia, 1982. p. 204-205.

GIRARD, René. **A violência e o sagrado**. São Paulo: Universidade Estadual Paulista, 1990.

GUALDA, L. C. Literatura e Cinema: elo e confronto. **MATRIZES**, [S. l.], v. 3, n. 2, p. 201-220, 2011. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/matrizes/article/view/38267>. Acesso em: 18 nov. 2021.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guaracira Lopes Louro. 11. Ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HATTNER, Álvaro. Literatura, cinema e outras arquiteturas textuais: algumas observações sobre teorias da adaptação. **Itinerários**, Araraquara, n. 36, p. 35-44, jan./jun. 2013. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/6391>. Acesso em: 22 jan. 2022.

HAZIN, Elizabeth. Desejo e representação. In: CUNHA, Renato. (Org). **O cinema e seus outros**. Brasília: LGE Editora, 2009. p. 43-59.

HIGGINS, Dick. Intermídia. In: DINIZ, Thaís Flores Nogueira; VIEIRA, André Soares (Orgs.). **Intermedialidade e estudos interartes**: Desafios da arte contemporânea. Belo Horizonte: Rona Editora: FALE/UFMG, 2012. p. 41-50.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. 2. ed. Santa Catarina: Edufsc, 2013.

IMAGINÁRIO. In: SILVA, K, V.; SILVA, M. H. **Dicionário de conceitos históricos**. São Paulo: Contexto, 2005. p. 213-214.

JAPIASSÚ, Hilton; MARCONDES, Danilo. **Dicionário básico de filosofia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

JOZEF, Bella. Cinema e Literatura: algumas reflexões. **Revista Contexto**, n. 17, p. 237-251, 2010. Disponível em: <https://periodicos.ufes.br/contexto/article/view/6601>. Acesso em: 22 nov. 2021.

KADARÉ, Ismail. **Abril despedaçado**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

LIMA, Beatriz A. Furtado. **Abril despedaçado transmutado para o cinema: da Albânia ao Brasil a Tragédia em cena**. 2008. 173 f. Dissertação. (Mestrado em Linguística Aplicada). Centro de Humanidades da Universidade Estadual do Ceará. Ceará, 2008. Disponível em: <https://repositorio.ufc.br/handle/riufc/17995>. Acesso em: 04 jun. 2021.

MAGNO, Maria Ignês Carlos. Interdisciplinaridade nas possibilidades de leitura de *Abril Despedaçado*. **Comunicação & Educação**, São Paulo, v. 10, n. 2, p. 233-237, 2005. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/comueduc/article/view/37533>. Acesso em: 04 jun. 2021.

MIGUEL, Maiara Rubia. A vingança e o sagrado no filme *Abril despedaçado*. Uma análise segundo o teórico René Girard. **Revista de estudos e pesquisa da religião**, Juiz de Fora, v. 21, n. 1. p. 129-143, 2018. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/comueduc/article/view/37533>. Acesso em: 10 jun. 2021.

NAGIB, Lúcia. **O cinema da retomada: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90**. São Paulo: Ed. 34, 2002.

NETO, João Cabral de Melo. **Morte e vida severina**. São Paulo: Editora Folha de São Paulo, 2000.

OROZ, Sílvia. Cinema Latino-Americano. In: SILVA, F.C.T. (Org.) **Enciclopédia de Guerras e Revoluções do Século XX**. Rio de Janeiro: Campus, 2004. p. 158-161.

PEREIRA, Olga Arantes. Cinema e Literatura: dois sistemas semióticos distintos. **Kaliope**, São Paulo, ano 5, n. 10, p. 42-69, ago./dez, 2009. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/kaliope/article/view/7471/0>. Acesso em: 23 mar. 2022.

PLAZA, Julio. **Tradução intersemiótica**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003.

PRATES, Eufrasio. Ideologia no cinema sob lentes semióticas. In: CUNHA, Renato. (Org.). **O cinema e seus outros**. Brasília: LGE Editora, 2009. p. 102.

RAJEWSKY, Irina. A fronteira em discussão: o status problemático das fronteiras midiáticas no debate contemporâneo sobre intermedialidade. In: DINIZ, Thaís Flores Nogueira; VIEIRA, André Soares (Orgs.) **Intermedialidade e Estudos Interartes: desafios da arte contemporânea**. Belo Horizonte: Rona Editora: FALÉ/UFMG, 2012. p. 51-74.

RIBEIRO, Darcy. **O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SARMENTO, R. A narrativa na literatura e no cinema. **Travessias**, Cascavel, v. 6, n. 1, p. 5-23, 2012. Disponível em: <https://e-revista.unioeste.br/index.php/travessias/article/view/6235>. Acesso em: 23 mar. 2022.

SILVA, Francisco Carlos Teixeira da. Cinema. *In*: SILVA, F.C.T. (Org.) **Enciclopédia de Guerras e Revoluções do Século XX**. Rio de Janeiro: Campus, 2004. p. 137-139.

SOUZA, Camila Diogo. Uma história antropológica dos rituais funerários: os papéis da cultura material de natureza funerária *In*: SOUZA, Camila Diogo; SILVA, Maria Aparecida de Oliveira. **Morte e vida na Grécia Antiga: olhares interdisciplinares**. (Orgs.). Teresina: EDUFPI, 2020. p. 312-343.

STRAUSS, Claude Lévi. **O pensamento selvagem**. Trad. Tânia Pellegrini. Campinas: Papirus, 1989.

TODOROV, Tzvetan. Análise estrutural da narrativa. *In*: TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006. p. 79-89.

TRADIÇÃO. *In*: SILVA, K, V.; SILVA, M. H. **Dicionário de conceitos históricos**. São Paulo: Contexto, 2005. p. 405.

VALIN, Alexandre Busko; NOMA, Kimiko Amélia. Cinema Novo. *In*: SILVA, Francisco Carlos Teixeira (Org.) **Enciclopédia de Guerras e Revoluções**. V. III: 1945-2014: a época da Guerra Fria (1945-1991) e da nova ordem mundial. Rio de Janeiro: Elsevier, 2015. p. 294-300.

XAVIER, Ismail. Apresentação. *In*: BAZIN, André. **O que é o cinema?** Título original: *Qu'est-ce que le cinéma?*. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. Apresentação e apêndice: Ismail Xavier. São Paulo: Ubu Editora, 2018. p. 8-22.