

Abril despedaçado: das montanhas albanesas ao sertão nordestino

Mestranda Raquel do Monte¹ (UFPE)

Resumo:

O presente texto pretende discutir alguns códigos narrativos articulados pelo cineasta Walter Salles ao construir a peça cinematográfica homônima, convergindo simultaneamente com o romance de Ismail Kadaré e a tradição clássica do cinema. Durante a investigação analisa-se como se constitui o processo de tradução do texto literário ao objeto fílmico e, sobretudo, como Salles reproduz o Sertão, legitimando, portanto, uma imagética da região pautada em anacronismos e representações do imaginário social congeladas. Neste sentido, busca-se, a partir da análise narrativa, identificar como os elementos fílmicos articulados na diegese dialogam também com a produção cinematográfica brasileira contemporânea.

Palavras-chave: Cinema brasileiro; Relação entre as artes; Análise fílmica

Introdução

O cineasta Walter Salles conjuga duas características que o fazem singular no cenário cinematográfico brasileiro contemporâneo: tem uma carreira internacional bastante sólida e constrói um cinema que alia a técnica com uma narrativa precisa. Sua filmografia, composta por seis filmes, sendo dois realizados fora do Brasil – Diários de Motocicleta e Água Negra, aponta para a construção de uma gramática em que além da percepção de um estilo, encontramos temas recorrentes, como a busca pela identidade, a volta às origens, por exemplo. É dentro destas temáticas que se insere o filme Abril despedaçado (2001). No entanto, do ponto de vista cinematográfico, Abril apresenta algumas singularidades dentro do processo narrativo que reverbera, sobretudo, na composição estética do filme

Abril despedaçado, obra de Salles inspirada no romance do escritor albanês Ismail Kadaré não é o primeiro flerte do diretor com a literatura, pois em 1989 havia adaptado o livro A grande arte do escritor mineiro Rubem Fonseca. Entretanto, a história de Peter Mandrake foi concebida com bastante influência televisiva. No caso de Abril desde o princípio a inspiração do texto literário servia de base para a construção do roteiro e em seguida o processo de produção fílmica propriamente dita.

Diante do exposto o nosso propósito norteador aqui é analisar como o realizador brasileiro dialoga com o universo de origem de Abril despedaçado, incorporando elementos da narrativa literária como o gênero, o enredo e os elementos literários para a peça fílmica. Observamos também quais os princípios estéticos são acionados para legitimar a interlocução. Para tanto, iremos nos debruçar sobre as duas obras, estabelecendo elos e comparações entre os dois “produtos”. Do ponto de vista fílmico nosso intuito é observar visualmente como certos códigos cinematográficos, como montagem e fotografia, por exemplo, são acionados por Walter Salles na confecção da obra. Diante do exposto, acreditamos portanto que estudar a intersecção entre cinema e

literatura na obra do cineasta possibilita, entre outras coisas, a reflexão sobre a recriação e o diálogo contemporâneo dos dois campos artísticos.

Kadaré e as montanhas albanesas

O romance de Ismail Kadaré é ambientado nos montes Malditos, localizado no norte da Albânia. A história passa-se no mês de abril de 1930. Todo o desenrolar narrativo é movido pelo *Kanun*, um código de leis que sustenta a honra das famílias montanhesas. É esta tradição que norteia a vida dos personagens envolvidos na trama, como Gjorg Berisha e a família rival, os Kryeqyq. É dentro do universo perpetuado pela morte que Kadaré expõe as subjetividades e o ambiente trágico que envolve a vendeta.

À primeira vista o que mais sobressai é a descrição quase antropológica que sustenta a construção da trama. As minúcias do código consuetudinário extrapolam o aspecto sócio-cultural e aponta para a dimensão existencial, intrinsecamente humana. Neste sentido, podemos observar, por exemplo, o olhar de Bessian Vorps. O ponto de vista do escritor corresponde acima de tudo à perplexidade diante do código de morte. Portanto, as descrições têm uma dupla funcionalidade: representam o Kanun, aproximando-o mimeticamente da prerrogativa realística e traduzem a aura trágica e fantástica do romance.

Das janelas das kullë se via toda a agitação da aldeia. A noite caía de vez. A luz das tochas se tornara mais densa, como se tivesse congelado. Aos poucos, adquiria um tom escuro de vermelho, como o de uma lava vulcânica recém-saída de misteriosas profundezas. Suas fagulhas espalhavam ao redor o pressentimento do derrame de mais sangue. (KADARÉ, 2001, p. 15)

As descrições do espaço, do costume e da tradição traduzem a tensão que circunda a trama. No trecho acima vemos, por exemplo, como as imagens construídas no texto configuram-se dentro do contexto de morte.

2. Salles e a transposição de Abril

O diretor Walter Salles, ao traduzir *Abril despedaçado* para o cinema, ancorou-se em alguns dos elementos colocados no livro homônimo. Um desses elementos é a questão da morte impulsionada pela briga entre famílias e a presentificação da tradição através do respeito ao código. Ele também re-utiliza a *bessa*, trégua dada entre as famílias que dura em torno de um mês e que marca as decisões burocráticas e a despedida da vida daquele que está “jurado de morte”. O nordeste é o espaço escolhido pelo diretor para desenvolver a história. A região é o cenário dos costumes tradicionais, como a disputa entre a família Breves e Ferreira. O local seco, áspero e miserável reflete a iminência da morte como anuncia o narrador-protagonista Pacu (Imagem 1).

A passagem do tempo é incorporada cenicamente através da bolandeira. O antigo objeto que no século XIX fazia a moagem da cana representa a estrutura cíclica em que os personagens estão imersos: morte – vingança – morte. Ela destitui a humanidade dos personagens (ao colocá-los lado a lado com os bois e ratificar o discurso da força), nivela-os aos animais e reproduz a prisão existencial em que estão submetidos por força da tradição e da geografia.

2.1 A luz e o ambiente trágico

Entre as diversas concepções que interagem com a noção de fotografia no cinema, compreendemos aqui que este elemento tem uma função dramática. A luz funciona como um marcador que condensa um caráter narrativo e estruturante da trama.

Si la lumière peut être dramatisée, c'est que elle s'y prête de par nature. L'art classique va jouer d'un drame proprement ontologique (au plein sens du mot : où l'être de la lumière, et donc du cinématographe, renvoie à l'être en général, humain en particulier). A savoir une dualité, un déchirement de l'être intime de la lumière entre clarté et obscurité, doublé d'une déperdition ou perte ; (D'ALLONES, 1991, p. 99)¹

Do ponto vista fílmico, o primeiro elemento do romance incorporado foi a cor: o vermelho. O frio, a aridez das montanhas e o sangue derramado (presentes no início do livro) foram sintetizados imagetivamente pela sequência da camisa pendurada no varal, flutuando ao sabor do vento, manchada de sangue. A carga simbólica da cena denota, entre outras coisas, a possibilidade de comunicação com o além estabelecida pela família-vítima. Como atesta o discurso dos personagens ao falar que o sangue amarelado na camisa é sinal de que a alma do morto não encontrou sossego e precisa ser vingada.

A imagem também é uma referência às tragédias gregas, pois as “camisas ensangüentadas” aparecem como véus manchados em Oréstia, foram utilizadas 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 realizada sem o consentimento do morto (BUTCHER, 2002, p. 112). Um outro aspecto acerca da luz no filme pode ser percebido com a utilização de sombras, representação da opressão e da falta de perspectiva em que estão mergulhados os personagens.

Há ainda a presença constante de fortes contrastes – zonas de claro e escuro, utilização recorrente da escuridão. A fotografia apresenta-se árida e seca, como a geografia que cerca a casa dos Breves, áspera, em que uma parte do quadro sempre está às escuras, representando simultaneamente a presença constante da morte, mesmo de dia. Não há singeleza, os rostos e os elementos do quadro apresentam-se recortados e a escala cromática vai dos ocre ao negro denso, com alguns pontos de cor, principalmente o sangue que fotografado na cor vermelha intensa, viva. Nas sequências realizadas no espaço interior da casa da família Breves, como a que o pai bate em Tonho, observamos que o diretor de fotografia utilizou apenas a luz do candeeiro para iluminar os rostos dos personagens. A escuridão e o tom sombrio só desaparecem da narrativa quando ocorre a ruptura no final da trama. Depois de livrar-se da opressão e do destino trágico Tonho encontra o branco, a liberdade na praia.

Segundo Walter Salles, a concepção fotográfica de *Abril* despedaçado foi inspirada no contraste entre luz e sombra trabalhado na pintura Rildebrant, pintor viajante do século XVII, que se diferencia, por exemplo, de outro viajante por representar o choque entre claro e escuro mais violento do que em Franz Post. Portanto a violência da luz e a existência de zonas densas e escuras reforçam a presença constante da morte.

¹ Se a luz pode ser dramatizada, é aquela que é emprestada da natureza. A arte clássica vai jogar articular o drama propriamente ontológico (no plano essencial da palavra: onde está a luz, e o reconhecimento da dualidade íntima da luz entre claro e escuro, duplo de uma repartição).

2.2 A construção dos personagens

O narrador-personagem deixa de ser o jornalista viajante e passa a ser o Menino, depois batizado de Pacu, que é apresentado como aquele que representa a voz da ruptura dentro da trama. As cenas, como a que ele discorda do pai quando este delega a Tonho a tarefa de matar o inimigo da outra família, ou quando ele imagina-se no mar representam a idéia de que a sua inocência (trazida pelo olhar infantil) aponta para o espaço da liberdade, pois ele é colocado como aquele que rompe as amarras da tradição sertaneja.

Tonho é apresentado como “aquele condenado à morte”, mas que, ao conhecer o amor de Clara, encontra-se novamente com a vida. O pai, um homem rígido, opressor e rude, que busca a todo custo honrar o nome da família. A mãe é uma mulher oprimida pelo marido. Os artistas mambembes, Salustiano e Clara, representam a possibilidade de um mundo além do sertão. A cena em que os mambembes dão a Pacu um livro “com histórias de peixe”, despertando no menino a curiosidade por um outro mundo. Clara ao despertar o amor em Tonho possibilita-o de romper com o caminho que o levaria a morte e leva-o à descoberta da vida.

Os personagens da família Breves carregam a sombra da morte, a violência trazida pela luta entre famílias e a vida marcada por um destino pré-determinado e fundamentalmente trágico. Na relação entre pai, mãe e filho não há espaço para diálogos, afetos e ternura. Os dois filhos são representações de personagens símbolos que traduzem a falta de identidade e a não-relação com a figura paterna.

2.2 O diálogo com o Cinema Novo

O diálogo da obra fílmica com a estética cinemanovista é bastante preciso à medida que o diretor recorre a técnicas cinematográficas que se tornaram referência na produção da década de 60. Uma destas técnicas é o uso da câmara na mão, utilizada, por exemplo, na sequência em que Tonho mata um filho da família Ferreira. Outra característica é o tratamento de temas como a violência.

Do Cinema Novo: uma estética da violência, antes de ser primitiva, é revolucionária, eis aí o ponto inicial para que o colonizador compreenda a existência do colonizado; somente conscientizando sua possibilidade única, a violência, o colonizador pode compreender, pelo horror, a força da cultura que ele explora. Enquanto não ergue as armas, o colonizador é um escravo; (ROCHA, 1965, p. 165)

Salles incorpora alguns pressupostos da “estética da violência” glauberiana, como a questão da necessidade de ruptura para o processo de libertação, visto no filme na sequência em que tanto Tonho, quanto Pacu desobedecem à norma, rompendo com a estrutura e a perpetuação do ciclo. A ambientação no Sertão nordestino também aponta para um diálogo com o Cinema Novo, pois o espaço é considerado simultaneamente como local da tradição e da libertação nacional.

Conclusão

Ao articular o discurso literário ao fílmico Walter Salles compõe uma narrativa que se aproxima em alguns momentos da obra inspiradora, viabilizando cinematograficamente questões relacionadas ao tempo (a bolandeira) e a dimensão trágica (observada na fotografia), por exemplo. Do ponto de vista da transposição do espaço, que originalmente foi representado nas montanhas albanesas, ele retoma o discurso dos cinemanovistas para respaldar a idéia de que o Sertão seria o local que possibilitaria a ruptura social e a quebra da alienação. Neste sentido, a ambientação da trama ganha um aspecto duplo e contraditório, pois representa o “local da revolução” e o espaço que determina a vida dos personagens.

Do ponto de vista dos personagens encontramos algumas mudanças que apontam para uma tentativa de apaziguar o aspecto tenso do livro. Para tanto, ele troca o personagem do escritor pelo do menino e acrescenta os personagens mambembes que trarão um tom lúdico à trama.

Referências Bibliográficas

BUTCHER, Pedro, MÜLLER, Ana Luíza. *Abril despedaçado: história de um filme*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

KADARÉ, Ismail. *Abril despedaçado*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

XAVIER, Ismail. *Sertão Mar: Glauber Rocha e a Estética da Fome*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

Autor

¹ **Raquel do MONTE, Mestrando em Comunicação**
Universidade Federal de Pernambuco.
E-mail: rdomonte@gmail.com