

## **Diálogo entre Literatura e Cinema: o caso *Abril despedaçado***

Prof. Ms. Anna Paola Misi<sup>1</sup>

### **Resumo:**

*Na contemporaneidade, com o surgimento dos meios tecnológicos e a presença maciça dos meios de comunicação, a literatura tem circulado com muito mais frequência por outras mídias e expressões artísticas, como por exemplo, na dança, no teatro, na música, na televisão, no cinema. Neste trabalho, analisaremos o filme brasileiro, *Abril despedaçado*, dirigido por Walter Salles, resultante do diálogo com o romance albanês *Abril Despedaçado*, escrito por Ismail Kadaré, o mais conhecido escritor da Albânia. Nesse diálogo, a literatura e o cinema se aproximam por meio da reescrita do romance feita pelo cineasta-tradutor. Pretende-se, neste artigo, analisar as marcas da releitura contidas no texto fílmico.*

**Palavras-chave:** Reescritura, Diálogo, Literatura, Cinema, Adaptação

### **Introdução**

A reflexão sobre as relações da literatura com outras artes e mídias é um tema que tem sido cada vez mais estudado e discutido no espaço acadêmico. Acreditamos que uma das razões para explicar tal fenômeno, deve-se ao fato de que, na contemporaneidade, com o surgimento dos meios tecnológicos e a presença maciça dos meios de comunicação, a literatura tem circulado com muita mais frequência por outras mídias e expressões artísticas, como por exemplo, na dança, no teatro, na música, na pintura, no rádio, na televisão, no cinema. Lembrando Walter Benjamin (1985), estamos em plena era da reprodutibilidade técnica da obra de arte. Daí o surgimento de inúmeros estudos que buscam analisar mais de perto a maneira como a literatura tem dialogado com outras artes.

Segundo Camargo (2003), a literatura, por ser um sistema que está inserido no sistema cultural mais amplo, viabiliza diversas relações com outras artes e mídias fazendo surgir, assim, outras linguagens/discursos. Assim, deparamo-nos com uma diversidade e pluralidade de linguagens, que exigem que o leitor/espectador contemporâneo amplie a sua leitura de mundo e concepção de arte. É necessário que esteja aberto para ler e interpretar o mundo, através das mais diversas manifestações de linguagem. Quando buscamos diferentes leituras, sobre uma mesma temática, a partir de diferentes discursos, estamos possibilitando o aprimoramento e ampliação da nossa forma de ver e compreender o mundo.

Literatura e cinema, como formas de expressão artística, têm dialogado de maneira cada vez mais próxima. A literatura tem servido como fonte inspiradora para a produção de diversos filmes e, esta prática, embora bastante antiga, continua crescendo a cada dia. Por outro lado, o cinema também tem influenciado o modo cinematográfico e imagético como as obras literárias vêm sendo construídas.

Marinyze Prates Oliveira (1997) afirma que o que levou o cinema a buscar uma aproximação cada vez maior com a literatura foi a necessidade de adquirir autonomia, na condição de meio de expressão artística. E foi a partir desta preocupação, que milhares de obras literárias passaram a servir como referencial para o cinema, originando assim as conhecidas adaptações. Vale salientar que, neste trabalho, o processo de adaptação de uma obra literária para o cinema é compreendido como uma modalidade de tradução, o que Roman Jakobson (1969) chamou de “tradução intersemiótica”. E, nesse sentido, ao operar com dois sistemas de signos diferentes – a literatura e o cinema – a tradução não deve ser entendida como um mero transporte de significados, como se o texto de partida fosse um objeto estável e transportável que se reproduzirá integralmente no texto de chega-

da. A tradução de obras literárias para o cinema, nessa perspectiva, será aqui compreendida como um processo criativo e dinâmico, já que para reescrever um texto fílmico a partir da literatura, é preciso levar em conta que se trata de duas expressões artísticas diferentes e, portanto, sujeitas a transformação nesse processo de tradução.

A discussão em torno da adaptação tende a se concentrar na questão da interpretação/leitura feita pelo cineasta, em sua tradução/adaptação do texto literário. Ismail Xavier (2003), em seu artigo *Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema*, diz que existe uma forte tendência em se buscar o sentido procurado pelo filme, para verificar em que grau este se aproxima (é fiel) ou se afasta do texto de origem. É claro que houve época em que a exigência da fidelidade ao livro traduzido era uma prática indiscutível. As significativas transformações (teóricas e metodológicas) ocorridas também na Lingüística, provocadas por discussões nas mais diversas áreas do conhecimento, nas últimas décadas, reduziu o espaço de posturas científicas e radicais dando lugar a posicionamentos mais flexíveis que buscam maior contextualização e relativização dos fenômenos tratados.

Na área dos Estudos da Tradução, nota-se o reflexo dessas mudanças a partir do momento em que se procura desvincular a atividade tradutória de noções hierarquizantes como fidelidade, originalidade, equivalência, aceitabilidade, entre outras. As diferenças culturais e os contextos, em que ocorrem os processos de escrita, passam a ser levados em consideração nesse novo cenário. Como nos lembra Rosemary Arrojo (2003), a tradução de qualquer texto, poético ou não, deve ser fiel não ao texto “original”, mas àquilo que consideramos ser o texto original, àquilo que consideramos constituir-lo. Em outras palavras, segundo a autora, o tradutor deve ser fiel à sua interpretação do texto de partida e esta interpretação, por sua vez, será sempre fruto daquilo que ele é, de suas singularidades, do que sente e pensa. Nesta perspectiva, o cineasta-tradutor passa a ser entendido como intérprete, que cria e recria os seus textos a partir do seu contexto histórico, seu meio social, sua ideologia, seu inconsciente. André Lefevere (1992), teórico da tradução, também corrobora essas observações ao afirmar que traduções são reescrituras, que surgem como obras independentes.

Neste trabalho procuro analisar o filme brasileiro, *Abril despedaçado*, dirigido por Walter Salles, resultante do diálogo com o romance albanês *Abril Despedaçado*, escrito por Ismail Kadaré, o mais conhecido escritor da Albânia. Neste diálogo, culturas distintas e distantes, reconstruídas através de diferentes artes – a literatura e o cinema – se aproximam através da reescrita da obra literária feita pelo cineasta-tradutor.

Ao longo das páginas que se seguem, entenderemos a adaptação de uma obra literária para o cinema como uma atividade criativa, na qual não cabe a cobrança da fidelidade ao livro no qual se baseou. A exigência do caráter especular da obra traduzida deve ser reconfigurada pela análise da reescritura do diálogo mantido entre as duas linguagens.

É a partir dessas diferentes perspectivas que o presente trabalho se desenvolve. Busca-se observar e analisar as marcas da releitura (deslocamentos e traços culturais) do romance de Kadaré no filme de Salles, considerando as especificidades do texto literário e do texto fílmico. Pretende-se, portanto, verificar como a literatura e o cinema se relacionam e dialogam, no processo de construção do filme de Walter Salles como tradução do texto literário albanês. Para tanto, torna-se necessário iniciar a nossa discussão tecendo algumas considerações relativas as duas narrativas: a literária e a cinematográfica

## **1 AS NARRATIVAS LITERÁRIA E CINEMATOGRAFICA: ALGUMAS CONSIDERAÇÕES**

Marco Bonetti (2007), em seu artigo *Reconstrução do espaço na adaptação para o cinema*, faz uma reflexão em torno das duas expressões artísticas, considerando-as atividades constituídas de processos comunicacionais. O autor parte da definição de modelo de comunicação de Claude Shannon (1949) para constatar, desde sua origem conceitual, um parentesco entre literatura e cinema. Embora ambas as atividades constituam processos comunicacionais, devemos entender que cada uma dessas manifestações artísticas possui suas particularidades, dada a natureza das próprias linguagens.

No que diz respeito ao código que rege cada uma delas, por exemplo, podemos apontar uma grande diferença: enquanto a literatura está ligada ao código verbal, o cinema está ligado ao código audiovisual. Quando códigos diferentes estão em jogo, signos distintos são produzidos/gerados, trazendo suas próprias especificidades, tanto no que diz respeito à sua capacidade comunicacional quanto de suas limitações.

Isso nos leva a pensar o quão complexo é o campo das adaptações cinematográficas de obras literárias. No tocante a esse aspecto, vale ressaltar as observações de Bonetti (2007), do mesmo artigo acima mencionado:

Porque os tipos de signos produzidos são diferentes, a transição entre códigos, necessária às adaptações cinematográficas de obras literárias, compõe um campo problemático para o qual uma análise mais detalhada dos códigos pode contribuir.

Na medida em que melhor compreendemos os modos de funcionamento de cada uma das narrativas – fílmica e literária – podemos, então, fazer uma análise mais solidamente fundamentada dessas obras adaptadas. É por isso que dedicaremos parte desse capítulo, para analisar mais de perto, as características particulares dessas duas linguagens.

Para iniciar nossa reflexão em torno das particularidades, dos modos de funcionamento das linguagens literária de ficção e fílmica, pensemos no ponto comum que ambas as expressões possuem: a característica de que contam uma história. Em outras palavras, pode-se dizer que ambas as linguagens são narrativas.

Pode-se dizer, portanto, que tanto o romance, quanto o filme são narrativas que “repousam na representação da *ação*.” Sendo assim, ambas obedecem a certa linearidade, já que são narradas a partir de um ponto de vista, com personagens que se movem no tempo e no espaço através do narrador. Em relação a este último, concordamos que pode assumir diferentes papéis na narrativa. Brito (2007) afirma que “a narrativa não poderia existir sem aquela figura que conta a estória, embora nem sempre esse narrador seja explícito ou sequer identificável.” No filme, *Abril Despedaçado*, por exemplo, o diretor opta por um narrador explícito, o *menino*.

Analisando características comuns às narrativas, Pellegrini (2003) faz uma observação que também merece atenção: “Todas narrativas estão direta ou indiretamente articuladas em seqüências temporais, não importa se lineares, se truncadas, invertidas ou interpoladas.” O tempo é, portanto, a condição da narrativa.

Retomando a questão da linearidade presente no filme e no romance, acreditamos ser importante levantar algumas reflexões. Bonetti nos faz refletir em torno de algumas questões ao afirmar que “muita análise do cinema encontrou no signo da imagem em movimento a mesma linearidade da escrita, criando um paralelo entre a narrativa literária e a narrativa cinematográfica.”

Concordamos com Bonetti nesse sentido. Não há como negar esse paralelismo, sendo que, na literatura, são as frases concatenadas que constroem a trama da narrativa, enquanto no cinema, são projeções de imagens em movimento (uma atrás das outras) que nos levam a perceber a presença do “vetor temporal que organiza as imagens como sucessões de planos e seqüências.” Porém, segundo

o autor, é justamente no meio do caminho, entre a materialidade do suporte físico e a fluidez da narrativa que encontramos as diferenças entre o romance e o filme.

Uma primeira distinção entre o romance e o filme, apontada por Bonetti é a questão da unidade. Segundo ele, enquanto o código verbal adota uma ordem interna de funcionamento (é isso que faz diferenciar uma língua da outra), o visual, por sua vez, não possui essa unidade formativa. Por exemplo, no cinema podemos “ler” uma sequência de imagens e produzir entendimento, em algum nível. Isto porque, conforme observa Bonetti (2007), o cinema, como nenhum outro meio de expressão artística, consegue alcançar o “efeito da impressão de realidade, fazendo com que as imagens projetadas na tela se assemelhem de forma quase perfeita aos sentidos ao espetáculo oferecido aos nossos sentidos pelo mundo real.”

Uma outra diferença apontada pelo autor, diretamente relacionada com a anterior, é que o código visual, diferentemente do verbal, independe de uma rígida convenção para se constituir enquanto código. No código verbal, todos os elementos assumem diferentes funções e é necessário que ali estejam, uns em relação aos outros, para que a mensagem/informação seja transmitida com sentido. Já no código visual, essa arrumação espacial é muito menos fundamental. Como diz Bonetti (2007), o código visual se faz reconhecer por si, ou seja, a sua arrumação espacial “consegue ser auto-explicativa a partir da análise.” Funciona, segundo o autor, por analogia ao processo de visão, representando a si mesmo, como arranjo de cores e formas, e criando objetos de mundo a partir de sua própria expressão.

Prosseguindo na nossa análise acerca de ambas as linguagens, notamos assim, que a expressão literária é constituída de palavras, e estas, por sua vez, se encarregam de construir imagens na mente do leitor, no processo de configuração de sentido. Por outro lado, a expressão cinematográfica é constituída pela combinação entre imagem (em movimento), som, música e palavra. Portanto, enquanto a literatura se constitui através da expressão verbal (palavra), o cinema se constitui, sobretudo, através da imagem audiovisual (em movimento). Fazendo uso das palavras de Pereira (2005) em seu artigo intitulado *Adaptação de livro em filme: um estudo sobre Estorvo*, “a palavra é essencial para o romance, assim como a imagem para o cinema, porque é por meio delas que o leitor e o espectador alcançam a fruição da obra artística.”

Em outras palavras, como observa Diniz (2007), através da linguagem escrita, o leitor pode criar sua própria imagem mental dos fatos narrados. Por outro lado, através da imagem visual, o espectador tem a ilusão de visualizar objetos reais. Dessa maneira, podemos dizer que o filme materializa a descrição de uma cena ou de uma imagem. Podemos assim dizer que a narrativa verbal viabiliza a criação de uma gama maior de imagens (simultâneas) na nossa mente.

Constatamos dessa maneira, que tanto a expressão verbal, quanto a expressão visual podem se manifestar através de formas distintas. Isso nos remete a Christian Metz (1971), quando afirma que “não é porque uma mensagem é visual que todos os seus códigos também o são”. As linguagens visuais, segundo Metz, “mantêm com as demais, laços sistemáticos que são múltiplos e complexos, e não há vantagem nenhuma em opor o verbal e o visual como dois grandes blocos”. Lemos uma imagem, construindo um texto verbal, assim como lemos um texto verbal, construindo imagens. Além disso, temos signos visuais que também são verbais.

Não cabe, portanto, colocar imagem e escrita em campos opostos excludentes, já que tais códigos se encontram em constante interação. É por isso que, no caso da literatura e do cinema, ambas as expressões – verbal e visual – se encontram tão entrelaçadas, que se torna tarefa difícil separá-las em “dois grandes blocos”, estabelecendo-lhes as fronteiras.

Podemos definir a literatura como um sistema pluri-significativo. Daí a grande riqueza da literatura: a participação ativa do leitor no processo de construção do sentido. Ao lermos uma obra literária, imaginamos e recriamos a história que lemos, criando imagens e buscando reinventar perso-

nagens no intuito de preencher as lacunas deixadas pelo autor. E esse é um processo criativo que ocorre praticamente em todo momento que a leitura está sendo realizada.

Por outro lado, no cinema, a participação do espectador no processo criativo da imaginação acontece de maneira distinta, uma vez que o espectador recebe a imagem pronta. O próprio funcionamento da câmera cinematográfica possibilita que os objetos filmados se mostrem exatamente da mesma maneira que vemos. Como afirma Xavier (2005), no cinema contemplamos uma imagem, sem ter participado de sua produção, sem escolher ângulo, distância, sem definir uma perspectiva própria para a observação, enfim, não temos o trabalho de buscar diferentes posições para observar o mundo. Xavier reconhece essa condição prazerosa que o cinema nos propicia, “de estar presente, sem participar do mundo observado”, de “saltar com velocidade infinita de um ponto a outro, de um tempo a outro.” Como espectadores de um filme, estamos em todos os cantos, ao lado dos personagens, mas sem preencher espaço, sem termos presença reconhecida. Daí a magia do cinema: o olhar “sem corpo” que nos possibilita ver muito mais e melhor.

Mesmo reconhecendo esse olhar privilegiado do cinema, (presente, mas ao mesmo tempo ausente), temos que concordar com Xavier, quando afirma que no cinema algo nos é roubado: o privilégio da escolha. Diferentemente da literatura, que, como observa Oliveira (1997), “possibilita a projeção da imagem, do movimento e do som na mente do leitor, os meios tecnológicos facultam sua plena exteriorização, por meio da projeção de imagens em uma tela que se oferece à contemplação do olhar e à apreensão dos sentidos.” Talvez por isso, no cinema, os momentos nos quais nos deparamos com possibilidades de imaginar e recriar a história sejam mais escassos e menos intensos do que na literatura.

Isso não significa que as imagens se limitam apenas ao que está exposto na tela. É claro que é possível, a partir do estímulo que vem da imagem, dar asas ao imaginário. Não consideramos que apenas o texto verbal propicie aos leitores a possibilidade de interpretar e imaginar além do que lhes é oferecido. Acreditamos que tanto o cinema, quanto a literatura são expressões artísticas suscetíveis de propiciar ao leitor/espectador elementos que favorecem a expansão da imaginação. Nesse sentido, concordamos com Diniz (2007) quando afirma que “diante de uma imagem, o espectador pode apresentar uma visão particular por meio da captação da imagem da câmera.” Um mesmo texto, seja ele fílmico ou literário, pode ter inúmeras interpretações, a depender da perspectiva pessoal de cada um.

Voltando para a questão das adaptações cinematográficas de obras literárias, podemos aqui constatar que, diante das particularidades de cada código – o verbal e o visual – esse é um terreno bastante complexo e aberto a inúmeras discussões. A partir do momento em que estamos diante de um processo migratório de códigos (do verbal para o audiovisual) e espaços (do imaginado para o apresentado), a problemática se torna evidente. As decisões tomadas pelo cineasta são cruciais para o sucesso da obra adaptada. Além de envolver decisões importantes como a escolha de locação, de figurinos, de atores e equipe técnica conta também como aliado “o espaço extra-campo”, que segundo Bonetti (2007), “é um espaço completamente aberto para criação sugerido a partir dos elementos presentes no próprio campo.”

Várias questões podem ser suscitadas a partir daí, como por exemplo: até que ponto a obra adaptada pode ser considerada uma nova criação? Como se deu o diálogo entre a obra adaptada e a obra literária? Até que ponto o diretor foi “fiel à mensagem” do livro? Como se deu o processo interpretativo da obra literária pelo diretor? Que estratégias foram adotadas pelo diretor para transformar palavras em imagens?

### **1.1 ABRIL DESPEDAÇADO, O LIVRO**

A obra literária *Abril Despedaçado*, do albanês Ismail Kadaré foi escrita em 1978, e publicada no Brasil, pela primeira vez, em 1991, com tradução de Maria Lucia Machado, pela Companhia das

Letras. Em 2006, após o lançamento do filme homônimo de Walter Salles, sai uma nova edição revista pelo autor, dessa vez traduzida diretamente do albanês pelo tradutor Bernardo Joffily, que morou por quatro anos em Tirana.

A narrativa se passa no início do século XX, na província de Mirëditë, uma região montanhosa situada no norte da Albânia, e constrói a história de duas famílias, os Berisha e os Kryeqyq, que passam gerações a se matar por vingança, numa espécie de guerra privada com seus códigos e valores determinados. Essas mortes são regidas pelo *Kanun*, um complexo código de leis firmadas em livro, cujo conteúdo é mais poderoso do que as leis oficiais do Estado. A vida dos habitantes dessa região é, portanto, regida por esse código de direito consuetudinário. Seu princípio máximo é ancestral: “sangue se paga com sangue”. O tempo da história é de exatos 30 dias, tempo entre um assassinato e a obrigatoriedade de sua vingança. Percebemos que a força do tempo mítico comanda as ações dos personagens no decorrer da narrativa. O romance, na verdade, se constrói a partir de duas histórias, que acontecem paralelamente.

A primeira é a de Gjork Berisha, o protagonista. Trata-se de um jovem de 26 anos que, para vingar a morte de seu irmão, mata Zef Kryeqyq, assinando assim a sua própria sentença de morte. Ao vingar o sangue do parente assassinado, Gjork será assassinado na sequência, pela família opo-nente. A partir daí, Gjork tem os dias contados. E é nesse contexto que se encontra Gjork: num ciclo infundável de morte, em que homens se matam por vingança, numa espécie de guerra privada com seus códigos e valores determinados pelo *Kanun*.

A segunda história é a do casal, Bessian e Diana Vorps, que viajam para essa região montanhosa da Albânia para passar a lua de mel. Bessian, escritor, escolhe essa parte do país, pois tem interesse em conhecer de perto o código da vendeta, no *Kanun*. Diana, por sua vez, se abala com a realidade local e acaba se envolvendo com a história de Gjork. E é justamente a partir dessas duas histórias que o romance se constrói.

E dessa maneira, o livro consegue, de maneira detalhada, descrever os hábitos, ritmos de vida, condutas sociais e morais dos habitantes da região montanhosa do norte da Albânia, e, principalmente, explicar as leis que regem o *Kanun*. Além disso, o autor consegue nos revelar, através das palavras, como Gjork, através do seu comportamento, sentimentos e resignação diante do seu trágico destino, consegue influenciar a vida de outras pessoas, como a de Diana, por exemplo, vinda de uma sociedade completamente diferente.

## **1.2 ABRIL DESPEDAÇADO, O FILME**

Segundo o que informa, em depoimento integrado ao filme em formato DVD, Walter Salles, ao ler o romance, ficou muito impactado com a força bruta e simbólica da tragédia universal e também pela qualidade mitológica do confronto narrado por Kadaré. Foi a partir daí que Salles se motivou para reescrever o romance para o cinema. Antes de partir para a realização do filme, Salles teve alguns encontros com Kadaré, para buscar mais informações sobre o livro e logo nas primeiras conversas teve a certeza que queria prosseguir com a idéia da reescritura do romance para o cinema.

Como a sua intenção era deslocar a trama central do livro da Albânia para o sertão do nordeste brasileiro, partiu, inicialmente, para uma pesquisa com o intuito de encontrar semelhanças e diferenças entre os conflitos de famílias vividos no Brasil e na Albânia, procurando considerar as diferenças culturais entre os dois países, e a ficção de Kadaré. Um dos livros, que utilizou nesse estudo foi *Lutas de Família no Brasil*, de Luiz Aguiar Pinto, escrito em 1940.

Nesse livro, Salles deparou-se com alguns pontos em comum entre os conflitos vividos no Brasil e os relatados reconstruídos como ficção no livro de Kadaré. Por exemplo, Salles descobriu que assim como as lutas pelas terras entre famílias no Brasil, os “crimes de sangue” cometidos na Grécia não eram julgados pelo Estado. Por outro lado, o *Kanun*, como código que regulamenta os

crimes de sangue na Albânia, não tem equivalentes no Brasil. Somente após se aprofundar nessas questões, Walter Salles reescreveu o romance de Kadaré para as telas, deslocando-o para a realidade das lutas de família no sertão do nordeste brasileiro.

No filme homônimo (2001), a história se passa em 1910, vinte e dois anos após a abolição da escravidão. É importante lembrar que o fim do regime escravocrata implicou no rompimento da ordem social, já que a base socioeconômica da sociedade era diretamente dependente da força do trabalho escravo. Esse rompimento ocasionou o empobrecimento e declínio dos senhores-de-engenho como classe dominante, conduzindo, dessa maneira, à fragmentação da estrutura anterior e dos pontos de vista que tinham definido os valores daquela estrutura.

E foi justamente por volta de 1910, segundo Cerqueira (2003), que as grandes cidades estavam recebendo “um grande influxo de mão-de-obra despreparada e desqualificada.” Como aponta o autor, a migração negra para o nordeste do Brasil, “significou a ausência de mão-de-obra suficiente para manter o tradicional sistema de plantação agrícola em plena operação; significou também a decadência socioeconômica regional e o empobrecimento do branco.”

No filme, é possível perceber, claramente, a preocupação do cineasta/tradutor em mostrar essa realidade decadente da velha classe dominante, através da história das duas famílias envolvidas no ciclo de vingança. Talvez por essa razão, nesse período, as lutas de família tenham ocorrido, de forma tão acentuada, no sertão nordestino.

Assim como no livro, na narrativa de Salles, a disputa pela terra se mantém durante várias gerações, e se caracteriza por um ritual em que os filhos mais velhos, de cada família, se enfrentam em um duelo de morte em nome de suas terras. A trama central de ambas as narrativas gira em torno do drama vivido por um jovem (Gjork no romance e Tonho no filme), que carrega sobre si o peso secular da tradição, perpetuada, através dos tempos, por incessantes vinganças de sangue.

O filme aborda o conflito por disputa de terra entre duas famílias – os Breves e os Ferreiras – em algum lugar do interior nordestino. Como observa Brun (2005), essas famílias lutam, incansavelmente, pela manutenção do seu espaço e do seu *status* para garantir a honra, o nome, a descendência e a propriedade, elementos determinantes e indiciários da tradição.

A família dos Breves é o núcleo central do filme. Podemos perceber, através de vários indícios, que está em franca decadência. Vive da plantação de cana, produzindo e vendendo rapadura. Através das imagens, observa-se a casa-grande, situada no plano, com aspecto de destruição e abandono. Observa-se também a senzala, em ruínas, evidenciando o período pós-abolição.

Na área externa da casa, destaca-se uma bolandeira, que funciona como eixo do filme e, possui força vital na narrativa. Na fazenda empobrecida dos Breves, o pai, a mãe, e os dois filhos trabalham numa rotina dura e incansável na produção da rapadura, fazendo a bolandeira funcionar, sem trégua.

Por outro lado, temos a família rival, os Ferreira, que vive da pecuária, goza de uma condição de vida melhor do que a dos Breves. Como observa Luz e Bussab (2002), as cenas do filme nos mostram, claramente, essa situação: moram numa casa maior, mais bem mobiliada, situada num plano mais elevado, são mais bem vestidos, possuem empregados e a criação de gado possui infraestrutura mais organizada. Essas características nos levam a pensar que o engenho está em franca atividade, com quantidade suficiente de animais para o seu pleno funcionamento.

É interessante perceber que os sobrenomes escolhidos das famílias rivais do filme foram cuidadosamente escolhidos pelo diretor. Sugerem, de alguma maneira, a condição sócio-econômica de ambas. Conforme observado por Brun e Fortes (2005), “Breves sugere algo efêmero, passageiro momentâneo, próximo de se consumir e findar; Ferreira, etimologicamente, tem a origem na palavra ferro – material sólido, resistente e durável – e indica força, durabilidade, constância e perenidade.”.

O Gjork do livro é reescrito em Tonho, filho do meio da família Breves. Ambos são condenados à morte pelas mesmas circunstâncias que os definem, limitam, mas não o absolvem. Diferentemente do livro, no filme, Tonho ganha um irmão mais novo, de doze anos, o menino *Pacu*. Salles (2002) sentiu a necessidade de inserir um “olhar inocente” na sua história. Além disso, como afirma Butcher (2002), “a presença do menino é decisiva para a resolução da trama, que apresenta uma diferença crucial em relação ao livro.”

No romance, o pai de Gjork tem uma participação muito pequena, inexpressiva, mas no filme o pai de Tonho ganha papel de destaque, tornando-se um dos personagens principais. Butcher e Müller (2002), afirmam, que o pai, segundo Walter Salles, com sua face áspera, rude, seca e ríspida, seria o “orgulho em estado bruto”. O papel da mãe do protagonista também é bastante ampliado, sendo que no livro pode-se dizer que é quase inexistente.

Na trama de Kadaré, Bessian, o escritor que viaja para Albânia para pesquisar o *Kanun*, foi reescrito em Salustiano, artista de circo que corre várias cidades do Nordeste com seu espetáculo. Diana, a noiva de Bessian, se transforma na jovem Clara, também artista de circo que mantém um relacionamento ambíguo com Salustiano: além de filha de criação é também sua amante.

Butcher e Müller (2002) observam que “no livro, as trajetórias de Gjork e do escritor correm quase sempre paralelas, praticamente não se cruzam”. No roteiro de Walter, Tonho se apaixona por Clara, sendo o amor é um dos impulsos que levam rapaz a querer romper com o ciclo ao qual está preso.

O filme questiona a necessidade de se quebrar ciclos pré-determinados, para que se abram novas perspectivas. Para isso, assim como no livro, o autor utiliza de um contexto sombrio, árido, focalizando a morte, talvez porque este seja o ciclo que contracenava mais diretamente com a vida.

As características do cenário se estendem aos personagens obcecados por uma prática cultural, que restringe a lógica da vida, a partir do ciclo contínuo de morte e de vingança através das gerações, através do tempo.

Com textos curtos, que caracterizam as restrições de linguagem e comunicação entre os personagens principais (é nesse aspecto e no cenário, que o autor parece buscar inspiração em Nelson Pereira dos Santos, quando dirigiu *Vidas Secas*), o cineasta-tradutor lança mão de várias imagens que apresentam a situação de dor e apreensão em torno da morte e da vingança, metaforizando a situação cíclica em torno da morte e da vingança. Morte-vingança-morte....

A natureza e a geografia cumprem uma função narrativa muito importante, considerando sua característica não-verbal. Por este motivo, talvez, o abuso de cenas escuras, de calor excessivo que exala da aridez do sertão nordestino, combinado com os tachos de rapaduras, que contribuem para carregar as cenas e imbuir o espectador do clima tenso que acomete as famílias.

Assim, as vidas dos Breves e dos Ferreira se entrelaçam pela marca da morte por vingança, criando um ciclo de justiça dura e peculiar/particular, fazendo da morte o único sentido da vida. Os interesses que estão por trás deste jogo de morte, deixam mesmo de ser relevantes para os envolvidos, mas a cultura criada pelo jogo, é mais forte e prossegue num processo cíclico que pretende e parece ser interminável.

## **2 A RECONFIGURAÇÃO DO ROMANCE: O ASPECTO CÍCLICO NAS IMAGENS DO FILME**

A partir do fio condutor da narrativa textual pautado sobre a tradição cíclica da dívida de sangue que redonda em morte-vingança-morte, focalizaremos, em seguida, o aspecto cíclico incorpora-



do na reescritura de Walter Salles. Procuraremos analisar como o cineasta reconstruiu esse aspecto cíclico que perpassa toda a história do texto literário e do texto fílmico.

O aspecto cíclico aparece no filme de várias formas, podendo levar à suposta compreensão de que os ciclos devem ser guardados como inabaláveis. Alguns exemplos de movimentos cíclicos e repetitivos do filme são facilmente observados.

O movimento da bolandeira, por exemplo, com seu mecanismo acompanhado das palavras de ordem repetidas e incompreensíveis do velho patriarca (“bora-bora-bora”), reforçam a monotonia do movimento, mas também a pressa de vencer os seus ciclos. Salles procurou a melhor forma para filmar o engenho. Vista de cima, a bolandeira lembra um relógio. Como dizem Butcher e Muller (2002), “seu movimento circular e constante, de ritmo ditado pelos bois, representa o próprio ciclo a que os Breves estão atrelados.” É interessante perceber que a bolandeira funciona como eixo do filme, dando “corpo ao ciclo do tempo e à opressão que pesam sobre os Breves”.

Outro aspecto cíclico que aparece de forma bastante sutil no filme, são as fotografias da família de geração a geração, expostas na parede, emolduradas por um círculo de madeira.

É possível perceber o movimento cíclico, também, nas imagens do vai-vem do balanço, sempre acompanhado de um rangido, impressionando pela perspectiva de liberdade, de medo e de altos e baixos. A cena, que aparece por duas vezes, dá impressões similares e ao mesmo tempo antagônicas: em relação ao menino, reconstrói a impressão de certa ansiedade e expectativa de ida e volta de Tonho, após a vingança; para Tonho, ressignifica a possibilidade de liberdade e de certa felicidade.

O próprio mexer do melaço no tacho redondo, ato repetitivo e reforçado pelo ensinamento do patriarca, que destaca a importância de se mexer corretamente, caracterizando a força cíclica da tradição.

A série de movimentos que se sucedem em repetição pode ser observada na fala do velho Ferreira acerca da batida do relógio, refletindo, simultaneamente, uma contagem de tempo crescente ou decrescente, a depender do ponto de vista de vingado ou vingador.

## **Conclusão**

Percebe-se que a leitura crítica do romance realizada por Salles se deu através de um processo de constante diálogo e deslocamento. Para reescrever o romance para a linguagem cinematográfica, Salles buscou “abrir janelas” no texto de Kadaré, promovendo um entrelaçamento com outros textos (intertextualidade), partindo para outra realidade e para outro contexto. Acionou seu conhecimento de mundo, suas vivências e leituras anteriores para estabelecer relações e associações entre a história trágica, que se passa na Albânia, e a realidade trágica do sertão nordestino. Desta maneira, Salles reescreveu o romance da Albânia para as telas do cinema de forma criativa, autônoma e independente.

Walter Salles, portanto, não criou o seu filme do vazio. Antes de partir para a feitura do filme, ele interpretou o ambiente através do filtro da sua experiência, observação e visão de mundo. O roteiro de Walter Salles foi “esculpido” de maneira cuidadosa e criativa, fazendo com que seu filme ganhasse uma forma muito própria e original, que põe por terra a tradicional terminologia que configura a oposição hierárquica entre obra ‘original’ e traduzida. O filme, na condição de texto traduzido, é independente da obra literária, embora traga as marcas da anterioridade. Está, de alguma forma, ligado ao texto que o antecedeu sem, por isso, ser secundário ou inferior.

O viés que escolhemos para construir o elo de ligação com a obra de Kadaré, foi o movimento cíclico, aspecto presente tanto na tradição albanesa, quanto na narrativa de Salles, indicando o constante retorno ao mesmo lugar, a repetição, a impossibilidade de transformação. Salles, através dos

vários intertextos, e dos processos que envolvem troca e interação, reconstrói no filme o aspecto cíclico, deslocado do contexto albanês criado por Kadaré, para o sertão do nordeste brasileiro.

## **Referências Bibliográficas**

ABRIL despedaçado. Direção: Walter Salles . Roteiro: Walter Salles, Sérgio Machado e Karim Ainouz, baseado em livro de Ismail Kadaré. Produção: Arthur Cohn. Intérpretes: José Dumont, Rodrigo Santoro, Rita Assemany, Luiz Carlos Vasconcelos, Ravi Lacerda, Flávia Marco Antônio, Everaldo Pontes, Caio Junqueira, Mariana Loureiro, Wagner Moura, Gero Camilo, Othon Bastos. [S.I.]: Video Filmes/Haut et Court/Bac Films/Dan Valley Film AG, 2001. 1 bobina cinematográfica (105 min.) son., color., 35 mm.

ABRIL despedaçado. **Site oficial do filme**. 2002. Disponível em <<http://www.abrildespedacado.com.br/>>. Acesso em: 5 maio 2007.

ARROJO, Rosemary. **Oficina de tradução**: a teoria na prática. 4ª edição. São Paulo: Ática, 2003a.

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas**. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. Prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BONETTI, Marco Antonio. Reconstrução do espaço na adaptação para o cinema. Autor do artigo. In: **Revista Graphos**. João Pessoa, v.9, n.1, ISSN 1516-1536. jan-jul. 2007.

BRUN, André Adriano; FORTES, Rita Felix. Um olhar sobre a infância em abril despedaçado. In: **Revista Línguas & Letras**. v. 6, n.11. 2005. Disponível em: <[www.unioeste.br/saber](http://www.unioeste.br/saber)>. Acesso em: 10 jan. 2007.

BUTCHER, Pedro; MÜLLER, Anna Luiza. **Abril despedaçado**: história de um filme. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

CAMARGO, Luis. Texto de apresentação In: PELLEGRINI, Tânia *et. al.* **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: Editora SENAC e Instituto Itaú Cultural, 2003.

CERQUEIRA, Nelson. **Hermenêutica e literatura**. Bahia: Cara, 2003.

DINIZ, Luis de Melo O processo de interdiscursividade entre as artes: literatura e cinema. In: **Revista Graphos**. João Pessoa, v.9, n.1, ISSN 1516-1536. jan-jul. 2007.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e comunicação**. Cultrix: São Paulo, 1969.

KADARÉ, Ismail. **Abril despedaçado**. São Paulo: Companhia das Letras, 1991. Tradução de Maria Lúcia Machado da versão em francês traduzida por Jusuf Vrioni.

KADARÉ, Ismail. **Abril despedaçado**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. Tradução de Bernardo Joffily.

LEFEVERE, André. **Translation rewriting and the manipulation of literary fame**. London and New York: Routledge, 1992.

METZ, Christian. **Linguagem e cinema**. São Paulo: Perspectiva, 1971.

OLIVEIRA, Marinyze Prates de. A tela em nossas páginas. In: GUERRA, Josenildo Luiz e MARI-NHO, Mônica Benfica. **Circunavegação**: temas em Comunicação Contemporânea. Salvador: FA-COM/UFBA, 1997.

PELLEGRINI, Tânia. Narrativa verbal e narrativa visual: possíveis aproximações. In: PELLEGRINI, Tânia *et. al.* **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: Editora SENAC e Instituto Itaú Cultural, 2003.

PEREIRA, Helena Bonito C. Adaptação de livro em filme: um estudo sobre estorvo. In: **Revista Graphos**. ISSN 1516-1536. João Pessoa, v.7, n.2/1, 2005.

PINTO, Luiz de Aguiar Costa. **Lutas de família no Brasil**. São Paulo: Nacional, 1980.

XAVIER, Ismail Norberto. Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema. In: PELLEGRINI, Tânia *et. al.* **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: Editora SENAC e Instituto Itaú Cultural, 2003.

XAVIER, Ismail Norberto. **O discurso cinematográfico, a opacidade e a transparência**. 3 ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

---

### **Autor(es)**

<sup>1</sup> **Profa. Ms. Anna Paola Misi**  
Universidade Federal da Bahia (UFBA)  
paolamisi@gmail.com