

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO MARANHÃO
Programa de Pós-Graduação em Letras

Deivanira Vasconcelos Soares

AFLIÇÕES DA LIDA DO SER NO TEMPO:
Sutilezas e transmutação em *Abril despedaçado*, de Ismail Kadaré e Walter Salles

São Luís
2019

Deivanira Vasconcelos Soares

**AFLIÇÕES DA LIDA DO SER NO TEMPO:
Sutilezas e transmutação em *Abril despedaçado*, de Ismail Kadaré e Walter Salles**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras, da Universidade Estadual do Maranhão, na fase de defesa final, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras, Teoria Literária.

Orientador: Profº Dr. Gilberto Freire de Santana

São Luís
2019

S676a

Soares, Deivanira Vasconcelos

Aflições da lida do ser no tempo: sutilezas e transmutação em *Abril despedaçado*, de Ismail Kadaré e Walter Salles / Deivanira Vasconcelos Soares. – São Luís, MA, 2019.

127f. : il.

Dissertação (Programa de Pós-graduação em Letras, obtenção do título de Mestre em Letras, Teoria Literária) – Universidade Estadual do Maranhão, São Luís, MA, 2019.

1. Literatura. 2. Adaptação-Cinema. 3. *Abril despedaçado*. I. Título.

CDU 82-31

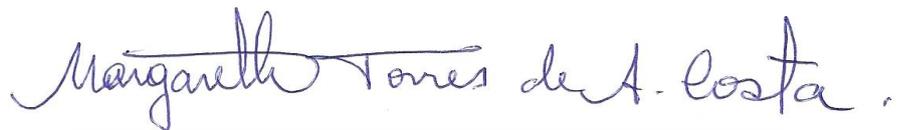
Banca Examinadora



Profº Dr. Gilberto Freire de Santana (Orientador)



Profª Drª Kátia Carvalho da Silva



Profª Drª Margareth Torres de Alencar Costa

Agradecimentos

A Deus.

Aos meus pais, Neuda e Geraldo, meus motivos.

Aos meus irmãos: Vânia, Mônica, Jeremias, Amós, Neldiane, Isaque, Micaele.

Às amigas e companheiras de estudo: Eronilde, Márcia, Andressa, Thalita.

Aos presentinhos em pessoas que o Mestrado me deu: Lauande, Dênia, Lesly, Iago e Tereza.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Letras da UEMA de São Luís: Andrea Lobato, Emanuel Pires, Iranilde Almeida, Algemira Mendes, Henrique Borralho e Dinacy Mendonça. Grata pelas fabulosas contribuições.

À Aline, secretária mais que profissional e prestativa.

Ao Programa de Pós-Graduação em Letras da UEMA de São Luís.

À professora Kátia Carvalho, por ser uma professora tão inspiradora.

A Roberto Rocha, pelas valiosas contribuições na qualificação.

Ao meu querido orientador, Gilberto Freire de Santana. Muita Gratidão! És precioso!

Às artes que se fizeram meus objetos preferidos nesse estudo: Literatura e cinema, VIVA!

Até um certo horário, o dia se apresentava longo, muito longo; depois, de repente – tal como a gota d'água que tremula de leve sobre uma flor de pessegueiro e súbito cai -, o dia quebrava e acabava. Abril começara, mas mal se anunciava a primavera.

Ismail Kadaré

*Peço-te o prazer legítimo
É o movimento preciso
Tempo Tempo Tempo Tempo
Quando o tempo for propício*

Oração ao tempo, Caetano Veloso

Lista de imagens

Imagem 1: Dom Casmurro em HQ com roteiro de Ivan Jaf e arte de Rodrigo Rosa.....	30
Imagem 2: Capa da revista de 1980.	31
Imagem 3 a / b: “Não cria que um nome tão bonito servisse para designar coisa ruim”. ...	48
Imagem 4: Menino recebe um “cocorote” pelo irmão vivo e pelo o irmão morto.....	49
Imagem 5: E a serei, com raiva, entrou no mar e começou a se enrolar com as cobras.	49
Imagem 6: O principal era o que transcorria no seu íntimo, a um só tempo belo e terrível.	51
Imagem 7 a / b / c: Sem nome ou substância como tudo o mais naquele dia nebuloso.....	52
Imagem 8 a / b: A bolandeira.	53
Imagem 9 a / b: Os dentes da bolandeira.	54
Imagem 10 a / b: O processo de feitura da rapadura.	54
Imagem 11: Uma promessa de mar em Deus e o Diabo na terra do sol.	55
Imagem 12: O mar sem gente em Deus e o Diabo na terra do sol.	56
Imagem 13: “Mas a água apaga o fogo, não acende”. Tonho ao mar.	56
Imagem 14 a / b: A crença em Abril despedaçado e em A bolandeira.	57
Imagem 15: A crença em Deus e o Diabo na terra do sol.....	58
Imagem 16 a / b: A crença em Abril despedaçado.	58
Imagem 17 a / b / c: Luz e cor ali onde as leis da morte imperam sobre as da vida.	61
Imagem 18 a / b: Preste atenção e vá pela direita, não pela esquerda.	64
Imagem 19 a / b: Eis o que restou da minha vida.	68
Imagem 20: Entramos verdadeiramente no reino da morte.	69
Imagem 21: Água sem espumas nem respingos. Chuva em Abril despedaçado.....	70
Imagem 22 a / b / c: Tudo em volta era ermo e abandonado.	70
Imagem 23 a / b: A névoa tornava as montanhas imateriais.....	71
Imagem 24: As sombras das montanhas se faziam adivinhar.	78
Imagem 25: Mulher bruxa, bela, ninfa dos bosques.	78
Imagem 26 a / b: O montanhês fixava na moça um olhar febril.....	79
Imagem 27 a / b: Nunca um olhar de homem a perturbara daquela maneira.	82
Imagem 28 a / b: O meu príncipe negro.	83
Imagem 29: Os retratos do passado.	87
Imagem 30: Todos devem cumprir a obrigação.....	90

Imagem 31 a / b / c: Assombros temporais do filme.	93
Imagem 32 a / b / c: Tempo cronológico no filme.	98
Imagem 33 a / b / c: Pesadelo que funde o tempo.	99
Imagem 34 a / b: A voz da Moira vocifera à mesa.....	102
Imagem 35 a / b /: Nós no tempo escuro da noite.....	102
Imagem 36 a / b / c: À busca de liberdade.	103
Imagem 37 a / b / c: A herança de um morto para outro.	105
Imagem 38 a / b: Viagem sobre as rodas do tempo.	108
Imagem 39 a / b / c / d: Epifania, o encontro.....	108
Imagem 40 a / b / c /: As marcas do tempo cíclico.	113
Imagem 41 a / b: A cor do tempo passado.....	113
Imagem 42: A fuga pela imaginação.	114
Imagem 43: Enfim, em frente ao mar.	116

RESUMO

No caminhar do literário, campo da palavra, para o cinema, âmbito audiovisual, depara-se com necessárias reflexões sobre uma gama de demandas, essencialmente no que se refere às veredas da adaptação. Nesse sentido, esta proposta de estudo desenvolveu uma análise de *Abril despedaçado* (2001), filme dirigido por Walter Salles baseado no romance albanês, homônimo, de Ismail Kadaré (1978), com o objetivo de se perscrutar o processo de transmutação de elementos narrativos, essencialmente do tempo, do espaço entrelaçado ao tempo, do literário para a produção fílmica. Dessa forma, fez-se uma análise da produção literária e, em seguida, verificou-se que escolhas do campo imagético foram usadas para se estabelecer a narrativa cinematográfica, em um diálogo singular com o romance. Além dessa interrogante, buscou-se nessa dissertação verificar que eventos da história (texto narrativo/ texto literário) foram eliminados, ou modificados na adaptação, e mais importante, por quê? E ainda, de que forma os personagens Gjorg/Tonho se comportam com relação ao tempo/espaço do texto literário e do texto fílmico, em sua inadequação com o contexto nos quais vivem, com suas necessidades de viver e seguir com as regras do *Kanun*, caminhando entre as fronteiras da vida/morte; solidão/espaço/tempo. Diante disso, a leitura teórica para fundamentar essa discussão partiu das contribuições do dialogismo intertextual de Mikhail Bakhtin (2003), Julia Kristeva (2005) e Gérard Genette (2010). Ainda foram usados para reflexão os pensamentos sobre o complexo universo da adaptação, seus caminhos e sinuosidades, especialmente, pelo sustentáculo teórico de Julio Plaza (2003), Robert Stam (2006) e Linda Hutcheon (2013). Contou-se, também, com o suporte teórico sobre o tempo no romance e, essencialmente, no audiovisual para se ter conhecimento dos entrelaços desse elemento narrativo esculpido no cinema, a fim de se poder analisar os tópicos marcadores que formam uma mensagem na narração imagética, a partir das teorias do tempo de Jean Pouillon (1974), Benedito Nunes (2013), Deleuze (2005), Andrei Tarkovski (1998). Finalmente, foram analisados recortes do romance e cenas do filme no empenho de se assinalar as construções e marcadores que definem a narração das histórias, bem como os significados sugeridos, analisando-se a linguagem cinematográfica como plural. O percurso metodológico que se fez em um transitar pelo *corpus* da pesquisa em sua estrutura literária, estabelecendo o diálogo necessário para a verificação de elementos adaptados do romance *Abril despedaçado*, de Ismail Kadaré, para o filme homônimo de Walter Salles, foi primordial para que se observasse, no filme, não só a ligação com a temática, *vendeta* e alguns personagens do romance, como também para que se percebesse a apresentação de uma nova e independente obra, cinematográfica, adaptada, porém, outra em originalidade e dizeres que ao passo que dialogam com o romance em que se baseia, cria outras versões do sofrimento humano, outros personagens, outros espaços e tempos.

Palavras-chave: Abril despedaçado. Adaptação. Literatura. Cinema.

ABSTRACT

In the journey from the literary, the field of the word, to the cinema, to the audiovisual sphere, one faces the necessary reflections on a range of demands, essentially with regard to the paths of adaptation. In this sense, this study proposal developed an analysis of *Shattered April* (2001), a film directed by Walter Salles based on Ismail Kadaré (1978) Albanian novel of the same name, with the aim of examining the process of transmutation of narrative elements, essentially of time, of the space intertwined with time, from the literary to the filmic production. In this way, an analysis of the literary production was made, and then it was verified that the choices of the imaginary field were used to establish the cinematographic narrative, in a singular dialogue with the novel, besides this question, it was looked for in this dissertation to verify that events of the story (narrative text / literary text) have been eliminated, or modified in adaptation, and more importantly, why? Also, in what way the Gjorg / Tonho characters behave in relation to the time / space of the literary text and the filmic text, their inadequacy with the context in which they live, their needs to live and follow the Kanun rules, walking between the boundaries of life / death; solitude / space / time. Therefore, the theoretical reading to support this discussion was based on the contributions of Mikhail Bakhtin (2003), Julia Kristeva (2005) and Gérard Genette (2010). Thoughts on the complex universe of adaptation, its paths and sinuosities, especially by the theoretical background of Julio Plaza (2003), Robert Stam (2006) and Linda Hutcheon (2013), were still used for reflection. There was also the theoretical support for the time in the novel and essentially in the audiovisual to know the interweaves of this narrative element carved in the cinema, in order to analyze the marker topics that form a message in the imaginary narration, from the time theories of Jean Pouillon (1974), Benedito Nunes (2013), Deleuze (2005), Andrei Tarkoviski (1998). Finally, cuts of the novel and scenes of the film were analyzed in the effort to mark the constructions and markers that define the narration of the stories, as well as the suggested meanings, analyzing the cinematographic language as plural. The methodological course, which was carried out through the corpus of the research in its literary structure, establishing the necessary dialogue for the verification of elements adapted from Ismail Kadaré's novel *Smashed Abril*, for Walter Salles's film, was crucial for if we observed in the film not only the connection with the theme, vendetta and some characters of the novel, but also to perceive the presentation of a new and independent cinematographic work, adapted yet another in originality and say that in step who dialogue with the novel on which it is based, creates other versions of human suffering, other characters, other spaces and times.

Keywords: April shattered. Adaptation. Literature. Movie theater.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1 DA TRADUÇÃO À ADAPTAÇÃO	19
1.1 Dizeres de palavras e imagens: liberdade caça jeito	29
1.2 Do dialogismo intertextual: adaptação cinematográfica	38
2 ECOS E ENTRELAÇOS EM ABRIL DESPEDAÇADO	48
2.1 Espaços-temporalidade e solidão	63
2.2 Encontro impetuoso do amor e da morte no tempo/espaço feminino	75
3 DE SUTILEZAS E SOBRESSALTOS, TEMPO, ÉS UM DOS DEUSES MAIS LINDOS	87
5 CONSIDERAÇÕES	120
REFERÊNCIAS	124

INTRODUÇÃO

“AFLIÇÕES DA LIDA DO SER NO TEMPO: Sutilezas e transmutação em *Abril despedaçado*, de Ismail Kadaré e Walter Salles” transita entre as histórias de Gjorg Berisha e Tonho Breves. O primeiro, do *Abril despedaçado*, de Ismail Kadaré: um jovem montanhês que “toma o sangue” de Zef Kryeqyq numa *vendeta*, matança entre as duas famílias, que soma a quadragésima quinta morte, como uma imposição do *Kanun*, código moral que impera sobre as ações das pessoas que moram nas montanhas albanesas. Depois de cobrar o sangue de Zef, Gjorg passa a ser o próximo na lista, tendo apenas vinte e oito dias de vida.

O segundo, do *Abril despedaçado*, de Walter Salles: um jovem do sertão brasileiro de 1910 mantém um ciclo de mortes, tomando o sangue de um Ferreira que havia matado seu irmão Inácio. Nessa história, as ações dos personagens trágicos da vingança se dão por imposição de um patriarca que defende a honra, mais que a vida, ou mesmo as terras, motivo inicial das brigas/disputas entre as famílias. Tonho cobra o sangue e passa a viver dentro de um tempo contado por apenas quatro luas.

Abril despedaçado (1978) é um romance do escritor albanês Ismail Kadaré¹ que conta a trágica história de Gjorg, um montanhês que vive sob os limites do tempo e da *vendeta*. O protagonista dessa narrativa se aproxima, em sua desdita, dos heróis trágicos de Shakespeare e Ésquilo, entre outros. Mas ao contrário de um Hamlet, que caminha para o fim trágico, sob o castigo da *Moirá*, numa forma de punição e busca da *catarse*, com uma cegueira edípica, Gjorg, ciente da sua função no cíclico caminho da morte, vive, a par de sua finitude, como parte da subserviência ao *Kanun*. Ele vive com seus pequenos questionamentos calados pelo peso das regras.

¹ Breve apresentação do autor: Nascido 1936, na cidade de Gjirokastrë, Albânia. É o escritor mais conhecido de seu país, tem como tema principal a devastação que seu povo sofreu durante a II Guerra Mundial. Sua primeira escrita literária foi lançada quando ele tinha 24 anos, com o nome de *Le general de l'armée morte*, romance que lhe deu notoriedade internacional e, assim como *Abril despedaçado*, foi adaptado para o cinema em 1983, pelo diretor italiano Luciano Tovoli (*Il generale dell'armata morta*) e em 1989, pelo diretor albanês Dhimitër Anagnosti (*Kthimi i ushtrisë së vdekur*). Teve livros proibidos e recolhidos de livrarias, tais como *Le monstre* (1965) e *Le concert* (1988). Também publicou *O palácio dos sonhos* (1981), tematizando o controle dos sonhos pelas forças do estado. Tornou-se alvo do regime comunista albanês, por isso exilou-se na França em 1990, só retornando ao seu país quando a repressão política já estava mais amena, em 1999.

A história se passa num persistente martelar em que as personagens, de alguma forma, estão aprisionadas em cumprir os tempos e os preços previstos pelo *Kanun*, pois “a vingança se converteu em mercadoria” (KADARÉ, 2007, p. 156). As imagens criadas pela narrativa mostram um cenário de gelo, em seguida de degelo, de quase primavera que se nega a chegar, mas para Gjorg é só o tempo do fim. A marca da morte o acompanha, na forma da tarja preta no braço, para pagar o preço do sangue, para alimentar a tradição, enquanto permanece na sua *kullë*/casa/família em uma camisa de sangue amarelado. Tudo na sua aldeia e em si mesmo o faz lembrar o tempo de matar e de morrer, de pagar pela morte, de cobrar por ela, de manter suas feridas vivas, abertas no seio dos clãs. Um cenário de crueza trágica e consciente, mas forte, mais forte do que todos.

Esse gancho temático da morte, da vingança, dos tempos que determinam a presença planejada do fim traz a ambientação do *Abril despedaçado*, de Ismail Kadaré, dos montes malditos albaneses para as terras secas do Nordeste do Brasil de 1910. Assim, *Abril despedaçado* (2001), filme de Walter Salles², dialoga e adapta a tragédia de Gjorg para as famigeradas disputas do perde vida e ganha terra protagonizada por Tonho. O filme, além de trazer a figura de Gjorg (em Tonho) para a tela, apresenta ainda um irmão, Menino, o pai de Tonho, e a mãe, com mais vida e maior participação na obra cinematográfica. Formam a família Breves que se esvai em tocaias, deixando para traz a ideia fugidia de honra e quadros na parede que enfileiram as perdas e a valorização da morte.

No filme, a disputa por terras entre os Breves e os Ferreira apresentam patriarcas que se comparam ao *Kanun*, na persistência, no poder insuperável, na grandiosidade inatingível de garantir que as etapas das vinganças sejam cumpridas. De um lado os Ferreiras se enriquecem às custas do sangue dos próprios filhos, mantém, pela figura

² Walter Salles, cineasta brasileiro, nascido em 1956. Conhecido por filmes que tematizam, comumente, questões sobre o país e sua gente, desde o se apartar de sua terra natal (“*Terra Estrangeira*” (1995), premiado no Brasil, França, Bélgica, Estados Unidos e Uruguai), até o penetrar na vastidão do país para provocar reflexões sobre suas gentes (como *Central do Brasil* (1998), seu filme mais premiado no exterior), assim como retomar questões históricas que, por vezes, ainda se apresentam no nordeste brasileiro (*Abril de despedaçado*, (2001), nomeado para o Globo de Ouro de Filme Estrangeiro. A partir de 1983, Walter Salles produziu séries e programas televisivos. Seu primeiro filme, *A grande arte* (1991), foi uma adaptação do romance de Ruben Fonseca. Em 2004 lançou o filme “*Diários de Motocicleta*” que traça o percurso de Che Guevara pela América Latina. Em 2005, lançou o primeiro filme em língua inglesa, “*Água Negra*”. Além desses, dentre outros, também dirigiu *O primeiro dia* (1998), o curta *Paris, te amo* (2006), *Linha de Passe* (2008).

patriarcal o domínio da vingança e esmaga e faz sumir, com ferrenho empenho, os Breves, que o são também no sobrenome/sobrepeso que carregam. Estes, também com seu patriarca empenhado em viver de honra, entrega os filhos e a terra, um por um, para que morram e também cumpram o papel de alimentar a tragédia.

Dessa maneira, essa pesquisa faz uma averiguação da trágica temporalidade que envolve os *corpus*, romance e filme, destacando os elos entre o literário e a adaptação fílmica, voltando-se para o dialogismo intertextual/transtextual. Além disso, propõe-se a discutir a pertinência da adaptação cinematográfica e das mais diversas possibilidades de diálogos entre textos diferentes, entre mídias distintas, como criação, em constante diálogo com outras. Assim, para além das considerações sobre adaptação e dialogismo intertextual/transtextual, o tempo na narrativa e o tempo do filme *Abril despedaçado* são a finalidade dessa pesquisa que passeia, também, pelo espaço, pelas personagens propondo um confronto com o tempo narrativo.

As novas tecnologias aparecem como inovações das maneiras de expressividade do homem. Esse ser, visto pela necessidade de se expressar pela arte, de comunicar suas emoções, de perceber o mundo por olhos, mãos, vozes, cores, movimentos, e que sempre o fez através dos suportes possíveis. Nesse cenário de criação, o cinema surge sob a marca de revolução tecnológica como possibilidade de aumentar o poder de expressão artística, bem como de alcançar um número muito maior de espectadores/apreciadores do que as artes com “aura própria” dos ditos de Walter Benjamin.

Essa arte nova, que se propôs a narrar histórias como já se fazia na literatura, desde os primórdios, sempre estabeleceu um diálogo com o literário no seu processo de criação. Por retomada, por imitação, por inspiração ou baseação, quando a obra nova inicia seu processo criativo assumidamente tendo por base outra, tem-se hoje uma longa e válida discussão sobre a adaptação cinematográfica. Por ela, diz-se, exatamente do filme que se fez em diálogo com outra obra, primeira, narrativa, poemática, musical e outras.

Desse contexto de diálogos intertextuais, da presença inegável da voz do outro no texto próprio, foi que surgiu a necessidade de também contribuir, absorver e apreender as diversas possibilidades de diálogos presentes entre cinema e literatura, portanto, enveredando no âmbito da chamada adaptação. Essa proposta de estudo, também, se concretiza por se considerar de primordial importância discutir o dialogismo, a adaptação e, essencialmente, o cinema brasileiro, suas nuances e temáticas, suas denúncias e

características do que é brasileiro. Buscar nessa arte audiovisual suas impulsões e inspirações, seus inegáveis diálogos com o que é da gente e do outro.

A partir dessa inteiração de necessidade da pesquisa, os textos base de todos os questionamentos, que se voltam para o cinema e o filme adaptado, que suscitaram a busca por teorias do romance, da adaptação e do cinema, bem como do dialogismo e intertextualidade, são o romance *Abril despedaçado*, de Ismail Kadaré (1978) e o filme homônimo, de Walter Salles (2001).

O diálogo temático, indicado pelo cineasta brasileiro, se apresenta como parte primordial do enredo, que também bebe na fonte de outras narrativas fílmicas, tais como *A bolandeira*, de Vladimir Carvalho e *Deus e o Diabo na terra do sol*, de Glauber Rocha. Salles, ao passo que cria a partir do romance albanês, coloca em imagem as possibilidades de falar de narrativas que povoam o sertão brasileiro em tempos recentes (remotos?). O filme *Abril despedaçado* é, por assim dizer, um mosaico de citações de realidades e ficções, de certa maneira, já revisitadas, porém, peculiar, pois é fruto das leituras e olhares de um diretor.

Essa escrita teve como procedimento metodológico a análise crítica do romance *Abril despedaçado* e do filme homônimo, verificando o diálogo entre os dois e as singularidades de cada narrativa. Dessa forma, fez-se uma análise da produção literária e, em seguida, verificou-se que escolhas do campo imagético foram usadas para se estabelecer a narrativa cinematográfica, em um diálogo particular com o romance.

Além dessa interrogante, buscou-se, nessa dissertação, verificar que eventos da história (texto narrativo/ texto literário) foram eliminados, ou modificados na adaptação, e mais importante, por quê? E ainda, de que forma os personagens Gjorg/ Tonho se comportam com relação ao tempo/espço do texto literário e do texto fílmico, em sua inadequação com o contexto nos quais vivem, com suas necessidades de viver e seguir com as regras do *Kanun*, caminhando entre as fronteiras da vida/morte; solidão/espço/tempo.

Essa dissertação, em vista dos *corpus* base de estudo, assim como das teorias que eles exigem, se apresenta dividida em três capítulos, que destacam estudos teóricos e apresentam a análise de *Abril despedaçado*, romance e filme, fazendo uma abordagem que perscruta o tempo nas narrativas, bem como a relação desse elemento narrativo com

outros aspectos analisados no literário e no audiovisual, tais como o espaço/tempo ficcional e a feitura das personagens femininas no encontro com esse tempo que as povoa e limita os protagonistas. Além disso, essa análise busca perceber as (e quais) “imagens” apresentadas pelo romance se (e como) transmutam para o filme.

O primeiro capítulo, *Da tradução à adaptação*, parte das classificações de tradução dadas por Roman Jakobson no livro *Linguística e comunicação* (2003). Em vista dessas contribuições do teórico, faz-se uma discussão que inclui inferências outras sobre suas terminologias e significações, também objeto de reflexão de outros teóricos, tais como Umberto Eco (2007) e Walter Benjamin (2008), não pelas nomenclaturas dadas por Jakobson, mas pelas inquietações provocadas pela tradução em suas possibilidades.

As categorizações de Jakobson (2003) são três, a saber: intralingual, quando uma obra passa por adaptações ou adequações dentro de uma mesma língua; interlingual, diz-se da tradução propriamente dita, a que busca tradução possível entre línguas diferentes; e a tradução intersemiótica, que alcança o diálogo entre signos diversos, nessa, com contribuição singular de Julio Plaza (2013). Esse olhar pelas subclassificações da tradução foi traçado com o fim de adentrar no âmbito da transmutação, da adaptação cinematográfica.

A segunda parte desse capítulo trata sobre as diversas possibilidades de adaptação, apresentando narrativas distintas e discussões teóricas. Sob o nome *Dizeres de palavras e imagens: liberdade caça jeito*, traz um apanhado de adaptações possíveis em signos diferentes. Apresenta-se adaptação audiovisual a partir de músicas, bem como apanha-se uma amostra de histórias em quadrinhos compostas a partir de romances brasileiros, além de telenovelas. Faz-se, no intervalo de apresentação de obras adaptadas, considerações sobre a importância da tecnologia como suporte para a expressividade artística, em vista das contribuições de Linda Hutcheon (2013).

A terceira parte desse capítulo, intitulado *Do dialogismo intertextual: adaptação cinematográfica*, faz um apanhado das contribuições de Bakhtin, Kristeva, Genette sobre Dialogismo, Intertextualidade e Transtextualidade, conceitos trabalhados pelos teóricos, respectivamente. Além disso, tem-se, ainda, considerações sobre adaptação cinematográfica a partir das contribuições de Linda Hutcheon (2013) e Robert Stam (2009).

O segundo capítulo dessa dissertação, *Ecos e entrelaços em Abril despedaçado*, analisa o filme *Abril despedaçado*, considerando-o como adaptação, em duas modalidades, a *saber*: intertextual, tendo em vista a precisão dos conceitos trabalhados por Kristeva (2005), buscando os links possíveis entre livro e filme, principalmente, elencando as formas prováveis de como essa intertextualidade é transmodalizada para o cinema; e intercultural, usando para tal, a base de análise comparativa dos distanciamentos e aproximações entre os dois espaços, dos montes albaneses de Kadaré em transmutação para o sertão nordestino brasileiro.

Também nesse capítulo, em vista da intertextualidade, faz-se uma abordagem de filmes brasileiros que dialogam com o *Abril despedaçado*, de Walter Salles. Esses diálogos são buscados por vias da temática, dos personagens, do espaço e da imagem do sertão, tão presente na literatura e filmografia brasileira. Isso se faz por veredas de uma linguagem múltipla usada por Walter Salles que resgata produções de outros tempos do cinema e dialoga com a matéria do sertão, já tão dramatizado em sua realidade. A coisa do sertão com seus sonhos, pessoas e cenários, rusticidade, exploração e fé desnudam-se e entrelaçam a narrativa de *Abril despedaçado*.

Não se quis, é válido destacar, buscar toda uma imagem narrada por Kadaré nos “montes malditos” para só aí relacioná-la com a dramática vida do sertanejo, antes, o que se fez foi elencar possibilidades subjetivas de espaços e culturas tão diferentes e distantes geograficamente, mas que vivem à mercê de ditames honrosos que dispensam a vida e vangloriam a morte em sua altivez. Destaca-se que esse estudo trata de histórias ficcionais, que, no entanto, têm fonte e contato com os extremismos da realidade humana, tanto na Albânia quanto no Brasil.

Sob o nome *Espaço-temporalidade e solidão* faz-se, no capítulo, uma breve análise da apresentação dos personagens numa perspectiva espaço/temporal no literário, bem como tece-se um olhar para a adaptação em vista desses elementos narrativos no audiovisual. Ainda com o fim de analisar o contato das personagens com esse espaço/tempo de morte e violência, faz-se, no último subtítulo, *Encontro impetuoso do amor e da morte no tempo/espaço feminino*, considerações sobre as transformações vivenciadas pelas personagens femininas nas narrativas, romanesca e fílmica com o espaço e o tempo imposto nas suas histórias interligadas às dos protagonistas.

O terceiro capítulo, *De sutilezas e sobressaltos, tempo, és um dos deuses mais lindos*, faz análise da transmutação do tempo. Esse olhar busca possibilidades e símbolos que caracterizam esse elemento da narrativa, tanto no romance quanto no filme, principalmente, destacando questões do tipo: como o tempo da narrativa romanesca foi adaptado pelo filme de Walter Salles? Que elementos/recursos do cinema foram usados para marcar a passagem do tempo na adaptação, de forma a condensar a narrativa de muitas páginas em poucos minutos?

Falar sobre o tempo é percorrer um caminho fugidio e também impreciso; é lidar com as angústias do vivido e do não vivido pelos personagens; da passagem ininterrupta em que mais um dia é menos um; é considerar as horas como gritos dos ponteiros e batidas de corações apertados. O tempo nessas narrativas leva o leitor/espectador pelos caminhos em que a vida anda para a morte sem muitas perspectivas, tratando, portanto, da realidade mais comum de quem está vivo, no entanto, com uma dramaticidade gerada pela falta de esperança no amanhã, ou pela certeza do findar dele.

Todo esse capítulo faz um levantamento analítico do tempo no romance, buscando perquirir os dias vividos por Gjorg, de 17 de março a 17 de abril; os tempos da *bessa*, pequena e grande; as angústias do caminho até a *kullë* de Orosh; a longa andança pela Estrada Grande; as marcações do tempo pelo calendário, pelo sol, pela noite e pelas ênfases de um narrador em necessidade de falar dos horrores de sua função. O tempo singular e quase inexistente do encontro com Diana Vorps, bem como as mutações íntimas que esse tempo ocasionará em seu ser.

Em paralelo à análise do romance, faz-se a análise do tempo no filme, de forma a mostrar as escolhas imagéticas que demarcam o tempo e suas passagens. Destaca-se os recursos próprios da linguagem cinematográfica que enfatizam o passar do personagem pelas horas mais angustiosas de sua fugidia existência. Busca estabelecer um diálogo entre os narradores das histórias, de forma a desnudar o tempo reflexivo vivenciado por eles, diz-se, assim, por considerar nessa perspectiva ora o narrador do romance ora os narradores cinematográficos, em uma análise comparativa e dialógica. Também considera a passagem transmutada da personagem feminina para o filme e sua contribuição e reapresentação fílmica.

O suporte teórico usado nesse capítulo vai desde as considerações da *Imagem-tempo* (2005), de Deleuze, o *Tempo na narrativa* (1974), de Pouillon, passando por um *Esculpir o tempo* (1998), de Tarkoviski. Os focos narrativos escolhidos para análise, também, podem, vale destacar, ser lidos por atalhos aqui não previstas e/ou apontadas, entende-se, dado que o adentrar nas narrativas, sempre e novamente, acomoda outras possibilidades, pois, dado suas naturezas, a literatura e o cinema, inevitavelmente, se renova a cada novo/outro olhar.

1 DA TRADUÇÃO À ADAPTAÇÃO

Roman Jakobson distingue três maneiras de interpretar o signo verbal³: “ele pode ser traduzido em outros signos da mesma língua, em outra língua, ou em outro sistema de símbolos não-verbais. Essas três espécies de tradução devem ser diferentemente classificadas”. (2003, p. 64). Essas classificações, de certa forma, apontam a tradução como interpretação do mesmo e/ou outro sistema de signos. Para Jakobson, interpretação do signo verbal. Interpretação que se faz tradução, termo que nesse linguista ganha diferenciação e classificação.

Segundo o teórico, a tradução de signo linguístico dentro de uma mesma língua deve ser chamada de “intralingual ou reformulação” (JAKOBSON, 2003, p. 64). Essa tradução se faz por palavras sinonímias, mas, destaca ele, não envolve o significado absoluto da primeira palavra, pois não se faz por “equivalência completa” (JAKOBSON, 2003, p. 64). Pode-se aqui falar de arbitrariedade, usando o termo de Saussure, da tradução.

A segunda forma de tradução concebida por Jakobson é a “interlingual ou tradução propriamente dita” (JAKOBSON, 2003, p. 64). Essa, traz a tradução como interpretação de uma outra língua e se faz em busca de uma correspondência entre significados e mensagens. Assim como na tradução intralingual, nessa “não há comumente equivalência completa entre as unidades de código, ao passo que as mensagens podem servir como interpretações adequadas das unidades de código ou mensagens estrangeiras”. (JAKOBSON, 2003, p. 65).

Dizer que tradução interlingual não encontra correspondência entre suas línguas, significa expor que “a tradução envolve duas mensagens equivalentes em dois códigos diferentes” (JAKOBSON, 2003, p. 65). Dessa forma, transmite-se o que há de essencial, a mensagem. O tradutor, por sua vez, o faz em uso do discurso indireto. Negar a tradução

³ A língua e suas imagens simbólicas representam um conjunto de ações sociais acordadas. Como diz Saussure, “com efeito, todo meio de expressão aceito numa sociedade repousa em princípio num hábito coletivo ou, o que vem a dar na mesma, na convenção”. (2006, p. 82). Essas afirmações saussurianas sobre a língua e o signo se fazem necessárias nesse ponto das conceituações aqui dispostas para se introduzir as definições de tradução, que se dão, à princípio, nas relações de tradução entre línguas diversas, portanto, dando-se no âmbito incerto da palavra e do significado, bem como do contexto de apreciação.

equivalente, é perceber que não há palavras que substituem as unidades significativas na língua receptora da mensagem, tal qual em sua fonte.

Dado o objetivo dessa dissertação, o mais adequado é apontar as valiosas discussões sobre tradução interlingual, já desenvolvidas, uma vez que elas são importantes ligações/caminhos para se chegar à escrita reflexiva sobre a tradução de textos literários para textos em signos não verbais, com símbolos outros que não a palavra, tendo em vista os *corpus* e os objetivos de estudo aqui propostos, partindo de uma análise do diálogo entre o filme *Abril despedaçado* (2001), de Walter Salles e a obra homônima de Ismail Kadaré, tessitura narrativa a partir da qual o filme é adaptado/baseado/traduzido.

Considerando que o romance *Abril despedaçado* (1978) tenha sido escrito, originalmente, em albanês e que o conheçamos pelas traduções e palavras de Bernardo Joffily, lidamos com muito mais do que somente a tradução intersemiótica. Assim, a tradução interlingual é fundamental para a leitura do romance aqui estudado, em língua portuguesa, enquanto que a tradução intersemiótica o é para a leitura comparativa do filme adaptado. No entanto, como não é o objetivo dessa pesquisa se ater por muito na discussão da tradução interlingual, destaca-se, apenas, esse dado de tradução do romance e indica-se os teóricos com as suas principais considerações desenvolvidas sobre o tema, e, parte-se para a discussão da tradução intersemiótica, que mais se avizinha com os estudos de adaptação.

Destacam-se no universo do estudo da tradução interlingual, diferentes teóricos, tais como: Umberto Eco e a ideia de disparidade ou a busca por “uma quase mesma coisa” em tradução; Walter Benjamim, apresentando o tradutor como um criador tal qual o autor da obra original; Milton que afirma que as línguas são interligadas, portanto passíveis de tradução; Derrida, apresentando o tradutor como pessoa que busca objetividade no intocável; Haroldo de Campos, assim como Benjamin, fala da tradução como processo criativo; Paulo Rónai, diz da tradução como arte que busca o impossível.

Umberto Eco (2007), no livro *Quase a mesma coisa*, faz considerações sobre tradução. Já o título do livro de Eco é muito sugestivo para a teoria da tradução, pois alude exatamente à ideia de disparidade, de impossibilidade de traduzir literalmente algum texto, mas apenas fazer algo parecido, em essência, quase a mesma coisa, mas não a coisa

propriamente dita. No subtítulo sob o nome de *A tradução refere-se a mundos possíveis*, Eco diz que, “todo texto descreve ou pressupõe um mundo possível”. (ECO, 2007, p. 52).

Benjamin (1979) traz a ideia do tradutor como criador, portanto, equivalente ao autor da obra original. A problemática desenvolvida por ele, no início do texto *A tarefa do tradutor*, se envolve diretamente com a relação que esse tradutor terá com a obra e o objetivo dele para com o receptor, o leitor do texto traduzido. Benjamin afirma ainda, “é evidente que uma tradução, por muito boa que seja, nunca consegue afetar ou mesmo ter um significado positivo para o original” (1979, p. 27). Mesmo falando de “traduzibilidade” de uma obra, da importância do tradutor enquanto criador, e da forma da tradução, fica evidente o caráter de comparação valorativa entre o texto original e a tradução. Não se concebe, dessa forma, uma outra obra, apenas um outro criador/autor/tradutor.

Milton, em sua *Tradução*, assegura que “todas as línguas se acham interligadas no que elas querem expressar” (MILTON, 1956, p. 185). Em contraponto a isso, o teórico usa uma citação de Derrida, no que este diz, “o tradutor quer tocar o intocável” (MILTON, 1956, p. 186). Essas inferências importam para se pensar o que resta à tradução se ela não consegue cumprir o seu papel de traduzir um quê existente em outra língua. Ou será que a teoria é que envereda por caminhos que dificultam percebê-la, como criação, independente, mesmo que interligada à outra?

Para fechar a discussão sobre tradução interlingual, aponta-se algumas afirmações de Haroldo de Campos no livro *Meta linguagem e outras metas*. O autor entende a tradução como processo criativo, portanto, arte. Campos cita Paulo Rónai, que compartilha de sua visão sobre tradução, no que este diz: “O objetivo de toda arte não é algo impossível? O poeta exprime (ou quer exprimir) o inexprimível, o pintor reproduz o irreproduzível, o estatuário fixa o infixável. Não é surpreendente, pois, que o tradutor se empenhe em traduzir o intraduzível”. (RÓNAI apud CAMPOS, 2013, p. 35)

Em uso dessa impossibilidade, dita por Derrida e Benjamin, afirmam Campos e Rónai, há a possibilidade de criação, se não, ao menos de recriação. Parafraseando Campos, pode-se afirmar que quanto mais um texto oferecer dificuldades, mais propício ele será de se tornar uma obra traduzida, recriada em forma e conteúdo. Assim sendo, a dificuldade de tradução se torna, então, ao ver desses teóricos, a pulsação da tradução.

Nesse sentido, assegura Campos, “numa tradução dessa natureza, não se traduz apenas o significado, traduz-se o próprio signo, ou seja, sua fisicalidade, sua materialidade mesma” (CAMPOS, 2013, p. 35). A forma, que em Benjamin era apenas a essência da significação, em Campos é literalidade. Propõe-se aqui a tradução da forma e do conteúdo na recriação. Traduz-se na recriação tudo o que faz parte da iconicidade do signo estético. O significado, enquanto interpretação e forma de garantir apenas a essência do texto, habita como coadjuvante.

Nesse interim, a tradução do romance *Abril despedaçado*, de Ismail Kadaré por Bernardo Joffily transita entre considerações que apontam o tradutor como criador, como intérprete, como recriador, como o que lida com o impossível de escrita traduzida. Por nosso lado, um tradutor de singular importância porque leva e traz um texto das montanhas para leitores do sertão do Brasil, que pouco sabem dos albaneses e sua língua, mas que entendem de gente, de vida, de morte e de regras.

Passa-se a considerar, a partir dessas colocações, a terceira discriminação dada por Roman Jakobson para diferenciar os tipos de tradução, a “tradução intersemiótica ou transmutação” (2003, p. 64). Esta que considera a possibilidade de diálogo entre textos de matérias diferentes, que discorre sobre a tradução entre expressões artísticas de signos absolutamente expressivos, dialogais e diversos. “Uma tradução que passa de um sistema semiótico a outro” (ECO, 2007, p. 376). Uma tradução que inclui o filme *Abril despedaçado*, de Walter Salles.

A tradução “intersemiótica ou transmutação consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não-verbais” (JAKOBSON, 2003, p. 64). Há, em Jakobson, como afirma Júlio Plaza (2013), o primeiro a definir e discriminar os tipos possíveis de tradução. Sendo assim, o *Abril despedaçado* de Walter Salles é uma interpretação do romance de Ismail Kadaré, que passa por uma nova proposta de apresentação, fugindo do signo linguístico e se apoiando no dizeres de imagens, sons, cores, gestos. Uma narrativa que se propõe a dialogar uma primeira, porém por outros meios.

A tradução intersemiótica abre um leque de possibilidades de releituras e de interpretação uma vez que envolve, não só as línguas, mas também outros sistemas de signos não verbais. Transmutação concebe a tradução de textos verbais em imagens, em

filmes, em quadrinhos, em música. Tradução por transmutação, em vista de conceitos, inventa uma outra forma de expressão, conseqüentemente, de comunicação e significados entre as pessoas.

Uma afirmação de Júlio Plaza envolve toda a produção artística e leva nesse conjunto as definições de tradução, essencialmente de transmutação: “a arte não se produz no vazio”. (2013, p. 2). Plaza justifica as relações de produção artística e de reprodução a partir de interações do homem com a própria história e com outras criações. Nesse sentido, as aberturas para novas criações estéticas a partir de outras, passadas. A linguagem e o tempo se imbricam, se descaminham e se fazem um a partir do outro como num prolongamento de afirmação ou negação.

É assim que o tema, os personagens, a aridez dos espaços, o vazio de existência dos protagonistas, a contagem torturante do tempo restante da vida, o ser e o se fazer herói trágico do *Abril despedaçado* aqui estudado, romance e filme, se fazem em diálogo entre si. O filme numa busca constante pelos dizeres das palavras da narrativa literária, sendo guiado em sua feitura pela existência do outro, não por um vazio. Sendo filhas, cada uma narrativa, romance e filme, de seus espaços, da realidade de países diferentes, no entanto interligados pelas mesmas durezas que envolvem o viver humano.

Dessa forma é que as artes são filhas de suas épocas e se fazem pelas técnicas possíveis, como representação de sentimentos, de interpretação da realidade do mundo e de outras artes. Elas se “realizam num constante enfrentamento, encontro-desencontro consigo mesmas e suas histórias”. (PLAZA, 2013, p. 5). Nesse sentido, falar de adaptação ou transmutação intersemiótica, nas suas múltiplas facetas, também é considerar o contexto histórico em que elas passaram (e passam) a ser produzidas.

Não se quer falar de arte em seu contexto histórico, apenas destacar a importância e influência, desse, com seus novos possíveis recursos e novos textos fonte. Dessa forma, a exemplo de tecnologia e produção, de história e produção, cita-se a recente forma de usar da adaptação, como nos jogos de videogames, que se dão pelo viés de uma evolução tecnológica que suporte essa linguagem.

Sendo assim,

Passado-presente-futuro, ou original-tradução-recepção, estão necessariamente atravessados pelos meios de produção social e

artística, pois é na tradução de momentos da história para o presente que aparece como forma dominante não a verdade do passado, mas a construção inteligível de nosso tempo. (PLAZA, 2013, p. 13)

O advento da máquina de fotografar, do cinema, do computador, da internet, dentre outros suportes atuais de formas de expressão, se dá como pela necessidade de diálogo do ser com o mundo. As artes podem ser frutos dessas criações, assim como elas podem ter no cerne do seu aparecimento a precisão de se apregoar “como se o homem criasse tecnologias para multiplicar a sua competência para a expressão” (PLAZA, 2013, p. 65).

Na relação de criação intersemiótica com o texto fonte há, é válido destacar, seguindo os limites da teoria da adaptação, para além das possibilidades históricas e tecnológicas, um forte discurso valorativo. Em Julio Plaza a discussão gira em torno do signo e as novas maneiras de expressão, envolto das terminologias “valor”, “influência”, “original”, transitando sempre com um teor que propõe a comparação, ao passo que viabiliza uma nova identidade da coisa criada.

O uso de outro signo resulta na maior distância entre original e tradução, gerando produtos em diálogo, com uma aproximação perceptível, ao mesmo tempo em que colocados diante do leitor com formatos dessemelhantes, enfatizando, assim as diferenças. O processo criativo, com outro signo, modifica a forma de contar a mesma história, ou a outra história criada tendo por base uma primeira, o signo muda e comanda a sintaxe. Nesse sentido, declara Plaza,

A criação neste tipo de tradução determina escolhas dentro de um sistema de signos que é estranho ao sistema do original. Essas escolhas determinam uma dinâmica na construção da tradução, dinâmica esta que faz fugir a tradução do traduzido, intensificando diferenças entre objetos imediatos. (2013, p. 30)

Na tradução intersemiótica, o tradutor toma posse de coisas da arte e forma novos objetos imediatos, acentuando as diferenças e se desvinculando do original. Cria-se, uma vez que em uso de outra matéria, nos termos de Umberto Eco, novas realidades. No manuseio de outro signo, faz-se interpretação, análise e crítica, faz-se outra apresentação estética, busca-se um aprofundamento do não dito, uma reapresentação do exposto pelo signo do texto original.

Plaza cita o tradutor como artista na medida em que este não só se propõe a criar uma arte/obra nova, num processo de tradução criativa, como também, mesmo em aproximação com o texto original, ele trabalha a “lei da fidelidade na liberdade”. Dessa forma, não nega o diálogo intertextual, mas se apropria de um outro signo para se fazer a tradução, e se lança numa aventura, que segundo Plaza, quer superar ou complementar a obra original. Pelas expressões do teórico,

É assim que, embora a tradução seja transparente, pois que não oculta o original nem lhe rouba a luz, não obstante todo tradutor tem o desejo secreto de superação do original que se manifesta em termos de complementação com ele, alargando seus sentidos e/ou tocando o original num ponto tangencial do seu significado, para depois, de acordo com a lei da fidelidade na liberdade continuar a seguir o seu próprio caminho que seria o da tradução criativa, isto é, icônica. (2013, p. 30)

Plaza fala de uma apropriação pelo tradutor da obra original, assimilação que deve se fazer na incompletude, que mesmo no signo inicial se observa. A partir disso, o tradutor olhará a obra primeira para dar-lhe sentidos outros e com isso fazer com que ela tenha continuidade. Diz-se da relação que gera a existência da tradução intersemiótica, portanto, uma relação íntima com o original de forma renovada, nos termos da “fidelidade na liberdade”.

Essa fidelidade na liberdade pode ser destacada no filme *Abril despedaçado* (2001) quando Walter Salles apresenta ao seu público o personagem Menino/Pacu, que não existia no romance de Ismail Kadaré e ganha um protagonismo singular, pois traz para a narrativa fílmica as esperanças que o leitor insiste em ter quando da leitura do romance. Assim, o diretor mantém a sinuosidade da esperança perdida no desfecho do romance e cria um personagem, Menino, que além de viver a esperança, torna-se a pessoa sacrificada para finalizar o ciclo de morte.

O discurso da “fidelidade” em transmutação se compara à “equidade” de que se fala na tradução interlingual. Dado que na tradução de uma língua para outra haja a ausência de termos com equivalência de significado, a tradução interlingual se exhibe cheia de interpretações a transmitir, por vezes, não a forma completa, fiel, em si. Assim, o filme foge do enredo do romance de Kadaré, mas se mantém preso a ele por querer dizer da mesma coisa, com a mesma essência, mas com necessidades de desfecho e andança narrativa diferentes.

Em vista da transmutação, considerando-se o literário e o cinema, portanto, a palavra e a imagem como signos em meios tão diferentes, não se deve conceber a ideia de fidelidade já que ela é impossível mesmo na tradução entre mesmos signos. A fidelidade geraria cópias, não outra obra. Nesse sentido, afirma-se, o projeto do tradutor lida com atritos, conflitos de dizeres, ambiguidades e interpretação. Em diálogo com a constatação da “fidelidade” como um limitador para o meio da tradução, Plaza afirma que

o problema da tão falada ‘fidelidade’ é mais uma questão de ideologia, porque o signo não pode ser fiel ou infiel ao objeto, pois como substituto só pode apontar para ele. Mesmo o processo pretendidamente mimético caracteriza-se pelo fato de algo tentar fazer-se igual a outro, mostrando-se como não igual. (2013. p. 32)

A questão da fidelidade que se impregna nas discussões sobre tradução se dá muito mais pela necessidade de reafirmação da linguagem verbal como superior do que pela busca mesma de se criar algo semelhante. Termo que para Plaza já leva em seu significado a impossibilidade de ser, posto que a similitude leva em si um tom de diferença. Dessa forma, não há na proposta nem no processo de tradução intersemiótica a busca pela equivalência, há o diferente que dialoga, que se faz um plural de interligação.

Por tradução intersemiótica considera-se aquela em que a mensagem será transmitida, ou as provocações suscitadas por meio diverso daquele do texto original, esse, naturalmente considerado, o verbal, à princípio. Em transmutação, não se tratará mais da tradução propriamente dita, usando a expressão de Jakobson, mas da ressignificação de uma obra.

Pelas palavras de Umberto Eco,

Os casos mais costumeiros de adaptação ou transmutação são aqueles das versões de um romance para o cinema, às vezes para o teatro, mas existem casos de adaptação de uma fábula para o balé ou de músicas clássicas para desenhos animados. São frequentes, embora inspiradas em critérios comerciais, as adaptações de um filme para um romance. As variações são múltiplas, mas se deveria falar sempre de adaptação ou transmutação, justamente para distinguir essas interpretações da tradução propriamente dita. (2007, p. 382)

No capítulo *Quando muda a matéria*, do livro *Quase a mesma coisa* (2007), Eco faz relevantes observações em vista do que já se propõe a chamar “adaptação”. Posto que a nomenclatura “tradução” se torna distante dessas formas de ressignificar uma obra

original, o teórico recomenda considerar outra maneira de chamar o processo de transmutação. Ele discorre sobre os estilos intrínsecos de transmitir uma mensagem que cada matéria/signo possui. Considera as aproximações que a tradução intersemiótica mantém com o texto original, bem como a singularidade de cada forma de expressão.

Segundo ele, “a transmutação de matéria agrega significado ou torna relevantes conotações que não o eram originalmente”. (ECO, 2007, p. 382). Aquilo que se perde ou se ganha numa adaptação, os recortes e acréscimos necessários ao fazer do adaptador, colocados no texto adaptado, se o texto fonte apenas sugeria, é trazido por Eco como interpretação, uma vez que se faz explícito aquilo que o original propunha como inferência. Esse interpretar se faz num processo criador e coloca a adaptação num equiparar-se de obra.

Os olhares, sempre limitadores, por assim dizer, apreciadores das adaptações ganham em Eco um lugar mais ameno. Mais agradável, não completamente livre da ideia de valor que povoa os discursos sobre tradução/adaptação. Nesse sentido, ele diz, “pode-se observar que um dado sistema semiótico pode dizer seja mais, seja menos que um outro sistema semiótico, mas não se pode dizer que ambos sejam capazes de exprimir as mesmas coisas” (ECO, 2007, p. 378).

Há, nessa fala, uma admissão de valor, no entanto, há também a observação de que os dizeres, mesmo de tradução intersemiótica, são independentes e completos, uma vez que as matérias de artes diferentes não podem passar para os receptores a mesma mensagem. Veja, fala-se aqui de mensagem, não de uma comparação do texto original com o adaptado, fala-se, portanto, da conquista desse espaço de dizer sem o peso do julgo valorativo.

Tendo em vista, à princípio, o romance, como principal fonte de adaptação, principalmente cinematográfica, e a palavra, com toda sua tradição, coloca-se como impossível o processo de tradução intersemiótica. Essa afirmação se faz em vista da necessidade de confrontar, vinda, talvez, da tradução, que se impregna nas análises, considerando as obras sempre em comparação aos originais, e em detrimento da adaptação.

Fala-se da necessidade de se vê cópias perfeitas, sem se considerar as linguagens distintas. Nesse sentido, é válido destacar que

Nem a forma, nem a substância da expressão verbal podem ser mapeadas uma por uma em outra matéria. Na passagem de uma linguagem verbal para uma linguagem, digamos, visual, confrontam-se duas formas de expressão cujas “equivalências” não são determináveis. (ECO, 2007, p. 382)

Eco propõe que se leve em consideração que da adaptação de um romance para um filme, por exemplo, não se espere ver tudo o que está dito. Sugere que esse leitor ideal não almeje o conforto da cópia, pois a adaptação não o é. Antes, o leitor esteja disposto às inquietações de talvez perceber o não dito do romance, o sugerido e o criado para além do romance. Dado que a “adaptação constitui sempre uma tomada de posição crítica – mesmo que inconsciente, mesmo que devida a uma imperícia” (ECO, 2007, p. 394).

O adaptador é um intérprete da obra original, o seu olhar crítico será exposto em sua criação. Daí a não coerência em esperar uma reprodução e mesmo em comparar uma adaptação a uma tradução. Na tradução, o que se busca é a equivalência, dita impossível de conseguir; na adaptação o que se tem é um olhar crítico que determina um significado preciso, interligado ao texto em que se baseia e outro, porque diferente, inclusive, na matéria.

Nasce, nesse território dominado pela palavra, a realidade de adaptação. Ela, não só a percebida a partir de um texto verbal, mas, também é brotada das imagens e transmutada para as palavras. A adaptação se concretiza nas mais diversas formas de produção, do videogame ao cinema, das histórias em quadrinhos ao teatro, da partitura musical à animação, pois “Podem ser variadas e por vezes frutíferas as aventuras da transmutação, ou seja, da chamada tradução intersemiótica”. (ECO, 2007, p. 394).

Se para Haroldo de Campos “traduzir é a maneira mais atenta de ler” (2013, p. 43), para os teóricos desse novo universo terminológico e de criação, adaptar é a maneira mais original de reinventar, de interpretar, de criar o novo, de perceber-se, enquanto adaptador, como fruto de um meio, de experiências, de leituras, e de diálogos.

1.1 Dizeres de palavras e imagens: liberdade caça jeito⁴

Escrever sobre adaptação é colocar-se a pensar sobre as mudanças diárias que acontecem diante dos olhos, que passeiam pelos sussurros do ouvido, é lidar com o que está entre as mãos e a memória. A história coletiva traz em si narrativas que movimentam os sentidos mais diversos do ser no mundo, discorre e se embrenha nas artes. São contos corriqueiros que ganham um tanto de imaginação e tornam-se e transformam-se.

Quando nasceu a adaptação? De que necessidade ela se fez? Os olhos perscrutadores da atualidade parecem entrelaçá-la a várias manifestações e (re) interpretações artísticas, das HQs ao cinema. Questiona-se, nesse sentido, sobre o cerne do seu surgimento e/ou concepção com essa nomenclatura. Narrar adaptando, na multiplicidade de dizeres e formas, se faz como interpretação ou tentativa de perpetuação? Que histórias se querem eternas ou continuadas?

O teórico de cinema Robert Stam faz uma inferência no que diz respeito às narrativas sempre nascedouras e transmutadas. Ele aponta para uma sociedade que germina formas de contar. Em suas palavras, variantes das possibilidades que o termo “adaptação” compreende, vai do universo criador adaptativo à limitadora comparação e nivelamento entre adaptação com o romance, apontando-a como um gênero, dessa forma, não considerando as mais diversas maneiras de reler e se basear a partir de textos outros.

A narrativa é proteica, assumindo uma variedade de formas, das narrativas pessoais da vida quotidiana até as miríades de formas de narrativa pública – quadrinhos, histórias, comerciais de TV, as notícias da noite e, claro, o cinema. A literatura e o romance não mais ocupam um lugar privilegiado; a adaptação, por implicação, assume um lugar legítimo ao lado do romance, como apenas mais um meio narratológico. (STAM, 2009, p. 24).

Essas afirmações reiteram não só a já existente consciência de que o homem tem em si a necessidade de contar-se, de tornar conhecidos os seus feitos, mas ainda apresenta um novo termo para se pensar, como dado já por Umberto Eco (2007), adaptação. Nesse sentido, deve-se refletir sobre a adaptação como um exercício de diálogo, não como uma forma de narrativa. Assim, adaptação é a possibilidade de lidar com textos diversos, dessa forma, distanciando-se da comparação feita pelo teórico Robert Stam. Adaptação, por

⁴ Referência ao dizer poético de Manoel de Barros: Quem anda no trilho é trem de ferro. / Sou água que corre entre pedras / - liberdade caça jeito.

esse entendimento, está mais para o processo pelo qual o texto adaptado é criado do que propriamente para a forma final como se apresenta.

Hutcheon afirma que “a paródia é uma subdivisão irônica da adaptação, quer envolva mudança de mídia ou não” (2013, p. 226). Parodiar, para além de suas implicações significativas de “contracanto”, sátira ou imitação, nesse texto confere contribuição pelo fato de que o escritor quebra com os padrões estabelecidos e mostra uma outra forma de ficção, o que para Maria Lucia Aragão (1980), se dá pelo novo em diálogo com outro texto já existente e denuncia um poder de renovação próprio do homem na criação ficcional.

Os *Narradores de Javé* (2003), filme de Eliane Caffé, traz à cena a história de um povoado chamado Vale de Javé, no sertão nordestino, ameaçado de desaparecer pela implantação de uma represa. Na tentativa de salvar o lugar e sua gente, todos decidem o quão necessário é criar um documento oficial (linguagem verbal escrita), que registre a importância da história (oral) do povoado. E assim começam a surgir, a partir dos relatos dos moradores, diversas versões de um mesmo fato/causo.

Trata-se de narrativas orais, de contação de história ou mesmo de criação, versões de uma mesma narrativa, numa espécie de tradução da tradução prazerosamente contaminada pela imaginação. Por tradução ou adaptação de narrativa oral, Julio Plaza dá uma contribuição quando diz que “a linguagem verbal escrita, por seu lado, referencia-se com o próprio código visual e, fundamentalmente, com o código oral do qual é tradução” (2013, p. 47).

Contar história é resgatá-la a partir de um ponto de vista. Nessa narrativa em questão, Biá fica encarregado de registrar história do povoado a partir da figura de Indalécio, o fundador do povoado, que é construída em diálogo imagético/novelesco com a figura de Dom Quixote em sua bravura e desbravamento, e em possibilidade de confabulação com o personagem mítico-religioso São Jorge. *Narradores de Javé* narra um povo que, nos termos do personagem Biá, inventa umas histórias para fugir da realidade cruel. Eles continuam, desde Indalécio, uma gente sem lugar, com as promessas de tê-lo. A terra prometida da gente de lugar nenhum.

Esse filme traz uma possibilidade de fala sobre adaptação, pois trata dela em sua forma mais originária, quando a ferramenta que garantiria o conhecimento da história é a

forma de livro. Tematiza a adaptação (tradução intralingual, dada por Jakobson) ou adequação da narrativa oral, tradicional entre os povos não letrados, para a escrita. Nessa perspectiva, Linda Hutcheon, em *Uma teoria da adaptação* (2013), fala sobre maneiras de preservar as narrativas orais africanas nas adaptações cinematográficas, dado que facilmente combina com a realidade brasileira, em criação artística, a exemplo do filme em questão.

Ainda em vista de Plaza, o predicado de conformação estrutural de uma forma de dizer se dá “devido ao processo de produção da linguagem, na sua necessária materialização, todo ícone é traduzido de forma mais ou menos instantânea e conflitiva num *médium* particular no qual toma existência” (2013, p. 43). Desse modo, também se fazendo do oral para o escrito, do escrito para o imagético.

O diálogo entre o filme e as afirmações de Hutcheon e Plaza se encontram também no dizer da teórica de que “todos os adaptadores contam histórias a seu próprio modo. Eles utilizam a mesma ferramenta que os contadores de histórias sempre utilizaram, eles tornam as ideias concretas ou reais” (2013, p. 24). Os personagens de Javé são, dessa forma, personificações de adaptadores reais, enquanto a diretora Caffé tematiza no filme a narração oral, a escrita e imagética. Se por um lado no filme, em construção narrativa cinematográfica, as personagens do povoado oralizam um remonte de uma história contada, para um Biá, no seu ofício cartorial de registrar a palavra escrita, a diretora, em exercício de adaptação, se apossa da narrativa oralizada/escrita para uma “mostração” cinematográfica, isto é, em cada versão contada se registra uma imagem que tenta se aproximar e, ao mesmo tempo, se acrescenta ao que está sendo oralizado e, também, escrito.

Outra perspectiva de olhar a adaptação, em uso das afirmativas de Hutcheon, se dá no filme *Veja esta canção* (1994), de Carlos Diegues. O processo de adaptar que se evidencia nas práticas de narrativas orais, como sugerido, também se faz da música para o cinema. Diegues conta quatro histórias baseadas ou inspiradas em músicas de compositores brasileiros, rega a narrativa cinematográfica com partes das canções e aborda amores diversos em ligação temática com as letras/canções de Jorge Benjor, Caetano Veloso, Gilberto Gil e Chico Buarque.

Nesse filme é feito o que Paula Tesser teoriza em *Música e imagem* (2009), cria-se um entrelaço entre as significações das letras das canções com as expressões imagéticas, uma proporcionando à outra maior desnudamento de sentidos. A concretude da imagem, própria da beleza apolínea, coabita com o êxtase catártico da musicalidade dionisíaca. Música e imagem sugerem e criam o novo, pois “na música das imagens não se deve pensar somente naquela que acompanha as imagens: existe a música que as imagens, elas mesmas, sabem compor”. (TESSER, 2009, 105).

Um verso como “tem que morrer pra germinar”, da música “Drão” de Gilberto Gil, fica claramente colocado no filme quando os personagens Sandra (Débora Bloch) e Marcos André (Pedro Cardoso) decidem se separar, pôr fim ao casamento/namoro/amor que foi embalado pela música. Separam-se. Simbolicamente, morre o amor. Tempos depois, os personagens percebem-se, um distante do outro, na falta até dos defeitos, entendem a falta que sentem um do outro. Começa a germinar a necessidade que têm de estar juntos, intuem brotar em si o amor que morreu. Assim, os versos da música se ligam ao enredo do filme e de forma que as ligações entre adaptação e fonte se mostram presentes.

Outra sugestão explícita e bela do processo, da ideia e/ou da inspiração para a criação se dá no título do filme, que se apresenta numa mistura dos sentidos auditivo e visual, fazendo-se um convite de “Veja esta Canção”. Esse é um exemplo de adaptação que “toma o texto como matriz aberta para novos lances inventivos onde a sua autonomia se manifesta como produção musical paralela, mantendo o texto poético ausente e presente, num sutil procedimento de dialogia estrutural”. (CAMPOS, 2013, p. 287).

É dessa forma que se pode citar Foucault, quando este diz que “a análise musical era a forma assumida por essa relação com a história – uma análise que não buscava as regras de uso de uma forma canônica, mas as descobertas de um princípio de relações múltiplas” (2015, p. 407). Diegues, por esse entendimento, interpretou e analisou as músicas para dar a elas (nova) apresentação ou ainda a partir delas criar sua própria imagem de arte/leitura.

Por sua vez, nesta relação entre música e imagem, o cineasta Karim Aïnouz, que se inspirou na música “Olhos nos olhos”, de Chico Buarque, para realizar *O abismo prateado* (2011), constrói sua narrativa cinematográfica de maneira tal que para o

espectador desavisado a “inspiração” passa despercebida. Ressaltando assim, o leque das lidas com o próprio processo da adaptação e com multiplicidades de abordagens que ela possibilita para o adaptador e para o espectador/leitor.

Os jeitos de adaptar, os deslimites da adaptação também foram herdados dos artifícios prosaicos da Era vitoriana, quando tudo adaptavam, “as histórias de poemas, romances, peças de teatro, óperas, quadros, músicas, danças eram constantemente adaptados de uma mídia para outra” (HUTCHEON, 2013, p. 11), nos limites disponíveis no século XIX. Assim, essas práticas se expandiram e se fazem notórias, de forma também múltipla.

Os formatos de dizer e de apresentar as histórias ao público se dão conforme os recursos de cada época. À exemplo disso, e com grande espaço no mercado literário e em diálogo constante com o cinematográfico, tem-se as histórias em quadrinhos. Há as que viram filmes, há os romances que são adaptados para os quadrinhos e os filmes que viram quadrinhos. Os nomes de Ivan Jef, Ziraldo e Maurício de Sousa, dentre tantos outros, representam o cenário nacional.

No panorama de adaptação brasileira para quadrinhos, Ivan Jef se destaca com um trabalho extenso de adaptações de romance para HQs. Títulos de clássicos como *Dom Casmurro* (2012) (Imagem 1) e *A escrava Isaura* (2012) ganham versões adaptadas que se colocam ao alcance da leitura infanto-juvenil, sem deixar de agradar a outros públicos, dada a qualidade literária e artística, no tocante à adaptação das histórias em quadrinhos.



Imagem 9: Retirada de *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, adaptado para HQ com roteiro de Ivan Jaf e arte de Rodrigo Rosa. Fonte: Livro de Jaf e Rosa (2012).



Imagem 10: Capa da revista de 1980. Fonte: Google, 2019.

Outro título bem notório e já parte do imaginário brasileiro, *O menino maluquinho*, do cartunista e desenhista Ziraldo (Imagem 2). Uma revista criada em 1980 deu origem a um dos personagens mais conhecidos da literatura infanto-juvenil brasileira. O menino maluquinho personagem sai da revista para os quadrinhos, e dos quadrinhos para o cinema sob direção de Helvécio Ratton, em 1995, e de Fernando Meirelles na segunda adaptação cinematográfica da HQ, em 1998, sob o nome de *Menino maluquinho 2 – a aventura*.

Nesse mesmo cenário, quem não conhece ou já ouviu falar da Mônica e sua turma? A criação de Maurício de Sousa que passou a existir para as páginas dos jornais, em 1959, ganhou tanto espaço quanto personagens e novas formas de apresentação. Jornais, revistas, filmes, televisão, a turma da Mônica se fez conhecer pelos diversos meios da adaptação.

Numa perspectiva mercadológica, evidencia-se que o público é explicitamente decisivo em produções. O que se comprova com as reiteradas vezes que a programação televisiva se constrói com o crescente número de espectadores, ao passo que também crescem os números de atrações adaptadas de romances e dos mais diversos textos: históricos, biográficos, sagrados/bíblico. As telenovelas baseadas em romances, tais como: *A escrava Isaura*, escrita por Gilberto Braga, em 1976 e, novamente, por Tiago Santiago, em 2004; *Essas mulheres* (2005), de Marcílio Moraes e Rosane Lima são manifestações de adaptações, respectivamente, dos livros de Bernardo Guimarães e José de Alencar que representam aqui tantos outros romancistas adaptados para novelas, séries e minisséries de TV.

No segmento de adaptações a partir de textos bíblicos, o Brasil tem hoje um público crescente estreado na produção escrita por Vívian de Oliveira e dirigida por João Camargo, *A história de Ester* (2010). Depois desta, também se apresentou um sucesso de público, a grande produção *Rei Davi* (2012), da mesma autora, dirigida por Edson Spinello; com direção de Alexandre Avancine, *Os dez mandamentos* (2015) tornou-se o maior sucesso das novelas bíblicas da produção televisiva. Dessa forma, garantiu e validou um espaço/público que recebe outras tantas produções do gênero, como a novela

Jesus (2018), baseada nos Evangelhos de Mateus, Marcos, Lucas e João⁵, e exibida no horário de TV já designado como “Horário bíblico”, com direção de Edgar Miranda.

Esses dados inferem sobre um mercado e novas possibilidades dialógicas e indica que se deve considerar as produções em seus contextos econômicos, históricos e culturais. Nesse sentido, Hutcheon faz uma contribuição sobre as possibilidades que as tecnologias garantem às novas adaptações,

A tecnologia provavelmente sempre estruturou, para não dizer conduziu, a adaptação, uma vez que as novas mídias constantemente abriram a porta para novas possibilidades. [...] as novas tecnologias eletrônicas redimensionaram o que podemos chamar de fidelidade à imaginação – em vez da óbvia fidelidade à realidade –, indo além das técnicas prévias de animação e efeitos especiais. (2013, p. 55).

Em se tratando de produto cultural, quando se fala em adaptação, fala-se, certamente, numa via de atingir novos públicos, bem como de fazê-lo se expandir, fala-se em gerar lucros. Há, pois, uma movimentação adaptadora entre as mídias para alcançar objetivos singulares, esses que giram, também, em torno de um mercado consumidor e, portanto, determinante de processos adaptativos para além das tecnologias ou em parceria com elas.

A teórica Linda Hutcheon traz no livro *Uma teoria da adaptação* (2012) falas sobre diversas formas de adaptação, estas que subentendem um contexto complexo e gerador de produtos novos, nos modos de engajamento contar, mostrar e interagir. Em seus termos:

A minha definição dupla de adaptação como processo e produto, por ser restrita, aproxima-se mais do uso comum da palavra e é abrangente o suficiente para permitir que eu aborde não somente filmes e peças de teatro, mas também arranjos musicais e covers de canções, revisitações de obras passadas no campo das artes visuais e histórias recontadas em versões de quadrinhos, poemas musicalizados e refilmagens, além de jogos de videogames e artes interativas. (HUTCHEON, 2013, p. 31)

Narrativas orais, músicas, histórias em quadrinhos são resultantes, outras vezes de inspirações para o exercício da adaptação. Em vista das novas possibilidades tecnológicas

⁵ As telenovelas e séries citadas são adaptações dos seguintes livros da Bíblia Sagrada: *A história de Ester* (2010), Ester; *Rei Davi* (2012), I Samuel, II Samuel e parte de I Reis; *Os dez mandamentos* (2015), Êxodo, Levítico, Números e Deuteronômio; *Jesus* (2018), baseada nos Evangelhos de Mateus, Marcos, Lucas e João.

e novas mídias digitais, Hutcheon versa em seu livro sobre a adaptação para videogames, a arte da interação, a que coloca o espectador como participante decisivo na narrativa. Em contrapartida às adaptações e criações de jogos de videogame, tão atuais e reflexos do contexto de revolução tecnológica, coloca-se a mais sutil das adaptações, a musicalização de poemas.

Desde os trovadores sabe-se da estreita relação entre a música e a poesia, bem como a sua proximidade nos termos de rima, ritmo, tom de leitura ou de canto, estrutura de texto, mas há inegavelmente, também, diferenças fundamentais entre a apresentação de um poema cantado, musica(liza)do, e recitado. Portanto, se por um lado as fronteiras são cada vez mais tênues, cita-se o recém Prêmio Nobel da Literatura dado ao músico/poeta norte-americano Bob Dylan, vale-se também do contraponto de Chico Buarque de Holanda⁶ que no filme “Palavra (en)cantada” (2008), de Helena Solberg, resiste à ideia de que esteja fazendo poesia quando faz música⁷.

Sabido é que nesse transitar da palavra para o canto e o canto da palavra, o exercício da adaptação se faz presente, tal como acontece com *Ode Descontínua e Remota para Flauta e Oboé, de Ariana para Dionísio* (2005), álbum de poemas de Hilda Hilst, adaptados/musicalizados por Zeca Baleiro. Ouvir ou ler as canções, ou ainda ouvir e ler os poemas são duas experiências diversas e ricas. Na música, essencialmente, pela participação do intérprete e pelas colocações instrumentais. No poema, pelo escrito e pelo ritmar das palavras, pela musicalidade inerente ao fazer poético, que ao serem verbalizadas redimensionam e se abastecem de sentidos outros. Lerias a “canção V” com a mesma expressividade que Angela Ro Ro traduz em sua interpretação?

Tem-se nesse item de poemas musicados, uma espécie de resgate do trovador e as sutilezas de uma terceira criação dionisíaca, pelas Arianas intérpretes e por Zeca Baleiro. Nas escolhas do músico Zeca Baleiro, as necessidades do adaptador registradas por Stam

⁶ Ganhador do prêmio Camões 2019. Criado em 1988, O Prêmio Camões de Literatura reconhece autores de Língua Portuguesa que tenham contribuído para o enriquecimento do conjunto literário e cultural da língua portuguesa.

⁷ No documentário de 2008, Chico Buarque diz: “Eu trabalho com prosa, que é uma coisa, e quando eu trabalho com letra de música é outra coisa literalmente, mas aí eu trabalho em cima da música, não é um poeta que está escrevendo, aquelas palavras só acontecem e só aparecem porque aquela música preexiste, elas nascem para aquela música. O que não impede que algumas letras tenham qualidade poética. O que me incomoda um pouquinho é isso, de querer comparar com poesia porque não tenho essa pretensão e nem acho a coisa mais bacana do mundo ser chamado de poeta porque eu não sou. [...]” (SOLBERG, 2008, MIN. 46:42-47:40)

e Hutcheon, ditas, desde o nascedouro dos processos adaptativos, pela precisão de (re)criar a partir do já existente. Desde os mais antigos registros, num passeio por narrativas orais, paródias e cantigas, aos mais modernos, nas HQs ou adaptações em telenovelas, as relações de criação, como afirma Hutcheon estão, em regra, em parceria com a recriação, também denominada adaptação.

A adaptação é inerente ao homem, em uso das palavras de Linda Hutcheon, tendo em vista as apresentadas até aqui, nos tempos que lhes foi próprio, esclarece-se,

Essa longa e confusa linhagem indica não apenas a instabilidade da identidade narrativa, mas também o simples, porém importante, fato de que há poucas histórias preciosas por aí que não foram “amavelmente arrancadas” de outras. Nas operações da imaginação humana a adaptação é a norma, não a exceção. (HUTCHEON, 2013, p. 235).

Linda Hutcheon trata com naturalidade o processo criativo das narrativas e considera válido afirmar que as histórias nascem a partir de outras, e, essencialmente, que esse dado da criação não as fazem menos importantes do que a primeira. O contador de histórias, o escritor, o diretor, o roteirista, o músico e o adaptador tiveram experiências inspiradoras de leitura de obras e do mundo antes de se colocarem a criar, ou mesmo antes de se posicionarem amavelmente para arrancar grandes histórias a partir de outras.

Um adaptador deve, pois, perceber que “adaptar quer dizer ajustar, alterar, tornar adequado” (HUTCHEON, 2013, p. 29) à sua proposta de leitura, de tempo e de espaço. Nesse processo de transmutação, o que se perde e o que se ressignifica dos elementos da narrativa ficcional na formação da história, são partes da leitura do autor. Sendo assim “a adaptação se faz do ponto de vista do adaptador, é um ato de apropriação ou recuperação, sempre envolvendo um processo duplo de interpretação e criação de algo novo” (HUTCHEON, 2011, p. 45).

1.2 Do dialogismo intertextual: adaptação cinematográfica

Segundo Bakhtin “a consciência pensante do homem e o campo dialógico do ser dessa consciência, em toda a sua profundidade e especificidade, são inacessíveis ao enfoque artístico monológico” (2015, p. 340). Nesse sentido, é próprio do artista criar, em vista do conceito de polifonia, e colocar-se com a naturalidade que supera a ideia hierárquica. Antes, como contribui Bakhtin, tem-se no filme adaptado, por exemplo, e nas tantas outras manifestações criativas, uma ressignificação, um múltiplo de vozes, pois dialoga ou interpreta outra obra anterior.

O olhar para a adaptação como fazer artístico e para o cinema como obra de arte com “áura” própria, nos termos de Benjamin (1968), torna o estudo do cinema/adaptação uma forma de refletir os meios de expressões que se inserem na sociedade moderna, repleta de novos recursos tecnológicos, impulsionadores de criações que encontram formas de ser pelas saídas que lhes são favoráveis.

Os estudos sobre Intertextualidade e Dialogismo justificam-se pela ressignificação ou interpretação de um texto em outro. Essa teoria “faz parte integrante de sua unicidade temática, na qualidade de enunciação citada, uma enunciação com seu próprio tema: o tema autônomo então torna-se o tema de um tema” (BAKHTIN, 2006, p.147). Sendo assim, tem-se na apresentação de novas obras uma singularidade ao passo que se estabelece uma conversa entre textos distintos, de forma consciente, ou não, por parte dos autores, mas de modo complexo, dada a existência de dois discursos que se entrelaçam.

Em vista disso, entender o Dialogismo implica considerar que não há “[...] enunciação monológica individual e isolada, mas a interação de pelo menos duas enunciações, isto é, o diálogo” (BAKHTIN, 2006, p. 148). Esse diálogo dispõe sobre a recepção no discurso próprio do discurso de outro, originado pelos assuntos abordados, pela apresentação de personagens e espaços ou ainda em vista da interpretação de outro dizer para enriquecer o próprio.

Nos estudos de adaptação ou simplesmente no fazer do artista, a *verossimilhança*, ou essas realidades “ao invés de serem mero “retrato” de uma realidade pré-existente, tanto o romance como o filme são expressões comunicativas, situadas socialmente e

moldadas historicamente” (STAM, 2009, p. 24), colocadas no texto a fim de problematizar o ser em seu mundo formador.

No sentido de que os textos dialogam com o real e entre si, pode-se retomar o que afirma Perrone-Moisés, em *Flores da escrivantina*, sobre a produção literária: “A literatura se produz num constante diálogo de texto, por retomadas, empréstimos e trocas. A literatura nasce da literatura; cada nova obra é uma continuação” (1990, p. 94). Dessa forma, essa contribuição reforça a ideia de que há laços entre as produções literárias, posto existir contatos prévios, geradores de influências ou diálogos. Há, ainda, diálogo entre textos de mídias diferentes.

Esses diálogos e ressignificações se estendem a diferentes formas de expressões artísticas que também estabelecem entre si vieses de releituras e interpretações, o que vem acontecendo no cinema a partir do texto literário no processo de adaptação. Segundo Walter Benjamin (2008), “contar histórias é sempre um ato de repetir histórias”, adaptá-las para outra forma de linguagem requer ainda e também a intenção de as fazer únicas em linguagens e sentidos, mesmo nos entrelaços.

As adaptações mais diversas para o cinema, nesse decênio, o forte grito dos *best sellers* que parecem (alguns são) feitos para posterior filmagem. Os filmes que ainda em temporada em cartaz anunciam continuação. São reflexos de um mercado próprio, mas também, e aqui há o que interessa nesse estudo, na indústria cinematográfica, percebe-se a observância de uma aceitação do processo (ato) de adaptação como natural, percebe-se uma prática natural de fazê-la.

Também adaptação, mas fugindo das que se fazem a partir de livros de um público leitor grandioso em número, em 2017 foi lançado o filme dirigido por Selton Mello baseado no livro *Um pai de cinema*, do chileno Antônio Skármeta. *O filme da minha vida* é recheado de sutilezas narrativas ao contar a história de Tony e Paco, de suas diferenças, necessidades, em lírico tom de saudosismo, de insatisfação, de busca. O personagem Tony vive um amadurecimento na narrativa, e o diretor o traz de forma delicada com uma fotografia e músicas que enchem a tela da sua vida de sensibilidade e nega a brutalidade talvez esperada.

O filme da minha vida (2017), assim como o filme de Diegues (*Veja está canção*, já citado anteriormente), traz já no título uma alusão ao próprio conteúdo, enquanto o

nome do livro busca um encache na outra forma de expressão, na linguagem do cinema, e fazendo também referência ao labutar do pai da personagem protagonista, como projecionista de filme. É curioso destacar que o filme se fez por decisão de Skármeta, que o queria adaptado. Desse modo, pelos nomes das narrativas e por símbolos colocados no filme, ele se torna, também, uma homenagem ao cinema, como afirmou Selton Mello em entrevista⁸.

Ainda em vista da contribuição de Perrone-Moisés, ao retomar os estudos bakhtinianos sobre Dialogismo, aponta-se que “não há mais uma voz unificadora, um centro regulador de precedência, de autoridade e de verdade, mas uma pluralidade de vozes (uma polifonia) que não desembocam numa verdade final unificada” (1990, p. 94). Confirmando, assim, e reafirmando a presença de uma parceria subjetiva em produções recentes com outras já existentes, concebendo que “um texto, é como uma estereofonia plural de ecos, citações e referências” (BARTHES, 1977, p. 160), em negação de uma personalidade primeira na escrita, que outrora, teria maior valor.

Em vista desse dialogismo intertextual, entra em cena a análise do contexto gerador de temática e inspiração na construção de um discurso próprio e original, ao que norteia Adail Sobral que “só me torno eu entre outros *eus*. Mas o sujeito, ainda que se defina a partir do outro, ao mesmo tempo o define, é o “outro” do outro: eis o não acabamento constitutivo do Ser, tão rico em ressonâncias filosóficas, discursivas e outras” (SOBRAL, 2010, p. 22).

Em suma, a contribuição de Sobral versa sobre a sociabilidade na esfera do crescimento e nascimento de um escritor/diretor de cinema por meio de influências vindas dos contatos desse “eu”, na formação identitária, com os “eus” que o cercam. Nesse sentido, o produto, enquanto obra literária/textual/cinematográfica, assim como o escritor/adaptador, enquanto exposto à convivência social/profissional são resultantes de experiências externas que se fazem precursoras de uma obra final. Tem-se o velho e sempre novo entendimento de que o homem é produto do meio e que vai agir e se apresentar na esfera social como fruto de um contexto.

⁸ MELLO, Selton. Selton Mello retorna aos cinemas. Entrevista concedida a Roman Beling. Gazeta online. Rio Grande do Sul, 16/07/2017 12:24:44. Disponível em: <http://www.gaz.com.br>.

Em relação a isso, Beth Brait lembra que:

Em Bakhtin e seu Círculo a reflexão sobre a linguagem está fundada, necessariamente, na *relação* e, portanto, salvaguardando o lugar fundante da alteridade, do outro, das múltiplas vozes que se defrontam para constituir a singularidade de um enunciado, de um texto, de uma autoria, de uma assinatura (2010, p. 79).

Portanto, há a natureza ou condição do que é do outro, do que é distinto, singular, mesmo em diálogo ascendente. Assim sendo, pelo conceito de alteridade, todo autor é também um espelho das relações sociais com as quais lida.

Dessa forma, na afirmação anterior, Brait retoma o que foi dito por Bakhtin (1982), “o discurso alheio possui uma expressividade dupla: a própria, que é precisamente a alheia, e a expressividade do enunciado que acolhe o discurso alheio” (2010, p. 162). Nota-se, assim, que, na construção e comunicação cultural, sempre haverá um reflexo de outras falas devido a não possibilidade de nascer, viver, crescer isolado das fronteiras que cercam o todo social.

Em vista das diferentes dimensões de comunicação social, as linguagens podem ser distintas, mas há o espaço para o aparecimento das vozes formadoras dos textos, no estabelecimento do diálogo, na diferenciação de estilos, bem como na apresentação estética que é característica de cada autor e esfera de produção. Dessa forma, as narrativas, primeiras, se apresentam com suas características, jogos de palavras na construção de sentido e marcas estilísticas de seu autor, enquanto a adaptação, ou o posterior diálogo se mostrarão com seus recursos imagéticos, na mistura de sons e silêncios, movimentos e cores.

Dessa forma, os laços entre textos de mídias distintas se dão, primordialmente, a partir do assunto trabalhado ou das citações elencadas. Esses fatores singulares requerem do estudo uma apreciação particular dos discursos textuais, pois “o texto polifônico, dialógico, heteroglóstico e plural do romance, para usar a linguagem de Bakhtin, se torna suscetível às múltiplas e legítimas interpretações, incluindo a forma de adaptações como leituras ou interpretações”. (STAM, 2009, p. 25).

Kristeva, sobre os textos em suas relações dialógicas construtoras de discursos, acrescenta que:

Essa dinamização do estruturalismo só é possível a partir de uma concepção segundo a qual a palavra literária não é um ponto (um sentido fixo), mas um cruzamento de superfícies textuais, um diálogo de diversas escrituras: do escritor, do destinatário (ou da personagem), do contexto cultural atual ou anterior (2005, p. 66).

Assim sendo, entende-se a necessidade de passagem pela palavra do outro na construção da fala e expressividade de um sujeito. Tem-se, aqui, a noção da linguagem que se estabelece, necessariamente, ligada a um tempo, a um espaço, como um reflexo da realidade, apresentando-se conforme a posição desse sujeito expressivo diante do mundo.

O sujeito da narrativa, como resultante dos influenciadores do escritor/criador, se harmoniza no seu contexto a partir dos contatos dialógicos anteriores, posto que “todo texto se constrói num mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade, instala-se a de “intertextualidade”, e a linguagem poética lê-se pelo menos como dupla” (KRISTEVA, 2005, p. 68).

Logo, o que se tem é a concepção de que a produção poética, portanto, literária e fílmica, e num sentido mais amplo, a criação artística é fundamentada por meio de outros textos. Numa soma de recursos que valorizam e melhor expressam as concepções de mundo desse “eu” em momento de criação, recriação e aperfeiçoamento do fazer poético.

Aos conceitos intertextuais, acrescenta Kristeva, ao afirmar que:

O texto literário insere-se no conjunto dos textos: é uma escritura-réplica (função ou negação) de um outro (de outros) texto(s). Pelo seu modo de escrever, lendo o *corpus* literário anterior ou sincrônico, o autor vive na história e a sociedade se inscreve no texto. A ciência paragramática deve, pois, levar em conta uma ambivalência: a linguagem poética é *um diálogo* de dois discursos. (2005, p. 104)

Por conseguinte, o que se entende por diálogo ambivalente é a capacidade de unir em um mesmo texto dois sentimentos ou duas ideias opostas ou não. Sendo assim, a linguagem poética se apresenta nesse “andar junto” na construção de novos sentidos e significações, bem como na busca por um discurso renovado por meio do uso da palavra ou da imagem, no caso do cinema, onde “as aparências externas são usadas para espalhar verdades internas” (HUTCHEON, 2011, p. 93), a palavra do romance, a imagem do cinema.

Dessa forma, esse fazer poético se mostra, assim como concebido por Bakhtin e posteriormente conceituado por Kristeva, um “dialogismo” e uma “intertextualidade”, nas quais “todo discurso poético é uma dramatização, uma permutação dramática de palavras”. (KRISTEVA, 2005, p. 83). Posto assim, no texto, no uso da palavra, da linguagem, para se estabelecer comunicação poética significativa é preciso também perceber o discurso como parte constituinte desse fazer, como resultante de trocas.

Em vista de Goethe, diante do processo criativo, Bakhtin concebe o conceito do “histórico” como determinante das manifestações culturais num envolvimento de passado com o presente e de fontes inspiradoras de outrora, em uma liberalidade na criação de uma nova estética artística. “O passado determina o presente de um modo criador, e juntamente com o presente, dá dimensão ao futuro que ele predetermina. Atinge-se assim uma plenitude temporal que é sensível, visível” (BAKHTIN, 1997. p. 253). Como se pode ver, na criação, há como um círculo ou linha temporal determinante da expressividade, na qual todos os textos se fazem numa conversa com outros.

A contribuição de Bakhtin (2006) e Kristeva (2005) teve importância na formação do que hoje pode-se chamar “a linguagem do cinema”, no que diz respeito à adaptação, posto que o Dialogismo e em seguida a Intertextualidade conceberam os conceitos que colocam a polifonia nos textos, bem como a incapacidade de se criar um texto novo sem que se esteja partindo de um primeiro. Cabe ressaltar, no entanto, que esses teóricos falavam sobre o texto escrito, literatura, mais precisamente, não sobre o cinema, por mais que não tenham limitado a extensão de uso das terminologias.

Em Gérard Genette (2010), as colocações sobre “hipotexto” e “hipertexto” se estendem para além do texto escrito e tem-se considerações que alcançam o cinema, como linguagem singular nesse meio de diálogos criativos. Mesmo que garanta certo espaço na discussão sobre filmografia, esse teórico tem um posicionamento valorativo quando se refere a cinema e literatura, pois traz a adaptação, mesmo sem usar esse termo, como uma perda, se comparada ao texto narrativo de que se originou.

No entanto, a contribuição de *Palimpsestos* se fará no maior alcance que Genette dá aos diálogos intertextuais. Nesse sentido, quando fala de transposição por “transmodalização”, por exemplo, refere-se a “qualquer tipo de modificação feita no modo de representação característico do hipotexto”. (2010, p. 118), aqui, entram em cena

as imagens da palavra, no texto narrativo, enquanto hipotexto, e do cinema, adaptação, hipertexto fílmico, fruto de uma transtextualização.

Dessa forma, o termo “transmodalização” entra em sintonia com a adaptação, dada a necessidade de se falar, não de perdas ou ganhos, mas de modo de leitura, ou ainda de interpretação de um texto primeiro, narrativo e a construção de uma imagem fílmica a partir, pode-se dizer, de uma imagem narrativa, vinda da palavra.

Uma adaptação, pelos termos de Robert Stam (2009), precisa ser levada em consideração para além do valorativo, deve-se observar as novas significações que o filme trabalha, um filme adaptação está para além dos conceitos de comparação. Assim, contribui Stam, “o problema que importa para os estudos da adaptação é que princípio guia o processo de seleção ou “triagem” quando um romance está sendo adaptado? Qual é o “sentido” dessas alterações?” (2009, p. 41).

As mudanças, acréscimos ou diminuição de uma adaptação com relação a um romance devem ser olhadas como escolha do diretor/montador/roteirista, se escolha, então com um motivo e conseqüentemente como mensagem a ser transmitida. Para além de perdas e ganhos, tem-se um dito e isso deve ser analisado, posto assim que em “uma narratologia da adaptação também examina as formas como as adaptações adicionam, eliminam ou condensam personagens”. (STAM, 2009, p. 41) e outros tantos elementos da narrativa.

Dialogismo, intertextualidade, transtextualidade e adaptação são termos que buscam interligações entre textos diversos e entre textos em suportes diferentes. Essas relações intrínsecas partem de uma necessidade de desbancar a ideia de plágio, valor e julgamento objetivo. Müller (2008), em seu estudo, ressalta a importância dos estudos da adaptação, mas retoma o equívoco valorativo que se impregnou pela relação Literatura e Cinema. Não há, segundo ele, necessidade de conhecer a obra literária para só depois partir para o estudo da adaptação, que por tabela, tem trazido o livro como superior à obra cinematográfica.

Há que se perceber que a adaptação traz o que de necessário precisa-se para melhor entender as formas de produção da literatura, há muito estudada, e, primordialmente, as técnicas do cinema para melhor percebê-lo. Müller (2008) coloca o conhecimento como meio para não se emitir juízo de valor. Se se conhece os termos

próprios dos textos narrativos, e se quer percebê-los no cinema, então esse não será suficiente, será sempre menor que os conceitos da narrativa, daí a necessidade de se conhecer a coisa própria do cinema para analisá-lo sem equívocos gritantes.

O modo como as diferentes artes representam o tempo, o espaço, a formação e caracterização do personagem, a fotografia, as dores, as memórias, a calma ou a agonia é o que interessa ao leitor de literatura e cinema, portanto de adaptação, de imagem. Há que se retomar o que já foi dito, palavras e imagens têm valor por si mesmas, não necessitando, assim, dos resquícios uma da outra ou da comparação valorativa. O modo como as criações diversas representam é o que se deve considerar nessas análises.

Assim, confere Müller,

Tanto para os estudos da literatura, quanto para os de cinema, interessa compreender os processos de mutação, transformação, transferência, tradução, citação, hibridação entre as duas mídias (mídia, aqui, é considerada somente produções intersemióticas). Entender de que modo ambas (literatura e cinema) representam (ou deixam de representar) a realidade, ou se auto apresentam, a partir de suas relações”. (2008, p. 49)⁹.

Nesse sentido, Linda Hutcheon diz que “cada modo, assim como cada mídia tem sua própria especificidade, se não sua própria essência; cada qual tem à sua disposição diferentes meios de expressão – mídias e gêneros”. (2011, p. 49).

Ao se considerar um romance e/ou um filme, seja fruto de adaptação declarada ou não, deve-se fazê-lo em vista de suas singularidades, sem tentar forçar relações inexistentes e/ou querer perceber o que é próprio do cinema no texto escrito e vice-versa, o que ocorre com mais frequência dada a aura da literatura tradicionalmente consagrada.

A partir desse dialogismo entre textos, ressalta-se as discussões que envolvem a questão do “valor” atribuído a uma nova produção artística, tal valor é apresentado nos estudos intertextuais como positivo, um texto citado ou retomado de forma mais subjetiva, portanto, valoriza e enriquece o outro texto. Em observância desse valor, os estudos intertextuais dispõem que:

A transvalorização é outra transformação de natureza semântica e diz respeito a toda operação de ordem axiológica levada a efeito sobre um valor, explícita ou implicitamente atribuído a uma ação ou a um

⁹ Grifo nosso.

conjunto de ações, geralmente sequência de ações, atitudes e sentimentos que caracterizam uma personagem. (MELLO, 1996, p. 22).

Isso implica no entendimento de que “a compreensão da intertextualidade como propriedade textual elide o sentido negativo anterior e enfatiza a natureza criativa do processo de produção textual” (CARVALHAL, 2003, p. 19). Os estudos intertextuais, dessa forma, idealizam a absorção de outros textos como valorativo no processo de criação e dispõem que há uma lógica nesses diálogos que provêm do contexto de origem. Assim sendo, o processo criativo que nos estudos comparados era visto no sentido de plágio, nos estudos intertextuais passa a ser apresentado como parte originária do fazer artístico.

Nesse mesmo sentido, ainda com a contribuição de Carvalhal, a “[...] intertextualidade ajudou a retomar aspectos essenciais das relações interliterárias, redimensionando o tratamento antes dado a essas noções e subtraindo delas os traços de dependência, antecipação ou originalidade” (2003, p. 18). Ressalta-se, assim, o valor distinto, original das produções textuais/adaptações e a valorização do uso do discurso de “outrem” como forma de recurso linguístico relevante para a textualidade, não mais visto como fator negativo.

Tânia Franco Carvalhal discorre ainda sobre a Literatura Comparada em contraponto com a Interdisciplinaridade, evidenciando a importância dessa última para uma evolução nas teorias literárias, quando diz que:

se a especificidade da literatura comparada era assegurada por uma restrição de campos e modos de atuação, hoje essa mesma especificação é lograda pela atribuição à literatura comparada da possibilidade de mover-se entre várias áreas, apropriando-se de diversos métodos, exigidos pelos objetos que coloca em relação. (2003, p. 67).

As novas possibilidades de leitura e interrelação fundamentam as colocações sobre adaptação. Além disso, apresenta o texto literário, recorrente fonte de adaptação, em conformidade com o apontado nos discursos teóricos citados, a saber: “um feixe de conexões, o texto como ‘diálogo de várias escrituras’” (CARVALHAL, 2003, p. 73). Deste modo, a intertextualidade é apresentada como aquilo que “nos permite entender que ler um texto é lançá-lo num espaço interdiscursivo e na relação de vários códigos, que são constituídos pelo diálogo entre textos e leituras” (CARVALHAL, 2003, p. 76).

Os estudos intertextuais revalorizam alguns conceitos e nomenclaturas pensados na teoria de Literatura Comparada, tais como os de “influência, imitação e originalidade” na relação entre autores e textos. Vocábulos apreciados por Nitrini ao retomar Aldridge (1963, p. 144) no dizer que “a influência se define como ‘algo que existe na obra de um autor que não poderia ter existido se ele não tivesse lido a obra de um autor que o precedeu’” (1997, p. 130). Tal definição alia-se ao conceito dado por Kristeva no sentido de confirmação da existência do outro no discurso próprio.

Em outras palavras, a “influência”, também, é compreendida a partir do conceito de aperfeiçoamento e digestão, em vista da significação de Antropofagia, dada como absorção crítico-criativa da linguagem/recurso utilizado pelo outro. Nesse sentido, se coloca a teórica: “nada mais original, nada mais próprio do que nutrir-se dos outros. Mas é preciso digeri-los. O leão é feito de carneiro assimilado” (NITRINI, 1997, p. 130), ou seja, é necessário se fortificar a partir dos nutrientes oferecidos no outro, não se trata de uma absorção qualquer e sim de um contato consciente que deve se mostrar ressignificado na apresentação do “eu”.

Para Rancière o produto do cinema, a filmografia embutida nesse contexto de diálogos é, “antes de mais nada, operações, relações entre o dizível e o vizível, maneiras de jogar com o antes e o depois, a causa e o efeito”. (2005, p. 14). O cinema e a adaptação cinematográfica estão intrinsecamente ligados aos meios mais diversos de produção artística na tentativa de um dizer singular em intertextualidade.

Assim, passear pelas narrativas de Ismail Kadaré e de Walter Salles é perceber esse múltiplo de vozes, de inter relações, esse misto antropofágico. As obras se dão em diálogo desnudo com outras, diretamente citadas ou deixadas nas entrelinhas para percepção do leitor. São textos que se fazem para além das limitações da imitação, são outras, com as primeiras e originais em diálogos.

Esse capítulo primeiro fez um necessário passeio pelas teorias que validam esse estudo. O capítulo que segue se concentra muito mais em estabelecer as relações dessas teorias com os textos *Abril despedaçado*, romance (1978) e filme (2001), de Ismail Kadaré e Walter Salles, respectivamente. Além disso, explora diálogos outros para além do entre o filme adaptado e sua obra fonte. Assim explora várias possibilidades de dizeres dialógicos entre o romance e outros textos e entre o filme e outros textos.

2 ECOS E ENTRELAÇOS EM “ABRIL DESPEDAÇADO”

Para Julia Kristeva, todo texto se faz pela apropriação e mutação de um outro texto. Assim, o espaço que gera uma nova tessitura é um terreno de discursos vários de criação e recriação. Essa definição se apresenta delimitando a noção de *intertextualidade*, ou ainda deslimitando o processo criativo. Dessa maneira, lidar com o literário e/ou com o cinematográfico sugere que se perceba que a linguagem poética lê-se pelo menos como dupla, de modo que se possa esperar do escrito/filme uma polifonia, ou seja, uma pluralidade de inferências de outras vozes, e imagens sugestivas de outros textos.

Assim sendo, lidar com o filme *Abril despedaçado* (2001), de Walter Salles, é também reler/rever outras produções audiovisuais brasileiras, bem como buscar a citada obra tomada como referência quando da ideia de feitura da adaptação. Diante disso, em *Abril despedaçado* não se adaptou apenas a história de Ismail Kadaré, como se proporá a mostrar na sequência, mas também e para além dessa, outras imagens, personagens, espaços, um conjunto ideário formador de histórias que povoam textos literários e fílmicos.

Nesse interim, fala-se de intertexto, mas também abre-se um espaço para a declaração das ditas intermédias. Uma vez que a adaptação ora estudada partiu de um romance, texto literário, portanto, vindo de outra mídia. Para Higgins, “na intermídia, o elemento visual se funde conceitualmente com as palavras” (2012, p. 47). Por essa afirmação, tem-se o entendimento do ponto abstrato no qual as artes de mídias distintas se fazem uma só ou duplas, sugerindo umas às outras. Uma arte em mídia, a partir disso, estará incluída em outra mídia, fazendo-se independente e dependente da primeira. Há, assim, uma passagem pelo conceito de intertextualidade pela sutil e, às vezes, gritante forma de expressão individual e do outro.

Tendo em vista a adaptação aqui posta, pode-se usar da declaração de Perrone-Moisés quando ela esclarece que “ninguém é escritor sem ter sido, antes, um leitor” (PERRONE-MOISÉS, 2016, P. 115). Ler, dessa forma, é cruzar a fronteira subjetiva das relações entre um texto fonte e sua adaptação. Por esse entendimento, fala-se de adaptação, ao passo que evoca-se os limites da intertextualidade e intermedialidade.

Irina Rajewsky traz uma classificação de intermedialidade, dita no sentido estrito, que inclui “a transposição midiática, denominada igualmente transformação” (2012, p.

58), englobando aquilo que já se conhece como adaptação, nos termos de considerar a transposição de um romance para um filme. Tem-se, assim, a mudança de mídia considerada para além da intertextualidade, ou imbricada nessa, a intermídia.

Assim sendo e tomando esse conceito para direcionamento de análise, *Abril despedaçado* (2001), além da intertextualidade indicada na película: “inspirado no livro de Ismail Kadaré”, passa pelo terreno delicado da intermedialidade. Essa consideração de intermedialidade, ou de “intermedialidade extracomposicional”, terminologia também trabalhada por Irina Rajewesky (2012, p. 59), alcança a adaptação fílmica em seu processo de feitura. Assim, na sua forma final, é um filme, na apresentação anterior, um romance, em seu processo que vai da inspiração ao nascimento do texto audiovisual, em outra mídia, percorre o caminho fronteiro entre uma coisa e outra.

A polifonia se apresenta indicada por Walter Salles ao citar o texto base de sua adaptação, essa dentre outras, mas também é presente em Ismail quando no romance há algumas citações do espectro de Hamlet, de Shakespeare, colocando em comparação a superioridade de agonias vividas pelas pessoas da *vendeta*. Ao contrário de Hamlet, o(s) Gjorg(s) que viviam a *vendeta* lidavam diariamente com a imagem da camisa (espectro) ensanguentada. O trágico, pode-se sugerir, nas histórias regidas pelo *Kanun*, de certa maneira era muito mais acentuado do que o vivido pelo príncipe da Dinamarca.

Diz o personagem Bessian Vorps, nessa exposição intertextual que glorifica o herói do romance de Ismail Kadaré:

Já pensou que sofrimento tremendo? O fantasma do velho rei apareceu a Hamlet duas ou três vezes, no meio da noite e apenas por alguns momentos, ao passo que a camisa que incita à vendeta nas nossas *kullë* ali permanece dia e noite, por meses e estações inteiras. O sangue que a impregna muda de cor, e as pessoas comentam: “veja, o morto já não aguenta a demora da vingança”. (KADARÉ, 2007, p. 92)

Irina Rajewesky usa a terminologia “extracomposicional” para se referir às diferentes mídias em diálogo e usa o termo “intracomposicional” para classificar a relação intertextual que se dá entre textos diversos de mesma mídia, à exemplo da referenciação a Hamlet no livro de Ismail Kadaré. Sendo assim, a escolha de Ismail ao citar a figura atormentada de Hamlet, retomando o célebre escritor inglês, acentua o isolamento existencial dos que se sujeitam aos ditames de uma *moira* dos montes malditos.

Por sua vez, Claus Clüver afirma que “o conceito de transformação midiática aplica-se claramente ao processo que chamamos de adaptação, normalmente para uma mídia plurimidiática (romance para o cinema)” (CLÜVER, 2007, p. 18). O cinema, aqui, dito como plurimidiático porque além da imagem, faz uso natural da palavra que é base midiática da literatura. Por mídia, conceito trabalhado em Rajewesky e Clüver, entende-se a base/meio usado para se estabelecer comunicação, aquilo que transmite um signo, que torna a linguagem possível de interação entre as pessoas.

Ainda pela contribuição de Irina Rajewesky, ao diferenciar “Intermedialidade no sentido de referências intermidiáticas” (2012, p. 58), diz-se da “intracomposicional” porque cita ou retoma outras obras de mesma mídia. O trágico vivido por Hamlet é retomado em *Abril despedaçado* (1978), livro, e, também, Walter Salles em processo de criação do filme, usa dessa mesma propriedade intertextual quando faz referência à *Vidas Secas* (1963), filme de Nelson Pereira dos Santos, ou mesmo ao livro de Graciliano Ramos; quando retoma as imagens do documentário *A bolandeira* (1969), de Vladimir Carvalho; ou ainda quando, de novo em uma utopia necessária no meio de tanto sofrimento, sugere que o sertão vira mar, ou, ao menos que o personagem de Tonho, carregado de uns Manoeis e Gjorgs, se liberta das obrigações com a morte, cumprindo a promessa já dita no filme *Deus e o diabo na terra do sol* (1964), de Glauber Rocha.

Pelas relações entre os dizeres de mesma mídia ou de mídias distintas, pergunta-se: de onde veio esse Menino de presença tão forte no filme de Walter Salles? Se o livro de Ismail não o tinha, e o filme se diz inspirado nele, de quem é essa voz que narra e problematiza a vida própria e os caminhos que devem ou não ser seguidos por um Tonho, Gjorg no literário? O personagem protagonista, emudecido na pele de Tonho (Rodrigo Santoro), e solitário na vida de Gjorg ganha companhia e defesa pelas falas de Menino (Ravi Ramos Lacerda). Humaniza umas tantas necessidades de questionar que povoam o romance e impregnam em Tonho. Os laços que unem Gjorg e Tonho passam pela narrativa de um realismo de trinta, produzida por Graciliano Ramos.

O Menino do filme pode ter saído da narrativa de *Vidas Secas* e, partindo dessa, passou por transformações. Sendo retirante, o Menino de Graciliano Ramos era um sem nome e representação de tantos outros perdidos no meio da seca; ao passo que o Menino de Walter Salles cresceu, a ponto de não mais só questionar o significado da palavra

“inferno”¹⁰, mas de ter o seu particular. Assim, nessa última interpretação de Menino, Pacu, que é muito maior do que um peixe de rio, questiona o seu estar no mundo, como refém ou agente de seu próprio destino. Sobreviveu à primeira ficção para descobrir que pensar e trazer à luz demandas tão tradicionais quanto cotidianas, no meio de tantos cegos, parecia loucura.

Nos textos citados e interligados, num entrelaço que se prolonga em interpretação e recriação, nascem e se aperfeiçoam personagens, antes e em dada obra/livro/filme só sugeridos ou nem isso, que se tornam necessários para dar vida a um leque muito maior de questões da existência. O personagem Menino não só dialoga com o de *Vidas Secas* pelo nome, ou falta dele, mas também pela necessidade de questionar. Eles transbordam uma curiosidade por palavras e histórias em uma espécie de aparente fuga do real e da realidade por meio da imaginação, para um esgarçado mergulhar nos revoltos entendimentos do viver.

Dessa maneira, é possível relacionar as palavras de *Vidas Secas* com as imagens que formam *Abril despedaçado* (2001) de modo que as partes do literário funcionem, aqui, como legendas das imagens do filme (Imagem 3a/b). As cenas da conversa entre a família de Tonho, que definia a hora do cumprimento da obrigação, faz aparecer na tela um Menino muito mais resoluto do que aquele de *Vidas Secas*. Talvez já imanente nele, contido em sua natureza.



Imagem 11a/b: “Não acreditava que um nome tão bonito servisse para designar coisa ruim”. Fonte: livro *Vidas Secas*; ou, “Em terra de cego, quem tem um olho só todo mundo acha que é doido”. Fonte: filme *Abril despedaçado*, 2001.

¹⁰ “Agora tinha tido a ideia de aprender uma palavra, com certeza importante porque figurava na conversa de sinhá Terta. Ia decorá-la e transmiti-la ao irmão e à cachorra. Baleia permaneceria indiferente, mas o irmão se admiraria, invejoso. - Inferno, inferno. Não acreditava que um nome tão bonito servisse para designar coisa ruim.” Fragmento de *Vidas Secas*. Capítulo: “O menino mais velho”. (RAMOS, 2017, p. 59)

As falas do narrador de que o Menino “nunca tinha ouvido falar em inferno. Estranhando a linguagem de sinha Terta, pediu informações” (RAMOS, 2017, p. 55), transmuta-se para o filme na cena em que o Menino diz a Tonho que não vá aos Ferreiras. Também esse Menino como o de *Vidas Secas* leva “uns cocorotes” como forma de negação, de limitar o personagem para não colocar em questão aquilo que já estava determinado e que, portanto, nem devia ser problematizado. O pai, no filme, é quem bate no menino para que se cale, mas a mãe, aquela que o menino esperava “que fizesse o inferno transformar-se” (RAMOS, 2017, p. 58), apenas reafirma a sequência trágica e necessária que espera a Tonho e depois a ele mesmo.

A palavra “inferno” dialoga com a realidade de matanças e vinganças do audiovisual. O menino do filme (Imagem 4), é provavelmente o mesmo que “entristeceu” e com raiva concebe que “talvez sinha Vitória dissesse a verdade. O inferno devia estar cheio de jararacas e suçuaranas e as pessoas que moravam lá recebiam cocorotes, puxões de orelhas e pancadas com bainha de faca”. (RAMOS, 2017, p. 61). O inferno devia ser traduzido em Riacho das Almas e povoado pelos Breves.



Imagem 4: Menino recebe um “cocorote” pelo irmão vivo e pelo o irmão morto. Fonte: filme *Abril despedaçado*, 2001.

O diálogo intertextual entre *Abril despedaçado* e *Vidas Secas* não se limita ao já apresentado, pois também os Meninos de ambas as obras lidam com o imaginário de forma singular. No livro, depois de não obter sucesso em sua busca pelo significado da palavra, “o pequeno sentou-se, acomodou nas pernas a cabeça da cachorra, pôs-se a contar-lhe baixinho uma história” (RAMOS, 2017, p. 57). No filme (Imagem 5), o Menino inventa, lembra e esquece de umas histórias que são a dele mesmo, de uma sereia (Clara), de Tonho, de vida e de morte. O menino do filme ler imagens, e cria histórias e tenta sobreviver/resistir/imaginar um lugar outro que não seja aquela realidade sempre lembrada pela mãe.



Imagem 12: E a serei, com raiva, entrou no mar e começou a se enrolar com as cobras. Fonte: Filme *Abril despedaçado*, 2001.

Em vista desses diálogos possíveis entre literatura e cinema ou cinema e cinema, se se considerar o filme de Nelson Pereira, a afirmação de Vera Lúcia Follain de Figueiredo em *Narrativas migrantes* tem relevância para esse enfoque, no que diz: “O fenômeno de leitura/reescritura de textos literários pelo cinema tem permitido várias abordagens, que, por diferentes vias, contribuíram não só para que se pensassem os pontos de contato entre as duas artes, mas também suas particularidades.” (2010, p. 18)

Pelas obras citadas, *Menino/Pacu*, não existe no texto de Ismail Kadaré, mas no filme povoa e, de certa forma, completa a personagem de Tonho e dialoga com Gjorg em sua solidão existencial. O *Menino* das páginas de Graciliano Ramos é o ponto de contato entre a escrita de Kadaré e o audiovisual de Salles.

Ainda pelas contribuições de Figueiredo e diversificação da apresentação do *Menino*,

O cinema sempre lançou mão do material literário, esse diálogo obedeceu a diferentes motivações, realizando-se de maneiras diversas conforme o momento. Muitas vezes, como observou Bazin (2001), o cinema se apropriou de personagens e aventuras que, embora oriundos da literatura, extrapolaram o universo literário, fazendo parte de uma memória ficcional mais ampla, de uma espécie de mitologia que se tornou independente do texto original. (2010, p. 17)

Na lida com *Abril despedaçado*, o filme, por vezes, sem se ater ao diálogo intertextual estabelecido com o livro, concebe-se uma narrativa fílmica totalmente diferente do romance no qual ela se baseia. Assim, quando se afirma sobre as constantes buscas em fontes diversas para criação, acentua-se apenas a impossibilidade de se formar enquanto único sem o contato com outros textos, portanto, sem fazer outras leituras e releituras. Sem colocar na obra nova elementos vindos de outras que vão além (não necessariamente) da primeira.

Além disso, Tonho também é o *Menino* mais velho. Seria o *Menino* uma parte rebelde de Tonho, numa busca pelas tímidas questões levantadas por Gjorg na narrativa kadareana. No romance *Abril despedaçado*, Gjorg é cheio de porquês e de exclamações que indicam a falta de sentido nas suas ações. Sua pessoa age, pensa e verbaliza como se tivesse perdido na imensidão de um “coração que, aberto, deixava-se ferir facilmente [...] tudo o atingia de frente, mas a tudo ele suportava, e poderia suportar até mais, ainda que os céus desabassem sobre ele” (KADARÉ, 2007, p. 29).

Assim, na transposição para o cinematográfico, o que se tem é uma persona a mais para suprir a imensidão que povoava Gjorg e que por força de semelhança não caberia em Tonho. A ovelha sacrificada na Estrada Grande, debaixo de um sol entre neves, em Menino devia prosseguir, para que o outro vivesse o amor possível, a vida diante do mar. Dessa forma, pela adaptação, Gjorg, em Tonho e, essencialmente, em Menino realiza a necessidade de viver, já indiciada ao seu lamentoso “ó, Deus, tudo conforme as regras” (KADARÉ, 2007, p. 174); lembrando um Cristo entregando o espírito ao pai e o fato consumado; vivendo a dor por um motivo maior e que só lhe pertencia no sacrifício. Bem como, dada a abordagem cinematográfica da sua existência, o Menino inevitavelmente ultrapassa também a Gjorg e Tonho, sendo ele mesmo. Assim, eles formam uma trindade que se sustenta na narrativa de Walter Salles.

Essa imagem de (tri) personagem pode ser disposta/sugerida no filme, em dupla, uma vez que Tonho carrega em si a forma de Gjorg. À sequência cinematográfica que envolve uma camisa ao vento, pai, em primeiro plano, mãe e Tonho a observam



Imagem 13: O principal era o que transcorria no seu íntimo e que era a um só tempo belo e terrível. Fonte da legenda: livro Abril despedaçado: Fonte da imagem: filme Abril despedaçado, 2001.

silenciosos, quase em um temor de saber o que se seguiria (Imagem 6). A voz do patriarca, segurador da honra da família, quebra o silêncio com a coragem ou armadura adquirida pela vida de obrigação que teve e diz: “O sangue começou a amarelar”. Tonho, nessa imagem, ganha a mesma estranheza e quase inexistência que acompanha Gjorg em quase toda a narrativa romanesca, assim, ele assume e comunga com o personagem de Ismail Kadaré o lugar das sombras, passa a habitar no negrume da morte. No fotograma analisado, ele aparece ao lado direito do pai, sumido na montanha escura que o engole da vida, assim como Gjorg que some em meio a neblina e frieza de sua aldeia e das estradas, Tonho faz-se como uma aparição já sem vida, também, nos montes malditos.

À essa fala que informa o amarelar do sangue, nos planos seguintes, como recurso de enquadramento, a fantasmagórica imagem desfocada da camisa encobre/envolve Menino e Tonho, como se um assombro estivesse à espreita (Imagem 7a/b/c). Esse recurso sugere, já nesse início, um comungar de sofrer entre os irmãos, se não uma extensão de um no outro, uma troca de medos, raivas não ditas e silêncios tortuosos. O olhar entre eles é de mútuo entendimento, o amarelar da camisa é um indício do fim. O “maldito”, dito no romance pela voz do narrador, aqui é silenciado, pois quem narra emudece diante do tormento do viver. Viver de novo a mesma morte, em Gjorg, com o irmão Inácio, e por Tonho.



Imagem 14a/b/c: Sem nome ou substância como tudo o mais naquele dia nebuloso; Tinha a sensação de que passara a ser outra pessoa. Fonte da legenda: livro Abril despedaçado: Fonte da imagem: filme Abril despedaçado, 2001.

Nesse múltiplo dizer por adaptação intermediária e as diversas possibilidades de recepção de um(a) filme/obra adaptado(a), Linda Hutcheon considera que as buscas entre as mídias sejam naturais, por mais que não indispensáveis. Talvez a diga numa investigação inconsciente do interlocutor, que, tendo experienciado leituras outras estabeleça, por si mesmo, os diálogos possíveis. Como nesses encontros entre os personagens de obras afins e distintas, de Graciliano Ramos, Ismail Kadaré e Walter Salles.

Nesse sentido, Hutcheon faz saber que

Conhecedores ou desconhecedores, experienciamos as adaptações intermediárias de como as vivenciamos dentro de uma mesma mídia. Mas, mesmo no último caso, a adaptação como adaptação envolve, para seu público conhecedor, uma duplicação interpretativa, um movimento conceitual para frente e para trás entre a obra que conhecemos e aquela que estamos experienciando. E como se isso não fosse complexo o suficiente, o contexto no qual experienciamos a adaptação – cultural, social e histórico – é outro fator relevante para o significado e a

importância que atribuímos a essa forma umbíqua e palimpséstica. (2013, p. 189)

Por assim dizer, as obras em contato com diferentes públicos e contextos viabilizam mensagens com importância singular. Enquanto que a construção de recepção, portanto da obra em si, se fará por vias de um contexto social, cultural e histórico.

No possível diálogo com o documentário *A bolandeira* (1969), Walter Salles retoma a sequência de apresentação dos trabalhos realizados na engenho, como o faz o curtametragem, e expõe o equipamento em que se moía a cana, bem como retrata os trabalhos seguintes para se fazer a rapadura. A família Breves realiza todo o processo de moer a cana até levar a rapadura para a venda na cidade mais próxima. Essa sequência, de abertura do filme, vem acompanhada pela narração do personagem Menino, o que também remete à voz narradora do filme de Vladimir Carvalho. Dessa maneira, tanto as sequências narradas quanto as imagens postas se buscam na intertextualidade entre as narrativas.

A retomada das imagens de *A bolandeira* se estende por toda a parte inicial do filme, apresentando o trabalho dos Breves, passando pelo espaço de cozinhar o caldo de cana até fazê-lo rapadura, referendando a obra primeira, também, no figurino dos personagens. As imagens que seguem, uma ao lado da outra, são uma amostra das retomadas usadas em *Abril despedaçado* a partir das primeiras, de *A bolandeira*.



Imagem 15a/b: *A bolandeira* do documentário de Vladimir Carvalho e a *bolandeira* de *Abril despedaçado*. Fonte da imagem: filme *A bolandeira*, 1968 e *Abril despedaçado*, 2001.



Imagem 9a/b: Os dentes da bolandeira. Detalhes da engenhoca do documentário e do filme *Abril despedaçado*. Fonte da imagem: filme *A bolandeira*, 1968 e *Abril despedaçado*, 2001.



Imagem 10a/b: O processo de feitura da rapadura em *A bolandeira* e em *Abril despedaçado*. Fonte da imagem: filme *A bolandeira*, 1968 e *Abril despedaçado*, 2001.

As duas primeiras imagens dessa sequência apresentam a engenhoca tocada por boi e usada para a moagem da cana (Imagem 16a/b); as duas imagens seguintes focam em detalhes da bolandeira (Imagem 9a/b); as duas últimas imagens são situadas no espaço fechado onde se faz a rapadura (Imagem 10a/b). Do lado esquerdo, as imagens da Vladimir Carvalho, ao lado direito, as de Walter Salles, no entre as duas, um possível dizer insistente de sinha Vitória sobre seu Tomás da bolandeira em *Vidas Secas*¹¹.

Além disso, o poema citado no curta-metragem¹², que enfatiza as partes da bolandeira e reforça o sofrimento das pessoas que trabalham nela, pode ser entendido no filme *Abril despedaçado* como a apresentação dos personagens feita por Menino, que

¹¹ “Sinha Vitória desejava uma cama real, de couro e sucupira, igual a de seu Tomás da bolandeira.” (RAMOS, 2017, p. 46)

¹² Parte do poema recitado no documentário “A bolandeira”, de Vladimir Carvalho: Os dentes da bolandeira/ sem dentifrício qualquer/ palha de cana, poeira/ Suor de homem e mulher. / Os dentes da bolandeira/ não têm da boca o céu/ dele nem a bagaceira/ sabe as palavras de mel. / Os dentes da bolandeira/ não são de ossos nascidos/ extraem mel pra caldeira/ não são dentes extraídos. / Às vezes gemem rodando/ nessa roda pontiaguda/ o que eles vão reclamando.

também ressalta as dificuldades vividas por eles, cada um em suas funções diárias. Mais uma vez, cumprindo seu papel de questionador na narrativa fílmica, por exemplo, ele diz: “- a mãe costuma dizer que Deus não manda um fardo maior do que nós pode carregar. Conversa fiada. Às vezes, ele manda um peso tão grande que ninguém guenta”.

Tem-se, assim, variantes de umas quase mesmas histórias, o que para Robert Stam é inerente às “adaptações cinematográficas, que devem ser vistas num continuum, do qual fazem parte essas versões” (2006, p. 31). Quem assiste ao filme adaptado de Walter Salles e conhece *A bolandeira*, resgata, como por ritual, a história documentada. É assim, como processo comum do meio artístico que “a intertextualidade sempre significa também intermedialidade” (CLÜVER, 2007, p. 17), em sua formação extra ou intramediática.

Os textos evocam-se ou citam-se, desnudando uma intertextualidade que para Walter Benjamin significa que contar histórias é sempre um ato de repeti-las. Em Linda Hutcheon, essa experiência de lembrar de outra história e ter a surpresa do novo é uma combinação de risco que dá prazer. A permanência e as mudanças se combinam para fazer nascer a adaptação que “nunca é simplesmente reprodução destituída da aura benjaminiana; pelo contrário, elas carregam a aura consigo” (HUTCHEON, 2013, p. 25)

Assim sendo, é possível afirmar que *Abril despedaçado* estabelece um diálogo com o filme cinemanovista¹³ de Glauber Rocha, *Deus e o diabo na terra do sol* (1964). A vida dos Breves e dos Ferreira retratada em *Abril despedaçado* (2001), de Walter Salles, é uma apresentação do viver em círculo, como num eterno retorno das mesmas dores e mortes, da permanência da seca, da falta de oportunidade de romper a sucessão já tão tradicional e ritualística que as pessoas do Riacho das Almas vivenciam. Os personagens de *Abril despedaçado* vivem como parte de uma trama contra a qual nada podem. São uns desesperançados e endurecidos, sem cor e sem vida como as árvores mortas ou as pedras entre a areia quente do sertão.

Na produção de Glauber Rocha, a promessa de dias melhores, de milagres para o sertão trazem à cena outras perspectivas, que mesmo em meio a tantos dissabores



Imagem 11: Uma promessa de mar em *Deus e o Diabo na terra do sol*. Fonte da imagem: filme *Deus e o Diabo na terra do sol*, 1964.

¹³ Referência ao movimento cinematográfico brasileiro nos meados do século passado, o Cinema Novo.

diários, ou talvez por eles, os personagens se entregam a fé, a um resquício de esperança que se dissolve nas experiências, apresentando, assim, o Deus e o diabo do sertanejo. A dúbia representação do homem, no entanto, leva-o ao caminho do mar (Imagem 11). Entre mortes e esperanças, o personagem Manoel encontra as ondas do oceano apontadas já pelas promessas de Sebastião no início do filme, que fazem uma referência a profecia atribuída a Antônio Conselheiro. Nela, o sertão vai virar mar e o mar virar sertão (Imagem 12).

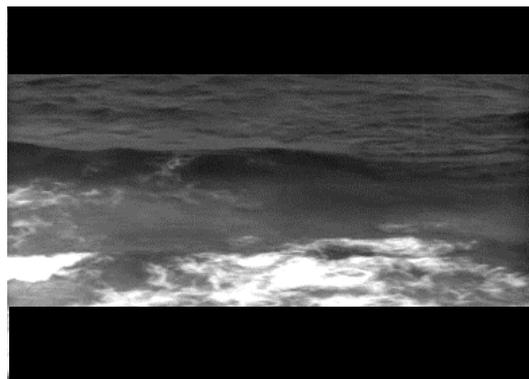


Imagem 12: O mar sem gente em Deus e o Diabo na terra do sol. Fonte da imagem: filme Deus e o Diabo na terra do sol, 1964.

O Menino, do filme de Salles, de novo e sempre representa esse link de esperança quase perdida. O personagem é uma quebra das experiências que se voltam sempre iguais. Em uma forma de apresentar-se parte de Tonho, ele quebra o ciclo de morte quando morre vítima da bala que mataria o irmão e faz com que este se esquive de permanecer nas lutas por honra e terra. Dessa forma, Tonho toma outro caminho em sua vida e decide viver a esperança trazida pelo mar (Imagem 13), numa imensidão de novas perspectivas idealizadas por Pacu.



Imagem 13: "Mas a água apaga o fogo, não acende". Tonho ao mar. Fonte da legenda: Livro Abril despedaçado; Fonte da imagem: filme Abril despedaçado, 2001.

O mar, nas narrativas, para Manoel, para Menino e, finalmente, para Tonho, representa o contrário da permanência. O mar é a movimentação e as infinitas possibilidades de vida. A cena que fecha as obras se convergem numa mesma mensagem, não a de que o sertão vira mar, mas de que há a possibilidade de se negar à rusticidade do meio, de fugir e/ou colocar em questão a exploração da vida humana. Há, dessa forma, mesmo em umas narrativas tão impregnadas de distopia, a tênue apresentação de estados de harmonia na turbulenta, ao passo que monótona, vida dos personagens.

É relevante destacar, ainda uma vez, nas narrativas, a apresentação da fé: em *Abril despedaçado*, encenada por meio de uma oração, da mãe, que mais é um pedido de castigo

do que de livramento; em *Deus e o diabo na terra do sol*, pela mensagem de Sebastião e a figuração do desespero ao lado do fanatismo. Dessa maneira, a fé, nas duas histórias, se apresenta distorcida, também sob influência do meio que é maior que as individualidades e torna tudo um mesmo cenário que inclui a natureza, o homem e suas vivências

Mãe: (Oração) – Que Deus permita, que Deus queira que a alma de Inácio, meu filho primeiro, encontre sossego ao lado dos seus, que cada gota de seu sangue seja duas do inimigo, que você, meu filho, encontre a paz que não teve entre os vivos e saiba olhar pros seus irmão na hora deles também cumprirem a obrigação.

A oração e os discursos, assim como as imagens que se seguem (Imagem 14 a / b), fazem com que uma obra evoque a outra, de forma que algo no texto adaptado ou influenciado por um primeiro faça com que esse seja sentido. O oratório retratado esquadrinha a imagem dos fiéis diante de Sebastião, num ritual de crença.

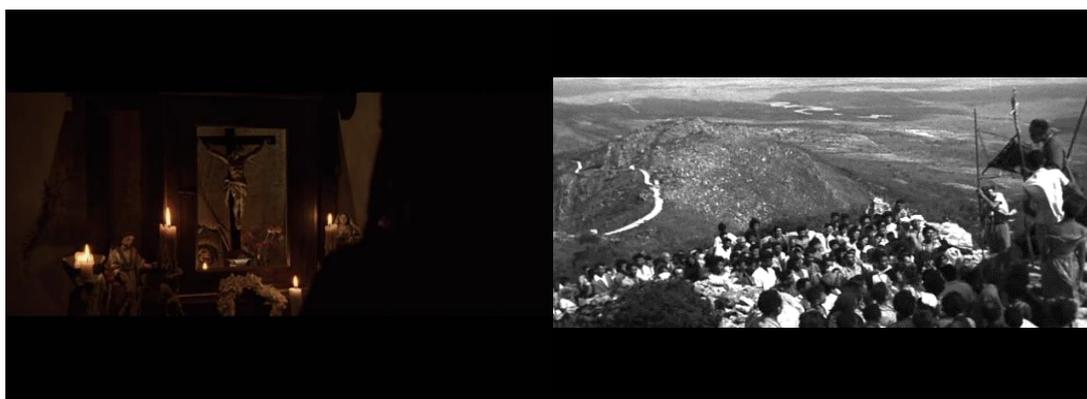


Imagem 14a/b: A crença em *Abril despedaçado* e em *A bolandeira*. Fonte da imagem: Filme *Abril despedaçado*, 2001 e *Deus e o Diabo na terra do sol*, 1964.

Tendo em vista as imagens e suas possibilidades de múltiplos dizeres, pode-se inferir que o ponto de vista garantido pela localização da câmera, (Imagem 14a/b), também permitem análises singulares, e enredadas em diálogo intertextual, tanto pelas imagens em si quanto pelos contextos do audiovisual do qual pertencem.

Assim, em vista do livro *Lendo as imagens do cinema*, de Jullier e Marie, as imagens transmitem conotações em todos os movimentos, pela paleta de cores, pelo enquadramento, pela posição da câmera, pela encenação e outros recursos. As imagens garantem múltiplas possibilidades analíticas. Dessa forma, “nenhum ponto de vista é neutro. Todas as posições da câmera conduzem sua série de conotações” (2009, p. 22) bem como cada um dos elementos inerentes à linguagem cinematográfica.

Por assim ser, a imagem de Sebastião (Imagem 15), em “plano próximo”¹⁴, em *plongée*¹⁵, devido a câmera alta, aponta que o personagem tem uma visão do povo que o segue, demonstrando ainda sua posição de superioridade, dominador daquela gente, desse modo, os seguidores enfatizados como submissos ao que acreditam ser o messias salvador.



Imagem 15: A crença em Deus e o Diabo na terra do sol. Fonte: filme *Deus e o Diabo na terra do sol*, 1964.

Em contrapartida, em *Abril despedaçado*, o momento de fé mostrado também em plano próximo, intercala, ora na mãe ora no santo do oratório (Imagem 16a/b), numa conotação de cumplicidade maior entre a imagem buscada e a personagem aflita. Assim sendo, tanto a oração quanto a imagem construída por Salles colocam a relação da personagem com a fé de maneira bem menos divinizada. Uma vez que as palavras ditas falam da realidade mais corriqueira e não idealizada, marcada por uma morbidez profana que é estampada na ambientação construída no filme, na qual o negrume, as réstias das velas, o candeeiro, a expressão de tristeza rude da mãe e o cristo torturado no centro da cena evocam uma crença em meio a regras distorcidas, que a obriga, enquanto mãe, a não lutar para livrar o próprio filho da morte, antes e somente, pede pela defesa da honra, pela troca de “gotas de sangue”.

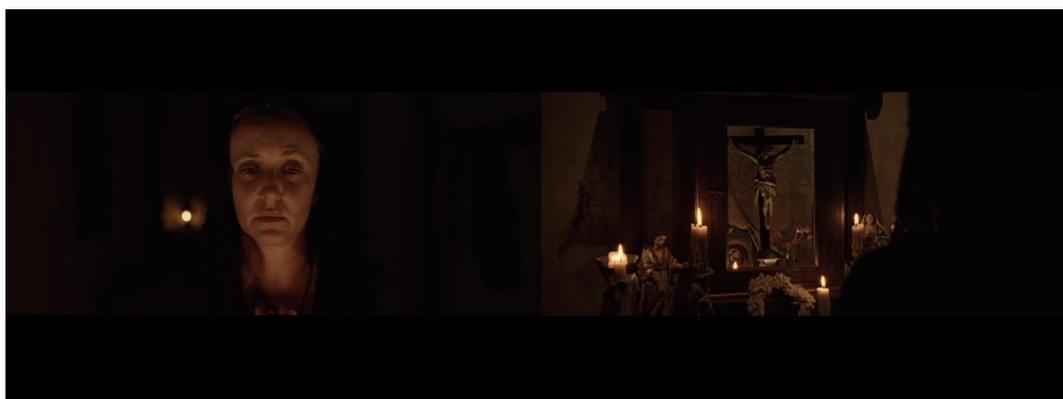


Imagem 16a/b: A crença em *Abril despedaçado*. Fonte: *Abril despedaçado*, 2001.

¹⁴ “Plano próximo ou close-up rompe a unidade isolando uma de suas partes”. (JULLIER; LAURENT, 2009, p. 24)

¹⁵ *Plongée* faz referência à verticalidade da câmera, também conhecido como câmera alta, garante uma visão geral. (idem)

Nas imagens do mar, em *Deus e o diabo na terra do sol*, as classificações e inferências feitas se voltam para a posição da câmera e também para a fluidez da cena. Quanto a posição da câmera, a corrida desenfreada de Manuel (Geraldo Del Rey) e Rosa (Yoná Magalhães), acompanhada em *travelling*¹⁶, expõe a busca, em desespero, de um possível alívio, que em suspensão - recurso de montagem -, é mostrado em seguida, quando surge a imagem do mar. O corte/junção/correspondência das imagens possibilita vislumbrar o mar que surge como um sonho sonhado, porém ainda a se efetivar, e/ou até mesmo como um sonho de fato alcançado.

Como também pode ser o mar como possível ou de fato na cena de Tonho Chegando ao mar, do filme de Walter Salles, ao contrário da narrativa fílmica de Glauber Rocha, Tonho e o mar se apresentam no “plano geral”¹⁷. Dessa forma, o sujeito inserido em seu novo ambiente possível. Tonho alcança seu objetivo, pode-se dizer, apontado pelas esperanças, vezes verbalizadas por Manoel, como se aquela fosse a sequência da caminhada desse.

As indicações analíticas aqui postas sobre as imagens recortadas, bem como as inúmeras relações possibilitadas por Walter Salles para com o filme de Glauber Rocha, tendo em vista os processos que formam o conceito de intertextualidade, bem como de adaptação, afirma-se, não se quis comparar de forma a justificar as semelhanças e/ou perdas e ganhos, antes, considerar “que eventos da história foram eliminados, adicionados, ou modificados na adaptação e, mais importante, por quê?” (STAM, 2006, p. 40), bem como que relações outras possibilitam ser firmadas.

Nesse sentido, também, pode-se fazer uma análise do espaço/tempo e desses seres, Gjorg e Tonho, na inadequação com o contexto nos quais vivem, com suas necessidades de viver e seguir o que é pré-definido pelas regras, pelo *kanun*. Os personagens protagonistas de ambas obras caminham entre a vida e a morte, a regra e a liberdade. Vivem na solidão do espaço/tempo da vida/morte.

¹⁶ *Travelling* – ou fluidez é o momento em que a câmera é movida para acompanhar um sujeito que ameaça sair do enquadramento. (JULLIER; LAURENT, 2009, p. 33)

¹⁷ Plano geral insere o sujeito em seu ambiente, eventualmente dando uma ideia da relação entre eles. (JULLIER; LAURENT, 2009, p. 24)

2.1 Espaço-temporalidade e solidão

A mais recorrente forma de adaptação é aquela que parte de um romance para o cinematográfico, concordam com esse fato, vários autores. Normalmente essas obras se fazem em diálogos que acomodam, afora o texto, a cultura, o tempo, o espaço, as personagens em todo o novo contexto de atuação. Sendo assim, “a adaptação molda novos mundos mais do que simplesmente retrata/trai mundos antigos” (STAM, 2006, p. 25).

Diz-se assim já se voltando para a indispensável, no entanto, superada discussão sobre fidelidade, e se apossando, por consequência, das inferências sobre interpretação e releitura. Diante disso, o que Walter Salles propõe em seu *Abril despedaçado*, como já afirmado indiretamente aqui, não é uma reprodução do texto de Kadaré, antes uma adequação da narrativa a uma totalidade de dizeres do Brasil, uma reconfiguração à diversas questões culturais peculiares do país, bem como, ao disposto no tópico anterior, uma formação polifônica de dizeres por/e através outras obras.

Os apontamentos postos na sequência se farão por meio de recortes de cenas do livro *Abril despedaçado*, de Ismail Kadaré, em análise, de certa forma comparativa, com os recortes correspondentes da obra cinematográfica de Walter Salles. Nessas inferências, aspectos diversos da intertextualidade, intermedialidade e interculturalidade serão considerados como aporte para o dizer do filme brasileiro em diálogo com a narrativa albanesa. Por esse entendimento, a análise se fará considerando que “uma adaptação, assim como a obra adaptada, está sempre inserida em um contexto – um tempo e um espaço, uma sociedade de uma cultura; ela não existe num vazio”. (HUTCHEON, 2013, p. 192). Além disso, ao se falar em literatura e cinema também se fará observações que consideram as singularidades das duas mídias em suas linguagens próprias e suas sugestões de significado.

Começa-se as notas comparativas entre as obras dispondo sobre os espaços/tempo onde elas se fazem: A narrativa literária situa-se numa “paisagem que parecia ainda mais sombria” (KADARÉ, 2007, p. 58), entre neves e chuvas insistentes pedras e romãzeiras queixosas, num quase crepúsculo permanente e uma noite que se negava a chegar, março “meio risonho, meio gelado, com aquela perigosa luminosidade alpina que só aquele mês possuía” (KADARÉ, 2007, p. 17) e abril que viria com uma dor azulada. “A maior parte do caminho era quase um deserto”, como os montanhesees solitários que por ali andavam,

as pessoas dali eram “quase sem substância, como tudo o mais naquele dia nebuloso” (KADARÉ, 2007, p. 21).

Na narrativa cinematográfica, remontando através das cores, equivalências ora explícitas ora sutis, tem-se o sombrio que se faz não somente pela quase ausência de luz de uma casa (dos Breves) tragada pela escuridão, pelos fantasmas que ali habitam (Imagem 7a), mas também pelo sombrio solar árido que ao redor da casa aprisiona o que deveria ser o inverso (Imagem 7b). Assim a perigosa luminosidade alpina se faz em ameaçadora luminosidade nordestina, para se equiparar na dor azulada do Menino (Imagem 17c) que em peregrinação crepuscular caminha para o cadafalso.

Tendo em vista o espaço, Cândido Vilares Gancho diz que ele tem a função de delimitar o território de ação dos personagens, situá-lo num meio, de modo que haja uma relação entre espaço e sujeito, “quer influenciando suas atitudes, pensamentos ou emoções, quer sofrendo eventuais transformações provocadas pelas personagens” (2006, p. 27). Numa apresentação mais intimista do espaço, ele ganha a terminologia de ambiente, exatamente para compreender, como a descrição de *Abril* propõe, a projeção dos conflitos vividos pelo personagem/Gjorg. Na narrativa, a descrição do espaço se mistura com o tempo e as mudanças naturais provocadas por este, o espaço/ambiente no tempo que o faz outro.

Nesse sentido, a descrição das montanhas albanesas e a exposição do árido sertão nordestino se misturam, quase sempre, com a composição da imagem das pessoas que as habitam, vivem todos, o espaço e os sujeitos, inseridos uns nos outros como partes de um todo, em um tempo de mudanças quase imperceptíveis. A narrativa já apresenta o espaço



Imagem 17a/b/c: Luz e cor ali onde as leis da morte imperam sobre as da vida. Fonte da legenda: romance Abril despedaçado; Fonte do imagem: Filme Abril despedaçado, 2001.

como determinante subjetivo do personagem, os dois em transformação provocadas pela temporalidade. Tudo é frio e indica finitude e indefinição nas exposições vagas do narrador. As descrições se dão de forma que a narração se sobrepõe, indicando mais o ser narrado na relação com seu meio do que mesmo o espaço em si. Espaço e personagem se esvaem num tempo de quase primavera.

Assim é delineado o *Rrafsh* do mês de março e o despedaço de abril, enquanto Gjorg caminhava pelas estradas, passando por povoados tão silenciosos quanto ele mesmo ou o caminho que seguia:

Sob a chuva miúda, sucediam-se quebradas sem nome, ou cujos nomes ele não conhecia, uma após outra, descarnadas e tristes. As cristas dos montes mal se distinguiam por trás delas, através de seu véu, a silhueta pálida de uma única montanha, multiplicada como uma miragem, e não um amontoado de cumes, um mais descalvado que o outro. A névoa tornava as montanhas imateriais, contudo, surpreendentemente, assim pareciam ainda mais opressivas que nos dias claros, quando nenhuma máscara ocultava seus penedos e abismos. (KADARÉ, 2007, p. 21)

Essas indicações espaciais em ficção apontam para um ser Gjorg embrenhado no meio no qual vive, talvez com uma visão limitada da montanha e de seus enigmas e assustado diante de tanta falta de entendimento do lugar onde vive, e até dele mesmo. O uso dos adjetivos tão usuais em descrições toma um caminho de languidez, beirando a inexistência ou mesmo uma existência mascarada por uma dor sempre presente nos seus. As descrições que envolvem chuva, neve e a escuridão daqueles dias também indicam esse ser dentro de um tempo indefinido. Um tempo e espaço que o fazem só, do meio, e no nada de si que é solidão.

Ao falar do espaço, Santos e Oliveira, em *Sujeito, tempo e espaço ficcionais*, trazem-no como, tendo em vista as narrativas contemporâneas, um cruzamento de planos espaço-temporais experienciados pelo sujeito, dando-se, dessa forma, espaço, sujeito e tempo numa interligação que varia entre a completude e a quase impossibilidade de definição de um separado do outro. O sujeito é apresentado dentro do espaço ao qual pertence de forma que “só compreendemos que algo é ao descobrirmos onde, quando, como – ou seja: em relação a quê – esse algo está” (2001, p. 68).

Além disso, os mesmos autores também apresentam o espaço como resultado de subjetividades, portanto, parte da interpretação do leitor. Dessa maneira, os significados

ditos por dado elemento espacial no texto são apontados como percepção individual, não como uma realidade ficcional definitiva, concreta e objetiva. Assim, dizem que a

a literatura costuma interrogar a certeza que possuímos quando acreditamos na concretude dos espaços. Não se trata de negar a existência do espaço físico, mas de chamar atenção para o fato de que é possível dissociar, do espaço físico, o modo como ele é percebido. Trata-se, assim, de questionar a crença de que estabelecemos uma relação direta, estritamente direta, com o mundo que está à nossa volta. (SANTOS; OLIVEIRA, 2001, p. 69)

Essas afirmações, quando voltadas para a apresentação do espaço/tempo em *Abril despedaçado* (1978 - romance), indicam uma aproximação entre a teoria e as possibilidades subjetivas que a obra sugere, dado que as “montanhas malditas” são sempre apresentadas envoltas de muitas sensações dos personagens que as olham e as sentem, portanto, aqui se diz, elas são como uma extensão do sofrimento, da lida com a morte, uma extensão das sensações térmicas. No contexto do literário, “o termo “espaço”, em si mesmo, é mais abstrato do que o de “lugar”, [...] ele é, portanto, eminentemente abstrato”. (AUGÉ, 1994, p. 77). Captar o espaço nessa narrativa é lidar com o extremo de frio, de dor, é observá-lo pela insuficiência do olhar de Gjorg e de um narrador comovido com o que diz.

Para fechar as indicações espaciais no romance, oferecido de modo geral como “zona da morte, ali onde as leis da morte imperam sobre as da vida”, ou “zona sombria”, (KADARÉ, 2007, p. 57) é válido destacar o que Yves Reuter diz sobre o espaço e suas contribuições para o significado da narrativa: “os lugares se organizam, formam sistemas e produzem sentido” (REUTER, 1995, p. 59). Assim, as estradas sombrias na narrativa, que apresentam um Gjorg numa incansável busca, na maior parte do romance, podem sugerir tanto a solidão sempre enfatizada, quanto a caça por um resquício de sentido para a vida. A estrada é narrada no texto sempre fria, cinzenta, longa, imprevisível, as aldeias às margens, silenciosas, os montanhesees encontrados no caminho, solitários. Tudo em volta dialoga com a falta de substância própria, como consciência de si e do mundo, diz-se, na formação do personagem.

No filme, a estrada se apresenta como dupla (Imagem 18ab), reforçando a ideia de que há outras possibilidades para Tonho, quase impossíveis no romance pela insistência de Gjorg andar, repetidamente, pela Estrada Grande. No entanto, na maior parte da história fílmica, Tonho sempre transita pelo caminho que o leva ao mesmo lugar,

ou melhor, que o traz de volta ao mesmo lugar. O personagem usa, sempre, a via esquerda da bifurcação (Imagem 18a) para ir e vir de Riacho das Almas aos lugares mais próximos, é engolido pela vegetação seca como é sua vida. Este, então, representa um caminho que aprisiona porque não desliga o personagem de suas raízes. No desfecho do filme, porém, depois de Tonho viver toda a sua desventura, da quebra simbólica do ciclo da morte, quando Clara oferece a ele a libertação com a retirada da tarja preta, e, em seguida, quando do sacrifício do irmão Pacu, ele parte, dessa vez pela estrada oposta (Imagem 18b) à que sempre andou, em meio a uma vegetação menos seca e esverdeada, referendando a estação outra escolhida para chegar ao mar. Assim, os espaços, a passagem do tempo, a mudança de estação e o desbotar e esverdear das árvores mudam, assim como o personagem e/ou mudam para que Tonho também o faça.



Imagem 18a/b: Preste atenção e vá pela direita, não pela esquerda. Estrada dupla no filme. Fonte da legenda: romance Abril despedaçado; Fonte da imagem: filme Abril despedaçado, 2001.

Os personagens vivem na “zona da morte”, vivem, portanto, na lida entre o espaço e o tempo que lhes resta para viver, e andam incansavelmente para pagar pela morte e para encontrar o motivo de ter vivido. A montanha, de tão elevada, apresenta ao leitor um lugar e tempo muito distante do “modo de vida da civilização”, como bem destaca Bessian Vorps, no romance. São personagens elevados e distantes, nas suas solidões e finitudes.

Ainda para perscrutar a existência quase vazia de Gjorh, a casa, segundo Chevalier, significa “o ser interior, seus andares, seu porão e sótão simbolizam diversos estados da alma. [...] a casa é também um símbolo feminino, com sentido de refúgio, de mãe, de proteção, de seio maternal” (2001, p. 197). Esse espaço na narrativa reforça a já personalidade sombria e solitária de Gjorg, ele é o ser sem aconchego, sem lar, sem mãe.

O clima silencioso e de falas estritamente necessárias e sempre voltadas para as regras da *vendeta* fazem com que se prolongue e adentre na casa a sina do personagem.

A estadia na casa simboliza o tempo de preparo para a *vendeta* ou de cobranças pela demora da vingança. Essas imagens da mãe e da casa, no filme, ganham maior destaque, no entanto reforçam o discurso iniciado no romance. Assim como para Gjorg, a casa de Tonho não tem aconchego, nem o acalenta de suas angústias. Nesse espaço, é sempre lembrado, pelo pai, pela mãe e pelos assombrosos retratos de mortos na parede, que ele precisa vingar a morte de seu irmão Inácio, que ele tem um tempo findo. Esse espaço no filme é de silêncio e tem todas as falas e rezas voltadas para o tempo da morte.

A casa dos protagonistas, espaço que por regra devia significar aconchego ou conforto só o faz num relance de olhar longínquo, da irmã, (no romance) ou nas negativas de Menino com relação a vingança, (no filme) como duas estrelas além do horizonte. No mais, era a mais íntima das opressões na figura de um pai que os repreendia e freava seus mais verdadeiros questionamentos.

O pai o lembra de cobrar o sangue do irmão, e provoca aos olhos do filho a imagem de um “mundo inteiro ensanguentado, a alva neve tingida de encarnado, as manchas crescidas que a tudo maculavam” (KADARÉ, 2007, p. 38), tudo isso em uma persona que “não ousava confessar nem a si mesmo que não tinha vontade de matar” (KADARÉ, 2007, p. 38). Assim, para sobreviver nesse cenário de quase não-lugar, ele sobe a escada de madeira, fica “como uma pedra num canto da casa” (p. 17) e olha a vida correr na aldeia por uma estreita janela. O espaço e o tempo em contradição a vida.

Abertos ou fechados, os espaços na história de Gjorg não indicam o menor horizonte, não confortam o personagem em nenhuma paisagem, não lhe dão o menor amparo em sua angústia de estar na *vendeta*, antes limitam sua vida finda. O espaço nessa narrativa é mesmo parte da obra fúnebre que Gjorg criara, na qual é vilão e vítima, é parte, também, de um extremo de frio das montanhas da qual “dir-se-ia um Bessian Vorps, o *Rrafsh* ficava no céu, e não no norte da Albânia” (KADARÉ, 2007, p. 55), nem mesmo o lugar nas alturas livrava os montanheses de suas sórdidas regras da morte.

Em uma forma de construir dizeres sobre o espaço ou na busca de defini-lo, atenta-se ainda uma vez à exposição de Bessian Vorps sobre o que era aquele lugar, o não lugar,

dir-se-ia, pois a vida e a morte andam sempre de mãos dadas, laçadas por um espaço e tempo impregnados de tradições mais fortes que qualquer luz, primavera, horizonte:

Pois, conforme ouvi em algum lugar, enquanto muitos povos reservam as montanhas para as divindades, os nossos montanheseiros, sendo eles próprios moradores das alturas, foram obrigados ou a expulsar os deuses ou a se adaptar para poder conviver com eles. Assim se explicaria este mundo meio real, meio fantástico do Rrafsh, tal como o dos tempos homéricos. E assim se explicaria a criação dos semideuses como o *amigo*. (KADARÉ, 2007, p. 65)

No filme de Walter Salles, a transposição do espaço se dá, de modo geral, no extremo oposto do clima imagético sugerido/vivido na Albânia da narrativa de Kadaré. Os extremos opostos se aproximam pois que, a secura de Riacho das Almas dialoga com a neve, acinzentando o olhar, e o sol escaldante, como a neblina que rodeia Gjorg, impede/encandeia a vista do horizonte. Aqui, ela ganha aspectos de sol constante, de seca, calor, chão pisado, areal tomado de garranchos, e tem-se na tela personagens totalmente embrenhados em suas realidades, tal qual um Gjorg nas montanhas. Também na adaptação, apresenta-se, em toda a narrativa, a solidão essencial composta por Ismail Kadaré. Exibe-se um Tonho, assim como Gjorg, que se nega, no íntimo, mas totalmente entregue às necessidades das vinganças entre as famílias.

Walter Salles situa sua história numa paisagem do sertão brasileiro, para tanto, mesmo tendo em vista a ideia central do *Abril* albanês, busca formas de mantê-la íntima do cenário nacional. Assim, “em nome da relevância, os adaptadores buscam a recontextualização ou ambientação ‘correta’. Isso também é uma forma de transculturação”. (HUTCHEON, 2013, p. 197). Assim, as duas narrativas tematizam em seus espaços, o tempo recortado entre março e abril, no romance, e entre fevereiro e abril, no filme, para apresentar esses seres em um espaço e tempo opressores.

Assim sendo, para se fazer uma adaptação, deve-se levar também em consideração o público que a receberá, bem como a situação de realidade ficcional que se quer no produto final. Se se quisesse adaptar a totalidade da história do livro, por exemplo, o diretor teria de situar sua narrativa em um cenário frio e áspero como o apresentado em volta de Gjorg. Ao contrário disso, a relação transcultural entre as obras garante à produção brasileira, além do diálogo com o texto de Kadaré, uma busca certa por narrativas violentas resultantes de disputa por terras que, historicamente, cessaram vidas de inúmeras famílias no interior do Brasil. Regidas por outras regras, às vezes não tão

austeras como as do *Kanun*, porém, ambas dispostas a defender uma honra desmedida como se natural fosse o exercício da brutalidade.

É assim que o contexto brasileiro, em suas vivências, determina as mudanças na produção fílmica de Walter Salles. Pelo enredo que se encaminha, por um lado, com imagens totalmente buscadas na ficção de Kadaré, à exemplo do que se desenvolve pela presença da camisa e do amarelar do sangue, e das cores da montanha e do sertão, por outro lado, quando se empenha na busca por uma adequação da narrativa fonte para o novo contexto, tal como a bolandeira, o balanço e o relógio que demarca e relembra os recortes temporais na vida dos protagonistas.

Esse caminhar por entre a realidade cultural do Brasil, para Linda Hutcheon (2013), condiciona o significado e, para Stam traz à tona questões de narratologia comparativa, elucidando a busca por um entendimento de acepções a partir de perguntas como: “que eventos da história do romance foram eliminados, adicionados, ou modificados na adaptação e, mais importante, por quê?” (STAM, 2006, p. 40)

À essa pergunta, coloca-se as imagens do sertão, mostrando os espaços da história de Tonho que se justifica como a resposta mais desnuda da realidade de seca no Brasil em diálogo com o que também é morte na Albânia. A neve e a seca como símbolos da falta de vida que cerca os protagonistas. Kadaré situa sua história nos montes albaneses, região do *Rrafsh*, Salles encontra seu espaço narrativo numa parte bem representativa do homem e do sertão brasileiro.

O Riacho das Almas apresentado pelo narrador cinematográfico, o Menino/ Pacu, nas primeiras falas, conotam, assim como o espaço da narrativa literária, uma falta, a solidão, a seca, mas além disso, sugere, em vários pontos, como já afirmado anteriormente, a ideia de possíveis resquícios de esperança (a primavera que tarda no romance), de que apesar desse lugar ser tão insípido, de levar em terra esturricada sua gente, quem sabe um dia, poderá se encher de águas outras e assim possibilitar novos rumos para suas histórias. No romance se espera a primavera, no filme, a chuva, que simbolizam a esperança e a mudança no cenário de morte.

Ismail Xavier, em seu *Discurso cinematográfico* (2005), fala de uma imagem transmitida pela câmera, dentro de um enquadramento, que comunica uma mensagem cheia de coerência a partir do plano, do olhar dos personagens ou mesmo da

movimentação desses dentro do espaço. Esse conjunto imagético é como uma escrita descritiva e intrincada que compreende e apresenta o cenário, o personagem, o clima da história e mesmo a possibilidade de mudança. Nesse sentido, o filme, em si, além dos inúmeros diálogos que faz perceber, é “sempre um fato de linguagem, um discurso produzido e controlado, de diferentes formas por uma fonte produtora” (XAVIER, 1983, p. 14).

Assim sendo, é válido enfatizar, que nessa adaptação, não se deve considerar apenas a transculturalidade, ainda é preciso que seja dada atenção ao fato de que as linguagens de suporte das narrativas são diferentes e usam signos que se querem unidos, mas que por vezes se isolam numa constante disputa por espaço e consagração. A densa descrição no romance, dá lugar, no filme, a uma descrição que se faz, às vezes, em apenas uma imagem. Ou numa sequência delas. O valor da palavra ou da imagem não cabem nessa discussão, mas é preciso que se aponte o signo cinematográfico em sua apresentação, assim como se faz com as palavras do literário.

As descrições do *Rrafsh*, ora são feitas pelo narrador de terceira pessoa, incluindo sempre na imagem criada uma ligação muito íntima entre o meio e os personagens, ora são feitas por um personagem observador que dá sua visão daquele espaço, também o descrevendo a partir da vida das pessoas dali. Essas descrições se estendem por toda a história ganhando sempre uma vaga no meio do narrado. Nesse *Abril* cinematográfico, o espaço é apresentado por uma câmera estrategicamente colocada com o fito de mostrar/provocar múltiplos sentidos, possibilitando o espectador/leitor se defrontar com imagens que, dado o enquadramento, a luz/fotografia, a *mise-en-scène*/encenação, dizem e muito dos personagens e do seu labutar. Ao invés das montanhas se vislumbra serras (Imagem 19a); da neve, um escaldante areal (Imagem 19b); cada plano, sequência, fotograma a indicar



Imagem 19a/b: Eis o que restou da minha vida. Espaços em Abril despedaçado. Fonte da legenda: romance Abril despedaçado; Fonte da imagem: filme Abril despedaçado, 2001.

que o pequeno núcleo familiar caminha para a morte, vive isolado numa narrativa quase mítica, quase na impossibilidade de se esquivar dos caminhos impostos pelo tempo, pela tradição.

A sequência inicial do filme é acompanhada da fala do Menino, que reitera o lugar, e conseqüentemente também as pessoas que o habitam. O Menino diz: “Nós vive em Riacho das Almas, fica no meio do nada, de certo mesmo só precisa de ter ciência de que fica em cima do chão e debaixo do sol”. Essa fala, narra a imagem que se vê, como se a história, também, pelo uso da palavra quisesse conotar de forma precisa a existência desse não lugar e dessas vozes que só falam o necessário para garantir a andança da vida-morte. Esse falar mitifica e isola esse espaço no tempo e no espaço no qual se situam, tal qual acontece nas falas de Bessian Vorps sobre o *Rrafsh*.

O fotograma mostra um chão sem vida, de um cinza ou marrom que mais parece terra no deserto, centralizada está a casa, e ao lado esquerdo, a bolandeira (Imagem 20). Ao fundo um monte/serra que isola o horizonte, tornando o lugar mais distante, mais acima daquela realidade. No fotograma (Imagem 19a), entre o monte e o túmulo de Inácio, está o abismo, todo o despenhadeiro que separa os Breves de qualquer possibilidade do novo. Essa natureza,



Imagem 20: Entramos verdadeiramente no reino da morte. Fonte da legenda: romance *Abril despedaçado*; Fonte da imagem: filme *Abril despedaçado*, 2001.

ansiosa por resquícios de vida, que cerca os Breves, para Jennifer Van Sijll (2017) traz metáforas que não podem ser ignoradas. A montanha que cerca o espaço onde vivem os Breves mais parece uma muralha que os separa do mundo dos vivos. O abismo entre a muralha e os Breves é a única visão que eles têm em meio ao delírio da vingança.

Assim, essa natureza que envolve as personagens das duas narrativas, no filme se apresenta como reflexo não só das coisas ruins, mas também, como se propõe e em outros, a simbologia das possíveis esperanças urgentes. Como, por exemplo, a chuva (Imagem 21), que traz uma quebra à seca predominante e é recebida pelo Menino em um ritual, que além de molhar a terra, o ser, possibilita uma ruptura na “muralha” e secura que os cerca, representa um trespassar a exatamente o personagem que mais questiona as formas de viver da família, e que, por assim dizer, já tem em si a simbologia da quebra, do novo, da busca por uma história outra que não tenha mais como foco a morte, mesmo que para findá-la se habita de morte. A chuva aparece em contradição ao sol que vinha castigando aquela gente. Vem como uma indicação de que o espaço passará a ter novo aspecto.



Imagem 21: Água sem espumas nem respingos. Chuva em Abril despedaçado. Fonte da legenda: romance Abril despedaçado; Fonte da imagem: filme Abril despedaçado, 2001.

Em cenas outras, o filme de Walter Salles transmuta as andanças de Gjorg, nas montanhas malditas e geladas, para os caminhos abertos seguidos por Tonho; debaixo da lua (Imagem 22a), que, aqui, ameniza o sofrimento e torna o protagonista parte da noite; como refém do sol (Imagem 22b), que o inclui na paisagem sem vida. Não é só nas peregrinações solitárias que os personagens Gjorg e Tonho convergem em suas vivências, mas também na absorção do clima de extremo frio ou quentura nos ambientes externos e de certa indiferença e isolamento dentro das casas onde moram. Gjorg se esconde num canto, enquanto Tonho habita em meio ao lugar quase totalmente escuro ou apenas iluminado por lascas de uma luz de vela (Imagem 22c).



Imagem 22a/b/c: Tudo em volta era ermo e abandonado. Fonte da legenda: romance Abril despedaçado; Fonte das imagens: Filme Abril despedaçado, 2001.

Por essas pequenas marcas que formam o todo narrativo em *Abril despedaçado*, filme, tem-se um conjunto de diversas significações possíveis quanto ao que se pretende contar/mostrar. Nesse sentido, Jullier e Marie dizem que “cada arte, cada meio de comunicação tem suas possibilidades expressivas cujas metáforas estilísticas enfatizam os atrativos e a força” (2009, p. 57). Numa obra fílmica, os significados vão desde os figurinos (Imagem 23a) que se comunicam com a vegetação que perdeu a cor e é sem vida, ao girar dos bois (Imagem 23b), que o fazem sem lógica, soltos/aprisionados nas suas ações.



Imagem 23a/b: A névoa tornava as montanhas imateriais. Fonte da legenda: romance *Abril despedaçado*; Fonte das imagens: Filme *Abril despedaçado*, 2001.

Assim, os personagens nos espaços/tempos se interligam nesses dizeres que são do todo das narrativas e que significam para além das individualidades. É o conjunto do *Abril despedaçado*, literário e filme, que garantem catarses nos leitores/espectadores e provocam mesmo transformações singulares em seus personagens. O dizer das transformações é um esquadrinho, também, pelas vivências das figuras femininas em contato com esse espaço/tempo. No romance, o *Rrafsh* é ouvido por Diana, antes dela mesma conhece-lo, como espaço místico, dessa forma, diferente do espaço citadino de onde ela vem; no filme, Clara, ainda que andarilha pelas terras secas do Nordeste, desconhece aquele lugar que aprisiona e mata, entre regras; o espaço e o tempo misterioso que rondam as montanhas penetram nos seres que os invade, assim elas vivem e convivem com a morte que as rondam mais que a vida.

2.2 Encontro impetuoso do amor e da morte no tempo/espaço feminino

O livro de Ismail Kadaré conta duas histórias que só muito sutilmente se cruzam, trata-se da narrativa que tem Gjorg em uma *vendeta* e do conto de uma mulher que foi passar a lua de mel, com seu excêntrico marido escritor, nas montanhas. Diana Vorps só é apresentada ao leitor no terceiro capítulo do livro, subindo os montes malditos em uma carruagem. O que se faz necessário de ressaltar são as transformações íntimas que essa personagem feminina vive na sua lida com aquele espaço/tempo de horror e com os sinais da morte que o habitam mais que as pessoas.

Diana cruza a fronteira da cidade e de si mesma quando aceita a viagem para o centro do frio. Para além de expor a personagem feminina em suas vivências nas montanhas, discute-se a jornada de silêncio que se instala em Diana Vorps em seu contato com a morte. Assim, não se quer somente falar da figura dramática em sua apresentação na narrativa, mas ainda versar sobre o tempo/morte que é um dos temas centrais do livro e, conseqüentemente, buscar traços e/ou diferenças da apresentação dessa mulher na narrativa cinematográfica de Walter Salles.

À medida que Diana vai subindo a montanha, também vai vivendo a experiência de relatos que antes ela acreditava ficção. O estar diante das cenas que povoavam o *Rrafsh*, o reino da morte, faz com que ela se cale e resguarde sua impotência diante de toda a estrutura montada, admirada e velada para cumprir os preceitos do *Kanun*, que para ela se traduz no livro/tempo da morte. Já antes do casamento, Diana ouvia, “você vai sair do mundo das coisas comuns para o das fábulas, um mundo épico como é raro se encontrar hoje em dia na face da terra”. (KADARÉ, 2007, p. 52).

Diana, no romance, e Clara, no filme, trazem em si uma apresentação de vida que falta à montanha e ao sertão. Elas, que vivem a quebra no próprio ser, apresentam aos protagonistas, Gjorg e Tonho, novas perspectivas para viver, entre os espaços de solidão e o tempo contado para o fim. Elas se tornam o motivo da vida dos protagonistas e encontram outros motivos para si. E mudam, portanto, a si mesmas e aos protagonistas, em tempos de passagens.

Nesse sentido, Diana, antes mesmo de subir a montanha para sua aventura mais errante e experiência mais profunda, antes mesmo da narrativa de Gjorg dá lugar, na estrutura do livro, para o desenredo da cidadina, tem-se pelo espaço temporalidade e

ambiente já tão sufocante e decisivo na vida de Gjorg, um prenúncio da desventura que ela vivenciará com a aproximação da morte. Assim, como afirma Antonio Candido, a personagem e o enredo estão ligados, espaço/tempo, de forma que um complementa e existe em parceria com o outro, “simultaneamente na vida que vivem, nos problemas em que se enredam, na linha do seu destino, traçada conforme uma certa duração temporal, referida a determinadas condições de ambiente”. (1985, p. 53)

A personagem, depois de olhar as marcas mais gritantes do fim da existência na “tarja negra na manga direita” como “o sinal da morte” (p. 57), passa a expressar seu terror com repetidas expressões de “é terrível” ou “é horrível” (p. 57), de forma que “qualquer coisa se desmoronava aos poucos em seu íntimo” (p. 59). Entre tarjas e *muranas*¹⁸, montanhesees pálidos e o encantamento do marido, Diana torna-se “muda de espanto” (p. 58), em seu tempo de silêncio que habita também tão intensamente o protagonista. O ambiente trágico e o estar naquele tempo tão distante do seu determina a condição da existência da personagem, ela torna-se, em tempo de comunhão, como um Gjorg, um reflexo do meio, “ali onde as leis da morte imperam sobre as da vida” (p. 57).

Diana, por uma visão suscita dos elementos do trágico, saiu do seu lugar de conforto, passando a viver uma desmedida ao cruzar a fronteira que separava sua cidade das montanhas. Por assim ser, duraria em toda a viagem uma tensão própria das vivenciadas pelos heróis trágicos. Aquele espaço/tempo desconhecido, demarcado pelo *kanun*, aquela cultura outra que não lhe pertence e a atinge de forma tal que sua crítica e ironia inegadas se tornam pequenas e indiferentes, porque ela também se torna outra, em sua complexidade, naquele lugar.

Nesse sentido, os conceitos de Bhabha (1998), em *O local da cultura*, dialogam com a ideia dita por Antonio Candido (1985) de que o enredo se faz com a personagem e a personagem se cria de forma indissociável desse enredo. Os traços que levam Diana para essa fronteira, também a colocam diante do desconhecido, por que uma estranha para ela mesma e para o marido, Bessian Vorps, diante da transformação que a atinge. Desse modo, Bhabha expõe,

E nesse sentido que a fronteira se torna o lugar a partir do qual algo começa a se fazer presente em um movimento não dissimilar ao da articulação ambulante, ambivalente, do além que venho transpondo:

¹⁸ Murana: lápides de túmulos; túmulos; um amontoado de pedras. (KADARÉ, 2007, 58/59)

Sempre, e sempre de modo diferente, a ponte acompanha os caminhos morosos ou apressados dos homens para lá e para cá, de modo que eles possam alcançar outras margens... A ponte reúne enquanto passagem que atravessa. (BHABHA, 1998, p. 24)

O ser dramático que se faz outro em Diana, envolve nova percepção de aparência da personagem nesse momento de passagem, nesse encontro com o desconhecido. Sua nova apresentação se faz de forma a envolver seu contato, ou ainda como resultante desse contato com essa sociedade montanhesa, recriando seu íntimo, ou mesmo “o conceito de personalidade, tomada em si e com relação ao seu meio” (CÂNDIDO, 1985, p. 57).

Diana torna-se outra, pois vive uma experiência que aqui pode ser dita de violência, por mais que o seu corpo não seja violado e que ela mesma não participe dos ritos da morte. A figura feminina passa a ser povoada pelas sensações sombrias que preenchem as montanhas nas suas relações mais frias e irracionais com a finitude. Tempos de morte. Nesse entendimento, Georges Bataille em considerações sobre a violência, os ritos da morte e seus significados sociais diz que “só a violência pode colocar tudo assim em jogo, a violência e a perturbação sem nome que a ela está ligada. Sem uma violação do ser constituído – que se constitui na descontinuidade – não podemos imaginar a passagem de um estado a um outro essencialmente distinto” (2004, p. 30).

A personagem, assim, mergulhada no desconhecido de si, não mais reage como o de costume, antes apresenta uma figura em constante alheamento, de forma que Bessian, também, não a reconhecia e “o terrível, absurdo e fatal. Como tudo o que é grandioso” (p. 65), dito pelo marido em louvor ao reino/tempo da morte, se torna para ele angustiante, não pelos fatos regidos pelo *Kanun*, mas pelas negativas da esposa. A vida que ela trazia, ao passo que invade e se torna o motivo das andanças de Gjorg, se cala nela, que em contrapartida é invadida pela ambientação de morte/tempo da montanha.

Nesse sentido, contribui o narrador, quando diz:

enquanto falava, Bessian observava furtivamente o rosto da esposa. Mais que pálido, parecia frio. A mão dela permanecia inerte entre as suas. Apenas consigo mesmo indagou: “o que há com você?”. O débil som de um alarme ecoava fundo, muito fundo nas suas entranhas. Talvez fosse exagero falar de frieza. Era mais um alheamento, a fase inicial de uma espécie de alienação. [...] pensou se não estaria provando a fase inicial de uma perda, aquela em que não se sabe muito bem se o seu gosto é amargo ou doce. [...] as belas feições de Diana Vorps não lhe diziam nada. (KADARÉ, 2007, p. 75/76)

Diana já participa da palidez e da frieza das montanhas. Sente, além do possível de se observar por Bessian, um “estranho vazio” (p. 86). Suas expressões mais diversas se calam quase que em todo o resto do romance, desenhando uma fragmentação desse ser diante da morte e da violência que circunda a vida. Delimitando um antes e um depois de transpassar a fronteira, o novo que se apresentava pela experiência da violência. O choque por habitar aquele espaço/tempo do *Kanun*.

Depois de encontrar Gjorg, de saber o seu nome e sua sina, a personagem como que reteve para si a personificação da imagem da desgraça, conhecida desde então, por todos os sentidos. Gjorg passa a ser o foco da perturbação, talvez penosa que vivencia Diana. Tempos de encontros. De olhares cruzados entre eles, mais do que qualquer encontro casual, passam a significar, para ela, uma possível libertação, para ele, o encontro do amor sempre negado, da própria vida. O encontro também se faz fronteiroiro porque separa o antes e o depois dos dois, remontando a ideia do tempo e do espaço na tessitura dos personagens.

E pensava nele, no montanhês, que estava de licença neste mundo. [...] aquela tarja negra a qual indicava um devedor de sangue, que ele parecia ter entregado antes da hora, tão terrível era a sua palidez. [...] Nunca um olhar de homem a perturbara daquela maneira. Talvez fosse pela presença da morte, pensava ela, ou quem sabe pela compaixão que ele despertava por ser tão belo. E Diana já não conseguia distinguir se aquelas duas lágrimas estavam no vidro ou em seus olhos. (KADARÉ, 2007, p. 96)

Diana segue, desde o encontro com aquele montanhês, remoendo a angústia de talvez não poder livrá-lo da *vendeta*, de não poder arrancar dele a marca do sangue, da morte que agora a perturba como nunca. Só ali ela tem consciência da violência humana mais vil. Seu silenciamento pode ser entendido como o mais reflexivo e condenatório daquelas regras que garantem a vida em um pequeno retalho de tempo, denominado *bessa*, mas não a defende em sua plenitude, antes o faziam para remontar aos rituais do tempo/morte.

Mais uma vez, por Bataille, a morte provoca uma interdição na comunidade que a vivenciou, essa sendo apenas uma pequena trégua da presença do sangue já anunciado. Mas só para os da comunidade. Se é assim, nesse *Abril*, Diana, que é de outra comunidade, se integra à dessa montanha para também participar do luto que a forma. Sofre como

agora membra desse coletivo. O teórico também afirma que para a morte, “a maldição é a condição de sua glória. Transgressões multiplicadas não podem acabar com a interdição, como se a interdição fosse apenas um meio de marcar com uma gloriosa maldição o que ela rejeita”. (2004, p. 75).

Desse modo, ao passo que liberam a *bessa*, pequena ou grande, na narrativa, também demarcam a volta do tempo/morte. A maldição, sendo assim, é apenas adiada e esperada numa constante forma de lembrança na tarja preta levada no braço dos *gjaks*. A marca preta, depois da camisa retirada do andar superior, passa a ser o *espectro* que acompanha constantemente os participantes da *vendeta*, anunciando de forma perene a presença da morte.

Em *Abril despedaçado*, tanto o de Kadaré quanto o de Walter Salles, a ideia de interdição, mesmo deixando em estado de espera toda a comunidade, é bem menos abrangente, pois atinge as famílias em suas singularidades, está na entranha das relações intrafamiliares. No livro, determinada pelas regras específicas do *kanun*, pelo cumprimento das quais toda a comunidade vela; no filme, pela imposição da figura patriarcal que garante e protege a honra, bem como as regras da morte. Essa, nos dois textos, um troféu que alimenta estruturas tradicionais e devasta existências.

Essa maldição de morte, no livro, garantida pelo endeusamento do *amigo* e no filme pela disputa de terras e proteção da honra, apresentam um sujeito deformado por esse espaço a que pertence e pelos atos, ações que o enreda. Nesse sentido, Diana, mergulha no mais profundo de seus tempos de angústias e busca, pela vítima que a cativou, nas andanças pelas montanhas até se embrenhar na *külle* de enclausuramento para tentar encontrá-lo.

Pelas definições de Chevalier & Gheerbrant, o silêncio “é um prelúdio da abertura à revelação. O silêncio abre uma passagem. O silêncio envolve os grandes acontecimentos. O silêncio é uma grande cerimônia.” (2001, p. 834), o tempo ritualístico, que no romance de Kadaré, se molda e envolve uma grande cerimônia de luto. De modo geral, tendo em vista Diana, o silêncio é a guarda do desejo de encontrar Gjorg outra vez, mesmo que em uma *külle* de enclausuramento, e mesmo que isso lhe ofereça riscos, desconhecidos.

O contato com a morte e a certeza de que ela se concretizará mais cedo, de forma esperada e ritualística, não garante um conforto (por parte dos envolvidos na *vendeta*, Gjorg) ou mesmo apatia (dado o envolvimento da personagem Diana) para com os acontecimentos. Por toda a narrativa, percebe-se certa aceitação, tempo de certa resignação (por parte de Gjorg, principalmente), mas sempre aflita para àquela indesejada das gentes. Nesse sentido, Maurice Blanchot afirma que “o fato de ser privado da vida não assegura a posse feliz da morte, não torna a morte um fator de contentamento, a não ser de maneira negativa” (2011, p. 96). Nesse mesmo sentido, Ronaldo Lima Lins afirma que “a incapacidade de aceitar a morte acentua a angústia principal no quadro já trágico da existência”. (1990, p. 30).

A luta silenciosa de Gjorg e Diana na busca incessante por algo que amenize esse encontro inadiável conflui com a impossibilidade de se manter indiferente diante da morte. Essa morte, tema tão recorrente nas tragédias humanas, motivo dos maiores horrores históricos, mesmo quando dilacera à ponto de amortecer as vontades de vida, consegue despertar um resquício de outra força, que mesmo quando não enfrenta o poder de destruição constituído, procura veredas por onde possa escapar por instantes do fim já determinado.

Gjorg vive esse atalho do tempo do destino quando busca por Diana mesmo que para um consolo de olhar distante. Diana o faz quando se isola de quem está próximo e olha para as estradas das montanhas na busca de um Gjorg que a quisesse como heroína. Essa busca pelo outro e fuga de si, portanto, formação de um outro eu, dialoga com a *Solidão essencial e a solidão do mundo* nos termos de Maurice Blanchot, quando esse diz, “quando eu estou só, não estou aí. Isso não significa um estado psicológico, indicando a partir de mim mesmo como de um centro. O que vem ao meu encontro não é que eu seja um pouco menos eu mesmo, é o que existe “atrás do eu”, o que o eu dissimula para ser em si” (2011, p. 275).

Pelo entendimento de dissimulação e de ser, na relação de solidão e de contato com o mundo, compreende-se um eu que é sempre preenchido por aparências que negam o essencial do ser ou que não o consideram enquanto parte identitária. Diana, nesse tempo de encontro com os montes, ou ainda com as angústias da morte, resgata o seu ser que compreende aquilo que existe “atrás do eu”, que esteve sempre ali e que se manifesta causando estranheza e inesperado comportamento.

A ação desesperada de entrar na *külle* de enclausuramento apresenta uma outra personagem que esteve sempre presente na narrativa atrás da fugidia Diana Vorps. Fugidia porque ela mesma esquiva de si enquanto se transmuta na outra que já havia em si; fugidia em suas reações diante do horror do *kanun* e das relações de morte; fugidia porque ela mesma já sabia daquelas narrativas, mas as preferia fabulosas, irrealis. Encontrar-se com toda aquela cena fúnebre resgata aquele eu sempre escondido e prevenido de grandes emoções. Diana é uma inescapável dissimulação para o mundo e outra para ela mesma, na solidão.

Clara (Flavia Marco Antonio), na narrativa fílmica, assim como Diana, chega ao ambiente das disputas entre as famílias acompanhada por um homem, em uma carroça, típica “carruagem” do sertão nordestino que carrega os baús do circo e os livros de histórias (Imagem 24). O homem (Luiz Carlos Vasconcelos), acompanhante de Clara, em dado momento é concebido como padrinho, mas a relação por vezes se mostra ambígua, como se ali habitasse um camuflado exercício de desejos que vão além de um querer fraternal.



Imagem 24: As sombras das montanhas se faziam adivinhar. Fonte da legenda: romance Abril despedaçado; Fonte das imagens: Filme Abril despedaçado, 2001.

Em um contraponto, que enfatiza a diferença cultural entre as narrações, Clara aparece no meio da seca como uma personagem de circo (Imagem 25), que não só traz alegria e desperta a imaginação como também no seu espetáculo com fogo, termina por atear desejos, iluminar quereres que até então Tonho não tinha experienciado. Tempos da magia. Ela em suas pernas de pau, se revela uma espécie de um acima, de um além possível a ser vislumbrado, conquistado, tal qual o rodopio de uma acrobata a girar, em corda, no azul de um céu a ser alcançado.

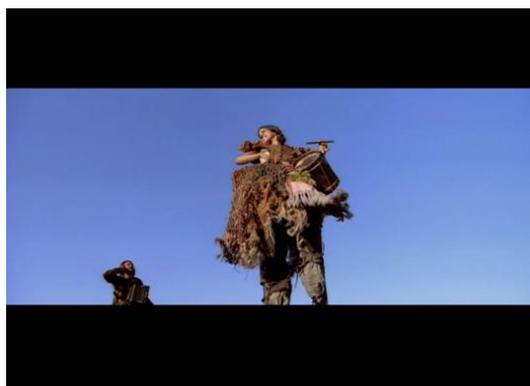


Imagem 25: Mulher bruxa, bela, ninfa dos bosques. Fonte da legenda: romance Abril despedaçado; Fonte das imagens: Filme Abril despedaçado, 2001.

Ela, como Diana, também se assusta com a disputa que termina em mortes e se compadece da imagem de Tonho. Ela, mesmo sem ter consciência de um saber, em busca de informações do lugar, dá ao Menino, através de um livro, o abrir de uma nova história, a ser lida em figuras e a ser vivenciada em ações outras. Como também, num querer outro, dá a Tonho a possibilidade de novas escolhas. E recorre, ela mesma, a outros caminhos, percursos para a sua vida. Ela traz a própria vida, em sua alegria e conhecimento. Muda-se, em sua vida, e toma coragem para abandonar a vida circense/companhia do padrinho que também, de certa forma, a aprisiona. Muda e apresenta essa proposta de libertação a Tonho.

Nesse sentido, é válido apresentar o que disse Stam sobre a adaptação cinematográfica e as escolhas que envolvem o processo de feitura do audiovisual. “O problema que importa para os estudos de adaptação é que princípio guia o processo de seleção ou ‘triagem’ quando um romance está sendo adaptado? Qual é o sentido dessas alterações?” (STAM, 2006, p. 41). Nesse sentido, entre vários, essa nova figura feminina, que se dispõe à mudança, como Diana no literário, como o Menino, no filme, colabora para se contar outro final, negado na história de Ismail Kadaré.

Na cena em que Tonho vê Clara, nos tempos dos encontros, Clara está em umas pernas de pau anunciando o espetáculo. Ela, alta, apresentada com a câmera em *contra-plongée* (de baixo para cima), ridente, cheia de vida (Imagem 26a), como Diana antes das montanhas. Ele, abaixo, admirado, de olhos fixos, apresentado em *plongée* (de cima para baixo), anunciando, já uma significação de que ela é o alto, o maiúsculo, o horizonte além no espaço azul, enquanto ele é o abaixo, o minúsculo, parte daquele meio, daquela gente, porém insatisfeito com seu fardo, aspirando ao novo (Imagem 26b).

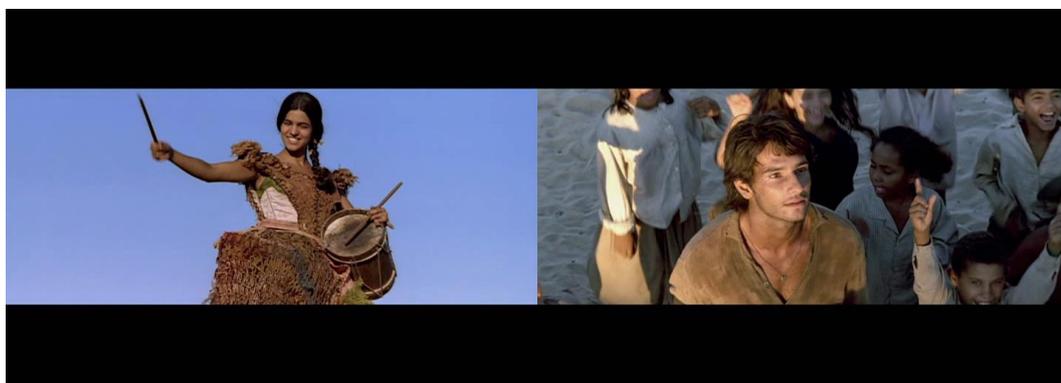


Imagem 26a/b: O montanhês fixava na moça um olhar febril. Fonte da legenda: romance *Abril despedaçado*; Fonte das imagens: Filme *Abril despedaçado*, 2001.

Clara, sereia nessa narrativa, com todas as conotações mitológicas e de encantamento, transmuta uma visão de Diana no literário. Por vezes Diana é vista como ninfa, fada. As duas, portanto, são provocadoras de inquietações e abarcam esse impossível e fabuloso para os outros personagens. Nos tempos dos encantamentos, trazem em si o poder de influir, uma sobre o destino de Gjorg, para o despertar para a busca da vida, mesmo que esta se faça somente no limite da morte, e Clara, com a possibilidade de fala e de exposição da própria vontade a Tonho. No filme, o despertar para a vida, uma outra vida, se faz mais efetivamente.

Diana¹⁹ dialoga com a deusa grega em necessidade de caça, na busca por Gjorg nas montanhas do *Rrafsh*. Enquanto Diana mitológica é a virgem caçadora, a Diana de Ismail Kadaré é casta da experiência com a morte e é ferida em sua essência pelo contato com o espaço e tempo da solidão que persegue Gjorg. Como Deusa transfigurada, ela se sente incapaz de encontrar seu Gjorg e silencia sua angústia e fúria, porque também no seu silêncio havia o poder de expressão que Bessian bem percebia, e a perdia para o outro nesse emudecimento.

No filme, a apresentação da mulher também a vincula aos seres mitológicos porque Clara é a sereia, primeiro descoberta por Pacu, depois por Tonho. Uma sereia que encanta e clareia na lida com o fogo, com o circo, com o riso, que desperta em Tonho, pelo encanto que lhe é próprio. O iluminar de novos clarões, possibilidades, que até estão o escaldante sol da obrigação/tradição cegava-o. A possibilidade de fuga de suas obrigações e a descoberta do que antes lhe foi negado, inclusive pelo Ferreira diante do relógio: o amor. Essa sereia, Clara, diferente de Diana, casta, se entrega ao amor, ao desejo e se embrenha em Tonho pela ânsia de viver.

Depois do tempo do encontro com Clara, das múltiplas provocações de Menino e de vê-la expressando fogo de vida no circo “O riso da terra”, Tonho começa a reagir na e da sua condição de refém de uma história escrita por outros. A chegada de Clara ao lugar desconhecido também por ela, traz a ela e a Tonho um tempo de esperança no espaço que já tem tudo delimitado.

¹⁹ O mito de Diana no livro: BULFINCH, Thomas. **O livro de ouro da mitologia**: a idade da fábula: histórias de deuses e heróis; tradução de David Jardim Júnior — 26. ed. — Rio de Janeiro, 2002.

O riso, a fala, as reações até então negadas, dão espaço a um brotar de outro ser que (re)nasce teimosamente em meio a uma terra esturricada pela seca, adubada por um desejo que se refaz, talvez sem saber, de um se livrar de uma sina vida-morte imposta. Tanto é, que mesmo diante da certeza de ter que cumprir com os rituais de família e da morte, ele, em fuga desabrida, vai em viagem com o circo e com Clara em busca de seu resto de vida.

O reencontro tão buscado e sempre negado a Gjorg e Diana se realiza em Tonho e Clara. Tem-se, assim, acentuadas diferenças e marcantes aproximações entre os textos, uma busca de (talvez) realizar no cinema a grande falta que a narrativa montanhosa provoca, o reencontro entre os protagonistas e a fuga de Gjorg da *vendeta*. Em contrapartida, há, no filme, como que “o outro” de Tonho em Pacu, e aí, também a morte e o fim trágico.

Nesse mesmo entendimento, diz Stam que “as adaptações podem ser vistas como preenchendo essa lacuna do romance que serve como fonte, chamando a atenção para suas ausências estruturais”. (STAM, 2006, p. 25). Compreendendo a afirmação do teórico é preciso também vislumbrar que partes acrescidas, em um processo de adaptação, necessariamente não é uma tentativa de preencher lacunas do romance-fonte, mas fundamentais acréscimos de criação para atingir uma inteireza de um outro dizer.

Essa afirmação possibilita reafirmar a perspectiva de que um filme baseado em um romance, pode ser considerado uma possível leitura engendrada pelo diretor e/ou roteirista a partir de uma obra-fonte, mas também, que pelo próprio desconstruir, reengendrar, que ela pode e deve ser vista como uma obra autônoma, criativa, original por ser daquele que a concebeu.

Portanto, o *Abril despedaçado* de Walter Salles é parte de partes que provocaram desejos, inquietações quando da sua leitura do romance-fonte, no caso a obra de Kadaré. Assim, Clara e Tonho (no filme) se encontram e realizam o amor, mesmo que esse tenha sido prontamente ameaçado, de não ter tempo de se realizar, pelos Breves e Ferreira. O encontro impossível de se fazer na Estrada Grande das montanhas de Ismail Kadaré, tão provocador de inquietações no leitor, se torna possível, se concretiza numa explícita indicação lírica de Walter Salles.



Imagem 27a/b: Nunca um olhar de homem a perturbara daquela maneira. Fonte da legenda: romance Abril despedaçado; Fonte das imagens: Filme Abril despedaçado, 2001.

Não se quer, por esses dizeres, enfatizar que haja o “melhor” no filme de Walter Salles, em discordância com o que diz Stam que as adaptações “corrigem” ou “melhoram” o texto original, antes vale destacar a riqueza da escolha/tendência de afastamento do ideal de tragédia que povoa o texto de Ismail Kadaré, mesmo que o trágico permaneça no filme em outro aspecto.

No *Abril* cinematográfico outros tempos de tragédias são acrescentadas, tal como a insólita morte de Pacu, para intensificar significados, acrescentar dizeres outros que são potencializados após serem mostrados/vistos, bem quando no reacender de uma releitura da obra literária de Kadaré. Dessa forma, é necessário não tão-somente reiterar a validade, mas perceber a riqueza de possibilidades que são impostas na escolha de fazer com que tanto Tonho quanto Clara se libertem das amarras que os prendiam a uma vida sem liberdade e caminhem para um desfecho diverso do proposto pelo romance.

Diante disso, Linda Hutcheon afirma que “a mudança é inevitável, mas que haverá também diferentes causas possíveis para essa mudança durante o processo de adaptação, resultantes, entre outros, das exigências da forma, do indivíduo que adapta, do público em particular e, agora, dos contextos de recepção e criação”. (HUTCHEON, 2013, p. 192). Para além da interpretação de quem faz a adaptação, outros fatores também contribuem para a forma final como a adaptação se apresenta, a já apontada mudança cultural, temporal, ou mesmo intermediática.

A ambientação, tempo de horror, de pesar e morte embrulhada com o frio e as cores sufocantes das montanhas dão lugar para os espaços de Clara que são de leveza e alegria, também de decisão e de lida com a morte, mas muito mais de risos que de lamentações. Essa figura feminina leva Tonho para sua estrada e gira com ele num gesto de libertação de si, dele e de outra pessoa resgatada da obra-fonte, Diana, que no romance, calada pela contemplação do trágico, apresenta-se, no filme, mais leve, talvez, unicamente, pelo riso que a máscara do circo encobre.

Clara e Tonho fazem como que um ritual de passagem quando giram o tempo da corda e um impulsiona o outro, cada um em sua necessidade de libertação, de vida (Imagem 28a/b). Clara permanece girando no “céu”, dirigindo a ação de Tonho e a dela mesma, ela fica no lugar de horizonte que traz consigo, enquanto ele resolve e incita o giro de Clara, do chão, da terra que o consome e o alimenta. Eles participam da ação de forma a se emoldurarem em imagem como se fossem uma só pessoa.

As personagens femininas dos textos em diálogo espaço/tempo, apresentam esperança aos espaços desencantados no qual chegam e a esse tempo que se distancia do que elas vivem, em suas carruagens e carroças, contos e risos, com o quê de mitológico necessário para suas sobrevivências ao trágico tempo que encontram. Expõem a vida faltante aos protagonistas, a busca e o encontro necessário entre o tempo da vida e da morte.



Imagem 28a/b: O meu príncipe negro. Haveria de reencontrá-lo. Fonte da legenda: romance Abril despedaçado; Fonte das imagens: Filme Abril despedaçado, 2001.

3 DE SUTILEZAS E SOBRESSALTOS, TEMPO, ÉS UM DOS DEUSES MAIS LINDOS²⁰

Agora eu era o herói [...]

 Não, não fuja não

 Finja que agora eu era o seu brinquedo

 Eu era o seu pião

 O seu bicho preferido

 Vem, me dê a mão

 A gente agora já não tinha medo

 No tempo da maldade acho que a gente nem tinha nascido

 Agora era fatal

 Que o faz-de-conta terminasse assim

 [...]

 (João e Maria, Chico Buarque)

Gjorg e Tonho sabem o valor do tempo. Quem vive a sina vitimada do endeusado “amigo”²¹ e das disputas por terra, nos termos da etiqueta da hospitalidade nas montanhas albanesas e da honra velada pelo patriarca, sabe do tempo. Quem tem a desventura de um encontro marcado e certo com a morte, agarra-se a um tempo quase perdido. Quem caminha sozinho e obedece às determinações do *Kanun*, do pai, abraça-se ao cansado tempo que lhe resta e anda, confuso, nele e no espaço.

Os protagonistas de *Abril despedaçado*, de Ismail Kadaré e do filme homônimo de Walter Salles, nasceram quando o mal já existia e os esperava. Nasceram no tempo da fatalidade de quem cumpria uma *vendeta*. Num tempo narrativo que se mistura e possibilita diálogo com o dizer poético de Chico Buarque, epigrafoado. “Agora era fatal /

²⁰ O título desse capítulo faz referência à música de Caetano Veloso, *Oração do tempo*.

²¹ Aqui o termo *amigo* (*mik*) diz respeito não à amizade como a entendemos usualmente, mas à complexa etiqueta da hospitalidade albanesa. Pode se referir, como no caso, a um desconhecido. (KADARÉ, 2007, p. 26) (N. T.)

“O *amigo* é mesmo um semideus. E o fato de qualquer homem comum poder se erguer de repente a tais alturas não esvanece sua divindade; ao contrário, a acentua. A possibilidade de se adquirir esses poderes súbita e casualmente, numa noite, apenas batendo a uma porta, só torna as coisas ainda mais perturbadoras. No momento em que o viajante mais ordinário, trazendo as grossas alpercatas nas mãos, bate à porta e se entrega como *amigo*, metamorfoseia-se num ser extraordinário, soberano, inviolável; aquele que faz a lei, a luz do mundo. Mas esse inesperado da transformação está inteiramente de acordo com a vida dos deuses. Não era assim que as velhas divindades gregas se apresentavam, de modo inexplicável, como criaturas das brumas? Pois é da mesma forma que o hóspede aparece a porta do albanês. Como qualquer divindade, ele vem cheio de enigmas, recém-chegado do reino da boa sorte, ou da fatalidade, como você preferir. Suas batidas à porta têm um condão capaz de fazer gerações inteiras viverem ou deixarem este mundo. Eis o que é o amigo”. (KADARÉ, 2007, p. 66). Essa segunda nota é uma transcrição da fala de Bessian, personagem da história.

Que o faz-de-conta terminasse assim”, os personagens, fazem-se heróis²² porque cumpriram suas desditas. Mataram. Morrerão.

A narrativa das montanhas e do sertão brasileiro envolve o tempo necessário para se matar e morrer. Gjorg morrerá ao final da *bessa* que anula o sangue. Tonho escapará por obra de Pacu. Passam, os dois, depois da tocaia que toma o sangue inimigo, a ter uma vida com os dias contados e a morte como certa.

A letra da canção “traz os pretéritos imperfeitos que exprimem uma concomitância não em relação a um marco temporal pretérito, mas ao ‘agora’”. (FIORIN, 2016, p. 188). Assim, o “agora” de Gjorg e do sujeito lírico da canção pertencem ao modo de fala que situa a ação na realidade, que ficcional, num fazer e desfazer de conta. O “agora” dos personagens é o resultado de umas vidas/mortes passadas, num pretérito imperfeito, como o “era”; agora era fatal por que os passos deles pertenciam à *vendeta*, à honra. Essas forças superiores fazem dos protagonistas “brinquedo, pião, o bicho preferido” para seguir às regras do *Kanun* e garantir a honra dos Breves.

O des-faz de conta que envolve o tempo de Gjorg começara “setenta anos antes, na fria noite de outono, de outubro, em que um homem batera à porta da *külle* dos Berisha”. (KADARÉ, 2007, p. 26). Esse *amigo* trouxe consigo a segurança para si e a desgraça para a família, pois morrera no limite de espaço que ainda pertencia aos Berisha, o que, segundo o código, tornava a família hospitaleira a responsável por cobrar o sangue derramado, entrando, assim, numa *vendeta*.

No filme, a necessidade de vingança se origina na briga por terras. As terras que passam dos Breves para os Ferreira levaram nas disputas o avô, os tios e o irmão mais velho de Tonho, Inácio Breves. É o olho-por-olho narrado por Menino, logo no início do filme, que situa o espectador no tempo da história contada. O Menino acrescenta, em sua inquietante posição de questionador, “foi de olho-por-olho que todo mundo acabou cego”, conotando sua indignação, revolta com o pai que obriga o filho a ir para a morte e com a mãe que aceita a ideia de defesa da honra, uma vez que as terras, as riquezas não mais lhes restam.

²² O termo “herói” é usado nessa parte do texto apenas para estabelecer o diálogo necessário com a música usada como epígrafe. Gjorg e Tonho, também, somente são tratados com a palavra herói quando há a necessidade de dialogar com as insistentes falas do romance que aproximam os da *vendeta* aos heróis trágicos do texto clássico. Nas demais partes da escrita são retratados como protagonistas.

As marcações temporais que situam as narrativas, se encaixam no que Gancho (2006) desenvolve em sua teoria, nos tópicos de “duração da história” e “tempo cronológico”. Por duração da história, entende-se o tempo ficcional em que a narrativa é contada. Dessa forma, *Abril despedaçado* se inicia no dia em que Gjorg cumpre sua função de “herói” da *vendeta* e mata Zef, na Estrada Grande, e se encerra na narração da morte de Gjorg, depois de ter vivido as *bessas*, pequena, correspondente a vinte e quatro horas contadas a partir da morte, e a grande, de “trinta dias, de 17 de março até 17 de abril, ou melhor, apenas sua primeira metade”. (KADARÉ, 2007, p. 17). A história de Tonho se inicia com a apresentação de Pacu e a tentativa de contar uma história e termina no encontro de Tonho com o mar.

Em relação ao tempo cronológico, fala-se das marcações que encerram na narrativa os fatos na ordem em que aconteceram, do começo para o final, o que, na escrita literária, dá-se pela sequência do enredo, com aberturas para o tempo psicológico, quando Gjorg e/ou o narrador rememoram os acontecimentos que o fazem estar ali, causando uma quebra na linearidade narrativa, que para Gancho também transita no “cronológico, porque [, também, por vezes,]²³ é mensurável em horas, dias, meses, anos”. (GANCHO, 2006, p. 25).

A análise do tempo em *Abril despedaçado* de Ismail Kadaré coloca o leitor diante da angústia do personagem, que o conta e tem consciência de sua passagem e do seu significado. A cronologia do enredo, que se inicia no “dia extraordinário” (KADARÉ, 2007, p. 10), garante que a vida do protagonista caminhe para o fim. De igual modo, em medidas outras, a cronologia da história mostrada por de Walter Salles, se inicia na caminhada do Menino/Pacu no nefasto amanhecer da sua morte. Nesse sentido, Jean Pouillon esclarece que há fatalidade no curso do tempo. Deste modo, a caminhada de Gjorg se faz diante de uma

duração como num movimento orientado em sentido único e que só faz existir o que vai deixando para trás, visto como, para que se possa dizer que um instante é real, é imprescindível que ele tenha passado por ali; esse passado integra-se então a esse movimento, constituindo-lhe toda a realidade, pois só depois de ter passado por um ponto se poderá em seguida passar por outro; de modo que esse movimento pode ser designado como duração: uma duração do passado. Só o passado é real; o futuro não existe e o presente só existe transformando-se em passado. (POUILLON, 1974, p. 118)

²³ Acréscimo nosso.

Por esse entendimento, a definição teórica aqui posta contribui para a compreensão de que a vida de Gjorg, em suas andanças, apresenta um ser em busca do futuro, que de tão passageiro, só denota o quanto o passado da família Berisha pesa e é real. Que a vida de Menino, em suas revoltas insurgências, mostra um ser em busca do tempo de um futuro para o outro, no caso Tonho a se livrar das amarras de uma traçada sina. Desse modo, em ambos o tempo passado é real, com suas manchas de sangue, com as tarjas presas, por herança, ao braço dos protagonistas que têm seus destinos já pré-traçados. Os seres cambiantes que duram o tempo de perpetuar o passado, só se realiza num presente de denúncia, talvez de súplica.

Esse protagonista (Gjorg) transmutado para Tonho (filme) também vive com o peso do passado em sua história. Retomando a cena em que ele olha os retratos na parede, esses que estão ali como espectros para lembrar a todos e a ele, principalmente, de que sua hora de ser “herói” da vingança e mantenedor da honra da família é chegada (imagem 29). A imagem vem depois do pesadelo de Menino com a morte de Inácio. O pesadelo de Menino está no sonho, na cena bruta que ele presenciou e o de Tonho está na parede, nos quadros santificados pela



Imagem 29: Os retratos do passado. Fonte da imagem: filme *Abril despedaçado*, 2001.

morte e na cobrança que o olhar para eles reitera. Além dos retratos, Tonho também carrega, depois de cobrar o sangue de Inácio, a tarja preta no braço como marca constante de um tempo recortado sem piedade.

Nessa investigação por compreender o tempo cronológico, no livro *O tempo no romance*, Jean Pouillon busca responder ao seguinte questionamento: “O que significa, com efeito, contar uma história segundo a ordem cronológica?”. Ao que responde: “significa contar o passado quando ele era presente e aguardar que o futuro se faça atual para falar do mesmo”. (1974, p. 119). Em seguida esclarece que o tempo cronológico no romance, narrado no pretérito, é diferente do que habitualmente se entende por cronologia. No romance não se trata de um passado morto sendo narrado, como quando se contam fatos de personalidades históricas.

Por assim dizer, no romance, o narrador, que conta a história, conta-a com uma aproximação de quem capta o interior nos “sucessivos presentes que a constituem tal como foi vivida” (POUILLON, 1974, p. 118). Assim, a narrativa é composta “durante” os acontecimentos que se vão fazendo passado, não “depois”, como nas narrativas da ciência histórica. Dado isso, tem-se a constante sensação de que o leitor vive as emoções do personagem e infere possibilidades outras sobre o desfecho do enredo, ou ainda, não se conforme com encaminhamentos narrativos que podem/poderiam mudar o destino da personagem.

Assim, nesse diálogo sobre o tempo cronológico, tanto no romance quanto no filme, a preferência pelo que se entende por sequência linear foi dada, fazendo buscas no tempo psicológico para encaixar o enredo. No filme, o sonho do Menino com a morte do irmão Inácio retoma esse passado para contá-lo no presente. Dessa forma o “contar o passado quando ele era presente” dito por Pouillon ganha maior expressividade pelo poder do filme, da imagem presentificar o que é narrado.

Essa necessária relação entre presente e passado do personagem ficcional confirma as escolhas narrativas que se quer para a história. Se se quer apresentar um Gjorg vivo e não morto, o romance deve transmitir a ideia de pluralidade temporal, como o faz. Dessa forma o presente surge livre e inevitável, esclarecendo o passado e transformando-se, irremediavelmente, nele. Ainda uma vez, em vista da relação do leitor com a temporalidade múltipla do texto, fala-se, também, da relação do presente com o futuro, levando em consideração a “previsibilidade”.

Tendo em vista a ideia de conhecimento da direção do tempo, pode-se prever e/ou determinar o futuro? A essa questão, Pouillon responde, afirmando que:

O presente realmente determina o passado e o futuro, considerado como passado e futuro deste presente, mas não se considerarmos que eles, por sua vez, foram ou serão presentes. Neste caso, se respeitar as características do tempo, o romance será a expressão dessa perpétua reformulação, que devemos saber patentear, não somente nas ocasiões em que ela é evidente, isto é, nas oscilações ou conversões, mas também quando julgamos poder ignorá-la, isto é, em sua unidade e permanência. (1974, p. 121)

Diante disso, olhar para as duas obras, a literária e a cinematográfica, pode gerar análises que consideram que o passado determina o presente que, por sua vez, determina o futuro dos protagonistas – cada um à sua maneira –, o que é mais confortável,

principalmente pela conotação trágica que a obra comporta. Assim, se os personagens precisam unicamente cumprir seus destinos, andar pelas trilhas do *Kanun*/da honradez dos patriarcas, essa concepção do tempo que o envolve é a mais aceita. Essa ideia de unidade pode ser muito válida se considerada a narrativa como um todo fechado antes de ser contada, ou seja, a história já existia, completa, antes de ser narrada.

Em contrapartida, considerando que há na história, mesmo que contada no pretérito, a existência de questionamentos e indisposições de Gjorg em cumprir as regras da *vendeta*, gerando, dessa forma, uma expectativa outra no leitor/espectador, pode-se inferir que o tempo nesse romance talvez possa presentear essa esperança com um desfecho menos trágico ao(s) protagonista(s). Dado isso, “o romance é a expressão dessa perpétua reformulação, que devemos saber patentear, não somente nas ocasiões em que ela é evidente”. (POUILLON, 1974, p. 121).

Essas reformulações se dariam se os questionamentos inquietantes e silenciosos de Gjorg tivessem o poder de libertá-lo da tradição que o fez “herói”. Dito isto, cabe lembrar as angustiantes sensações narradas quando ele tem que participar do momento fúnebre de que ele foi o *gjaks*²⁴: “por que logo eu devo ir?” (p. 13)²⁵, “mas por quê” (p. 13), “por que devo fazer uma coisa dessas?” (p. 13), “oh, onde é que estou entrando?!, gemeu consigo, e embora o portal estivesse a cerca de cem passos, ele foi abaixando a cabeça como que para evitar esbarrar no arco de pedra.” (p. 15).

No entanto, ele mesmo, em reflexões futuras sobre o fardo que carregava, chega à conclusão de que não se libertaria daqueles cânones, pois “seria inútil se enganar. O *Kanun* era mais poderoso do que parecia”, “começara com aquilo sem pensar desde o dia em que compreendera que deveria matar um homem” (p. 25), e passara a ter uma “expressão carregada” (p. 26), “tinha a sensação de que passara a ser outra pessoa”. (p. 26). Vivía, pois, numa angústia de ser parte daquela cena triste.

Em horas de solidão, Gjorg lamenta, e procura pensar em como teria transcorrido a vida de seu clã, e a dele mesmo se aquele *amigo* não tivesse batido à porta dos Berisha, naquele outono. “Se houvesse um modo de apagar aquelas batidas... Então oh (nesse

²⁴ O termo, derivado de *gjaks*, “sangue”, designa o matador que vinga os seus conforme os costumes da vendeta albanesa. (N. T.)

²⁵ As referências ao romance, quando indicações de pequenos fragmentos para confirmação de análise, estarão apenas com o número da página.

ponto as fábulas ganhavam toda a naturalidade para Gjorg)” (p. 28). “Mas ele parara precisamente ali – e ninguém poderia alterar esse fato, assim como ninguém poderia mexer na direção em que caíra o cadáver, e tampouco mudar o código do Kanun ancestral”. (p. 29).

Essa multiplicidade de questões faz conhecer um personagem insatisfeito com a própria vida e ansioso por não a ter vivido de outro modo, ao mesmo tempo em que o mostra sabido de sua pequenez diante da tradição. Gjorg, na sua solidão, no tempo em que caminha para a *Külle* de Orosh dá-se o direito de imaginar para si outras fábulas. Mete-se nelas, talvez, como forma de amenizar a fugacidade dos seus dias e ainda de fugir, ele mesmo, da sua realidade, do seu presente, que logo mais o fará mais uma pedra levantada em sua sepultura.

Para o filme *Abril despedaçado*, os questionamentos e as incertezas de Tonho aparecem primeiro pelo espírito inquieto de Menino. Dessa forma, o ciclo trágico se exhibe no filme, mas para castigar àquele que primeiro tentou refazer o percurso do destino, o Menino, que na cena da mesa, quando o pai informa que o sangue da camisa amarelou, portanto é chegado o momento de cobrá-lo, ele pede ao irmão que não vá. O faz diante do guardião da honra e, com um brutal tapa no rosto, sofre a primeira consequência de tê-lo feito.



Imagem 30: Todos devem cumprir a obrigação. Fonte da imagem: filme *Abril despedaçado*, 2001.

Enquanto Tonho se cala, agindo como uma espécie de herdeiro do tempo do silêncio, que convive com Gjorg em todo o romance, Menino se apresenta como sendo o pensamento de Gjorg em suas inquietações poucas vezes verbalizadas. Assim, mesmo que Tonho se ache em um não lugar indo cumprir uma vingança que não é dele, mas das tradições de um embrutecido pai, suas desobediências só se externalizam depois de seu encontro com Clara, que junto a Pacu²⁶ são a vida e a esperança maiores apresentados na narrativa.

²⁶ Nessa escrita, a referência a Menino como Pacu só se dá depois que o personagem se encontra com Clara.

Dessa forma, a “previsibilidade trágica” dá lugar a “reformulação da história” pelas imagens de Menino e Clara, que se complementam e se alimentam. Do Menino já sabido das asperezas do viver, é ofertado por Clara a imaginação de Pacu/Menino, dando-lhe o livro e trazendo, a partir disso, para o filme, o tempo da figura mítica da sereia que tira o homem de sua rota. Assim, as tristes afirmações de Gjorg sobre o tempo da própria sina de que “ninguém poderia tampouco mudar o código do *Kanun* ancestral” (p. 29) toma outra direção no filme porque Clara e Pacu podem e agem para que o futuro de Tonho seja outro, diferente do fim de Gjorg.

Assim, a fria aceitação de Tonho, um ser como bode expiatório, em cumprir os desígnios do pai, matando e se colocando na fila da morte, andando com a tarja preta no braço, como herdeiro da honra, depois de participar da cena fúnebre do inimigo, em silêncio e sem questionar como Gjorg, segue até o final do filme, mas peregrina cercado pelas reafirmações da imponência dos sonhos de Pacu. Tonho não cria fábulas para si, como Gjorg o faz, mas se encaixa no tempo dos sonhos sonhados²⁷ pelo irmão.

Essas inquietações dos protagonistas, assim como a indicação de Pouillon de que se deve considerar o romance/filme como um meio de perpétua reformulação do tempo, e por assim dizer, deve ser desvendado em sua complexidade, não na pressa da definição, dialoga com o que diz Benedito Nunes a respeito da pluralidade do tempo:

O tempo é plural em vez de singular. Entretanto, suas várias modalidades não são díspares; embora com alcance diferente, a todas se aplicam a noção de *ordem* (sucessão, simultaneidade), duração e direção, que recobrem, em vez de uma identidade, relações variáveis entre acontecimentos, ora com apoio nos estados do mundo físico, ora nos estados vividos, ora na enunciação linguística, nas condições objetivas da cultura, nas visões de mundo e no desenvolvimento social e histórico. (NUNES, 2013, p. 23).

Nesse sentido, o tempo de duração das narrativas, as datações que marcam o literário, as imagens simbólicas do filme e as inquietações dos personagens que resgatam um tempo passado e apresenta o tempo psicológico, bem como sugere um tempo futuro outro, caracterizam-se com o chamado tempo plural, ao passo que corroboram para a formação de um único *Chronos*: o deus do tempo por excelência, que Gilles Deleuze

²⁷ Referência ao samba-enredo *Sonho de um sonho* (1980), da Unidos de Vila Isabel, de Martinho da Vila, Rodolpho de Souza e Tião Graúna. Letra que teve como fonte o poema homônimo de Carlos Drummond de Andrade (1950).

define também múltiplo e quase que demarcado, mas complexo pela vida diária do homem. Um tempo que anuncia início, meio e fim. Dessa forma, o termo do *Kanun* e dos patriarcas do filme.

Assim, Deleuze diz desse tempo em um sutil diálogo com o texto bíblico de Eclesiastes²⁸: “Há um tempo para a vida, um tempo para a morte, um tempo para a mãe, um tempo para a filha, mas os homens os misturam, fazem com que surjam em desordem, os erigem em conflitos.” (DELEUZE, 2005, p. 25). As possíveis relações que se estabelecem entre esse texto de Deleuze, o de Ismail Kadaré e o de Walter Salles mostra o literário e o cinematográfico em duas perspectivas: por um lado tem-se o *Kanun* (no romance) e a figura patriarcal (no filme) que tudo determina em tempos, duração, preço, ações, pecados e nunca perdões, por outro lado, esse mesmo conjunto de códigos modifica o tempo da vida, encurtando-a e provocando a morte, daí faz surgir os tumultos temporais.

Além disso, as figuras dos pais, no romance e no filme, dialogam diretamente com *Chronos*²⁹ na exterminação de seus filhos na mitologia grega. Os patriarcas incorporam o grande *Chronos* quando garantem que seus filhos cumpram as etapas da vingança, quando se iram com a possibilidade de erro ou de fuga da sina. Quando lidam com os menores questionamentos que podem afastar os filhos da matança, e conseqüentemente os leva a morte. Eles engolem os seus filhos, assim como o deus do tempo o fez para não perder o poder, para não pertencer ao subterrâneo da vergonha.

Ao lado dessa imagem, do *kanun* e paterna, que consome a família, há a insistente presença das velas, que em fogo tímido consomem as ceras que as sustentam (Imagem 31a); o Cristo morto por determinação do Deus pai (Imagem 31b) e a santificação dos quadros/retratos pendurados na parede (Imagem 31c). Esse trio simbólico aproxima os sacrificados dos Breves ao cordeiro de Deus que se entrega a morte, porque as vidas que tinham eram para o sacrifício, não para a salvação.

²⁸ Texto bíblico de Eclesiastes, capítulo 3, versículos 1 a 8 - **1** Para tudo há uma ocasião certa; há um tempo certo para cada propósito debaixo do céu: **2** Tempo de nascer e tempo de morrer, tempo de plantar e tempo de arrancar o que se plantou, **3** tempo de matar e tempo de curar, tempo de derrubar e tempo de construir, **4** tempo de chorar e tempo de rir, tempo de prantear e tempo de dançar, **5** tempo de espalhar pedras e tempo de ajuntá-las, tempo de abraçar e tempo de se conter, **6** tempo de procurar e tempo de desistir, tempo de guardar e tempo de jogar fora, **7** tempo de rasgar e tempo de costurar, tempo de calar e tempo de falar, **8** tempo de amar e tempo de odiar, tempo de lutar e tempo de viver em paz.

²⁹ Veja O nascimento de Zeus em: HESÍODO. *Teogonia – A Origem dos Deuses* (estudo e tradução de Jaa Torrano). São Paulo: Editora Iluminuras, 1995.



Imagem 31a/b/c: Assombros temporais do filme. Fonte das imagens: filme *Abril despedaçado*, 2001.

Deleuze ainda diz do tempo pelas palavras usadas por Ozu³⁰, cineasta japonês, de que a vida é simples e o homem não para de complicá-la, agitando a água que dorme. Assim, Gjorg, o pai, os Kryeqyq, Mark Ukaçjerra, a *Kullë* de Orosh, no romance, Tonho, os Breves, os Ferreira, no filme, todos, contribuem para que o tempo não siga seu percurso natural, antes, provocam-no, antecipam, desdobram acontecimentos, delimitam espaços e ações para as experiências a serem vividas. Na narrativa romanesca, essa intromissão na temporalidade é feita com marcadores linguísticos verbais e adverbiais, cronológico, que colocam leitores e protagonista em aflição com o vivido.

Na narrativa cinematográfica, como afirma Tarkovski, “as observações são seletivas: só *se deixa*³¹ que permaneça no filme aquilo que se justifica como essencial à imagem” (p. 84), para em seguida asseverar que “a imagem torna-se verdadeiramente cinematográfica quando (entre outras coisas) não apenas vive no tempo, mas quando o tempo também está vivo em seu interior, dentro mesmo de cada um dos fotogramas” (1998, p. 84).

De tal modo, as marcações temporais cronológicas se apresentam como que numa ânsia de dizer de um tempo findo, limitado, sempre enfatizando sua passagem, a correria com que ele se torna passado, como a não se dar conta da “mudança, / Tão simples, tão certa, tão fácil”, anunciada por Cecília Meireles em seu “Retrato”³².

³⁰ Yasujirō Ozu, diretor e roteirista japonês, iniciou sua carreira durante a era do cinema mudo. Chegou ao cinema falado em 1936. Sua obra toma uma forma balada/perambulação, retratando, sempre, a banalidade cotidiana apreendida como vida de família na casa japonesa. Contribuiu para a elaboração de um estilo moderno espantosamente sombrio. (Nota feita com base em Deleuze, 2005, p. 23)

³¹ Modificação nossa.

³² Eu não tinha este rosto de hoje, / assim calmo, assim triste, assim magro, / nem estes olhos tão vazios, / nem o lábio amargo. / Eu não tinha estas mãos sem força, / tão paradas e frias e mortas; / eu não tinha este

Tragado pelos tempos do viver anunciado em morte, o narrador (literário) diz, na volta de Gjorg para casa depois de ter pago o preço do sangue na *Kullë* de Orosh. A manhã do primeiro dia, 25 de março e dos seguintes:

Assim atravessou todo aquele dia, e também o seguinte, e o outro. Por duas ou três vezes andou pela *kullë*, espiando com olhos imóveis, ora um pedaço de cerca que havia muito tempo exigia um conserto, ora a parte direita do telhado, que tombara no inverno passado. Várias vezes rondou uma pedra quebrada da lareira, deixando-a em seguida por um estrado troncho, porém, as mãos não faziam nada. Ele não tinha a menor vontade de trabalhar. Pior ainda, era como se todos os consertos fossem inúteis. Corriam os últimos dias de março. Em breve começaria o mês de abril. Com sua metade branca e a outra, negra. Abril morto. Se ele não morresse entraria numa *Kullë* de enclausuramento. Os olhos ficariam fracos em virtude da penumbra, e mesmo se ele continuasse vivo, não veria mais o mundo. (KADARÉ, 2007, p. 128)

Esse fragmento do texto mostra, para além da contagem do tempo, o estado de espírito do personagem que se vê inserido nele. Preso. Ou na morte ou na cegueira, de toda forma distante do mundo. O tempo cronológico, aqui, como amostra de toda a história, exhibe-se, literalmente, numa correria, vazio de acontecimentos, a simples marcação para informar que o personagem viveu três dias seguidos numa monotonia mórbida. Ele, ali, na sua *kullë*, no lugar que seria de proteção, só, remói a dor de ser um “herói” trágico e nada faz para confrontar o destino, que mesmo assim não se apieda.

Com olhos imóveis e mãos que não fazem nada, diante de um resto de vida inútil, Gjorg, pelo piedoso narrador, lamuria e conta seus últimos dias de março e a escuridão que o espera em abril. Abril da sua morte certa. Conota uma metade de vida, portanto, uma sabotagem do tempo que ainda lhe tinha para existir e viver todos aqueles consertos e amores negados, inúteis, distantes.

Em contrário a esse tempo quantitativo que determina/demarca o início, o meio e o fim das histórias humanas, há também o tempo mitológico *Kairós*³³. Que tem em sua acepção o valor qualitativo dos momentos. Essa palavra grega tem como principais

coração / que nem se mostra. / Eu não dei por esta mudança, / tão simples, tão certa, tão fácil: / - Em que espelho ficou perdida / a minha face? (Retrato, de Cecília Meireles)

³³ Sobre o tempo *Kairós*, tratado como o “tempo de Deus” por teólogos, em: HAHN, H. C. Tempo. Em: BROWN C./ COENEN, L. Dicionário Internacional de Teologia do Novo Testamento. São Paulo: Vida Nova, 2000.

significados, “oportunidade favorável”, “tempo certo”, “ocasião oportuna”, “momento singular e especial”, ou seja, a experiência no tempo oportuno.

Em diálogo com esse tempo *Kairós*, o *corpus* (nesse sentido, somente o filme) em estudo possibilita a esperança, talvez de libertação. Essa ocasião oportuna comparece no filme como o tempo que é de espera e busca no romance. O *Kairós* no filme pode ser visto como o encontro de Clara com Pacu, o olhar de Tonho para Clara, os momentos que Clara e Tonho passam juntos, e de forma mais *catártica*, o instante da morte de Pacu e a negativa de Tonho em continuar e vingar a morte do irmão, causando, assim, a ira do senhor da honra, e selando o fim das brigas por honra e por terra.

O romance *Abril despedaçado* abre todos os seus capítulos com marcações linguísticas voltadas para um discurso do tempo ou tempo do discurso. É assim que esse elemento da narrativa não se reduz ao cronológico ou aos outros já citados, antes, caminha com e depende do foco narrativo e daquilo que é dito a respeito do personagem. Assim sendo, a disposição do narrador com foco narrativo de terceira pessoa coopera para a forma como a narrativa se desenvolve, bem como para a relevância e quantidade dos marcadores temporais do texto. Além disso, as falas do personagem também constroem esse tempo ora perscrutado.

Nesse sentido de definir e caracterizar os tempos no romance, Benedito Nunes, depois de falar dos tempos físico, psicológico, cronológico e histórico, fala desse “tempo linguístico e tempos verbais” e o diz “o tempo linguístico propriamente dito”. Apresenta, em seguida, uma citação de Émile Benveniste que afirma o tempo linguístico como singular dado o seu caráter organicamente ligado ao exercício da palavra, “definindo-se e ordenando-se como função do discurso. Esse tempo tem em seu centro – um centro gerador e axial ao mesmo tempo – no presente da instância da palavra”. (BENVENISTE *apud* NUNES, 2013, p. 22).

Assim, aqui se considera a importância do narrador e das falas do personagem para dispor desse discurso linguístico do *agora*, uma vez que sempre que se fala, fala-se no tempo presente, “esse eixo temporal a partir do qual os eventos se ordenam. Assim a enunciação dá-se no presente linguístico, o passado e o futuro situam-se como pontos de vista para trás e para frente a partir do presente”. (NUNES, 2013, p. 22).

Em vista disso, cabe exemplificar os marcadores usados por Ismail Kadaré para anunciar a denúncia de um tempo mais fugidivo que o natural em sua narrativa. À princípio, far-se-á uma sequência de citações do texto literário voltadas somente para as aberturas dos capítulos: no 1º – “quando sentia frio nos pés, mexia um pouco as pernas até ouvir o barulho queixoso dos pedregulhos no solo. A tarde morria” (p. 7); 2º – “Fazia horas que Gjorg caminhava pelo Rrafsh, e não havia nenhum sinal de que se aproximava da *kullë* de Orosh” (p. 21);³⁴ 3º - A carruagem continuava a subir sem dificuldade a estradinha montanhosa; 4º – “Quando subia as escadas de madeira que levavam ao terceiro andar da *kullë*, Mark Ukaçjerra ouviu uma voz que o admoestava, baixinho, ‘silêncio, os hóspedes ainda estão dormindo’” (p. 106); 5º – “Gjorg retornou a Brezftoht em 25 de março, viajou quase sem descanso o dia inteiro” (p. 127); 6º – Os Vorps prosseguiram sua viagem. Bessian Vorps observava dissimuladamente o perfil da esposa; e no 7º – “A manhã do dia 17 de abril encontrou Gjorg na Estrada Grande que levava a Brezftoht”. (p. 164).

O advérbio *quando* que inicia o primeiro e o quarto capítulos, em distintos momentos narrativos, para personagens também distintos, apresenta o que Benedito Nunes chama de ordenação dos acontecimentos retrospectiva ou prospectivamente. Para além da caracterização teórica, o uso desse termo, primordialmente na abertura do livro, para falar de Gjorg, na tocaia que fará vítima Zef Kryeqyq, anuncia um ser de passados, de responsabilidade superior a si mesmo, fazendo, portanto, com que fosse dispensada uma apresentação sutil que faria um sumário narrativo antes de começar a história em si.

Para a vida de Gjorg, esse recurso evidencia a finitude. Daí adiante dá-se a decadência nas estradas num caminhar ora memorioso ora sonolento. Essa conotação de tempo final também se dá como a “tarde [que]³⁵ morria”, citada logo no segundo parágrafo. Tudo em volta do personagem contribui para a construção de uma cena superior a persona por que sufocante para ela. Estava ali na certeza de sua obrigação e na torcida por adiar aquela morte que também era a sua.

O verbo *fazer*, indicando tempo decorrido, no capítulo dois, e as datações exatas de 25 de março e 17 de abril, respectivamente, nos capítulos cinco e sete contribuem para

³⁴ Os capítulos 3 e 6 que narram principalmente a viagem de Bessian e Diana Vorps pela montanha não se iniciam com marcadores temporais.

³⁵ Acréscimo nosso.

uma interlocução que coloca o leitor, participante da angústia lida, na contagem do tempo restante para a vida, amedrontado, assim como o narrador e o ser narrado pela certeza da morte. “Dado que o tempo é o elemento da narrativa, assim como é o elemento da vida”. (MANN *apud* NUNES, 2013, p. 7).

Essa apresentação de Gjorg embrenhado com o tempo que lhe é próprio, num emaranhado que possibilita ver *Chronos* com uma “entidade” relevante na história, por que tão enfatizado em todo o texto, leva essa escrita a uma reflexão de Pouillon que diz: “Os caracteres do tempo devem ser respeitados, visto como, seja qual for o modo de compreensão do herói do romance, nós não assistimos a um aparecimento instantâneo, mas sim à sua existência no tempo”. (POUILLON, 1974, p. 111).

Dessa forma, o tempo está para Gjorg como ele está para o tempo numa construção mútua de existência e finitude. Isto se justifica quando Pouillon, parafraseando Sartre e Heidegger, diz que “a temporalidade não é um ser, mas sim um caráter do que se temporaliza” (1974, p. 112). Assim, esse tempo tão proeminente no literário só o é para apresentar o ser que se temporaliza, Gjorg, em sua peregrinação para a morte.

No cinematográfico, esse caráter do que se temporaliza se faz presente em cada imagem/som, pois, segundo Tarkovski, nem mesmo um “objeto morto – uma mesa, uma cadeira ou um copo – enquadrado separadamente de todo o resto pode ser apresentado como se estivesse fora do fluxo temporal, como se fosse visto sob o ponto de vista de uma ausência do tempo”. (1998, p. 78)

Outra forma de considerar o tempo é o de colocá-lo simplesmente como ele é, imutável, soberano como um deus impiedoso, diante do qual as circunstâncias da vida do “herói” é que o faz tão passageiro. E, assim, constrói um ser que passa pelo tempo, “com todos os sofrimentos, noites sem dormir, o silencioso confronto com o pai, as dúvidas, os pensamentos, os tormentos. Ele e o amontoado de pedras, nada mais. Gjorg e a *murana*, completamente sós sobre a face da terra”. (KADARÉ, 2007, p. 128).

Dialogando com o que afirma Deleuze em *Imagem-tempo*, o personagem em silenciosa existência muda, transmuta-se, se faz no tempo que lhe resta. Os acontecimentos mudam Gjorg, mas são os mesmos que acometeram todas as gerações que o antecederam, assim ele é o ser mutante dentro do tempo imutável. Um ser em fluxo de consciência pura, num tempo singular, em uma “sucessão pura, interior, irreduzível à

sucessão do movimento físico, decomponível em movimentos homogêneos exteriores”. (NUNES, 2013, p. 55). Assim:

Há devir, mudança, passagem. Mas a forma do que muda não muda, não passa. É o tempo, o tempo em pessoa, um pouco de tempo em estado puro; uma imagem-tempo direta, que dá ao que muda a forma imutável na qual se produz a mudança. A noite que se muda em dia, ou o inverso, remete a uma natureza morta sobre a qual a luz cai enfraquecendo-se ou aumentando. A natureza morta é o tempo, pois tudo o que muda está no tempo, mas o próprio tempo não muda, não poderia mudar senão num outro tempo, ao infinito. (DELEUZE, 2005, p. 27).

Assim, há em *Abril despedaçado*, tanto romance quanto filme, acima de tudo, o tempo determinado pelo *Kanun* e pelas regras patriarcais. Os deveres a serem cumpridos, as ações a serem seguidas, a *bessa* pequena e a grande, as luas contadas, o dever de pagar pelo sangue na *kullë* de Orosh, os caminhos, a viagem a Ventura, a descoberta do amor, os consertos que de nada servem porque não salvam Gjorg, a rotina fatigante de Tonho e dos seus que não muda. Há a solidão essencial da morte. Há o desconsolo de noites e dias que alongam e correm, passam, apressando sua hora de ser, enfim, “herói” por excelência para os montes malditos, para o sertão do Nordeste.

A obra cinematográfica, também em vista de demarcar esse tempo da história, usa a palavra como auxílio narrativo para situar o espectador do espaço, tempo histórico (Imagem 32a) e meses do ano que a história se passa (Imagens 32b e 32c).



Imagem 32a/ b/c: Tempo cronológico no filme. Fonte da imagem: filme *Abril despedaçado*, 2001

Em outras partes, a montagem conta com os recursos próprios do cinema para contar a passagem dos dias e a caminhada no sentido do tiro fatal. A rotineira vida dos Breves é marcada pela repetição das noites, dos tempos soturnos, priorizadas no filme; pela presença da bolandeira que abre os dias de trabalho, que em bagaços de vidas são emoldurados; pela feitura da rapadura que enfatiza a insuportável lida do raspar, do passar do dia; e pela mesa de jantar da família, que sempre mostra ao fundo uma quase noite,

como réstias de uma luz/alívio negado, ou uma atroz noite fechada, o momento, que ao invés da comunhão, partilha, se reparte nas terríveis migalhas das determinações sobre a vingança.

A cena de abertura do filme traz Pacu-narrador tentando lembrar de sua história. Está escuro. O espectador é situado no tempo histórico e na localização: “Sertão brasileiro, 1910”. Espaço-tempo de uma tradição enraizada de se provar/reafirmar a honra no sangue do outro. A cena seguinte traz um amanhecer, tempo de nascer, e uma camisa ao vento, tempo de morrer, o aviso da cobrança do sangue. Na próxima cena aparece a bolandeira com toda a família ao redor, no escaldante tempo de labuta de seus afazeres e lugares diários.

O segundo ato de uma tragédia anunciada se inicia com a demarcação da palavra sobre a imagem, é fevereiro. O filme convida o espectador a uma contagem do tempo cronológico que se fará intenso em marcas, anúncios, silêncios. Um *flash back* situa a história no passado recente que persegue o presente e o sonho do Menino. Sabe-se aí da morte do irmão. A noite e o dia se cruzam na ficção. É noite, Menino/Pacu dorme e sonha (Imagem 33a), a cena sonhada retoma o dia fatal de Inácio (Imagem 32b). Nesse sentido, “o tempo da narração e o tempo do filme são desta forma confundidos”. (CARRIÈRE, 2015, p. 93). Tonho acalma o irmão e caminha, com uma luz de vela, para o seu pesadelo na sala da casa escura (imagem 33c). Para diante do quadro dos mortos.



Imagem 33a/b/c: Pesadelo que funde o tempo. Fonte das imagens: filme *Abril despedaçado*, 2001.

Na manhã seguinte, o pai visita o túmulo de Inácio. Em seguida há um recorte para a exaustiva rotina na bolandeira. Quase a mesma cena da primeira vez que se vê a

bolandeira no filme³⁶. Enfatiza-se aí a passagem do tempo, na lentidão e peso da rotina. Chega abril, o mês fatal, mês de um tempo que Tonho vai cobrar o sangue do irmão.

O fim desse breve relato sobre o passar das cenas e a montagem nos primeiros minutos do filme é para destacar que no decorrer de quase nove minutos (8min50s) passou-se um tempo antes de fevereiro, todo o mês de fevereiro, março e chegou abril, numa manipulação do tempo que foge absolutamente do real, mas que situa a história numa temporalidade cinematograficamente cronológica.

Esse recurso que encurta as partes do filme anteriores a emboscada que Tonho fará, dialoga com a forma como Ismail situa o leitor na narrativa literária. Nesta, já na primeira página, temos Gjorg na tocaia, e é março, porque seu tempo de vida restante depois da *bessa* pequena conta de 17 de março a 17 de abril. As demais informações sobre o passado da família, a visita do amigo, as tentativas de terminar com a *vendeta* são contadas (pelo narrador e pelo personagem protagonista) a partir dos pensamentos de Gjorg a caminho da *Külle* de Oroshe.

Há um diálogo entre os *corpus* em estudo na perspectiva da brevidade com que o tempo anterior à tocaia é apresentado, no entanto há um descompasso temporal no filme com relação à obra literária, uma vez que Tonho só parte para a tocaia em abril, não sendo demarcado o dia, mas apresentando, do velório adiante, daquela lua cheia até a próxima, seu tempo de vida restante, em despedaçado abril.

Como, então, manter a organicidade do tempo no filme? Essa observação sobre a contagem o tempo, em luas, e da marcação do mês de abril na abertura do terceiro ato de

³⁶ Com relação a repetição de cenas em um mesmo filme, Carrière, em a *Linguagem secreta do cinema*, narra uma situações/fato que elucida e muito a riqueza do fazer cinematográfico, no caso específico com relação à repetição: “Luis Buñuel, ele próprio fascinado pela repetição de uma ação ou de uma frase (como pode ser visto em *O anjo exterminador*), me falava com frequência dessa cena de *Persona*, sem dúvida audaciosa e singular. Em 1972, tive a oportunidade de passar um tempo com Bergman e fiz - em nome de Buñuel e no meu próprio - a inevitável pergunta (que ele, com certeza, já ouvira uma centena de vezes): - Por que essa repetição?”

Ele respondeu, com toda a simplicidade, que aquilo nunca fora sua intenção, nem enquanto escrevia o roteiro nem durante as filmagens. Ele tencionara montar essa sequência de narração do jeito que elas são montadas: em geral, cortando diversas vezes do rosto de uma mulher para o rosto da outra. Então, na calma obscura da sala de montagem, percebeu que não sabia onde cortar, que rodo aquele movimento de vai-e-vem acarretava tensão, tumulto e bruscas mudanças emocionais. Alguma coisa não funcionava bem. Por esse motivo, decidiu manter os dois relatos, idênticos quanto ao texto falado, diferentes visualmente, um após o outro.

Ele acrescentou:

- A história que você conta não é a mesma que a pessoa ouve. (2015, p. 36)

uma tragédia concretizada corrobora com as falas de Carrière sobre a montagem³⁷ e o tempo: “a câmera e a montagem adiantam o tempo e às vezes até mesmo o acelera” (CARRIÈRE, p. 2015, p. 108), criando, com recursos unicamente cinematográficos, a temporalização na história contada. Há uma espécie de “aceleramento”³⁸ nas primeiras partes de *Abril despedaçado*, no entanto, esse tempo fugidio continua a ser demarcado incansavelmente, pela montagem, e pelas constantes entradas de cenas de noite, logo em seguida, dia em diversos momento do filme. Essas, às vezes com muitas informações narrativas, outras, apenas com um marcador que indica o dia ou a noite.

São os “dias filmicos e noites filmicas, que dividem o tempo de uma maneira única, que pertence exclusivamente ao cinema”, (CARRIÈRE, p. 2015, p. 93) que fazem aceitáveis as arbitrariedades mostradas. O filme mostra um total de oito noites, depois que se inicia abril, seguidas de dias cheios de acontecimentos, mas às vezes com apenas uma cena curta, como é o caso da primeira cena que mostra apenas o patriarca Breves diante da camisa com o sangue já amarelado, com duração de pouquíssimos segundos. Essa fluidez das cenas é

O fator dominante e todo-poderoso da imagem cinematográfica é o ritmo, que expressa o fluxo do tempo no interior do fotograma. A verdadeira passagem do tempo também se faz clara através do comportamento dos personagens, do tratamento visual e da trilha sonora — esses, porém, são atributos colaterais, cuja ausência, teoricamente, em nada afetaria a existência do filme. E impossível conceber uma obra cinematográfica sem a sensação de tempo fluindo através das tomadas, mas pode-se facilmente imaginar um filme sem atores, música, cenário e até mesmo montagem (TARKOVSKI, 1998, p. 134).

Segue-se a isso, uma noite bem mais longa, com a cena do jantar (Imagem 34a), para em seguida, em salto narrativo, a imagem do amanhecer de um tempo suspenso/parado de uma bolandeira/relógio que, sem o pio do movimento, anuncia um fim sentenciado (Imagem 34b). Em seguida, no despertar do raiar da insensatez, Tonho recebe do espectral pai, em ofertório de morte, as botas e a arma da tocaia (Imagem 35a),

³⁷ Com relação à montagem, Carrière assevera que “não surgiu uma linguagem autenticamente nova até que os cineastas comessem a cortar o filme em cenas, até o nascimento da montagem, da edição. Foi aí na relação invisível de uma cena com a outra, que o cinema realmente gerou uma nova linguagem. No ardor de sua implementação, essa técnica aparentemente simples criou um vocabulário e uma gramática de incrível variedade. Nenhuma outra mídia ostenta um processo como esse” (2015, p.14).

³⁸ Não na perspectiva de intensificar a quantidade de cenas, recurso muito utilizado nos filmes de ação, mas sim pelo uso da supressão de cenas, que como recurso de montagem, possibilita criar vazios narrativos que automaticamente são preenchidos pelo espectador. Característica peculiar da linguagem cinematográfica.

e em um recorte/salto aparece ele, tragado de uma desazular natureza no qual a luz/luz (Imagem 35b), possível símbolo de refrigério, companhia, se mostra o mais longe do longe. Todas as outras etapas, o período de sono, de arrumação para sair, a própria saída de casa, ou a despedida dos familiares são cortadas/suprimidas na montagem, apresentando apenas o caminhar sozinho, em um entrelugar no limite entre as terras dos Breves e a dos Ferreira.

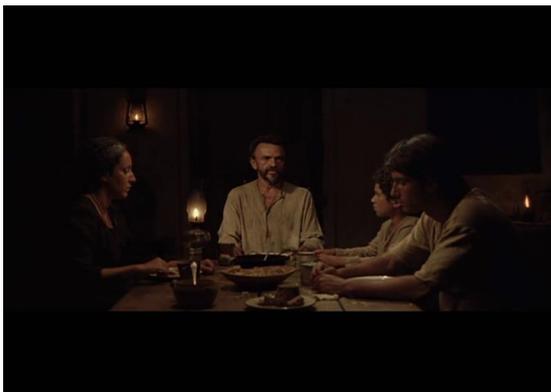


Imagem 34a/b: A voz da Moira vocifera à mesa. Fonte da imagem: filme *Abril despedaçado*, 2001.

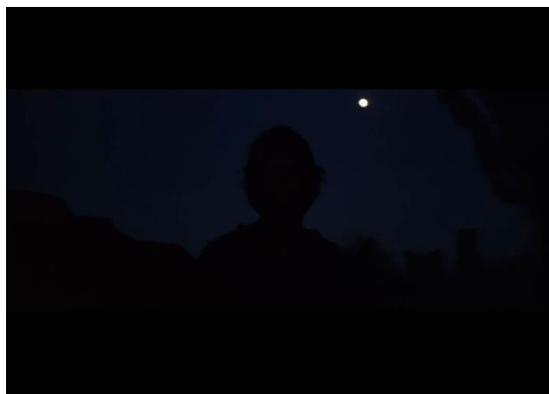
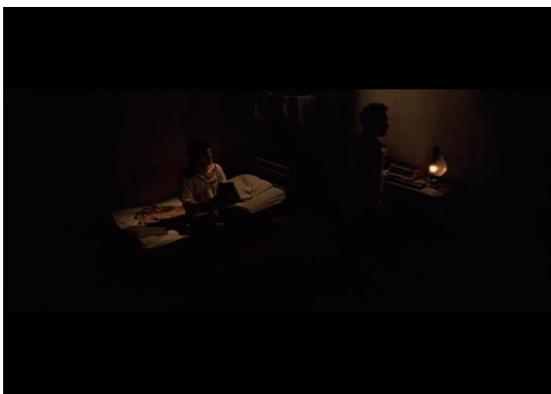


Imagem 35a/b/c/d: Nós no tempo escuro da noite. Fonte das imagens: filme *Abril despedaçado*, 2001.

A sequência seguinte se inicia num *close* dos pés de Tonho que continua a caminho das terras dos Ferreira, tempo de ida sem voltas, abre a cena, em seguida corta para o Menino, que está no balanço, como se em movimento buscasse alçar nos céus um possibilidade outra, porém, bem sabedor das naturezas mortas daquele lugar, só lhes resta o chão de uma terra batida de suor e sangue (Imagem 35a/b). No grande tronco seco, queima a tentativa de, através do balançar, espantar os sortilégios de uma desdita vida para, quem sabe, em voos outros frutificar possibilidades outras (Imagem 35c). No descompasso, mais uma vez o andar de Tonho entre a vegetação seca, para em seguida,

já sob a voz crítico-narradora de Menino, mostrar a cena dele mesmo fazendo os trabalhos rotineiros e contando das brigas entre as famílias que se fazem olho por olho.



Imagem 36a/b c: À busca de liberdade. Fonte das imagens: filme Abril despedaçado, 2001.

Nesse interim, elenca-se o que Carrière fala sobre o problema do tempo no cinema, destacando-se, aqui, ainda, a importância do espectador, da plateia para a validação da verdade contada na ficção. O entendimento de quem assiste ao filme precisa ir além das sequências apresentadas, uma vez que os recortes são necessários por motivos de tempo e de estética. Assim, a montagem, as colagens, os recortes, as partes suprimidas e subentendidas formam o filme e são a linguagem cinematográfica.

O problema do tempo, ou melhor, da duração cinematográfica, que deve ter parecido meramente técnico ou estético, quase inevitavelmente se relaciona com outros aspectos do complexo e indefinível relacionamento que o cineasta mantém com a plateia. Lidar com o tempo, quer seja para acelerá-lo, ralentá-lo, cortá-lo, ou emenda-lo, dissecá-lo ou até esquecê-lo, é um componente orgânico da linguagem do cinema, uma parte de sua sintaxe, do seu vocabulário. (CARRIÈRE, 2015, p. 113).

Essa concretude e fluidez do tempo no filme de Walter Salles se realiza no vai e vem de noites e dias que se enlaçam com a contagem necessária até a chegada da próxima lua, lembrada por Tonho e pelo pai. São, pela pressa com que passam as *bessas* buscadas na narrativa literária que assinalam para uma demarcação precisa do tempo. Nesses períodos, em entorpecida existência ambos personagens protagonistas sabem da desproteção e da finitude que os cerca. A primeira *bessa*, de vinte e quatro horas, não especificada no filme, suspende o derramamento de sangue na aldeia e alivia os corações aflitos. É o luto. O lamento. A segunda *bessa*, de trinta dias, quatro luas no filme, é a espera, a desilusão, a aspereza da obrigação de um sangue a ser derramado.

Bessa é “palavra empenhada, noção fundamental do código de honra albanês, para indicar uma trégua antes da retomada da *vendeta*” (p. 12). Antes que “os mediadores fossem solicitar a *bessa* de vinte e quatro horas em benefício dos Berisha” (p. 12), toda a clã estava em perigo, pois “os Kryeqyq, cegos de dor, tinham então o direito de atirar em qualquer membro do clã Berisha”. (p. 13). Nesse sentido, esse era o tempo da irracionalidade, da emoção, da perda por excelência. Do viver humano na lida com a morte. Eles eram, nesse tempo antes da palavra empenhada, humanos em paixões e vinganças. Depois dela, ou a morte ou a *kullë* de enclausuramento³⁹ para viver na cegueira por não poder ver o sol.

Dessa forma, o fato de “a família dos Kryeqyq abrir *bessa*” (p. 13) gera um agradecimento inesperado de voz indefinida na história. É a voz de um povo sem rosto que agradece pelo dia no qual não se derrama sangue: “Louvado seja Nosso Senhor! Pelo menos por um dia não se derrama mais sangue... suspirou uma voz rouca por traz de uma porta” (p. 13). Toda a aldeia e as famílias envolvidas na *vendeta* ficam num suspense até que a notícia da concessão se espalhe.

Além dessa angústia coletiva até que se soubesse da *bessa* pequena, todos, e em especial, o *gjaks* participaria da cerimônia e do almoço fúnebre. Esse instante pode conotar uma tomada de consciência do ato praticado. Estava Gjorg no ambiente, “com os olhos tão frios como aquele dia de março” (p. 14). No lugar do perigo, mas protegido pela *bessa*. “Amanhã, depois de amanhã, talvez. Caso a aldeia solicitasse a *bessa* de trinta dias, ele teria mais quatro semanas de paz. Depois...” (p. 14) é tempo incerto. Por enquanto, ele era o autor de toda aquela obra fúnebre e de sua própria cena de morte, mas ali ninguém atiraria.

Gjorg cumpria sua obrigação. Mesmo pensando, jamais fugiria, por mais que esse pensamento lhe povoasse a imaginação, conflituoso, ele chega à conclusão de que deveria fazer tal qual seus avós, bisavós, tataravós, cinquenta, cem, mil anos antes. Cumpriria as regras no *kanun* no tempo dele. Esse tempo determinado pelo código albanês e vivido de forma singular pelos *gjaks* da cena acolhem os tempos ditos em *Sujeito tempo e espaços ficcionais* (2001), de Luis Santos e Silvana Oliveira.

³⁹ Casa, onde, passado o prazo da *bessa*, refugiavam-se os *gjaks*. As janelas dão para todos os caminhos da aldeia, de modo que ninguém possa se aproximar sem ser visto pelos enclausurados e há uma janela voltada para a porta da igreja, para o caso de uma reconciliação. (KADARÉ, 2007, p. 95)

Os teóricos fazem uma abordagem do tempo ficcional como atrelado ao tempo daquilo que é narrado. Assim, a história propriamente dita traz dimensões temporais, tais como as concessões das *bessas* e as passagens de dias e noites, aos eventos relatados, garantindo um ritmo narrativo, além de uma percepção subjetiva dos acontecimentos espaço/temporais pelas vivências dos personagens.

Segue-se, assim, a um encadeamento narrativo no tempo e no espaço das montanhas albanesas. Aquela tratava-se da primeira morte decorrente de *vedeta* naquela primavera. “Gjorg comportara-se com sensatez. O sangue derramado na véspera obedecera ao costume, com certeza lhe concederiam a *bessa* de trinta dias”. (p. 16). “Os kryeqyq concederam a *bessa* grande à tarde, pouco antes de acabar o prazo da pequena” (p. 17), e começava ali os dias mais angustiosos do personagem, de vazio e isolamento do mundo dos vivos.

Depois de saber da *bessa* de trinta dias, Gjorg percebe-se fragmentado, dividido entre os vinte e seis anos vagarosos que vivera até ali e as impetuosas quatro semanas que lhe restava para viver. Percebe com a clareza dos condenados que sua única existência se acha despedaçada entre 17 de março e 17 de abril. Ele era “tal qual dois galhos quebrados cintilando na geada” (p. 17). Assim, ele metaforiza sua própria dor e percebe-se parte daquele espaço como qualquer coisa bem menor que a vida humana a modificar a paisagem. “Abril desde já se revestia de uma dor azulada”. (p. 17).

Na adaptação, Tonho, depois de rezar pelo morto, pede a palavra com o patriarca da família Ferreira. Este com a ferrenha urgência de esmagar os Breves, concede a trégua, a mesma que o neto recebera, mas adverte a Tonho, de uma forma que faz lembrar Gjorg e o narrador contando os seus dias restantes: Tonho teria, a partir dali a vida dividida em duas. Colocando a tarja preta (Imagem 36a), sob a fala: “de um morto para outro”; “até a próxima lua”, indicando sua vida dividida entre os vinte anos já vividos e o pouco tempo que resta para viver, até que o sangue da camisa amarele.



Imagem 37a/b/ c: A herança de um morto para outro. Fonte das imagens: filme *Abril despedaçado*, 2001.

O Ferreira, assim como o pai de Tonho se faz o guardião das regras da morte, são os *Kanun* da adaptação. À cena da trégua, Tonho e o Ferreira, perto de um relógio, sob o tic tac massacrante de um tempo preso, marcador do peso da vingança. O Ferreira indica, como uma *moira* impiedosa, a cada batida do relógio, que “mais um, mais um, mais um, é menos um, menos um, menos um” (Imagens 36b e 36c). O som do relógio batendo como a consciência de Tonho de que a partir do tiro que deu contra o Ferreira, sua vida passa a contar, diminuindo.

No romance, para Gjorg, a espera do dia 17 de abril transcorre com a naturalidade prevista, para os outros, para Gjorg há a certeza íntima de solidão: a ida até a *kullë* de Orosh para pagar o sangue e depois as andanças pelas montanhas, talvez para encontrar-se ou mesmo perder-se de seu destino, coloca-o, na maior parte do caminho, “em deserto” (p. 21) ou diante de montanhese quase tão solitários quanto ele, que “ao longe davam a impressão de não ter substância, como tudo o mais naquele dia nebuloso” (p. 21).

Ele é o ser só e sem voz envolto com memórias sobre a *vendeta* que destrói seu clã desde muito. Recorda a camisa de Mëhil, o amarelar do sangue, os pesadelos, a consciência de que deveria matar, a passagem do tempo sem que a vingança fosse feita, o erro na primeira tocaia, a ira do pai, o preço pago pelo erro, a noiva que ele perdera, a impossibilidade de conhecer o amor, as declarações do *kanun* sobre quase todas as coisas que ele sabia de cor.

O tempo se apresenta numa “mesma tarde sem fim que não cessava de se arrastar”, e “anoitecia”, e se fazia “manhã naquele longo dia.” (p. 44). Caminha Gjorg, “vagueando pelas estradas com aquela tarja negra na manga como espectros do nevoeiro” (p. 58) até encontrar um motivo para continuar andando, como em busca, dessa vez, da própria vida. Diana⁴⁰ e Gjorg se encontram nas montanhas para um despertar mútuo de interesse e pesar, de olhares perdidos e sonhos não nascidos.

Pela primeira vez, desde que conhecera Bessian, ela se sentia livre para pensar em alguém. E pensava nele, no montanhês que estava de licença neste mundo, uma licença curta, pouco mais que três semanas, e a cada

⁴⁰ Em paralelo a história de Gjorg, o livro traz também uma narrativa que fala de Bessin Vorps e sua esposa, Diana, que vão passar a lua de mel nas montanhas. Ele, escritor, apaixonado pelo tema da morte e do *amigo* regido pelo *kanun*, tematiza a vida das montanhas em seus livros. Ele é um que idealiza a vida e a morte regidas pelo código moral. Ela, quando se depara com a realidade, antes vista de modo ficcional e idealizada, se emudece e muda tal qual os envolvidos em *vendeta*. Vive uma espécie de encantamento por Gjorg. Depois de encontrá-lo, passa a olhar a montanha para revê-lo, talvez, na esperança de salvá-lo e salvar-se a si mesma daquela angustiada existência.

dia que passava ela minguava ainda mais. [...] nunca um olhar de homem a perturbara daquela maneira; (p. 96); Diana recordou com uma nitidez insuportável a imagem dele, o que passara por aquele inferno. Gjorg!; O Hamlet das montanhas, o meu príncipe negro” (KADARÉ, 2007, p. 96 / 105).

A narrativa, em sua abrupta realidade ficcional, apresenta e afasta o casal que sequer se forma. Diana passa a buscar Gjorg em seu olhar pelas montanhas e Gjorg tem em si uma única esperança, rever a mulher: “o verdadeiro motivo da viagem se esclareceu implacavelmente” (p. 131). Ele queria de novo “aquele olhar, que ao mesmo tempo que despertava o desejo, aplacava e conduzia para longe, além da vida, até um lugar de onde se podia avistar a si próprio com tranquilidade” (p. 132).

Gjorg passa a ter um motivo para caminhar, para buscar Diana, “como uma borboleta atingida por uma locomotiva negra, fora tocada pela tragédia do Rrafsh e sucumbira” (p. 167). Assim, o dia 17 de abril encontrou-a partindo daquelas montanhas e a Gjorg na Estrada Grande, sob um sol impiadoso de quase meio dia, na última manhã de sua vida livre, o seu fim. “Ele ergueu os olhos para o céu. Mais um pouco o prazo da *bessa* se esgotaria. Então ele ficaria fora do tempo do *kanun*. ‘Fora do tempo’, repetiu consigo” (p. 166), fora da vida.

A viagem que Gjorg faz sozinho, numa busca que só depois é compreendida por ele, Tonho faz com Clara. O reencontro entre Gjorg e Diana no romance é concretizado no filme. Ele vai com o circo conhecer um além jamais visto. Os dois, Tonho e Clara caminham para a libertação, cada um de sua prisão singular.

Tonho sai do reduto da morte, mas a leva, no braço porque deu o tiro da vingança, deu o tiro pela única coisa que restava aos Breves, a honra. Mas além disso, leva a esperança de estar ao lado de Clara, na carroça (Imagem 37a), a transmutação da carruagem não alcançada por Gjorg, no romance. Nesse transporte, também, há a simbologia dos ciclos retrógrados que perseguem Tonho, mas as rodas da carroça, que o leva a Ventura, num girar para a frente (Imagem 37b), exhibe-se a chance de perceber que outras pessoas vivem sem a obrigação que lhe tira a vida e caminham para conhecer horizontes outros sempre lhe negado.



Imagem 38a/b: Viagem sobre as rodas do tempo. Fonte das imagens: filme Abril despedaçado, 2001.

Clara e Tonho vivenciam a consciência da libertação. A angústia que silencia Diana e leva Gjorg para sua busca incessante se torna liberdade e riso na adaptação. Clara, em diálogo com Diana, a deusa da caça, encontra em Tonho, também, seu impulso para sair de perto de Salustiano (Luiz Carlos Vasconcelos) para viver sob outra medida. Eles vivem, na cena da corda, uma epifania (imagens 38a/b/c/d). Enfim, compreendem, os dois, que a essência da vida pode estar distante das coisas que eles sempre conheceram.



Imagem 38a/b/c/d: Epifania, o encontro. Fonte das imagens: filme Abril despedaçado, 2001.

O girar da corda, ao comando de Clara, se faz de forma contrária ao girar das imagens cíclicas com que Tonho sempre lidou em Riacho das almas, principalmente na

labuta com a bolandeira, que girando em sentido anti-horário e fincada ao chão, sob o comando do pai tornava até os bois autômatos.

Ao contrário da bolandeira, o girar as cordas se faz no sentido horário, anunciando um tempo futuro. Nesse momento epifânico, os personagens agitam a brincadeira numa perspectiva de risos e voos antes negados. Clara, no alto, voando apegada a corda que Tonho impulsiona, e ele, numa demora maior de se desligar da tradição que o agarra pelo braço, estimula a transformação da personagem feminina, mas continua ligado ao chão, à terra que lhe corrói a vida. A viagem de Tonho, ao contrário da caminhada de Gjorg, não é solitária, é de descoberta mútua, dele e de Clara. A viagem, que no filme é a aproximação da vida, no romance, não passa da caminhada ao encontro da morte.

No romance, o peso da solidão que acompanha Gjorg em toda a narrativa se realça, na sua busca por Diana e no fim da *bessa*. Encontra-se num tempo perdido, de ninguém, nem de si mesmo, “um tempo além da *bessa*, que já não lhe pertence, sem dias, estações, anos, ou futuro, um tempo geral com o qual ele não tinha nada a ver” (p. 168). Seguiu pela Estrada Grande, “de tempos em tempo Gjorg erguia os olhos para o céu”, em uma espécie de súplica para que o implacável tempo esperasse que ele se protegesse ou mesmo para que os deuses desconhecidos lhe realizassem o último desejo de vê-la ainda uma vez.

O instante de Gjorg chegara quando ele sentira no ar as primeiras friagens do crepúsculo e uma voz que mandava lembranças de Zaf Kryeqyq. “Isso é tudo e até que durou demais” (p. 174). Gjorg, em devaneios de quase morte confunde-se com o algoz que fora e é, na e da sua morte. Fecha-se o ciclo e inicia-se outro. O sangue cobrado. Vingado. Gira-se o moinho da morte. De novo e mais uma vez. Dali adiante, no para sempre que ele jamais saberá.

Ouve-se, lê-se, na narrativa, no último parágrafo, a desesperança:

Ainda ouvia os passos se afastando e ficou a indagar de quem seriam. Pareciam-lhe familiar. Ah, claro, ele os conhecia bem, assim como conhecia as mãos que tinham virado... “eram as minhas”, disse. Em 17 de março, na estrada perto de Brezftoht... Por um instante perdeu a consciência, depois voltou a ouvir os passos e voltou a pensar que eram o seus, que era ele e ninguém mais quem fugia assim, deixando para trás, estendido no caminho, seu próprio cadáver que acabava de matar. (KADARÉ, 2007, p. 174).

“A morte é uma louca ou o fim de uma fábula?” Escreveria Guimarães Rosa⁴¹. Impiedosa. Entrelaçada pelas palavras do *Kanun* e pela necessidade de cumpri-lo e sumir ou de não cumpri-lo e também morrer. Todos os caminhos de Gjorg o levariam ao mesmo lugar. A louca da morte no fim da trajetória. Não havia Clara ou Pacu que a salvasse. Diana saía dos “montes malditos”, como a deusa da castidade.

Para a adaptação cinematográfica, ainda, em diálogo com a narrativa analisada põe-se mais questões, para além das diferenças entre uma estética e outra. Põe-se, mais uma vez, a tão dita esperança que povoa o imaginário do leitor nas tantas solidões e questionamentos mudos de Gjorg. Em diálogo com o poema “Quem me leva os meus fantasmas”, de Pedro Abrunhosa, continua-se o olhar para o tempo e as novas esperanças, por vezes, estampadas na obra cinematográfica:

De que serve ter o mapa
Se o fim está traçado
De que serve a terra à vista
Se o barco está parado
De que serve ter a chave
Se a porta está aberta
De que servem as palavras
Se a casa está deserta

Todos os questionamentos elencados no poema parecem enredados com o caminho que será/foi seguido por alguns personagens do filme em estudo. Tendo ele sido criado, baseado na obra literária albanesa, não seria mais óbvio que o fim fosse o mesmo? Que Tonho, de alguma forma, representando o personagem protagonista do literário, também tivesse o mesmo destino que ele. O fim não deveria estar traçado desde o princípio?

Mas talvez a esperança/chave que ainda lhe restava, a ele, à Diana, ao leitor insatisfeito com o final, trariam como presente, de um tempo também presente porque o dizem assim, o cinematográfico, presentificador da narrativa fílmica, de Walter Salles, o seu *Abril despedaçado* (2001), Tonho que sobrevive ao cruel destino e à impiedosa morte.

Assim, inicia-se com umas questões levantadas por Tarkovski pensando o cinema e sua matéria no livro *Esculpir o tempo*, dando conta de um tempo no cinema que é

⁴¹ Uma referência ao conto “Palhaço da boca verde”, do livro *Tutaméia: terceiras estórias* (1976), de Guimarães Rosa.

concreto e realístico aos olhos do espectador, ao passo que se faz em imagem e foge ao literário. Apenas é o tempo do cinema:

Na forma de que o cinema imprime o tempo? Digamos que na forma de evento concreto. E um evento concreto pode ser constituído por um acontecimento, uma pessoa que se move ou qualquer objeto material; além disso, o objeto pode ser apresentado como imóvel e estático, contanto que essa imobilidade exista no curso real do tempo. A força do cinema, porém, reside no fato de ele se apropriar do tempo, junto com aquela realidade. O tempo, registrado em suas formas e manifestações reais: é esta a suprema concepção do cinema enquanto arte, e que nos leva a refletir sobre a riqueza dos recursos ainda não usados pelo cinema, sobre seu extraordinário futuro. (TARKOVSKI, 1998, p. 71).

O filme domina o tempo. Prende-o e o eterniza em sua contação, mostraçãõ. Conta a história e a presentifica ao mesmo tempo em que a perpetua. A história é, na tela, no contato com o espectador, um presente da história contada e da experiência de ver, que é vivenciada, presentificada todas as vezes que é vista/revisitada/revista. É a experiência mesma, do que fala também Tarkovski de um espectador que está em busca “do tempo perdido, consumido ou ainda não encontrado” (1998, p. 71).

Jean-Claude Carrière fala também desse tempo que é próprio do cinema, em sua linguagem secreta, talvez mais secreta porque incompreendida ou mesmo querida como o tempo do literário. Ele fala de um tempo que é formado, inclusive pelo espaço, e que ameaça romper a narrativa, debilitar seu interesse, de forma que “o tempo da narração e o tempo do filme são confundidos”. (CARRIÈRE, 2015, p. 93). Assim, estabelece-se uma dificuldade de se diferenciar o tempo ficcional, distanciado do tempo de feitura do filme. Esse elemento narrativo põe o fazer do cinema pelos cineastas como momentos de tensão com a história a ser contada na lida com o determinador tempo. Nesse sentido, Carrière complementa, dizendo que “lidar com o tempo, quer seja para acelerá-lo, dissecá-lo ou até esquecê-lo é um componente orgânico da linguagem do cinema, uma parte de sua sintaxe, do seu vocabulário” (CARRIÈRE, 2015, p. 93).

Ainda para Carrière, o trabalho com o tempo no cinema dá uma consciência de estar diante do invisível e imponderável, do que ilude aos olhos, existe, mas não pode ser visto. O teórico fala do tempo que, como um mágico, ilude e mostra apenas o que quer que seja visto e nada mais. Ao que completa afirmando que “como num jogo, a sequência

do tempo no cinema obedece a certas regras secretas e até a certos truques, que ninguém está ansioso para revelar”. (CARRIÈRE, 2015, p. 94)

Em vista disso e do que é disposto em *Abril despedaçado* (2001), pode-se propor um desfraldar entre o dito pelo teórico e o que se passa na adaptação, já apontada em diálogo com o literário, mas que nesse elemento narrativo, tempo, desnuda em imagem a angústia narrada no livro, da andança com o tempo, sempre calculado e ameaçador, estampado ora em explicitamente, ora camuflado em volteios de imagens, objetos, movimentos entre outros.

Assim, o filme, desde dos primeiros minutos contabiliza o tempo restante ao protagonista Tonho. O faz por recursos próprios do cinema, em uma ambientação de finitude. Tempo presente que corre e se faz passado, apressando a hora da morte de Tonho. Vale destacar que nessa narrativa o protagonista ganha substância, características físicas negadas ao personagem das montanhas albanesas.

A imagem possibilita esse olhar para um ser mais concreto, e ao personagem são acrescidos características peculiaridades, únicas que são concretizadas não só na maneira como mostradas, enquadradas, e também interpretadas, mas e, inevitavelmente, no próprio aspecto físico (*physique-du-rôle*) “emprestrado” pelo ator que o interpreta, bem como a sua voz, seu gestual e tudo mais. Como exemplo, inevitável não pensar, na mãe de Tonho, interpretada por Rita Assemany, que empresta à matriarca dos Breves a esqualidez de uma dor que habita corpo e alma. De um ser que para ela só resta os bagaços, como afirma Menino. Pois, nela é imposto a sisudez de um tempo de silêncio, de gestos, olhares, voz sussurrada, de mãe/mulher amordaçada. Tanto é, que dos Breves, é a única a não ter nome, sendo designada/nominada por um papel a ser cumprido, o de ser mãe.

Os marcadores temporais do filme abrem a apresentação numa datação histórica, logo na abertura, “Sertão brasileiro, 1910”. Essa data somada ao ambiente e espaço em que a narrativa se passa sugere um tempo de história verídica, sendo assim, de uma história baseada, para além da história de Kadaré, nas histórias que se passaram, e são presentes nas contações de memórias das gentes do Nordeste do país, nos seus inúmeros, trágicos-secos, Riachos das Almas. Ou mesmo de histórias humanas de espaços e tempos outros de muita animalização do ser.

Em seguida, o tempo se faz em sutil apresentação pela bolandeira que os Breves usam para o trabalho, que gira em sentido anti-horário, como que numa denúncia de que a vida que a impulsiona vive de passado ou não acompanha o girar, o pulsar de vida, olhando sempre para trás, para as mortes contabilizadas. A bolandeira, além de representar esse antigo, teimosamente fincado no desenraizado labor arcaico do fazer existir, em sua forma circular, como é mostrada, se parece as entranhas/engrenagens de um grande relógio que mede, range, moi, trucida a vidas daqueles que ali habitam (Imagem 39a/b/c). Tal qual uma camisa que denuncia a angústia do morto pela demora da vingança. A sua cor, de um amarelar de um sangue derramado (Imagem 40a/b), também, é um marcador temporal vivo na família dos Breves e dos Ferreiras.



Imagem 40a/b/c: As marcas do tempo cíclico. Fonte das imagens: filme *Abril despedaçado*, 2001.

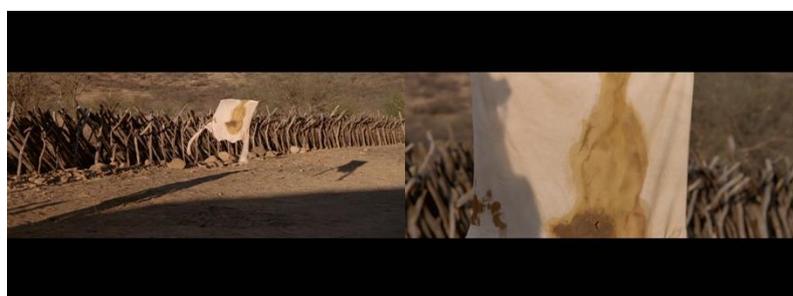


Imagem 40 a/b: A cor do tempo passado. Fonte da imagem: filme *Abril despedaçado*, 2001.

Outro elemento narrativo que cabe ser destacado se volta para o fato de que o foco narrativo em primeira pessoa se apresenta *in última rés*. Começa retomando uma cena do fim da história, pela voz de um narrador Menino que tenta lembrar a história dele, de Tonho e de uma camisa ao vento. A rememoração se dá num tempo de um possível anoitecer, como término de uma jornada, ou amanhecer, como início de uma outra história a ser contada. No escuro se faz o tempo da busca, na dificuldade de memória de Pacu para a história a ser contada. No fim-escuridão de um tempo, no qual, ambos, personagem

e espectador, são caminhanças de um saber inevitável, de uma tão indesejada das gentes poetizada por Manuel Bandeira⁴².

Lembrar é também reescrever a história dele e do irmão. Portanto, tentar um novo amanhecer. Um presente se construindo, carregando o passado já caminhado, porém deixando partes pela urgência de outros futuros. Assim, o Menino, narrador da própria história, sabe-se depois, é o determinador do desfecho da narrativa fílmica, para ele e para o irmão.

Essa imaginação, do personagem que divide o protagonismo com Tonho e narra a história, contribui para o que Carrière diz a respeito da força da imaginação no contato com o tempo e a realidade: imaginação e memória se unem diante de uma “realidade que não é suficiente. Dando espaço ao imaginário para que esse se introduza nessa realidade, desfigurando-a, intensificando-a”. (2015, p. 131).

Essa imaginação é intensificada pela simbologia do livro, dado a ele por Clara, que possibilita o conhecimento de novas histórias e de uma libertação figurada, do ser daquele meio, criando uma imagem-tempo passível de quebra e de projeção de futuro.



Imagem 42: A fuga pela imaginação. Fonte da imagem: filme *Abril despedaçado*, 2001.

É nele e através dele, tempo de ler e se ler, que o Menino se faz Pacu, peixe de água doce que mesmo no riacho seco das almas, teima a existir (Imagem 40); que como peixe típico do pantanal mato-grossense, da bacia do Prata, é marcado, nordestinamente, por um desejado “paraíso” de um imaginado imenso grande rio do sul. Nele, e ele sabe, não há o mar de esperanças de uma Baleia, mas há um mar a ser presenteado a Tonho que a tudo verá como um imenso preazal nos céus das amarras rompidas.

Pela natureza desse personagem em sua constituição temporal, o Menino/Pacu burla o destino e quebra a sequência de morte e andança pretérita do/no tempo. Ele age no meio da cegueira dos outros e traz uma anulação para as obrigações com a morte, mesmo com a sua morte, como um Mestre Carpina cabralino, ele vê um possível “brotar

⁴² Referência ao poema *Consoada*, de Manuel Bandeira.

como [...] vida explodida; mesmo quando é assim pequena a explosão como a ocorrida (*o estampido da arma de fogo, o barulho das onda do mar*)⁴³, [...] mesmo quando é a explosão de uma vida [...].

O menino dessa narrativa, que a conta numa paixão de espectador, toma para si o lugar de “herói” trágico porque não aceita a morte para o irmão, não entende a falta de racionalidade e a entrega à morte, por ela mesma. Ele, mesmo não sendo Édipo ou Antígona, também sofre o castigo da moira por interferir no girar do tempo e do destino.

Assim, pode se afirmar que essa ação de rememorar a própria história de forma a modificar o passado é um modo, de no ficcional, trazê-lo ao presente, com o fim de refazê-lo. Aqui, em diálogo com Tarkovski e Carrière, usa-se a afirmação de Benedito Nunes, de que “o pretérito assinala que há narrativa, e não o fato de que ela se realiza para trás no tempo que passou” (NUNES, 2013, p. 38), para enfatizar a relação desse filme com o tempo ficcional próprio de sua história, apresentado numa perspectiva de modificar o presente e o futuro, assim assinalando o passado que se presentifica na tradição de morte.

A luta do menino e a labuta com um tempo, que parece passado em seu próprio presente, dialoga com o que é contado sobre a cultura japonesa, por Tarkovski, em *Esculpir o tempo*. O teórico apresenta a história de valorização do que é velho vivenciada na cultura oriental, como uma forma de apreender o tempo e, portanto, dominá-lo. O teórico o diz da seguinte forma:

A todos esses sinais de uma idade avançada eles dão o nome de saba, que significa, literalmente, corrosão. Saba, então, é um desgaste natural da matéria, o fascínio da antiguidade, a marca do tempo, ou patina. Saba. Como elemento do belo, corporifica a ligação entre arte e natureza. Em certo sentido, poder-se-ia dizer que os japoneses tentam dominar e assimilar o tempo como a matéria de que é formada a arte. (TARKOVSKI, 1998, p. 66/67).

Assim sendo, o livro do Ismail Kadaré e o filme de Walter Salles podem ser considerados expressão desse “saba”, revisitado por Tarkovski, pois ambos em fascínios de tempos, ora trágicos ora encantados, materializam as marcas da condição humana de ser.

⁴³ Acréscimo nosso.

Tonho faz parte de uma história, assim como a de Gjorg, cheia de passados. Limitada. Com tradições que corroem a existência. Com um tempo contado. Com emoções abortadas. Vivem, ele e Menino, o narrador de si e inventor de outra história para o irmão, uma história que começa em fevereiro e terminaria em abril. Termina para Menino em abril, para Tonho se inicia em uma possibilidade além-mar.

Deve ser uma queda d'água, disse consigo e de fato o era. Quando se aproximou e a viu, deteve-se maravilhado. Jamais em sua existência vira uma cachoeira tão fascinante. Era diferente das outras, sem espumas, sem respingos, e deslizava uniformemente ao longo do penhasco verde-escuro como uma cabeleira densa. (KADARÉ, 2007, p. 165)



Imagem 43: Enfim, em frente ao mar. Fonte da imagem: filme Abril despedaçado, 2001.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O romance *Abril despedaçado*, de Ismail Kadaré faz uma retomada da tragédia e apresenta uma especificidade trágica das montanhas albanesas. Não uma tragédia resultante da ira de alguma divindade por uma desmedida humana, mas uma tragédia seguida à risca e às claras por uma comunidade inteira. Às claras porque todos sabem dos passos dos “heróis” trágicos daquele ateliê da morte e estão ali para garantir que o tradicionalismo seja mantido. Como *Moiras*, todos, velam pelo cumprimento do destino mais cruel e desnudo de personas como Gjorg, o protagonista.

O protagonista Gjorg vive o absurdo do código que vigora em sua aldeia, não se vê com escolhas, é uma marionete que não consegue externar seus mais simples questionamentos. Ele é parte/agente e vítima da cena fúnebre da qual participa. Ao indagar-se: “sou livre?”, esbarra com a falta de perspectiva, vive guiado pelos cordéis do *Kanun* (cânion, código de direito consuetudinário) onde e pelo qual não existe escolha.

O conjunto ficcional do romance, também, apresenta Bessian Vorps, um estudioso com curiosidade intelectual sobre a vida e a cultura do povo das montanhas, porém, encantado com o maldito que envolve o Rrafsh, dize-o, nem bom nem mal, “terrível, absurdo, absurdo e fatal. Como tudo o que é grandioso” (KADARÉ, 2007, p. 65). Esse grandioso poder que envolve e nebulosa toda a vida nas montanhas, que cala e apequena Gjorg diante da tradição, alheia e silencia Diana Vorps, cala-a diante da tragédia. Como se também eles, os visitantes recém-casados, Bessian e Diana Vorps, curiosos, tivessem que pagar o tributo que todos pagam por viverem ali.

O filme *Abril despedaçado*, de Walter Salles, tematiza essa mesma tragédia, do literário de Ismail Kadaré, no entanto, a faz com a pulsação necessária à ambientação Nordestina. O trágico de Tonho, o protagonista transmutado de Gjorg, é vivido em sua cena particular, impulsionada pela briga por terras entre as famílias Ferreira e Breves, garantida pelas exigências de um patriarca que, também, como o *Kanun*, é rígido para manter o tradicionalismo e defender, acima de tudo, a honra.

A adaptação, pela liberdade de fazer o novo, inspirada no romance, cria e se apropria da ausência de fala do personagem Gjorg. Assim, apresenta no audiovisual o personagem Menino/Pacu, que é, por assim dizer, a voz de liberdade silenciada de Gjorg, no literário, e de Tonho, no filme. O Menino, personagem que não existe no romance

crece como parceiro de protagonismo na história do irmão Tonho, sente as dores da própria vida com mais clareza que o irmão e sonha com a liberdade que falta em seu espaço de morte, no entre muros de obrigações e limitações da vida.

Nesse viés de criar o novo na adaptação e não só repetir as imagens suscitadas pelo romance, tem-se no filme a personagem Clara que chega a Riacho das Almas com o padrinho Salustiano. Ao contrário de Diana que se cala diante das tragédias vivenciadas nos montes albaneses, Clara reage a sua própria insatisfação em acompanhar e ser parte do espetáculo do padrinho, no circo e na vida, por isso fala e age em nome de sua própria liberdade e da liberdade de Tonho.

Nesse sentido, esses dois personagens, Menino e Clara, são diferentes do que se teria se a adaptação não tivesse liberdade criadora, se o processo de entendimento de um texto para criar um filme fosse limitado nos moldes da comparação valorativa (do quanto mais parecido melhor). Ao contrário disso, por serem transgressoras e libertárias, por destoarem do que acontece no romance, essas personagens valorizam a angustiada apresentação do sonho calado e impossível de Gjorg, no romance, e colaboram para a efetiva libertação de Tonho, no filme.

Assim, de acordo com a proposição inicial da pesquisa, verificou-se a forte identidade da obra fílmica que cria ao passo que recria a história de Ismail Kadaré. A manutenção da tragédia ambientada no Nordeste do Brasil, assim como os elementos formadores desse trágico brasileiro, em uma briga por terras e em defesa da honra, apresentam uma ficção muito mais próxima da realidade quase lendária, não fossem tão presentes essas narrativas no cotidiano oral do interior do Brasil.

Nesse sentido de valorizar aspectos não destacados no romance, a dor de ser mãe de um herói da *vendeta* também é mais enfatizada no filme, uma vez que a mãe do romance nada fala, não é apresentada em suas características. A mãe do filme, rígida como uma nordestina castigada pela tragédia, fala, aparece com sua face de dor e lida diária com o amargor de perder seus filhos para a morte, para o pai, para a vingança. Acolhe-se na sua religiosidade, tão seca e mórbida como quase tudo o que a cerca.

Desse modo, os textos dialogam entre si por tratarem do humano na lida com o trágico, com o tempo de *bessas* e de luas, com o andar levando a morte ou correndo dela; com as asperezas dos lugares onde habitam, do gelo ao seco, e se diferem por serem obras

de especificidades diferentes, por serem duas, em diálogo, por não serem cópias dos textos com os quais dialogam, uma vez que o dialogismo não se dá apenas entre os Abris.

Essa história não acaba aqui. E não se faz finita pelas possibilidades múltiplas de dizer e redizer pela própria voz os ditos de outros. Não tem fim porque na vida e na arte há infinitudes de combinações que dialogam e se prolongam, formando o original onde se tem adaptação, recriando para outros públicos textos tão perfeitamente situados em sua mídia e cultura, que não se concebia em mudança. Necessária. Humana. Dialógica. Intertextual. Entre abris despedaçados.

As veredas indagadas até aqui são parte de um caminho, sabido, de ansiedade e de descobertas, só possibilitado pela generosidade do fazer da arte. Da literatura, em sua feitura, em suas palavras, em seus falares de entrelinhas, quando pouco dizem e tudo provocam; do cinema, em sua forma encantatória de imagem e som, de cores e gestos de gritos silenciosos, de emoção indescrita, mas dita, mostrada; da adaptação que é diálogo e união entre Isto e Aquilo, é a possibilidade da lida com as duas formas de arte, não é uma escolha como proporia Cecília Meireles⁴⁴.

O Abril despedaçado do literário é um misto de história de uma Albânia acrescidas dos experimentos literários de Ismail. A obra cinematográfica é uma busca de uma narrativa das montanhas e de outras com brasilidade sertaneja. A realidade primeira dessas histórias são de vivências que assustam enquanto inspiram a obra de arte, são partes de realidades quase inumanas ao passo que de uma humanidade imanente. São riscos, rabiscos, traços, entrelaços de gente que vive no extremo da vida. Entre a vida e a morte.

Tema esse, tão próprio de grandes obras, permeia a finitude e possibilita a ânsia pela vida em formas silenciosas e gritantes, entre renúncias e a inocência infantil de um Menino. Porque ele, em sua vontade de viver, é também outros sem nome, sem identidade, mas com a pulsação necessária ao sonho, à busca, à insatisfação. Ele é voz e

⁴⁴ “Ou isto ou aquilo” Ou se tem chuva e não se tem sol,/ ou se tem sol e não se tem chuva!/ Ou se calça a luva e não se põe o anel,/ ou se põe o anel e não se calça a luva!/ Quem sobe nos ares não fica no chão,/ quem fica no chão não sobe nos ares./ É uma grande pena que não se possa/ estar ao mesmo tempo nos dois lugares!/ Ou guardo o dinheiro e não compro o doce,/ ou compro o doce e gasto o dinheiro./ Ou isto ou aquilo: ou isto ou aquilo.../ e vivo escolhendo o dia inteiro!/ Não sei se brinco, não sei se estudo,/ se saio correndo ou fico tranqüilo./ Mas não consegui entender ainda/ qual é melhor: se é isto ou aquilo. - Cecília Meireles

alma, sonho e realidade. É a água da chuva que veio molhar a existência que não mais germinaria. Ele é continuidade, como o dialogismo intertextual, enquanto passa para o lado de encantamento, pelas palavras de Guimarães Rosa⁴⁵. Deixa de viver para encantar-se e fazer outras histórias.

Os diálogos apresentados, de Shakespeare à Bolandeira; entre os Meninos e as camisas espectros das histórias; das imagens de um sertão nordestino representativo às personagens em formação e transformação tem-se o que é próprio do polifônico, um misto de dizeres que se prolongam, se refazem, se reapresentam ao público ansioso por reconhecer-se, também, parte desse processo que é o fazer adaptativo e dialógico.

O passeio pelos diálogos entre os Abris e obras outras; a análise posta sobre os espaços-tempos formadores de significações, bem como as figuras femininas no contato com o ambiente-tempo de violência e morte são possibilidades singulares dentre tantas outras leituras concebíveis dessas narrativas, em vista de cada uma, separadamente, das duas em diálogo e da adaptação como processo de construção/criação.

Assim, os caminhos percorridos na leitura sobre o tempo, na formação das histórias, também, demonstram em linguagens distintas a aflição e o sobressalto próprios deste grande e findo tempo. Dessa forma, o contato com o tempo, fugidio, no romance e na obra cinematográfica, posto nos textos como escolha narrativa, faz ímpar o contar dessas histórias, tal qual faz ímpar o processo de feitura da adaptação cinematográfica.

⁴⁵ “As pessoas não morrem, ficam encantadas... a gente morre é para provar que viveu”. – João Guimarães Rosa em “discurso de posse na Academia Brasileira de Letras (ABL)”. 16.11.1967.

REFERÊNCIAS

AUGÉ, Marc. **Não-lugares**: Introdução a uma antropologia da supermodernidade. Tradução de Maria Lúcia Pereira. Campinas, SP: Papirus, 1994.

ARAGÃO, Maria Lúcia P. de. A paródia em “A força do destino”. In: Revista do tempo brasileiro. **Sobre a paródia**. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro LTDA, n. 62, p. 1828, jul. a set. de 1980.

BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem**. 12. ed. HUCITEC, 2006.

_____, Mikhail. **Problema da poética de Dostoiévski**. Tradução de Paulo Bezerra. 5. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2015.

_____, Mikhail M. **Estética da criação verbal**. Tradução de Maria Ermantina Galvão G. Pereira; Revisão de Marina Appenzeller. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997. (Coleção Ensino Superior)

BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Tradução de Cláudia Fares. São Paulo: Arx, 2004

BHABHA, Homik. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica**. São Paulo: Cortez, 1996.

_____, Walter. **A tarefa do tradutor**. Quatro traduções para o português. Organização Lúcia Castello Branco. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2008.

_____, Walter. A tarefa do tradutor. **Tradução de Fernando Camacho**. Humboldt, Munique, F. Bruckmann, n. 40, p. 38-45, 1979.

BETH, Brait. Estilo. In: BRAIT B. (org.) **Bakhtin: conceitos-chave**. 4. ed. 4. reimpressão. São Paulo: Contexto, 2010.

BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

CÂNDIDO, Antônio. **A personagem de ficção**. São Paulo: Editora perspectiva, 1985.

CAMPOS, Haroldo. **Metalinguagem & outras metas**: ensaios de teoria e crítica literária. São Paulo: Perspectiva, 2013. (Coleção debates)

CARVALHAL, Tânia Franco. **O próprio e o alheio**: ensaios de literatura comparada. Editora Unisinos, 2003.

CARRIÈRE, Jean-Claude. **A linguagem secreta do cinema**. Trad. Fernanda Albagli, Benjamin Albagli. Ed. Especial. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Rio de Janeiro: José Olympio, 2001.

- CLÜVER, Claus. **Intermedialidade**. Minas Gerais: UFMG, 2007.
- DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. Trad. Eloísa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2005.
- ECO, Umberto. **Signo**. Traducido por Francisco Serra Cantarell Editorial Labor, Barcelona, 1988; Segunda edición, Colombia, 1994.
- _____. **Quase a mesma coisa**. Tradução de Eliana Aguiar; revisão de Rafaella Quental. Rio de Janeiro: Record, 2007.
- FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. **Narrativas migrantes: literatura, roteiro e cinema**. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; 7 letras, 2010.
- FOUCAULT, Michel. **Estética: Literatura e pintura, música e cinema**. Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. 4. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2015.
- GANCHO, Cândido Vilares. **Como analisar narrativas**. 9. ed. São Paulo: Ática, 2006.
- GENETTE, Gérard. **Palimpsestos: a literatura de segunda mão**. Edições Viva voz: Belo Horizonte, 2010.
- HALL, Stuart. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília, 2003.
- HIGGINS, Dick. Intermídia. Tradução de Amir Brito. In: DINIZ, Thaís Flores Nogueira; VIEIRA, André Soares (Org.). **Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea 2**. Belo Horizonte: Rona editora; FALE/UFMG, 2012.
- HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. Tradução André Cechinel. 2. ed. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2013.
- JAF, Ivan. **Dom Casmurro, de Machado de Assis**. Roteiro de Ivan Jaf; Arte de Rodrigo Rosa. 1. ed. São Paulo: Ática, 2012.
- JAKOBSON, Roman. **Linguística e comunicação**. São Paulo: Cultrix, 2003.
- JULLIER, Laurent; MARIE, Michel. **Lendo as imagens do cinema**. Tradução de Magda Lopes. São Paulo: Senac São Paulo, 2009.
- KADARÉ, Ismail. **Abril despedaçado**. São Paulo: Companhia da Letras, 2007.
- KOCH, Ingedore G. Villaça; BENTES, Anna Christina; CAVALCANTE, Mônica Magalhães. **Intertextualidade: diálogos possíveis**. 2. ed. São Paulo: Cortez, 2008.
- KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise**; Tradução Lúcia Helena França Ferraz. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005. (Debates)
- LINS, Ronaldo Lima. **Violência e literatura**. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 1990.
- MELLO, Ana Maria Lisboa de. A noção de hipertextos e sua contribuição para os estudos literários. In: BITTENCOURT G. (org.) **Literatura comparada: teoria e prática**. Porto Alegre: Sagra: DC Luzzatto, 1996.

- MELLO, Selton. **Selton Mello retorna aos cinemas**. Entrevista concedida a Roman Beling. Gazeta online. Rio Grande do Sul, 16/07/2017 12:24:44. Disponível em: <http://www.gaz.com.br>.
- MILTON, Jonh. **Tradução: teoria e prática**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- MÜLLER, Adalberto. **Além da literatura, quem do cinema?** Considerações sobre intermedialidade. In: Outra Travessia (UFSC), v.7, 2008.
- NICOLAU, Marcos. **Desígnios de signos: a relação entre poesia de vanguarda e publicidade impressa**. 2. ed. Edição digital. João Pessoa: Ideia, 2011.
- NITRINI, Sandra. **Literatura Comparada: história, teoria e crítica**. São Paulo: EDUSP, 1997.
- NUNES, Benedito. **O tempo na narrativa**. São Paulo: Edições Loyola, 2013.
- O MENINO MALUQUINHO. São Paulo: Globo, n. 22, maio, 2017.
- PEIRCE, Charles Sanders. **La ciencia de la semiótica**. Buenos Aires: Ediciones Nueva Vision, 1973.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. Literatura comparada, intertexto e antropofagia. In **Flores da escrivantina**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 91-99.
- _____, Leyla. **Mutações da literatura no século XXI**. São Paulo: Companhia da letras, 2016.
- POUILLON, Jean. **O tempo no romance**. Trad. Heloysa de Lima Dantas. São Paulo, Cultrix, Ed. Da Universidade de São Paulo, 1974.
- PLAZA, Julio. **Tradução intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2003. (Coleção estudos)
- RANCIÈRE, Jacques. **O destino das imagens**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012. Capítulo 1.
- RAMOS, Graciliano. **Vidas Secas**. Rio de Janeiro: Record, 2017.
- RAJEWESKY, Irina. Aa fronteira em discussão: o status problemático das fronteiras midiáticas no debate contemporâneo sobre intermedialidade. Tradução de Isabela Santos Munda. In: DINIZ, Thaís Flores Nogueira; VIEIRA, André Soares (Org.). **Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea 2**. Belo Horizonte: Rona editora; FALE/UFMG, 2012.
- REUTER, Yves. **Introdução à análise do romance**. Tradução de Ângela Bergamini. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- SAUSSURE, F. **Curso de Linguística Geral**. São Paulo: Cultrix, 2006.
- SANTAELLA, Lúcia. **O que é semiótica**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.

SANTOS, Luís Alberto Brandão; OLIVEIRA, Silvana Pessoa. **Sujeito, tempo e espaço ficcionais**: introdução à teoria da literatura. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

SOBRAL, Adail. Ato/atividade e evento. In: BRAIT B. (org.) **Bakhtin**: conceitos-chave. 4. ed. 4. reimpressão. São Paulo: Contexto, 2010.

STAM, Robert. **Teoria e prática da adaptação**: da fidelidade à intertextualidade. Revista Ilha do Desterro A Journal of English Language, Literatures in English and Cultural Studies América do Sul, 12 03 2009.

_____. **Introdução à teoria do cinema**. Tradução Fernando Mascarello. 5. ed. Campinas, SP: Paripus, 2013. Coleção campo imagético.

TARKOVSKI, Andrei Arsensevich. **Esculpir o tempo**. Trad. Jefferson Luiz Camargo. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

TESSER, Paula. Música e imagem. In: FURTADO, Beatriz (Org.). **Imagem contemporânea**: cinema, tv, documentário, fotografia, videogame, games... v. II. São Paulo: Hedra, 2009.

VAN SIJLL, Jennifer. **Narrativa cinematográfica**: contando histórias com imagem em movimento: as 100 convenções mais importantes do mundo do cinema que todo cineasta precisa conhecer. Tradução de Fernando Santos. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2017.

XAVIER, Ismail (Org.). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Edições Graal; Embrafilme, 1983.

ADAPTAÇÕES CITADAS

ABRIL DESPEDAÇADO. Disponível em <http://www.abrildespedacado.com.br/>. Acessado em 25 de agosto de 2016.

A BOLANDEIRA. Direção de Vladimir Carvalho. 1968.

BALEIRO, Zeca. Ode descontínua e remota para flauta e oboé - De Ariana para Dionísio. Intérpretes: Rita Benneditto, Verônica Sabino, Maria Bethânia, Jéssica Silveira, Ângela Ro Ro, Ná Ozzeti, Zélia Duncam, Olívia Byington, Mônica Salmaso, Ângela Maria. Saravá discos, 2005, CD.

NARRADORES DE JAVÉ. Direção e Produção de Eliane Caffé: Riofilme, 2003.1 DVD (100min), widescreen, color.

O ABISMO PRATEADO. Direção e produção de Karim Aïnouz. 2013

O FILME DA MINHA VIDA. Direção de Selton Mello. Produção de Vânia Catani, Leonardo Eddeo, Laise Nascimento: Globofilmes, 2017. 1 DVD (113min), widescreen, color.

VEJA ESTA CANÇÃO. Direção de Carlos Diegues. Produção de Zelino Viana e Elano de Paula, 1994 DVD (104min), widescreen, color.