



UNIVERSIDADE ESTADUAL DO CEARÁ
CENTRO DE HUMANIDADES
CURSO DE MESTRADO ACADÊMICO EM LINGÜÍSTICA APLICADA

BEATRIZ FURTADO ALENCAR LIMA

ABRIL DESPEDAÇADO TRANSMUTADO PARA O
CINEMA: DA ALBÂNIA AO BRASIL A TRAGÉDIA
EM CENA

FORTALEZA - CEARÁ

2008

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO CEARÁ
BEATRIZ FURTADO ALENCAR LIMA

**ABRIL DESPEDAÇADO TRANSMUTADO PARA O
CINEMA: DA ALBÂNIA AO BRASIL A TRAGÉDIA
EM CENA**

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Lingüística Aplicada do Centro de Humanidades da Universidade Estadual do Ceará, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Lingüística Aplicada. Área de concentração: Estudos da Linguagem.

Orientadora: Prof^a. Dr.^a Soraya Ferreira Alves

FORTALEZA - CEARÁ

2008

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO CEARÁ
CURSO DE MESTRADO ACADÊMICO EM LINGÜÍSTICA APLICADA

Título do trabalho: *Abril Despedaçado* transmutado para o cinema: da Albânia ao Brasil a tragédia em cena.

Autora: Beatriz Furtado Alencar Lima

Defesa em: 04/07/2008

Conceito obtido: _____

Banca Examinadora

Soraya Ferreira Alves, Prof^a. Dra.

Cid Vasconcelos de Carvalho, Prof. Dr.

Carlos Augusto Viana da Silva, Prof. Dr.

EPÍGRAFE

*Abril
Esse mês despedaçado
De fogo em brasa
E chuva torrencial*

*Em meio ao frescor da vida
A tesoura fina da morte
Sorte é escapar ileso
Noite adentro, dia afora*

*Quem vai, quem fica
Que seja em boa hora.*

Luciana Sousa

Aos meus pais devoto o meu mais sincero e profundo amor.

AGRADECIMENTOS

À razão e força de minha existência: DEUS

À Profa. Dra. Soraya Ferreira Alves, pela atenção, seriedade e valioso incentivo na orientação deste trabalho.

À CAPES, pelo apoio financeiro que tornou viável a realização do presente trabalho.

Aos colegas e professores do Grupo de pesquisa *Tradução para a mídia* que tem me ajudado a trilhar os caminhos da pesquisa acadêmica.

Aos amigos do CMLA, de quem guardarei as mais alegres recordações de um tempo que ficará para sempre guardado em minha memória.

À Professora Marisa Aderaldo, exemplo de competência docente e de dedicação para com os alunos.

À minha irmã, Denise, pela força e companheirismo que sempre me dedicou.

Aos meus familiares que sempre me demonstraram amor, carinho, compreensão e alento para que eu tivesse forças de seguir minha jornada.

Ao Matheus, pelo amor, pela força e pela compreensão que sempre me dedicou nos momentos de alegria e também nos de desânimo. Mar tranqüilo onde encontro um porto seguro para descansar das tempestades que a vida me apresenta.

Aos familiares de Matheus, nos quais sempre encontrei as mais sinceras demonstrações de carinho, respeito e compreensão.

À Profa. Dra. Ana Maria César Pompeu, pela ajuda imprescindível que me dedicou para o entendimento do universo da tragédia grega e, por conseqüência, para a elaboração deste trabalho.

Ao Prof. Dr. José Alves, pela atenção, pelo carinho e pela dedicação que apresentou para comigo e para com o meu trabalho desde o nosso primeiro contato.

Às meninas do Grupo Paidéia, que me apresentaram com muito humor e, ao mesmo tempo seriedade, o universo encantador da mitologia.

A Rafael, pelas ajudas preciosíssimas que me prestou nos assuntos relacionados à informática.

À Liana, pelas preciosas sugestões bibliográficas e pelas conversas maravilhosas que tivemos sobre o universo trágico.

Por fim, aos colegas, amigos, professores e familiares que ajudaram com palavras e gestos de carinho e força para o sucesso deste trabalho.

RESUMO

No presente trabalho, pesquisamos o processo tradutório do livro *Abril Despedaçado*, de Ismail Kadaré, para o filme homônimo do diretor Walter Salles. Partindo do pressuposto de que as duas obras possuíam muitas características que as ligavam à tragédia, nos propusemos a analisar a tradução dos elementos trágicos presentes no romance de Kadaré para o filme de Salles. Para isso, nos baseamos em: Burke (2006), especificamente em seu conceito de tradução cultural, uma vez que estamos analisando duas obras de culturas aparentemente diferentes; em Carvalhal (2003), no que diz respeito à Literatura Comparada; e, em Avellar (2007) que trata sobre a teoria do cinema. Este concebe, em alguns aportes das estratégias cinematográficas e em estudos sobre a mitologia e a tragédia gregas, o processo de tradução de criações em livros para o cinema como uma imagem/reflexão e não como uma imagem/reflexo. Com base nesse suportes identificamos os elementos trágicos presentes no livro e traçamos comparações desses elementos com obras da Antiguidade. Estas também detentoras de elementos trágicos. E, por fim, verificamos como essas comparações foram trabalhadas na obra cinematográfica. A partir desse método, três elementos trágicos foram identificados com suas respectivas traduções para o filme: o coro trágico, o sangue como um miasma e o conflito trágico. Nosso estudo levou-nos a observar que os elementos trágicos analisados sofreram ressignificações culturais no pólo-receptor para o qual foram traduzidos, possibilitando que a cultura albanesa e a brasileira se recriassem uma na outra, perfazendo um movimento circular constantemente renovado.

Palavras-chave: Tradução cultural; Cinema; Literatura; Tragédia.

RÉSUMÉ

Dans ce travail nous avons recherché le processus de traduction du livre *Avril Brisé*, de Ismail Kadaré au film homonyme du directeur Walter Salles. Tenant compte des nombreuses caractéristiques tragiques des deux œuvres, nous offrons ici l'analyse de la traduction de ces éléments tant du roman de Kadaré comme du film de Salles. Cette analyse est fondée: dans le concept de traduction culturelle de Burke (2006) et d'autres théoriciens étant donné le fait que les deux œuvres que nous travaillons appartiennent à des cultures apparemment différentes; dans les caractéristiques de la littérature comparée travaillée par Carvalhal (2003); et dans la perspective adoptée par Avellar (2007) qui, dans quelques apports des stratégies cinématographiques et dans des études sur la mythologie et la tragédie grecque a conçu le processus de traduction de livres pour le cinéma comme image/reflexion plutôt que image/reflexe. A partir de cette idée nous avons identifiée l'élément tragique présent dans le livre et élaborer des comparaisons de cet élément avec des œuvres de l'Antiquité qui contiennent aussi des éléments tragiques. Ensuite ces comparaisons sont travaillées dans l'œuvre cinématographique. A partir de cette méthode, trois éléments tragiques sont identifiés avec leur respectives traductions pour le film: le cœur tragique, le sang comme un miasme et le conflit tragique. Notre étude nous a fait observer que les éléments tragiques analysés ont souffert des resignifications culturelles dans le pôle-recepteur pour lequel ont été traduits en faisant que tant la culture albanaise comme la brésilienne se récréent l'une dans l'autre dans un mouvement circulaire constamment renouvelé.

Mots-clés: Traduction culturelle; Cinéma; Littérature; Tragédie.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: O ciclo da família Breves atrelado à bolandeira	93
Figura 2: A bolandeira e os Breves: a marcha do tempo segue em círculos	94
Figura 3: A bolandeira como um esqueleto	94
Figura 4: A bolandeira e os Breves: a marcha do tempo segue inexorável	95
Figura 5: As engrenagens da bolandeira param.....	96
Figura 6: Os bois girando ao redor da bolandeira sem a cangalha	97
Figura 7: Mãe rezando pela alma do filho morto e pedindo por vingança	104
Figura 8: Montagem paralela: Tonho na tocaia, enquanto a mãe reza	108
Figura 9: Corpo de Isaías Ferreira sendo velado pelos familiares e pelas rezadeiras.....	109
Figura 10: Chegada do pai e de Tonho ao velório de Isaías	110
Figura 11: O ódio revelado através do olhar da viúva e de Mateus em direção a Tonho.....	112
Figura 12: Abertura do filme	115
Figura 13: Menino tendo pesadelo com a morte do irmão Inácio	116
Figura 14: A família Breves, como num ritual sagrado, em torno da camisa manchada de sangue do falecido Inácio	127
Figura 15: O pai observa a camisa de Inácio completamente amarelada	130
Figura 16: Reencontro dos irmãos Tonho e Pacu	131
Figura 17: A lavagem dos sangues	131
Figura 18: Plano de cobertura: A camisa manchada de sangue de Isaías Ferreira e a lua cheia	134
Figura 19: A montagem dos planos: festejos de Ventura / plano de cobertura / retorno de Tonho ao ciclo da bolandeira.....	134
Figura 20: A escuridão que inunda o quarto dos dois irmãos.....	146
Figura 21: A última refeição à mesa dos Breves. Os personagens estão envoltos na completa escuridão	147
Figura 22: O contraste entre a rispidez e secura dos Breves contra a alegria e a leveza dos brincantes.....	148
Figura 23: O conflito de Tonho expresso no contraste entre o claro e o escuro.....	149
Figura 24: A angústia de Tonho no velório expressa no contraste entre a sombra e a luz	150
Figura 25: O conflito de gerações: pai e Tonho	150
Figura 26: A decisão.....	151
Figura 27: O choque entre o claro e o escuro marcando a oposição entre o início e o final do filme .	152

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
1. TRADUÇÃO CULTURAL	17
1.1 Além das velhas questões sobre fidelidade.....	17
1.2 Repensando o conceito de domesticação.....	23
1.3 Trabalhando o conceito de tradução cultural.....	26
1.4 Por um diálogo impuro entre as artes	35
2. A TRAGÉDIA EM CENA	53
2.1 Por que obras detentoras de elementos trágicos?.....	53
2.2 Dionísio e o nascimento da tragédia	59
2.3 O Conflito trágico	65
2.4 A definição de tragédia segundo Aristóteles	67
3. A TRADUÇÃO DOS ELEMENTOS TRÁGICOS.....	74
3.1 Procedimentos Metodológicos.....	74
3.1.1 Constituição do corpus.....	74
3.1.1.1 O Abril Despedaçado de Ismail Kadaré.....	74
3.1.1.2 O Abril Despedaçado de Walter Salles.....	75
3.1.2 Metodologia	76
3.2 As redes da vingança permeando a Antiguidade	79
3.2.1 O moinho e a bolandeira: símbolos da <i>machina fatalis</i>	90
3.3 Os elementos trágicos	98
3.3.1 As carpideiras albanesas e as rezadeiras nordestinas: o coro trágico volta à cena	98
3.3.2 Os miasmas dos Abris.....	117
3.3.2.1 O sangue reconciliador	136
3.3.3 O conflito trágico	138
CONSIDERAÇÕES FINAIS	155
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	158
FILMOGRAFIA	162
ANEXO	163

INTRODUÇÃO

Em cada uma das realizações artísticas existentes no mundo, seja ela a pintura, a música, a escultura, a literatura, o cinema, a dança etc., encontramos para a elaboração da obra de arte o somatório de vários aspectos, dentre os quais poderíamos nomear: a criação (inspiração do artista), as especificidades do meio em que a obra se realiza, o contexto sócio-histórico em que a obra é elaborada, a colaboração/interação do público que recebe o produto e as inter-relações entre uma arte e outra para a criação de um *novo* produto.

Diante da interferência de todos esses aspectos para a criação de uma obra artística, pensamos ser impossível a concepção de uma arte, qualquer que seja ela, em estado de pureza absoluta. Se esse estado não existe, qual seria o motivo de seguir-se com a não-aceitação do diálogo que se estabelece, por exemplo, entre a literatura e o cinema, ou entre as mais diversas artes entre si? Encaramos esses diálogos como processos naturais que se estabelecem desde os princípios da história da arte, e também como um processo profícuo para os dois (ou três, ou quatro, ou cinco...) meios envolvidos na interação. Ao invés de trabalharmos com idéias que se fixam nas questões das perdas sofridas ou dos ganhos obtidos pelo suposto *original*, acreditamos que a discussão em torno desse assunto torna-se muito mais frutífera ao pensarmos em recriações e ressignificações sofridas tanto pela obra do pólo-emissor quanto pela obra do pólo-receptor.

Neste trabalho, teorizaremos e analisaremos o processo da tradução pensando-o além das velhas questões que giram em torno de *fidelidades* ou *infidelidades*. Discutiremos a relação entre a literatura e o cinema numa perspectiva adotada por Avellar (2007) que procura pensar os diálogos estabelecidos entre a palavra e a imagem para além de questões reducionistas que encaram esses processos como simples ilustrações e/ou imitações

Foi partindo dessa concepção que desenvolvemos nosso trabalho. Com base em leituras e pesquisas que realizamos sobre o romance *Abril Despedaçado* do escritor albanês Ismail Kadaré e sobre o filme do cineasta brasileiro Walter Salles, nos deparamos com uma série de elementos presentes nessas duas obras que nos levaram a considerá-las como trágicas. Dessa percepção, duas questões foram por nós elaboradas para que pudéssemos nortear a pesquisa que nos propusemos realizar. Primeiramente, instigou-nos entender, mais detalhadamente, de que forma o romance de Kadaré e o filme de Salles apresentavam o trágico em suas narrativas; em segundo lugar, desejávamos compreender como duas obras elaboradas no século XX podiam guardar pontos de contato com um fenômeno que se deu no

século V. a. C, ou seja, com a tragédia grega. Para que pudéssemos responder a essas duas questões de pesquisa, analisamos o processo de tradução dos elementos trágicos do livro *Abril Despedaçado* para o filme homônimo; mais especificamente, verificamos as estratégias cinematográficas utilizadas e as ressignificações culturais que se deram no processo de transmutação desses elementos trágicos, analisando as implicações dessas ressignificações advindas de um processo de interação entre as culturas albanesa e brasileira.

O interesse de realizarmos tal pesquisa surgiu da possibilidade de trabalharmos com obras pertencentes a culturas aparentemente muito distantes – a albanesa e a brasileira – e dos desafios e riquezas que nos proporcionaria o estudo do trágico através da mitologia e da tragédia grega.

Visando a uma melhor compreensão do motivo de nos determos na análise, especificamente, dos elementos trágicos, apresentamos um breve comentário sobre o enredo dessas obras.

Em se tratando do romance *Abril Despedaçado* de Ismail Kadaré, escritor albanês, ainda nos primeiros momentos do livro o protagonista da história, o jovem Gjorg Berisha, que espera de tocaia Zef Kryeqyq para tirar-lhe a vida. O motivo por que Gjorg deve cometer o crime? Sua família, os Berisha, há tempos está envolvida em uma briga contra os Kryeqyq. Essas brigas, muito comuns na região onde se passa a história, se dão principalmente por motivos de terra e de honra, e são regidas por um secular código moral e de conduta denominado *Kanun*. Esse código rege todos os aspectos (sociais, políticos e econômicos) da região onde se passa o romance de Kadaré, as gélidas montanhas do norte da Albânia.

O conflito da narrativa de Kadaré se estabelece a partir do sentimento que Gjorg apresenta com relação ao crime que deve cometer e ao sistema em que se encontra inserido. Este personagem não tem a mínima vontade de matar Zef ou qualquer outra pessoa, e se encontra mergulhado nas leis de um código de vinganças no qual não consegue ver sentido. O que fazer, então? Fugir? Não, pois ainda que cogite essa possibilidade, a única saída que existe para ele é permanecer na sua região, matar e esperar pela morte; afinal onde o *Kanun* vigora não existe escolha. Caso fugisse, ele estaria morto para o *Kanun* e isso significaria para Gjorg sua morte social, algo muito pior do que a morte física.

Podemos perceber, portanto, a partir das explicações realizadas, que o livro *Abril Despedaçado* narra a história de um ancestral ciclo de vinganças, no qual famílias inteiras exterminam-se no decorrer de gerações.

Aproveitando a existência no Brasil de histórias baseadas nesses ciclos de sangue, o diretor Walter Salles realiza sua tradução do livro *Abril Despedaçado* recontextualizando-o

nas paragens do nordeste brasileiro. Para a realização do filme, no trabalho de pré-produção, uma longa pesquisa foi realizada sobre as lutas de famílias que existiram em algumas regiões do Brasil, mais especificamente, na região do nordeste. Assim como no livro de Kadaré, duas famílias rivais, Breves e Ferreiras, exterminam-se há anos por motivos de terra e de honra. Os Ferreiras, criadores de gado, tomaram as terras dos Breves, cultivadores de cana-de-açúcar que, por sua vez, tentaram reaver as terras perdidas. É assim que, num ciclo infundável seguindo a lei de Talião: “olho por olho, dente por dente”, as duas famílias continuam em guerra. A partir dessa tensão se desenvolve a história de dois irmãos, Tonho e Pacu, que procuram enxergar além dessa lógica insana.

Tonho, o segundo filho dentre os três da família Breves, deve vingar a morte do irmão mais velho (Inácio) matando Isaías Ferreira. Assim como o personagem Gjorg, Tonho não comete o crime de bom grado. Ele se encontra dividido entre o dever para com a honra da família e o desejo de fugir desse ciclo enlouquecedor. Pacu, o filho caçula da família Breves encarna o elemento contestador e libertador do filme. Contestador, porque não se conforma com o ciclo ao qual o irmão Tonho está ligado, deixando explícito desde o começo da história por meio de suas palavras e de suas ações, a não-aceitação daquela situação insana. Libertador, porque é devido ao auto-sacrifício de seu próprio sangue que o menino quebra o ciclo de vinganças, libertando Tonho das engrenagens dessa rota de sangue. Pacu é também o elemento fabulador, sonhador, altruísta presente no filme.

Nas explicações que demos acerca das histórias de Kadaré e Walter Salles, podemos notar que o ciclo de sangue é fundamental nas duas obras. Em cada uma das narrativas, esses ciclos terão uma simbologia específica. Embora esteja inserido em duas narrativas que se passam no início do século XX, essas cadeias de sangue remontam a antigas maldições presentes na mitologia e tragédia gregas, como, por exemplo, a maldição dos Atridas. Essa maldição é rerepresentada na trilogia trágica de Ésquilo, a *Oréstia*, obra em que as cadeias de sangue estão fortemente presentes. Partindo da comparação dos dois *Abris Despedaçados* com os ciclos de sangue presentes em obras da Antiguidade, mais especificamente, com a tragédia *Oréstia*, realizamos, então, a análise dos elementos trágicos presentes na obra de Ismail Kadaré e traduzidos para o filme de Walter Salles. Nossa análise segue a seguinte estrutura: entendemos a vingança como primordial para a trama tanto do livro quanto do filme, pois a ela estão subordinados os elementos trágicos presentes nas duas obras. Os elementos trágicos verificados são: o coro trágico, os miasmas de sangue e o conflito trágico.

Analisamos cada um desses elementos trágicos partindo sempre da concepção de uma recriação e de uma ressignificação destes no novo contexto em que são inseridos. Duas idéias são de fundamental importância na concepção de tradução que seguimos em nosso trabalho: a idéia de tradução cultural trabalhada por Burke (2006) e a idéia de transmutação de livros para o cinema desenvolvida por Avellar (2007), como uma imagem/reflexão e não como uma imagem/reflexo.

Nossa fundamentação acerca da tradução segue os pressupostos de Burke (2006), Gorovitz (2006), Selligman-Silva (2005), Amorim (2005) e Rodrigues (2000). Repensamos o conceito de tradução domesticada de Venuti com o auxílio de Marilac Rôla (2004) e utilizamos alguns pressupostos da literatura comparada a partir de Carvalhal (2003).

Ao discorrer sobre tragédia, auxiliaram-nos os trabalhos de Machado (2006), de Vernant & Vidal Naquet (2005), de Malhadas (2003), do próprio escritor Ismail Kadaré (1995), de Freire (1985) e de Lesky (1976). Brandão (1985, 1991) serviu de base para nossas pesquisas acerca da mitologia grega e Eliade (1992) auxiliou-nos na compreensão do mito do eterno retorno. A leitura das obras *Teogonia* de Hesíodo, *Ilíada* de Homero e a trilogia *Oréstia* de Ésquilo estão presentes em alguns momentos de nossas análises.

No que concerne ao material sobre cinema, utilizamos os teóricos Bazin (1992), Aumont & Marie (2003), Martin (2003), Stam (2003) e Eisenstein (2002). Salientamos que o trabalho de Avellar (2007) sobre as inter-relações entre a literatura e o cinema é fundamental em nosso estudo.

Dividimos o presente trabalho em três momentos: no primeiro, refletiremos sobre o fenômeno da tradução intersemiótica, tendo sempre em vista dois pontos que norteiam o trabalho: a inter-relação entre as culturas e entre as artes em geral. Estes dois pontos corroboram nossa concepção da impossibilidade de objetos *puros*, não *contaminados* pelas influências dos meios em que estão inseridos. No segundo momento, discorreremos acerca da tragédia, de seus possíveis nascimentos e de algumas de suas definições. Uma vez que um dos focos de nosso trabalho está centrado na tragédia grega antiga, a explanação presente neste capítulo auxiliará a leitura das análises dos elementos trágicos verificados em nosso estudo. No terceiro e último momento, contemplaremos as teorias discutidas nos dois capítulos anteriores, partindo para as análises dos seguintes elementos: o coro trágico, os miasmas de sangue e o conflito trágico.

1. TRADUÇÃO CULTURAL

Neste capítulo discutiremos a tradução, levando em conta a importância da cultura em toda prática tradutória, seja esta intralingüística, interlingüística ou intersemiótica. Mostraremos que a tradução é uma prática social e como tal encontra-se inserida no local da cultura. As discussões levantadas serão estendidas à transmutação do livro *Abril Despedaçado* para o filme homônimo. Uma vez que trabalhamos com obras pertencentes a culturas aparentemente diferentes, (fazemos menção às culturas brasileira e albanesa) mostraremos a grande importância que os encontros culturais entre Albânia, Brasil e as tragédias e mitologias gregas exerceram na tradução aqui analisada.

Desmembramos o capítulo em quatro partes: na primeira, defenderemos que as discussões sobre tradução não somente podem, mas devem também ir além de conceitos que trabalham com as idéias de fidelidade e/ou equivalência; na segunda, repensaremos o conceito de domesticação proposto por Venuti à luz da transmutação de *Abril Despedaçado*; na terceira parte, refletiremos sobre a tradução cultural; no quarto e último momento discutiremos a idéia de um diálogo *impuro* entre as artes.

1.1 ALÉM DAS VELHAS QUESTÕES SOBRE FIDELIDADE

Sabemos que, durante muito tempo, a tradução como processo e como produto foi considerada como atividade não-desejada, de valor duvidoso e inferior. Assim, a tradução estava associada aos desejos de correspondência, igualdade, equivalência e fidelidade. No entanto, a partir do final da década de 70 estabelece-se um novo paradigma conhecido como estudos descritivos de tradução, no qual as noções de equivalência passam a ser contestadas pelos teóricos pertencentes a essa nova linha de pensamento. Tal linha teórica tem como representantes, para citar apenas alguns nomes a título de ilustração, José Lambert, Kitty M. van Leuven-Zwart, Susan Bassnett, André Lefevere, Itamar Even-Zohar, Gideon Toury, dentre outros. Embora cada um desses teóricos dirija suas pesquisas em linhas diferentes, o que os trabalhos deles têm em comum, segundo Rodrigues (2000, p.103) “é rejeitar a noção de equivalência enquanto construto definido com base no texto de partida, um ideal a ser atingido e sujeito a regras determinadas pelos teóricos”. Ou seja, os estudos descritivos da

tradução irão contrapor-se aos estudos lingüísticos da tradução nos quais é dada ênfase à questão da literariedade e da equivalência na relação entre texto-fonte e texto-alvo.

A partir de então, a longa trajetória do pensamento que se estendeu até mais da metade do século XX, o qual via a tradução essencialmente como igualdade, passa a ser desconstruída paulatinamente. A tradução passa, então, a ser concebida como uma atividade produtora de significados o que “implica que ela seja encarada como um caso particular de leitura, ou de escritura, que promove a diferença, a transformação e uma complexa relação de débito” (RODRIGUES, 2000, p. 206). Débito no sentido de que o próprio texto tido como *original*, não sendo detentor de um sentido fixo, só se realiza a partir da leitura e da trama da intertextualidade na qual se insere. Abre-se, então, a possibilidade de pensar o processo de tradução não como um simples reflexo da realidade, mas como uma reflexão sobre essa realidade.

Na medida em que o texto de partida e a tradução passam a ser considerados como produtos de leituras articuladas contextualmente, as relações que se estabelecem entre os dois passa a ser encarada como uma relação de complementariedade e não de oposição.

Essa mudança de paradigma permite à tradução deixar de ser considerada como algo de valor inferior ou irrelevante, levando-a a adquirir um estatuto próprio. Os estudos literários, por exemplo, passam a encarar as traduções como objetos de estudo, analisando as influências que elas desempenham dentro dos sistemas em que são recebidas. Embora as atividades de criação literária e de tradução apresentem diferenças, elas podem esclarecer uma à outra. Assim como o tradutor parte de pontos referenciais precisos para o seu trabalho, o escritor também desenvolve seu trabalho a partir de alguns pontos pré-estabelecidos; ele parte de alguns referenciais literários ou não-literários e elabora-os de forma pessoal e peculiar. “Não se trata de imitação, na acepção pejorativa do termo, mas de apropriações várias, de adesões a tendências expressivas, que poderiam ser consideradas como outras modalidades de ‘traduções’”. (CARVALHAL, 2003, p. 221). Deste modo, a tradução literária pode ser entendida como um ato criativo que “[...] abre caminho para novas posições, que têm em conta a natureza criadora do ato de traduzir e seus aspectos contextuais e que, além disso, compreendem a tradução literária como um ato de comunicação e de intermediação entre culturas” (CARVALHAL, 2003, p. 219).

Embora sua reflexão refira-se especificamente à tradução literária, a idéia enunciada pela autora nessa citação estende-se a todos os demais tipos de tradução, incluindo a intersemiótica, em cujo campo se insere o nosso trabalho, uma vez que analisamos a tradução do livro *Abril Despedaçado* para o filme homônimo. Nessa tradução, conforme será possível observar com maior nitidez durante as análises, a natureza criadora do ato de traduzir, os aspectos contextuais e o ato de comunicação e de intermediação entre culturas estão presentes do início ao fim do processo tradutório.

A essa mudança de paradigmas iniciada pelos estudos de tradução, irão acrescentar-se novas discussões que passam a questionar as concepções de originalidade, literalidade, realidade, fidelidade e outras. Tais concepções sempre nortearam e até hoje guiam muitos dos debates sobre o fenômeno tradutório.

A concepção de original enquanto algo único e fechado em si mesmo, como uma fonte à que se recorre para apropriar-se de um significado último e universal, sempre esteve no cerne das discussões tradicionais de tradução. Partindo desta idéia de original, empreendia-se, então, a clássica oposição entre original e tradução. Assim, o original seria detentor de um significado puro e verdadeiro e a tradução, detentora de uma verdade que deveria ser o mais fiel e literal possível *à fonte em que bebeu*.

Tal perspectiva essencialista de encarar o processo de tradução faz parte do ideal moderno que concebe o conhecimento como algo objetivo e universal, independente de interesses e influências históricas e sociológicas. O pensamento do homem moderno baseado no ideal de progresso e modernidade procurou estabelecer dicotomias fixas e detentoras de fronteiras bem delimitadas concebendo, desse modo, o conhecimento como algo asséptico, neutro e objetivo. No entanto, na segunda metade do século XX (definida por alguns teóricos como modernidade tardia) a concepção do sujeito como uma entidade una e coesa sofreu abalos fortíssimos advindos das rupturas das grandes narrativas que sustentavam o discurso moderno. Hall (2001, p. 34), em seu livro *A identidade cultural na pós-modernidade* nos apresenta as cinco descentrações pelas quais passou o sujeito moderno, afirmando que:

[...] aquelas pessoas que sustentam que as identidades modernas estão sendo fragmentadas argumentam que o que aconteceu à concepção do sujeito moderno, na modernidade tardia, não foi simplesmente sua desagregação, mas seu deslocamento.

Hall faz, então, um rápido esboço de cinco grandes avanços na teoria social e nas ciências humanas ocorridos no pensamento no período da modernidade tardia, que compreende a segunda metade do século XX. A primeira descentração diz respeito às tradições do pensamento marxista; a segunda descentração vem da descoberta do inconsciente

por Freud; a terceira descentração relaciona-se ao trabalho do lingüista estrutural Ferdinand de Saussure. De acordo com Saussure, nós não somos os autores daquilo que enunciamos. Só utilizamos a língua para produzir significados quando nos posicionamos no interior das regras da língua e dos sistemas de significados de nossa cultura. Assim se manifesta Hall (2001, p. 40) esclarecendo

Além disso, os significados das palavras não são fixos, numa relação um-a-um com os objetos ou eventos no mundo existente fora da língua. O significado surge nas relações de similaridade e diferença que as palavras têm com outras palavras no interior do código da língua.

A quarta descentração está ligada ao trabalho do filósofo e historiador francês Michel Foucault. A quinta e última descentração diz respeito ao impacto que o feminismo causou tanto como crítica quanto como um movimento social.

Com tais abalos e descentralizações, a identidade do sujeito passa a ser vista não mais como um bloco único, sólido e coeso, mas como algo fragmentado e descentrado. Este descentramento do sujeito traz como uma de suas conseqüências o questionamento e a reflexão acerca das dicotomias estanques que agasalhavam o pensamento moderno/cartesiano.

A visão do suposto *original* associada às concepções de universalismo e pureza será questionada e desconstruída a partir das reflexões pós-modernas, segundo expressa Rodrigues (2000, p. 165-165)

Nesse sentido, o universalismo seria uma estratégia dos poderosos para justificar e legitimar a exclusão da diferença, em nome de princípios supostamente gerais, racionais, que pretensamente derivariam das próprias coisas, e seriam universalmente aplicáveis. Uma das estratégias utilizadas para a dominação é a de classificação por dicotomias, em que os elementos ou conceitos se subdividem em dois termos opostos que os esgotariam em sua essência. Um desses termos é sempre considerado mais importante que o outro, o reprimido. Esse é um meio de dominação que o pensamento pós-moderno tem atacado, não com o objetivo de deslocar o privilégio atribuído a um dos lados do par, promovendo o retorno do marginalizado e oprimido, mas, especialmente, buscando demonstrar que é ilusória a pureza de cada um dos pólos.

Começa-se, portanto, a enxergar que a repressão à contradição, ao dúbio (repressão essa que favorecia uma ilusão de integridade e unanimidade, em detrimento da diferença e da heterogeneidade) estava inserida em uma estratégia ocidental interessada em reprimir, excluir e negar qualquer consideração que pudesse contaminar ou corromper seus objetivos. Estes estavam estreitamente vinculados a idéias de ordem absoluta e progresso ininterrupto. Desta forma, realizar discussões baseando-se em oposições bem delimitadas e com critérios bem definidos e estáveis, passa a não mais encontrar respaldo na nova ordem que se estabelece com a pós-modernidade ou modernidade tardia.

É, pois, diante desse quadro que as clássicas oposições (literal x livre, fiel x infiel, original x tradução) que permeavam as discussões acerca da tradução não mais se sustentam. Seguindo essa perspectiva, Amorim (2005, p. 24) empreende a seguinte reflexão sobre as relações entre imagem e realidade.

Se pensarmos a noção de imagem não mais simplesmente como “fotografia” ou mesmo como “escultura” clássica, mas, de forma constitutiva, como uma “rede” de relações de sentido que se estabelece em uma determinada sociedade, será possível notar que a conexão entre a realidade é, no mínimo, complexa na dimensão de suas fronteiras: imagem e realidade não apenas se inter-relacionam, mas também se determinam mutuamente.

Ao afirmar que “a conexão entre imagem e realidade é, no mínimo, complexa na dimensão de suas fronteiras [...]”, o autor põe em xeque a dicotomização rígida que se estabelece entre imagem e realidade. Dadas essas reflexões promovidas na pós-modernidade, não mais nos é possível pensar a realidade como construto transparente e transcendental. Atualmente, não se concebe a existência de uma realidade tida como única e exata; o que há, isso sim, são vários olhares sobre um determinado objeto ou fenômeno os quais se tornam dinâmicos e multifacetados. Ainda em relação à imagem Amorim (2005, p.24) esclarece

A imagem, nesse sentido, é resultado de um processo de simbolização que não se reduz simplesmente, a uma ‘cópia’ dos objetos que representa: uma imagem somente significa na medida em que é constituída no processo de significação da linguagem – marcada, por sua vez, por sua inscrição na história.

Além disso, como já afirmamos, inexistente uma realidade última nascida do “nada”, porque todo signo já é um signo de um signo, formando assim uma cadeia infinita em que não se pode precisar nem um começo nem um fim. Lembramos que o processo que observamos dá-se por meio de inter-relacionamentos e determinações mútuas, conforme nos mostra Amorim, tornando-se, portanto, cada vez mais difícil distinguir claramente o que vem a ser imagem e o que vem a ser realidade. É com base, pois, nessa linha de pensamento que a clássica dicotomia – original versus tradução – se dissolve cedendo lugar à idéia de tradução como um processo constante de recriação de imagens. O *original* passa a ser visto como o encontro/diálogo de diversas leituras, vozes e discursos sob o enfoque peculiar do escritor. Este deixará impressa sua visão sobre determinado aspecto, o que não significa que essa sua visão seja a única ou a mais correta. Simplesmente é uma das visões com que podemos abordar determinado assunto.

Da mesma forma, toda tradução é uma das possíveis versões com que podemos enxergar o texto de um determinado pólo-emissor; ainda que seja uma nova criação, não deixa de guardar conexões com o texto anterior. A tradução é, assim, a realização/concretização de

uma das possibilidades de ser do texto advindo do pólo-emissor. Na verdade, a tradução literária enfatiza como questão fundamental não a semelhança, mas a alteridade, conforme declara Carvalho (2003, p. 227)

[...] a questão fundamental proposta pela tradução literária é a alteridade e não a semelhança. Não cabe ao texto traduzido ser idêntico, como reprodução fiel do texto primeiro, mas deve ser a concretização de uma das possibilidades que aquele determinado texto tinha de ser. Poderíamos dizer, então, que cada texto traz em si as suas possíveis traduções.

Salientamos que é nesse sentido que concebemos a tradução de Walter Salles do livro *Abril Despedaçado*, como uma das atualizações possíveis da obra de Ismail Kadaré. Isso significa dizer que não percebemos referida tradução como a correta, ou a infiel, ou a verdadeira, ou a melhor, mas como sendo simplesmente a tradução empreendida por Walter Salles. Uma tradução que levou em conta a criação artística particular que o diretor legou ao seu trabalho: os aspectos contextuais em que estava inserido (sua cultura, seus conhecimentos prévios, seus trabalhos anteriores, as leituras de mundo etc.); o contexto em que essa tradução seria recebida; a comunicação e a intermediação constantes entre as culturas brasileira e albanesa, passando também pelo viés das mitologias e tragédias gregas.

Avellar (2007) analisa, em seu livro *O chão da palavra: cinema e literatura no Brasil*, o diálogo que se estabelece não só entre a literatura e o cinema, mas também entre a literatura e outras expressões artísticas como a música e a pintura, seguindo uma concepção muito próxima a adotada por Carvalho. Ainda que em suas análises Avellar não utilize o termo tradução, a perspectiva que defende acerca da construção de uma “imagem/reflexão e não de uma imagem/reflexo” coaduna-se com as idéias da autora supracitada. Mencionado autor trabalha com a idéia do texto literário como um estímulo para novas criações artísticas. Avellar insiste em afirmar que quando trabalhamos os entrelaçamentos entre a literatura e o cinema, estamos diante de um processo de recriação e não de ilustração da palavra escrita. Não se trata, portanto, da reconstituição de imagens verbais idênticas às imagens visuais. Na análise que realiza sobre a transmutação do livro *Vidas Secas* de Graciliano Ramos para o filme homônimo de Nelson Pereira dos Santos, Avellar (2007, p. 54) expressa claramente seu ponto de vista

Digamos uma vez mais: um filme não se reduz a transpor e ilustrar o livro em que se inspira (‘a adaptação não é uma cadeia, é uma referência que faz chegar a grandes descobertas’), nem mesmo quando, como em *Vidas Secas*, os fatos narrados são exatamente aqueles contados no livro (‘permanecer com estas referências, a essência do livro e sua estrutura narrativa, é um estímulo. Mas transformar um livro em filme significa recriar o universo do autor em outra forma de expressão’). O que Nelson faz a partir de Graciliano é uma livre invenção de imagens cinematográficas a partir da leitura e compreensão

do texto, é um modo de prosseguir e ampliar a fruição do texto. Invenção livre e em perfeita sintonia com o romance porque a relação entre a literatura e o cinema (como qualquer relação viva entre duas diferentes formas de arte) só se realiza quando uma estimula e desafia a outra a se fazer por si própria.

As questões trabalhadas pelos teóricos e escritores expostos até aqui permitem um avanço nas discussões sobre o processo de transmutação entre meios semióticos diferentes, uma vez que procuram ir além do debate que se trava já há algum tempo sobre fidelidade e não-fidelidade nos processos tradutórios.

Já se tornou ponto consensual, pelo menos na perspectiva de nossa pesquisa, a impossibilidade de pensarmos em traduções fiéis ou infiéis, ou de buscar nas traduções analisadas possíveis equivalentes lingüísticos, imagéticos ou culturais. Pesquisas muito mais enriquecedoras podem advir de trabalhos que analisem as ressignificações culturais sofridas nos processos tradutórios. É seguindo, portanto, tal perspectiva que nosso trabalho analisa as ressignificações culturais que se deram no processo de transmutação dos elementos trágicos presentes no livro *Abril Despedaçado* para o filme homônimo e as implicações dessas ressignificações advindas de um processo de interação entre as culturas albanesa e brasileira.

1.2 REPENSANDO O CONCEITO DE DOMESTICAÇÃO

Outro teórico que vem se destacando nas discussões em torno da tradução é Lawrence Venuti, ao trabalhar a tradução como prática social e defender uma perspectiva de tradução que gere um confronto em relação ao domínio da cultura de chegada, causando assim estranheza e resistência “em face dos valores das culturas que se inserem no centro, como é o caso da tradução da língua inglesa. Uma tradução dentro dessa ideologia contribuirá, segundo sua concepção, para romper o mito da invisibilidade do tradutor” (RÔLA, 2004, p. 65). A concepção com que Venuti vem trabalhando o processo de tradução parte sempre do ponto de vista de uma cultura dominante e de outra periférica; assim, expõe duas estratégias de tradução – a estratégia de domesticação e a estratégia de estrangeirização – que oscilam entre centro e periferia.

Na estratégia de domesticação, o texto traduzido tem de se adequar completamente à cultura de chegada, retirando toda e qualquer forma que possa causar estranheza ao leitor. Para Venuti, a tradução geralmente é vista como suspeita justamente porque domestica os textos estrangeiros, inscrevendo neles valores culturais e lingüísticos específicos do pólo-receptor, inteligíveis para comunidades domésticas específicas. Esse processo de inscrição

opera em diferentes estágios como o da reprodução, o da circulação e o da recepção da tradução. Segundo a concepção de Venuti (2000, p. 129-130)

Tem início já na própria escolha do texto estrangeiro a ser traduzido, sempre uma exclusão de outros textos e literaturas estrangeiras, que responde a interesses domésticos particulares. Continua de forma mais contundente no desenvolvimento de uma estratégia de tradução que reescreve o texto estrangeiro em discursos e dialetos domésticos, sempre uma escolha de certos valores domésticos em detrimento de outros. E complica-se um pouco mais graças às formas diversas nas quais a tradução é publicada, revista, lida e ensinada, produzindo efeitos políticos e culturais que variam de acordo com diferentes contextos institucionais e posições sociais.

Já na estratégia de estrangeirização, o texto traduzido trará aportes da cultura de partida, no intuito de causar estranheza ao leitor, mostrando assim que se trata de uma tradução. Tal estratégia teria como objetivo mostrar a visibilidade do tradutor.

Em seu trabalho de dissertação intitulado *Cultura e tradução: aportes culturais magrebinos para alunos do nível médio da escola pública*, Rôla tece interessantes comentários sobre estas duas estratégias de Venuti que acabamos de citar. Um desses comentários diz respeito à relação de interferências entre centro e periferia no processo de tradução. Conforme Rôla (2004, p. 68)

Em seus estudos (Venuti) sempre assume que o foco da marginalidade da tradução é estratégico e que o estudo do periférico, em qualquer cultura, pode esclarecer e provocar uma revisão do centro. Para Venuti, o mérito da periferia em relação ao centro do sistema é que o centro pode explorar o periférico em busca de idéias e inspiração para a cultura dominante.

Rôla, no entanto, nos chama a atenção, seguindo Corbett (1999), para o fato de que em muitos casos temos a interferência de uma variedade periférica em outra variedade periférica, e não somente entre variedades de centro e periferia. Esta interferência entre variedades periféricas diferentes está presente no trabalho de Rôla, uma vez que em sua dissertação propõe-se a traduzir textos magrebinos de expressão francesa para o português. Embora o francês seja tido como uma língua de centro, as línguas e culturas magrebinas e brasileiras são tidas como periféricas.

Os trabalhos de Venuti e Rôla dizem respeito à tradução literária. No entanto, suas idéias podem ser contempladas em nosso estudo sobre a tradução intersemiótica. Trazendo, então, tal perspectiva para o nosso caso específico, notamos que a tradução do livro *Abril Despedaçado* para o cinema é caracterizada pela interação entre variedades periféricas, uma vez que trabalhamos com obras cujas culturas – brasileira e albanesa – não são tidas como centrais pelo menos no que concerne ao cânone ocidental.

Outro ponto exposto por Rôla questiona se, quando realizamos uma tradução, as possibilidades de estratégias aplicadas têm de ser dicotomizadas entre domesticação e estrangeirização. Nas traduções realizadas em sua pesquisa (versões de textos magrebinos de expressão francesa para o português) Rôla (2004, p. 77) esclarece

Seguindo, então, o raciocínio de Venuti (1995; 1998), quando se refere à visibilidade do tradutor e à estratégia de estrangeirização, vislumbramos que, na prática, podem as coisas ocorrer de forma contrária ao que ele defende. Portanto, estamos inclinadas a pensar de outra forma, porque as versões produzidas nesta pesquisa, embora apresentando características da estratégia de “domesticação”, sinalizam que se trata, de fato, de uma tradução, visto que trazem aportes culturais magrebinos que se encontram presentes nos textos originais. Acreditamos, pois, que tais traduções, certamente, possibilitam aos leitores elaborar um perfil cultural do Magrebe da época atual, além de revelar-lhes um tradutor visível.

Assim sendo, a pesquisadora considera suas traduções como “estrangeirizações domesticadas”. Se analisarmos a tradução com a qual trabalhamos, no caso o filme *Abril Despedaçado*, a consideração da estratégia de estrangeirização em seu processo de tradução não seria possível pelo fato de que o diretor utilizou em seu filme elementos tipicamente da cultura do pólo-receptor. Não percebemos que o diretor tenha utilizado elementos que pudessem causar estranheza ao público. Poderíamos dizer, então, que a estratégia utilizada pelo diretor foi a de domesticação? Sim, poderíamos afirmar que sim, ainda mais se levamos em conta que a tradução de Walter Salles formaria sujeitos domésticos. Segundo a perspectiva de Venuti (2002, p.148)

por possibilitar um processo de “espelhamento” ou auto-reconhecimento: o texto estrangeiro torna-se inteligível quando o leitor ou a leitora se reconhece na tradução, identificando os valores domésticos que motivaram a seleção daquele texto estrangeiro em particular, e que nele estão inscritos por meio de uma estratégia discursiva específica. O auto-reconhecimento é um reconhecimento de normas e recursos culturais domésticos que constituem o *self*, que o definem como um sujeito doméstico. O processo é basicamente narcisista: o leitor identifica-se com um ideal projetado pela tradução, geralmente valores que alcançaram autoridade na cultura doméstica e que dominam aqueles de outras comunidades culturais.

No entanto, ainda que tal perspectiva pudesse coadunar-se com a tradução que estamos trabalhando, acreditamos que, classificando-a como domesticada (ainda que Venuti leve em conta aspectos como a cultura, as instâncias sociais, contextos institucionais etc.), acabaríamos aderindo a um caráter reducionista e dicotômico com relação à tradução intersemiótica de *Abril Despedaçado*. Além disso, inserindo a tradução com a qual trabalhamos na classificação de Venuti, isto é, como uma domesticação, estaríamos atribuindo um valor negativo ao nosso objeto de estudo, posto que para esse teórico a tradução é

encarada como *suspeita* por domesticar textos estrangeiros. Venuti não vê a domesticação com *bons olhos*, pois ela (em sua concepção) é uma prática que não causa estranheza no público do pólo-receptor. Ora, para nós, a tradução de *Abril Despedaçado*, pelo fato de utilizar-se de elementos típicos da cultura do pólo-receptor, não deixa de causar confrontos. Esses confrontos dar-se-iam a partir das comparações e das interferências entre os elementos do filme, do livro e das tragédias gregas.

Embora Venuti trabalhe o fenômeno da tradução como sendo uma prática sócio-cultural e político-econômica acreditamos que a idéia desenvolvida por Burke (2006) a respeito de uma tradução cultural é muito mais condizente com a realidade de nosso trabalho, conforme veremos na seção que se segue.

1.3 TRABALHANDO O CONCEITO DE TRADUÇÃO CULTURAL

Antes de falarmos especificamente a respeito da tradução cultural, iniciamos nossa reflexão com a seguinte afirmação de Burke (2006, p. 14)

Não existe uma fronteira cultural nítida ou firme entre grupos, e sim, pelo contrário, um *continuum* cultural. Os lingüistas há muito vêm defendendo o mesmo ponto de vista a respeito de línguas vizinhas como o holandês e o alemão. Na fronteira, é impossível dizer quando ou onde o holandês termina e começa o alemão.

Trazendo tal reflexão para nosso trabalho, perceberemos que a idéia de um *continuum* cultural estará presente nele uma vez que encaramos o processo de tradução não como algo dicotômico (fiel x infiel, estrangeirizado x domesticado...) e de mão única, mas como um *continuum* em que diferentes culturas interceptam-se em vários sentidos.

Quando mencionamos essas diferentes culturas estamos nos referindo às culturas brasileira e albanesa. A brasileira é a cultura que teremos representada no filme *Abril Despedaçado*; a albanesa, a cultura onde se passa a narrativa de Kadaré. Além disso, não poderíamos deixar de fazer menção às tragédias e às mitologias da Grécia com as quais também realizaremos nossas comparações. Além dessas culturas, acabamos por abordar também gêneros artísticos diferentes, quais sejam: o cinema, a literatura e o teatro (com relação a este último, ressaltamos que nossas análises dizem respeito somente ao texto escrito). Percebemos que muitas vezes cada uma das culturas e dos gêneros estão tão imbricados uns nos outros que é difícil precisar o ponto em que um termina e o ponto em que o próximo começa; as fronteiras entre essas culturas e gêneros são extremamente fluidas.

A respeito dessas intercepções culturais, Burke acha “convicente o argumento de que toda inovação é uma espécie de adaptação e que encontros culturais encorajam a criatividade” (BURKE, 2006 p. 17). De fato, do encontro de Kadaré com a *Oréstia* de Ésquilo, e do encontro de Walter Salles com a obra literária *Abril Despedaçado*, obteremos duas obras artísticas bastante elaboradas que ganharam enormemente em criatividade em virtude dos encontros culturais que mencionamos. Estes, no entanto, não estão restritos às relações que acabamos de expor; na verdade, as cadeias relacionais vão muito além da influência que a *Oréstia* exerce na obra de Kadaré e do livro deste no filme de Walter Salles. Isso é o que primeiramente salta aos olhos, é o que aparece de forma explícita.

No livro de ensaios intitulado *Eschyle ou le grand perdant*, Kadaré (1995) nos apresenta alguns encontros culturais que aconteceram entre a região dos Balcãs e a região da Grécia; tais encontros acabam por refletir-se na obra do escritor albanês. Além disso, embora Kadaré declare abertamente que a *Oréstia* é uma referência central para o *Abril*, nesse mesmo ensaio que há pouco citamos, podemos perceber que a obra de Ésquilo como um todo exerce uma influência muito grande na literatura de Kadaré.

No que diz respeito ao filme *Abril Despedaçado*, este, além de receber, direta ou indiretamente, todas essas influências em seu processo de tradução, tem ainda a presença marcante da cultura brasileira e a própria visão de mundo do diretor. Sabemos, por exemplo, que o filme apresenta uma fotografia inspirada nas técnicas de sombra e luz do pintor Eduard Hildebrandt (século XIX); além disso, em seu processo de elaboração recebeu influências do cinema mudo, de filmes do cinema soviético como *A linha geral* ou *O velho e o novo* do diretor Sergei Eisenstein. (BUTCHER & MÜLLER, 2001).

Caso seguissemos buscando e explorando as influências de outras culturas e de outras artes e artistas nas duas obras com as quais estamos trabalhando acabaríamos por nos estender demasiadamente. Por ora, ficamos com os encontros que se deram entre as culturas brasileira e albanesa e com alguns outros encontros culturais que poderão ser percebidos no transcorrer deste trabalho.

Com base nesses encontros recíprocos entre diferentes culturas e gêneros artísticos, consideraremos a tradução do livro *Abril Despedaçado* para o filme homônimo como um processo híbrido. Quanto ao hibridismo ressalta Burke (2006, p. 23)

Exemplos de hibridismo cultural podem ser encontrados em toda parte, não apenas em todo o globo como na maioria dos domínios da cultura – religiões sincréticas, filosofias ecléticas línguas e culinárias mistas e estilos híbridos na arquitetura, na literatura ou na música.

No decorrer de seu trabalho, Burke nos vai apresentando importantes conceitos e idéias que nos auxiliam na compreensão da tradução que analisamos como sendo um processo híbrido. Uma dessas idéias é a das “afinidades ou convergências entre imagens oriundas de diferentes tradições” (BURKE, 2006, p. 27). Atentemos que não se trata de igualdades ou equivalências, mas de afinidades e convergências. No momento em que o tradutor realiza sua prática, procurará buscar na cultura do pólo-receptor imagens afins e convergentes com as imagens que venham a ser traduzidas do pólo-emissor. É assim que Walter Salles, ao realizar sua tradução do filme *Abril Despedaçado*, seleciona certos elementos que são ressignificados dentro de sua prática social. O diretor procura encontrar pontos convergentes entre as imagens pertencentes às culturas brasileira e albanesa; não se trata, portanto, da busca por semelhanças ou diferenças, mas de um processo constante de ressignificação.

Durante a análise realizada por Burke das práticas tidas como híbridas¹ ele nos chama a atenção para o fato de que “devemos ver as formas híbridas como o resultado de encontros múltiplos e não como resultado de um único encontro” (BURKE, 2006, p. 31). Uma idéia igualmente importante é a da circularidade cultural. Para exemplificar tal idéia, Burke nos dá testemunhos dessa circularidade tanto na música como na linguagem. Conforme Burke (2006, p. 32)

Alguns músicos do Congo se inspiraram em colegas de Cuba, e alguns músicos de Lagos em colegas do Brasil. Em outras palavras, a África imita a África por intermédio da América, perfazendo um trajeto circular que, no entanto, não termina no mesmo local onde começou, já que cada imitação é também uma adaptação.

Para a realização do filme, uma extensa pesquisa foi empreendida a respeito das lutas de família no Brasil (conhecidas também como cobranças de sangue). Para tal pesquisa foi utilizado, além de outros materiais, o livro *Lutas de família no Brasil* de Luiz de Aguiar Costa Pinto (1980). Conforme Walter Salles em “Carta aos amigos de Abril”²

Escrito na década de 40, o livro “Lutas de famílias no Brasil” nos permite entender como os conflitos que experimentamos no nosso país se aproximam

¹ Em seu ensaio, Burke distingue e analisa três tipos de hibridismo, ou processo de hibridização, que envolveriam respectivamente artefatos, práticas e povos.

² O texto *Aos amigos de Abril* foi uma carta elaborada por Walter Salles a respeito de vários aspectos que deveriam nortear o trabalho do filme *Abril Despedaçado*. O texto está dividido nos seguintes tópicos: 1. “Abril Despedaçado” – A história do filme; 2. Os personagens; 3. Os temas centrais (3.a A origem da tragédia, 3.b A camisa ensanguentada e a comunicação com os mortos, 3.c A cobrança de sangue, 3.d Cobrança de sangue no Brasil); 4. “Abril” – O todo e as partes (4.a A trama e o “em torno”, 4.b A fotografia, 4.c A direção de arte, 4.d O figurino, 4.e A montagem, 4.f Sons e trilha sonora); 5. Agradecimentos. Após sua elaboração, a Carta foi distribuída com toda a equipe que fazia parte do projeto do filme. O texto contou com a participação, segundo as palavras do próprio Walter Salles, ativa e decisiva de Saulo Pereira de Mello. Obtivemos esse material através de contatos que realizamos com Karim Aïnouz, um dos co-roteiristas do filme. Durante vários momentos no transcorrer do trabalho retornaremos a esse texto, uma vez que ele nos traz importantes esclarecimentos a respeito do processo de elaboração do filme.

daqueles vividos na Albânia de Kadaré, ou na Grécia de Ésquilo. Baseado na análise dos confrontos entre as famílias Pires e os Camargos, em São Paulo, e entre os Feitosas e os Montes, no Ceará, “Lutas de famílias no Brasil” prova que a vingança, no Brasil, se dá na ausência do estado regulador. É algo que surge de forma natural, espontânea, e que só deixa de existir quando surge um poder mais forte e regulador.

Podemos dizer, então, que o filme de Walter Salles acaba por apresentar também um movimento de circularidade cultural; afinal, o Brasil rerepresenta o Brasil por meio de um fenômeno social da Albânia. A Albânia, por sua vez, também rerepresenta a Albânia por meio de uma leitura da *Oréstia*. Conforme nos apresenta Kadaré, são vários os pontos de confluência entre os temas expressos nas tragédias gregas e as regras milenares do Código de Costume dos albaneses. Tais confluências não são obras do acaso dada a vizinhança entre albaneses e gregos. Ora, Ésquilo ao escrever sua *Oréstia*, devia conhecer os usos e costumes não somente da Grécia, mas também dos entornos da península balcânica. (KADARÉ, 1995)

Mais do que uma circularidade cultural, poderíamos pensar que se trata de um processo em movimento de espiral, provando que cada região com sua respectiva cultura incorpora elementos de culturas passadas ou de outras regiões, as quais são ressignificadas para posteriormente serem redimensionadas em uma outra cultura de uma outra região num movimento dialético constante de volta ao passado, ressignificação no presente e amplificação para o futuro.

Os conceitos que trabalhamos até aqui corroboram com a nossa perspectiva de tradução como sendo um processo híbrido. Frisamos que de acordo com o pensamento de Burke (2006) as traduções são os casos mais óbvios de textos híbridos.

Ainda no que diz respeito à idéia do hibridismo cultural, devemos estar atentos para o fato de que “A variedade de objetos híbridos é superada pela quantidade de termos que hoje podem ser encontrados nos textos dos *scholars* que descrevem o processo de interação cultural e suas conseqüências” (BURKE, 2006, p. 39). Cinco metáforas dominam as discussões a esse respeito e cada uma delas está relacionada a diferentes áreas do saber: a metáfora do empréstimo vinculada à área da economia; a do hibridismo à zoologia; o caldeirão cultural à metalurgia; o ensopadinho cultural à culinária e, finalmente, a tradução cultural e a criouliização estão ligadas à área da lingüística.

Na opinião de Burke (2006, p. 56) de todas essas metáforas utilizadas para referirem-se ao assunto do hibridismo cultural, a que lhe parece mais útil é a metáfora da tradução cultural. Esta veio a ser utilizada pela primeira vez por antropólogos como Bronislaw Malinowski que “sustentou ‘aprender uma cultura estrangeira é como aprender

uma língua estrangeira’ e que em seus livros ele estava tentando ‘traduzir as condições da Melanésia para as nossas’”.

A utilização da metáfora tradução cultural como uma forma de compreender uma cultura estrangeira tornou-se comum durante as décadas de 50 e 60 no círculo de Edward Evans-Pritchard³. Salienta Burke (2006, p. 56-57)

o uso da metáfora ‘tradução da cultura’ não está mais confinado a discussões filosóficas ou semifilosóficas a respeito do que os antropólogos ou os historiadores da cultura fazem. Foi estendido de modo a incluir os pensamentos e as ações de todos. O *insight* crucial por trás desta extensão foi expresso com brevidade exemplar por Georg Steiner. ‘Quando lemos ou ouvimos qualquer enunciado do passado... nós traduzimos’. Ou ainda: ‘no interior de um idioma ou entre idiomas, comunicação humana é o mesmo que tradução’.

Os exemplos de tradução cultural podem ser encontrados, portanto, nas mais diversas práticas sociais e artísticas. A utilização dessa metáfora, aplicável aos mais diversos gêneros, “ilustra com particular clareza o valor deste termo como uma alternativa à simples idéia de imitação” (Burke, 2006, p. 58).

É por isso que consideramos que a expressão *tradução cultural* se adequa muito bem ao processo de transmutação do livro *Abril Despedaçado* para o filme homônimo. Tal expressão nos faz refletir sobre o processo como algo que está além de uma simples imitação. Contudo, se refletirmos sobre o que está subjacente a toda prática de tradução (estilo do tradutor, seus conhecimentos prévios, a cultura em que está inserido, e a cultura para a qual traduzirá as características do pólo-receptor [...] perceberemos que todo processo tradutório, seja este interlingüístico, intralingüístico, intersemiótico, literário, técnico e outros, envolverá em maior ou menor medida os aspectos culturais. Portanto, ao considerarmos a tradução de *Abril Despedaçado* como cultural, não significa que essa metáfora não possa estender-se a outros tipos de práticas sociais e/ou tradutórias, conforme foi exposto anteriormente. A utilização da expressão tradução cultural não implica na existência de uma tradução não-cultural. O que ocorre é que a expressão “tradução cultural” acaba sendo utilizada para dar uma maior ênfase na importância que a cultura exerce em certos tipos de tradução. É o caso da transmutação de *Abril Despedaçado* onde é notório o papel da cultura em todos os níveis em que pensamos ao abordar o processo.

³ Sir Edward Evans-Pritchard, um dos maiores antropólogos do século XX, nasceu na Inglaterra (1902) e estudou história moderna na London School of Economics and Political Science. Foi professor de sociologia africana e antropologia na Universidade de Oxford. Morreu em 1973. Escreveu inúmeras obras, entre as quais: *Os Nuer; Parentesco e casamento entre os Nuer; Antropologia social; História do pensamento antropológico*.

Um último aspecto merece ainda ser destacado com relação ao emprego da tradução cultural segundo a concepção de Burke. Tal aspecto concerne ao emprego por Burke, em algumas passagens de seu texto, do termo “equivalente”. Em alguns exemplos dados pelo autor, nos deparamos com esse termo: “A ‘tradução’ de Ogum Xangô ou Iemanjá para seus equivalentes católicos, São Miguel, Santa Bárbara ou a Virgem Maria [...]” (Burke, 2006, p. 67). Ainda conforme Burke (ibid, p. 58)

De modo semelhante, a expressão ‘a tradução de deuses’, cunhada pelo egiptólogo alemão Jan Assmann, é um modo esclarecedor de descrever o que costumava ser conhecido com ‘sincretismo’, em outras palavras a busca por equivalentes no panteão de uma cultura das principais figuras do panteão de outra.

Quaisquer que sejam as relações entre os signos (lingüísticos, visuais, sonoros etc.) não nos parece viável pensar numa relação de equivalência entre eles; o que há, conforme vimos enfatizando ao longo deste capítulo, são encontros culturais que promovem ressignificações e redimensionamentos.

Discorreremos até agora sobre a transmutação de *Abril Despedaçado* (e sobre a tradução de uma maneira geral) enquanto um processo híbrido e, por consequência, como uma prática cultural. Falamos a respeito dos encontros culturais que ocorrem em vários sentidos, entre as culturas brasileira e albanesa, pensando sobre tais encontros, a partir de idéias e conceitos como *continuum* cultural, encontros culturais que encorajam a criatividade, afinidades ou convergências entre imagens oriundas de diferentes tradições e a circularidade cultural que acaba por transformar-se em um movimento de espiral cultural. Nesse percurso que realizamos, pudemos observar que o processo de troca é uma consequência desses encontros culturais. Feita tal exposição, quais seriam as consequências dessa troca? Com base nesse questionamento com o qual Burke inicia o capítulo *Variedades de reações*, fazemos averiguações sobre as consequências das trocas culturais que se podem perceber em nosso trabalho. Partindo do pressuposto de que os elementos trágicos transmutados para o filme de Walter Salles sofreram ressignificações/recontextualizações de ordem cultural (essa afirmação poderá ser confirmada e percebida em nossas análises), lançamos a seguinte pergunta: quais as consequências dessas ressignificações advindas de um processo de interação entre as culturas brasileira, albanesa e também entre as mitologias e tragédias gregas?

As reações a esses encontros culturais que se travam entre diferentes culturas podem ser, segundo Burke, de aceitação, rejeição, segregação ou de adaptação. Poderíamos pensar, primeiramente, que uma consequência possível da tradução que analisamos seria a de aceitação ou acolhida, uma vez Walter Salles acatou e traduziu para o seu filme um fenômeno

social da cultura albanesa – o das lutas de famílias. No entanto, tal reação implica numa recepção da cultura do *Outro* sem nenhum questionamento ou posicionamento mais crítico por parte do pólo-receptor. Com relação às outras duas reações, a de rejeição e a de segregação, elas não condizem com nenhum dos estágios do processo de tradução de *Abril Despedaçado*. A adaptação é, pois, a consequência que advém do processo de interação entre as culturas brasileira e albanesa. Conforme Burke (2006, p. 91)

A adaptação cultural pode ser analisada como um movimento duplo de des-contextualização e re-contextualização, retirando um item de seu local original e modificando-o de forma a que se encaixe em seu novo ambiente.

Quando Walter Salles resolveu representar o Brasil por meio de um fenômeno social da Albânia, o diretor des-contextualizou elementos da cultura albanesa para re-contextualizá-los na cultura brasileira, realizando inúmeras modificações para que tais elementos fossem condizentes com o ambiente para o qual seriam traduzidos. Aqui fazemos menção mais uma vez à metáfora do círculo que se torna útil “para nos referirmos a adaptações de itens culturais estrangeiros que são tão completas que o resultado pode à vezes ser ‘re-exportado’ para o lugar de origem do item” (Burke, 2006, p. 94).

Não se trata simplesmente de imitar ou domesticar elementos da cultura do pólo-emissor, mas de recontextualizá-los e os reinserir por meio da criação artística, na cultura do pólo-receptor. No filme de Walter Salles, um segmento da realidade do Brasil é apresentado com suas características locais, porém retrata contextos compartilhados. Dessa forma, uma realidade específica transforma-se, por meio da tradução cultural, em uma realidade compartilhada. O universo trágico recriado por Walter Salles pode ser compartilhado tanto com o universo de Kadaré como com o de Ésquilo.

O termo tradução cultural será também trabalhado por Gorovitz (2006) no livro *Os labirintos da tradução: a legendagem cinematográfica e a construção do imaginário*. De acordo com Gorovitz (ibid., p. 42), o fenômeno da tradução cultural

dá-se como estratégia de sobrevivência: viver nas fronteiras, integrar o novo, construir ligações por meio de elementos instáveis da vida. Esses elementos encontram-se em conflito, lutando para excluir um ao outro. Logo, a tradução emerge de um estado constante de contestação em que os diferentes sistemas de significação social se confrontam. Nesse processo instável lugares híbridos sugerem que a repetição do signo nunca se dá de forma semelhante.

Ainda que trabalhem em áreas diferentes, a perspectiva de tradução adotada por Burke é a mesma de Gorovitz. Os dois autores entendem a tradução cultural como um ato híbrido onde as repetições são sempre reconstruções e reatualizações de uma cadeia infundável de signos.

Logo mais adiante, ao falar da relação constantemente renovada que ocorre entre espectadores e imagem, Gorovitz.(2006, p. 42) afirma

O espectador é posicionado em um espaço de indecisão: nem futuro, nem passado, nem presente, e tudo fundido em um só tempo. (...) uma forma de um futuro em que o passado não é originário, em que o presente não é simplesmente transitório: um futuro intersticial. Essa fronteira trabalha na lógica da tradução cultural ao retomar o passado e renová-lo, interrompendo a atuação do presente.

Gorovitz traz, portanto, conforme podemos observar na citação supra a concepção de uma tradução cultural como algo similar a um processo híbrido e de transição, mediante o qual as fronteiras entre *original* e tradução deslizam, oscilam constantemente. Outro ponto que também nos chama a atenção nessa passagem é a idéia de um passado que não é originário, ou seja, a tentativa de encontrar uma suposta *fonte* no tempo ou no espaço é vã, uma vez que passado, presente e futuro estão estreitamente imbricados um no outro.

Em outros momentos, ainda que não utilize especificamente o termo tradução cultural, a concepção geral que Gerovitz para teorizar a tradução em seu trabalho coaduna-se com as perspectivas que utilizamos em nossa pesquisa. Salientamos que essa perspectiva vem sendo teorizada, desenvolvida e praticada nos estudos mais recentes relativos ao processo tradutório. Em sua definição mais ampla, a tradução, segundo a autora que ora mencionamos, é uma atividade do compartilhar por excelência.

Quando essa autora afirma que a “leitura que se faz do outro é sempre uma leitura de si, renovada pela diferença do objeto dessa leitura” (GEROVITZ, 2006, 56), temos aí a mesma idéia que Burke trabalha na circularidade cultural, no entanto exposta de uma outra forma e com outras palavras. Mais uma vez, tomando como exemplo nosso *corpus*, a leitura que Walter Salles faz da cultura albanesa por meio do romance *Abril Despedaçado*, torna-se uma leitura que ele faz do Brasil. Leitura esta renovada tanto pela vivência do diretor quanto pelas diferenças inerentes à nova cultura confrontada. O Brasil vê o Brasil via Albânia.

A tradução é, em suma, considerada como um processo de interação constante que se dá em várias vias, onde diferentes olhares, culturas e objetos semióticos interceptam-se em um movimento de constante renovação. Ao discorrer sobre a tradução literária, a autora nos apresenta em um determinado parágrafo, considerações que sintetizam muito do que discutimos até então a respeito do fenômeno tradutório. Assim, conforme GEROVITZ (2006, p. 57)

[...] o texto literário carrega uma vivência, um olhar para o mundo e valores estéticos que deixam sua marca no leitor. Essa comunicação é imperfeita em razão do seu caráter diferenciado no espaço e no tempo. Não é um processo linear, mas uma série de vai-e-vens que interagem com dados extratextuais

estocados na memória do leitor. Essa assimetria requer uma atividade de compensação que solicita a criatividade e a imaginação do sujeito assim como sua intuição, pois o tradutor é também um leitor que aprende a obra pela sua subjetividade.

Objetivando finalizar este capítulo, procederemos à exposição de alguns conceitos trabalhados por Seligman-Silva (2005) os quais reforçam a concepção da tradução que desenvolvemos até aqui.

No texto *Globalização, tradução e memória* Seligman-Silva nos apresenta um panorama da atual época global em que vivemos; uma época marcada pela convivência tensa entre duas tendências que aparentemente parecem ser opostas: de um lado, o historicismo (entendido como o respeito às diferenças históricas e culturais) e de outro, a dissolução das fronteiras nacionais. Ainda que essas tendências possam parecer irreconciliáveis, na opinião do autor, “ocorre na verdade uma determinação recíproca entre esses dois movimentos, uma espécie de complementaridade” (SELIGMAN-SILVA, 2005, p. 205). Dentro desse contexto insere-se a cultura pós-colonial que aposta na recriação e reinvenção das culturas para além tanto do fundamentalismo historicista como da globalização homogeneizada. “Em termos de uma teoria da tradução, os discursos pós-coloniais têm tentado articular uma modalidade da tradução baseada na ética da diferença [...]” (Ibid., p. 206). Essa ética da diferença busca uma representação antimimética, baseada no embate de objetos com a conseqüente reatualização e reinvenção dos objetos confrontados. Temos assim, uma política da tradução antimimética que procura destruir a noção de um original estanque e cristalizado que não estaria sujeito à ação do tempo e da interação entre as culturas. (ibid., 2005) É importante percebermos que a perspectiva de Seligman-Silva segue a mesma linha de autores como Hall e Rodrigues que fazem uma crítica à ação homogeneizadora e aplanadora que o pensamento moderno fazia das diferenças inerentes às identidades.

É dentro dessa perspectiva que o autor propõe a tradução como modelo de uma nova ética das relações interculturais. A tradução que, desde os seus primórdios, funcionou como uma prática bem sucedida de intermediação entre diferentes línguas e culturas, baseada na lógica do diálogo “deve ser resgatada e, sobretudo, criada, como vem acontecendo, de certo modo, no âmbito do discurso pós-colonial” (SELIGMAN-SILVA, 2005, p. 210). Seligman-Silva defende, portanto, uma ética dialógica da tradução baseada na reciprocidade, nas trocas e no respeito mútuo entre as línguas e as culturas envolvidas no processo de tradução. Nem supervalorização, nem desmerecimento, nem homogeneização: o caminho seria o confronto que se daria por meio do respeito dos objetos envolvidos no diálogo. Na concepção de Seligman-Silva (2005, p. 210)

A tradução essencialmente dialógica opõe-se ao fundamentalismo cultural porque ele é nomológico e monológico, ou seja, autolegislator e não-dialógico (ao menos na sua filosofia), e é antípoda do modelo da globalização porque este visa apenas a anexação e “pasteurização” do “outro”.

Neste contexto do processo dialógico, o original não é mais encarado, como já apontamos em momentos anteriores, como algo absoluto; o objeto do pólo-emissor passa a ser visto como uma das realizações de vários processos dialógicos que ocorreram em momentos anteriores.

Em face do que foi exposto podemos perceber que a idéia que defendemos de uma tradução cultural encontra pontos de contato com a ética dialógica da tradução proposta por Seligman-Silva. Além disso, conforme será possível observar em nossas análises, essa ética estará presente em nossa perspectiva de tradução enquanto intermediação entre culturas e meios semióticos diferentes. Acatamos a proposta de Seligman-Silva pelo fato de esta não cair em reducionismos ou em idéias estanques a respeito do fenômeno da tradução; pelo contrário, sua proposta aponta caminhos que estão além de radicalismos e homogeneizações. A tradução no seu modelo radicalmente dialógico alimenta não mais o *agon* entre as nações, mas sim, a convivência entre as línguas/culturas. A sua filosofia pode nos ajudar a enfrentar o desafio de nossa era de globalização e de fundamentalismos.

1.4 POR UM DIÁLOGO *IMPURO* ENTRE AS ARTES

Salientamos que os debates em torno da relação entre a Literatura e o Cinema vêm de longas datas. Na maioria das vezes, tais debates não se travam de maneira pacífica, tampouco têm chegado a um consenso. Embora falar das influências mútuas entre a literatura e o cinema na criação de novas formas de narrativas pareça ser lugar comum, a não-aceitação e até mesmo o desprezo de alguns pelo diálogo que se estabelece entre essas duas artes, é, ainda, um fato recorrente. Acreditamos que a não-aceitação desse diálogo advém do desejo de uma literatura e de um cinema puros. É interessante percebermos que este desejo de não contaminação e de não miscigenação, pode ser também encontrado no âmbito da língua. “O desejo de manter a língua pura se traduz no medo mórbido de ‘contaminação’ com as demais línguas e na desconfiança em relação a qualquer tipo de contato com elas” (RAJAGOPALAN, 2003, p. 91). Tal idéia traduz a pretensa possibilidade da elaboração de uma língua, de uma literatura ou de um cinema em condições de vácuo, em um laboratório ideal. Essa concepção ignora que todo e qualquer tipo de manifestação artística tende à evolução e esta se dá mediante as trocas, as influências recíprocas.

Nesta seção abordaremos as influências que se dão entre as várias artes, defendendo a concepção da impossibilidade de uma literatura e de um cinema puros.

Iniciaremos nossa reflexão a partir de um ensaio de Bazin⁴ (1991) intitulado *Por um cinema impuro: defesa da adaptação*. Conforme o título desse ensaio nos indica, ele defende as relações entre a literatura e o cinema, mostrando os ganhos que advêm para as duas artes desse proífico diálogo. Ao falar sobre adaptação e posicionar-se a seu favor, Bazin tocará, conseqüentemente, no ponto das influências entre as artes, ponto esse que acompanha a história da arte desde os seus primórdios. Conforme Bazin (1991, p.84)

O problema apresentado à nossa reflexão não é, no fundo, tão novo assim: é, a princípio, o da influência recíproca das artes e da adaptação em geral. [...] O cinema é jovem, mas a literatura, o teatro, a música, a pintura são tão velhos quanto a história. Do mesmo modo que a educação de uma criança se faz por imitação dos adultos que a rodeiam, a evolução do cinema foi necessariamente inflectida pelo exemplo das artes consagradas. Sua história, desde o início do século, seria, portanto, a resultante dos determinismos específicos da evolução de qualquer arte e das influências exercidas sobre ela pelas artes já evoluídas.

Assim, o que para muitos críticos apresenta-se como algo que atesta falta de criatividade, subordinação à literatura, ausência de autonomia do cinema, na verdade, não passa de uma constante na história da arte. Trata-se apenas de algo natural. Isso nos leva a afirmar que, dentro dessa concepção da interseção entre as artes e da idéia da tradução cultural sobre a qual já discutimos anteriormente, os conceitos de originalidade absoluta e de pureza não possuem base para sustentar-se.

Mencionado teórico durante todo o ensaio defende a adaptação, encarando-a como uma atividade válida para o desenvolvimento e o enriquecimento da arte cinematográfica. Podemos perceber claramente a defesa de Bazin (1991, p. 93)

[...] É absurdo indignar-se com as degradações sofridas pelas obras-primas literárias na tela, pelo menos em nome da literatura. Pois, por mais aproximativas que sejam as adaptações, elas não podem causar danos ao original junto à minoria que o conhece e aprecia; quanto aos ignorantes, das duas uma: ou se contentarão com o filme, que certamente vale por um outro,

⁴ André Bazin foi uma importante figura do cinema francês. Contribuiu como crítico de cinema para jornais e revistas semanais como *Le parisien libéré*, *L'Écran français*, *France-Observateur*. Contribuiu para a fundação em 1951 da revista semanal *Cahiers du Cinéma*. Sua obra não se encontra reunida em nenhum livro sistemático, mas em coletâneas de vários artigos. Sua coletânea mais representativa e interessante encontra-se reunida na antologia *Qu'est-ce que le cinéma?* obra traduzida para o Brasil com o título *O Cinema: Ensaios*. “Influenciado pelo Sartre de *O Imaginário*, Bazin considera a arte um momento crucial no esforço psicológico do homem para ultrapassar suas condições reais de existência. Ligando ontologia e história das artes figurativas, ele lê na fotografia um momento essencial dessa história, liberando ‘as artes plásticas de sua obsessão pela semelhança’ ao assegurar, automaticamente, esta, e com isso responder a uma profunda necessidade psicológica de ‘embalsamar o tempo’. Impressão literal do real, a imagem fotográfica ‘arrebata-nos a credulidade’; tomando seu lugar, o cinema realiza cada vez melhor, ao longo de sua evolução, o ideal do ‘cinema total’, impressão não apenas do espaço, mas também da duração”. (AUMONT & MARIE, 2003, p 32)

ou terão vontade de conhecer o modelo, o que é um ganho para a literatura. Esse raciocínio está confirmado por todas as estatísticas da edição, que acusa um aumento surpreendente da venda das obras literárias depois da adaptação pelo cinema. Não, na verdade a cultura em geral e a literatura em particular nada têm a perder com a aventura!

É interessante comentar que ao falar de inter-relações entre a literatura e o cinema, Bazin não se restringe ao caso dos filmes que se dizem baseados diretamente em uma obra literária específica. Para o crítico, certos episódios de *Paísa*, por exemplo, não são adaptações de um romance propriamente, mas devem muito a Hemingway (os pântanos) ou a Saroyan (Nápoles).

Ao defender o processo da adaptação Bazin (1991, p. 98) se posiciona contra a concepção de um cinema puro, ou seja, de um cinema livre de qualquer influência de outras artes. Durante vários momentos do ensaio ele descarta ou ironiza a possibilidade de um cinema puro: “Longe de a multiplicação das adaptações de obras literárias muito distantes do cinema inquietar o crítico preocupado com a pureza da sétima arte, elas são, ao contrário, a garantia de seu progresso”.

Do que expusemos até o presente momento, podemos afirmar que as idéias desenvolvidas por Bazin em seu ensaio coadunam-se com a perspectiva que adotamos em nosso trabalho, mas somente no que diz respeito a sua defesa pela inter-relação entre as artes e, por conseqüência, entre a literatura e o cinema. No entanto, mesmo com relação a essa defesa que Bazin faz de obras literárias para o cinema, é necessário guardarmos algumas restrições, pois a nosso ver, o crítico assume posições preconceituosas em alguns momentos. Uma dessas ressalvas que devem ser feitas diz respeito às concepções de equivalência, fidelidade e infidelidade utilizadas em vários momentos no texto desse teórico. Em alguns momentos, este entrelaça duas idéias de como deve dar-se o processo da adaptação, falando sobre “um talento criador que reconstrói de acordo com um novo equilíbrio” (BAZIN, 1991, p. 96) e menciona também a busca por equivalentes.

Julgamos esse entrelaçamento de idéias algo paradoxal, uma vez que para nós as idéias de criação e de equivalência são irreconciliáveis. A partir do momento em que se almeja uma equivalência, a possibilidade da criação torna-se, automaticamente, inviável. Afirmamos isso categoricamente, porque se partirmos do pressuposto de que toda tradução é um ato de criação, de transformação, como podemos pensar em uma busca por equivalentes? Como transformar e ao mesmo tempo equiparar? É importante observarmos ainda que, em dado momento, ao afirmar que a adaptação deve reconstruir de forma equivalente e não de forma idêntica, esse teórico não nos esclarece qual viria a ser a diferença entre algo idêntico e

algo equivalente. Em uma outra passagem os termos tradução e adaptação são utilizados como sendo diferentes, mas essa diferença não chega a ser explicada claramente, conforme explicita Bazin (1991, p.93): “[...] os cineastas se esforçam honestamente pela equivalência integral, tentam ao menos não mais inspirar-se no livro, não somente adaptá-lo, mas traduzi-lo para a tela [...]”.

A procura por equivalências e o desejo por uma pretensa fidelidade fazem parte, portanto, das fundamentações utilizadas por Bazin para defender a adaptação cinematográfica: “Mas justamente as diferenças de estruturas estéticas⁵ tornam ainda mais delicada a procura das equivalências, elas requerem ainda mais invenção e imaginação por parte do cineasta que almeja realmente a semelhança” (ibid., p. 95). Mais uma vez observamos nessa citação as ligações que o autor faz entre equivalência, fidelidade, invenção e imaginação.

Feitas as devidas ressalvas, ainda que Bazin esteja atrelado a concepções de equivalência, fidelidade e infidelidade com relação à obra fonte, suas idéias são pertinentes e atuais para os debates que se travam atualmente sobre a adaptação de obras literárias para o cinema. Além de defender a adaptação cinematográfica, ele também se põe a favor da dialética existente entre o cinema e as outras artes, afastando a possibilidade da existência de um cinema e/ou de uma arte independente, isolada e/ou pura. Conforme Bazin (1991, p.104)

Já se foram os tempos em que bastava fazer “cinema” para ter os méritos da sétima arte. Esperando que a cor ou o relevo dêem provisoriamente a primeira forma e criem um novo ciclo de erosão estética, o cinema não pode conquistar mais nada na superfície. Só lhe resta irrigar suas margens, insinuar-se entre as artes nas quais ele cavou tão rapidamente suas gargantas, investi-las insidiosamente, infiltrar-se no subsolo para abrir galerias invisíveis. Virá talvez o tempo das ressurgências, isto é, de um cinema de novo independente do romance e do teatro. Talvez, porém, porque os romances serão escritos diretamente em filmes. Esperando que a dialética da história da arte lhe restitua essa desejável e hipotética autonomia, o cinema assimila o formidável capital de assuntos elaborados, aglomerados à sua volta pelas artes ribeirinhas ao longo dos séculos. Apropria-se deles porque precisa, e porque desejamos reencontrá-los através dele.

Prosseguindo com nossa exposição acerca das inter-relações entre as artes, mais especificamente do cinema com a literatura, iremos expor algumas idéias do teórico e cineasta Sergei Eisenstein que enxergou antecedentes literários para muitas técnicas cinematográficas: as mudanças de distância focal, a montagem, a montagem alternada etc. Conforme veremos mais adiante, Eisenstein encontrou também em outras expressões artísticas como a pintura, antecedentes para importantes técnicas cinematográficas.

⁵ No texto de Bazin essas diferenças estéticas se referem às diferenças entre a literatura e o cinema.

Ao falar-se sobre as idéias de Sergei Eisenstein um ponto fundamental não pode deixar de ser mencionado: o da montagem cinematográfica. É por isso que antes de iniciar a exposição de algumas das idéias desse cineasta, daremos algumas explicações e definições acerca da montagem. De acordo com Aumont e Marie (2003, 2003, p. 195-196)

A definição técnica de montagem é simples: trata-se de colar uns após os outros, em uma ordem determinada, fragmentos de filme, os planos, cujo comprimento foi igualmente determinado de antemão. (...) Os primeiros filmes, chamados de ‘vistas’, só eram compostos por um único plano; a passagem a vários planos pelo filme foi progressiva e bastante rápida (antes de 1905), mas os planos eram ‘vistas’ ou ‘quadros’ semi-autônomos, simplesmente colados de ponta a ponta. Só em 1910 começaram a ser aperfeiçoados os modos de relações formais e semânticas, entre planos sucessivos, notadamente na forma do *raccord*, mas também por utilização de princípios de alternância.

Salientamos que a montagem é considerada como um dos fundamentos mais específicos da linguagem cinematográfica, pois é a partir dessa técnica que o cinema encontra sua maneira própria de narrar histórias. Segundo Martin (2003), nenhuma definição sobre cinema pode passar sem a palavra montagem.

O nascimento dessa técnica inovadora e revolucionária da história do cinema está ligada, implicitamente, ao nome do cineasta norte-americano Griffith. Este é considerado por Eisenstein como uma das figuras mais sedutoras do cinema mundial uma vez que é a partir de suas obras (Griffith) que o cinema se fez sentir muito mais do que um simples passa-tempo. Eisenstein (2002a, p. 182) explicita

O fato de que o cinema poderia ser incomparavelmente melhor, o fato de isto ter sido a tarefa básica do cinema soviético florescente – foi esboçado para nós pela obra criativa de Griffith, e encontrou cada vez mais confirmação em seus filmes.

Se o cinema soviético encontrou os fundamentos para o seu florescimento nas obras de Griffith, este, por sua vez, encontrou inspiração na literatura inglesa. Falar, portanto, sobre a montagem, implica entrar no terreno das inter-relações entre o cinema e a literatura. Afirmamos isso, porque Griffith declara explicitamente que chegou à montagem através do método da ação paralela e foi levado a essa idéia pela literatura de Charles Dickens; literatura na qual já podem ser encontrados primeiros planos, planos de detalhe, cortes, composição de quadros, além é claro, do método da ação paralela.

No ensaio *Dickens, Griffith e nós*, Eisenstein aponta várias mostras dessa estreita ligação entre a literatura de Dickens e o cinema de Griffith. Uma dessas mostras é um texto redigido por A. B. Walkley ao *The Times* de Londres, em 26 de abril de 1922, no qual lemos

Ele (Griffith) é um pioneiro, ele próprio admite, em vez de um inventor. Isto quer dizer que ele abriu novos caminhos na Terra do Cinema, tendo como guia idéias fornecidas a ele. Suas melhores idéias, parece, surgiram a partir de Dickens, que sempre foi seu autor favorito... Dickens inspirou o senhor Griffith com uma idéia, e seus empregadores (meros homens “de negócios”) ficaram horrorizados; mas diz o Sr. Griffith, “fui para casa, reli um dos romances de Dickens, e voltei no dia seguinte para dizer-lhes que poderiam ou usar minha idéia ou despedir-me”.

O Sr. Griffith encontrou a idéia à qual ele se aferrou heroicamente em Dickens. [...] A idéia é simplesmente a de um “corte” na narrativa, uma troca, na história, de um grupo de personagens por outro. [...].

Essa citação corrobora, pois, com o inegável e enriquecedor encontro que se deu entre o cinema e a literatura, encontrando Griffith nesta, um dos fundamentos que se tornaram básicos na linguagem cinematográfica: a montagem.

Chamamos a atenção para o fato de que esse processo de montagem pode ser vislumbrado, segundo Eisenstein, não somente nos trabalhos de Dickens. O processo de composição e de justaposição de quadros (planos) no intuito de criar uma nova unidade é algo que pode ser percebido tanto na poesia e na prosa de vários escritores bem como em outras artes como a pintura, a música e até em métodos de interpretação de atores. Essa idéia será recorrente em alguns dos ensaios de Eisenstein reunidos nas obras *A forma do filme* e *O sentido do filme*. No ensaio *Do teatro ao cinema*, por exemplo, ele afirma que o processo da montagem pode, sim, ser encontrado em outros meios artísticos, estejam eles próximos ou não ao cinema. Poderíamos insistir, no entanto, no fato de a montagem ter aspectos específicos do cinema ainda que esteja presente em outros meios, “porque o específico do cinema reside não no processo em si, mas no grau em que estes aspectos são intensificados” (EISENSTEIN, 2003, p. 16). E mais adiante Eisenstein (2003a, p. 16) prossegue enfatizando essa idéia

O plano é muito menos elaborável de modo independente do que a palavra ou o som. Assim, o trabalho mútuo do plano e da montagem é, na realidade, uma ampliação de um processo microscopicamente inerente a todas as artes. Porém, no cinema este processo é elevado a um tal grau que parece adquirir uma nova qualidade.

Já no ensaio *Palavra e imagem*, o autor nos vai apresentando por meio da análise de passagens de prosas literárias e de poemas na íntegra, exemplos que prefiguram o que vem a ser um processo de montagem. Analisando um trecho da obra de Maupassant, na qual nos é narrado um episódio das batidas de doze badaladas na *Place de la Concorde*, Eisenstein afirma que tal passagem pode servir de modelo para o mais requintado estilo de roteiro de montagem. Segundo o cineasta, a forma como as doze badaladas estão dispostas no texto causam no leitor, não a sensação de simplesmente doze badaladas, mas causa a sensação da meia-noite. “As representações separadas se transformaram em uma imagem. Isto foi

inteiramente feito por montagem” (EISENSTEIN, 2003b, p. 23). Mais adiante, mediante um poema narrativo de Puchkin intitulado *Poltava*, Eisenstein faz uma análise minuciosa, estrofe por estrofe, mostrando a presença da montagem nesse texto, e ainda acrescenta: “Como Puchkin escreveu, é um modelo de expressividade, conseguido através de um puro método de montagem e com meios de pura montagem”. (EISENSTEIN, 2003b, p. 40)

Conforme já assinalamos, não é somente no âmbito da arte literária que Eisenstein vislumbrara a presença da montagem. Em notas feitas por Leonardo da Vinci para uma representação do dilúvio, o cineasta percebera um exemplo notável de roteiro de filmagens do qual emergem com absoluta nitidez os elementos típicos de uma composição de montagem. Essas notas não chegaram a ser traduzidas para um quadro, nem se sabe se realmente tinham a pretensão de transformar-se em uma pintura; no entanto, quando lemos o texto somos levados a enxergar inúmeros planos que juntos formam uma seqüência em que vemos uma bela e dramática imagem do dilúvio. Conforme descreve Eisenstein (2003b, p. 25)

É um exemplo notável de “roteiro de filmagem”. Nele, através de uma acumulação crescente de detalhes e cenas, uma imagem palpável surge diante de nós. Não foi escrito como uma obra literária acabada, mas apenas como uma nota de um grande mestre que tentou colocar no papel, para si mesmo, sua visualização do Dilúvio. (...) Escolhi este exemplo em particular porque nele a cena *audiovisual* do Dilúvio é apresentada com uma clareza incomum. Uma realização como esta de coordenação sonora e visual é notável vinda de qualquer pintor, mesmo sendo Leonardo.

Eisenstein usou também a literatura “como um material de vida para se integrar e iluminar um filme” (Avellar, 2007 p. 277), chegando a revelar em um questionário proposto pela Revista *Na literaturnom postu* que, antes de iniciar uma filmagem procurava reler um livro, cujo teor ele acreditava haver relação com o projeto que iria iniciar. Desta forma, antes de *A greve*, leu *Germinal* de Zola; antes de *A linha geral* ou *O velho e o novo*, leu novamente uma obra de Zola, *La Terre*; antes de *Outubro*, outra vez Zola, com um pouco de *La Débâche*, um pouco de *Au Bonheur des femmes*. Além dos livros citados, procurava também sempre ler um pouco de Joyce. Eisenstein apud Avellar (2007, p. 277-278) salienta

Antes de filmar, ler. Não para filmar o que se leu ou para filmar como se escreveu, mas para compreender com os procedimentos da literatura como inventar procedimentos próprios do cinema. Ler para aprender com a literatura a lidar com a matéria do cinema. Ler como se vive e pensa, buscando na literatura testemunhos da vida.

Os exemplos que Eisenstein nos dá das inter-relações entre o cinema e a literatura, e entre o cinema e as demais artes não se restringem aos que ora expusemos. O repertório dessas intermediações é bastante vasto na obra do cineasta. Acreditamos, no entanto, que os

que apresentamos são suficientes para demonstrar a forma como Eisenstein encarava as inter-relações entre as artes. É importante deixarmos claro que, encontrar na literatura e em outras artes a presença da montagem é uma interpretação, uma leitura bastante específica de Eisenstein sobre esse aspecto cinematográfico. Sua interpretação nos é importante uma vez que nos auxilia a enfatizar a questão das imbricações das artes umas nas outras e, portanto, da impossibilidade de uma literatura, de uma pintura, de um cinema ... puros. Claro que cada uma dessas artes apresenta suas especificidades, características que lhes são inerentes, mas a existência dessas especificidades não implica que elas estejam fechadas em si mesmas ou impermeáveis ao diálogo com o mundo que lhes cerca, pois a arte nada mais é, na verdade, que a rerepresentação da vida. Seja através da fotografia, da música, da escultura, do cinema, da literatura... o homem deseja, de alguma forma, apreender a realidade, tê-la para si. Ora, se a arte já é uma rerepresentação da realidade (esta, por sua vez, já é fruto de vários cruzamentos e misturas), de um recorte que se faz de dado objeto ou aspecto da realidade, do sonho, do delírio, como pensar em uma pureza ou autonomia total?

Ao colocarmos em pauta a questão dos contatos entre diferentes meios artísticos, e de uma suposta arte pura, estamos abordando um aspecto que há séculos está presente na história da arte e que permeia as discussões sobre o cinema desde o seu surgimento. É uma questão que não deixa de ser atual e que suscita as mais diversas opiniões de artistas, pesquisadores, críticos e espectadores. Mais uma vez, no que diz respeito ao cinema, desde o surgimento deste como meio, conforme Stam (2003, 49)

os analistas têm buscado por sua “essência”, seus atributos exclusivos e distintivos. Alguns dos primeiros teóricos reivindicaram um cinema não contaminado pelas outras artes, como no caso da noção de “cinema puro” de Jean Epstein. Outros teóricos e cineastas proclamaram com orgulho os vínculos do cinema com as demais artes.

Este último caso (daqueles que proclamaram com orgulho os vínculos do cinema com as demais artes) é o de teóricos e cineastas como Bazin, Griffith e Eisenstein que, conforme vimos, percebem a relação do cinema com a literatura como uma rica possibilidade para o desenvolvimento da arte cinematográfica. Contrapondo-se a essa visão encontramos cineastas contemporâneos que se opõem às relações do cinema com a literatura, a exemplo de Peter Greenaway (cineasta e artista plástico). Este defende que o cinema, desde o seu surgimento, não passou de literatura ilustrada.

Peter Greenaway, autor de importantes obras cinematográficas como *O cozinheiro*, *o ladrão*, *a mulher e seu amante*, *O livro de cabeceira* e *A última tempestade*, denomina-se atualmente não mais como um cineasta, mas como um artista multimídia. Tal mudança de

denominação dá-se porque Greenaway declara abertamente que o cinema narrativo morreu; aliás, ele vai mais longe quando afirma que o cinema não chegou sequer a nascer. Essa afirmação polêmica do artista é fruto de sua concepção acerca da atividade cinematográfica. Para ele, essa atividade desde o seu início – caso consideremos esse início a partir dos irmãos Lumière – não passou até hoje de laudas e mais laudas de texto ilustrado por imagem. Em uma entrevista concedida ao caderno *Vida e arte* do jornal *O Povo*, por ocasião de sua vinda ao Brasil durante o 16º Festival Internacional de arte eletrônica Sesc Vídeo - Brasil, ele revela os motivos que o levaram a decretar a morte do cinema, pelo menos segundo a forma como concebemos a arte cinematográfica atualmente. Dada a extensão da entrevista, transcrevemos neste trabalho somente o trecho em que Greenaway expõe sua opinião acerca da relação do cinema com a literatura, segundo consta em Vieira (2007, p. 07)

O Povo – O que acho interessante no projeto *Tulse Luper Suitcases*⁶ é que, por mais que subverta a noção de narrativa, ainda nos conta pequenas memórias deste personagem que elucidam aspectos da vida dele. De que maneira este tipo de “narrativa” está distante do cinema narrativo que você desaprova?

Greenaway - Eu não sou contra a narrativa, mas acho que a narrativa está relacionada à literatura. É um fenômeno literário. Porque não existem narrativas na vida real. É uma mera construção. E acho que o cinema deve se organizar baseado em imagens e não em textos. Isso demonstra o quanto estou decepcionado com o cinema, porque todo filme que você assiste você pode compreender que é baseado em texto e não em imagem. O cinema sabe disso, porque sempre volta para a livraria, sempre volta para a livraria, sempre volta para a livraria... E nos últimos anos, os grandes produtores cinematográficos foram coisas do tipo *Harry Potter* e *Senhor dos Anéis*! E são livros. Não são cinema, são livros declarados. É verdade também que quando você assiste aos filmes, você consideravelmente está seguindo o texto. O texto, a trama emocional. Eu acho que, você sabe, o cinema é uma mídia narrativa pobre. Se quiser contar bem uma história, é um fenômeno literário. E, mais uma vez, o cinema sabe bem disso, porque sempre recorre à livrarias. Acho que existem vários outros caminhos onde a literatura se completa melhor. (...) Acho que devemos ter cinema imagético. Mas é tarde demais. O cinema já está morto. Ele morreu em 31 de setembro de 1983, quando o zapping, o controle remoto foi introduzido nas salas de visitas do mundo todo, porque, de repente, foi introduzida a escolha. E você não pode ter escolha no cinema. Eu acho que você deve reinventar o cinema agora, com interatividade e multimídia.

A reivindicação de Greenaway por um cinema multimidiático e interativo, de fato, é justa. Acreditamos que a posição que ele adota diz respeito ao cinema comercial *hollywodiano* que impera, com sua narrativa, no cinema mundial, impedindo muitas vezes que novas formas de narrar, de realizar e de ver o cinema sejam tentadas ou apreciadas. Mesmo assim, não concordamos quando ele deseja negar totalmente a literatura em sua relação com o cinema.

⁶ Esse é o título da exposição conceitual do artista Peter Greenaway, a exposição apresenta coleções de diversos objetos colecionados pelo personagem Tulse Luper.

Visto que na entrevista Greenaway faz referência ao filme *Senhor dos Anéis*, mencionaremos, então, o trabalho de Ribeiro (2007) intitulado *A relação cinema-literatura na construção da simbologia do anel na obra O Senhor dos Anéis: uma análise intersemiótica* onde Ribeiro (2007) nos mostra como se deu o processo de tradução do livro *O Senhor dos Anéis* de J.R.R. Tolkien para o filme homônimo do diretor Peter Jackson. Nesse trabalho, utilizando a semiótica de Charles Sanders Peirce, Ribeiro centra-se na análise da tradução da simbologia do anel e nos mostra que o filme vai além da simples ilustração das imagens verbais em imagens audiovisuais. Seguindo a mesma linha de Ribeiro no que diz respeito à relação entre a literatura e o audiovisual, um número considerável de trabalhos têm sido desenvolvido no Curso de Mestrado em Linguística Aplicada da UECE. Trabalhos defendidos como os de: Silva (2002), Mascarenhas (2006), Pereira (2007) e Brilhante (2007) têm comprovado e reafirmado que os contatos entre a literatura e o cinema não se restringem às simples tarefas de ilustrar ou imitar. Utilizando o arcabouço teórico das mais diversas áreas como a Tradução, a Literatura Comparada, o Cinema, a Semiótica dentre outras, esses trabalhos provam que as intersemioses entre palavra, imagem, som, pintura etc. são processos dotados de grande riqueza e complexidade. Mais adiante, mostraremos que pensar a respeito dessa relação não implica, necessariamente, em encarar as imagens inspiradas em um texto literário como um reflexo; podemos encará-las como uma reflexão a respeito do texto.

A explicação abaixo transcrita nos conduz à reflexão sobre o que temos, até então, discutido, conduzindo-nos à compreensão necessária. (STAM, 2003, p. 49-50)

A insistência quanto às diferenças e semelhanças entre o cinema e as demais artes constituía uma forma de legitimação de um meio ainda excessivamente jovem, um modo de dizer não apenas que o cinema era tão bom quanto as outras artes, mas também que deveria ser julgado em seus próprios termos, com relação a seu próprio potencial e estética.

Esta insistência quanto às diferenças e semelhanças entre o cinema e as demais artes continua em voga. Na verdade, a maioria das idéias dos teóricos e cineastas que apresentamos aqui foram e permanecem recorrentes durante toda a história do cinema; elas sempre reaparecem sob a roupagem da época em que se encontram inscritas. É o caso, por exemplo, de Peter Greenaway que traz a proposta de repensar o cinema à luz das novas mídias. O cineasta francês Jean-Luc Godard, da mesma forma que Greenaway, tinha um pensamento radical no que dizia respeito à relação texto-imagem e também chegou a falar da morte do cinema. Entretanto, segundo a opinião de Glauber Rocha, *Acosado*, de Godard, foi bastante inspirado pelo primeiro capítulo de *Ulisses*. (Avellar, 2007, p.129). Ainda no que diz respeito a não-interferência da literatura no cinema, temos a cineasta Germaine Dulac, teórica do *Cinema*

puro. Ela defendia que o cinema deveria ser livre das influências literárias e pictóricas, e que fosse construído somente por meio do ritmo e da musicalidade. Conforme Stam (2003, p. 53)

Germaine Dulac anteviu um cinema liberto de contar histórias ou reproduzir realisticamente a “vida real. O cinema “puro” podia ser inspirado por sonhos, tal como em Epstein, ou pela música, como em Abel Gance e Germaine Dulac na França e Mário Peixoto no Brasil, que compreendiam o cinema como essencialmente ritmo, ou melhor, “como uma sinfonia visual composta por imagens rítmicas”. A pureza implicava, pois, uma rejeição aos enredos. [...] Germaine Dulac acusou os promotores da narrativa de um “erro criminoso”. Como algo promiscuamente compartilhado com as outras artes, a narrativa era percebida como uma base demasiado frágil para o estabelecimento das qualidades especiais do cinema. Geralmente associada a textos escritos, não seria capaz de fornecer a base para a construção de uma forma de arte puramente visual.

Atentemos para o fato de que, embora Dulac fosse defensora de um *cinema puro*, não deixa de realizar um trabalho de intermediação entre as artes, uma vez que relaciona o cinema à música. Como pensar, então, em pureza? Desde esses teóricos e cineastas acima citados, passando por Godard, Dulac e chegando a Peter Greenaway, a busca pela essência do cinema é uma constante em sua história. Conforme pudemos observar, mesmo o cinema que se proclamava puro mantinha relações com o sonho, com a música, com o ritmo.

A respeito dessas questões, nos posicionamos por um diálogo *impuro* entre as artes e concebemos o cinema como uma arte que há muito estabeleceu sua legitimidade e especificidade. Estamos cientes de que cada expressão artística apresenta suas qualidades próprias concernentes aos meios em que se encontram inseridas. Essas qualidades próprias não impedem, como há pouco dissemos, que uma determinada arte interaja com outra(s) arte(s) em um constante processo dialógico em que os objetos confrontados permitirão a (re)criação de novas experiências artísticas, além de um novo olhar e de uma (re)visão dos objetos confrontados.

Até o momento, abordamos a questão de uma pretensa arte pura levando em consideração aspectos mais concernentes ao âmbito do cinema. Procurando pensar a questão sob o viés da literatura, Carvalhal (2003) auxilia-nos a refletir sobre o nosso posicionamento acerca do diálogo *impuro* entre as artes. O trabalho dessa escritora encontra-se na área da literatura comparada e oferece-nos alguns aportes teóricos que ajudam a reafirmar nossa posição, além de possibilitar que nos apercebamos das várias confluências entre a perspectiva adotada em nossa pesquisa e as atuais visões adotadas na literatura comparada.

O atual panorama da literatura comparada, conforme nos mostra Carvalhal (2003), tem como uma de suas principais características “a possibilidade de mover-se entre várias áreas, apropriando-se de diversos métodos, exigidos pelos objetos que coloca em relação”

(Carvalho, 2003, p. 35). A realização de comparações inter-artísticas, ou seja, de relações múltiplas que podem ocorrer entre a literatura e outros meios de expressão, foi o primeiro passo dado em direção à referida ampliação no campo da literatura comparada. A diversidade de linguagens, de formas de expressões artísticas passa a ocupar o cerne das análises comparatistas. Nestas, a divergência começa a se impor acima das analogias e similitudes.

Os estudos comparatistas passam a adotar a linha de uma estética da interação entre as artes, onde a literatura, aos poucos, passa a não mais ocupar o centro para onde convergiam as comparações; a literatura começa a ocupar a posição em um *continuum* onde os objetos confrontados (incluindo a literatura) estão em constante diálogo e não possuem um sistema hierárquico entre eles. Carvalho (2003, p. 39) esclarece

É certo que o comparatismo guarda ainda a exigência de que um desses meios de expressão seja o literário, mas aos poucos perde a perspectiva predominante desse sobre as outras formas de expressão artística, estabelecendo o necessário equilíbrio.

Ao analisarmos a tradução do livro *Abril Despedaçado* para o filme homônimo, consideramos esse processo como um diálogo em que a obra literária e a cinematográfica encontram-se lado a lado em uma dinâmica interativa que traz como consequência a ressignificação dos elementos trágicos analisados. Vemos a interação entre os diferentes sistemas sógnicos que confrontamos não mais como algo que “gira em torno de influências, mas que se ocupa com as ressonâncias de uma obra na outra”. Ressonância esta que vai além muitas vezes das obras e culturas que estamos analisando, num movimento de espiral. Segundo Carvalho (2003, p. 40)

Na perspectiva mais recente, cabe examinar como a literatura pode aspirar à plasticidade da escultura tanto quanto à sugestividade da música. Isto é, como uma determinada forma de expressão pode se apropriar de características de outra sem perder a sua especificidade. Nesse novo contexto (ou paradigma) não vigora mais a relação “causa-efeito”, antes predominante nos trabalhos comparativistas. A preocupação não gira mais em torno das “influências”, mas se ocupa com as ressonâncias que a interação entre diferentes artes provoca na estrutura dos objetos confrontados.

Outro ponto igualmente importante que a literatura comparada nos traz é apresentar os objetos confrontados nas análises não como sistemas fechados em si mesmos, mas como sistemas interativos que não se restringem a comparações dualísticas e restritivas. Podemos considerar, então, a literatura comparada como uma prática intelectual que sem deixar de ter na literatura um dos objetos a ser comparado, confronta-o com outras práticas artísticas. “É, portanto, um procedimento, uma maneira específica de interrogar os textos

literários não como sistemas fechados em si mesmos, mas em sua interação com outros textos, literários ou não” (CARVALHAL, 2003, p. 48).

Conforme será possível observar no capítulo três do presente trabalho, essa perspectiva da literatura comparada que ora apresentamos encontra-se presente em nossas análises. Uma vez que nosso *corpus* constitui-se também de uma obra literária, nosso trabalho não deixa de estar inserido em um estudo que apresenta muitos pontos de convergência com a literatura comparada.

Para finalizarmos essa seção, seguiremos com a discussão acerca das inter-relações entre as artes, mais especificamente no que diz respeito às confluências entre o cinema e a literatura. Para a fundamentação do que iremos expor, vamos nos valer de algumas concepções de Avellar (2007). Lembramos que o citamos rapidamente na seção *Além das velhas questões sobre fidelidade*. Agora, refletiremos de forma mais intensa a respeito de suas idéias que envolvem literatura e cinema. Conforme Avellar (2007, p. 5-6)

Para fazer poesia [...] convém primeiro passar os olhos pelo cinema, sugere Manoel de Barros. [...] Para fazer cinema [...] convém primeiro passar os olhos pela literatura, sugere Nelson Pereira dos Santos. [...] Para fazer literatura [...], escrever cinematograficamente, sugere Mário de Andrade.

A partir dessas frases advindas de escritores e cineastas, podemos começar a refletir a respeito da intrincada relação em que estão envolvidos o cinema e a literatura e das ressonâncias de um no outro em um processo *continuum*: literatura recriando o cinema, cinema recriando a literatura, em um movimento de mão dupla. Dessas reflexões surgem-nos alguns questionamentos que se estendem também ao processo tradutório, especialmente no que diz respeito à dicotomia original versus tradução. Tais reflexões estão relacionadas às possíveis fronteiras que são estabelecidas entre o cinema e a literatura. Se tomarmos como exemplo o romance *Vidas Secas* de Graciliano Ramos, nos questionamos até que ponto iria a literatura e em que ponto começaria o cinema. No que diz respeito ao filme homônimo, de Nelson Pereira dos Santos, até que ponto iria o cinema e em que ponto começaria a literatura? “Exatamente porque filme nascido de um livro, *Vidas Secas*, o de Graciliano e o de Nelson, talvez seja o lugar ideal para se perguntar: o romance vem depois do cinema?” (Avellar, 2007, p. 47). Em *Sonhos* de Akira Kurosawa, cinema que faz literatura, ou contos cinematográficos? *Lavoura Arcaica*: a imagem na poesia em prosa de Raduan Nassar, ou a palavra nas imagens de Luiz Fernando Carvalho? ““Um filme é a resposta a um livro”, diz Luiz Fernando Carvalho comentando a transposição de *Lavoura Arcaica*” (ibid., p.77). E em *Grande Sertão: Veredas*, Guimarães Rosa teria sido mais cinematográfico que muitos cineastas? Walter Salles, por exemplo, afirma que partiu da literatura de Guimarães para iniciar sua carreira

cinematográfica no documentário: “Se há um mestre que me inspira no documentário, ele não está no cinema e sim na literatura: Guimarães Rosa. Rosa cristalizou uma escuta, incorporou um não-dito à realidade brasileira”. (ibid., p. 286)

Seria possível estabelecer/definir tais fronteiras com precisão, ou, em certos momentos, literatura e cinema estariam tão imbricados um no outro que a fronteira desapareceria (se é que tal fronteira chegou a existir), prevalecendo a dissolução de uma arte na outra? Esses são questionamentos que seguem despertando acaloradas discussões e dividindo a opinião de artistas, críticos e pesquisadores. Para alguns que trabalham com a imagem, a relação entre o cinema e a literatura não passa de uma submissão sem criatividade do primeiro a essa última; quanto àqueles que trabalham com a palavra, a literatura ao ser adaptada para o cinema sofreria um desprestígio e uma desvalorização, uma vez que ficaria submissa a um meio que lhe é inferior, além de, na maioria das vezes, praticar um ato de *traição* para com o texto *original*. Tanto num caso como no outro voltamos a duas velhas questões: a do desejo por uma arte pura, livre de quaisquer influências, e a da suposta hierarquização entre as artes.

A respeito dessa última questão, esclarecemos que Bazin, em sua defesa por um cinema *impuro*, não deixa de mencionar o assunto: “Se a crítica deplora freqüentemente os empréstimos que o cinema faz à literatura, a existência da influência inversa é geralmente tida tanto por legítima quanto por evidente”. (BAZIN, 1991, p. 88). O que justificaria um empréstimo ser deplorável e o outro não? Um legítimo e o outro ilegítimo? Se numa perspectiva mais recente da literatura comparada procura-se examinar “como a literatura pode aspirar à plasticidade da escultura tanto quanto à sugestividade da música”, e se nas artes plásticas e no audiovisual vemos constantemente o surgimento e a consolidação de movimentos que trabalham com as interfaces entre diferentes meios de expressões artísticas a as novas tecnologias, como seguir com essa setorialização entre as artes, cada uma ilhada em seu próprio meio? Se o diálogo entre a literatura e o cinema proporcionou até hoje recriações e recontextualizações que permitiram tanto o desenvolvimento dessas duas artes como um novo olhar sobre elas, não vemos razão para negar tal diálogo ou para desprestigiá-lo.

Enquanto que, para Greenaway “Talvez, infelizmente, o cinema seja afinal só uma arte de tradutor, e vocês sabem o que se diz dos tradutores: traidores todos” (O Povo, p. 8), para o cineasta Júlio Bressane a questão central da arte e, por conseqüência, do cinema e da literatura, é a tradução. Sob a ótica de Avellar (2007, p.144)

traduzir um poema do francês para o português”, transformar “pintura em música, música em poesia”, literatura em cinema, cinema em ensaio [...]. A

relação entre o cinema e outras formas de arte, portanto, não existe apenas nos casos de ligação direta. O diálogo entre o cinema e a literatura existe não apenas quando um filme traduz um determinado livro. “Temos ainda um outro tipo de tradução”, e *Deus e o diabo na terra do sol*, de Glauber Rocha, é um bom exemplo deste outro modo de traduzir. Dentro do filme se encontra *Os Sertões* de Euclides da Cunha [...]. Várias coisas foram feitas a partir de *Os Sertões*, lembra Júlio, mas “a tradução mais interessante é a tradução do estilo de Euclides, aquele barroco, aquelas frases longas, aquele ribombar de coisas. *Deus e o diabo* é um grande exemplo de tradução, de como traduzir um tipo de literatura, um tipo de texto.

Escrever e filmar são ações distintas, é verdade, mas que se desafiam entre si, uma ação emitindo ressonância na outra. Não se trata como já expusemos, de simplesmente imitar a literatura, nem de narrar com imagens histórias previamente contadas com palavras, mas dialogar com o que gerou os procedimentos do escritor, “[...] pensar o cinema como o lugar de invenção de um contexto que dê às imagens um significado novo e particular, como ocorre num texto literário” (AVELLAR, 2007, p. 285). Apropriar-se de um texto e a partir dele recriar uma imagem. Uma imagem reflexão e não uma imagem reflexo. Refletir a respeito do texto para só então irradiá-lo através do olhar-prisma do cineasta-tradutor. Transfigurar imagem literária em imagem cinematográfica: movimento de mão-dupla, que por meio do diálogo promove o contraste. Conforme Avellar (ibid., p. 129)

Glauber Rocha encontra ‘uma literatura que procura transcender as palavras para se tornar cinema’ e que desse modo estimula o cinema a percorrer o caminho inverso a procurar transcender a imagem para se tornar texto.

Nessa transcendência, tanto da literatura quanto do cinema, há o explodir de uma nova forma de pensar e de fazer cinema: *Deus e o diabo na terra do sol*; filme onde várias vozes se cruzam num processo não somente dialético, mas trialético como pensava Glauber Rocha. Literatura de cordel, cultura popular, Euclides da Cunha, Vila Lobos, Guimarães Rosa, teatro de Brecht, José Lins do Rêgo... Tudo isso, de alguma forma, ressoou em Glauber, que ressoou no filme, que ressoou nos espectadores, que ressoa até hoje no cinema brasileiro... Walter Lima Júnior, assistente de direção do filme *Deus e o diabo na terra do sol* em seu Depoimento, constante do DVD de *Deus e o diabo na terra do sol* falando a respeito do filme afirma que:

A leitura do Glauber naquele momento era Guimarães Rosa. Eu acho que o *Grande Sertão* tá na raiz do *Deus e o diabo*, ele é muitas vezes o nutriente mais rico de *Deus e o diabo*. Como é o Vila Lobos o tempo inteiro sendo usado, sendo ouvido durante a filmagem, no processo de escrever o roteiro, de reescrever esse roteiro. E eu acho assim que como informação inicial *Deus e o diabo* percorre a obra do José Lins do Rêgo: dois livros, *Pedra bonita* e *Cangaceiros*. Eu acho que a soma dessas duas histórias, dessas duas anedotas dramáticas são o cerne do roteiro. A linguagem majestosa e misteriosa que o filme tem é Guimarães Rosa. [...] Era interessante saber como certos temas de

Vila Lobos eles eram circulares, outros eram verticalizantes, outros eram mais horizontais. E muitas coisas do filme foram determinadas por isso. O beijo do Corisco, essa coisa circular, os levantes de música que ao mesmo tempo cresciam com movimentos de câmera [...]

Nesse processo infindável de criações e recriações, no qual a literatura procura transcender a si mesma para tornar-se cinema, e este, por sua vez, procura transcender a si mesmo para tornar-se literatura, retornamos a alguns questionamentos levantados por Avellar (2007, p. 208) a respeito do limiar entre a literatura e o cinema

O que é ler um romance? Transformar o texto em imagem? Em pintura em desenho? Em cinema? [...] Enquanto lemos um romance: com a máquina cinematográfica do inconsciente fazemos cinema? E se assim é: enquanto vemos um filme, na imaginação escrevemos um romance? O texto literário sugere que sua leitura seja uma espécie de adaptação para o cinema? O texto literário em sua essência seria um roteiro de um filme que se passa só no imaginário do leitor? Se assim é: como transformar este pré-filme em filme? Reinventá-lo, como um co-autor? Encená-lo como um diretor?

Tais questionamentos de Avellar nos levam a pensar a tradução intersemiótica de livros para filmes, para além das questões das fidelidades e infidelidades. As intersemioses entre os diferentes meios artísticos são processos sobre os quais há ainda muito a questionar e investigar. Acreditamos que a concepção de uma tradução cultural trabalhada por nós com base na proposta de Burke (2006), a atual perspectiva trabalhada na literatura comparada como nos apresenta Carvalho (2003) e as posições adotadas por Avellar (2007) permitem que as discussões a respeito das inter-relações não somente entre a literatura e o cinema, mas das artes em geral, fazem com que avancemos nos estudos da tradução intersemiótica.

Ainda sobre o processo de mão-dupla da tradução é importante chamar a atenção, assim como já o havia feito Bazin, para o fato de que os filmes têm dialogado com a arte literária em geral e não com um texto em particular; da mesma forma, em sua relação com o cinema a literatura tem dialogado mais com uma série de filmes, com o processo cinematográfico em geral, do que com uma obra, escritor ou diretor específico. O filme *Abril Despedaçado*, por exemplo, embora dialogue com um texto específico, também se inspira na estrutura literária do poema. Walter Sales, em Carta Aos amigos de Abril, informa

O rítmico, o entremear das cenas que ecoam umas nas outras e dos planos do 'em torno', nos possibilita ir além do real, do visível, das imagens. É o que nos permite, possivelmente, atingir um outro estado, mais perto da poesia do que da prosa. É necessário rigor para se atingir o poético.

E mais, além da inter-relação explícita com o romance *Abril Despedaçado*, o filme de Walter Salles dialoga também com outras cinematografias. Vemos, por exemplo, relações que podem ser estabelecidas em alguns pontos entre o *Abril Despedaçado* de Walter Salles e o *Vidas*

Secas de Nelson Pereira dos Santos. Informamos que, em uma entrevista com Walter Salles, realizada acerca de *Abril*, indagaram-no quais os cineastas que o haviam influenciado não só no filme em debate, mas em toda a sua formação, ao que Walter respondeu: “O cineasta que eu mais admiro é o Nelson Pereira dos Santos, porque eu acho que *Vidas Secas* é o filme mais extraordinário e ainda o mais moderno feito no Brasil” (Entrevista com Walter Salles). Um dos primeiros pontos de contato que observamos entre os dois filmes é a utilização da aridez da paisagem nordestina como cenário das duas narrativas⁷. A aridez desses cenários reflete-se nas relações que existem entre os membros da família de Fabiano e entre os membros da Família Breves. A dureza e secura do clima em que estão inseridos assemelham-se aos diálogos curtos e secos das duas famílias. Sobre um segundo aspecto, Nelson Pereira, assim com Walter Salles, apresenta elementos da cultura popular nordestina em suas obras, respectivamente: o reisado mostrado enquanto Fabiano está na prisão, e as atividades circenses dos artistas mambembes Clara e Salustiano. Um outro ponto de contato interessante entre ambos os filmes é a trilha sonora; nesta encontramos um som rascante e incômodo que, às vezes, lembra um choro, outras vezes um zumbido irritante. Em *Vidas Secas*, o som vem do ranger da roda do carro do boi e do violino da filha do patrão, enquanto que, em *Abril Despedaçado*, vem das lamúrias das rezadeiras nordestinas. Um último ponto a ser destacado diz respeito à idéia do ciclo trabalhada nos dois filmes: em um, temos a ênfase no ciclo da seca; e no outro, a ênfase recai no ciclo da violência⁸.

Nessa reflexão a respeito das interfaces cinema/literatura e das zonas limítrofes (ou da inexistência destas) entre as artes, um questionamento que acreditamos merecer, também, ser levantado, concerne ao roteiro cinematográfico. Portanto, seria “o roteiro” já uma espécie de literatura em trânsito para o cinema? (Nelson Pereira, ao filmar *Vidas Secas*, disse que o livro já era o próprio roteiro; Leon Hirzman afirma o mesmo com relação à transmutação de *São Bernardo* para o cinema.). Ou seriam Imagens verbais que esperam sua transfiguração em imagens visuais? Mais do que a anotação das ações, dos diálogos e do desenho das imagens

⁷ Sobre esse ponto consideramos importante chamar a atenção para o fato de que embora representem o mesmo cenário, a forma, a estética com que esses cenários são apresentados é diferenciada. *Vidas Secas* é um dos marcos da fotografia no Cinema Novo no que diz respeito à “luz estourada”; já em *Abril Despedaçado*, o tratamento dado à luz é diferente: embora Walter Salles tenha procurado dar um tratamento não-artificial à fotografia, é possível perceber que foi dado um tratamento especial à luz do filme.

⁸ Com relação a esses dois ciclos, vale destacar que, embora o filme *Abril Despedaçado* apresente uma estrutura cíclica, apresenta também uma perspectiva horizontal ao enredo, no sentido de dar uma possibilidade, um horizonte para o fim da violência. *Abril Despedaçado* inicia-se com o menino Pacu disfarçado de Tonho, caminhando em direção ao mar, e termina com Tonho dando seguimento aos passos do irmão caçula. Já Nelson Pereira não dá um final possível para o ciclo da seca. O final que o diretor encontra para o seu filme, lembremos, é cíclico. A família de retirantes inicia e termina o filme fugindo do mesmo flagelo: a seca.

que deverão ser vislumbradas no filme, o roteiro funciona como um texto que deve estimular a criatividade do próprio diretor e de todos os envolvidos no processo de filmagem. A respeito desses questionamentos Avellar (2007, p. 275) nos orienta que

Assim como a adaptação de um romance não é uma transposição ao pé da letra do texto para o cinema, um roteiro não é uma descrição ao pé da letra de um filme a ser feito. Tem (e pouco importa se originalmente não pretende ter) um certo quê de literatura. Estimulado pelo cinema, estimula um filme.

Sobre roteiros inspirados em textos literários, o processo se torna ainda mais complexo e dinâmico: a leitura do roteiro de *Abril Despedaçado*, por exemplo, ao mesmo tempo em que nos leva em direção às imagens do filme que foi feito também nos faz recuar às imagens que o escritor Ismail Kadaré viu antes de escrever seu romance. (Tal processo poderá ser visualizado com mais clareza em nossas análises.). Reportando-se ao referido filme, Avellar (2007, p.219) escreve

É possível que Walter Salles tenha lido (com a colaboração de Karim Aïnouz e Sérgio Machado) *Abril Despedaçado*, de Ismail Kadaré, em busca daquele mesmo estado febril que levou o escritor a ver o que (d)escreve no livro. Mas é igualmente possível que o livro tenha estimulado um processo de construção (semelhante, mas em ordem inversa), o texto conduzindo o diretor a ver não necessariamente as imagens que originaram o livro ou as que se encontram sugeridas lá, mas outras, livremente inventadas a partir do estímulo da leitura.

Nesse processo constante de idas e vindas, de imagens e textos que se interceptam recriando-se uns aos outros e criando uma grande rede de diálogos, insistimos no ponto de que não há mais razão para o privilégio de um meio a outro no processo de tradução entre as artes, nem para a busca de uma fonte, ou de um original de que supostamente viria a tradução. As fontes são várias e não há motivo para que o alvo lhe seja fiel. Visando melhor explicar esse entrelaçamento Avellar (2007, p. 8) esclarece

Para compreender melhor o entrelaçamento entre o cinema (em especial o que começamos a fazer na década de 1960) e a literatura (em especial a que começamos a fazer na década de 1920), talvez seja possível imaginar um processo (cujo ponto de partida é difícil de localizar com precisão) em que os filmes buscam nos livros temas e modos de narrar que os livros apanharam em filmes; em que os escritores apanham nos filmes o que os cineastas foram buscar nos livros; em que os filmes tiram da literatura o que ela tirou do cinema; em que os livros voltam aos filmes e os filmes aos livros numa conversa jamais interrompida.

As palavras de Avellar ajudam a enfatizar nossa concepção do entrelaçamento da literatura com o cinema como um processo de circularidade, uma vez que a conversa entre os dois meios jamais é interrompida.

O percurso que realizamos até este momento dialogando com algumas idéias de teóricos, críticos e cineastas que se propõem a refletir sobre as artes (especialmente sobre a

literatura e o cinema) numa perspectiva de inter-relação e reciprocidade entre estas artes auxiliou-nos em nossa defesa por uma arte *impura*, híbrida. Encarando a tradução como um processo de circularidade cultural e de diálogo permanente entre os vários objetos envolvidos, reafirmamos e defendemos nossa posição por um diálogo impuro entre as artes. Na verdade, o que queremos registrar, enfim, é que tratar das relações entre cinema e literatura pode e deve ir muito além de questões que se prendem a idéias de perdas, distorções e infidelidades. Tratar as traduções de obras literárias para o cinema como recriações, nas quais tanto o livro quanto o filme estão sujeitos a ressignificações futuras, é algo muito mais frutífero para um estudo das confluências entre as artes. Será dentro dessa perspectiva que as análises que se seguem visualizarão a tradução de *Abril Despedaçado*: como um diálogo ‘impuro’ de releituras, recriações e ressignificações.

2. A TRAGÉDIA EM CENA

Todo trabalho que se propõe a explorar questões que envolvem a problemática do trágico e da tragédia, como é o caso de nosso estudo, depara-se com uma infinidade de possibilidades que nos levam a labirintos sem fim; no entanto, essas possibilidades quase sempre partem do fenômeno da tragédia Ática e a ela voltam, de acordo com Albin Lesky (1976). Assim, uma vez que o cerne de nosso trabalho consiste no estudo da tradução dos elementos trágicos presentes no livro *Abril Despedaçado* para o filme homônimo, parece-nos pertinente discorrer sobre a tragédia grega. Faz-nos aqui necessário um pequeno parêntesis a respeito de nossa opção por trabalhar com a tragédia grega.

Sabemos que, ao lidarmos com duas obras do século XX, nossas comparações poderiam traçar paralelos com as concepções de tragédia e com tragédias dos séculos subsequentes ao advento da tragédia Ática; entretanto, optamos em nossas análises dos elementos trágicos por uma comparação exclusiva com a tragédia grega, em face do exaustivo e complexo percurso que um estudo sobre a tragédia e o trágico desenvolvidos desde a Antiguidade até a contemporaneidade exigiria. Um estudo de tal porte fica-nos, então, como proposta para pesquisas futuras. Para o presente trabalho, focaremos os elementos trágicos que dizem respeito à tragédia grega e a obras da Antiguidade detentoras de aspectos trágicos, tais como a *Teogonia*, a *Iliada*, a *Oréstia*. A escolha por tal foco não nos impede de analisar as ressignificações sofridas pelos elementos trágicos do livro e do filme em estudo; pelo contrário, nos possibilita um trabalho rico em recontextualizações culturais, reforçando a atualidade de um dos fenômenos de criação mais brilhantes da história do espírito humano, a tragédia grega.

Este capítulo divide-se em quatro momentos. Num primeiro momento, explicamos os motivos por que consideramos o livro e o filme *Abril Despedaçado* como obras detentoras de elementos trágicos; num segundo momento, analisamos o nascimento da tragédia levando em conta a ligação desse fenômeno ao mito do deus Dionísio; em seguida, levantaremos algumas reflexões acerca do conflito trágico; e no quarto momento, pensaremos a definição da tragédia à luz da *Poética* de Aristóteles.

2.1 POR QUE OBRAS DETENTORAS DE ELEMENTOS TRÁGICOS?

Antes de iniciar nossa exposição a respeito da tragédia grega, achamos por bem explicar a razão pela qual consideramos nosso *corpus* como obras detentoras de elementos trágicos. Dadas essas explicações, realizaremos nas seções seguintes nossos comentários relacionados ao surgimento da tragédia, à sua definição e à sua importância como fenômeno social artístico e psicológico.

O livro *Abril Despedaçado*, narra um ciclo de vingança perpetuado há séculos no norte da Albânia, no qual famílias inteiras exterminam-se. O romance inicia-se com uma tocaia na qual o jovem Gjorg Berisha espera armado por Zef Kryeqyq. Gjorg está ali para vingar a morte do irmão e, mesmo sabendo que ao disparar aquele tiro estará assinando a própria sentença de morte, segue em frente. “Não obedece a um impulso irracional. Apenas cumpre a lei estabelecida pelo Kanun, um complexo código em forma de livro⁹ cujo conteúdo é mais poderoso do que as leis oficiais. Sua lei máxima é uma lei ancestral: *sangue se paga com sangue*” (BUTCHER & MÜLLER, 2002 p. 78). De acordo com o *Kanun*, Gjorg terá direito a 28 dias de trégua, até a próxima lua cheia, para que a família Kryeqyq possa cobrar o sangue que lhe é de direito.

Ismail Kadaré nasceu no ano de 1936, no vilarejo de Gjirokastra, Albânia, próximo à fronteira com a Grécia. Atualmente, Kadaré já conta com mais de vinte títulos publicados, tendo sido, inclusive, indicado várias vezes ao prêmio Nobel. Foi com o livro *O general do exército morto* (1962) que o escritor alcançou notoriedade. Em outubro de 1990, buscou exílio na França devido à ditadura comunista que seu país atravessava.

Por meio de *Abril Despedaçado*, o escritor aproveita para contar um pouco sobre a história da Albânia (local onde se passa a história), sobre algumas lendas, mitos e costumes de uma região específica desse país. Toda a trajetória de Kadaré, aliás, tem sido voltada para a história de sua terra natal. Seus livros procuram retratar a alma, as entranhas desse país que sangra já desde a sua consolidação como nação. Livros como *Tambores na chuva (O castelo)*, *Três cantos fúnebres para Kosovo* e *A ponte dos três arcos*, tratam da formação étnica, cultural e religiosa da região dos Bálcãs; já em *Abril Despedaçado* e *As frias flores de abril*, Kadaré nos apresenta as fortes relações que a rica cultura albanesa estabelece com o universo mítico e a tradição; em *A pirâmide*, *A filha de Agamênon* e *Vida, jogo e morte de Lul Mazrek*,

⁹ Essa passagem encontra-se no livro *Abril Despedaçado: história de um filme*. Embora afirme que o *Kanun* é “um código em forma de livro” não concordamos com tal afirmação, pois durante todo o livro *Abril Despedaçado* o que nos é passado acerca do *Kanun* é que ele é um código de tradição oral passado de geração em geração através da memória do povo.

temos como temática a ditadura imposta pelo regime socialista na Albânia. Embora enfocando temáticas diferentes, encontramos em comum nessas obras a apresentação de uma Albânia fortemente marcada por costumes tradicionais que se entrecrocavam, muitas vezes, com o despertar de pensamentos e comportamentos mais liberais e, também, a apresentação de um país que tem como marca o derramamento de sangue em seu solo, fato este que acontece desde os primórdios de sua história.

Conforme expusemos anteriormente, um dos aspectos marcantes da literatura de Ismail Kadaré está na presença do mito em suas obras. Fazendo uma pequena digressão, sabemos que a mitologia e a tragédia gregas encontram-se bastante interligadas. Tragédias que chegaram até nós como a *Oréstia* de Ésquilo, *Édipo* de Sófocles e a *Medéia* de Eurípides, têm como base histórias extraídas de mitos gregos. Ao fazermos uma ponte entre essa digressão e a presença dos mitos nas obras de Kadaré, podemos dizer que esse autor, da mesma forma que os três grandes tragediógrafos gregos, procura, a partir dos mitos e fábulas albaneses, basear muitos de seus romances. Como exemplos podemos citar *As frias flores de abril*, *Dossiê H*, *A ponte dos Três Arcos* e *Abril Despedaçado*. Este último extrai dos vários mitos locais da região do norte da Albânia e do código do *Kanun* vários dos elementos trágicos presentes na narrativa. O próprio escritor Ismail Kadaré, em um encontro com os irmãos cineastas Walter e João Moreira Salles “confirmou que *Abril Despedaçado* era totalmente fundamentado na estrutura da tragédia grega”. (BUTCHER & MÜLLER, 2002, p. 78)

No que diz respeito ao filme *Abril Despedaçado*, este narra também o drama de um jovem obrigado a matar o assassino de seu irmão mais velho por causa de brigas de família. O filme transmutado pelo diretor Walter Salles tem como tema, assim como o livro, um ciclo de vingança que se estende há várias gerações. Porém, em seu filme, Walter Salles procurou ressignificar a história de Kadaré, trazendo para o Nordeste brasileiro uma história de dimensão trágica. Para a realização do filme foi feita uma pesquisa a respeito das lutas de famílias que se travaram no Nordeste no início do século XX. As duas famílias rivais presentes no filme, os Breves (cultivadores de cana de açúcar e produtores de rapadura) e os Ferreiras (criadores de gado), foram inspiradas em um estudo de caso presente no livro *Lutas de famílias no Brasil* de Luiz de Aguiar Costa Pinto. Neste estudo de caso, Pinto narra a luta entre duas famílias, os Montes e os Feitosas. “Guerra privada das mais típicas de nossa história, sem nada faltar das características que são próprias a essa modalidade de luta social, foi a travada – acessa acérrima – entre os Montes e os Feitosas, potentados do sertão do Ceará” (PINTO, 1980, p. 95). Vale ressaltar que, por sugestão do próprio Kadaré, os irmãos

Walter e João Moreira Salles “mergulhariam em uma outra pesquisa tomando contato com uma série de ensaios sobre a origem da tragédia”. (BUTCHER & MÜLLER, 2002, p. 79-80)

Nas leituras e análises sobre o filme, percebemos que também nele se faz presente uma espécie de universo fabular e mítico que permite a conformação dos elementos trágicos que se encontram na obra.

Além da posição clara de Ismail Kadaré com relação à tragicidade presente em seu livro *Abril Despedaçado* e da posição de Walter Salles em empreender pesquisas sobre a tragédia para a composição de seu filme, um dos motivos que nos faz considerar essas duas obras como trágicas é que tanto a temática de uma quanto a de outra (uma cadeia de vinganças que se estende há várias gerações) encontra paralelos em obras da Antiguidade impregnadas de elementos trágicos, tais como a *Ilíada* e a *Odisséia* de Homero, e em tragédias como a *Oréstia* de Ésquilo, *Medeia* e *Hécuba* de Eurípides.

Na *Ilíada*, cujo autor é considerado por muitos o grande precursor da tragédia, não temos o tema de vinganças que transcorrem através de gerações; temos, no entanto, como um dos pontos ápices da obra, a vingança do temível Aquiles contra o príncipe troiano Heitor (LESKY, 1976, p. 20)

A genialidade dos poetas¹⁰ da *Ilíada*, colocando como centro de cristalização do conjunto o tema da ira de Aquiles, faz este se transformar numa figura trágica. O desmedido de sua ira, que, ao ver recusada sua petição, se transformou em *hybris* causa seu sofrimento mais profundo: a morte daquele que lhe é mais caro, seu amigo Pátroclo. Neste sofrimento apaga-se a ira e só resta o desejo de vingança. Mas a vingança consumada sobre Heitor, por concatenação fatal, causa o fim do próprio Aquiles.

Também na *Odisséia* o tema da vingança aparece, uma vez que ao regressar à sua amada Ítaca, após vinte anos de guerras e aventuras, Ulisses vinga-se, juntamente com o filho, de todos os pretendentes que lhe cortejavam a esposa Penélope e que usurpavam todos os bens do palácio do herói devido à sua ausência.

Segundo Kadaré, “foi Ésquilo, na trilogia chamada *Oréstia*, o primeiro a usar o tema da cobrança de sangue numa obra dramática” (BUTCHER & MÜLLER, 2002, p. 80). Nesta trilogia temos Orestes vingando a morte do pai e Agamêmnon matando a própria mãe, Clitemnestra. Embora a primeira obra da *Oréstia*, intitulada *Agamêmnon*, inicie-se com a morte do rei Agamêmnon por sua própria esposa Clitemnestra e pelo amante desta (Egisto),

¹⁰ Aqui o autor refere-se aos poetas da *Ilíada* porque provavelmente acredita que as obras *Ilíada* e *Odisséia* tenham sido escritas por mais de um autor. Esse ponto de vista de Albin Lesky faz parte da chamada Questão homérica que se formula através da seguinte pergunta: quem é o autor da *Ilíada* e da *Odisséia*? As respostas a essa pergunta têm sido divididas ao redor de três teses principais: a unitarista (a qual diz que o autor dos poemas homéricos é um só), a dualista (que defende que cada um dos poemas pertenceria a dois poetas distintos) e a pluralista (que afirma que são vários os poetas de cada uma das epopéias).

mitologicamente, esta cadeia de vinganças existia há seis gerações passadas, iniciando-se com a *hamartía*¹¹ de Tântalo, filho de Zeus e Plutó. Outras tragédias que igualmente abordam o tema da vingança, embora não sejam crimes em cadeia são: *Medéia* e *Hécuba* do tragediógrafo Eurípedes. Na primeira, a grande feiticeira Medéia mata a princesa que iria casar-se com seu marido e mata também os próprios filhos para vingar-se do marido Jasão; já em *Hécuba*, a personagem principal, cujo nome é dado à tragédia, vinga a morte de seu filho caçula, Polidoro (o único que julgava estar ainda com vida após o término da guerra de Tróia), cegando Poliméstor (assassino de Polidoro) e matando os dois filhos deste último. (EURÍPIDES, 1992, p. 225)

Corifeu (dirigindo-se a Hécuba): Aniquilaste mesmo o anfitrião da Trácia? / Venceste-o, senhora? Falas a verdade

Poliméstor sai da tenda, tateando e com andar vacilante.

Hécuba (dirigindo-se ao Corifeu): Tu mesma podes vê-lo agora em frente à tenda, / um cego vacilante andando a passos cegos, / desnortado; teus olhos também verão / os corpos dos dois filhos dele; exterminei-os / com o preciso auxílio das bravas troianas. / Apenas fiz justiça e agora me afasto / para livrar-me da torrente de furor / que impele Poliméstor, inimigo rude [...]

Embora de todas as obras citadas somente a *Oréstia* trate de ciclos de vinganças que se dão há várias gerações, é comum a todas essas obras a questão do sangue e da ofensa à honra que também deve ser igualmente paga com derramamento de sangue.

O estudo da vingança é importante em nosso trabalho uma vez que se trata do eixo fundamental no desenvolvimento da narrativa tanto do livro quanto do filme; a esse eixo subordinam-se os elementos trágicos que analisaremos na presente pesquisa. A respeito desse eixo fundamental, discorreremos mais detalhadamente no capítulo três do presente trabalho.

Antes de finalizarmos esta seção gostaríamos de explorar um pouco mais a questão do mito presente nas duas obras com as quais trabalhamos. Para isso nos valeremos de algumas idéias de Mircea Eliade (1991). Segundo este importante historiador e mitólogo, a diferença entre o homem das sociedades arcaico-tradicionais e o homem das sociedades modernas seria que, enquanto o primeiro se sente totalmente, indissoluvelmente vinculado ao Cosmo, aos ritos cósmicos, o segundo vincula-se apenas à História. (ELIADE, 1992, p. 11-12)

Claro que, para o homem das sociedades arcaicas, o Cosmo também tem uma “história”, embora apenas por ser considerado como uma criação dos deuses, e por ser considerado como uma criação dos deuses, e por ser visto como o trabalho de organização de seres sobrenaturais ou heróis míticos. No entanto, essa “história” do Cosmo e da sociedade humana é uma “história sagrada”,

¹¹ A *hamartía* significa uma falta grave cometida por um deus, um herói ou um mortal a qual deve ser obrigatoriamente expiada pelo culpado.

preservada e transmitida por intermédio dos mitos. Mais do que isso, é uma “história” que pode ser repetida de maneira infinita, no sentido de que os mitos servem como modelos para cerimônias de reatualização periódica dos importantes eventos ocorridos no princípio dos tempos.

Esse homem arcaico não reconhece qualquer ato que não tenha sido previamente praticado e vivido por um outro ser (divino, ou envolvido em uma aura de mistério). Tudo o que ele faz já foi praticado anteriormente num tempo muito distante, por algo ou alguém de quem se desconhece a origem; ele apenas dá prosseguimento a um ciclo. “Sua vida representa a incessante repetição dos gestos iniciados por outros” (ELLIADE, 1992, p.18).

Salientamos que no livro *Abril Despedaçado* não encontramos o motivo primeiro, a razão que desencadeou as brigas de sangue naquela região da Albânia. Uma rápida menção à questão é realizada pelo personagem Bessian Vorps¹² que durante a apresentação das regras do *Kanun* situa num passado longínquo a origem da vendeta¹³, em um tempo imemorial: “E essa é uma velha história que teve início quando Konstandin, o irmão morto, se ergueu do túmulo para proclamar outra justiça. Foi ele que, com sua nova lei, a *bessa*, começou tudo” (KADARÉ 2001, p.71). Não sabemos quem é Konstandin, nem o porquê de sua reivindicação. No entanto, a alusão a esse ser “morto” denota a sacralidade que envolve as regras do *Kanun*, que serão garantidas através dos séculos.

No filme, tampouco somos informados de quando ou por quem o ciclo de sangue começou. O personagem Tonho, bem como o personagem Gjorg não entendem mais a razão, nem vêem sentido em continuarem com as vinganças; contudo, são cientes de que tanto o ato que devem cometer como as regras que guiam este ato estão envolvidos em uma sacralidade que não deve ser maculada de forma alguma. Quando o pai fala:

Roteiro:

PAI Presta atenção, menino. Teu avô, teus tio, o teu irmão mais velho, eles tudo morreram pela nossa honra e por esta terra. E um dia, pode ser tu. Tu é um Breves. Eu também já cumpri minha obrigação. Se eu não morri foi porque Deus não quis.

Para o pai tudo faz sentido visto que há a repetição de um ato realizado por seus antepassados. (ELLIADE, 1992, p. 18-29) enfatiza

O gesto se reveste de significado, de realidade, unicamente até o ponto em que repete um ato primordial” [...] Para Eliade, seja qual for o tipo de ritual “ele se desenvolve não só num espaço consagrado (isto é, num lugar diferente, em essência do profano), mas também num ‘tempo sagrado’, ‘era

¹² (Bessian Vorps é um jornalista que empreende uma viagem à região montanhosa da Albânia onde se passa o drama de Gjorg). Por esse personagem somos informados sobre muitas leis do *Kanun*.

¹³ Vendeta ou vindita é mesmo que vingança, represália, retaliação.

uma vez' (*in illo tempore, ab origine*), ou seja, quando o ritual foi celebrado pela primeira vez por um deus, um ancestral, ou um herói.

Essa afirmação de Eliade ajuda-nos a projetar e visualizar tanto o livro quanto o filme *Abril Despedaçado* como obras inseridas em um tempo e espaço míticos. As duas narrativas se passam no século XX e estão localizadas, respectivamente, nas montanhas ao norte de Albânia e no sertão brasileiro. No entanto, o universo diegético das duas resgata uma espécie de tempo primordial projetando seus personagens para um espaço sagrado. Nesses espaços atemporais as personagens experimentam o choque entre deixar-se conduzir pelo destino ou assumir escolhas que poderiam levá-las a diferentes caminhos, sendo a partir de então instalado o conflito trágico.

2.2 DIONISO E O NASCIMENTO DA TRAGÉDIA

Diversas são as especulações em torno do nascimento da tragédia. Um elemento, porém, que se faz presente em quase todas essas especulações acerca do surgimento da poesia trágica é o elemento satírico, personificado na figura de Dioniso. “A tragédia nasceu do culto de Dioniso: isto, apesar de algumas tentativas ainda não se conseguiu negar” (BRANDÃO, 1985, p. 9).

São duas as explicações que o mito nos dá acerca do nascimento desse deus. Numa primeira explicação, de Zeus e Perséfone haveria nascido Zagreu, ou o primeiro Dioniso. Numa segunda explicação, por causa de mais uma das paixões de Zeus por uma mortal (no caso, pela princesa tebana Sêmele) haveria nascido Iaco, ou o segundo Dioniso. Sobre o nascimento desse segundo Dioniso, diz o mito que, quando a ciumenta Hera soube da traição de Zeus com a mortal Sêmele, resolveu tramar um plano para destruí-la. Transformou-se, então, em ama da princesa tebana, e aconselhou esta a pedir a Zeus para vê-lo em todo o seu esplendor. Ao fazer tal pedido, a princesa esquecia-se de que um mortal somente pode contemplar um deus em sua forma hierofânica e nunca em sua forma epifânica. Como Zeus não podia negar a Sêmele seu pedido, pois havia jurado pelo rio Estige jamais contrariar os desejos da princesa tebana, a pobre Sêmele morre ao contemplar o deus em todo o seu esplendor. Zeus, então, retira do ventre da amante o fruto inacabado de seus amores, e o coloca entre suas próprias coxas até que se completasse a gestação. (BRANDÃO, 1985, p.10)

Nascido o filho, Zeus confiou-o aos cuidados das Ninfas e dos Sátiros do monte Nisa. Lá, em sombria gruta, cercada de frondosa vegetação, e em cujas paredes se entrelaçavam galhos de viçosas vides, donde pendiam maduros

cachos de uva, vivia feliz o filho de Sêmele. Certa vez, Dioniso colheu alguns desses cachos, espremeu-lhes as frutinhas em taças de ouro e bebeu o suco em companhia de sua corte. Todos ficaram então conhecendo o novo néctar: o vinho acabava de nascer. Bebendo-o repetidas vezes, Sátiros, Ninfas e Dioniso começaram a dançar vertiginosamente, ao som dos címbalos. Embriagados do delírio báquico, todos caíram por terra semidesfalecidos.

Duas hipóteses relacionadas ao deus Dioniso são formuladas quanto ao surgimento da palavra tragédia. A primeira hipótese seria a de que por ocasião das festas que se celebravam no tempo da colheita das uvas, a festa do vinho novo, os participantes dessa celebração tanto cantavam quanto bebiam e dançavam até caírem desfalecidos como haviam feito anteriormente Dioniso e seus companheiros. Muito provavelmente, esses adeptos do deus do vinho disfarçavam-se de sátiros para as suas comemorações, e dentro da cultura popular estes sátiros eram concebidos como “homens-bodes”. Teria nascido assim o vocábulo tragédia que significaria canto do bode. Uma outra possível explicação para o surgimento do termo tragédia estaria no sacrifício que se fazia de um bode (bode este sagrado que representava o próprio deus) a Dioniso, no início das celebrações nas quais se cultuava esse deus. Tal sacrifício se dava, pois, segundo a lenda de que a forma de bode teria sido a última assumida por Baco ou Dioniso para fugir das perseguições dos Titãs. “Devorado pelos Titãs, o deus ressuscita na figura de ‘trágos theios’, de um bode divino: é o bode paciente, o *pharmakós*, que é imolado para purificação da *polis*” (BRANDÃO, 1985, p.10).

Aristóteles, em sua *Poética*, afirma que a tragédia haveria se originado do ditirambo, por meio do drama satírico. (ARISTÓTELES, 1979, p. 244)

Mas, nascida de um princípio improvisado (tanto a tragédia, como a comédia: a tragédia, dos solistas do ditirambo; a comédia, dos solistas dos cantos fálicos, composições estas ainda hoje estimadas em muitas das nossas cidades), [a tragédia] pouco a pouco foi evoluindo, à medida que se desenvolvia tudo quanto nela se manifestava; até que, passadas muitas transformações, a tragédia se deteve, logo que atingiu a sua forma natural. (...) Quanto à grandeza, tarde adquiriu [a tragédia] o seu estilo: [só quando se afastou] dos argumentos breves e da elocução grotesca, [isto é,] do [elemento] satírico.

Ou seja, para Aristóteles, há uma relação entre a tragédia e o elemento satírico dado, porém, há um grande afastamento entre este e a poesia trágica. O drama satírico se caracterizava por ser sério e burlesco ao mesmo tempo, uma espécie de tragicomédia. Tinha a metade da extensão de uma tragédia normal, mas mantinha a mesma estrutura desta: prólogo e quatro episódios. Já o ditirambo era um hino coral executado em honra de Dioniso, mas pouco se sabe a respeito de suas formas mais primitivas. A teoria que trabalha com o ditirambo como a

origem da tragédia foi muito bem acatada entre os estudiosos de literatura grega. (FREIRE, 1985, p. 70)

Em 1930, Ernst Howald aceita igualmente esta origem, partindo do facto que a tragédia só pode explicar-se como derivação do lirismo coral, o qual, no culto de Dioniso, outra coisa não é senão o ditirambo. H. Patzer deriva também a tragédia do ditirambo e opina que ela se desenvolveu paralelamente com ele. Atribui acção preponderante a Aríon, que viveu no final do século VII e no princípio de VI e criou ou, antes, organizou o ditirambo. Segundo Patzer, Aríon teria inaugurado uma espécie de tragédia primitiva constituída por mistura de elementos contidos nas danças dos sátiros, e elementos das ‘sagas’ dos heróis, recitadas nos seus novos ditirambos narrativos.

Comentamos sobre as origens míticas da tragédia relacionadas ao deus Dioniso, as duas hipóteses que procuram elucidar de onde haveria surgido o termo tragédia e também as relações entre esta e o ditirambo. Entretanto, permanece ainda em aberto de que forma o culto dirigido ao deus Dioniso poderia, de algum modo, relacionar-se ao conteúdo da tragédia.

Para iniciarmos algumas elucidacões acerca dessa questão, é importante dizer que a relação dos ritos dionisíacos com a tragédia grega nem sempre foi vista com bons olhos ou concebida como certa e incontestada. (LESKY, 1976, p.48)

Por razões de sentimento, muitos recusavam-se a aceitar uma relação, qualquer que fosse ela, entre um dos produtos mais nobres da cultura grega, e mesmo da cultura humana, e as danças de selvagens exóticos; objetavam que em lugar algum se desenvolvera um verdadeiro drama a partir de semelhantes cerimónias mágicas e primitivas.

É interessante salientar que esta contradição entre a tragédia (como elemento do culto dionisíaco) e seu conteúdo não-dionisíaco, pelo menos aparentemente, havia de há muito sido observada pelos antigos dando margem à criação de uma expressão que dizia: “Isto nada tem a ver com Dioniso” (LESKY, 1976). Essa expressão assume maior relevo se tomamos os temas dos poemas homéricos que têm como base muitos dos mitos existentes na Grécia dos tempos de Homero. Os grandes poetas trágicos se valeram de muitos destes poemas homéricos. Sófocles até veio a ser apelidado de “Homero trágico”. Hesíodo e Homero não só sintetizaram muitas lendas tradicionais do povo grego, como também popularizaram o famoso panteão grego que desempenhou papel fundamental no desenvolvimento da tragédia. (FREIRE, 1985, p.25). Logo, podemos dizer então “que os trágicos gregos não se furtaram à influência dos poemas homéricos. Ela é palpável nos mitos que são a alma de tantas das suas tragédias. Não se lhe sujeitaram, porém, servilmente” (Ibid., p. 25).

Apresentada esta base mítica concernente aos conteúdos das tragédias, voltamos ao questionamento de como relacionar tais conteúdos trágicos ao deus Dioniso. A esse respeito, Lesky (1976) nos fornece alguns esclarecimentos.

No tempo da Antiguidade havia em Sicione um culto realizado por meio de cantos a um herói argivo de nome Adrasto. “[...] o conteúdo desses cantos eram os feitos de sofrimentos de um herói de um dos grandes ciclos de lendas” (LESKY, 1976, p. 65). Os sicionenses, portanto, de acordo com Heródoto, não cultuavam a Dioniso, mas sim ao herói Adrasto. No entanto, a partir da reforma realizada pelo tirano Clístenes, os cultos dedicados a Adrasto passaram a ser dirigidos a Dioniso, conforme imposição do referido opressor. Esta passagem do culto do herói ao culto do deus Dioniso revela que os coros trágicos retirados de lendas heróicas passaram a fazer parte, também, do culto religioso dedicado a Dioniso. O importante é que percebamos, a partir dessa mudança que ocasionou a reforma de Clístenes, que muitos cantos constituídos por lendas heróicas passam a fazer parte do círculo de cultos dedicados a Dioniso. Desta forma podemos compreender ao lado de Lesky (1976, p. 66) como

a tragédia dionisíaca se fundiu com o tesouro de mitos heróicos do povo helênico e nele encontrou seu verdadeiro conteúdo. Assim, além do culto de Dioniso, dos ditirambos e dos sátiros, vemos como na lenda dos heróis aparece um novo elemento integrante e pressentimos a abundância impressionante da qual brota a forma definitiva.

Não poderíamos deixar de discutir neste arrazoado sobre a origem da tragédia uma concepção que começou a ser exposta no princípio do século XX por James Freezer em seu livro *Golden Bough* (Ramo de Ouro). Neste livro o autor salienta a importância da mentalidade religiosa e social no desenvolvimento das instituições e das crenças. Outros estudiosos do assunto também seguem raciocínio similar, a exemplo de Alberto Dieterich (1908) que relaciona a origem da tragédia com o culto aos mortos e às divindades ctônicas, e de William Ridgeway (1910). Este relaciona as personagens mascaradas aos espíritos dos mortos e da natureza, e afirma que o teatro haveria nascido dos ritos funerários e dos ritos de fertilidade. Freire (1985, p. 71) ressalta que

Martin Nilsson (1911), um dos grandes especialistas da religião grega, pôs em paralelo as lamentações do ‘*Kommos*’ da tragédia com as lamentações fúnebres, para mostrar como a tragédia foi influenciada na sua estrutura pelas lamentações rituais ligadas ao culto dos mortos e dos heróis.

Sobre essas concepções acerca do surgimento da tragédia e dos ritos fúnebres, é interessante comentarmos que, para o escritor Ismail Kadaré a origem da tragédia não estaria nas festas dionisíacas, como defendem até hoje muitos estudiosos, mas nos cantos fúnebres enunciados por rezadeiras profissionais em enterros da antiga Grécia.

Ainda que se tente, é difícil negar a relação que se estabelece entre a tragédia e o deus Dioniso bem como com os rituais a ele dedicados. Portanto, podemos perceber que há, de fato, a influência, de alguma forma, dos rituais dirigidos a esse deus e o nascimento da

tragédia. Por exemplo, a utilização de máscaras, um importante elemento presente tanto na tragédia grega como na comédia. Tal utilização encontra-se intrinsecamente relacionada ao culto dionisíaco, sendo as mais frequentes a máscara protetora e a máscara mágica. Esta última desempenhava papel fundamental nas representações dramáticas e seu uso era antiqüíssimo no território grego. Essas máscaras estiveram estritamente ligadas durante longo período na Antiguidade ao culto de divindades da natureza e do crescimento. Entretanto, foi no culto de adoração que se fazia ao deus Dioniso que a máscara desempenhou um papel fundamental. (LESKY, 1976, p. 49)

Sua máscara, pendente de um mastro, era objeto de culto, de tal modo que é possível mesmo falar de um deus-máscara; seus adoradores usavam máscaras, entre as quais a função maior cabia às dos sátiros, e máscaras desse tipo eram levadas a seus santuários como oferendas. Não podemos passar por cima do fato de que as máscaras da tragédia, assim como as da comédia, têm suas raízes totalmente implantadas neste domínio cultural, que, por sua vez, remonta às mais antigas concepções. Uma prova precisa de como a idéia do significado mágico da máscara ainda estava viva no fim do século VII d.C nos é dada por uma decisão de Sínodo de Trullo: entre outras cerimônias pagãs, proíbe-se aos sacerdotes o uso de máscaras cômicas, satíricas e trágicas. E, ao pisar as uvas, não deviam invocar o abominável Dioniso!

Na verdade, devido às poucas informações que se tem acerca do deus-máscara não se sabe se nas festas dionisíacas o ritual dirigia-se ao “deus figurado na forma de máscara, ou a uma estátua cultural, antropomorfa, análoga à dos grandes [deuses] olímpicos de que ele faz parte!”. (Vidal-Naquet, 2005:174)

Considerando que tocamos no aspecto da máscara, nos deteremos um pouco mais nesse ponto em virtude de sua importância para o culto dionisíaco e para a própria tragédia. Nossos comentários envolvendo esse tema basear-se-ão no texto *Figuras da Máscara na Grécia Antiga* de Pierre Vidal-Naquet.

Um dos primeiros aspectos a serem abordados quando se fala do deus-máscara Dioniso está relacionado ao seu caráter itinerante e transitório. Ele é o deus que aparece, manifesta-se, faz-se reconhecer e depois se vai; ele encontra-se em todo canto, sua casa não está em nenhum lugar. (VIDAL-NAQUET, 2005, p. 174)

Embora deus autenticamente grego, de tão boa origem e de tão grande antiguidade como os outros – ele já está presente em Micenas –, ele é porém o “estrangeiro”, o “outro”, aquele que perpetuamente chega d’além-mar, ora como Ártemis, na forma de um ídolo de aspecto incomum trazido pelas ondas, ora surgindo em pessoa, desde a Ásia bárbara, seguido de seu grupo de bacantes que se espalha sobre a Grécia estupefata.

As características essenciais de Dioniso ligam-se, portanto, à metamorfose, ao disfarce e à máscara. Ele corporifica a mudança, o ambíguo, o incerto, o duvidoso. Dioniso

arrasta seus fiéis ao arrebatamento total, com ele não há meio termo; seus adeptos, por isso, devem encará-lo frente a frente, olhos nos olhos. A facialidade é, assim, uma das características fundamentais de Dioniso; ao encarar esse deus, não há como não entregar-se a ele.

Diante de uma enorme máscara, bacantes e sátiros dançam incessantemente chegando à loucura e ao delírio. Caso aceitem Dioniso, o deus levará seus adeptos a ultrapassarem os limites da vida real, a questionarem categorias, a suprimirem fronteiras que separam o homem do animal, o homem dos deuses; a entrega total ao deus os faz esquecerem papéis sociais, idades, sexos... tudo, enfim, que delimita o homem em categorias.

“Tornar-se outro, oscilando no olhar do deus, ou assemelhar-se a ele por contágio mimético, esse é o objetivo do dionisismo, que coloca o homem em contato imediato com a alteridade do divino” (VIDAL-NAQUET, 2005, p. 174). O tornar-se outro, essa tentativa do homem em assemelhar-se a deus por contágio mimético, coloca-o (ser humano) no campo da encenação e da ficção. De forma semelhante, estabelecendo uma ponte entre esse contágio mimético e o nascimento da tragédia, pensemos nos gregos, que no século V antes Cristo, em um fenômeno paralelo, instauraram um espaço cênico onde personagens e ações encontram-se no campo do ficcional e não mais do real. Os espectadores sabem que os personagens, que as figuras míticas representadas por meio de máscaras pelos atores que sobem ao palco, pertencem ao mundo do mito, um mundo que existiu *in illo tempore*.

Percebemos, pois, que aquilo que o deus máscara, bem como o que o ator de teatro realizam, quando estão com suas máscaras, é projetar o cidadão em um universo diferente daquele que o adepto (dos rituais dionisíacos) e o espectador (de teatro) vivenciam em seus respectivos cotidianos.

Seja por meio da religião, seja por meio da arte, a máscara está presente na eterna busca do homem por: outro ser, uma outra margem do rio, um outro viver; nesta busca incansável pelo outro, pela alteridade, o ser humano esforça-se por transcender sua simples e banal existência. Lembra Vidal-Naquet (2005, p. 174) que

A invenção do teatro, do gênero literário que encena o fictício como se fosse real, só podia intervir no quadro do culto de Dioniso, deus das ilusões, do tumulto e da confusão incessante entre a realidade e as aparências, a verdade e a ficção.

Concluindo, podemos dizer que as características de Dioniso estão fortemente ligadas às forças da natureza, à fecundação, ao êxtase, ao prazer e à entrega levados ao extremo. Os deuses do Olimpo caracterizam-se pela vaidade, pelo egoísmo e pelo ciúme,

exigindo muitas vezes dos homens orações e sacrifícios para que eles obtenham algum favor e/ou proteção em troca, em uma relação friamente calculadora que se estabelece em dar e receber. Quanto a Dioniso, não bastam orações e sacrifícios, ele deseja o homem por inteiro, deseja arrastá-lo para o horror de seu culto e assim elevá-lo acima das misérias do mundo. Esclarece Lesky (1976, p. 61)

Que ele seja o deus do vinho designa tão-somente uma parte de seu ser, pois toda a incitante vida da natureza, toda a sua força criadora, configurou-se nele. [...] Por menor que seja essa tentativa de expressar com palavras a natureza do deus, uma coisa, sobretudo, ela pretendeu deixar claro: o elemento básico da religião dionisíaca é a transformação. O homem arrebatado pelo deus, transportado para o seu reino por meio do êxtase, é diferente do que era no mundo quotidiano. Mas a transformação é também aquilo de onde, e somente daí, pode surgir a arte dramática, que é algo distinto de uma imitação desenvolvida a partir de um instinto lúdico, e distinto de uma representação mágico-ritual de demônios, arte dramática, que é uma replasmação do vivo.

Um outro vínculo existente entre o culto ao deus Dioniso e a tragédia, encontramos-lo nas representações teatrais que ocorriam na Grécia da época clássica. Essas representações teatrais faziam parte das celebrações em honra de Dioniso. Embora essas festas em honra ao deus acontecessem em todo o mundo grego, foi em Atenas que elas atingiram esplendor inigualável. Cinco vezes por ano essas celebrações ocorriam em Atenas: as Lenéias (em janeiro-fevereiro), as Antestérias (em fevereiro e março), as Osofórias (na segunda quinzena de outubro), as Dionisíacas rurais (em dezembro-janeiro) e as Dionisíacas urbanas (em março-abril). De todas, as de maior relevância eram as Lenéias, as Antestérias e as Dionisíacas urbanas; somente nas primeiras e nas últimas eram encenadas as peças teatrais sob a forma de concurso. Conforme nos mostra Malhadas (2003: 81)

Nas Dionisíacas urbanas, as representações foram incluídas a partir de 536 a.C ou 533 a.C., com concursos de tragédias; os concursos de comédias começaram em 488 ou 486 a.C. Nas Lenéias, a comédia foi admitida oficialmente em 422 a.C. e a tragédia em 433 a.C.

Em face do que expusemos nesta seção, chegamos à conclusão de que negar total e completamente a relação entre Dioniso e a tragédia nos parece um posicionamento um tanto radical. Diante de algumas das teorias e hipóteses que apresentamos a respeito do nascimento e do desenvolvimento da tragédia, tomamos a posição de enxergarmos em cada uma dessas elucidações a possibilidade de adentrarmos um pouco mais nesse imenso labirinto que foi o nascimento da tragédia grega.

2.3 O CONFLITO TRÁGICO

Considerando o que explanamos até agora a respeito dos mitos e da tragédia, é necessário realizar alguns comentários de grande importância. Embora tenhamos demonstrado a relação entre o mito e as tragédias, estas, bem entendido, não são mitos. Ao contrário, o gênero surgiu no fim do século VI a.C quando a linguagem mítica já não era mais capaz de apreender a realidade política da Grécia.

É nesse contexto que se encontram os pré-socráticos, pensadores que se “apoiaram nas causalidades da existência como um primeiro momento de ruptura para com as respostas míticas, até então detentoras do saber originário” (HACK & JOSÉ, 2007, p. 06). Em razão disso, esses pensadores são também conhecidos como destruidores de mitos, pois com o uso da razão, estes filósofos materializaram o mundo em palavras e iniciaram uma revolução.

Vários eram os mitos que existiam para explicar a origem dos fenômenos naturais e a origem do universo, como por exemplo a *Teogonia* de Hesíodo, poema que narra a origem dos deuses e de todo o Cosmo. No entanto, em determinada etapa da evolução do pensamento humano, essas explicações já não respondiam por si só a muitas das inquietações dos homens, segundo salienta Camargo (2007, p. 24).

Uma outra mentalidade entrou em formação, um modo de pensar que exigia explicações com elementos mais puramente racionais, explicações mais lógicas da realidade. É neste momento que vemos desenvolver-se, numa colônia grega da Ásia Menor, entre o fim do Século VII e o fim do século VI a.C, uma nova forma de pensamento, que marca para o Ocidente o início da história da Filosofia. Em Mileto, na Jônia, num contexto também marcado pela formação de um novo tipo de sociedade, florescem aqueles que são considerados os primeiros filósofos, antes mesmo do famoso Sócrates. Tales, Anaximandro e Anaxímenes de Mileto foram os primeiros homens que abordaram de um modo surpreendentemente novo este que é um dos mais profundos problemas da vida: o da origem e essência do mundo e de tudo o que existe.

Esclarecemos que, ainda que essa revolução estivesse acontecendo e o mito fosse, paulatinamente, questionado e perdendo seu lugar central no pensamento da humanidade, os homens não deixaram de uma vez os valores antigos, para imediatamente aderirem às novas questões expostas pelos pré-socráticos. O homem dessa época encontra-se, então, dividido entre dois mundos: o do mito e o dos novos valores desenvolvidos baseados na razão. É nesse contexto de divisão, de dúvidas e de conflitos que se encontra inserido o surgimento da tragédia grega. Além da novidade do pensamento dos pré-socráticos, há também, na Grécia, o triunfo dos novos valores coletivos impostos pela cidade democrática. A partir desses fatores encontramos conflitos em que o herói, o rei e o tirano ainda estão presos à tradição heróica e

mítica, mas a solução do drama lhes escapa; a solução jamais é dada pelo herói solitário e “traduz sempre o triunfo dos valores coletivos impostos pela nova cidade democrática”. (VERNANT & VIDAL-NAQUET, 2005, p. XXI)

Necessitamos ainda entender a tragédia como um fenômeno não somente estético, mas também social e psicológico. Esses três aspectos (estético, social e psicológico) combinam-se e se articulam para formar um fenômeno ímpar na história do Ocidente, ou seja, estes três aspectos articulados integram um mesmo fenômeno: o da tragédia ática. Assim, temos: como realidade social, a instituição dos concursos trágicos, como criação estética, o advento de um novo gênero literário, e como mudança psicológica, o surgimento de uma consciência e de um homem trágicos. (VERNANT & VIDAL-NAQUET, 2005)

Salientamos, portanto, que o conflito será uma constante desse período e uma característica marcante das tragédias em que podemos observar a tensão entre o mito e as formas de pensamento próprias da cidade, entre os deuses novos e os deuses antigos, entre o homem e os deuses, e entre o homem e ele próprio, entre o direito individual e o direito coletivo. Tensões estas que podemos observá-las, por exemplo, na trilogia *Oréstia* de Ésquilo, tragédia marcada por constantes conflitos. Conforme Vernant & Vidal-Naquet (2005, p.11)

Mesmo no mais otimista dos Trágicos, em Ésquilo, a exaltação do ideal cívico, a afirmação de sua vitória sobre as forças do passado tem menos o caráter de uma verificação, de uma segurança tranqüila que de uma esperança e de um apelo onde a angústia jamais deixa de estar presente, mesmo na alegria das apoteoses finais.

Se antes as virtudes exemplares do herói eram cantadas e exaltadas, com a nova ordem que se estabelece na tragédia, o herói já não é mais um exemplo; diante da tensão existente entre ele e o mundo, entre ele e os deuses, e no interior dele mesmo, o herói tornou-se um problema para si mesmo e para os outros. O herói tem agora uma determinada consciência de sua responsabilidade, das conseqüências de seus atos. Já não é somente aos deuses que as responsabilidades são atribuídas. Vernant & Vidal-Naquet (2005, p. 23) chama a atenção para o fato de que

O sentido trágico da responsabilidade surge quando a ação humana dá lugar ao debate interior do sujeito, à intenção, à premeditação, mas não adquiriu consistência e autonomia suficientes para bastar-se integralmente a si mesma. O domínio próprio da tragédia situa-se nessa zona fronteira onde os atos humanos vêm articular-se com as potências divinas, onde eles assumem seu verdadeiro sentido, ignorado do agente, integrando-se numa ordem que ultrapassa o homem e escapa a ele.

Além de falar a respeito do nascimento da tragédia, não poderíamos deixar de lado as questões que acabamos de apresentar, visto que estas se reportam ao período e ao contexto

em que a tragédia se encontra inserida. Nesse contexto, a tensão se manifesta em seus mais diversos aspectos no fenômeno trágico. O conflito, portanto, é aspecto de fundamental importância, ao abordarmos a tragédia grega. Conforme veremos nas análises do capítulo três, esse conflito se fará presente nos *Abris Despedaçados* de Ismail Kadaré e de Walter Salles.

2.4 A DEFINIÇÃO DE TRAGÉDIA SEGUNDO ARISTÓTELES

Segundo nossa discussão no início deste capítulo, vimos que tecer comentários sobre a tragédia pode nos levar por infundáveis caminhos. Alguns, porém, nos foi necessário privilegiar para que pudéssemos delinear um panorama geral dos possíveis surgimentos da tragédia. Realizado este breve panorama, partiremos, então, para um quarto momento de nossa exposição, ou melhor, pretendemos apresentar a concepção de tragédia trabalhada por Aristóteles, o primeiro grande pensador a meditar e discorrer sobre o referido tema.

Apesar das muitas reformulações e senões que a *Poética* de Aristóteles apresenta, não se pode falar sobre tragédia sem passar por essa obra. Mediante a apresentação de alguns de seus fragmentos, pretendemos mostrar sob quais aspectos Aristóteles estudou a tragédia e qual a concepção que defendia em relação a esse gênero.

Antes de iniciar tal exposição é importante atentarmos para o fato de que embora saibamos que a criação da grande arte trágica tenha nascido dos gregos, estes não chegaram a desenvolver nenhuma teoria sobre o trágico. Aristóteles quando faz uso da palavra trágico emprega-a no sentido de solene e desmedido, mas esse emprego condiz simplesmente com o uso que se fazia da palavra na época em que viveu o filósofo. Para Machado (2006, p. 24)

A *Poética* de Aristóteles inaugura a tradição de uma análise ‘poética’ ou poetológica da tragédia como parte de um estudo sobre a técnica poética em geral, sem considerar o poema trágico como expressão de uma sabedoria ou visão do mundo que a modernidade chamará de trágica.

A análise aristotélica está centrada em questões que envolvem a estrutura formal e a organização interna do gênero tragédia. Toda essa análise da poesia trágica é realizada em comparação com outros tipos de poesias, como a comédia e a epopéia, com o objetivo de obter uma espécie de classificação. “O que leva muitos comentadores a observar que, na *Poética*, Aristóteles analisa as espécies de poesia da mesma maneira como um naturalista descreve a estrutura das plantas ou dos animais” (MACHADO, 2006, p. 27). Entretanto, ressaltamos que, além da estrutura formal da tragédia, Aristóteles se interessa também pela finalidade da mesma, sendo este um dos pontos mais polêmicos de sua obra.

A *Poética* encontra-se dividida em vinte e seis capítulos: os cinco primeiros destinam-se à questão da *mimesis* poética, os capítulos de 6 a 22 tratam da tragédia, o capítulo 23 da epopéia, e os três últimos fazem uma comparação entre a epopéia e a tragédia. Esta é a divisão que costuma ser empregada pelos organizadores da obra.

Começemos, então, pelos primeiros capítulos que falam a respeito da imitação. Nestes Aristóteles nos afirma que a tragédia, bem como outros tipos de poesia, são simplesmente imitações. “A epopéia, a tragédia, assim como a poesia ditirâmbica e a maior parte da aulética e da citarística, todas são em geral imitações” (ARISTÓTELES, 1979, p. 241). Essas imitações distinguem-se umas das outras em função dos meios, dos objetos ou dos modos pelos quais imitam. Convém-nos notar que a tragédia é analisada ao lado de outras poesias e em comparação a estas. Esses aspectos que diferenciam as imitações umas das outras (meios, objetos e modos) são explicados nos capítulos dois e três. Sobre a classificação das poesias imitativas, de acordo com o objeto da imitação, temos em Aristóteles (1979, p. 142)

Mas, como os imitadores imitam homens que praticam alguma ação, e estes, necessariamente, são indivíduos de elevada ou de baixa índole [...] necessariamente também sucederá que os poetas imitam homens melhores, piores, ou iguais a nós, como fazem os pintores [...]

Aprendemos, então, que Aristóteles nos mostra que a diferença entre a comédia e a tragédia, com relação ao objeto de imitação, está no fato de que: a comédia imita os homens piores e a tragédia imita homens melhores do que eles ordinariamente o são.

No capítulo seis, teremos a definição de tragédia e das suas partes ou elementos essenciais, isto é, Aristóteles (1979, p. 245) pontua

É, pois, a tragédia imitação de uma ação de caráter elevado, completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada e com várias espécies de ornamentos distribuídos pelas diversas partes [do drama], [imitação que se efetua] não por narrativa, mas mediante atores, e que, suscitando o ‘terror e a piedade’, tem por efeito a purificação dessas emoções.

A partir dessa passagem são apresentados o terror e a piedade como formas catárticas da tragédia. No que diz respeito aos elementos essenciais, esclarecemos que são seis as partes da tragédia que constituem a sua qualidade: o mito, que é a trama ou o enredo, considerado por Aristóteles como o elemento mais importante, já que a tragédia é a imitação de ações da vida e não a imitação de homens; o caráter, que diz respeito àquilo que dizemos sobre a personagem, sobre suas qualidades como a bondade, a semelhança e outros; a elocução, que é a expressão verbal através da qual revelamos o nosso pensamento; o pensamento, que é tudo aquilo que dizem as personagens para indicar uma preferência, um desejo, uma decisão; o espetáculo, considerado por Aristóteles o mais emocionante e o menos artístico, uma vez que

podemos tomar conhecimento da finalidade de uma tragédia sem que seja mediante a representação cênica; e, por fim, a melopéia, que é a música, considerada o principal ornamento da linguagem. (MACHADO, 2006). “Assim, a elocução e a música são os meios de imitação; o enredo, o caráter e o pensamento, seu objeto; e o espetáculo, a maneira de a tragédia imitar”. (MACHADO, 2006, p. 26)

Explicadas as partes essenciais passemos, então, à finalidade da tragédia. No capítulo XIII, Aristóteles discorre acerca de quais situações “os argumentistas devem procurar e quais devem evitar, e também por que via hão de alcançar o efeito próprio da tragédia [...]” (ARISTÓTELES, 1979, p. 251). É neste capítulo que vamos encontrar a questão da finalidade da tragédia e, conseqüentemente, serão observadas também as questões da compaixão e do medo.

A compaixão caracteriza-se pelo sentimento de piedade que o espectador tem com relação à infelicidade da personagem; o medo, por sua vez, caracteriza-se pelo sentimento que o espectador apresenta de que o mesmo que aconteceu com a personagem venha a ocorrer com ele. “O medo faz tremer por si só, a compaixão, pelo outro” (MACHADO, 2006, p. 29). Atentemos para o fato de que não é o simples sofrimento do outro que causa a compaixão no espectador, mas o sofrimento imerecido do outro. Sofrimento este, que é originado pela *hamartía*, ou seja, uma falta cometida pela personagem por ignorância; daí a compaixão que sentimos, pois todos nós estamos sujeitos a cometer uma *hamartía*. É isso que despertará a compaixão em nós espectadores. A questão que diz respeito à finalidade da tragédia na concepção aristotélica suscitará muitos debates entre escritores e pensadores dos séculos subseqüentes.

Em suma, foram os fragmentos acima extraídos da *Poética* e os comentários que realizamos acerca destes que julgamos importantes para um entendimento da concepção de tragédia trabalhada por Aristóteles. Dada, então, a definição de tragédia por Aristóteles, analisaremos duas partes dessa definição relacionando-as à tragédia *Oréstia* de Ésquilo, ao livro *Abril Despedaçado* e ao filme homônimo, obras a partir e entre as quais realizaremos, no capítulo três deste trabalho, nossas comparações. As duas partes escolhidas da definição da tragédia são: o mito, por tê-lo Aristóteles considerado o elemento mais importante da tragédia, e a finalidade, por se tratar de uma das partes que mais têm suscitado comentários e discussões. Para a realização de nossos comentários a respeito dessas duas partes nos iremos buscar as explicações de Malhadas (2003).

Iniciemos, pois, pela primeira parte da definição em que lemos “a tragédia é a imitação de uma ação [...]”. (MALHADAS, 2003, p.19)

O objeto que a tragédia representa é uma ação. Logo de início, na definição, fica estabelecida a preeminência do enredo (MYTHOS) sobre os caracteres (ETHE), embora estes, como também o pensamento (DIÁNOIA), sejam objetos. Essa preeminência fica clara quando Aristóteles afirma que, nas tragédias, as personagens não agem para representar caracteres, mas, por suas ações, é que se desenham os caracteres.

Levando em conta a citação supra, percebemos a importância do mito e do enredo para a tragédia. Em razão dessa importância surge a necessidade de entendermos o que vem a ser o mito para Aristóteles, e a relação desse mito com a representação de uma ação. Antes, porém, de captarmos o significado dessa relação, é importante entendermos as acepções que Aristóteles dá à palavra mito. Malhadas, em seu livro, conclui que na *Poética*, são duas as acepções dadas a essa palavra. Existe o MYTHOS PARADEDOMÉNOS que seria o objeto-modelo e o MYTHOS (SÝNTHESIS TON PRAGMÁTON) que seria o objeto-produto da representação de uma ação.

Para entender essas duas categorias de mitos, recorreremos a um mito, qual seja, o da cadeia de vinganças desencadeada por Tântalo. Reza o mito, que por haver cometido uma grave *hamartía* contra o próprio filho, os deuses do Olimpo castigaram severamente a Atreu e lançaram uma maldição de sangue que deveria perpetuar-se através de várias gerações dos seus descendentes. Tal maldição só veio a encerrar-se com Orestes, mas até ele, inúmeras mortes sucederam-se umas às outras em virtude das vinganças de sangue. Nestas vinganças, o sangue derramado de um indivíduo reclama por um próximo derramamento de sangue, gerando uma cadeia de crimes infundável.

A essa história chamaríamos de objeto-modelo, pois a partir dela várias histórias poderiam ser elaboradas, tendo sempre como fio condutor da narrativa, a questão das cadeias de vinganças ocasionadas por crimes de sangue. Ésquilo, a seu modo, aproveita-se do mito da maldição dos Atridas para escrever a sua trilogia *Oréstia*; Kadaré escreve seu romance *Abril Despedaçado*, levando às montanhas da Albânia a maldição dos Atridas que agora abarca famílias de simples montanheses, e não mais as famílias de príncipes e reis da Grécia Antiga; Walter Salles em seu filme, por sua vez, também utiliza o tema do ciclo maldito de vinganças, contextualizando-o no sertão do nordestino. Cada um desses artistas representa o objeto-modelo de modo diferente. Essa diferença diz respeito ao espaço físico e social onde as obras são representadas, à época em que cada história está inserida, ao ardil utilizado em cada história, dentre outras inúmeras diferenças. Enfim, em cada uma das obras nos deparamos com enredos diferentes, com um objeto-produto criado de acordo com o conhecimento de mundo, a ideologia do criador e o contexto de criação. Há, portanto, uma base que seria o

objeto-modelo e, a partir da qual diversos objetos-produto seriam criados para a representação de uma ação.

Alcançamos, então, a parte final da definição. Esta esclarece que a tragédia é a representação de uma ação que suscitando o terror e a piedade tem por efeito a purificação, a catarse desse gênero de emoções. Conforme explicitamos no início desta seção, a análise aristotélica centra-se em questões que dizem respeito à estrutura formal e à organização interna da tragédia. Mas, consoante pudemos ver logo acima, Aristóteles se interessa também pela finalidade. Machado (2006, p. 26) explica

Isto é, a definição formal de tragédia, que distingue a mimesis trágica, como uma espécie, das outras espécies do mesmo gênero só se completa com a explicitação do efeito que a mimesis própria da tragédia produz. O que esclarece por que o último elemento da definição aristotélica é a catarse, considerada como o efeito teleológico da mimesis própria da tragédia. E se esse elemento é necessário à definição, isto é, se a tragédia é definida de modo formal, mas também por sua produção característica de emoções trágicas, é porque a *Poética* estuda a forma que a tragédia deve ter para ser capaz de produzir a catarse.

No capítulo XIII Aristóteles discorre acerca de quais situações “os argumentistas devem procurar e quais devem evitar, e também por que via hão de alcançar o efeito próprio da tragédia [...]” (ARISTÓTELES, 1979, p. 251). É neste capítulo que nos dedicaremos à questão da finalidade da tragédia e, conseqüentemente, será discutiremos, também, a questão da compaixão e do medo. Aristóteles (ibid., p. 252) salienta que

Como a composição das tragédias mais belas não é simples, mas complexa, e além disso deve imitar casos que suscitem o terror e a piedade (porque tal é o próprio fim desta imitação), evidentemente se segue que não devem ser representados nem homens muito bons, que passem da boa para a má fortuna – caso que não suscita terror nem piedade, mas repugnância – nem homens muito maus, que passem da má para a boa fortuna, pois não há coisa menos trágica, faltando-lhe todos os requisitos para tal efeito; não é conforme aos sentimentos humanos, nem desperta terror ou piedade. O mito também não deve representar um malvado que se precipite da felicidade para a infelicidade. Se é certo que semelhante situação satisfaz os sentimentos de humanidade, também é certo que não provoca terror nem piedade; porque a piedade tem lugar a respeito do que é infeliz sem o merecer, e o terror, a respeito do nosso semelhante desditoso, pelo que, neste caso, o que acontece não será terrível nem digno de compaixão.

Resumindo, o sofrimento imerecido do herói é a condição da compaixão, e sua semelhança com o espectador é a condição do temor. Além disso, a tragédia não deve representar nem homens muito bons que se precipitem da boa para a má fortuna, nem homens muito maus que se precipitem da má para a boa fortuna.

Nas três obras que estamos analisando, somos tomados pelos sentimentos de temor e de piedade com relação aos seus personagens. É importante notar que Orestes, Gjorg e Tonho cometem suas faltas não por ignorância, mas com plena consciência daquilo que seus atos irão acarretar-lhes no futuro. Ainda que vacilem algumas vezes antes de cometerem seus assassinatos, eles seguem em frente, cumprem seus destinos já antevendo a queda que os espera – Orestes, a perseguição das terríveis e incansáveis Erínias; Gjorg e Tonho, uma tocaia que poderá matá-los a qualquer momento passados os 28 dias de trégua. Atentemos ainda para o fato de que Orestes tem consciência da certa parcela de culpa que tem na morte da mãe, pois ele sabe que deve expiar por um crime que cometeu: ele vingou a morte do pai - o grande rei Agamêmnon, herói de inúmeras batalhas na guerra de Tróia - que teve como prêmio, em sua própria casa, a morte pelas mãos da esposa. Orestes vingou a morte de um ser amado. Em contrapartida, Gjorg e Tonho não vêem motivo para o assassinato que cometeram, ainda que tenham vingado, assim como Orestes, a morte de um ser amado (no caso, tanto Gjorg quanto Tonho vingaram o sangue do irmão mais velho) cometendo dessa forma um crime de sangue. Os dois, no entanto, estão inseridos em uma lógica insana e perversa e não compreendem qual é a culpa que devem expiar. Isso não significa que Gjorg e Tonho não sofram tudo conscientemente e que manifestem horror perante a realidade que os cerca. A situação desses dois heróis causa em nós maior medo e compaixão exatamente pela cegueira e insanidade do fato.

Sentimos compaixão dos três personagens em razão da situação que enfrentam, sofremos pela dor e angústia que os atormenta; sentimos temor pela grandeza do destino que se abate sobre os três heróis.

O medo e a compaixão devem ser entendidos, portanto, em Aristóteles, segundo a perspectiva de Machado (2006, p.30)

Como produtos da atividade mimética, como emoções suscitadas pelo *mythos*, pela história, pelo enredo, portanto, objetos purificados pela representação. Posto na presença de uma história na qual reconhece as formas que definem a essência do que é digno de medo e compaixão, elucidando o sentido dessas emoções, o espectador sente medo e compaixão, mas de forma essencial, pura, apurada. E essa emoção purificada que ele sente nesse momento – que é uma emoção estética – é acompanhada de prazer. É a inteligência, o entendimento, a compreensão das formas do medo e da compaixão, tal como elas aparecem na catarse trágica que produz prazer.

Finalizamos neste momento a análise das três obras – *Oréstia*, *Abril Despedaçado* (livro), *Abril Despedaçado* (filme) – à luz de duas partes da definição de tragédia proposta por Aristóteles em sua *Poética*. Mediante esse movimento de comparação que realizamos entre as três obras com a ajuda de alguns pontos da *Poética*, esperamos ter possibilitado aos nossos

leitores uma melhor compreensão dos aspectos estudados por Aristóteles em sua definição de tragédia e como esses aspectos podem ajudar a visualizar os elementos trágicos presentes nos *Abris Despedaçados*.

3. A TRADUÇÃO DOS ELEMENTOS TRÁGICOS

Neste capítulo nos deteremos na análise da tradução dos elementos trágicos do livro *Abril Despedaçado* para o filme homônimo. Primeiramente, apresentaremos mais algumas informações a respeito de nosso *corpus*; em seguida, discorreremos sobre as redes de vingança presentes em obras da Antiguidade e a relação que podemos encontrar dessas cadeias de sangue com as tramas dos *Abris Despedaçados*; e, por fim, analisaremos o processo de tradução dos elementos trágicos.

3.1 Procedimentos Metodológicos

3.1.1 Constituição do *corpus*

Integra nosso corpus a obra literária *Abril Despedaçado* (1978) do escritor albanês Ismail Kadaré e a obra cinematográfica também intitulada *Abril Despedaçado* (2001) do diretor brasileiro Walter Salles. A respeito dessas duas obras, apresentaremos abaixo um breve comentário:

3.1.1.1 O *Abril Despedaçado* de Ismail Kadaré

O livro *Abril Despedaçado* narra o drama de um jovem cuja família encontra-se envolvida em uma vendeta que perdura há mais de duas gerações; esse jovem chamado Gjorg Berisha tem como obrigação vingar, “recuperar o sangue” de seu irmão morto por um membro da família Kryeqyq. Ainda que não tenha a mínima vontade de dar seguimento a essa vingança, a força da tradição e da honra o impelem a matar um homem que não lhe despertava nenhum tipo de sentimento.

O livro faz parte de uma coletânea intitulada *Sangue-frio* e apresenta muitos paralelos, já comentados com obras trágicas da Antiguidade, dentre estas a trilogia *Oréstia* de Ésquilo. Sobre esse paralelo com a *Oréstia* encontramos o seguinte comentário na Nota de Apresentação de *Abril Despedaçado*: “Passou-se o tempo, e a gesta de Orestes, que vinga Agamenon, permaneceu. No entanto, Orestes deixou os palácios. O sangue que ele vinga já não é azul, e sim o da gente simples. A vendeta se democratizou” (Kadaré, 2001: 6).

A narrativa do livro estrutura-se através de duas histórias paralelas – a de Gjorg Berisha e a do casal Bessian e Diana Vorps – as quais se cruzam em determinado momento da história. Gjorg está ligado diretamente ao *Kanun*, já que sua família está envolvida em uma vendeta da qual ele próprio é a próxima vítima. Bessian Vorps é um escritor que possui notável reconhecimento em Tirana, capital albanesa. Suas obras versam sobre as lendas, os mitos e a história da região norte, montanhosa, da Albânia; seu fascínio, no entanto, está em retratar um código milenar (o *Kanun*) que existe nesta região. Inclusive muitas das informações que são passadas ao leitor sobre o *Kanun* são narradas pelo personagem de Bessian. Kadaré alterna o olhar interno que é dado sobre o Kanun através do protagonista Gjorg, e a visão distanciada de um escritor; este narra muitas das principais passagens do código, mas dele não faz parte. No entanto, a partir do momento em que decide subir os chamados montes malditos (região sobre a qual escreve) em uma viagem de lua-de-mel, ele e a esposa entram na engrenagem da atmosfera deste lugar, transformando-se em personagens deste ateliê da tragédia.

3.1.1.2 O *Abril Despedaçado* de Walter Salles

O filme *Abril Despedaçado* (2001) do diretor brasileiro Walter Salles é baseado no livro homônimo do escritor Ismail Kadaré. Nesta adaptação também temos a marcante presença de um ciclo de vingança, mas agora, em pleno sertão brasileiro. Duas famílias nordestinas, os Breves e os Ferreiras, estão envolvidas num ciclo de vingança, cuja principal causa é a disputa por terras. Na guerra entre essas duas famílias a honra será um elemento de forte impulso na perpetuação do ciclo de sangue. Tonho, filho do meio da família Breves, é obrigado a matar um membro da família dos Ferreiras. O jovem, mesmo contra a sua vontade, cumpre o dever da vingança e sabe que a partir daquele momento sua vida estará dividida entre o tempo que já viveu e o tempo que lhe restará para viver antes da cobrança de seu sangue. É importante também fazermos menção ao personagem Pacu (o qual não possui um nome até quase a metade do filme), o irmão caçula de Tonho. Pacu foi adicionado ao filme, e é por meio dele que se processa a narração. Logo no início, o menino diz *em off*:

Roteiro

PACU Meu nome é Pacu. É um nome novo, tão novo que ainda nem peguei costume. Tô aqui tentando alembra uma história. Às vezes eu alembro... às vezes eu esqueço. Vai ver que é porque tem outra que eu não consigo arrancar da cabeça. É minha história, de meu irmão... e de uma camisa no vento.

Esse personagem é de fundamental importância para a trama, pois além de funcionar como uma espécie de oráculo instiga no irmão mais velho a vontade de ir além do ciclo no qual estão confinados. Pacu é o sonho, a fabulação, a esperança que se contrapõe à extrema secura do meio em que vivem.

O filme estrutura-se em três núcleos dramáticos: o primeiro núcleo é formado pela família Breves cujos componentes são o pai, a mãe, Tonho e o Menino ou Pacu; o segundo, por um casal de artistas mambembes: Clara e Salustiano; e o terceiro formado pela família Ferreira, composta por Reginaldo, Mateus, Isaías, mulher de Isaías e o avô de Isaías. A engrenagem da vingança gira em torno do núcleo dramático dos Breves e dos Ferreiras. O segundo núcleo, o do casal de artistas mambembes, aparece na história com o intuito de contrastar, devido a sua alegria, liberdade e graciosidade, com a família dos Breves. O casal Salustiano e Clara surge inesperadamente e colabora (especialmente Clara) na solução do conflito e na mudança do curso da narrativa.

Walter Salles ainda se encontrava bastante envolvido com as maratonas de apresentação de *Central do Brasil*, quando começou a pensar em filmar *Abril Despedaçado*. Embora estivesse com outros projetos de trabalho em estágios diferentes de desenvolvimento, sentiu-se fortemente entusiasmado para produzir um filme baseado no livro *Abril Despedaçado*. O cineasta afirmou que vários livros passaram por sua cabeça, mas nenhum o tocou tanto como o livro de Kadaré. Walter Salles diz: “A precisão e a ressonância do texto, a narrativa seca e muscular permaneceram comigo” (BUTCHER & MÜLLER, 2002, p. 75). O trabalho com este romance representou algo completamente distinto dos trabalhos que Salles havia realizado até então. Ao iniciar o projeto de *Abril Despedaçado*, Walter Salles “acabara de sair de uma trilogia muito próxima da realidade brasileira da década de 1990. *Terra estrangeira*, *Central do Brasil* e *O primeiro dia* têm como pano de fundo a violência urbana e o contraste social” (BUTCHER & MÜLLER, 2002, p. 75). Adaptar o livro de Kadaré significava seguir abordando uma realidade de violência presente no Brasil, mas agora com um tom de fábula mágica, de atmosfera quase atemporal. Algo bem diferente para um diretor vindo da experiência do documentário.

3.1.2 Metodologia

Nossa pesquisa, dado o seu caráter de natureza analítico-descritiva, teve como procedimento a coleta de material bibliográfico e o conseqüente estudo desse material para

seu suporte e fundamentação. O estudo em que estamos ora envolvidos consiste na análise do processo de tradução dos elementos trágicos presentes no livro *Abril Despedaçado* para o cinema. O material bibliográfico com o qual trabalhamos se constitui dos estudos sobre: a tradução, a literatura comparada, a tragédia grega, o cinema e algumas obras da Antiguidade.

A respeito da tradução, seguimos uma linha teórica que nos permitiu ir além das questões que dizem respeito à fidelidade ou não-fidelidade, utilizando a concepção de tradução cultural. Ao pensarmos a tradução como um processo que deve ser encarado não mais com a perspectiva das velhas questões da fidelidade, fizemos uma breve discussão acerca dos conceitos de *original* e de tradução. Para fundamentarmos essa discussão trabalhamos com as idéias de Hall (2001) as quais encontram repercussões em Rodrigues (2000), Carvalhal (2003), Amorim (2005) e Avellar (2007). Utilizamos também do teórico Lawrence Venuti (2002) para repensar e rever as idéias que este desenvolveu acerca do fenômeno da domesticação no processo de tradução. A autora Marilac Rôla (2004) ajuda-nos a repensar essas idéias de Venuti. Ao trabalhar com a concepção de tradução cultural valemos-nos, principalmente, das idéias desenvolvidas por Burke (2006) no ensaio intitulado *Hibridismo cultural*. Auxiliou-nos também em nossa reflexão a respeito da tradução cultural os escritores Seligman-Silva (2005) e Gorovitz (2006).

No intuito de reforçar a idéia da impossibilidade de um original puro, livre das influências do meio que o cerca e de mostrar a riqueza advinda dos diálogos que se estabelecem entre a literatura e o cinema, realizamos algumas discussões a respeito das influências recíprocas entre as artes. Essas discussões se desenvolveram a partir dos trabalhos do crítico de cinema André Bazin (1991), do teórico Robert Stam (2003) e do cineasta e teórico Sergei Eisenstein (2002). Todos eles nos ajudaram a conceber o diálogo entre as artes como um fenômeno natural, criativo e enriquecedor para todos os objetos envolvidos no processo. Nossas discussões basearam-se também nas provocações inquietantes do cineasta e artista plástico Peter Greenaway. Para finalizar o capítulo dedicado à tradução, nos utilizamos muitos dos preceitos do crítico de cinema José Carlos Avellar (2007). Suas concepções coadunam-se em diversos pontos com as idéias que defendemos em nosso trabalho. Ao conceber o produto gerado do confronto da literatura com o cinema como uma *imagem/reflexão* e não como uma *imagem/reflexo*, Avellar nos proporciona questionamentos que vão além das velhas discussões de fidelidade.

Dentro de uma perspectiva que não deixa de estar em sintonia com as idéias de Avellar (2007), nos serve igualmente de suporte algumas das questões levantadas pela Literatura Comparada. Esta, em uma perspectiva mais recente, passa a ver a interação entre

sistemas sógnicos diferentes não como algo que gira em torno de influências, mas que se ocupa com “as ressonâncias que a interação entre diferentes artes provoca na estrutura dos objetos confrontados” (CARVALHAL, 2003, p.40). Neste sentido trabalhamos com a autora Tânia Carvalho (2003).

Sobre a tragédia, no que concerne a seu nascimento mítico, auxiliou-nos a leitura de Brandão (1985, 1991a, 1991b), de Lesky (1976), de Freire (1985) e de Malhadas (2003). O autor Junito Brandão ajudou-nos principalmente na pesquisa sobre mitologia grega, tema de fundamental importância para o nosso estudo. Numa tentativa de definir a tragédia valemo-nos da *Poética* de Aristóteles e das explicações de Machado (2006) e de Malhadas (2003) a respeito da obra do Estagirita. Foi-nos também de grande valia para a compreensão da tragédia como um fenômeno social que ainda apresenta muitos pontos de contato com as vivências humanas contemporâneas, as idéias desenvolvidas por Ismail Kadaré (1995) no livro de ensaios *Eschyle ou le grand perdant*. Este livro auxiliou-nos também a melhor visualizar a presença da tragédia e do trágico no livro e no filme *Abril Despedaçado*. Para a compreensão da tragédia como um fenômeno social, estético e psicológico que se encontra em um momento bem delimitado da história da Grécia Antiga, nos baseamos em Vernant & Vidal Naquet (2005). Uma vez que ao falar de tragédia não podemos deixar de tocar no assunto do mito, pois os dois encontram-se interligados, alguns dos pontos tratados pelo historiador e mitólogo Mircea Eliade (1992) nos foi de fundamental importância na realização de nossas análises e na compreensão do espaço e do tempo míticos das narrativas dos *Abris Despedaçados*.

Faz parte também das leituras realizadas para o suporte de nossas análises algumas obras da Antiguidade, tais como a *Teogonia* de Hesíodo, a *Ilíada* de Homero e a trilogia *Oréstia* de Ésquilo. Tais leituras foram de grande importância, uma vez que as análises que realizamos nos permitiram traçar constantes paralelos com essas obras.

No que concerne ao material sobre cinema, para a explicação e análise dos termos técnicos da área, utilizamos os teóricos Martin (2003) e Aumont & Marie (2003). Para a compreensão do cinema como um fenômeno que não se restringe unicamente aos aspectos técnicos foi-nos de grande importância os autores Eisenstein (2002a, 2002b), Stam (2003), Avellar (2007).

Com o suporte da leitura desse material e mediante sua constante revisão, partimos para a análise de nosso *corpus*, considerando sempre a tradução como sendo um processo de recriação dinâmico sujeito a ressignificações de acordo com a cultura, o meio semiótico e o público para o qual é feita a tradução. Nossas análises seguiram, então, as seguintes etapas:

- Identificação e seleção no livro *Abril Despedaçado* do(s) elemento(s) que identificamos com o trágico;
- Identificação da tradução dos elementos trágicos no filme *Abril Despedaçado*;
- Comparação dos elementos trágicos identificados nas obras literária e cinematográfica com elementos trágicos presentes em obras da Antiguidade (*Teogonia, Ilíada, Oréstia*);
- Análise das estratégias tradutório-cinematográficas utilizadas pelo diretor Walter Salles para transmutar os elementos trágicos para o filme;
- Análise das ressignificações culturais e suas implicações no processo de transmutação dos elementos trágicos.

É importante destacarmos que esta seqüência de atividades da forma como se encontra exposta não seguiu, em alguns momentos, exatamente a ordem hierárquica proposta, uma vez que muitas dessas etapas ocorreram de forma paralela. Uma vez que realizamos uma pesquisa subjetiva, objetivar de maneira estanque e hierárquica suas etapas de procedimento não nos parece algo possível. Salientamos que, embora trabalhando com uma pesquisa subjetiva, consideramos necessário adotar determinada objetividade e, até sistematizar nossa tarefa de pesquisadores, sem, entretanto, deixar de encarar as etapas da pesquisa como processos dialéticos e concomitantes, em que uns interferem em outros, criando-se, assim, um processo cíclico. Aiub (2007, p. 57) nos chama a atenção, esclarecendo

O que podíamos ver num momento anterior, já não vemos agora, nem veremos mais adiante. Assim o conhecimento da totalidade não nos é possível, exceto na compreensão do eterno fluir, do constante vir-a-ser. Conhecimento fundamental para compreendermos nossos modos de ser no mundo e nos posicionarmos com sabedoria.

Apresentadas as explicações que envolvem os procedimentos utilizados em nossa pesquisa, passaremos, então, à análise dos elementos trágicos.

3.2 As redes da vingança permeando a Antiguidade

Buscando uma forma de melhor iniciar os esclarecimentos relativos à função das redes da vingança que permeiam a Antiguidade, consultamos primeiramente o significado de “vingar” e “vingança”. Ei-los: “Vingança s.f. Ato ou efeito de vingar (-se). / Represália, desforra, vindita, retaliação. Vingar v.t. Tirar desforço ou desforra de (ofensa recebida, ou por (pessoa afrontada): *vingar uma afronta; vingar o irmão*” (KOOGAN & HOUAIS, 1993, p.

880). Vimos, portanto, que mediante o auxílio do dicionário podemos alcançar uma idéia geral de um dos comportamentos ancestrais da história da humanidade o qual se encontra estritamente ligado à questão de derramamento de sangue e a lutas entre famílias rivais ou dentro de uma mesma família.

Na história da Grécia antiga já encontramos as lutas entre *génos* distintos. O *génos* pode ser traduzido, “em termos de religião grega, por ‘descendência, família, grupo familiar’ e definido como *personae sanguine coniunctae*, queremos dizer, pessoas ligadas por laços de sangue.” (BRANDÃO, 1991, p. 77). Caso um *génos* cometa algum crime contra outro *génos*, esse crime deve ser obrigatoriamente vingado. Inexiste o perdão, tão pouco a reconciliação, caso ocorram crimes com derramamento de sangue. “Afinal, no sangue derramado está uma parcela da vida, do *sanguis* e, por conseguinte da alma do *génos* inteiro. Foi assim que, historicamente falando, até a reforma jurídica de Drácon e Sólon, famílias inteiras se exterminavam na Grécia”. (BRANDÃO, 1991, p. 77)

Nas lutas entre as famílias, qualquer crime cometido por um dos membros do *génos* recaía sobre o *génos* inteiro, ou seja, a crença na maldição familiar entendia-se sobre todos os parentes e seus descendentes. “Esta crença na transmissão da falta, na solidariedade familiar e na hereditariedade do castigo é uma das mais enraizadas no espírito dos homens, pois a encontramos desde o *Rig Veda* até o Nordeste brasileiro, sob aspectos e nomes diversos.”. (BRANDÃO, 1991, p. 78)

Segundo pudemos observar, a questão da vingança é primordial, tanto na trama do livro quanto na do filme *Abril Despedaçado*. Em virtude de a vingança ser primordial surgem os elementos trágicos que trabalharemos em nesta dissertação. Toda a trama do nosso *corpus* gira em torno da questão da vingança. Assim sendo, antes de iniciarmos nossas análises, parece-nos importante mostrar a presença dessa questão em três obras, a *Teogonia*, a *Ilíada*, e a *Oréstia*, as quais apresentam exemplos de derramamento de sangue em virtude da vingança. O eixo das obras em estudo apresenta um elo com os aspectos que vamos expor sobre as três obras ora mencionadas. Ao realiza esse diálogo, conseqüentemente estaremos mostrando a recontextualização e a resignificação de um tema tratado em obras da Antiguidade.

Seguindo uma ordem cronológica crescente, comecemos pela *Teogonia*; neste livro, Hesíodo nos relata a origem do universo e dos deuses, desde a primeira geração das deidades com Gaia e Urano até a geração dos doze deuses olímpicos. De acordo com a *Teogonia*, no princípio do universo existiam quatro seres divinos primários: Caos, Gaia, Tártaro e Eros. Gaia, sozinha, gerou outros três seres divinos: Altos Montes, Urano (céu constelado) e Ponto (mar). Gaia uniu-se a seu próprio filho, Urano, e juntos geraram dezoito

filhos, dentre eles Crono conhecido como deus dos pensamentos velhacos, o mais temível dos filhos que nutriu por seu pai um intenso ódio. Urano logo que nasciam seus filhos, tinha-lhes grande ódio. Por isso não deixava que eles viessem à luz e assim que nasciam escondia-os todos no seio da Terra e, “enquanto ele se deleitava com esta má ação, a imensa Gaia gemia, sufocada nas suas entranhas por seu fardo”. (HESÍODO, 1986, p. 35)

Em face deste ódio de Urano, Gaia trama um plano cruel contra Urano e fabrica uma enorme foice de metal duro e brilhante. Foi Gaia, pois, sufocada nas suas entranhas por esconder em seu seio todos os filhos que tinha com Urano, quem tramou e incitou os filhos a cometer o crime contra o próprio pai. Assim clama Gaia a seus filhos com imensa aflição: “Filhos saídos de mim e de um pai cruel, escutai meus conselhos e nós nos vingaremos de suas maldades, pois, mesmo sendo vosso pai, ele foi o primeiro a maquirar atos infames” (HESÍODO, 1986, p. 35). No entanto, por temor ao pai nenhum filho ousava acatar o pedido da mãe, exceto Crono que assim responde a Gaia: “Minha mãe, farei isto, dou-te a minha palavra que executarei o que tu meditas. Eu não tenho piedade por um pai indigno deste nome, uma vez que foi o primeiro a conceber atos infames” (HESÍODO, 1986, p. 36). Crono, então, com a enorme foice de dentes agudos fabricada pela mãe ceifa os testículos de seu pai, jogando-os ao acaso para trás de si. Assim, todos os filhos são libertos, finalmente, **do seio de Gaia**. “O imenso Urano, a todos esses filhos que tinha gerado dava o nome de Titãs, insultando-os, pois eles tinham, dizia ele, cometido em sua loucura uma horrível perversidade e logo teriam justo castigo” (HESÍODO, 1986, p. 37)

Vale a pena chamar a atenção aqui para o fato de que: do sangue derramado de Urano nasceram as Erínias, tidas como símbolo do remorso. Por terem sido originadas do primeiro parricídio, elas ficaram encarregadas de vingar os crimes consangüíneos. A função delas, conhecidas também como Fúrias vingadoras, é, portanto, não deixar, de forma alguma, que um crime de sangue não seja vingado. Tais figuras não se fazem presente nas narrativas do livro e do filme *Abril Despedaçado*. Contudo, temos a presença, nas duas obras, de uma camisa manchada de sangue exposta ao vento da mesma forma que as Erínias, não deixa que a vingança a ser consumada seja esquecida; também não deixa que os vingadores e os que sofrerão o ato da vingança sosseguem em paz. Essa camisa permanecerá no varal a esvoaçar, mudando paulatinamente sua cor do vermelho para o amarelo até que a vingança seja efetivada e, então, possa ser retirada e lavada. Porém, sua presença permanece, pois a camisa do homem morto na tocaia ficará agora estendida no varal da família cujo membro sofreu o atentado, continuando a clamar, incessantemente, por fúria, sangue e vingança.

Seguindo o enredo da *Teogonia*, o temível Crono casa-se com a irmã Réia e torna-se o primeiro rei dos deuses. Com Réia, Crono gera muitos filhos; no entanto, temendo ser destronado por algum de seus descendentes, assim como fez com o seu pai, Crono engolia a todos assim que desciam do ventre sagrado da mãe. Um dia, porém, Réia sentiu que iria dar à luz Zeus, pai dos deuses e dos homens. Temendo que ele fosse também engolido pelo pai Crono, conforme nos descreve Hesíodo (1986, p. 45-46)

ela suplicou então a seus pais, Gaia e Urano, para arquitetar com ela um plano que lhe permitisse dar à luz seu filho, às escondidas, e de mandar pagar a dívida devida às Erínias de seu pai e de todos os seus filhos, devorados pelo grande Cronos de pensamentos velhacos.

Gaia e Urano resolvem atender aos pedidos da filha Réia. Dessa forma, quando Zeus desce do ventre sagrado de sua mãe, Gaia o leva à Creta para lá cuidar do poderoso neto. No lugar de Zeus, entregam a Crono uma pedra enrolada em cueiros, e ele a engoliu pensando estar ingerindo, mais uma vez, um de seus filhos. O coração de Crono nem chegou a suspeitar que “em lugar desta pedra, seria seu filho, invencível e impassível que conservaria a vida e que deveria em breve, por sua força e seus braços, triunfar sobre ele, expulsá-lo de seu trono e reinar por sua vez entre os Imortais”. (HESÍODO, 1986, p. 46)

Pelo breve relato que fizemos até aqui a respeito da Teogonia, percebemos nela a presença de uma vingança de caráter intrafamiliar, a qual se inicia com a castração de Urano por Crono, e termina com o triunfo de Zeus sobre Crono, destronando-o e fazendo, inclusive, com que ele cuspiasse todos os filhos que havia engolido. Em nossas análises, voltaremos a alguns desses episódios da Teogonia para fazermos um paralelo com a vingança presente em nosso filme *Abris Despedaçados*.

Seguindo o percurso que nos propusemos realizar, chegamos à *Ilíada* de Homero, obra que assinala os primórdios da literatura européia. Nela se narram os episódios do décimo e último ano no qual transcorreu a guerra de Tróia. Nessa guerra, os reis aqueus, Menelau e Agamêmnon conseguiram reunir e levar vários povos gregos para a famosa batalha travada no território troiano durante dez anos. A luta entre esses dois povos, gregos e troianos, dá-se devido ao rapto de Helena, esposa do rei Menelau, pelo príncipe troiano Alexandre Páris. Nesse grande clássico da humanidade a presença de mortes, de sangue, de tristezas e de lamentações, além da própria vingança, é uma constante. Vejamos, então, algumas passagens da obra que ilustram esses aspectos que acabamos de citar os quais atestam que a obra de Homero foi um dos elementos precursores da tragédia que havia de brotar do solo da Grécia.

- Alusão ao sangue e à morte por meio do orvalho de sangue que desce dos céus enviado por Zeus: “[...] Sinistro rumor fez alçar-se / o grande filho de Crono, fazendo que orvalho de

sangue / do alto caísse, por ter a intenção de enviar muitas almas / de combatentes ilustres para o Hades¹⁴ de portas escuras”. (Homero, 2005: 255)

- O desejo de sangue e de vingança que acomete Agamêmnon durante os combates, segundo Homero (1986, p.258)

[...] Perseguia-os o Atrida¹⁵ / vociferando, com as mãos invencíveis manchadas de sangue. / [. ..] / Mas pelo plaino ainda muitos corriam, quais tímidas vacas / amedrontadas por leão que do fundo da noite surgisse, / todas, embora só uma a precipite Morte quisesse, / uma a que a fera a cerviz retalhasse com os dentes agudos, / para, depois, todo o sangue chupar e saciar-se de vísceras: do mesmo modo aos Troianos persegue o potente Agamémnone, / a derrubar, sempre, os últimos; fogem, com medo, os restantes.

- O desejo do deus Ares em vingar a morte do filho que morre em combate, conforme narra Homero (186, p. 341)

Ares, de pronto, nas coxas bateu com as mãos espalmadas, / violentamente, e de dor trespassado desta arte prorrompe: / ‘Deuses que o Olimpo habitais, não fideis indignados comigo / se, para a morte vingar de meu filho, baixar aos navios, / mesmo que seja fatal pelo raio de Zeus ser prostrado / e rolar morto na poeira e no sangue, por entre cadáveres.

Ao contrário da *Teogonia* e da *Oréstia*, tragédias em que encontramos vinganças intrafamiliares, no caso da *Iliada* a vingança ocorre entre dois povos: os gregos e os troianos. Na verdade, podemos dizer que a vingança presente na *Iliada* dá-se através de dois grandes eixos: o desejo de vingança de Menelau contra Alexandre Páris, tal vingança estendendo-se a todo o povo troiano; a vingança de Aquiles contra Heitor. Falemos um pouco sobre cada um desses eixos.

No que diz respeito ao primeiro eixo (o desejo de vingança de Menelau contra Páris), informamos que é o grande motivo da guerra de Tróia na *Iliada*: o príncipe Páris, filho do rei troiano Príamo, em visita ao reino dos irmãos Agamêmnon e Menelau rapta a esposa de Menelau, a bela e encantadora Helena. Este resolve, então, com o apoio de Agamêmnon, resgatar Helena em Tróia, declarando guerra ao reino de Príamo, cujo filho havia ultrajado os sagrados laços da hospitalidade. Vejamos duas passagens nas quais Menelau faz menção à grande ofensa que sofreu em seu lar, vindo desta ofensa seu grande desejo de vingança contra os Troianos. Em Homero (1986, p.113) podemos nos lançar à leitura dessa cena de vingança

¹⁴ Hades, na mitologia grega, é o reino dos mortos.

¹⁵ Atrida: referência feita aos filhos de Atreu que são Menelau e Agamémnone.

[...] Atirou Menelau, em seguida, / a sua lança, também, dirigindo a Zeus grande uma súplica: / ‘Dá-me, Zeus pai, que consiga castigo infligir a Alexandre, / causa de minha desonra! Que sob meus golpes sucumba, / para de exemplo servir aos vindouros, que horror manifestem / de retribuir com vilezas a lhana e amistosa hospedagem.

No tocante ao segundo eixo (a vingança de Aquiles contra Heitor), embora o tenhamos colocado em segundo, não o consideramos menos importante que o primeiro. Aliás, em nossa opinião, o embate que se trava entre os dois grandes guerreiros, Aquiles e Heitor, é mais relevante e dotado de beleza trágica que o embate entre Menelau e Páris.

Aquiles, o grande Pelida, luta ao lado dos gregos; todavia, pára de lutar ao lado deles, pelo fato de haver sido desrespeitado e insultado por Agamêmnon. Tal desrespeito ocorre porque Agamêmnon toma de Aquiles sua prisioneira de guerra. Com isso, Aquiles decide que só retornará à luta quando Heitor, o valoroso guerreiro troiano, filho do rei Príamo, começar a incendiar as naves gregas; até lá apenas observará as batalhas. Porém, dá-se um episódio durante a guerra: a morte de Pátroclo, amigo e companheiro inestimável de Aquiles. Pátroclo morre pelas mãos de Heitor. Tal fato gera verdadeiro ódio no coração do Pelida e o desejo de vingar a morte do amigo através da morte de inúmeros troianos, principalmente de Heitor. Esse será o grande motivo que impelirá Aquiles a voltar à luta. Com a morte de Pátroclo, a guerra de Tróia deixa de ser para Aquiles apenas o local onde ele se eternizará como um herói magnânimo. Tróia passa a ser, também, o grande palco de uma vingança pessoal. Vejamos, então, algumas passagens nas quais Aquiles demonstra seu intrépido desejo de vingança e sua grande rudeza para com o inimigo:

- Aquiles, então, relata à sua mãe, Tétis, seu desejo e necessidade em vingar a morte do amigo Pátroclo: “[...] Viver, continuar entre os homens, / certo, não posso, diz-me a alma, se a Heitor não tirar a existência / com minha lança pontuda, e não vir, desse modo, vingada / a grande perda de Pátroclo, o filho do claro Menécio”. (Homero, 1986: 414)

- Momento em que Aquiles já tem retornado à guerra e leva a morte a todos os troianos que cruzam seu caminho. Ele mostra-se como uma verdadeira *machina fatalis*. Narrado em Homero (1986, p.459)

Como nas grotas profundas de um árido monte se ateia / fogo voraz, que impetuoso devora a floresta virente, / e cujas chamas o vento, por todas as partes, impele: / do mesmo modo o Pelida, semelho a um demônio, com a lança / leva aos imigos a Morte; o chão negro se tinge de sangue.

- Aqui temos o grande momento em que Aquiles mata Heitor. Esta cena representa uma das mais belas e fortes passagens da *Ilíada*. Nessa passagem presenciamos o ódio e a rudeza de Aquiles levados ao extremo, sob a ótica de Homero (2005, p. 491)

Quando contra ele avançava, o Pelida, aí, lhe enterra a hasta longa, / atravessando-lhe a ponta de bronze o pescoço macio. / Deixa-lhe intacta a faringe, contudo, a arma longa de freixo, / para que a Heitor ainda fosse possível falar ao imigo. / Ei-lo que tomba na poeira; o Pelida exclamou exultante: / ‘Quando tiraste a armadura de Pátroclo, estulto, pensaste / que a salvo sempre estarias, por veres que longe me achava. / Mas vingador muito mais poderoso havia ele deixado / junto das naves recurvas, o mesmo que as forças dos joelhos / veio, nesta hora, solver-te. Os Aqueus hão de exéquias prestar-lhe, / mas o teu corpo será para os cães e os abutres jogado [...].

A respeito da *Ilíada* eram esses os comentários relevantes para o nosso estudo. Quando iniciarmos nossa análise sobre a tradução dos elementos trágicos do livro para o filme, faremos um paralelo entre algumas das passagens presentes na *Ilíada* e nosso *corpus*.

Na fase destinada à trilogia da *Oréstia*, encontramos a presença de vinganças intrafamiliares. Informamos que a primeira peça da trilogia, intitulada *Agamêmnon*, inicia-se com uma sentinela à espera de uma luz que indicará que a guerra de Tróia findou e os gregos, finalmente, poderiam retornar aos seus lares. Clitemnestra espera ansiosa a notícia de tal luz, porque aguarda a chegada de seu esposo, o rei Agamêmnon, de quem pretende vingar-se fatalmente. Entretanto, no momento em que o rei volta a seu palácio, Clitemnestra consuma a sua vingança com a ajuda do amante Egisto. Emaranha o marido em uma rede indestrutível e com golpes de punhal ceifa a vida do grande Rei. Assim se refere a rainha Clitemnestra ao coro dos anciãos sobre o crime que acabara de cometer:

“[..] / Os fatos foram estes, não irei negá-los: / A fim de obstar qualquer defesa ou reação / Em tentativa de fugir ao seu destino, / Emaranhei-o numa rede indestrutível / Igual às manejadas pelos pescadores, / Mas para ele um manto fértil em desgraças;[(...)]” (ÉSQUILO, 1991, p. 71-72).

Mas, o que levou Clitemnestra a realizar tal crime contra o rei e esposo? O crime dessa mulher se relaciona com a maldição que ronda o palácio dos Atridas desde tempos imemoriais; este crime é somente mais um dentre os inúmeros que já se deram no lar de Agamêmnon. O que leva Clitemnestra a consumir o assassinato é a eterna dor pela perda da filha, dor que ainda macula o seu coração. Lembremo-nos que o rei sacrifica a filha Ifigênia à deusa Ártemis para que as esquadras gregas pudessem partir.

Leiamos as seguintes passagens extraídas da peça *Agamêmnon* (ÉSQUILO, 1991, p. 75-76)

Coro: Gênio do mal que cais sobre esta casa / e tombas sobre a frente dos Tantálidas! / Tens trunfos neste jogo em que triunfas / despedaçando os nossos corações / são damas de almas gêmeas na aparência! / Corvo maligno espezinando um morto, / ei-la cantando cheia de arrogância / o hino apropriado aos vencedores!

Clitemnestra: Agora corrigistes as palavras / de vossas bocas, pois vos referistes / ao gênio insaciável que persegue / inexoravelmente esta família. / A sede atroz de sangue nos vem dele, / enraizada em nosso próprio ser; / não foi curada ainda a chaga antiga / e já feridas novas aparecem.

[...] Clitemnestra: Ousais então dizer que este feito / somente a mim se há de atribuir? / Não deveis mesmo acreditar que eu seja / a esposa de Agamêmnon; sob a forma / da companheira deste homem morto / foi na verdade o gênio vingador / acerbo e antiqüíssimo de Atreu, / do anfitrião cruel, que se quitou / do sacrifício ímpio de crianças / ao imolar agora este guerreiro.

Através desses fragmentos percebemos que Clitemnestra faz questão de enfatizar que a vingança realizada não é um fato isolado no palácio de Agamêmnon, mas faz parte de uma cadeia que se sucede há muitas gerações.

Na verdade, essa cadeia de crimes de sangue inicia-se com Tântalo e termina, conforme vemos, nas *Eumênides* (terceira peça da trilogia da *Oréstia*), com Orestes.

Temos, assim, uma verdadeira *machina fatalis* cuja engrenagem não emperra, de forma alguma, fazendo com que o ciclo do sangue não seja quebrado. Esse ciclo tem início quando Tântalo, filho de Zeus e Plutó, querido pelos imortais, o qual trai a confiança dos deuses. Tântalo costumava freqüentar as festas que eram dadas pelos deuses no Olimpo; no entanto, por três vezes cometeu a *hamartía*, traindo a amizade e confiança dos deuses. Na primeira vez, revelou aos homens os segredos divinos; na segunda vez, roubou a ambrosia, comida sagrada dos deuses, oferecendo-a amigos mortais; por último, cometeu a mais grave das *hamartía*, que lhe valeu a condenação eterna: desejoso de saber se os deuses de fato eram seres oniscientes, mata o próprio filho, Pélops, e oferece-o aos imortais como um banquete. Os deuses, cientes do crime de Tântalo, resolvem castigá-lo e trazer Pélops de volta à vida.

Níobe, filha de Tântalo, veio a ser a primeira vítima da *hamartía* paterna. Isso significa que ela foi a primeira vítima da *hamartía* de Tântalo. À desmedida deste somou-se a desmedida da própria Níobe ao querer vangloriar-se ante os deuses. Juntamente com Anfíon, Níobe teve uma prole de catorze filhos: sete homens e sete mulheres. Ela se dizia ser superior à deusa Leto devido à grande prole que possuía, enquanto essa deusa só tinha dois filhos que eram Apolo e Ártemis. Irritada com as provocações, Leto pede a seus filhos que a vinguem. Dessa forma, Apolo mata todos os filhos homens de Níobe; e Ártemis mata todas as filhas mulheres. Desesperada de tanta dor, Níobe refugia-se no monte Sípilo e lá os deuses resolvem transformá-la em um rochedo.

Quanto a Pélops, este passa a ser protegido por Posídon que o faz escanção¹⁶ do Olimpo. Passado algum tempo, Pélops deixa sua terra natal e refugia-se na Hélade. Nesse

¹⁶ “s.m. O que reparte o vinho entre os convivas. / Ant. Copeiro que servia vinha ao rei”. (KOOGAN & HOUAISS), 1993, p. 324)

local, inteira-se de que Enômao, rei de Pisa, daria a filha Hipodamia em casamento a quem conseguisse vencê-lo em uma corrida de cavalos. No entanto, Enômao sempre fazia com que seus pretensos genros perdessem a corrida e, logo em seguida, matava-os. Como Hipodamia havia se apaixonado por Pélops, resolveu ajudá-lo; assim, Hipodamia corrompeu o cocheiro real, Mírtilo, “que concordou em serrar o eixo do carro de Enômao. Aos primeiros arrancos dos animais, a peça partiu-se e o monarca foi arremessado ao solo e pereceu despedaçado” (BRANDÃO, 1991, p. 81). Pélops e Hipodamia casam-se e para silenciar Mírtilo matam-no, jogando-o ao mar. O cocheiro real, antes de morrer, aladiçou a Pélops. Além da *hamartía* de Tântalo temos agora também a maldição de Mírtilo. “A *machina fatalis* tem combustível para funcionar por várias gerações!”. (BRANDÃO, 1991, p. 82)

Em virtude da disputa pelo reino de Micenas surgiu entre os irmãos Atreu e Tieste (filhos de Pélops e Hipodamia) o mais terrível ódio regado por traições, adultério, incesto, canibalismo, violência e morte. Atreu, casado com Aérope, por proteção divina conseguiu o reinado de Micenas, expulsando Tieste do reino. Esclarecemos que Aérope foi amante de Tieste e ajudou-o muitas vezes a conseguir o reino de Micenas. Tempos depois, já gozando dos poderes de um rei, Atreu descobriu a traição de sua esposa com seu irmão Tieste. Para vingar-se, fingiu uma reconciliação com seu irmão e convidou-o para um banquete no palácio. A comida que foi servida, mas nessa ocasião era a carne dos três filhos que Tiestes tivera com uma Náiade. Ao final da refeição, Atreu mostrou as cabeças dos três filhos a Tiestes e, uma vez mais, baniou-o do reino. Tieste, então, refugia-se em Sicione e aconselhado por um oráculo, une-se à própria filha, Pelopia, tendo com esta um filho que se chamou Egisto. Pelopia retorna ao reino de Micenas, juntamente com o filho Egisto e casa-se com o próprio tio Atreu. Brandão (1991, p. 85), narra

Egisto foi, pois, criado na corte deste último e como ignorasse que Tieste era seu pai, recebeu do padrasto a ordem de matá-lo. Egisto, todavia, descobriu a tempo quem era seu verdadeiro pai. Retornou a Micenas, assassinou Atreu e entregou o trono a Tieste.

A partir das narrativas que abordamos até o momento, podemos perceber que, de fato, o crime cometido por Clitemnestra vem a somar-se a uma longa cadeia perpetuada por gerações e gerações na genealogia de seu esposo Agamêmnon. Dentro dessa *machina fatalis*, mesmo as pessoas que não se lhe estão ligadas diretamente por laços de sangue, como é o caso de Clitemnestra, acabam entrando no ciclo, como o caso da rainha, pelo fato de ter-se unido a Agamêmnon mediante o laço do matrimônio. Ou seja, quem da máquina se aproxima por ela é arrastado. Clitemnestra e seu amante Egisto cometeram o assassinato e, por conta

disto, também pagaram pelo seu crime através dos vingadores diretos do rei Agamêmnon que são seus filhos: Orestes e Electra.

Orestes, filho do rei Agamêmnon e da rainha Clitemnestra, retorna, passados alguns anos, ao reino de seu falecido pai para vingar sua morte. Instigado pela irmã Electra, Orestes mata a própria mãe e Egisto, dando assim seguimento a mais uma morte no grande ciclo de sangue. Esse crime, porém, vem a ser o último na cadeia dos Atridas. Depois de cometido o crime, Orestes passa a ser atormentado pelas terríveis Erínias, as punidoras do sangue parental derramado. Em Brandão (1991, p. 91) sabemos que

Orestes buscou asilo no *omphalós* (“umbigo”, pedra que marcava o centro do mundo) do Oráculo de Delfos, onde foi purificado por Apolo. Essa purificação, no entanto, não o libertou das Erínias, tornando-se necessário um julgamento regular, que se realizou numa pequena colina de Atenas, mais tarde denominada Areópago, tribunal onde se julgavam os crimes de sangue. Como o julgamento terminasse empatado, Atena, que presidia o tribunal, deu seu voto, “Voto de Minerva”, em favor do matricida.

Palas Atena, conforme nos é narrado na última peça da *Oréstia*, transforma as Erínias nas bondosas Eumênides, daí o nome da peça. Com o julgamento de Orestes e sua absolvição temos o final de um longo ciclo de sangue. Vejamos, pois, os últimos momentos da peça *Eumênides* em que, finalmente, vemos as engrenagens da *machina fatalis* pararem. Os trechos que selecionamos abaixo constituem o momento em que a deusa Atena tenta convencer as Erínias a deixar de atormentarem com suas fúrias de vingança o povo de Atenas, segundo narra Ésquilo (1991, p. 180)

Atena: Ouvi-me: basta de soluços aflitivos! / Não vos considereis vencidas, pois da urna / saiu uma sentença ambígua, cujo efeito / é pura e simplesmente dar força à verdade / mas sem vos humilhar. Zeus todo-poderoso / mandou sinais capazes de causar espanto, / anunciando ao próprio Orestes que seu ato / não acarretaria castigos divinos. / Vossa vontade é derramar sobre esta terra / a vossa ira; peço-vos que reflitais / em vez de agir obedecendo aos vossos ímpetos; / não insistais em tornar estéril / deixando transbordar de vossos lábios sacros / uma espuma raivosa que destruiria / todos os germes produtores de alimentos. / Desejo oferecer-vos de maneira justa / asilo e proteção nesta cidade; aqui, / no trono de vossos altares reluzentes, / tereis assento e o respeito de meu povo.

Coro: Ah! Deuses novos! Reduzis a nada / as leis antigas, pois estais tirando / de nossas mãos o que sempre foi nosso! / E nós, infornadas e aviltadas, faremos com que este solo sinta / o peso todo de nosso rancor! / Ai! Ai de nós! Nosso mortal veneno / vai ser a arma de cruel vingança! / [...]

Atena: Não fostes humilhadas; deveis evitar / que vossa imensa cólera vos estimule / a perseguir encarniçadamente os homens! / [...] / Deixai adormecer o lacerante ímpeto / dessa torrente de rancor e recebei / as honrarias que vos cabem por direito! / Vinde viver comigo aqui e neste solo; / a partir deste dia todas as primícias, / as oferendas todas pelos nascimentos / e pelos himeneus vos serão reservadas! / Ouvi-me e sempre louvareis o meu conselho!

Atena consegue convencer as Fúrias e estas são, então, transformadas nas bondosas Eumênides guardiãs da cidade de Atenas.

Percebemos, portanto, que também na trilogia da *Oréstia* temos a presença marcante do elemento trágico da vingança como central para o enredo de toda a tragédia. Em nossa análise mostraremos o forte paralelo que é possível empreender entre a temática da *Oréstia* e a temática de *Abril Despedaçado* tanto no filme quanto livro.

As três obras aqui citadas mostram-nos claramente a força da máxima: *sangue se paga com sangue*. Mitologicamente, como vimos na *Oréstia*, esses ciclos de sangue vêm a ter fim no famoso Areópago, onde se dá o julgamento de Orestes que, mediante o Voto de Minerva, recebe de Zeus a absolvição de seu crime de sangue. Historicamente, conforme expusemos no início desta seção, as brigas entre famílias rivais vêm a ser arrefecidas com a reforma jurídica de Drácon e Sólon. O Areópago de Atenas e a reforma jurídica de Drácon e Sólon constituem, portanto, os marcos a partir dos quais acontece a mudança do processo de vingança com o seu abrandamento. A justiça saiu das mãos unicamente das famílias e passou às mãos dos tribunais.

Sabemos, entretanto, que esses crimes de sangue não estão restritos à história e ao solo gregos. Muitos são os povos que têm impressos em suas histórias marcas desses crimes. A história da Bíblia, por exemplo, nos livros do Velho Testamento, fornece-nos inúmeros casos. Citaremos alguns exemplos onde se observa, claramente, como os crimes de sangue seguidos de vingança são também uma constante no Antigo Testamento:

II Samuel, cap.3, vers. 27, 28, 29, 30

27. Quando Abner voltou a Hebron, Joab o chamou a parte, a um lado da estrada, para falar com ele a sós; e aí o feriu mortalmente na barriga, por causa do seu irmão Asael.

28. Quando Davi ficou sabendo, disse: “Eu e o meu reino, diante de Javé, somos para sempre inocentes do sangue de Abner filho de Ner. 29. Que o sangue de Abner caia sobre a cabeça de Joab e sobre toda a sua família. ... 30. Joab e seu irmão Abisair tinham assassinado Abner porque ele matara seu irmão Asael no combate de Gabaon.

II Samuel, cap.14, vers.4, 5, 6, 7

4. A mulher de Técua apresentou-se ao rei, caiu com o rosto por terra, e disse: “salve-me, rei!” 5. O rei perguntou: “O que você tem?” A mulher respondeu: “Ai de mim! Sou viúva meumarido morreu, 6. e me deixou com dois filhos. Eles brigaram no campo, e não havia ninguém para os apartar. Um feriu o outro e o matou. 7. Então, todo o clã se colocou contra mim e disse: ‘Entregue-nos o fraticida, para que o matemos, como o preço da vida do irmão que ele matou. E assim acabaremos com o herdeiro’. Desse modo eles vão apagar a brasa que me resta e não deixarão que meu marido tenha nem nome nem descendência sobre a terra.

Outras passagens relacionadas ao mesmo tema podem ser também encontradas nas seguintes indicações: Gênesis, cap. 42, vers. 22; Juízes, cap. 8, vers. 18, 19; Juízes, cap. 9, vers. 23; I Samuel, cap. 1, vers. 16; II Samuel, cap. 2, vers. 23; II Samuel, cap. 3, vers. 27; II Samuel, cap. 4, vers. 11.

Kadaré, portanto, aproveita-se desse tema tão recorrente na história da humanidade para criar a sua tragédia erigida sob um longo ciclo de sangue situado nas montanhas albanesas. Walter Salles, por sua vez, ao resolver traduzir a história de *Abril Despedaçado* traz esse ciclo de sangue para o sertão brasileiro do período da decadência do ciclo da cana-de-açúcar, período esse marcado também por brigas de famílias que ocorriam de forma intensa no Nordeste do Brasil. Tanto o escritor quanto o cineasta valeram-se de realidades histórico-sociais de seus respectivos países articulando-as ao substrato histórico constituído pelas tradições imemoriais de caráter universal.

O que percebemos, então, nas duas narrativas é que seus criadores, para a estruturação de suas ficções, utilizam-se, constantemente, de elementos locais e de elementos universais ao mesmo tempo. Abordam, por exemplo, um tema de caráter universal como os crimes e ciclos de sangue imprimindo aos mesmos, em suas respectivas obras, características regionais peculiares de cada região onde as narrativas se passam.

3.2.1 O moinho e a bolandeira: símbolos da *machina fatalis*

Conforme acabamos de expor, a vingança é primordial para a trama tanto do livro quanto do filme, pois a essa estão subordinados os elementos trágicos presentes nas duas obras. Analisamos aqui a imagem do moinho da morte e da máquina de sangue com as quais fazemos uma analogia à *machina fatalis* “a máquina obrigatoriamente fatal que por causa da *hamartía* de Tântalo e da conseqüente maldição familiar, há de esmagar todo o ‘gênos maldito’ dos atridas [...]” (BRANDÃO, 1991, p. 143). Em nossa exposição sobre a *Oréstia*, fizemos referência à *machina fatalis* que ronda o palácio do rei Agamêmnon há várias gerações; referimo-nos a ela como uma máquina cujas engrenagens nunca emperram, que arrasta quem dela se aproxima e que se alimenta do sangue de várias gerações humanas.

Ismail Kadaré traz para o seu *Abril Despedaçado* essa presença imponente da *machina fatalis*; no entanto, ela já não age em gerações de príncipes e reis, sua presença já

não se dá nos palácios da nobreza, mas nas *Kullës*¹⁷ de simples camponeses, localizadas nas montanhas do norte da Albânia em pleno século XX. Conforme já chegamos a expor, o escritor **vulgariza** e recontextualiza a vingança presente na gesta de Orestes. As páginas de *Abril Despedaçado* simbolizam essa *machina fatalis* por meio de duas imagens de forte impacto: o moinho da morte e a máquina de sangue.

Tais imagens são fundamentais para mostrar e enfatizar o ciclo vicioso ao qual Gjorg está preso. É somente uma questão de tempo para que “as rodas dentadas do sangue” o triturarem, engolindo-o em seguida. Vimos assim, mais uma morte que servirá de combustível para o ciclo de sangue de outras gerações.

A imagem do moinho metaforiza igualmente uma forte representação do tempo. Não se trata, porém, do tempo rei que transforma as velhas formas do viver; trata-se de um tempo rei que, assim como Crono, engole seus filhos por medo de ser destronado dando assim espaço a novos deuses e com eles a novos tempos. O ciclo do tempo deve permanecer estável e imutável qual roda de um moinho. Ainda que as águas que alimentam as engrenagens deste sejam sempre renovadas, seu funcionamento é o mesmo sempre.

Consideramos interessante mencionar o fato de que esta analogia entre as vendetas e o moinho da morte é feita, no livro, pelo personagem Mark Ukçjerra, o feitor do sangue. Esse personagem faz parte da administração da Kullë de Orosh, uma espécie de principado que administra a região do Rrfash em seus aspectos sociais, econômicos e políticos, com base na observância e obediência do *Kanun*. A Kullë de Orosh funciona como um poder paralelo ao Estado; apresenta muitas semelhanças com o sistema feudal e faz valer suas próprias leis. Da mesma forma que existe o feitor das terras que cuida das colheitas, existe também o feitor do sangue que cuida de todos os aspectos que dizem respeito às vendetas e de como se encontram os ciclos de sangue. Devido à diminuição do número de mortes nas vendetas, nos últimos tempos, o feitor de sangue trata de investigar em quais pontos a *machina fatalis* pode estar enguiçando ou enferrujando e, assim, diminuindo a força das engrenagens do ciclo. Os fragmentos abaixo selecionados nos mostram algumas referências que o autor faz à máquina de sangue e ao moinho da morte: - “O clã de Gjorg, até então pacato, afinal fora colhido pelas *grandes rodas dentadas do sangue*”¹⁸ (KADARÉ, 2001, p. 33). A alusão à máquina de sangue é aqui bem visível. Podemos observar essa visibilidade nas passagens de Kadaré (2001, p. 48; 2001, p. 139; 2001, p. 143) quando narra

¹⁷ *Kullë* é a residência onde moram os camponeses das montanhas do norte da Albânia. É uma residência fortificada construída toda em pedra.

¹⁸ . GRIFO NOSSO.

Passara a julgar difícil dizer qual a vida mais atraente – a do sossego, recoberta pelo pó do esquecimento e à margem da *máquina do sangue*, ou a outra, perigosa mas, que um lampejo enlutado percorria de alto a baixo como um fio luminoso. [...] O mecanismo da vendeta, mesmo ao libertar alguém, mantinha seu espírito prisioneiro. (Grifo nosso)

[...] Assim permaneciam as coisas até a morte seguinte. Nesse momento, invertia-se tudo: o clã que até ontem buscava vingar seu sangue perdia, junto com o título de *gjaks*¹⁹, a liberdade e se enclausurava, ao passo que os enclausurados de ontem, agora libertos, convertiam-se em *gjaks*. E então se aguardava uma nova tocaia, para que *a máquina cumprisse mais um ciclo*. (Grifo nosso)

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

Nessa passagem Kadaré (2001, p. 143) refere-se ao momento em que o feitor do sangue decide realizar uma viagem pelo Rrfash para descobrir por que os crimes de sangue estão diminuindo na região.

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

Essa passagem nos narra o momento em que o feitor do sangue lembra-se do dia em que, se não fosse pela morte que Gjorg cometeu, o moinho haveria estancado pela primeira vez.

Esses dois elementos, o moinho da morte e a máquina de sangue, exerceram provavelmente uma forte influência sobre o diretor Walter Salles e os roteiristas (Walter Salles, Sérgio Machado e Karim Aïnouz) de *Abril Despedaçado*; isso porque tais elementos foram transmutados por meio da imagem de uma bolandeira que funciona como um eixo para a narrativa do filme. Walter Salles afirma também que a bolandeira era o elemento que faltava para transformar a história de *Abril Despedaçado* em filme (BUTCHER & MÜLLER, 2002, p. 86). Esse instrumento foi utilizado até o início do século XX, nos engenhos do Nordeste, e sua função era moer a cana-de-açúcar extraíndo dela o líquido com o qual se fazia a rapadura. “Seu movimento é simples. Dois ou três bois puxam uma tração que põe em movimento um

¹⁹ O nome que se refere ao homem da família que deve cobrar o sangue do clã rival.

grande círculo dentado de madeira, na posição horizontal. Este círculo movimenta um outro, menor, que por sua vez faz girar a moenda”. (BUTCHER & MÜLLER, 2002, p. 86)

A bolandeira faz uma nítida referência à passagem do tempo com suas engrenagens que lembram a estrutura de um relógio; ela simboliza também a máquina de sangue e o moinho da morte, sempre girando incansável, moendo, com seu grande círculo dentado de madeira o que encontra pela frente, assim como a *machina fatalis*. A vida da família de Tonho está atrelada ao ciclo constante e inquebrável da bolandeira, pois o único sustento dos Breves vem da fabricação de rapaduras.

Na primeira aparição que temos da bolandeira (figura 1), vemo-la girando penosamente, tracionada por dois bois que vistos de cima (câmera em posição *plongée*)²⁰ parecem estar carregando todo o peso do mundo nos lombos. A vista de cima da bolandeira também nos lembra o mecanismo de um relógio. Ainda com a câmera em *plongée* vemos Tonho, o pai, a mãe e o menino dentro de um mesmo círculo. Logo em seguida, a câmera vem descendo e começa a apresentar os lugares assumidos por cada membro da família Breves: o pai, que toca os bois, fazendo assim as engrenagens da bolandeira girar; Tonho, que coloca a cana para moer; a mãe, que recolhe o bagaço; e o menino, que leva a cana cortada para moer.

Salientamos que é interessante observar esta distribuição de tarefas na bolandeira, pois esta é um prelúdio do lugar que cada membro da família ocupa no ciclo do sangue: o pai é quem dita e instiga o ritmo do ciclo, ele não deixa que as engrenagens parem de forma alguma; Tonho é quem dá combustível ao ciclo, uma vez que na trama é ele quem deve matar, sendo, conseqüentemente, o próximo a morrer e, assim, servir de alimento para as grandes correias dentadas do ciclo ao qual está atrelado; a mãe recolhe o bagaço que, simbolicamente, é o corpo sem sumo, sem alma de seus filhos; quanto ao menino, embora seja ele o responsável por levar o combustível para a bolandeira, não agüenta o peso dos feixes da cana. É um peso muito grande para os seus braços de menino fabulador que sonha em virar peixe e ir viver no mar “mais a sereia”. Já que o peso é tão grande, necessitando da ajuda de Tonho para carregá-lo, romperá com esse fardo, definitivamente, entregando sua vida em sacrifício pela vida do irmão mais velho.

Essa primeira aparição da bolandeira, de fato, já nos dá o eixo sobre o qual a história irá girar. A figura 1 abaixo nos mostra a primeira aparição da bolandeira:

²⁰ “A *plongée* (filmagem de cima para baixo) tende, com efeito, a apequenar o indivíduo, a esmagá-lo moralmente, rebaixando-o ao nível do chão, fazendo dele um objeto preso a um determinismo insuperável, um joguete da fatalidade” (Martin, 2003:41)

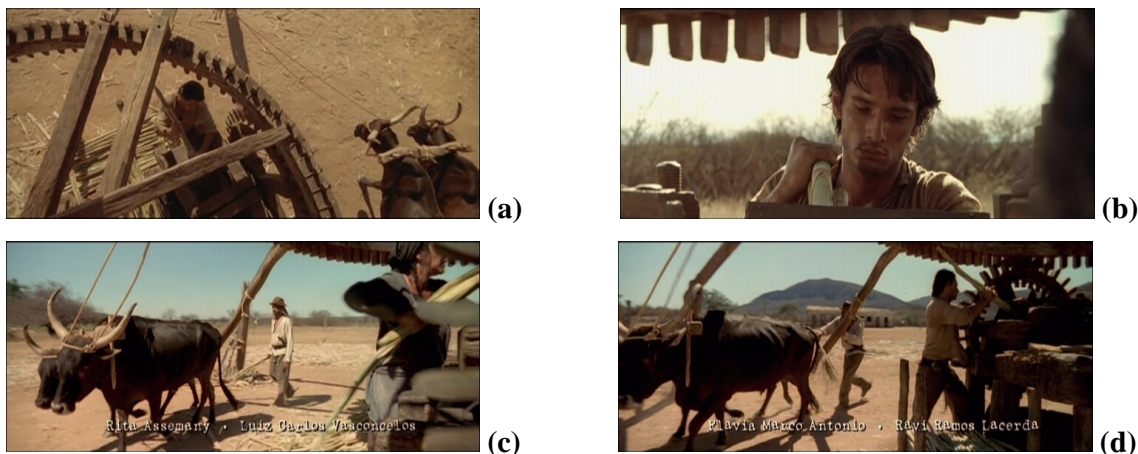


Figura 1: O ciclo da família Breves atrelado à bolandeira

Roteiro²¹:

A bolandeira [Ext./Dia]

Vêm-se do alto as engrenagens de um engenho de madeira, uma bolandeira. Dois bois tracionam o engenho, evoluindo penosamente em círculo como num carrossel medieval. O mecanismo lembra o de um relógio primitivo, que marca inexoravelmente a passagem do tempo. Vistos assim, de cima, os animais parecem carregar o mundo. Em detalhe, as engrenagens da moenda. A câmera sobe e acompanha o pai, que toca os bois. Em off, ouve-se o aboio.

PAI [em off] Vamo, Preto. Vamo, Cavaco. Pega o risco. Bora, bora, bora!

Em plano médio: o pai dita o ritmo deste ciclo fustigando os animais com pedaços de cana.

MENINO [em off] O pai é que toca os boi, pra rodar a bolandeira. No tempo do vô, os escravo é que fazia o serviço todo. Agora é nós mesmo.

Tonho coloca pés de cana na moenda ativada pelos animais. O ranger da moenda é intermitente.

O tempo segue avançando em círculos para os Breves (figura 2):



Figura 2: A bolandeira e o pai: a marcha do tempo segue em círculos

Roteiro:

Rotina [Ext./Amanhecer]

Na bolandeira, o pai toca os bois. O tempo avançando em círculo.

PAI Bora, bora, bora! Vamo preto, vamo, Cavaco. Pega o risco...

Em seguida, vemos mais uma vez a câmera em *plongée* a nos mostrar a bolandeira girando sob o comando do pai. A forma como a câmera se posiciona nessa cena (a bolandeira e o pai são vistos de cima para baixo) é utilizada para dar ênfase ao tempo que oprime, que esmaga como as engrenagens da bolandeira.

²¹ Os fragmentos de algumas das passagens do roteiro de *Abril Despedaçado* que utilizamos em nosso trabalho foram retirados do livro *Abril Despedaçado: história de um filme*, no qual o roteiro do filme encontra-se na íntegra. Tal utilização é realizada no intuito de facilitar ao nosso leitor a compreensão de nossas análises.

Na figura 3, a bolandeira nos aparece como um esqueleto contra o céu da madrugada:

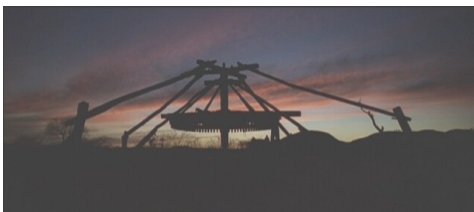


Figura 3: A bolandeira como um esqueleto

Roteiro:

A bolandeira [Ext. / Madrugada]

A bolandeira é um esqueleto contra o céu incandescente.

Esse plano da bolandeira parada é um caso especial de plano, denominado plano de cobertura; ele “representa uma interrupção momentânea do fluxo dramático pela inserção de uma imagem fixa e *neutra*, destinada a evitar um *salto de imagem* entre dois movimentos” (MARTIN, 2003, p.91). De fato, é um plano que vem após o jantar na mesa da família dos Breves, quando o pai diz que já está na hora de Tonho cobrar o sangue, e precede a entrada do pai no quarto de Tonho levando para ele as botas com as quais deve sair para vingar a morte do irmão. Tal plano funciona como uma ligação entre essas duas seqüências que acabamos de descrever, evitando, assim, o salto de imagem de uma para outra. Atentemos ainda para a intensa poesia visual que esse plano carrega: ele mostra a bolandeira parada, dando-nos a impressão de estar suspensa no tempo e no espaço. Temos a sensação, neste plano, da imobilidade total que a bolandeira simboliza na vida dos Breves. Ela está inserida em um espaço/tempo onde tudo se movimenta, se repete numa mesma cadência, no intuito de que nada mude ou perturbe o girar incansável do ciclo. Ainda que exista movimento na bolandeira ela simboliza a mais pura imobilidade.

Mais uma vez o ciclo aparece em movimento, como observamos na figura 4. A bolandeira é levada pelo pai que demonstra, logo no início da cena, um semblante cansado e fatigado; mesmo assim, logo retoma fôlego e o ciclo inexorável se repete. Cada personagem é enquadrado pela câmera que mostra, de novo, a função de cada um ao redor da bolandeira. Tais enquadramentos dão ênfase à prisão em que se encontram. Todos seguem a mesma função, com os mesmos movimentos, nos mesmos lugares. O ciclo, o ritmo de vida dos Breves não muda, bem como o ciclo de sangue ao qual estão atrelados.

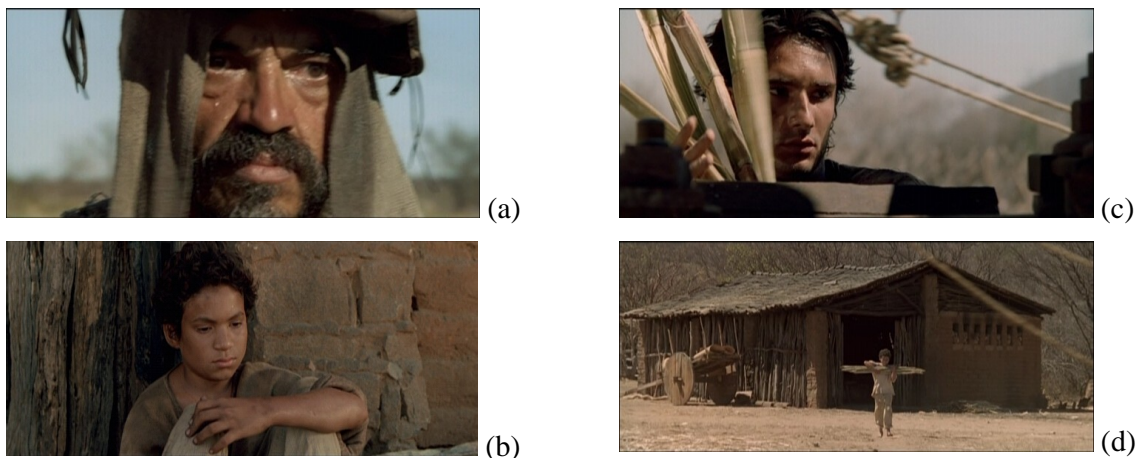


Figura 4: O ciclo inexorável

Roteiro:

A bolandeira [Ext. / Dia]

A bolandeira em movimento. O ciclo inexorável que se repete mais uma vez.

O menino está sentado, encostado na casa de rapadura, mergulhado nos seus pensamentos. O pai, gritando para os animais avançarem, repara que o menino não está trabalhando.

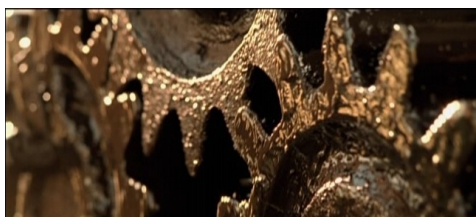
PAI Bora... Ô menino, tá sonhando acordado? Traz a cana!

Bora, bora, bora, anda boi. Traga essa cana logo, menino. Oxe!

O menino se levanta imediatamente e leva a cana para Tonho.

Na outra cena em que a bolandeira aparece, pela primeira vez, as engrenagens emperram, porque um dos bois estanca devido à exaustão do ciclo (figura 5). Essa cena representa um momento de grande tensão e expectativa no filme. Essa parada, ainda que curta, nos anuncia o futuro que o círculo vicioso ao qual os Breves estão presos irá tomar. A parada da bolandeira significa também uma parada na linha narrativa que o filme vinha seguindo, e sua retomada sob um novo redimensionamento. A bolandeira é o círculo ao qual os Breves estão atrelados e, como expusemos, simboliza o ciclo de vinganças (mortes) que aprisiona a família Breves há várias gerações. O estancamento das engrenagens da bolandeira contrapõe-se ao moinho de sangue do *Abril* de Kadaré, que embora esteja girando com certa dificuldade segue seu ciclo, não emperra em momento algum. Essa opção do diretor em estancar a bolandeira indica o redimensionamento que seu filme toma com relação à obra de Kadaré. Tal redimensionamento concretiza-se com a morte do menino Pacu que, ao quebrar o ciclo, forma em seu lugar uma espiral²² em contraposição ao círculo. Essa resignificação que o diretor dá a sua obra relaciona-se à sua visão de mundo, à cultura e ao momento histórico em que está inserido.

²² Falamos em espiral, porque embora o movimento da vida seja circular, com o movimento da espiral temos a perspectiva de uma saída, de uma alternativa. Na espiral, ainda que a vida gire em movimentos circulares ela nunca retorna ao mesmo ponto; caso retorne é em uma outra dimensão, diferente do que ocorre na imagem do círculo.



(a)



(b)



(c)

Figura 5: As engrenagens da bolandeira param

Roteiro:

Círculo vicioso [Ext. / Tarde]

A bolandeira em movimento, no fim do dia. O tempo correndo. O ciclo, giro após giro, parece infundável. A família e os animais encontram-se vencidos pelo cansaço. Os bois tracionam a bolandeira, tocados pelo pai.

PAI Pega o viço, pega o viço! Vamo Preto, vamo, Cavaco!

Tonho coloca cana na moenda. O esforço dos bois que mugem ao avançar, o aboio intermitente do pai, o ranger das engrenagens e o pingar do caldo são como uma sinfonia tosca.

PAI Que moleza é essa? Hein? Bora, bora, bora. Vai meu boi! Anda!

Tonho coloca a cana na prensa, em plano fechado. Subitamente, a máquina estanca. As engrenagens se imobilizam. O caldo pára de pingar. Tonho olha para o pai. O pai se aproxima de um boi extenuado, que não consegue mais avançar. Segura o boi pela canga e o força a prosseguir.

PAI Vamo, Cavaco! Vamo, Cavaco! Vamo!

O boi, exausto, cai no chão. O menino e Tonho estão consternados. Tonho vai ajudar o pai.

PAI Levanta, boi, levanta! Isso! Isso, meu boi! Levanta!

O esforço dos dois homens é comparável ao do boi, que volta a ficar em pé. O pai arfa, tentando recuperar o fôlego.

Logo em seguida, deparamo-nos com uma cena que representa o início da mudança que a linha narrativa do filme irá tomar (figura 6).



(a)



(b)



(c)



(d)



(e)

Figura 6: Os bois girando ao redor da bolandeira sem a cangalha

Roteiro:

A bolandeira [Ext. / Anoitecer]

O menino percebe algo e chama o irmão.

MENINO Tonho! Os bois tão girando sozinho!

Mesmo livres, os bois giram sozinhos em volta da bolandeira, condicionados pelo ciclo incessante do trabalho na máquina. O rosto do menino demonstra seu assombro com o que vê. Ele procura Tonho com o olhar. Vê-se o rosto de Tonho, que carrega a cangalha nos ombros. A câmera, em *travelling in*, avança lentamente até seu rosto, visto agora em close. Ele parece tomar uma decisão.

Ao final da tarde, quando os trabalhos da família Breves já se encerraram, o menino chama a atenção para o fato de os bois continuarem a rodar em torno da bolandeira, mesmo sem a cangalha. É como se eles estivessem presos ao ciclo do tempo, não conseguem mais conceber a vida fora daquele ciclo e por ele serão triturados, mais cedo ou mais tarde. Tonho que observa a cena e tem sobre os ombros a cangalha, larga-a de uma vez e seu olhar demonstra uma tomada de decisão. A partir desse momento veremos no decorrer da história que a máquina vai perdendo sua força, paulatinamente, até estancar de vez.

É importante percebermos nas análises acima realizadas que o diretor expande os elementos da máquina de sangue e do moinho da morte em sua obra. Ainda que no livro esses dois elementos tragam uma imagem importantíssima que serve para simbolizar o ciclo inexorável ao qual Gjorg está preso, no filme eles adquirem ainda mais relevância através da bolandeira. A presença desta foi, desde o início das filmagens, uma das poucas certezas que Walter Salles tinha para a concepção do filme (BUTCHER & MÜLLER, 2000, p.136). Afinal, a bolandeira, que simboliza o ciclo da vingança, funciona como eixo para a narrativa da história dos Breves.

O processo de transmutação da máquina de sangue e do moinho da morte por meio da bolandeira, um instrumento típico da cultura canavieira do Nordeste, nos faz refletir sobre o que Burke (2006, p. 27) comenta acerca das chamadas “‘afinidades’ ou ‘convergências’ entre imagens oriundas de diferentes tradições.” Ou seja, o estudo da tradução, seja ela literária ou intersemiótica, sendo esta última o nosso caso, ganha muito mais dinamicidade quando passamos a entender o processo da tradução como sendo um *continuum* cultural em que não existe mais uma fronteira nítida ou firme entre obras advindas de culturas e meios

semióticos diferentes. O que percebemos é um processo em forma de espiral²³ no qual Walter Salles dialoga com um fenômeno da cultura brasileira, a qual apresenta convergências com um fenômeno da cultura albanesa que, por sua vez, irá basear-se em obras da Antiguidade grega através das tragédias. Aqui as características universais e locais dos ciclos de vingança representados nas duas obras estão tão interligadas que se torna difícil dizer com precisão onde umas começam e onde outras terminam e vice-versa. As imagens da *machina fatalis*, da máquina de sangue, do moinho da morte e da bolandeira, embora advindas de culturas e tradições diferentes, dialogam entre si e convergem para uma mesma idéia: o ciclo de sangue que se dá através de várias gerações. O processo de tradução aqui empregado representa, portanto, para nós, um encontro entre imagens que tendem a um *continuum*, e não a busca por equivalentes imagéticos.

Ismail Kadaré e Walter Salles aproveitam-se desse tema dos ciclos de sangue presentes em obras como a *Teogonia* e a *Oréstia* para erigirem suas próprias tragédias, seus próprios reinos do sangue. Trazendo um elemento trágico presente em obras da Antiguidade, escritor e cineasta o ressignificam para as suas concepções do que venha a ser uma obra trágica.

3.3 Os elementos trágicos

Dadas as devidas explicações acerca da vingança, iniciaremos a análise dos elementos trágicos.

3.3.1 As carpideiras albanesas e as rezadeiras nordestinas: o coro trágico volta à cena

Prantear e prestar homenagem aos mortos de forma solene, não permitir o ultraje de corpos já sem vida, oferecer preces aos que já se foram deste mundo, respeitar a memória das almas que se encontram em outro plano: todas essas ações (atitudes) são encontradas nas mais diversas localidades do globo, embora se dêem sob condições e formas específicas dependendo da cultura que abordarmos. Nos *Abris Despedaçados* de Kadaré e Walter Salles tais ações encontram-se presentes, dadas, é claro, as devidas especificidades das culturas onde cada história ocorre. Todas essas ações ligadas ao culto dos mortos estão inseridas no primeiro elemento que vislumbramos como advindo da trama da vingança que permeia os

²³ Ao nos referirmos ao processo em espiral queremos dizer que as inter-relações que ocorrem entre o livro de Kadaré, o filme de Salles e a obra de Ésquilo, embora apresentem um movimento de circularidade, estão sempre abertas a novas possibilidades e leituras. Não é um movimento fechado.

Abris Despedaçados da Albânia e do Brasil. Esse elemento está constituído pelas carpideiras albanesas e pelas rezadeiras nordestinas, mulheres cuja função é chorar e rezar pelos mortos. Tais figuras encontram uma relação muito forte e direta com os coros presentes nas tragédias gregas. Para entender essa relação entre as carpideiras albanesas, as rezadeiras nordestinas e o coro trágico, faremos algumas pontuações acerca deste último.

Na maioria das tragédias o coro era representado por gente simples do povo. Por exemplo, em os *Persas*, o coro era constituído pelos anciãos; em *Agamêmnon*, temos os anciãos novamente; nas *Coéforas*, temos as escravas que levam as libações ao túmulo de Agamêmnon; nas *Troianas*, o coro era formado por cativas troianas, etc. (FREIRE, 1985, p. 97).

Aristóteles, no capítulo XII da *Poética*, discorrendo sobre as Partes Quantitativas da Tragédia, nos expõe que “[...] segundo a extensão e as ações em que podem ser repartidas, as partes da tragédia são as seguintes: prólogo, episódio, êxodo, coral – dividido, este, em párodo e estásimo [...] entre os corais, o párodo é o primeiro, e o estásimo é um coral desprovido de anapestos e troqueus; Kommós é um canto lamentoso, da orquestra e da cena a um tempo” (ARISTÓTELIS, 1979, p. 258). Mais adiante observaremos que “O coro deve ser considerado como um dos atores; deve fazer parte do todo, e da ação, à maneira de Sófocles, e não à de Eurípides”. (ARISTÓTELIS, 1979, p. 258)

Segundo Aristóteles, portanto, o coro desempenha o papel de ator nas tragédias gregas; em virtude de desempenhar tal função deveria contribuir, juntamente com outros elementos do espetáculo, “para conduzir a acção do drama ao desfecho próprio da tragédia, isto é, ao temor e à compaixão: em compaixão e temor devia terminar toda a tragédia, digna de tal nome!” (FREIRE, 1985, p. 78). No entanto, essa posição de Aristóteles com relação ao coro não tem sido ponto pacífico entre os que estudam a tragédia grega.

Freire (1985, p. 97) explica que, para alguns teóricos como Schlegel, o coro seria um espectador ideal e não um ator; já para Karl Robert e Wilamowitz-Moellendorff o coro não seria nem ator, nem espectador das tragédias. Fridrich e Bergk defendem a não-fixidez do papel do coro, ao passo que para outros o coro representaria um ator que instigando uns e outros ajudaria no desenvolvimento do drama.

Diante dessas diferentes posições sobre a função do coro, Freire (1985) propõe uma conciliação entre a concepção do coro como ator e a do coro como espectador. Acredita Freire que, entre esses dois pontos de vista há muito mais uma complementação do que uma oposição. “[...] o Coro, sem deixar de ser o verdadeiro ator, interpretaria os sentimentos dos espectadores, seria, por assim dizer, intermediário entre o público e os atores”. (FREIRE,

1985, p.99) Essas pontuações serão retomadas mais adiante, quando procedermos à análise do coro trágico representado pelas carpideiras albanesas e as rezadeiras nordestinas. Feitas as pontuações sobre o Coro, passemos às exemplificações deste em algumas obras.

Antes de apresentar o coro presente em algumas tragédias gregas, recorreremos à *Iliada*, obra em que a ação de chorar os mortos é uma constante durante toda a epopéia. Dada a extensão da obra e o profícuo número de exemplos que ela pode nos dar acerca desse ponto, faremos um recorte, expondo apenas as lamúrias que encontramos ao final do último Canto da *Iliada*. Nesta iremos nos deparar com o pranto de três grandes figuras femininas, Andrômaca, Hécuba e Helena, respectivamente esposa, mãe e cunhada de Heitor, as quais choram a morte deste ilustre guerreiro da guerra de Tróia. Assim que o corpo sem vida de Heitor é trazido por seu pai, o rei Príamo, do acampamento dos gregos às muralhas de Tróia, dá-se a seguinte cena narrada por Homero (2005, p.546)

Logo que a régia imponente alcançaram, no leito esculpido / foi colocado o cadáver; ao lado cantores se postam, / com o objetivo de entoar epicédios, a que dão começo / cheios de unção e tristeza, conforme aos queixumes das Teucas.

Logo em seguida, iniciam-se os lamentos das três mulheres, também narrado por Homero (2005, p. 547-547)

Dá logo início aos lamentos, no meio das Teucas, Andrômaca / de níveos braços, sustentando a cabeça de Heitor valoroso: / ‘Cedo da vida apartado, querido consorte, me deixas / viúva no belo palácio, com o filho ainda infante, a que demos / vida no nosso destino infeliz, sem que espere ainda vê-lo / na mocidade ingressar;[...] / Dor indizível, Heitor, a teus pais venerados causaste; / mas, muito mais do que a todos, a mim sofrimentos couberam. A esses queixumes, as Teucas o pranto sentido redobram. / Os seus lamentos, então, principia a externar a mãe velha: ‘Ao coração, caro Heitor, sempre o filho mais grato me foste. / Os próprios deuses enquanto viveste, afeição te votaram, / e ora de ti não se esquecem, conquanto no fado da Morte. [...]’Essas palavras em todos suscitam queixumes infindos. / Alça os lamentos Helena, em terceiro lugar, desse modo: / ‘Eras-me, Heitor, dos cunhados o que eu sobre todos prezava, / desde que Páris, o divo Alexandre, para Ílio me trouxe, / na qualidade de esposa. Oxalá morta eu fosse antes disso.

A multidão infinita redobra, a essas vozes, o pranto.

Ao observar essas passagens percebemos já um prelúdio do que virá a ser o coro na tragédia grega. Conforme vimos anteriormente, os grandes tragediógrafos utilizaram-se de muitos dos temas dos poemas homéricos para construir suas tragédias. Ao destacar as passagens supracitadas do coro presente na *Iliada* e ao compará-las com algumas passagens do coro presente na trilogia da *Oréstia*, veremos que esse prelúdio nos surge com bastante nitidez. Vejamos, pois, alguns momentos da *Oréstia* em que o coro trágico entra em cena.

Coro diante do túmulo de Agamêmnon. Em *Ésquilo* (1991, p. 90) está narrado

[...] Em nosso rosto há marcas de sangue, / sulcos feitos por nossas próprias unhas, / pois nossos corações todos os dias / nutrem-se apenas de muitos gemidos; / fazendo solçar o próprio linho / de nossas roupas, a dor desgastou / os véus dobrados sobre nossos peitos / agitados por males incontáveis / que afastam o riso de nossas faces.

Electra (derramando libações sobre o túmulo do pai Agamêmnon): “Vou derramar as libações com minhas preces! / (Dirigindo-se às mulheres do CORO.) / Cabe-vos encerrá-las com lamentações / em altos brados, num hino fúnebre ao morto!” (ÉSQUILO, 1991, p. 96). Coro atendendo aos pedidos de Electra. Eis o trecho de Ésquilo (ibid.)

Corram, então, as nossas muitas lágrimas, / pranto de morte ao nosso senhor morto / neste refúgio contra o mal e o bem / para apagar a mácula maldita, / enquanto fluem estas libações. / Ouve-nos! Ouve, senhor excelente, / o apelo de minha alma envolta em luto!

O choro e as lamúrias constantes do coro também nos serão trazidos por outras tragédias, como, por exemplo, em *Os Persas*, de Ésquilo, no qual do início ao fim da peça há uma grande e infundável lamentação em virtude de o exército persa haver sido derrotado pelo exército grego na batalha de Salamina. Vejamos, pois, um pequeno fragmento dessa tragédia no momento em que o mensageiro traz aos persas a notícia da derrota do exército deles. (ÉSQUILO, 1991, p. 35)

Coro formado por anciãos persas: Horríveis, sim, horríveis sofrimentos! / Dilacerantes, imprevistos males! / Ai! Ai de nós! Chorai, persas, chorai, / ouvindo esta mensagem lancinante / imersos numa dor desmesurada!” (Ésquilo, 1991: 34). Mensageiro: “Sim, soluçai, pois todos os vossos soldados / mandados para a guerra foram dizimados! / (...)” (Ésquilo, 1991: 34). Coro: “Tentemos entoar um canto lúgubre / em queixa triste sobre nossa dor. / Os deuses se esmeraram desta vez / para que os males todos desabassem / impiedosamente sobre os persas / - ai! – sobre nosso exército vencido!

Chorar e homenagear os mortos de forma solene, lamentar por meio do pranto as desgraças são ações que encontramos em comum nos diferentes coros aqui apresentados. As ações destes associam-se diretamente às atitudes que percebemos das carpideiras albanesas e das rezadeiras nordestinas, respectivamente, no livro e no filme *Abril Despedaçado*.

Logo nas primeiras páginas do livro, durante o enterro de Zef Kryeqyq temos a presença rápida, porém marcante, das carpideiras albanesas. Observemos essas personagens nos fragmentos abaixo:

- “A cerimônia fúnebre aconteceu no meio do dia seguinte. As carpideiras vieram de longe, arranhando as faces e arrancando os cabelos como de praxe. O velho cemitério se encheu de túnicas pretas dos acompanhantes do enterro”. (KADARÉ, 2001, p. 16)

- “O rosto das carpideiras, com lacerações provocadas pelas unhas (meu Deus, como suas unhas podiam crescer tanto de um dia para o outro?), os cabelos arrancados com selvageria, os olhos congestionados [...]”. Kadaré (2001, p. 17-18) nos esclarece

- As carpideiras ainda tinham o rosto arranhado e ensangüentado. A tradição ordenava que não o lavassem, nem na aldeia onde ocorrera a morte, nem no caminho de volta. Só poderiam fazê-lo quando chegassem a seus povoados. / Os ferimentos na testa e nas faces lhes davam a aparência de máscaras. Gjorg se pôs a pensar como ficariam as carpideiras do seu clã. Parecia que toda a sua vida interior seria um almoço fúnebre sem fim, em que uma facção se revezaria com a outra nos papéis de anfitrião e visitante. E cada uma delas, antes de ir ao banquete, poria a máscara sangrenta.

Podemos observar que o coro das tragédias é formado por gente do povo, assim como o é o couro das carpideiras de Kadaré. Entretanto, os personagens chorados em *Abril Despedaçado*, ao contrário dos personagens das epopéias e das tragédias, não são mais os grandes reis, guerreiros ou heróis, pois fazem parte de gente do povo (como as carpideiras). Salientamos que a magnitude e o heroísmo desses mortos consistem no fato de fazerem parte não de nobres castas, mas por estarem inseridos em um ciclo ancestral que se encontra acima dos homens e dos deuses. Um ritual fúnebre como o de Zef deixa de ser um evento ordinário a partir do momento em que o morto é vítima de uma vendeta e em que o assassino é obrigado a participar do enterro e do almoço fúnebre de sua vítima. A partir deste ponto vemos a tragédia expressar-se em sua totalidade.

Devemos, ainda, destacar outro ponto: as carpideiras do enterro de Zef exercem simultaneamente a função de atrizes e espectadoras, conforme a proposta de conciliação que Freire sugere no tocante ao Coro ator e ao Coro espectador. Exercem a função de atrizes, as carpideiras, porque choram por um morto que não lhes pertence; essas vêm de outras aldeias exclusivamente (como vimos nas passagens citadas do livro) para chorarem e se lamentarem durante o enterro. Outra característica que mostra é o fato de as atrizes serem descritas no livro com as faces arranhadas e ensangüentadas, o que faz com que seus rostos tenham a aparência de máscaras. Estas últimas, ressaltamos, eram utilizadas nas encenações do teatro grego tanto pelo ator como pelo coro. Gjorg, pensando em como seria o ritual de seu enterro, refere-se às carpideiras da seguinte maneira: “E cada uma delas, antes de ir ao banquete, poria a máscara sangrenta” (KADARÉ, 2001, p.18). A função de espectadoras realiza-se uma vez que as carpideiras estão assistindo a toda a tragédia do ritual fúnebre de Zef. Presentes no enterro, interpretam mediante seus prantos, lamentações e dilacerações no rosto, o sentimento de familiares e de outros espectadores que se encontram no ritual. De acordo com o próprio Kadaré (1995, p. 28)

As carpideiras são as primeiras prefigurações do coro antigo. Este como diz Schlegel, é o espectador ideal, um tipo de elite escolhida para falar em nome de todos. Schiller esclarece ainda melhor este julgamento acrescentando que o coro é uma espécie de muro vivo que, isolando a tragédia, a protege de um certo modo.

Este é exatamente o papel das carpideiras. Elas são chamadas às cerimônias mortuárias para formular de maneira ordenada a dor desganhada e espontânea dos próximos do defunto, por consequência para desempenhar mais que para sentir realmente esta dor. Ou seja, do mesmo modo que o coro antigo protegia a tragédia contra a multidão dos espectadores, as carpideiras defendiam o rito fúnebre contra a multidão dos parentes e todos os outros participantes²⁴.

Nessa citação, as carpideiras são encaradas como o espectador ideal – funcionando, inclusive, como um muro que protege a cena trágica – e como atrizes, uma vez que são chamadas a interpretar a dor dos familiares. Assistem e encenam a um só tempo.

Percebemos, então, que embora a presença das carpideiras se dê de forma breve no livro, Kadaré não deixa de trazer para o palco de sua tragédia o coro trágico. Aliás, Kadaré não poderia deixar que essas figuras estivessem ausentes em uma obra sua detentora de elementos trágicos, a qual se relaciona diretamente com a trilogia da *Oréstia*. Lembremo-nos que o diretor defende abertamente na obra *Eschyle ou le grand perdant* que a origem da tragédia não se encontraria nas festas dionisíacas, mas na representação dos cantos entoado por choradeiras profissionais em eventos fúnebres. Kadaré vai ainda mais longe ao afirmar que Ésquilo, ao escrever suas peças, tinha conhecimento não somente dos costumes da Grécia, mas também dos usos e costumes advindos das redondezas da península balcânica. Assim, Ésquilo teria conhecimento de alguns costumes dos Bálcãs, como por exemplo, o da presença de carpideiras em enterros, o que era comum acontecer na Grécia Antiga.

Ressaltamos que as rezadeiras nordestinas sempre exerceram em Walter Salles uma grande fascinação. (BUTCHER & MÜLLER, 2002). Tais figuras ganham, portanto, voz fundamental em seu filme e é por meio destas que acontece a transmutação das carpideiras albanesas de Kadaré. A importância que o diretor dará a essas figuras está expressa do início ao fim do filme, conforme observaremos nas análises que seguem.

²⁴ No pólo-emissor em francês: Les pleureuses sont la première préfiguration du chœur antique. Celui-ci, comme dit Schlegel, est le spectateur idéal, une sorte d'élite choisie pour parler au nom de tous. Schiller éclaire encore mieux ce jugement en ajoutant que le chœur est une manière de mur vivant qui, en isolant la tragédie, envie que quelque sorte le protège. / Tel est aussi exactement le rôle des pleureuses. Elles sont appelées aux cérémonies mortuaires pour formuler de manière ordonnée la douleur échevelée et spontanée des proches du défunt, par conséquent pour "coger" plus que pour ressentir réellement cette peine. Autrement dit, de même que le chœur antique protégeait la tragédie contre la foule des spectateurs, les pleureuses défendaient le rite fúnebre contre la foule des parents et tous les autres participants. (Tradução nossa e de Maria Auta Barreira Furtado).

A figura das rezadeiras marca presença imagetivamente em um momento pontual do filme, o qual é dotado de uma grande carga dramática. Esse momento é o da aparição das rezadeiras no velório de Isaías, membro pertencente ao clã dos Ferreiras.

Frisamos que, antes de iniciarmos a análise da figura das rezadeiras do velório de Isaías, nos deteremos em uma outra figura da família dos Breves – a mãe. Como as troianas que pranteiam a morte de Heitor, prefigurando o que virá a ser o coro trágico, a mãe da família Breves, também, pranteia o seu filho morto, Inácio. A citação de Homero cabe-nos aqui mais uma vez para percebermos a relação da cena trágica da mãe da família Breves lamentando diante do altar a morte do filho e a prefiguração que a *Ilíada* nos dá do que virá a ser o coro das tragédias gregas. Narra Homero (2005, p. 546) a passagem em que o corpo de Heitor é velado pelo choro da esposa querida e da mãe idosa

Dos portadores do corpo ao encontro saíram na porta, / Antes de todas, atiram-se ao carro do leito funéreo, / arrepelando os cabelos, a esposa querida e a mãe velha, / Chora, ao redor, todo o povo, enquanto elas o rosto lhe afagam.

Nesse fragmento, a esposa e a mãe também lamentam diante do carro do leito funéreo a morte do amado consorte e do filho, respectivamente. Para que possamos vislumbrar esse diálogo mais detalhadamente, recorramos à seqüência do filme (figura 7) onde temos a presença da mãe da família Breves:



Figura 7: Mãe rezando pela alma do filho morto e pedindo por vingança

Roteiro:

Homenagem ao morto [Int. / Noite]

Diante de um pequeno altar, a mãe dos Breves, vestida de luto, começa a rezar. Sua voz entoou uma melodia fúnebre.

Casa dos Breves. Quarto dos irmãos [Int. / Noite]

A reza da mãe ecoa no quarto dos meninos.

O menino está sentado na sua cama e parece angustiado.

O seu olhar se fixa na cama de Tonho, vazia.

A janela está fechada e o quarto está iluminado apenas pela fraca luz que vem do altar no corredor. A escuridão é quase completa.

Mãe [em off] Que Deus permita, que Deus queira...

Reza [Int. / Noite]

A mãe, em close, tem o rosto iluminado pela luz das velas.

A imagem do Cristo crucificado, no centro do altar. O retrato de Inácio, na sala dos Breves, também iluminado por uma vela.

Mãe 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 saia para olhar pros seus irmãos na hora deles cumprir a sua obrigação...

Essa seqüência apresenta um dos momentos mais dramáticos de todo o filme, e foi filmada em um longo *travelling* em que a câmera se aproxima aos poucos do rosto da mãe. É um movimento praticamente imperceptível e, quando o espectador se dá conta, a personagem já está em close. Esse movimento de câmera intensifica consideravelmente a ação da mãe, fazendo com que a densidade dramática da cena, quando o movimento pára em seu rosto, em *close*, atinja seu ponto máximo. Sobre o *travelling* para frente, Martin nos afirma o seguinte: “embora materialmente inverossímil, é psicologicamente justificável. [...] todo procedimento de expressão fílmica é válido desde que psicologicamente justificado, qualquer que seja sua inverossimilhança material” (MARTIN, 2003, p. 164). Gostaríamos de chamar a atenção para outro aspecto nessa seqüência: a melodia entoada pela mãe, a qual foi acrescentada pela atriz Rita Assemany. Esta utilizou essa mesma melodia quando interpretou Medéia no teatro. (BUTCHER & MÜLLER, 2002). Diante desse fato, atentemos para o aspecto das ressonâncias entre práticas interpretativas que se dão em momentos diferentes da atuação do ator. Uma prática que a atriz realizou quando interpretava uma das personagens mais trágicas da história do teatro ressoa na interpretação cinematográfica de uma outra personagem dotada, igualmente de grande tragicidade. Certamente a interpretação não foi a mesma, mas, ressoou de alguma forma em sua nova atuação.

Atentemos agora para a iluminação da fotografia e para o figurino que compõem a seqüência.

Em todos os planos acima apresentados, observamos uma fotografia marcada pelo contraste entre zonas claras e escuras. Cada plano apresenta a mescla da luz das velas e das sombras: o oratório, o menino em sua cama, o rosto da mãe, o crucifixo, a foto de Inácio. O que não está em foco, encontra-se imerso em uma total escuridão. Cada plano dessa seqüência

tem como moldura o negro: a violência da luz vermelho-alaranjado em contraste com zonas densamente escuras. Essa iluminação na fotografia do filme faz parte do conceito de *Abril Despedaçado*, e está presente em inúmeras das seqüências em que temos a família Breves em cena (veremos isso mais adiante).

Percebemos, também, o contraste no figurino e na maquiagem da personagem da mãe: suas vestes negras, de luto, entram em contraste com seu rosto totalmente branco. Na figura 7, em que apresentamos o primeiro enquadramento no rosto da mãe, percebemos uma analogia entre este e a máscara trágica; embora sua face não esteja arranhada e ensangüentada nem os cabelos estejam desgrenhados, a expressão de dor e sofrimento da personagem, juntamente com a extrema brancura e palidez de seu rosto nos levam a uma analogia com as máscaras fúnebres. No entanto, a expressão de que se reveste sua face não representa uma dor que não lhe pertence; representa uma dor inteiramente sua e que só a ela compete chorar e lamuriar naquele momento, assim como Andrômaca, Hécuba, Helena e todas as troianas que lamentam sinceramente a morte de Heitor. É, também, a expressão de uma mulher que se encontra dividida entre o amor que tem pela vida dos filhos e o temor da morte próxima que os espreita em plena mocidade; entre o desejo da vingança do inimigo e o desejo pela sobrevivência do filho amado; entre o peso da tradição e o medo, a angústia e o desespero diante da morte certa dos filhos. Embora sofra com a perda de cada ente querido, a ela não resta outro caminho a não ser resignar-se ao pai patrão da família Breves e ao peso da tradição de uma casa onde, segundo ela mesma diz, “os morto é que comanda os vivo”.

Esse conflito da personagem delinea-se mais claramente em uma seqüência na qual ela comenta com o marido:

Roteiro:

Mãe: às vezes, eu tinha vontade que Tonho não voltasse mais nunca.

Pai: Não diz uma coisa dessa, mulher.

Mãe: A pior das vida é melhor do que morrer feito bicho.

É necessário que o excepcional aconteça (o derramamento do sangue do menino inocente) para que saiam de seus lábios as palavras que há muito calavam em seu peito:

Roteiro:

Acabou, homem! Acabou, homem! Acabou tudo! Meu Deus, ô, meu Deus!

A utilização do contraste (claro/escuro), tanto na iluminação quanto no vestuário e na maquiagem, expressa objetivamente, no plano imagético, o conflito interno no qual a mãe está mergulhada. A um só tempo, a mãe instiga e teme, planta a cana e recolhe o bagaço; a mãe transita, bem como os demais integrantes da família, entre o reino da luz e o reino das

sombras. A negra sombra que assombra o ciclo dos Breves. Nesse movimento realizado pela protagonista, visualizamos o conflito trazido pelo trágico, representado em sua potencialidade, conforme Walter Salles expõe em seu texto *Aos amigos de Abril*: “a ‘mater dolorosa’ transforma-se, ao final do filme, em mãe coragem.” Esse conflito interno vivenciado pela mãe apresenta seus primeiros exemplos na tragédia Ática, em que os heróis se encontram submersos em debates e angústias infundáveis, em quais o homem é coagido “a orientar sua ação num universo de valores ambíguos onde jamais algo é estável e unívoco”. (VERNANT & NAQUET, 2005, p. 3)

Fixemo-nos, agora, na foto que nos é mostrada de Inácio Breves (figura 7e). Como vemos, no filme uma das formas com que o pai e a mãe da família Breves reverenciam os entes desaparecidos é expressa mediante as fotos dos parentes mortos penduradas na casa. Nessa foto de Inácio temos a impressão de que o morto está em uma vigília constante; o reino dos mortos parece observar, atentamente, o reino dos vivos. Para que tenhamos essa sensação, a câmera realiza um movimento de *contra-plongée*²⁵ até alcançar o enquadramento do rosto de Inácio; esse movimento da câmera em relação à foto do personagem enaltece a sua figura, dá ao seu olhar um ar de imponência, de heroísmo. Inácio dirige seu olhar diretamente para a câmera observando imponente, aqueles que ainda resistem no clã dos Breves. O morto vem, então, à cena. Aqui, mais uma vez, Salles estabelece uma ligação com o universo trágico analisado pelo próprio Kadaré (1995, p. 32-33) quando nos explica

No início, as carpideiras, quer dizer, o coro, resumiam de um certo modo a tragédia. Em seguida, os participantes do cortejo fúnebre, cansados do silêncio do morto imaginaram introduzir na peça um elemento audacioso, sem dúvida alguma muito discutível: a intervenção oral do defunto. A volta do morto, sua ressurreição, constituíram certamente a aspiração suprema do gênero humano. Sendo este retorno impossível, os primeiros tragediógrafos o ofereceram em cena: eles levantaram o personagem (o morto) de seu caixão e o fizeram se mover, falar, testemunhar. Tal é a primeira iniciativa verdadeiramente inovadora da tragédia. Como a arte em seu conjunto, ela nasceu da perseguição (da procura) do impossível: a superação da morte, do destino²⁶.

²⁵ “A *contra-plongée* (o tema é fotografado de baixo para cima, ficando a objetiva abaixo do nível normal do olhar) dá geralmente um a impressão de superioridade, exaltação e triunfo, pois faz crescer os indivíduos e tende a torná-los magníficos [...]” (MARTIN, 2003, p. 41)

²⁶ No pólo-emissor em francês: Au début, les pleureuses, c’est-à-dire le chœur, résumaient en quelque sorte la tragédie. Par la suite, les participants au cortège fúnebre, lassés du silence du mort, songèrent à introduire dans la pièce un élément audacieux, sans doute foro discutible: l’intervention orale du défunt. Le retour du mort, sa réssurrection ont certainement constitué l’aspiration suprême du genre humain. Ce retour étant impossible, les premiers tragédiens en offrirent sur scène la representation, le spectacle: ils relevèrent le personnage (le mort) de son cercueil et le firent se mouvoir, parler, témoigner. Telle est la première initiative véritablement novatrice de la tragédie. Comme l’art dans son ensemble, elle est née de la poursuite de l’impossible: le dépassement de la mort, du destin. (Tradução nossa e de Maria Auta Barreira Furtado).

Walter Salles traz o morto à cena, recorrendo à fotografia de Inácio na parede. No filme, mesmo sem falar nem mover-se, o morto observa atentamente os vivos e mantém diálogo com estes mediante sua camisa suja de sangue estendida no varal.

Prosseguindo ainda na mesma seqüência que foca a mãe diante do altar, chamamos a atenção para o seguinte aspecto: a reza que ela entoa, nessa cena, apresenta um ponto de escuta no final da cena anterior, exatamente no momento em que Tonho está de tocaia na fazenda dos Ferreiras; isso aparece nos seguintes momentos: quando o menino está no quarto olhando, assustado, para a cama do irmão mais velho; quando é mostrado o retrato de Inácio; e, por fim, novamente no plano em que Tonho está na tocaia. Nos planos que apresentam Tonho na tocaia, a reza parece ser uma música subjetiva; mas, assim que se inicia a seqüência seguinte e a câmera aproxima-se da personagem materna percebemos que a entoação vem da mãe.

A utilização do som (reza entoada pela mãe) mais a utilização da montagem em paralelo²⁷ (plano de Tonho / plano da mãe rezando / plano de Tonho) na seguinte ordem:

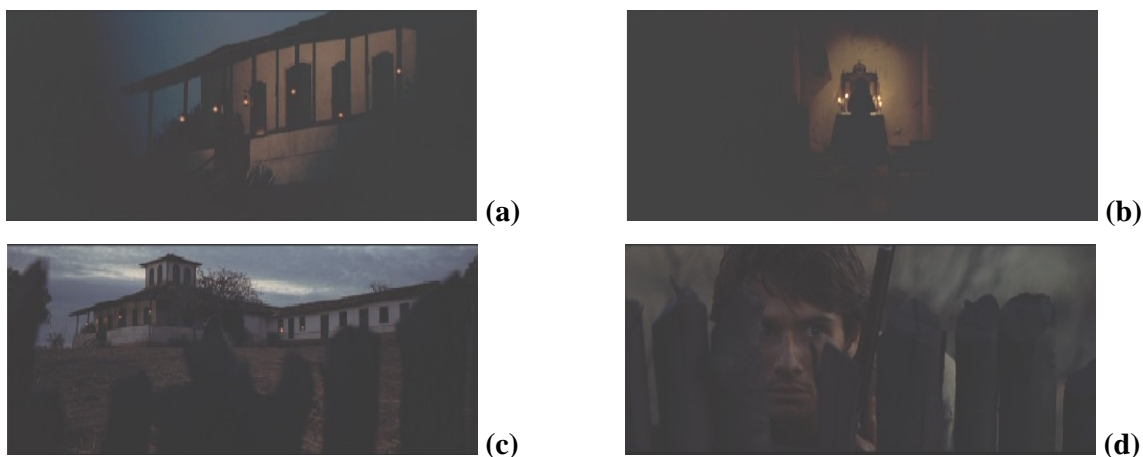


Figura 8: Montagem paralela: Tonho na tocaia, enquanto a mãe reza

Indica que a reza da mãe em homenagem ao filho Inácio se dirige, também, ainda que indiretamente, aos outros dois filhos. Essa construção reforça a idéia de que o canto da morte permeia a todos os Breves, estejam eles mortos ou vivos. A utilização da montagem em paralelo também reforça a apreensão de Tonho diante da tarefa que deve executar e a aflição da mãe que espera angustiada pela volta do filho.

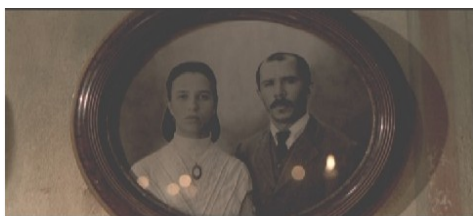
²⁷ A montagem em paralelo tem como uma de suas funções apresentar duas ações que ocorrem simultaneamente em um mesmo período de tempo e em espaços contíguos. No caso que estamos analisando, enquanto Tonho está na tocaia, a mãe reza pelo irmão morto e por ele (Tonho) também.

Outro ponto ora destacamos é que na reza entoada pela mãe há o estabelecimento de uma comunicação com o morto, com o além. Essa comunicação com o outro mundo fazia parte de uma das funções atribuídas ao coro trágico. O cenário escuro, iluminado apenas por velas, ajudará a dar à cena, conforme veremos mais adiante, uma significação ainda mais trágica e transcendental. Assim como na tragédia grega e em tantas outras culturas do mundo, o morto é reverenciado, nessa cena, através de cantos e entoações fúnebres. A música é, portanto, um outro elemento cinematográfico que analisaremos em breve e que auxilia na apresentação do coro trágico no filme. Um aspecto que também merece a atenção nessas passagens é o momento final da reza, no qual a mãe invoca uma maldição àquele que matou o seu filho. A maldição, como já vimos por meio da maldição dos Atridas, é um elemento recorrente em mitos e tragédias gregas.

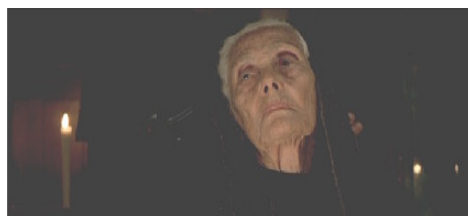
A apresentação das rezadeiras é retomada nas duas seqüências do velório de Isaías, membro da família Ferreira. Essas seqüências são marcadas pela comoção e por um estado que se aproxima de uma espécie de transe dos que estão no velório. Em um dos tratamentos iniciais do roteiro do filme, este “mostraria o velório e o enterro de Inácio, uma forma de Walter mostrar de imediato as rezadeiras (uma das pontes com a tragédia grega [...])” (BUTCHE & MÜLLER, 2002, p. 128). Referida cena foi, porém, eliminada, pois retirava de *Abril Despedaçado* parte de sua característica elíptica.

Percebemos, por meio dessa citação, que o diretor apresenta claramente a intenção de dialogar tanto com as carpideiras de Kadaré quanto com o coro da tragédia grega. As rezadeiras nordestinas, bem como as carpideiras de Kadaré, o coro da tragédia grega e os cantos dirigidos aos mortos presentes na *Ilíada* apresentam todos, pontos de confluência, como pudemos observar em alguns momentos discutidos neste trabalho. Gregas e troianas, albanesas e nordestinas ligam-se, de alguma forma, em suas respectivas expressões culturais diante do edifício engendrado pela morte.

Nas seqüências que analisaremos, também prevalece na iluminação o choque do claro/escuro; em alguns planos vemos as rezadeiras totalmente envoltas numa total escuridão. Escuridão esta que, como dissemos anteriormente, está presente durante quase todo o filme, uma vez que integra sua concepção trágica.



(a)



(b)



Figura 9: Corpo de Isaias Ferreira sendo velado pelos familiares e pelas rezadeiras

Roteiro:

O vermelho e o negro [Ext. / Tarde]

Na casa do morto: planos fechados de rostos de mulheres enlutadas – rezadeiras que entoam a mesma litania, pedem em uníssono pela alma do morto.

Em plano geral, o edifício da morte: trinta ou quarenta pessoas choram o corpo que está no centro da sala, emparedado num caixão de madeira, colocado sobre uma mesa. As pernas estão voltadas para a porta de saída. A cena é iluminada pelo clarão de tochas, que conferem ao ambiente um tom vermelho-escuro.

Rezadeiras Adeus, meu irmão.

Até o dia do Juízo.

Adeus, meu irmão.

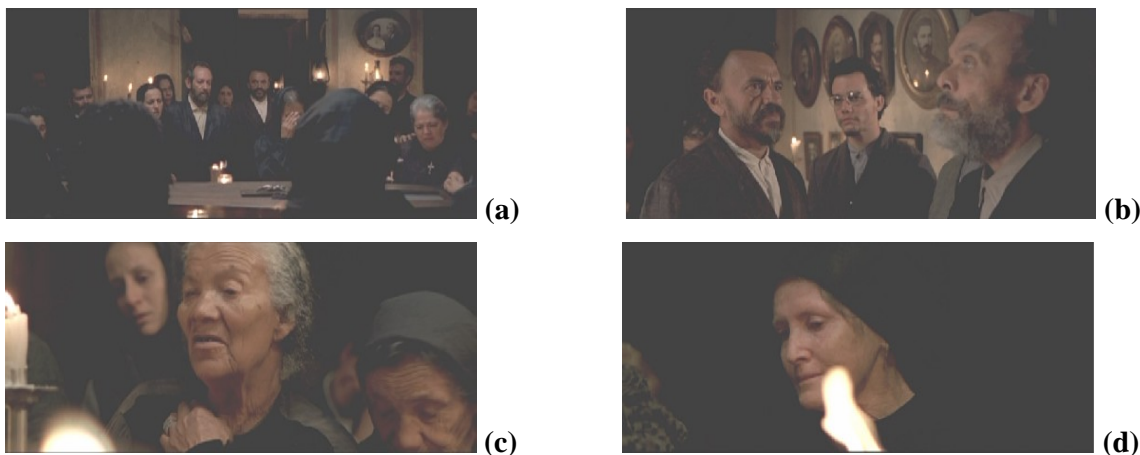
Até o dia do Juízo.

Era dois amante irmão.

Adeus, meu irmão, adeus.

Até o dia do Juízo.

Nas paredes, fotos dos Ferreiras mortos, como na casa dos Breves.





(e)



(f)



(g)

Figura 10: Chegada do pai e de Tonho no velório de Isaías

Roteiro:

Confronto [Int./Anoitecer]

De novo na casa do morto. O pai de Tonho entra na sala. As rezadeiras percebem a sua chegada e intensificam as preces.

REZADEIRAS Senhor, tende piedade de nós.

Cristo, tende piedade de nós.

Senhor, tende piedade de nós.

O velho cego, avô do morto, percebe a presença do estrangeiro.

O pai de Tonho avança lentamente no meio das rezadeiras e chega até o velho. Os dois estão agora face a face.

PAI Não rezo pela alma de seu neto porque ele tirou a vida do meu filho, mas eu respeito a dor de vosmicê. É a mesma da minha.

O avô volta o rosto na direção do pai de Tonho.

AVÔ DE ISAÍAS Hoje a nossa é maior.

PAI Meu filho pede licença pra prestar incelênça. Vai pedir pela alma do morto. Dispois, se vosmecê achar por bem, pede pra falar com o senhor.

AVÔ DE ISAÍAS Onde ele está?

PAI Do lado de fora.

O velho faz um sinal para o homem de óculos. Passam-se alguns instantes. Tonho entra na casa nervoso. Por um instante as preces se interrompem, num silêncio nervoso. Todos olham para ele.

Tonho vai para um canto, junto de seu pai, e abaixa a cabeça.

A reza continua com intensidade ainda maior.

Estamos mais uma vez em face da presença dos cantos fúnebres para homenagear o morto. Os cantos da seqüência citadas são compostos por ladainhas típicas da região onde *Abril Despedaçado* foi filmado. As rezadeiras que aparecem no filme são, também, senhoras da região – sertão da Bahia – onde ocorreram as filmagens. A litania utilizada na cena foi escolhida do repertório de rezas dessas senhoras. (BUTCHER & MÜLLER, 2002, p. 161)

A equipe de *Abril Despedaçado* chegou às rezadeiras via Carlon, o diplomata do filme. Ele sabia do costume daquele grupo de senhoras de aparecer nos velórios para rezar. ‘Ninguém precisa pedir. A gente fica sabendo e vai para o velório’, conta Don’Ana, setenta e cinco anos, que guarda com ela um farto repertório de rezas rimadas, cantadas em voz monocórdia..

Enquanto na seqüência analisada anteriormente (figura 7), temos uma prefiguração do que virá a ser o coro trágico, nas cenas acima (figura 10), temos a tradução das carpideiras albanesas as quais são ressignificadas na figura das rezadeiras. Estas, da mesma forma que as carpideiras do enterro de Zef (ou da mesma forma que o coro trágico, ou que as primeiras mulheres a chorarem profissionalmente em enterros), estão ali para chorar um morto que não lhes pertence, atuando ao mesmo tempo como atrizes e como espectadoras de um espetáculo fúnebre advindo de um grande moinho de sangue, de uma incansável *machina fatalis*.

Do texto *Aos amigos de Abril*, presente no livro *Abril Despedaçado: história de um filme*, transcrevemos a seguinte passagem. (BUTCHER & MÜLLER, 2002, p. 81)

A fossa do morto e o espaço que a cerca são ao mesmo tempo a matéria-prima e a primeira cena do teatro trágico. O personagem principal, o morto, está entre dois reinos rivais – a vida e a morte. Como não é capaz de falar de si, outros o farão por ele. Essa incumbência caberá às primeiras atrizes profissionais que segundo Kadaré, são as rezadeiras. Os seus lamentos codificados pertencem ao território da realidade interpretada, como o coro antigo o faria mais tarde no teatro grego. Ainda em grego, a palavra *ator* se traduz por *hypokrites*. É uma definição que cabe como luva às profissionais que choram um morto que não lhes pertence.

As seqüências das rezadeiras do velório de Isaiás Ferreira, portanto, trazem à tona mais uma das pontes com as quais o filme mantém com o coro trágico e, por conseqüência, com as carpideiras albanesas.

Por meio dos lamentos codificados, as rezadeiras estabelecem uma ligação entre os dois reinos rivais – o da vida e o da morte. Ainda que não tenham nenhuma relação com o morto, seus prantos traduzem a dor e o desespero dos familiares da vítima, durante o grande espetáculo engendrado pela vendeta. As rezadeiras – bem como o rígido código que comanda todo o ritual de vingança em que Tonho está inserido – estão ali presentes, também com a incumbência de defender o rito fúnebre “contra a multidão dos parentes e todos os outros participantes” (KADARÉ, 1995, p. 28). De defender Tonho, pelo menos naquele momento solene, do ódio calado manifesto nos olhares de Mateus (neto do patriarca da família Ferreira) e da viúva:



(a)



(b)

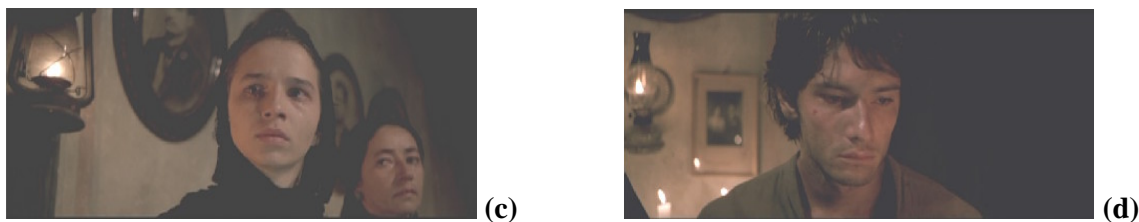


Figura 11: O ódio revelado através do olhar da viúva e de Mateus em direção a Tonho

No livro, Gjorg sente também o ódio calado, o desejo de vingança guardado em cada um dos membros dos Kryeqyq que se encontram presentes no enterro de Zef:

“As listas laterais das calças de lã branca que eles vestiam quase tocavam as suas, como víboras a destilar veneno, prontas para o bote. Mas ele podia ficar tranqüilo: a *bessa* de vinte e quatro horas o protegia mais e melhor que qualquer muro de *Kullë* ou castelo” (KADARÉ, 2001, p.17).

Cada detalhe do velório de Isaías Ferreira contribui para que se forme no filme um palco onde o trágico se expressa em cada detalhe: as chamas dançantes das velas, o ambiente escuro e sufocante da sala, rezas e entoações que se cruzam de todos os lados, faces lamuriantes, trajes negros, torpor, convulsão, choros, clamores [...] a cena desenvolve-se em um nível crescente de emoções até atingir seu ponto culminante com a chegada do pai do assassino (figura 10a) e, finalmente, com a chegada do próprio assassino (figura 10e). Logo a seguir temos a descrição por Kadaré (2001, p.18) da cena que se passa no *Kullë*

A final chegavam à *Kullë* do defunto. Panos pretos cobriam as janelas estreitas sobre o arco do portal. “Oh, onde é que estou entrando?!”, gemeu Gjorg consigo, e embora o portal baixo da construção estivesse a cerca de cem passos, ele foi abaixando a cabeça como que para evitar esbarrar no arco de pedra.

Atentemos para o fato de que as rezadeiras e os familiares não choram uma morte que ocorreu em circunstâncias mais ou menos naturais, eles choram uma morte advinda de um ciclo de vinganças; eles estão presentes em um velório no qual o próprio assassino e o pai encontram-se presentes. Um velório em que o assassino é obrigado a participar do almoço fúnebre. “O almoço fúnebre transcorreu como todas as regras. Gjorg passou o tempo todo pensando em seu próprio almoço fúnebre. Qual dos presentes compareceria, como ele comparecera?” (KADARÉ, 2001, p.18). A partir deste ponto estamos no campo da tragédia expressa em sua totalidade.

Os mortos do clã da família Ferreira também parecem assistir a uma tragédia de que já foram há tempos atores principais. O olhar de Isaías Ferreira se volta para em uma foto

na qual está ao lado de sua esposa (figura 9a) dirige-se diretamente para a câmera, dando a impressão de que observa atentamente a tudo o que se passa no momento de seu velório.

Uma câmera objetiva²⁸ revela um quadro, cuja cena envolve o assassino e vítima, famílias rivais, morte e vida, ódio e compaixão e, nessa cena, sombra e luz convivem em um mesmo espaço e tempo; tempo este que parece estar suspenso, imóvel, que parece ser eterno, que transmite a impressão de que a vida não passa de um almoço fúnebre sem fim, de um tempo, cujo início se deu *in illo tempore*. Sem revelar-se em momento algum, a câmera simplesmente capta cada um destes elementos: mortos, vivos, rezadeiras, familiares, sombras, velas, e os potencializa em uma seqüência de dimensão trágica e absurda: assassino e assassinado, seres que não estão na esfera de simples mortais, encontram-se lado a lado numa dimensão espaço-temporal que parece não pertencer ao mundo da realidade.

Conforme escreve Walter Salles em carta, *Aos amigos de Abril, Abril Despedaçado* são obras do território do mito, da fábula, de um “mundo que antecede o tempo, que antecede a palavra, que é feito de não-ditos, de olhares”. A montagem do filme não está preocupada com o realismo da história, preocupa-se apenas com a verossimilhança da mesma.

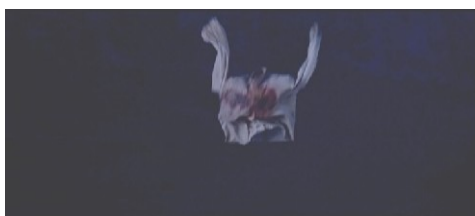
Do que analisamos até o presente momento a respeito das figuras das mulheres da *Iliada*, da mãe da família Breves, das carpideiras albanesas e das rezadeiras nordestinas, é importante observar que a primeira figura (a das mulheres troianas) é uma prefiguração do coro trágico; Andrômaca, Hécuba e Helena choram com sentimento verdadeiro o seu morto, assim como a mãe da família Breves chora a morte de Inácio. Essas mulheres são apenas espectadoras da tragédia que se abate perante suas vidas. Em contrapartida, as duas últimas figuras representam o coro trágico. Elas estão postadas diante dos velórios aos quais foram chamadas para interpretar/encenar a dor dos parentes dos mortos. Contrastando, portanto, com as duas primeiras figuras, as carpideiras albanesas e as rezadeiras nordestinas agem a um só tempo como espectadoras e como atrizes, chorando de forma hipócrita um morto que não lhes pertence. Estas, em seus lamentos codificados penetram no campo da realidade interpretada.

Prosseguindo nossas análises ainda com o tema das carpideiras albanesas e das rezadeiras nordestinas, nos deteremos agora na presença destas últimas no filme por meio da trilha sonora. Conforme nos conduziu a linha de raciocínio que perseguimos até então em nossas análises, pudemos constatar que as rezadeiras são umas das peças fundamentais no tocante ao conceito do filme. Nas cenas analisadas, percebemos que o trágico atinge um de seus pontos ápices na narrativa de Walter Salles.

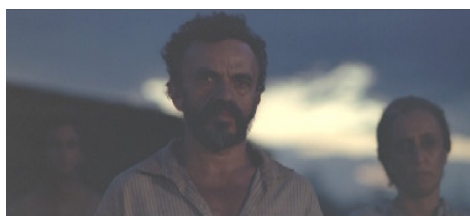
²⁸ A câmera objetiva é o posicionamento da câmera quando ela permite a filmagem de uma cena do ponto de vista de um público imaginário.

A presença das rezadeiras não está restrita somente às cenas que apresentamos; ela envolve o filme do início ao fim por meio da trilha sonora. A idéia que sempre esteve com Salles, ainda na fase de pré-produção para o *Abril Despedaçado* era a de que o filme deveria ser “áspero, seco e ríspido”. Tais características integram um dos temas da trilha sonora do filme. A trilha foi elaborada pelo compositor Antônio Pinto, com a colaboração de Beto Villares e Ed Cortês. Antônio Pinto já vinha realizando trabalhos para Walter Salles desde o documentário *Socorro Nobre* (1995). O diretor pediu ao compositor temas que tivessem uma sonoridade rascante. O colaborador Beto Villares havia participado de um projeto chamado *Música do Brasil* em que colheu um material com setecentas horas de gravação; neste material encontravam-se as vozes de cinco rezadeiras da região de Morro Vermelho, em Minas Gerais. “Seus cânticos foram utilizados em vários trechos da trilha, principalmente na música de abertura. As vozes das rezadeiras, no fim, impregnaram até mesmo a trilha do filme, acentuando o tom ancestral”. (BUTCHER & MÜLLER, 2002, p. 189)

Esses efeitos vocais rascantes obtidos por meio da mixagem da voz das rezadeiras ecoam no filme inteiro: abrem, fecham e interligam planos e seqüências. Essa música é apresentada de forma extra-diegética.²⁹ (Esta análise que estamos realizando, por tratar-se da música presente no filme, pode ser melhor apreciada no DVD que contém as cenas selecionadas das análises empreendidas no trabalho.)



(a)



(b)

²⁹ “Para Souriau, ‘os fatos diegéticos’ são aqueles relativos à história representada na tela, relativos à apresentação em projeção diante dos espectadores. É diegético tudo o que supostamente se passa conforme a ficção que o filme apresenta; tudo o que essa ficção implicaria se fosse supostamente verdadeira. [...] A diegese é ‘a instância representada do filme, ou seja, o conjunto da denotação fílmica: a própria narrativa, mas também o tempo e o espaço ficcionais implicados na e por meio da narrativa, e com isso as personagens, a paisagem, os acontecimentos e outros elementos narrativos, porquanto sejam considerados em seu estado denotado (Metz). O interesse dessa acepção filmológica é acrescentar à noção de história contada e de universo ficcional a idéia de representação e de lógica suposta por esse universo representado. O próprio do cinema, é, com efeito, que o espectador constrói um pseudo-mundo do qual ele participa e com o qual se identifica, o da diegese [...]” (AUMONT & MARIE, 2003, p. 77-78). Por extra-diegético compreende-se, portanto, a apresentação de um mundo que está fora, mas que aparece paralelamente à história fílmica. Portanto, essa música que lembra o lamuriar das rezadeiras, a qual acompanha o filme em vários momentos do início ao fim, pode ser escutado pelo espectador, mas não pode ser escutado pelos personagens, uma vez que se encontra fora do universo ficcional dos Breves.

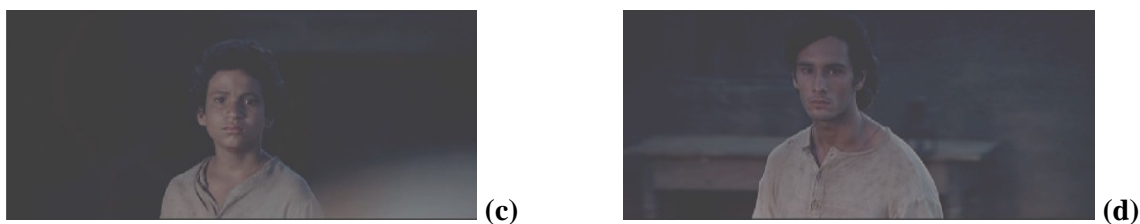


Figura 12: abertura do filme



Figura 13: Menino tendo pesadelo com a morte do irmão Inácio

O tema do som rascante das rezadeiras representa aquilo que não pode ser visto, mas pode ser sentido e temido: é a presença da morte que ronda o filme através não só das cores, mas também dos sons. É o coro trágico que entra em cena uma vez mais, realizando sua ponte com o além, com o desconhecido, com o transcendental.

Na verdade, de acordo com o que vimos discutindo em nossas análises, a música funciona como um elemento narrativo que permite reforçar e reiterar a presença do ambiente trágico no filme. Voltando ao texto *Aos Amigos de Abril*, nele Walter Salles demonstra a preocupação de que cada cena do filme estivesse impregnada da anterior e que também já servisse de prelúdio para a que vem em seguida. “Cada imagem de nosso filme deve conter todas as anteriores e também todas as posteriores [...] Cada plano deve exprimir, com clareza variável, tudo o que aconteceu antes no filme, tudo o que aconteceu durante e também depois”. A presença constante das rezadeiras por meio do som rascante, juntamente com o próprio processo de montagem, permite ao filme alcançar, em sua forma, uma estrutura de *continuum*. Nenhum plano se encontra isolado/independente do anterior ou do posterior; estão todos – planos e seqüências em um processo de espiral encadeado e dialógico. O tema musical das rezadeiras é um dos elementos que permitem ao filme alcançar essa estrutura de espiral; a música extra-diegética – mistura de canto e pranto – que permeia de forma discreta,

porém marcante em todo o transcorrer do filme, retoma constantemente temas tais como: o sangue que necessita ser vingado, a dor, o medo, o tempo, o ciclo, o conflito, a morte. Temas estes sob os quais a narrativa se desenvolve. Cada cena está impregnada, de alguma forma, desses elementos num diálogo permanente, dando assim à película seu movimento de espiral.

Outra vez constatamos o diálogo que se estabelece entre culturas e gêneros artísticos tão distanciados temporal e espacialmente. Homero, bem como os poetas trágicos e Walter Salles trazem ao palco de seus dramas figuras de mulheres que, quer de forma hipócrita ou não, prestam as últimas homenagens aos mortos através da entoação de lamentos e ladainhas fúnebres. A ação dessas personagens femininas sejam elas rainhas ou escravas, carpideiras profissionais ou mães e esposas desconsoladas, apresenta muitos pontos de contato, conforme observamos.

Considerando as análises ora procedidas, percebemos, mais uma vez, o *continuum* entre culturas que se interpenetram e recriam-se umas às outras. Tanto podemos realizar o caminho das mulheres de Homero às rezadeiras nordestinas de Walter Salles, como o caminho inverso das rezadeiras às Teucas. O coro apresentado em cada uma dessas culturas recebe novos olhares, quando estabelecemos relações entre uns e outros. As carpideiras do livro *Abril Despedaçado* apresentam ressonâncias dos cantos trágicos de Homero e das tragédias gregas; o coro destas, por sua vez, na perspectiva de Kadaré, inspirou-se nos cantos entoados nos rituais fúnebres da região dos Bálcãs; os cantos de Hécuba, Andrômaca e Helena ecoam na reza fúnebre cantada pela mãe no filme; as rezadeiras do funeral de Isaías são recriadas, no filme, tendo como referência direta e indireta as vozes de todos esses coros

Grécia, Albânia e Brasil: países de culturas aparentemente distantes, mas que se interceptam na representação do drama humano diante do grande cenário edificado pela morte. Por isso afirmamos que o caminho do diálogo entre os autores destas distintas culturas, albanesa e brasileira, pode ser realizado em vários sentidos. Na verdade, não há uma *fonte* única à qual possamos recorrer, mas várias *fontes* que se interceptam formando uma vasta correnteza que flui, incessantemente, em um movimento de eterno retorno. Realidade e encenação, cinema e teatro tocam-se em um determinado ponto *in illo tempore*.

3.3.2 Os miasmas dos *Abris*

Uma camisa de sangue pendurada em um varal, um tapete de cor púrpura, um véu maculado de sangue; sangue manchando a neve, sangue manchando a terra seca: tudo isso não

passa de uma enorme mácula que desde tempos imemoriais aterroriza homens e mulheres, geração após geração, perfazendo um ciclo constante e incansável.

É a respeito de um grande miasma que nos deteremos agora nesta análise. Trata-se do segundo elemento trágico que visualizamos como advindo da trama da vingança presente nas narrativas dos *Abris Despedaçados*. Essa grande mácula advém de faltas graves (*hamartía*) cometidas em um passado longínquo e liga-se a cada membro de um clã, uma vez que a falta (*hamartía*) cometida por um integrante da família recai, automaticamente, sobre todo o *guénos*. É o que se passa com os personagens Gjorg e Tonho que fazem parte de famílias que estão envolvidas diretamente com vinganças, com crimes de sangue; cada um dos personagens em suas respectivas narrativas estão encarregados de limpar o sangue (a mancha) de seus clãs por meio do derramamento de novos sangues.

Segundo pudemos observar nas reflexões acerca da máquina de sangue e do coro trágico, nossa linha de análise procura escutar as muitas vozes que se fazem presentes no processo de tradução dos elementos trágicos do livro para o filme. É nessa mesma perspectiva que seguimos com a presente análise, procurando estabelecer relações não só entre o livro *Abril Despedaçado* e o filme homônimo, mas também buscando conexões entre outras obras – tais como a *Ilíada* e a *Oréstia* – cujos ecos se fazem escutar no *corpus* investigado neste trabalho. É por isso que nesta análise abordaremos mais uma vez a *Ilíada* e a *Oréstia*, obras em que o elemento *sangue* aparece com frequência; é possível estabelecer relações entre o significado que o sangue tem nas duas obras que mencionamos acima e o significado que ele apresenta nos *Abris Despedaçados* conforme veremos no decorrer das análises.

Ao falar da presença do sangue como elemento trágico, nos deparamos com umas personagens presentes na mitologia e na tragédia gregas as quais possuem uma forte ligação com os elementos sangue e vingança.

No mito da castração de Urano, relatado na *Teogonia*, o deus Crono, com a ajuda da mãe Gaia, ceifa os testículos do próprio pai, o deus Urano, jogando-os ao acaso no mar. “Não foi, entretanto, um mero destroço que então escapou de sua mão. Salpicos sangrentos jorraram deles. Gaia recebeu todos e, no decurso dos anos, ela concebeu as poderosas Erínias, divindades infernais vingadoras, mulheres aladas [...]”. (HESÍODO, 1986, p. 36). Nasceram assim as terríveis e implacáveis Erínias, fruto do sangue advindo de uma vingança engendrada por esposa e filho contra pai. Brandão (1991, p. 354) explica

[...] como divindades ctônias, cuja residência são as trevas do Érebo, e, portanto ligadas às entranhas da Terra-Mãe, não podem permitir que essa mesma terra seja impunemente maculada. É que, sendo a Terra a mãe

universal, o sangue derramado é o sangue da própria Terra-Mãe, que clama por vingança.

Inicialmente foi atribuída às Erínias a função de “guardiãs das leis da natureza e da ordem das coisas, no sentido físico e moral” (BRANDÃO, 1991, p. 353). Posteriormente, ficaram com a função exclusiva de vingadoras de crimes, em particular, de crimes do sangue parental derramado.

Para que possamos compreender melhor a função das Erínias punidoras do sangue derramado, relembremos a palavra *guénos*, que pode ser definida por *persona sanguinae coninctae* (pessoas ligadas por laços de sangue). Cada crime cometido por uma pessoa do *guénos* recai sobre todos os seus componentes; o crime cometido por um dos membros do clã deve ser, obrigatoriamente, vingado pelo clã rival. As Erínias encarregam-se de não deixar que o sangue derramado seja esquecido. Fazem isso, ou incitando a vingança, ou perseguindo o criminoso. É, pois, a função primordial dessas deusas punirem todos os crimes que atentem contra a ordem social ou que possam perturbá-la. Esse atentado pode ocorrer por meio da *hybris*, da desmesura cometida pelo homem quando este se esquece que é húmus, ou seja, que não passa de um simples mortal e não pode estar acima nem dos outros homens, nem dos deuses. Brandão (1991, p. 353) informa

Em síntese: a função dessas temíveis divindades não é apenas a de castigar uma *hamartía* grave ou o homicídio parental voluntário ou involuntário, mas o homicídio em si, porquanto o assassinio é um *miasma*, uma terrível mancha religiosa que põe em perigo todo o grupo social em cujo seio é praticado.

As Erínias já se encontram presentes nos poemas homéricos, porém de forma ainda muito tímida. Elas aparecem na *Ilíada* e na *Odisséia* não apenas como punidoras dos crimes cometidos por derramamento de sangue, mas também como perturbadoras da razão dos homens.

Encontramos também na *Ilíada* a presença, em praticamente todos os Cantos, do elemento sangue. Lembramos que já apresentamos algumas passagens em que esse elemento, um dos aspectos que dotam a obra de Homero de tragicidade, aparece na *Ilíada* (Ver seção 3.3 As redes da vingança permeando a Antiguidade). O derramamento de sangue, tanto dos gregos como dos troianos, advém da sede de vingança dos reis e irmãos Menelau e Agamêmnon, pelo fato de o primeiro (Menelau) haver sido ultrajado no ritual sagrado da hospitalidade pelo príncipe troiano Alexandre Paris. A *hamartía* cometida por Páris teve, mitologicamente como consequência, a Primeira Grande Guerra que a humanidade tomou conhecimento. Para que Menelau pudesse limpar a mancha que sujou seu coração, seu lar e,

acima de tudo, sua honra, muito sangue foi derramado no solo sagrado de Ílio com o intuito de resgatar Helena das muralhas de Tróia.

No entanto, ainda que Menelau e Agamêmnon estivessem no direito de vingarem-se de Alexandre Páris, eles, por sua vez, também ultrapassaram o *métron*³⁰ caindo em *hamartía*, porque levaram à Tróia, o ódio e o desejo de vingança além do limite. As conseqüências dessa *hamartía* far-se-ão sentir quando da volta de Agamêmnon ao palácio dos Atridas. É necessário lembrarmos que às faltas cometidas por Agamêmnon na guerra de Tróia vem somar-se a morte que o rei deu à própria filha Ifigênia para que pudessem partir as esquadras gregas e a maldição dos Atridas que há séculos ronda os descendentes de Tântalo.

Pelo fato de ter derramado tanto sangue, sobretudo o de uma *personae sanguinae coninctae* (que foi a filha, Ifigênia), Agamêmnon deve necessariamente expiar suas faltas, pois assim exigem as Erínias (as antigas leis). Será na trilogia da *Oréstia* que veremos o rei expiar seus crimes através das mãos da própria esposa.

Terminada a guerra de Tróia, Agamêmnon retorna à sua terra natal, Argos. Chegando ao palácio dos Atridas, ele é recebido por seus doze anciãos argivos e pela esposa Clitemnestra. Esta, que há muito tempo tramava o assassinato do rei, recebe-o com falsas palavras de contentamento. Para demonstrar o grande júbilo que sente pelo retorno de Agamêmnon, Clitemnestra lhe estende um tapete cor de púrpura a fim de que este entre em seu palácio em grande glória: “Depressa! Quero ver imediatamente / em seu percurso bela trilha cor de púrpura!”, conforme Ésquilo (1991, p. 49). Ainda que resista ao entrar no palácio pisando nesse tapete, acaba por ceder aos apelos da esposa: “Já que depois de ouvir-te resolvi ceder / a teu pedido, vou entrar em meu palácio / pisando em púrpura, se isso te contenta.” (ÉSQUILO, 1991, pá. 51)

O tapete sobre o qual Agamêmnon passa para entrar em seu palácio apresenta pelo menos duas simbologias muito claras: simboliza tanto as trilhas de sangue que o rei já havia deixado nos caminhos pelos quais passara, como o sangue do próprio Agamêmnon que será muito em breve derramado. Na verdade, um grande caminho de sangue foi percorrido pelo rei durante toda a sua existência até o seu último suspiro; mas, lembramos que este caminho já vinha sendo trilhado há muitos anos por seus ancestrais. Após consumir o assassinado Ésquilo nos apresenta o debate que se trava entre o coro e a rainha. (ÉSQUILO, 1991, p. 73-74)

Coro: [...] Tão desvairado está o teu espírito / que ostentas como se fosse um adorno / o sangue que te mancha ainda o rosto! / Repudiada até pelos amigos, / terás o fim que deste a teu esposo!

³⁰ O *métron* é a medida de todas as coisas, o equilíbrio. Ele não deve ser ultrapassado nem para mais, nem para menos.

Clitemnestra: Ouvi também a minha decisão jurada: / pela justiça feita em nome de uma filha, / pelo Destino, pelas Fúrias vingadoras / a quem dedico o sacrifício deste homem, / minha esperança não dará lugar ao medo / enquanto o fogo for aceso neste lar / por meu amigo Egisto, o mais fiel de todos; / escudo frágil para mim não será ele! / [...].

Vemos no fragmento que o ato que Clitemnestra consumou é dedicado em sacrifício à filha morta, ao Destino e às Fúrias vingadoras. Estas, é claro, não poderiam deixar de ser citadas uma vez que são responsáveis pela vingança do sangue parental derramado.

Passados alguns anos após o assassinato do rei, chega finalmente o seu vingador, o filho Orestes. Para vingar a morte do pai, esse filho assassina o amante da mãe e a própria mãe. A partir deste ponto inicia-se, então, a perseguição das Fúrias a Orestes.

Instantes antes de morrer, Clitemnestra ainda alerta Orestes a respeito das terríveis Fúrias: “Clitemnestra: Insistes em matar tua mãe, meu filho? Orestes: Eu não! Tu mesma estás causando a tua morte! Clitemnestra: Cuidado com a maldição de tua mãe” (ÉSQUILO, 1991, p.130-131). A palavra maldição tem, nessa passagem, o mesmo significado de cadelas, uma das maneiras pelas quais as Fúrias vingadoras eram pejorativamente conhecidas. Assim, ao final das *Coéforas*, após o assassinato da mãe, Orestes já começa a ter visões das terríveis Fúrias. (ÉSQUILO, 1991, p.136)

Orestes: Não são simples fantasmas que me atemorizam; / vejo-as muito bem! Elas estão ali! São as cadelas rábidas de minha mãe!

Corifeu: Há muito sangue ainda fresco em tuas mãos; / vêm dele as alucinações de tua mente! Orestes: Apolo, meu senhor! Ei-las ali, olhando-me, / em número incontável e sempre crescente! / Goteja de seus olhos sangue repugnante.

Durante as peças de *Agamêmnon* e *Coéforas*, apenas referências são feitas em relação às deusas vingadoras:

- Momento em que Egisto vê o corpo sem vida de Agamêmnon: “[...] pois neste instante para meu contentamento / diviso esta criatura morta, o corpo envolto / num véu tecido pelas Fúrias vingadoras, / pagando plenamente os crimes de seu pai.” (ÉSQUILO, 1991, p. 79).

- Momento em que Orestes relata ao Corifeu as profecias anunciadas pelo oráculo de Apolo caso não vingasse a morte do pai: “Ele falou também de ataques horrorosos / das Fúrias sempre desejosas de vingança / ao ver o sangue derramado por um pai, / e de visões terrificantes que aparecem / na escuridão da noite diante dos olhos [...]”. (ÉSQUILO, 1991, p. 102). É somente nas *Eumênides* que as Fúrias além de serem descritas passam a ter voz.. Nessa última peça da trilogia, elas tentam perseguir o matricida Orestes, porém, são impedidas de fazê-lo devido às intervenções de Apolo e Atena. Trava-se, então, um grande

duelo entre as leis dos velhos deuses e as leis dos novos deuses. Refletiremos sobre tal embate de forma mais detida posteriormente.

Na trilogia da *Oréstia* também é possível encontrar várias menções ao sangue conforme pudemos observar em alguns momentos nos comentários que realizamos acerca das Erínias. Transcreveremos neste momento algumas citações do elemento sangue, restringindo-as às falas pronunciadas por Cassandra (prisioneira da guerra de Tróia, trazida a Argos por Agamêmnon para servir-lhe como amante). Essa mulher tinha o dom da profecia e, assim que chega ao palácio dos Atridas, revela as grandes atrocidades de sangue que já ocorreram nesse lar e as atrocidades que ainda estavam por vir. (ÉSQUILO, 1991, p.61)

Cassandra: De baixo deste teto nunca se afastou / um coro unísono mas não harmonioso: / em tudo que ele canta nada há de bom. / Provando sangue humano, que o torna pior, / um bando ruidoso ronda este palácio / ininterruptamente: são as rubras Fúrias, / as implacáveis sanguessugas desta raça.

Visando a matar o esposo, Clitemnestra o envolve em um manto – este é também aludido em outras passagens mediante expressões tais como: rede insidiosa, véu diáfano, rede indestrutível, teia de aranha – para que este não pudesse fugir de seu destino fatal:

“Clitemnestra: Os fatos foram estes, não irei negá-los: a fim de obstar qualquer defesa ou reação / em tentativa de fugir ao seu destino, / emaranhei-o numa rede indestrutível / igual às manejadas pelos pescadores, / mas para ele um manto fértil em desgraças; [..].” (ÉSQUILO, 1991, p. 71).

Mais adiante, esse véu manchado de sangue será encontrado por Orestes, o vingador de Agamêmnon, e servirá como testemunha, como prova do direito em que Orestes se achava para matar Clitemnestra. É o véu instigador da vingança e que permite, ao mesmo tempo, a comunicação com o morto. (ÉSQUILO, 1991, p. 134)

Orestes: Puxai vós mesmos este pano; aproximai-vos / e em círculo estirai a rede insidiosa / em cujas malhas eles prenderam meu pai; (...) (Ib., p.133).

Orestes: Ela feriu meu pai ou não? A prova certa / está aqui: o pano ainda avermelhado / pelo fino punhal que Egisto manejou. / Os vestígios de sangue e o tempo decorrido / esmaeceram os bordados multicores.

Mais de vinte séculos após a origem dessas obras, nos deparamos novamente com as mesmas cadeias e com o mesmo derramamento de sangue, incitados também por uma mancha vermelha impregnada em um tecido. O morto volta a comunicar-se por meio de sua mancha de sangue. No entanto, o local onde se dão tais eventos não é mais a velha cidade lendária de Argos, nem tampouco o assassino e o assassinado são rainhas ou reis, príncipes ou heróis. Na casa de simples albaneses das montanhas, uma camisa manchada de sangue tremula em um varal, lembrando (na verdade, exigindo) que uma outra camisa venha também

a receber a mácula vermelha. Em um território mítico, onde tempo e espaço estão suspensos em um passado imemorial, uma camisa com nódoas vermelho-amareladas exerce uma função semelhante a das deusas vingadoras do sangue derramado, não permitindo que a terra seja impunemente maculada.

Na análise que realizamos do moinho de sangue e da bolandeira como símbolos da *machina fatalis*, procuramos apresentar a grande cadeia de sangue em que os personagens Gjorg e Tonho estão inseridos (cadeia semelhante em que estão inseridos os personagens da *Oréstia*). Intrinsecamente ligados a essa cadeia estão: o sangue, evidentemente, e a camisa com a mancha vermelho-amarelada, sobre a qual já comentamos. É nesses elementos presentes no livro *Abril Despedaçado*, que nos deteremos agora.

A máquina de sangue e o moinho da morte, símbolos da vendeta na qual estão inseridas muitas famílias do Rrfash, produzem, por meio de suas inúmeras ferramentas e engrenagens, a enorme mácula vermelha que mancha a região montanhosa do norte da Albânia e a vida de seus moradores com o sangue derramado por várias gerações.

A maldição do sangue não se restringe, como na *Oréstia*, a uma única árvore genealógica, nem a um único lar como é o caso do palácio dos Atridas; ela se espalha a várias famílias das montanhas albanesas, às *Kullës* de camponeses marcados com o sinal do sangue. É por isso que as páginas de *Abril Despedaçado* estão impregnadas pela cor vermelha; é possível *vê-la* do início ao fim da narrativa. Regendo essa grande rapsódia em vermelho encontra-se o código milenar do *Kanun*, mais poderoso do que tudo o que se possa imaginar; ele (*Kanun*) estendia-se por toda parte, deslizava pelas terras, pelas bordas dos campos lavrados, penetrava nos alicerces das casas, nos túmulos, nas igrejas, ruas, feiras, festas de noivado, erguia-se até os cumes alpinos, talvez ainda mais alto, até o próprio céu, de onde caía em forma de chuva para encher os cursos de água que eram o motivo de um terço dos assassinatos. (KADARÉ, 2001, p. 27)

Enquanto na *Oréstia* somos informados de que a maldição do sangue teve início com a *hamartía* de Tântalo contra os deuses maculando a sua honra e a de seus descendentes, não sabemos com precisão na história do *Abril Despedaçado* porque e por quem se iniciaram as cadeias de sangue que assolam as montanhas do norte da Albânia. Apenas uma informação muito rápida nos é dada pelo jornalista Bessian Vorps, ao relatar alguns aspectos do *Kanun* a Diana: “E essa é uma velha história que teve início quando Konstandin, o irmão morto, se ergueu do túmulo para proclamar outra justiça. Foi ele que, com sua nova lei, a *bessa*, começou tudo”. (KADARÉ, 2001, p.71)

Quem foi esse irmão morto Konstandim e qual o motivo que o levou a erguer-se do túmulo para proclamar uma nova lei, nada disso nos é informado. Foi algo que ocorreu em *illo tempore* reforçando o caráter mítico que envolve o *Kanun* e todo o ambiente do *Abril*.

Quanto à família de Gjorg, somos informados de que ela é arrastada pela máquina de sangue quando o inesperado bate à porta dos Berisha na figura de um viajante que pede abrigo: “Às vezes Gjorg até duvidava de que alguém batera de fato à porta. Seria mais fácil acreditar nas batidas de um fantasma, do Destino em pessoa, do que nas de um viajante anônimo” (KADARÉ, 2001, p. 32). Sendo este viajante anônimo assassinado pelo clã vizinho, dada a palavra empenhada que garante a proteção ao hóspede, os Berisha são colocados na rota da vendeta, uma vez que o clã de Gjorg é obrigado a vingar a morte do hóspede desconhecido. A partir desse dia, os Berisha passam a integrar a parte do Rrfash manchada de sangue; afirmamos isso seguindo o mesmo raciocínio do personagem Gjorg para quem “o mundo está dividido em duas partes, a que trata de derramar sangue ou de ter sangue derramado, e a outra, a sem sangue”, conforme Kadaré (2001, p. 31). Desde então, a vida de nosso herói trágico parece estar salpicada por todos os lados de nódoas de sangue que mancham a imensa aridez da existência de Gjorg. (KADARÉ, 2001, p. 50-51)

Fitava horas a fio o alvo espaço nevado, com algum desprezo, como se dissesse: ‘já vou, já vou, derramar esse tanto de sangue’. E o assunto o ocupava de tal maneira que em certas ocasiões ele tinha a sensação de ver pequenas nódoas vermelhas abrindo caminho em meio à imensidão branca.

Essas manchas já o acompanhavam desde a conversa que tivera com o pai em uma manhã luminosa, onde o sol e a neve recente encandeavam terrivelmente os olhos, onde tudo estava refulgente dando a sensação de que a qualquer momento o mundo poderia estilhaçar-se em mil pedaços “vítima de sua cristalina loucura”. Foi nessa manhã que o pai de Gjorg começara a recordar-lhe as suas obrigações para com o sangue. Enquanto ouvia-o falar. (KADARÉ, 2001, p. 44-45)

O mundo inteiro se ensangüentara, a alva neve se tingia de encarnado, as manchas cresciam e a tudo maculavam. Mais tarde ele compreendera que a vermelhidão vinha de seus olhos. [...] Gjorg não chegara a perceber que se as chamas do ódio não se expandiam, era porque o próprio incendiário, o pai, possuía a frieza do gelo. Ao que parecia, a ira fora esfriando no curso dos anos da longa vendeta, ou jamais existira.

Ainda que o ódio não exista, isto parece ser o irrelevante; o importante é que Gjorg cumpra sua missão, vingando a morte do irmão Mérill. O que não pode deixar de estar aceso é o desejo de manter a honra da família imaculada e para isso a terra deve ser maculada com o sangue do inimigo, ainda que a vingança tenha a frieza do gelo. E é assim, com a frieza nas

mãos e o olhar febril que o Hamlet das montanhas, o príncipe negro de Diana, percorre as alturas do Rrafsh, com sua tarja negra que indica um devedor de sangue, de “todo o seu sangue, que ele parecia ter entregado antes da hora, tão terrível era a sua palidez”. (KADARÉ, 2001, p.112)

Mesmo agindo com a frieza do gelo, o que importa é que graças a Gjorg, o dia 17 de março, na visão do feitor de sangue, não havia sido um dia maculado. Para Mark Ukaçjerra (o feitor) um dia sem sangue significa um dia manchado, ao passo que um dia com sangue significa um dia imaculado. (KADARÉ, 2001, p. 132-133)

Mark Ukaçjerra sentiu um calafrio ao evocar o dia 17 de março. ‘Dezessete de março’, repetiu consigo. Não fosse a tocaia em Brezftoht, aquele teria sido um dia sem sangue. O primeiro dessa natureza, em branco, em mais de um século, talvez dois, três, cinco séculos, ou quem sabe desde o início das vendetas.

Já chegamos a falar a respeito da figura do feitor de sangue. O capítulo quatro do livro centra-se na figura desse personagem. É ele quem verifica o andamento das vendetas e é, também, o encarregado por zelar pelo sangue de todo o Rrfash. Além da constante menção à tudo o que diz respeito ao sangue, algo que nos chama a atenção nesse capítulo é a relação que o feitor tem com a morte e com o sangue. Conforme mostramos, anteriormente, para Mark, a mácula que suja um dia vem do não-derramamento de sangue, enquanto o derramamento significa um dia imaculado. Na concepção de Mark, embora ao derramar o sangue alheio o sujeito caia em *hamartía*, é somente por meio desse ato que a honra dos envolvidos em vendetas é *lavada*, tornando-se imaculada.

Uma vez que uma das atribuições do feitor é reavivar velhas vendetas e não deixar que as antigas se extingam, na visão dele, tudo o que conote transbordamento de vida está associado a algo indigno e infame. (KADARÉ, 2001, p. 139-140)

Aquele mapa fúnebre vinha agora à sua mente, diante das janelas da biblioteca. Em rígida formação, desfilavam por sua imaginação todas as terras aráveis do Rrafsh. Elas se dividiam em duas grandes categorias: terras cultivadas e glebas abandonadas por causa de vendetas. Tudo obedecia a um regulamento muito simples: as pessoas que tinham vinganças a executar lavravam seus campos, já que cabia a elas matar e nada as ameaçava. Inversamente, as pessoas a quem tocava ser mortas abandonavam suas lavras, pois precisavam se trancar numa *Kullë* de enclausuramento. Assim permaneciam as coisas até a morte seguinte. / Não raro acontecia de as glebas aradas e as incultas serem vizinhas. Para Mark Ukaçjerra, os torrões dos campos semeados tinham algo de infamante. O vapor que se desprendia deles, seu aroma e maciez de fêmea lhe provocavam náuseas. Já as glebas incultas, bem ao lado daquelas, porém com fendas lembrando ora rugas ora punhos cerrados, emocionavam-no a ponto de lágrimas brotarem de seus olhos.

É por isso que a diminuição do número de mortes ocasionadas por vendetas gera mal-estar e preocupações infundáveis no feitor; para ele, é como se o sangue do Rrafsh inteiro estivesse enfermo. (KADARÉ, 2001, p. 146)

Já era difícil tratar o sangue de uma única pessoa. Imagine-se o mal de um sangue tamanho que não se sabia onde começava nem onde terminava? Não era sangue, mas uma sangueira em torrente, sangue de várias gerações, que corria misturado por todo o Rrafsh, sangue novo, sangue velho, havia anos e havia séculos.

Além do feitor de sangue, um elemento que talvez tenha ainda mais força ou tanta força quanto ele, é a camisa do morto manchada de sangue estendida no varal e exposta no andar superior das *Kullës* dos montanheses. Como um fantasma, a camisa branca manchada de sangue esvoaça, dança e infla-se ao sabor dos ventos como se tivesse alma. Ela funciona simultaneamente como um elo entre os mortos e os vivos, e como as Erínias que clamam, incessantemente, pela vingança do sangue derramado. O sangue presente na camisa simboliza a presença constante do morto, pois é pelo intermédio desse sangue e das nuances que ele vai tomando com o passar do tempo que a alma do ente querido, pode comunicar-se com os seus familiares. À medida que o sangue vai tomando uma tonalidade amarelada, significa que o morto encontra-se impaciente com a demora da vingança; enquanto isso não ocorre, a alma não encontra o sossego que merece. É o que acontece, por exemplo, com a alma de Agamêmnon; isso nos é dado a conhecer graças ao coro da peça das *Coéforas*, o qual anuncia que o rei ainda não encontrou sossego sob a terra: “Coro: Os argutos intérpretes de sonhos, / elucidando a vontade dos céus, / inspirados por um sopro divino / declaram que o defunto sob a terra / externa sem cessar sua amargura” (ÉSQUILO, 1991, p.90-91). Essa idéia é reforçada mais adiante pelo Corifeu, quando este diz a Electra: “Agora ouvimos somente o estalo / de um duplo açoite³¹;[...]”. (ÉSQUILO, 1991, p.105)

É, então, com essa camisa a atormentá-lo noite e dia, incessantemente, que Gjorg vive desde a morte do irmão Mërril. (KADARÉ, 2001, p.107)

‘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 impregna muda de cor, e as pessoas comentam: ‘Veja, o morto já não agüenta a demora da vingança.’”

Esse é mais um dos comentários que Bessian faz a Diana quando estão falando à respeito da vingança.

³¹ O termo duplo açoite, no contexto em que está inserido, significa clamor do morto

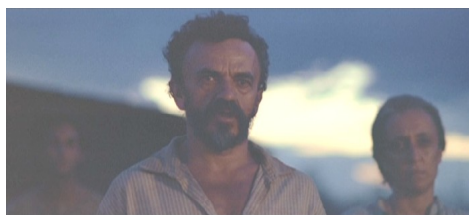
Inúmeras há em que Gjorg sonhara com a “camisa em meio à água e à espuma, alvejando e espalhando luz como um céu de primavera” (KADARÉ, 2001, p. 23). Mas, ao acordar, quando subia ao andar superior da *Kullë* ali permanecia a camisa amarelando dia após dia, “transmitindo os sinais que enviava o morto das profundezas da terra onde estava”. (KADARÉ, 2001, p. 23)

Os comentários que realizamos até aqui mostram a presença do sangue que goteja na *Oréstia* e nas páginas de *Abril Despedaçado* do início ao fim da narrativa. O sangue é, pois, um elemento marcante nessas duas obras. Esse elemento considerado como trágico será traduzido para o filme de Walter Salles e, é sobre essa marca sangüínea que discorreremos agora.

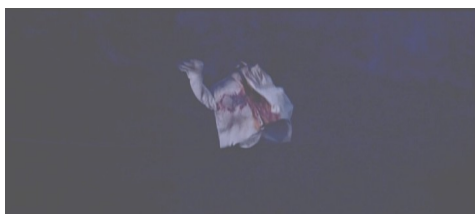
Embora o vermelho impregne as páginas do livro do começo ao fim, no filme essa cor se restringe a aparecer na camisa manchada de sangue que, na história de Walter Salles incita, também, à vingança. A camisa já se encontra presente na segunda seqüência do filme e figura como um objeto sagrado em torno de que todos os membros da família Breves se encontram. Ela pode ser considerada como um dos personagens do filme, afinal a história que o menino Pacu nos contará é a história dele próprio, de seu irmão e de uma camisa no vento. Por estarmos em um universo mítico, num espaço onde tudo ou quase tudo pode acontecer, um objeto inanimado como uma camisa ensangüentada ganha voz e vida. Os personagens que integram esse universo mítico dão à camisa uma carga simbólica capaz de projetá-la em um espaço onde morte e vida se tocam. Nesse espaço, a camisa exerce as funções de: incitadora da vingança, de marca temporal; e de comunicação entre os mortos. Essas funções estão tão imbricadas que não nos parece possível separar uma da outra.



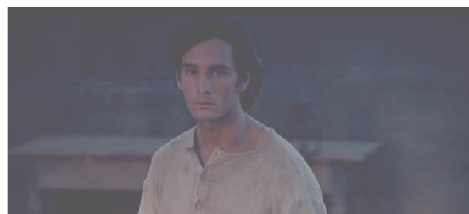
(a)



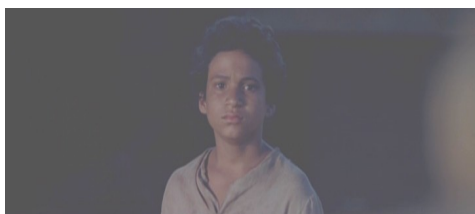
(b)



(c)



(d)



(e)

Figura 14: A família Breves, como num ritual sagrado, em torno da camisa manchada de sangue do falecido Inácio

Roteiro:

O ausente [Ext./Amanhecer]

Uma camisa branca, manchada de sangue, flutua sob o efeito do vento no varal da casa dos Breves. A câmera se aproxima em travelling lento.

Pai e mãe observam a camisa, apreensivos.

PAI o sangue começou a amarelar.

A camisa ondula sob o efeito do vento, inflando-se, partindo-se, como se fosse um corpo vivo. O menino olha assustado para a camisa, que infla com as rajadas de vento e toma corpo como um espantalho. O rosto do menino volta-se tenso para o irmão Tonho. Tonho olha secamente para a camisa. Não deixa aflorar a mesma emoção do irmão menor.

Como podemos observar, a seqüência inicia-se com o plano geral da camisa branca manchada de sangue esvoaçando contra um céu azul escuro; em seguida, um plano médio onde aparecem o pai, a mãe e Tonho ao fundo; um plano médio do menino angustiado contra um fundo escuro, enquanto a camisa continua esvoaçando; um plano médio de Tonho que demonstra uma mistura de conflito e raiva, contra um fundo também escuro e a camisa que não pára; novamente a angústia do menino contra o fundo negro e a camisa que balança incansável. Nessa seqüência, o ambiente escuro, juntamente com o processo de montagem adotado – camisa/família/menino/Tonho/menino – constroem a dramaticidade e a tensão da cena que se dá em um movimento crescente. O clima dessa segunda seqüência do filme – marcada pela tensão, pelo medo e pela angústia – é um prenúncio de como a trama de *Abril Despedaçado* irá desenvolver-se. Tal clima será quebrado apenas nos momentos em que aparece o núcleo dos artistas mambembes Clara e Salustiano.

As três funções exercidas pela camisa: incitar a vingança, marcar o tempo e servir de ponte entre o reino dos mortos e o reino dos vivos já se encontram delineadas nessa sua primeira exposição. Quando o pai declara solenemente: “O sangue começou a amarelar”, temos nessa afirmação uma ordem que ele faz implicitamente a Tonho para vingar o sangue derramado; a cor em tom vermelho-amarelado indica a passagem do tempo e estabelece a comunicação do morto com os vivos; a camisa no varal que dança ao sabor do vento,

inflando-se como um fantasma, é a presença do morto entre os familiares exigindo a cobrança de seu sangue.

Enfatizamos que toda a seqüência é acompanhada por uma música extra-diegética onde várias vozes se superpõem ora lembrando choros, ora gemidos, ora clamores (já chegamos a fazer algumas considerações a respeito dessa música na análise do coro trágico). São as rezadeiras, que embora não estejam presentes em cena, enviam seus cantos como que do além. Considerando que nossa proposta é realizar conexões tanto com o livro de Kadaré, como com outras obras igualmente detentoras de elementos trágicos, nos é possível escutar nesse canto/gemido as Fúrias vingadoras que clamam por vingança em virtude do sangue que maculou a terra-mãe – sustento e razão da existência dos Breves. Essa música, que é uma espécie de lamúria das rezadeiras, funciona, juntamente com o tom escuro da seqüência e a montagem utilizada, para reforçar o caráter dramático da cena. Esse caráter dramático, também, é um dos vários papéis que a música pode desempenhar no cinema segundo Martin (2003): a música exercendo o papel dramático “intervém como contraponto psicológico para fornecer ao espectador um elemento útil à compreensão da tonalidade humana do episódio” (MARTIN, 2003, p. 125). Assim, a música nessa seqüência amplifica os sentimentos demonstrados pelos personagens e a carga dramática da camisa. Esse som que escutamos do lamúrio das rezadeiras, como já chegamos a comentar, estará presente do início ao fim do filme, em cenas pontuais como se fosse um *leitmotiv* simbólico que evoca a presença constante de aspectos como a morte, a vingança, a angústia, o medo, o trágico.

Ao considerar a música das rezadeiras como um *leitmotiv* simbólico, recorreremos mais uma vez das explicações de Martin (2003) para quem a música enquanto um símbolo, por analogia com o símbolo visual é “todo fenômeno sonoro que tende a adquirir, para além do significado da imagem e de suas aparências realistas e imediatamente expressivas, um valor mais amplo e profundo” (MARTIN, 2003, p. 118). De fato, quando escutamos a música das rezadeiras em cena, não a concebemos como uma simples trilha sonora ilustrativa de uma imagem; ela está, além disso. Embora seja marcante, insinua-se na seqüência de forma discreta, o que não a impede de dar e/ou intensificar o caráter dramático e lírico da cena³².

Um outro ponto que também merece ser destacado nessa seqüência é o fato de não haver nenhuma fala, a não ser a do pai. Os demais membros da família apenas entreolham-se. Sendo o cinema a arte do silêncio, do implícito, da sugestão, do não-dito, para que as falas, se o medo e a revolta do menino, o conflito de Tonho e a angústia da mãe estão tão eloquentes

³² Segundo Martin, a música pode também “contribuir para reforçar a importância e a densidade dramática de um momento ou de um ato, dando-lhe uma dimensão lírica como só ela é capaz de engendrar...” (Martin, 2003:126)

em seus gestos e olhares? O universo diegético de *Abril Despedaçado* é constituído por “um mundo que antecede o tempo, que antecede a palavra, que é feito de não-ditos, de olhares” (Carta aos Amigos de Abril). Se é assim, mostrar apenas o que for necessário, e ao fazê-lo, cada objeto, cada fala, cada gesto, cada plano deve exercer uma função narrativa dentro da história; nada deve ser colocado de forma aleatória ou em excesso. É o caso do sangue que é mostrado apenas quando é estritamente necessário; caso contrário teria se transformado em algo banal e sem impacto. Ora, se o sangue é um elemento que podemos considerar como fundamental nas duas narrativas, então, torná-lo algo comum e corriqueiro anularia seu caráter mítico e místico. Eis, portanto, a razão em que acreditamos: de o vermelho restringir-se no filme às camisas manchadas e ao momento em que Tonho lava suas mãos para tirar delas a mácula vermelha.

Em um segundo momento, temos a seqüência em que o pai observa à luz do dia a camisa no varal:



Figura 15: O pai observa a camisa de Inácio completamente amarelada.

Roteiro:

A camisa amarelada [Ext./Tarde]

A presença inquietante da camisa manchada de sangue, que balança lentamente no arame. O pai aproxima-se para observá-la de perto. A cor mudou. A mancha está completamente amarelada.

Casa dos Breves. Jantar [Int./Noite]

A família em silêncio, em volta da mesa de jantar. Pais e filhos comem sem se olhar. A mãe coloca mais feijão no prato do filho menor, que olha para Tonho. O pai também olha fixamente para Tonho.

PAI O sangue amarelou.

Não ouvimos ressoar nenhuma voz, nenhuma música, apenas o ruído do vento batendo na camisa; o olhar apreensivo do pai e uma camisa que parece desejar falar-lhe algo. Embora não exista nenhum diálogo, a cena é extremamente eloqüente: o plano da sombra do pai que se projeta na camisa manchada de sangue do filho morto. Não é necessário falar nada, tudo o que se precisamos saber está mostrado na cor que a camisa apresenta. Do silêncio, ouvimos tudo o que é necessário ouvir. (MARTIN, 2003, p. 115)

O silêncio é promovido como valor positivo, e sabemos o papel dramático que ele pode desempenhar como símbolo de morte, ausência, perigo, angústia ou solidão. O silêncio, melhor do que a intervenção de uma música, é capaz de sublinhar com força a tensão dramática de um momento [...].

E, então, na seqüência seguinte, quando a família Breves janta reunida, que a sentença seca e ríspida é outra vez enunciada pelo pai: “O sangue amarelou”. Ou seja, a hora da vingança chegou, o sangue não pode mais esperar.

Após lavar a honra da família, derramando o sangue do inimigo, Tonho volta para casa:



(a)



(b)



(c)

Figura 16: Reencontro dos irmãos Tonho e Pacu

Roteiro:

Reencontro [Ext./Dia]

Mais tarde. O menino brinca no balanço. Olha em direção à estrada. Descobre Tonho, que está se aproximando da casa, em plano aberto. Em *plongée* muito aberto, vêem-se a casa, a estrada e o irmão menor, correndo em direção a Tonho. Os dois irmãos ínfimos no quadro. Os irmãos se abraçam. A mãe, feliz, observa o reencontro dos filhos.

No plano que se segue ao reencontro dos dois irmãos, temos o olhar comovido da mãe ao ver o filho retornar são e salvo com o dever cumprido. Ela pode finalmente lavar a camisa do filho morto.

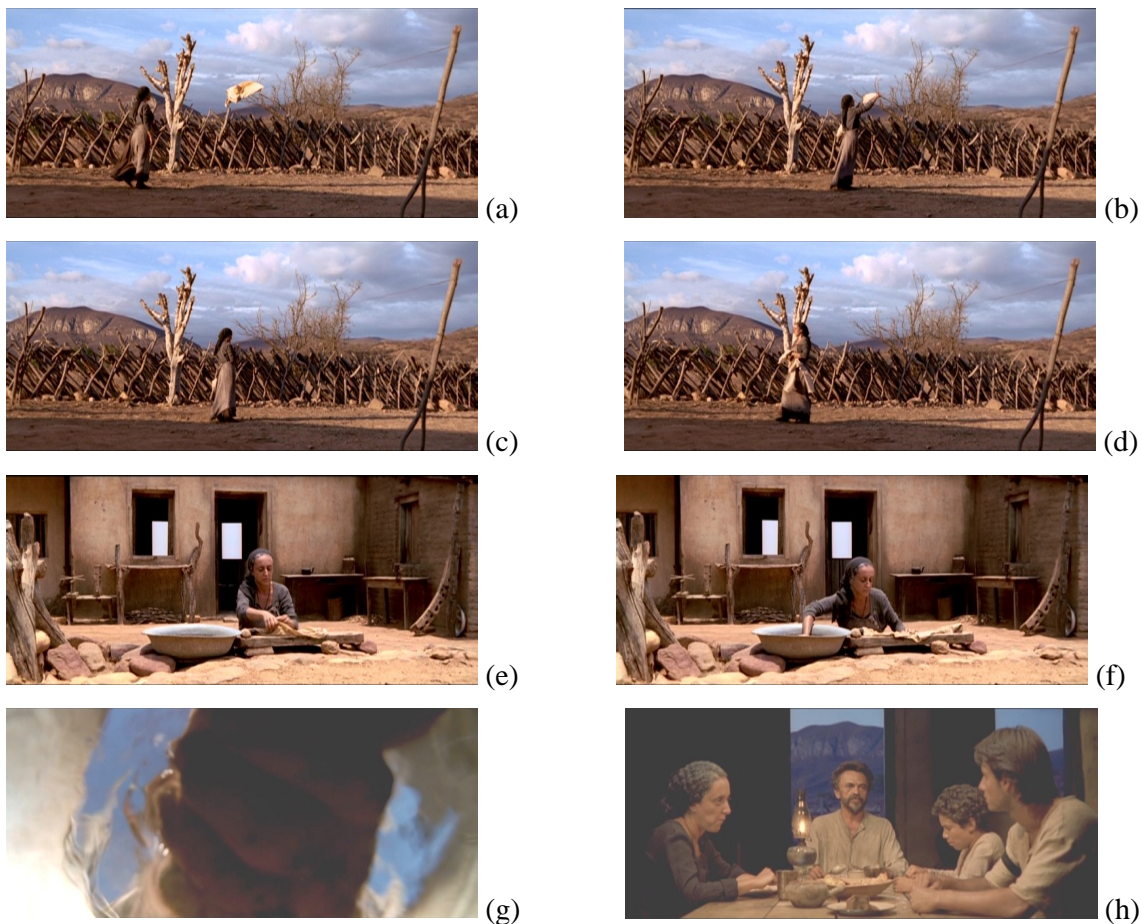


Figura 17: A lavagem dos sangues

Roteiro:

Ritual [Ext./ Dia]

A mãe retira a camisa ensangüentada do varal.

Sobre a pedra [Ext./ Dia]

Com uma escova, a mãe lava a camisa estendida sobre uma pedra. Em plano fechado: a escova limpa o sangue amarelado.

MENINO [*em off*] A mãe pensa que mancha de sangue sai. Mas não sai.

Sangue [Ext./ Dia]

A mão ensangüentada de Tonho mergulha num balde com água. Com a outra mão ele começa a retirar o sangue coagulado.

Casa dos Breves. Mais tarde [Int./ Anoitecer]

Pais e filhos em volta da mesa familiar. O silêncio só é quebrado pelo roçar dos talheres nos pratos.

...

PAI [para Tonho] Tu cumpriu tua obrigação, meu filho.

Nessa seqüência, novamente o silêncio dos personagens; no entanto, há muita eloqüência no gesto de caminhar em direção à camisa, parar diante dela e retirá-la do varal. O gesto de retirar a camisa indica o fim de um ciclo, embora uma nova morte já tenha ocorrido para que esse mesmo ciclo se renove, sempre cumprindo o movimento de um eterno retorno: a imagem da cobra mordendo o próprio rabo. Enquanto retira a camisa do varal, à música do

reencontro dos irmãos ajuntam-se as vozes das rezadeiras que mais uma vez ressoam na cena. Como quem cuida de uma criança, a mãe coloca cuidadosamente a camisa sobre a pedra para tentar tirar o sangue encardido do tecido que um dia vestiu o filho; porém a voz do menino *em off* afirma com confiança: “A mãe pensa que mancha de sangue sai. Mas não sai.” Ao lavar a camisa, a mãe cantarola baixinho o mesmo canto que entoou diante do santuário, quando Tonho saiu para cumprir a obrigação do sangue. O canto é o mesmo, mas agora este é entoado como mesmo ritmo do canto de uma mãe que acalenta um filho pequeno. Ainda nessa mesma seqüência, embalado pelo canto da mãe, Tonho lava as mãos sujas de sangue e nesse mesmo plano já ouvimos a voz do pai: “Tu cumpriu tua obrigação, Tonho.”

Mais uma vez observamos a ausência de diálogos entre os personagens. O som que ouvimos é o das rezadeiras. Percebemos que esse mutismo e/ou laconismo que está presente em grande parte dos diálogos dos Breves possui uma função importante dentro da narrativa e não impede a grandiloqüência das cenas.

É importante notarmos ainda que, confirmando uma indicação de Walter Salles em sua *Carta aos amigos de abril*, cada imagem do filme parece conter todas as anteriores e também todas as posteriores. Isso se dá através de vários mecanismos como: uma música que liga vários planos, temas musicais que ressoam em várias seqüências, a idéia do ciclo doentio do sangue que se expressa por simbologias (a bolandeira e a camisa) presentes em muitas imagens, enfim, tudo no filme se interliga e se justapõe objetivando criar a imagem central que percorre as narrativas dos *Abris*: a imagem da grande *machina fatalis*. Na linguagem cinematográfica, esta justaposição de imagens e idéias denomina-se montagem. Neste mecanismo cinematográfico, as imagens não somente se justapõem, mas também dialogam entre si, no intuito de criarem a imagem que percorre todo o filme, como acontece em *Abril Despedaçado*. (MARTIN, 2003, p. 139)

[...] quer a ligação esteja fundada no dinamismo mental (tensão psicológica) ou no visual (movimento), a montagem baseia-se no fato de que cada plano deve *preparar, condicionar* o seguinte, contendo um elemento que pede uma resposta (interrogação do olhar, por exemplo) que o plano seguinte irá satisfazer.

A montagem (ou seja, a progressão do filme, em suma) obedece, assim, exatamente a uma lei de tipo dialético: cada plano comporta um elemento (*apelo* ou *ausência*) que encontra resposta no plano seguinte: a tensão psicológica (*atenção* ou *interrogação*) criada no espectador deve ser satisfeita pela seqüência dos planos. A narrativa fílmica surge então como uma série de sínteses parciais (cada plano é uma unidade, mas uma unidade incompleta) que se encadeiam numa perpétua superação dialética.

Em face dos aspectos que analisamos até o presente momento, observamos que em *Abril Despedaçado* os desdobramentos da narrativa se dão, principalmente, pela construção da

montagem. A dialética entre os planos e as seqüências faz parte do processo de narração e de criação do filme. Segundo vimos afirmando, tudo se encontra interligado, encadeado; cada plano prepara o espectador para o plano seguinte e, ao mesmo tempo, dialoga com o plano anterior. Portanto, ainda que o sangue se restrinja a aparecer nas camisas, a idéia, a imagem mental do sangue, “da sangueira em torrente, do sangue de várias gerações, sangue velho misturando-se a sangue novo” (palavras do feitor do sangue, personagem do romance *Abril Despedaçado*) percorre as cenas do filme. O drama de Orestes, o desejo de vingança de Clitemnestra, o clamor das Fúrias vingadoras, a incitação além túmulo de Agamêmnon, um tecido maculado de sangue continuam vivos, porém ressignificados nas tragédias albanesa e brasileira. O sangue não é o mesmo, porém os conflitos, os dramas e a tragédia humana o são.

A camisa manchada de sangue ainda aparecerá cumprindo o seu ciclo na propriedade dos Ferreira. Temos agora a camisa de Isaías Ferreira em torno da qual todos os membros da família encontram-se reunidos seguindo o ritual ancestral. Gostaríamos apenas de registrar o fato de a geração mais nova da família Ferreira, assim como também os mais jovens da família Breves (Tonho e Pacu), já começam a não mais seguir religiosamente os ritos daquele universo construído em torno da vingança. Embora a camisa ainda estivesse visualmente vermelha, a viúva e Mateus afirmam ao patriarca da família Ferreira que a camisa já havia amarelado.

Para finalizar, nos deteremos em um plano cuja estrutura já chegamos a comentar na análise da imagem estática da bolandeira. Trata-se do plano no qual aparece a camisa de Isaías Ferreira estendida em um varal contra um céu azul e uma lua cheia.

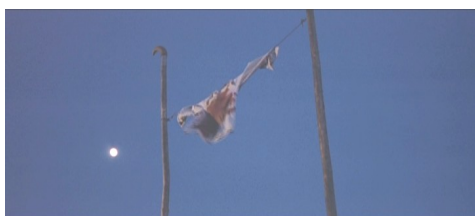


Figura 18: Plano de cobertura: A camisa manchada de sangue de Isaías Ferreira e a lua cheia.

Roteiro:

A lua [Ext./ Noite]

A lua cada vez mais cheia anuncia o fim da trégua. A camisa de Isaías flutua ao vento.

A esse plano, seguindo a denominação de Martin (2003), chamaremos de plano de cobertura. Relembrando, esse plano é um caso especial e “representa uma interrupção momentânea do fluxo dramático pela inserção de uma imagem fixa e neutra, destinada a evitar um salto de imagem entre dois movimentos” conforme Martin (2003, p. 91). É um plano em forma de

natureza-morta que tem por finalidade introduzir o cenário da seqüência seguinte indicando uma mudança de tempo e espaço. De fato, o plano estático da camisa e da lua insere-se entre a seqüência em que Tonho, juntamente com Clara e Salustiano, participa dos festejos de Ventura e da volta de Tonho a Riacho das Almas.



Figura 19: A montagem dos planos: festejos de Ventura / plano de cobertura / retorno de Tonho ao ciclo da bolandeira.

Já ao final da seqüência de Ventura, quando Clara é chamada por Salustiano, começamos a escutar o canto das rezadeiras que continua a acentuar-se no plano de cobertura. O canto que liga as duas seqüências funciona como um chamado para que Tonho volte ao seu mundo, a seu ciclo. A camisa lembra que há um sangue a ser vingado e este é o de Tonho, por isso ele volta à bolandeira, a honra o chama.

Este plano de cobertura, ainda que apareça muito rapidamente traz consigo uma idéia que merece ser discutida: é a idéia do tempo cíclico e do eterno retorno. Tanto a lua cheia como a camisa ensangüentada marcam um tempo cíclico da maior importância no universo dos Breve e dos Ferreiras. A lua marca o tempo através de suas fases (lua cheia, quarto crescente, quarto minguante, lua nova, lua cheia...) e a camisa tem a marcação temporal baseada na mudança da cor do tecido (assassinato, camisa manchada de sangue estendida no varal, sangue vermelho, sangue amarelado, novo assassinato...). Esse tempo cíclico, conforme já chegamos a comentar, é característico das sociedades tidas como arcaicas e/ou tradicionais. Por meio da repetição desses ritos *ad infinitum*, as sociedades representadas

tanto no livro como no filme, renovam constantemente seus ciclos num processo de eterno retorno. É necessária a repetição para que não haja mudança. A lua e a camisa trazem consigo, muito claramente, essa idéia da repetição.

No livro *Abril Despedaçado* o novo assassinato acontece (a morte de Gjorg) o que fará com que a camisa de mais uma vítima seja estendida, e mais uma morte ocorra e assim, acontecerá ininterruptamente até que um dos clãs seja exterminado por completo. Por outro lado, no filme *Abril Despedaçado*, com a morte de Pacu, uma camisa manchada de sangue não mais será estendida no varal. Mediante o gesto de auto-sacrifício do menino o ciclo é quebrado. É a respeito da quebra desse ciclo que realizaremos a seguir alguns comentários.

3.3.2.1 O sangue reconciliador

Na análise que realizaremos agora, seguiremos com outras discussões que tratam do sangue. Porém, ao contrário dos outros sangues que serviram de instrumento para as novas vendetas, este funciona como estagnação da *machina fatalis*.

Para discorrer acerca desse sangue reconciliador, será necessário centrarmos na construção da figura do menino, o filho caçula da família Breves.

Ainda no início do filme começamos a perceber o personagem do menino como uma excrescência, como um ser que se encontra à margem do universo ao qual pertencem os Breves; um universo sério, pesado, escuro, recoberto pelas sombras de antigos e de novos mortos e pela sombra da própria morte. Nesse ambiente, as palavras são escassas e secas; tudo nele parece estar estático e imóvel. A única coisa que possui movimento é o ciclo da bolandeira.

Contraopondo-se a essa realidade, temos o menino: ele “é o único que de alguma forma, domina a palavra, e a utiliza para projetar-se no território dos sonhos e da imaginação” (*Carta aos amigos de Abril*). Sua imaginação e sua palavra fazem com que ele veja além, muito além das cercas e das montanhas que fazem parte do horizonte dos Breves; o menino sonha com o dia em que uma sereia saiu do mar e foi em direção ao sertão e, chegando lá, ela

Roteiro:

viu o juazeiro, as vaca, as montanha, o capim ... e quando ela olhou pra cima da casa de rapadura, viu o galinho do pescoço pelado cantando pra ela. Ah, ela se engraçou, e foi vendo, e viu as mula, as cana, a bolandeira. Ela achou tudo lindo, mas o que ela gostou mesmo foi quando ela viu o menino.

Em meio às cores áridas do sertão, e ao negro que envolve as casa dos Breves, o menino pinta, ilumina o seu mundo com o colorido dos objetos que povoam o mar. Sonho, realidade e ficção encontram-se intrinsecamente ligados no mundo de Pacu, não existindo nenhum tipo de fronteira entre eles.

Por saber utilizar-se da palavra, é Pacu quem narra a história dele (menino), de seu irmão (Tonho), e de uma camisa no vento. Aliás, o menino tanto fala, como vê mais do que o normal/do que o permitido, pois é o único que consegue enxergar o mundo além da *desrazão* dos Breves e dos Ferreiras; por isso, tem plena consciência de seu não-pertencimento a essa terra onde a loucura e a desmedida, geração após geração, cegou a todos:

Roteiro:

Menino [em off] Pra chegar nos Ferreira, Tonho vai pisar em chão que já foi nosso. (...) Os Ferreira tomaram, e nós tomamos dos Ferreira... Agora é deles de novo. Foi assim que começou a briga. Pai diz que é olho por olho. E foi olho de um, por olho de outro... olho de um, por olho de outro... que todo mundo acabou ficando cego.

É por não se adaptar e não aceitar o ambiente opressor que o cerca, que o menino “Choca-se com o mundo da tradição, da repetição, choca-se com o ciclo da violência que não cessa” (*Carta aos amigos de Abril*). Vários indícios nos vão apontando, no decorrer do filme, para mostrar que esse ambiente é sufocante demais para o menino. Walter Salles compara-o a um sismógrafo da atividade irracional daqueles que o cercam; é possível ver nos olhos do menino a *desrazão* dos outros.

Ainda que se utilize da palavra, é por meio do olhar, dos não-ditos, dos implícitos que Pacu nos vai narrando a terrível e ao mesmo tempo bela história que se passa entre ele, seu irmão e uma camisa no vento. Tanto seus gestos, quanto seus olhares, são dotados de uma ternura racional e firme. A *secura* e *aridez* da paisagem que o circunda reflete-se em suas palavras, gestos e olhares, sem contudo tirar-lhe a inocência e a pureza de menino sonhador.

Esse olhar do menino guia-nos, pois, na construção desse universo de brigas, de sangue e de *desmedidas*. “O filme que Walter Salles encontrou é, antes de tudo, a história de dois irmãos. Por isso, quando já tinha um corte próximo do definitivo, resolveu transformar o menino Pacu no narrador da história” (BUTCHER & MÜLLER, 2002, p. 188). Sendo o menino o narrador-personagem, a construção da narrativa vai-se construindo através do olhar que ele imprime ao mundo que o cerca. Num ambiente onde as palavras são escassas, os olhares dos outros personagens também fazem parte, é claro, da construção da narrativa; no entanto, é o olhar de Pacu quem dá o tom ao filme, mudando até mesmo o desfecho que se esperava ao final da história.

Esse desfecho, no entanto, ainda que cause uma certa surpresa ao espectador vem sendo construído, paulatinamente, no transcorrer do filme através de duas idéias centrais que caracterizam o personagem Pacu: sua não-aceitação ao ambiente opressor que o cerca e o amor incondicional que tem pelo irmão Tonho. Essas duas idéias culminam no auto-sacrifício do menino para quem a morte era a única saída possível diante da realidade tão seca, cinza e amarga que se deparava à sua frente. (BUTCHER & MÜLLER, 2002, p. 188)

Abril Despedaçado havia estabelecido sua principal força dramática num elo fraternal tão forte que seria capaz de romper com um secular ciclo de violência. Assim a primeira imagem do filme não foi mais a de uma camisa manchada de sangue pendurada no varal – que aparece em seguida -, mas a do menino Pacu, caminhando, de costas com o chapéu do irmão na cabeça. Dessa forma o filme ganhou uma estrutura circular como a do livro, apesar de o desfecho ser radicalmente diferente.

A estrutura do filme, conforme vemos na citação, ainda que seja circular, apresenta um movimento de espiral e o ciclo se abre; Tonho termina de frente para o mar, um dos grandes símbolos da renovação, do movimento constante, do infinito... O auto-sacrifício capaz de ocasionar a quebra de um ciclo ancestral faz da obra de Walter Salles uma grande (re)construção e (re)criação da obra literária de Ismail Kadaré, que encontramos em *Carta aos amigos de Abril*, conforme transcrevemos

As tragédias se alimentam de sangues que devem ser cobrados, de ultrajes que devem ser vingados, de assassinatos que não serão esquecidos. A morte violenta é portadora de uma estética e de uma consciência do trágico, dois elementos igualmente necessários a esta forma de arte dramática. Em contraponto, os gregos também introduziram na tragédia uma das aspirações maiores do gênero humano: a superação da morte, do destino. É disto que também fala o nosso filme.

A obra de Walter Salles, de acordo com o que nos indica esse fragmento da Carta, é mais uma das pontes que procura realizar com a tragédia grega, na qual trabalha com a superação da morte e do destino mediante o personagem menino, que é inserido no filme para “desarrumar o arrumado fazendo com que o sertão vire mar”.

O diretor realiza a tradução do elemento trágico sangue; contudo, ao realizar sua tradução, Walter Salles redimensiona esse elemento trágico não apenas recorrendo ao sangue que serve de instrumento para novas vendetas, mas também evocando o sangue reconciliador. Atentemos ainda para o fato de que nem o menino morto, nem o seu sangue são mostrados. Tudo o que é necessário sentir e compreender nos é passado através do sofrimento de Tonho e do desespero do pai e da mãe. A seqüência da morte de Pacu nos mostra que a sugestão de uma cena é muitas vezes mais marcante do que uma exposição explícita. Nas tragédias, inclusive, crimes hediondos e cadáveres não eram mostrados em cena, apenas sugeridos.

Das análises empreendidas, mais uma vez observamos a ressignificação e a recriação sofridas pelos elementos trágicos traduzidos para o filme. A respeito das inter-relações entre o filme e o livro *Abril Despedaçado*, Avellar (2007) nos oferece um comentário que resume muito bem a maneira como encaramos o processo tradutório aqui analisado: “O filme não conta a mesma história do livro, conta uma outra, vizinha, resultado de um conflito idêntico – ou conta a mesma história, que se repete de modo diferente”. (AVELLAR, 2007, p. 225)

3.3.3. O conflito trágico

A eterna luta entre as luzes e as trevas; deuses velhos lutando contra os novos deuses; o embate entre as velhas e as novas gerações; o escuro da noite contra o brilho enlouquecedor da neve que ronda as páginas de Kadaré; o negro que envolve os Breves contra a explosão de cores dos artistas mambembes; fábula e realidade; o tempo que o herói já viveu e o tempo que lhe resta para viver; uma lua minguante (metade branca, metade escura) marca a passagem inexorável do tempo; o desejo de viver e a resignação de morrer; o desejo de fuga e a obrigação com a morte; um rosto pálido contra uma tarja negra; um abril despedaçado, metade vivo, metade morto.

A descrição acima realizada relaciona-se com o terceiro e último elemento que analisaremos neste trabalho. Trata-se do conflito trágico. Seguindo o percurso que realizamos até então, recorreremos mais uma vez à trilogia da *Oréstia* para fundamentarmos a análise desse elemento trágico de suma importância nas narrativas dos *Abris*.

A angústia, a incerteza, a dualidade e o conflito estão diretamente ligados à condição ontológica do homem; todas essas características refletem-se nas tragédias e em obras detentoras de elementos trágicos. Num primeiro momento de nossa análise buscaremos mostrar algumas formas pelas quais esse conflito apresenta-se na *Oréstia*. Salientamos que ao iniciarmos a análise de nosso *corpus* será possível perceber os vários pontos de contato entre os conflitos trabalhados na obra de Ésquilo e os conflitos desenvolvidos nas obras de Kadaré e de Walter Salles. Nesta análise, nos deteremos, mais especificamente, na peça *Eumênides*, pois é nela que se trava o grande embate entre os velhos e os novos deuses.

Começemos, então, pela observação do contraste entre o claro e o escuro, entre a luz e as trevas que se pode conferir em algumas passagens da trilogia. Ao lermos as peças

percebemos os personagens inseridos em zonas ou densamente escuras ou densamente iluminadas. São muitas as imagens, nas peças, que mostram o choque entre o claro e o escuro.

Logo no início da peça *Agamêmnon*, estamos num cenário cuja noite é densa. A sentinela que está no alto do palácio dos Atridas, envolvida na noite, espera pelo “fogo sinaleiro” que dará notícia da queda de Tróia e, conseqüentemente da vitória dos gregos. Então, eis que finalmente uma luz tênue ao princípio e depois mais forte aparece. “Sentinela: É o sinal! É o sinal! Meus próprios olhos vêm! / Eis a noturna luz que mudará decerto / a treva em pleno dia!” (ÉSQUILO, 1991, p. 29-30). Adiantando alguns pontos de nosso comentário, a luz significa o rei Agamêmnon, enquanto que a treva simboliza a rainha Clitemnestra, que governa o palácio juntamente com o amante Egisto na ausência do rei. A respeito da luz benfazeja que aparece trazendo com ela a notícia da vitória dos gregos, Clitemnestra comenta: “Faz muito tempo que se ouviu meu grito alegre / de triunfo, quando o fogo nítido das trevas / primeiro deu a conhecer o fim de Tróia / apregoando a sua ruína e rendição” (ORÉSTIA, 39). Sobre o retorno do rei Agamêmnon a seu reino, o Arauto comenta: “Trazendo luz à trevas Agamêmnon volta / por vossa graça e para o bem de todos” (ÉSQUILO, 1991, p. 36). Mais uma vez aparece a oposição entre a luz (Agamêmnon) e as trevas (Clitemnestra). Cassandra, sentindo que o seu fim aproxima-se naquele palácio envolto em trevas, fala angustiada: “Quanto fogo (quanto!) avança para mim!”. (Ibid, p. 65)

Esses exemplos foram retirados da peça *Agamêmnon*. As outras duas peças estão repletas de outros exemplos, mas por ora nos restringiremos aos acima citados. Todas essas passagens reforçam e simbolizam os grandes conflitos sob os quais estrutura-se a trilogia esquiliana. Tais conflitos travam-se entre: o matriarcado (representado por Clitemnestra) e o patriarcado (representado por Agamêmnon); os deuses antigos (as Fúrias vingadoras) e os deuses novos (a tríade olimpiana composta por Zeus, Apolo e Atena); as trevas e a luz; a terra e o céu; a justiça arcaica (a lei do Talião) e a nova justiça (instituída no Areópago pela deusa Atena).

Se de um lado temos Clitemnestra, a mãe inconformada com o sacrifício da filha, de outro temos Agamêmnon, o rei forte e viril que acima de questões pessoais coloca as questões do povo, do coletivo. Enquanto Clitemnestra, dando seguimento à maldição dos Atridas, faz justiça com as próprias mãos, manchando-as com o sangue do marido, este, por sua vez, enviará d'além túmulo o vingador de seu sangue. Esse vingador, conforme já comentamos em momentos anteriores, é o herói Orestes que, após cometer o assassinato da própria mãe com a aprovação do deus Apolo, sofrerá a perseguição das implacáveis Erínias. A partir do assassinato cometido por Orestes, um novo cenário vem configurar-se nessa

história das cadeias de sangue. Ao colocarem-se ao lado da causa de Orestes, os novos deuses entram em conflito com as deusas instigadoras da vingança cometida contra uma *persona sanguine coninctae*, as Erínias ou Fúrias vingadoras. Enquanto Apolo deseja resguardar Orestes das implacáveis Fúrias, estas tentam perseguir o herói, instigadas pelo fantasma de Clitemnestra. Atentemos para o fato de que elas (as Erínias) fazem parte da Primeira geração dos deuses cujos integrantes são considerados como velhos ou antigos; há ainda a Segunda, a Terceira e, por fim a Quarta geração que é a dos deuses novos, dos olímpianos, presidida por Zeus todo-poderoso, o rei dos deuses e dos homens, que triunfa resplendorosamente em sua glória de luz. Opondo-se à luminosidade dos novos deuses que têm como morada o céu luminoso e que vêm revelar aos homens as novas leis, encontramos as Erínias, deusas ctônias³³, que têm como morada escuras profundezas da terra e que continuam a guiar-se por meio de leis primitivas. (BRANDÃO, 1958, p.26)

O antagonismo é patente: de um lado, o antigo passado, o *ius poli*, a *thémis*, a lei de talião, são as trevas; de outro, como advogado de Orestes, Apolo encarna o direito novo, o *ius fori*, a *dike*, ou seja, a luz. Em suma, o direito dos deuses antigos, que habitavam as trevas do Hades, está prestes a ser substituído pelo direito dos deuses novos, que habitam os píncaros inundados de luz do Olimpo [...].

Dadas as explicações a respeito, mais uma vez das Erínias, voltemos à trilogia da *Oréstia*. Sendo a reconciliação uma constante do teatro esquiliano, citemos as inquietações do Coro das *Coéforas*, narradas por Ésquilo (1991, p.137)

Consuma-se a terceira tempestade / neste palácio de nossos senhores, causada por seus próprios habitantes. / Os filhos de Tiestes, inda infantes, mortos e devorados num banquete / iniciaram a seqüência horrenda / de nossas amarguras; em seguida / foi morto o comandante dos Aqueus, / um rei assassinado torpemente / enquanto se banhava descuidoso. / Agora, na terceira vez, chegou / -como direi?- o fim? A salvação? / Onde se deterá, ou findará, / a Ira precursora da Vingança?

Também Ésquilo (ibid., p.167), nos apresenta a deusa Atena que institui as novas leis por meio do Areópago.

[...] Enquanto o tribunal / estiver reunido, faça-se silêncio, / pois a cidade terá de escutar as leis / que aqui e agora crio para persistirem / até o fim dos séculos; graças a elas / estes juízes poderão fazer justiça.

Depois de instituído o tribunal, as Erínias entram em um terrível estado de cólera, prometendo jogar pestes, doenças e desgraças sobre a cidade de Atenas, caso as leis antigas (das Erínias) não prevalecessem no julgamento de Orestes, fazendo com que ele cumprisse seu crime de

³³ As divindades ctônias são aquelas ligadas às profundezas da terra, ao Hades; em oposição à ctônias temos as divindades Urânicas que são aquelas ligadas às alturas celestes.

acordo com as leis guardadas e repassadas por suas tradições. Grande diplomata que era Atena, esta consegue apaziguar as Erínias transformando-as nas Eumênides, eufemismo que significa benevolentes; com essa transformação, temos o término das vinganças insanas que levavam o homem à destruição em cadeia. (ÉSQUILO, 1991, p. 186)

Coro (formado pela Eumênides): Jamais possa a discórdia insaciável /
vociferar possessa na cidade, / e o pó da terra nunca mais absorva / o sangue
escuro de seus próprios filhos / por causa de paixões inspiradoras / de lutas
fatricidas oriundas / da ânsia irresistível de vingança / que leva os homens à
destruição! / Possam as criaturas, ao contrário, trazer contentamento umas às
outras, / unânimes no amor e no rancor! / Esta é a cura de males sem número /
que afligem a existência dos mortais.

No tocante a Orestes, este é absolvido pelo famoso voto de Minerva. Essa absolvição marca definitivamente o início de um novo tempo.

Esclarecemos, enfim, que, o drama de Ésquilo mostra, do início ao fim, a luta entre a maldição familiar (o direito do *guénos*) e o novo direito que, sem negar a maldição familiar, vem a estabelecer novos cânones jurídicos. De agora em diante, é o Areópago a instituição encarregada de legislar acerca dos crimes de sangue. Com a vitória de Zeus, Apolo e Atena, o tempo das luzes é instalado, e Orestes passa a ser o primeiro réu dos crimes de sangue a ser agraciado por essas luzes.

Antes que finalizemos nosso trabalho, parece-nos, ainda, importante chamar a atenção sobre mais um ponto de nossos comentários sobre a *Oréstia*. Esse ponto diz respeito ao personagem Orestes, o herói que “lutando na sombra, / soube aplicar o castigo devido” (ÉSQUILO, 1991 p. 132). Este herói ainda que tenha sido instigado pelo ciclo de sangue a que pertence, pelo pai e pelo deus Apolo a matar a própria mãe, age por sua vontade; Orestes tem consciência de sua parcela de culpa no assassinato de Clitemnestra e sabe, portanto, que deve expiar o crime cometido (O que não acontece com Gjorg e Tonho, personagens que não entendem a razão de seguirem com os crimes do ciclo de sangue). Embora tenha o Orestes indagado momentos antes de cometer o crime: “Ah! Pílates! Que faço? Mato a minha mãe?” (ÉSQUILO, 1991, p. 128), o Destino acaba por cumprir-se pela ação de Orestes: “Clitemnestra: Tudo foi obra do destino, meu filho! / Orestes: Então é o destino que te mata agora!” (Ibid., 1991, p.129). Ainda que tenha plena consciência das desgraças que o aguardam assim que cometer o crime contra a própria mãe, caso não cumprisse a vingança, as misérias e, principalmente, a vergonha que se abateriam sobre Orestes seriam muito piores, pois nesse caso sua honra seria denegrida. (ÉSQUILO, 1991, p.102-103)

O dardo negro dos infernos, quando o invocam / os mortos consangüíneos –
cólera, delírio / ou pesadelos vindos do fundo da noite -, / agita e enlouquece
os filhos negligentes / até conseguir expulsá-los da cidade / com as carnes

ultrajantemente laceradas / por um irresistível agulhão de bronze. / E a criatura que faltasse a tais deveres, / disse-me o deus, jamais poderia beber / na taça em que todos os membros da família / fazem as libações; a ira de seu pai, / embora imperceptível, afastá-la-ia /do altar comum; ninguém jamais a acolheria / nem lhe ofereceria o leito; finalmente, / desprezada por todos, sem um só amigo, tal criatura morreria na miséria / de um mal que a aniquilaria sem remédio.

Em face de tais circunstâncias, antes a perseguição insana das terríveis Erínias que o ultraje e a vergonha de não ter vingado o sangue do pai, porque a honra encontra-se acima de todas as dores, males e sofrimentos que poderiam ser acarretadas ao herói.

Se na trilogia esquiliana o conflito, a cisão, e o choque são elementos marcantes das peças *Agamêmnon*, *Coéforas* e, especialmente, nas *Eumênides*, Kadaré vale-se uma vez mais destes elementos trágicos para construir sua própria tragédia albanesa. O livro *Abril Despedaçado* encontra-se marcado também por contrastes, choques e embates. Para mostrar, por exemplo, a oposição entre o universo real e o universo mítico criado por Kadaré, um avião passa por cima das montanhas do Rrafsh lembrando que existe um mundo lá fora que segue sua história: “Tudo em volta era ermo e abandonado. Pensou escutar o estrondo de um trovão longínquo e ergueu a cabeça. Um avião solitário flutuava vagarosamente entre as nuvens” (KADARÉ, 2001, p. 36). Bessian relata-nos a existência em um mesmo país de leis modernas e arcaicas convivendo lado a lado. (KADARÉ, 2001, p. 71)

O Rrafsh é a única região da Europa que, sendo parte de um Estado moderno, repito, parte de um Estado moderno europeu, e não um refúgio de tribos primitivas, rejeitou as leis, as estruturas jurídicas, polícia, os tribunais, em suma, toda a máquina estatal. Rejeitou, entende? Já os teve e os rejeitou para substituí-los por outras leis, morais – tão completas que obrigaram a burocracia dos ocupantes estrangeiros e mais tarde a administração do próprio Estado independente albanês a reconhecê-las e a dar autonomia ao Rrafsh, ou seja, a quase metade do reino.

Ou seja, vemos claramente nessa passagem que a região onde vive Gjorg é regida por antigos códigos, pela ancestral lei do Talião. Sob a força do olhar de uma mulher que traz os ares da cidade e da modernidade, leis eternas desmoronam-se/corroem-se lentamente. (KADARÉ, 2001, p. 127)

Qualquer um se assombraria ao ouvir que ele, Mark Ukaçjerra, que tão poucos temores sentira na vida, mesmo diante de coisas que intimidavam os mais audazes, sentira medo de uma mulher. No entanto, era exatamente isso. Ele sentira medo dela. A mulher punha em dúvida o que se dizia à mesa de jantar. Logo se via, só por seus olhos. Uma parte do que seu senhor, o príncipe, dissera, e que para ele eram leis eternas, perdia a força, desmoronava de manso, arruinava-se assim que deparava com aqueles olhos. [...] E logo diante de quem! Diante de uma mulher! Mulher não, bruxa, ela havia de ser. Bela como as ninfas dos bosques, mas uma ninfa do mal.

Um jovem que apesar dos seus 26 anos, já carrega nos ombros um peso ancestral: “Tinha 26 anos, e era a primeira vez que seu nome ocupava os fundamentos da vida. [...] Seu nome, Gjorg, pareceu-lhe repentinamente muito velho e pesado, com letras entalhadas, eivadas de musgo, no arco de uma igreja”. (KADARÉ, 2001, p.14)

Todos esses conflitos e contrastes que expusemos estão presentes durante toda a narrativa de Kadaré, mas é principalmente sobre o jovem albanês e seu abril despedaçado que se concentra o conflito trágico do romance. Kadaré constrói um personagem em constante conflito com o mundo que o cerca e consigo mesmo. Desde o início da narrativa, quando Gjorg ainda se encontra na tocaia à espera de Zef, o desejo de fugir assoma-lhe o ser. Esse desejo de fuga acompanha-o até o fim da narrativa, fazendo com que ele até saia da estrada de *bessa* à procura de sua ninfa das montanhas³⁴.

Quando mata Zef, Gjorg demonstra a possibilidade de haver uma ínfima esperança de que a vítima voltasse à vida. Nesse momento fica claro a falta de entusiasmo e vontade de Gjorg em matar a sua vítima. Não deseja cometer o crime, mas consuma-o. Da mesma forma, não deseja ir ao almoço fúnebre, mas comparece ao evento obrigado pelo pai. Deseja fugir, mas não foge. Opta por permanecer em seu *Abril Despedaçado*, pois não há saída fora do *Kanun*. Ainda que Gjorg tente desprender-se do código ancestral, fora deste só haveria a vergonha e o ultraje. (KADARÉ, 2001, p. 46)

Todos os caminhos se fechariam para ele. Nem o enfrentamento do castigo nem nenhum outro sacrifício o salvariam. O café servido sob o joelho, que o aterrorizava mais que qualquer outra coisa, espreitava-o de algum lugar do futuro. Todas as portas, exceto uma, estavam fechadas para ele. “A vergonha só tem saída no *Kanun*”, rezava um dito. A única porta aberta para ele era matar alguém do clã dos Kryeqyq.

Assim como Orestes, Gjorg prefere submeter-se às conseqüências que hão de surgir de seu crime do que enfrentar a vergonha de tomar “o café servido sob o joelho”. Neste ponto é importante que chamemos a atenção mais uma vez para o fato de que mesmo havendo uma força maior que rege a vida de Gjorg, bem como a vida de todos os habitantes do Rrafsh, o herói de *Abril*, embora coagido, age por suas próprias mãos. Entretanto, diferentemente de Orestes, Gjorg não sabe qual é a sua culpa, não entende o motivo de matar alguém que nunca lhe fez nada, que não lhe diz respeito. O rito que pratica está para ele esvaziado de sentido, e é nesse vazio que se instala o conflito trágico em seu ser.

³⁴ Essa ninfa das montanhas à que fazemos referência no texto trata-se da personagem Diana, esposa do jornalista Bessian Vorps, por quem Gjorg apaixona-se. Ela viaja juntamente com o esposo pelo Rrafsh em uma carruagem preta. Quando Gjorg recebe a informação do transeunte de que havia uma carruagem preta passando do outro lado da estrada, Gjorg na ânsia de rever a sua ninfa das montanhas, sai da estrada de *bessa*.

No caminho da *Külle* de Orosh, quando Gjorg vai pagar seu tributo do sangue, as regras do *Kanun* invadem-lhe a mente como uma correnteza que tudo arrasta. Não deseja pensar nessas regras, mas elas estão impregnadas em sua mente: “Mesmo sem ele querer, as palavras vinham à sua cabeça, como as ditas pelo padre na missa dominical [...] Ele queria dar um basta naquilo, mas não teve coragem. Abaixou a cabeça e continuou andando, no mesmo paço”. (KADARÉ, 2001, p. 28). Ainda durante a caminhada, conforme narra Kadaré (2001, p. 29)

Sorriu. Não ter outra vida até o dia de matar. Depois, logo depois, assim que ele próprio fosse designado para morrer, aí começaria sua vida.
“Ah”, disse quase em voz alta, mas no mesmo instante se sentiu culpado, e como que se punindo pela rebeldia, dirigiu o pensamento para as regras da morte.

Se por alguns momentos Gjorg vivencia sua situação bela e terrível de frente, suportando tudo. (KADARÉ, 2001, p. 34-35)

O principal era o que transcorria no seu íntimo e que era a um só tempo belo e terrível. Nem ele mesmo saberia descrevê-lo. (...) alegrava-se e se entristecia por qualquer coisa, ofendia-se, doía, enchia-se de felicidade ou de pena por coisas grandes e miúdas, até por aquela borboleta, aquela folha, a neve sem fim ou a chuva aborrecida daquele dia. Tudo o atingia de frente, mas a tudo ele suportava, e poderia suportar até mais, ainda que os céus desabassem sobre ele.

Há um instante em que o medo e a angústia invadem seu íntimo fazendo com que o herói tome plena consciência de sua situação trágica, do destino que se abateu em sua vida. (KADARÉ, 2001, p. 148)

Depressa, o mundo começou a derreter à sua volta, tudo apagou. Ficaram apenas ele e, diante dele, o amontoado de pedras, nada mais. Gjorg e a *murana*, completamente sós sobre a face da terra. Em meio a soluços quase gritou: “Mas por quê? Por que tudo isso tinha que ser?” A pergunta surgiu nua, como as pedras lá embaixo, doendo, oh, Deus, como doía, e ele tratou de se libertar afinal, de escapar, virar-se e ir tão longe quanto pudesse, longe dela, nem que fosse no inferno, contanto que não fosse ali.

Gjorg toma plena consciência diante da *murana* do destino terrível ao qual está amarrado, somando-se a isso a total ausência de sentido que vê em tudo que o circunda. Se num primeiro momento ele acredita poder suportar toda essa insensatez, diante da *murana* apavora-se com a tragédia que envolve sua vida. E é com essa consciência trágica que Gjorg segue seu caminho descontínuo, cheio de grandes lacunas e interrupções. É nesse caminho que Gjorg vai vivendo seu retalho de tempo que vai de 1º a 17 de abril, o seu abril despedaçado com uma metade branca e a outra negra. (KADARÉ, 2001, p. 21)

Não fazia meia hora que a bessa de trinta dias havia sido proclamada, e ele quase se acostumara com a idéia de uma vida irremediavelmente dividida em

duas. Chegava a sentir que ela sempre fora assim: um longo pedaço, de vinte e seis anos, com uma vida vagarosa, aborrecida mesmo, vinte e seis marços e abris, outros invernos e verões, e mais um pedaço, de quatro semanas, impetuoso, rápido como uma avalanche, com apenas uma metade de março e a outra de abril tal qual dois galhos quebrados cintilando na geadá.

Um outro ponto que gostaríamos de ressaltar diz respeito ao casal Bessian e Diana Vorps (livro), e ao casal Clara e Salustiano (filme) que aparecem, respectivamente, no livro e no filme, para fazer um contraponto ao desenvolvimento do drama de Gjorg e do drama de Tonho. A partir de um determinado ponto da narrativa, a história do casal e a de nosso herói trágico, entrecruzam-se nas montanhas do Rrafsh. A personagem Diana além de ser um elemento subversivo e danoso, já que sua presença parece colocar por terra a grandeza das leis que para Mark são eternas e incontestáveis, será também um elemento que suscita em Gjorg o desejo de ir além das fronteiras de seu povoado.

Para que possamos visualizar o contraponto que esses casais fazem nas histórias em que estão inseridos, retomemos as carpideiras albanesas e as rezadeiras nordestinas; conforme já vimos, elas possuem em suas respectivas narrativas a função de chorar e homenagear os mortos. Em razão dessa prática que lhes é atribuída simbolizam a morte. Em contraposição a essas mulheres, temos as figuras femininas de Diana e Clara que representam, por sua vez, a vontade, o prazer e a ânsia de viver. A presença dessas mulheres constitui uma importante virada na linha narrativa tanto do livro quanto do filme, visto que possibilita aos personagens Gjorg e Tonho o vislumbamento de uma vida fora do ciclo de sangue em que vivem. Por sua vez, as carpideiras e as rezadeiras se fazem presentes para lembrar que somente dentro do ciclo de sangue as vidas de Gjorg e de Tonho teriam sentido.

Diana e Clara não aparecem sozinhas, mas acompanhadas de seus respectivos companheiros; o de Diana, o escritor Bessian Vorps, e o de Clara, o artista mambembe Salustiano. Enquanto Diana e Clara contrapõem-se às figuras das mulheres que louvam os mortos, os casais formados por Diana e Bessian, e Clara e Salustiano, irão contrapor-se aos ambientes onde estão apenas de passagem. Estes representam os estrangeiros, os forasteiros que chegam para perturbar o transcorrer de ciclos imutáveis e ancestrais.

Sendo o conflito trágico um dos elementos mais característicos e marcantes das tragédias, tal elemento não poderia deixar de ser contemplado na tradução de Walter Salles. É por isso que a tensão e o conflito são igualmente trabalhados na obra do diretor. O filme *Abril Despedaçado* arquitetá-se-á, segundo revela o próprio diretor, na oposição entre estados diferentes. (Carta Aos amigos de Abril)

O filme se arquiteta na oposição entre estados diferentes. Entre a imobilidade e o movimento, entre o arcaísmo (o mundo dos Breves) e a modernidade (o que está além-porteira), entre o gregarismo (o apego a terra) e o nomadismo (os brincantes), entre a ordem impingida pelo pai e a desordem anunciada pelo menino, entre o tempo visto como repetição circular na bolandeira e o tempo suspenso da relação amorosa entre Tonho e Clara.

Para traduzir esse conflito, o diretor realiza um filme marcado constantemente pelo choque entre o claro e o escuro e pela intercalação entre estados de tensão e estados de relaxamento.

Para o trabalho com o choque entre o claro e o escuro, Walter Salles encontrará na pintura de Hildebrandt o conceito da fotografia do filme. (Entrevista com Walter Salles. Extras do DVD *Abril Despedaçado*)

Para definir o que deveria ser a imagem de *Abril*, nós partimos de alguns pressupostos muito específicos. Primeiro, nós nos inspiramos na pintura de Hildebrandt, que nós vimos na mostra dos 500 anos de descobrimento. Em Hildebrandt, o choque entre luz e sombra é muito mais violento do que em outros pintores viajantes que atravessaram o Brasil nos últimos séculos. E aquela violência da luz e a existência de zonas densas e escuras em cada um dos quadros foi uma fonte de inspiração muito clara pra gente.

Esse trabalho do choque entre as luzes e as sombras pode ser percebido nas duas figuras abaixo:

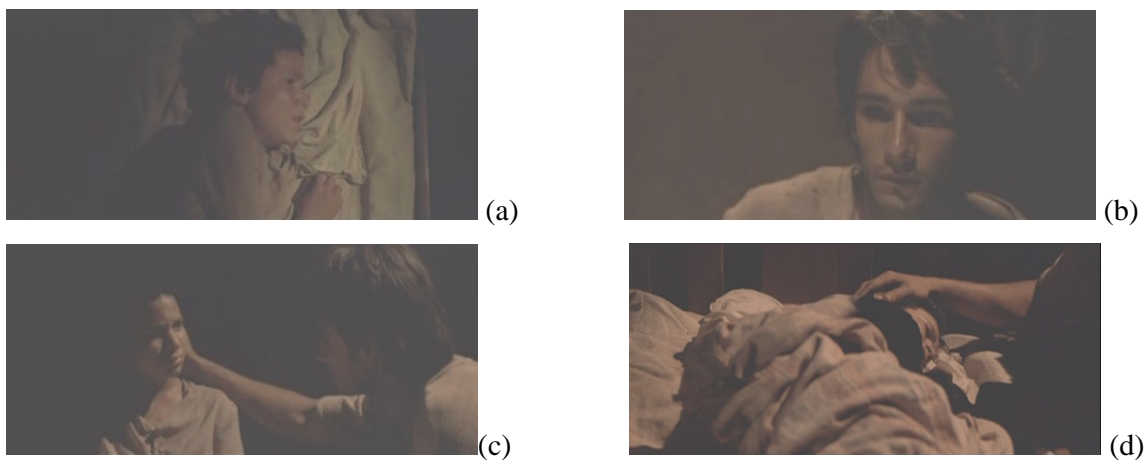


Figura 20: A escuridão que inunda o quarto dos irmãos

Pesadelo [Int./ Noite] Continuação

O menino continua sonhando o pesadelo. Acorda assustado. Tonho olha para ele, preocupado. O menino está atordoado, como se não soubesse o lugar em que se encontra. Ele articula as palavras com dificuldade.

MENINO Tonho, sonhei de novo com Inácio...

Tonho se aproxima do irmão. Tenta acalmá-lo.

Tonho [docemente] Deite um pouco. Deite, menino.

O menino se deita. Tonho acaricia a cabeça dele.

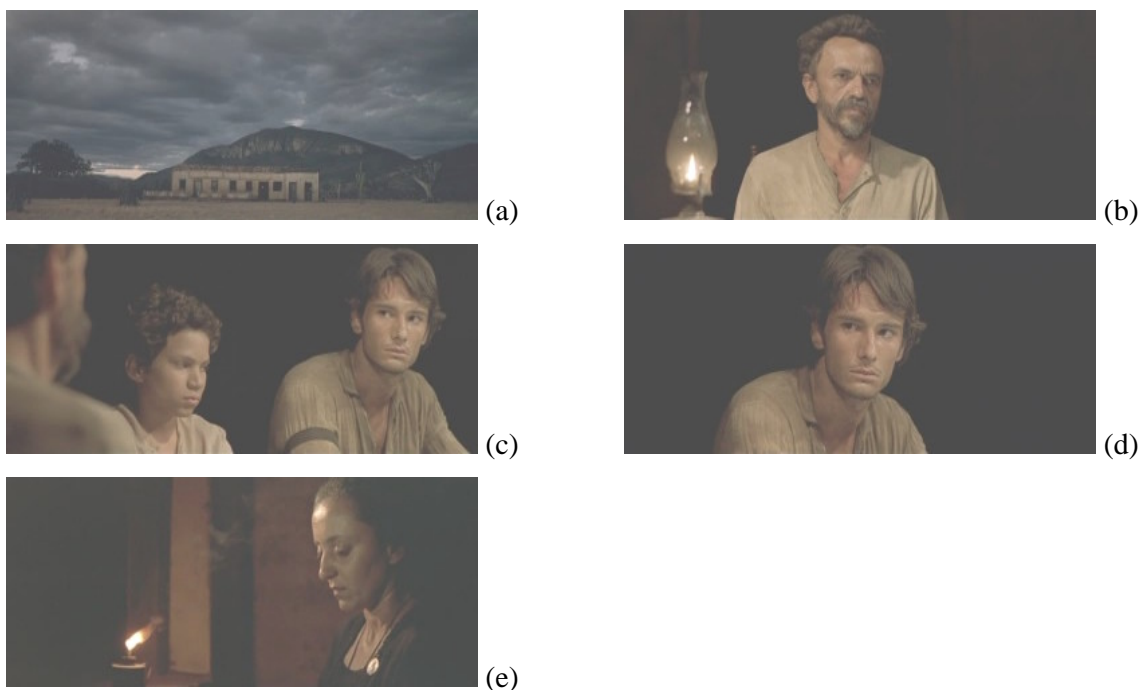


Figura 21: Última refeição à mesa dos Breves. Os personagens estão envoltos na completa escuridão

Casa dos Breves. O último jantar [Int./ Noite]

Na casa dos Breves: a família está em volta da mesa, em silêncio. Come-se pouco. Ouve-se apenas o ruído do mastigar. O menino olha para Tonho. Do ponto de vista do menino: vê-se o rosto de Tonho, novamente perdido nos pensamentos. O menino desvia o olhar, mais para baixo, e vê... O prato de Tonho com a comida pela metade. (...)

PAI [com algum afeto] Tonho, tu sabe que hoje é o fim da trégua. Daqui pra frente é a camisa quem decide. Tu não deve mais sair de perto de casa. Fique sempre junto de mim. E nunca esqueça a arma. Tonho aquiesce. A mãe demonstra sua preocupação. (...)

Nessas duas figuras podemos observar o contraste entre zonas iluminadas e zonas densamente escuras. A câmera objetiva nos vai mostrando personagens que transitam entre luz e sombra, “nela mergulham ou dela emergem” (Carta Aos Amigos de Abril). O que a iluminação nos permite ver são os personagens (a vida) rodeados constantemente por aquilo que não se pode ver, mas que se encontra à espreita (a morte). Segundo Martin (2003) “[...] a melhor utilização da cor não parece consistir em considerá-la apenas como um elemento capaz de aumentar o realismo da imagem” (MARTIN, 2003, p. 67). Se o filme não estava interessado em fazer concessões ao realismo, mas ater-se à verossimilhança da história, sem cair num simbolismo elementar, a utilização desses contrastes tem um eminente valor psicológico e dramático. Sua utilização (jogo claro/escuro) não é apenas uma fotografia do real exterior, mas exerce uma importante função expressiva e metafórica. (MARTIN, 2003, p. 71)

O contraste também é percebido por meio da intercalação dos estados de tensão e relaxamento. Essa intercalação é obtida com a introdução do núcleo dos brincantes (Clara e

Salustiano). Na seqüência seguinte, observamos o contraste entre a família Breves e o casal Clara e Salustiano. Estes últimos trazem a alegria e o prazer de viver, contrastando com a angústia do universo dos Breves:



Figura 22: O contraste entre a rispidez e a secura dos Breves contra a alegria e a leveza dos brincantes

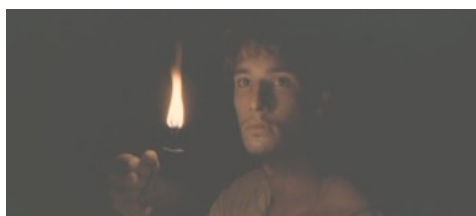
Como podemos observar nessas figuras o contraste entre os brincantes e os Breves é bem marcante. Aos diálogos curtos e secos dos Breves, a fala solta, livre e divertida dos brincantes; à fala ríspida do pai, a brincadeira e a despreocupação de Salustiano; ao ambiente negro e lúgubre que envolve os Breves, a clareza, a leveza e a alegria que envolvem o ambiente de Clara e Salustiano.

A oposição que há entre o núcleo dramático dos artistas mambembes e o núcleo dramático dos Breves se estabelece no filme por meio do figurino. Para a confecção das roupas no filme, Cao Albuquerque – figurinista – adotou o seguinte critério: “A paleta dos Breves seria definida pelos tons de terra; a dos Ferreira, por tons de verde, enquanto a dos brincantes traria uma explosão de cores”. (BUTCHER & MÜLLER, 2002, p. 107-108). O figurino de Clara destoa do figurino das demais figuras femininas do filme; estas como a mãe

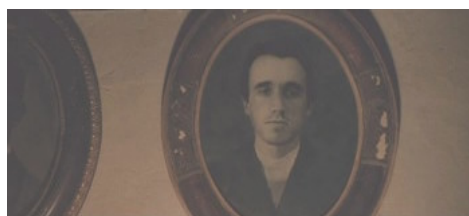
da família Breves, a viúva de Isaías e as rezadeiras aparecem sempre de negro como a lembrar a presença constante da morte rondando, enquanto Clara está sempre com roupas em tons claros ou coloridos como a lembrar a esperança e a presença da vida.

Salustiano destoa dos Breves não só pelo figurino, mas também devido à alusão que podemos realizar entre ele e o deus Dioniso. Tal alusão está centrada nos hábitos etílicos encontrados tanto em Dioniso como em Salustiano. O álcool que está associado à festa, à alegria, à orgia, à celebração da vida, à descontração. São esses elementos que não fazem parte da vivência dos Breves.

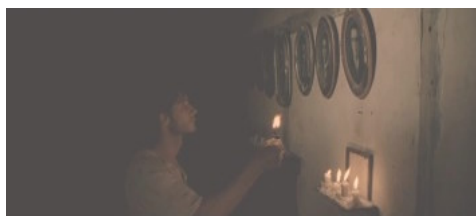
Vejamos agora um outro ponto também de grande importância para a construção do conflito. Se no livro *Abril Despedaçado* o conflito trágico centra-se no personagem Gjorg, no filme o personagem Tonho também traz esse conflito em seu ser. Assim como Gjorg, ele sofre com o fato de ter de cometer um crime contra alguém que não lhe diz respeito, sofre por estar preso a um ciclo do qual não vê como libertar-se. Sofre, enfim, porque a partir do momento em que comete a vingança, ingressa em seu abril despedaçado. Para a tradução desse conflito trágico em que está inserido o personagem Tonho, mais uma vez o diretor irá utilizar-se da iluminação.



(a)



(b)



(c)

Figura 23: O conflito de Tonho expresso no contraste de escuridão e luz

Casa dos Breves. Sala de jantar [Int./ Noite]

Tonho ilumina com um candeeiro fotografias de seus antepassados, mortos nas guerras de famílias. As fotografias estão dispostas lado a lado, na parede da sala de jantar. Tonho chega à última foto, a de seu irmão Inácio.

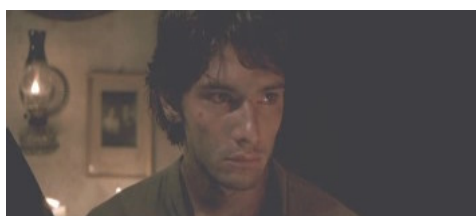


Figura 24: A angustia de Tonho no velório expressa no contraste entre a sombra e a luz

Na figura 23 temos Tonho completamente submerso na escuridão com um candeeiro a iluminar-lhe o rosto e as fotos de seus antepassados. Nessa seqüência temos a representação do conflito em que Tonho se encontra: ele vive em um estado de transição, pois não pertence ao mundo dos mortos, mas por outro lado sua passagem pelo mundo dos vivos está com os dias contados. A partir do momento que matou Isaiás Ferreira, Tonho passou a ter sua vida dividida em duas partes bem distintas: luz e escuridão. Na figura 24, também temos muito nitidamente a divisão do rosto de Tonho em duas metades: uma clara e a outra completamente escura. O conflito interior de Tonho também se fará presente no embate de gerações que se trava no filme, entre Tonho e o pai. Após retornarem da apresentação do circo, Tonho e Pacu são surpreendidos pela figura austera do pai:

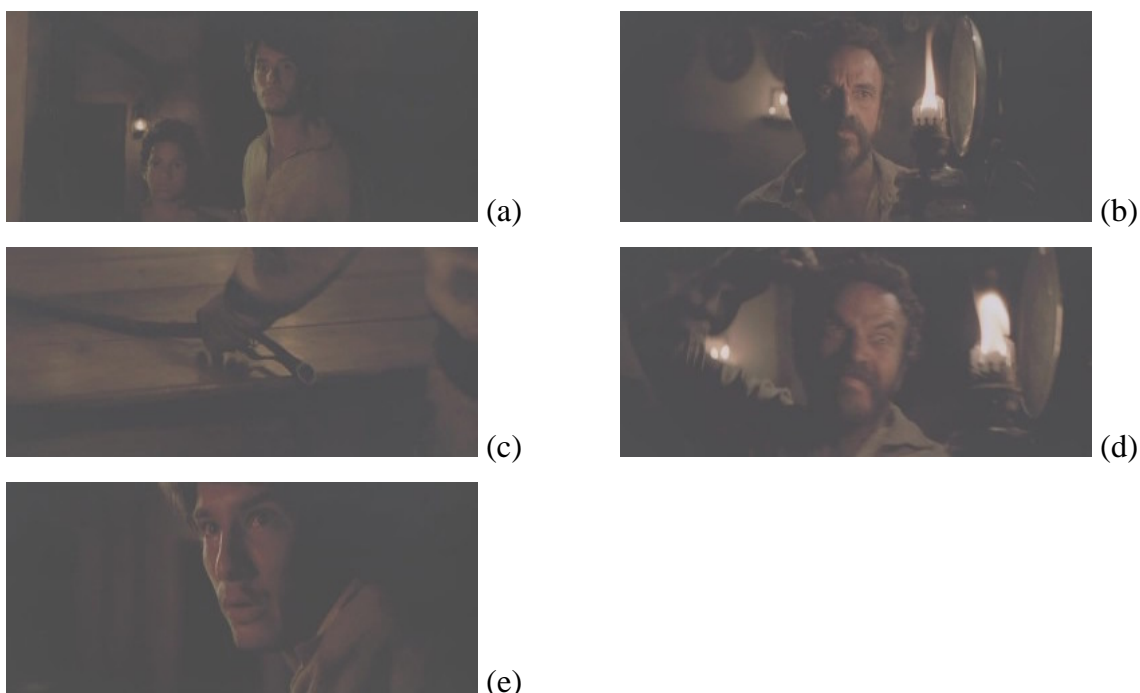


Figura 25: O conflito de gerações: pai e Tonho

Na casa dos Breves [Int. / Madrugada]

Tonho e o menino entram em casa.

MENINO Pára de mangar de mim, viu?

Eles são surpreendidos pela presença do pai que os espera com um candeeiro na mão. Eles estancam

PAI Onde tu levou o menino?

Silêncio

PAI [aumentando o tom] Onde tu levou o menino?!

Mais alguns segundos se passam. E Tonho enfrenta o pai com o olhar.

TONHO Pro circo.

PAI Pra onde?!

TONHO [com firmeza] Pro circo.

O pai agora se vira para o menino.

PAI [seco] Vai pro quarto, menino. Vai!

O menino sai.

PAI [em tom grave] Tu vai pras festa numa hora desta, Tonho? Tu perdeu o respeito pelos morto desta casa. Tu devia se guiar por Inácio, teu irmão mais velho.
 TONHO Se preocupe não. Já tô seguindo os passo dele.
 PAI Tu cala essa boca.
 TONHO O senhor me desculpa mas eu não vou calar não.
 O pai pega a vara a qual toca os bois e parte para cima de Tonho, ameaçando-o mais uma vez.
 PAI Cala essa boca
 TONHO [em on] Não calo.
 PAI [em on] Cala essa boca.
 TONHO [em on] Não calo.
 Vê-se agora o irmão, no quarto. Em off escutamos a vara atingindo o corpo de Tonho.
 PAI [em off] Cala essa boca.

Seguindo o exemplo do irmão caçula, Tonho tem coragem de pela primeira vez de enfrentar o pai. Vemos nessa seqüência, o primeiro passo de Tonho dado na direção de uma ruptura com o velho, com o passado morto (em todos os sentidos) dos Breves. O desejo por um novo tempo de luz que ocupe o lugar do tempo carcomido, preso às trevas e agarrado a velhas leis ancestrais, começa a delinear-se cada vez mais nitidamente nas atitudes do personagem Tonho, ele já não cala mais diante da figura do pai-patrão. Tonho como o menino, subvertem o ciclo de como as coisas caminhavam, uma vez que passam a questioná-las. Lembremos que também os mais jovens da família Ferreira passam a ignorar as regras do ciclo. Mateus, um dos netos do patriarca, demonstra o desejo de eliminar, de uma vez todo o clã dos Breves. Num outro momento, Mateus e a viúva, mentem para o velho afirmando que a camisa havia amarelado, embora isso não houvesse acontecido. Se há uma certa subversão dos dois lados (Breves e Ferreiras), isso significa que o valor do ritual da vingança já não faz sentido para a nova geração. Somente o pai dos Breves e o patriarca dos Ferreiras consegue, na cegueira em que se encontram, enxergar um sentido no ciclo do eterno retorno em que se encontram.

Após o enfrentamento com o pai, embora Tonho tenha tido coragem de começar a subverter a ordem das coisas, ele segue imerso em seu conflito, em sua escuridão. Isso pode ser observado na figura seguinte:



(a)



(b)



(c)

Figura 26: A decisão

No quarto dos irmãos [Int./ Madrugada]

Tonho está acordado, com o corpo contra a parede. Ele segura a fita preta nas mãos. O rosto de Tonho demonstra angústia. O menino, preocupado com ele, quebra o silêncio.

MENINO Tonho, tu tem que ir embora.

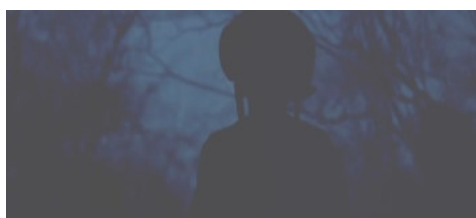
Tonho, pensativo, não responde.

Novamente o contraste: Tonho com o rosto pálido e a camisa branca opõe-se ao fundo negro que o engole. No plano de detalhe da tarja negra em suas mãos, a expressão da dúvida do personagem. Para dispersar a indecisão, o pedido/mandato do irmão:

MENINO Tonho, tu tem que ir embora.

Outra vez, seguindo o conselho do irmão redentor, Tonho dá mais um passo em direção à liberdade.

Seguindo a estrutura da *Oréstia* que se inicia na completa escuridão e termina à luz do Areópago, o filme de Salles mantém nesse ponto um diálogo com a trilogia uma vez que, também, inicia e termina a história com o choque entre o claro e o escuro:



(a)



(b)



(c)

Figura 27: O choque entre o claro e o escuro marcando uma oposição entre o início e o final do filme

O filme inicia-se com o menino Pacu como uma sombra negra caminhando no crepúsculo em direção ao mar, e termina com o personagem Tonho chegando à praia num cenário onde o branco domina tudo. O contraste escuro/claro está estabelecido. Contudo, não somente no que diz respeito ao contraste do claro e do escuro encontramos pontos de contato entre a *Oréstia* e o filme *Abril Despedaçado*. Brandão (1985, p. 22-23) em um comentário acerca da *Oréstia* afirma que “Ésquilo elabora suas personagens em função da fábula e, por isso mesmo, suas tragédias nunca têm fim, constituindo-se realmente numa obra aberta [...]”. Walter Salles igualmente elaborou uma “fábula sobre a possibilidade de construir o seu próprio destino, mesmo quando confrontado com as circunstâncias mais adversas, violentas e

aparentemente intransponíveis” (Carta Aos amigos de Abril). O final dado pelo diretor com o personagem diante do mar faz de seu filme, assim como a *Oréstia*, uma obra aberta. O mar se coloca diante de Tonho, simbolizando a infinidade de possibilidades que sua vida passa a ter a partir daquele momento. Assim, do choque de gerações, vencem as luzes dos novos tempos. Da mesma forma, na *Oréstia*. (ÉSQUILO, 1991, p. 188-189)

Procissão: O povo preferido por Atena / acaba de ganhar a paz aqui / para a felicidade de seus lares, / e assim vemos selar-se a união / entre as Parcas e Zeus onividente! / - Gritai agora, obedecendo aos ritos, numa resposta ao nosso canto estrídulo.

A vitória das luzes sobre as trevas e a conciliação entre o novo e o velho.

Enquanto Orestes e Tonho são libertados das amarras do destino, respectivamente, por meio da instituição do tribunal na colina de Ares (Areópago) e do sangue reconciliador do menino Pacu, Gjorg Berisha segue fomentando a roda viva das vendetas. Ao ser ludibriado por um transeunte que se encontrava com Gjorg na estrada em *bessa*, nosso personagem cumpre a sentença do destino, alimentando com seu sangue as terras do Rrafsh. (KADARÉ, 2001, p. 201)

De repente o mundo emudeceu por completo, depois ele ouviu passos em meio ao mutismo. Sentia duas mãos que faziam alguma coisa com seu corpo. [...] Ainda ouvia os passos se afastando e ficou a indagar de quem seriam. Pareciam-lhe familiares. Ah, claro, ele os conhecia bem, assim como conhecia as mãos que o tinham virado [...] “Eram as minhas”, disse. Em 17 de março, na estrada perto de Brezftoht [...] Por um instante perdeu a consciência, depois a ouvir os passos e voltou a pensar que eram os seus, que era ele e ninguém mais quem fugia assim, deixando para trás, estendido no caminho, seu próprio cadáver que acabava de matar.

Esse retorno que lemos no último parágrafo do livro mostra que o que muda é apenas o nome dos envolvidos, mas o rito da vendeta permanece o mesmo, intocável. O livro inicia-se e finaliza-se com as luzes do crepúsculo envolvendo Gjorg; a única diferença é que no início era ele o algoz e no final, torna-se a vítima. Gjorg ingressa, finalmente, em seu *Abril* morto. O moinho da morte cumpre seu ciclo seguindo sempre o movimento do eterno retorno. Em contrapartida, Orestes e Tonho não mais serão engolidos pela *machina fatalis* ou pela bolandeira. O ciclo quebrou-se formando em seu lugar o desenho da espiral. Tanto para Tonho quanto para Orestes, o caminho está aberto para novas possibilidades.

Podemos observar do que comentamos até esta parte, que o final dado por Walter Salles dialoga em muitos pontos com a *Oréstia*. Esse diálogo, no entanto, deu-se por meio da obra de Kadaré. Aliás, filme e livro apresentam também convergências em seus finais, já que apresentam de alguma forma estruturas circulares: o livro inicia-se com Gjorg matando Zef e

termina com o personagem (Gjorg) matando “o próprio cadáver”; quanto ao filme, ele começa e termina (praticamente) com a figura do menino contando a história dele, de seu irmão e de uma camisa ao vento; no entanto, a circularidade é quebrada com Tonho de frente para o mar. Nas análises que realizamos, em cada personagem seguindo seus respectivos destinos, o trágico entra em cena por meio do conflito e do choque. Mais uma vez, seguindo o percurso analítico abordado até o presente momento, a obra de Kadaré, o filme de Salles e a trilogia de Ésquilo entrecruzam-se em vários pontos, possibilitando que seus personagens e suas histórias dialoguem num processo *continuum*.

Enfatizamos que cada um dos conflitos analisados traz a marca da história, do tempo e da sociedade em que estão inseridos; ao confrontarem-se entre si vão emitindo ressonâncias uns nos outros, o que nos torna possível e mais clara a visualização de cada um desses conflitos. Passem-se na Grécia mitológica, na Albânia ou no Brasil; no século V a.C ou no século XX, esses conflitos são sentidos e reconhecidos em todas as partes do mundo por tratarem do sentimento trágico do homem, esteja ele onde estiver. Ao entrarmos no terreno do sentimento trágico da vida, o local e o universal se tornam um só, fazendo com que a Grécia, a Albânia e o Brasil localizem-se numa mesma latitude.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste estudo tivemos o intuito de analisar a tradução do livro *Abril Despedaçado* do escritor Ismail Kadaré para o filme homônimo do diretor Walter Salles. Partindo, então, do pressuposto de que essas duas obras apresentam muitas características relacionadas à tragédia, detivemo-nos, especificamente, na análise dos elementos trágicos presentes na obra literária e, evidentemente, na tradução desses elementos para o cinema.

No estudo de nosso *corpus* detectamos que Kadaré e Walter Salles construíram os universos ficcionais de seus *Abris despedaçados* a partir de um fenômeno social – o das cadeias de vinganças – presente tanto na Albânia quanto no Brasil. No entanto, conforme nos mostraram as pesquisas que realizamos, com base em afirmações e estudos feitos por Kadaré e por Salles, essas cadeias de vinganças não se restringem aos territórios albanês e brasileiro. Podemos encontrá-las, em várias outras partes do mundo, bem como no universo das histórias da mitologia grega (a maldição dos Atridas e a maldição dos Labdácidas) e em algumas tragédias. Neste último caso, temos como exemplo a *Oréstia*, trilogia na qual o tragediógrafo Ésquilo reelabora o mito da maldição dos Atridas. A obra de Kadaré, segundo indicações do próprio autor, apresenta muitos pontos de contato com essa tragédia o que faz com que o *Abril Despedaçado* de Walter Salles apresente ressonâncias tanto da obra do escritor albanês quanto da obra do tragediógrafo grego. Diante essas constatações atentamos para o primeiro aspecto que faz do livro e do filme obras que estão intrinsecamente ligadas ao trágico, ou seja, à vingança e às cadeias de sangue. Estas permeiam as duas narrativas do início ao fim.

Nossas pesquisas levaram-nos a perceber que, sendo as cadeias de sangue algo fundamental, o eixo central das histórias dos *Abris Despedaçados*, foi a partir da imagem dessa cadeia de sangue que se desenvolveram os elementos trágicos presentes nas histórias que analisamos. Três elementos trágicos foram identificados em nosso estudo: o coro trágico, o sangue como um miasma e o conflito trágico. Salientamos que ao analisar a presença desses elementos no livro de Kadaré e a tradução deles para filme *Abril Despedaçado*, procuramos pautar nossas investigações em questões que fossem além das velhas idéias que buscavam fidelidade ou por equivalentes imagéticos.

Buscando nortear nosso trabalho com clareza, perseguimos os seguintes objetivos: analisar a tradução dos elementos trágicos presentes no livro *Abril Despedaçado* para seu filme homônimo; analisar as ressignificações culturais dadas nos processos de transmutação dos elementos trágicos; e verificar as implicações dessas ressignificações advindas de um processo de interação entre as culturas albanesa e brasileira.

Procedidas mencionadas análises, chegamos às considerações que exporemos nos parágrafos subseqüentes.

Na tradução realizada por Walter Salles, os elementos trágicos que analisamos são redimensionados e ampliados dentro da prática sócio-cultural do diretor. Desde o momento em que resolveu empreender a tarefa de adaptar o romance de Kadaré, o diretor “frisou que seria impossível fazer uma transposição literal. Sua versão seria apenas inspirada no texto, adaptado à realidade brasileira e à sua própria visão de mundo” (BUTCHER & MÜLLER, 2002, p. 79). É inserido nesse pensamento que o filme, ao mesmo tempo em que apresenta um franco diálogo com a cultura brasileira, não deixa de dialogar com aspectos da cultura albanesa e com obras trágicas da Antiguidade. O coro das tragédias gregas que se fazem presentes no livro de Kadaré mediante as carpideiras albanesas, são ressignificadas no filme pela presença das rezadeiras nordestinas. O tecido maculado de sangue que ajudou a incitar a vingança do rei Agamêmnon, segue atormentando, com a ajuda do clamor das implacáveis Erínias, a vida dos jovens Gjorg e Tonho. Quanto ao conflito, esse elemento trágico dilacera a alma humana desde épocas muito antigas. O choque entre as trevas e a luz, a angústia, o choque entre novas e velhas gerações... já podem ser observados na *Oréstia* (V a.C). Ismail Kadaré e Walter Salles redimensionam esses conflitos para o tempo e o espaço em que suas obras encontram-se inseridas. Nas paisagens inóspitas das gélidas montanhas albanesas ou na secura asfíxiante do sertão do Nordeste o conflito é contextualizado por meio das trajetórias dos personagens Gjorg e Tonho.

Conforme constatamos em nosso estudo, as ressignificações culturais presentes na transmutação do livro *Abril Despedaçado* para o filme homônimo deram-se desde o momento da escolha do pólo-receptor para o qual a obra seria traduzida. Essas ressignificações estão no bojo de todas as pesquisas empreendidas pela equipe de pré-produção do filme, as quais visaram à investigação das lutas de famílias acontecidas em algumas regiões do Brasil, cujas características estão muito próximas das ocorridas na Albânia, alcançando, ainda, por sugestão do próprio escritor Ismail Kadaré os estudos sobre a tragédia.

Esclarecemos que o resultado destas ressignificações dos elementos trágicos no filme de Walter Salles, nos o consideramos como uma tradução que denominamos tradução cultural. Nesta, elementos advindos de diferentes culturas confrontam-se e misturam-se entre si (re)criando imagens não mais idênticas ou equivalentes em relação à obra do pólo-emissor; mas imagens afins e convergentes em relação à obra-emissora.

A respeito das implicações advindas do processo de interação entre as culturas albanesa e brasileira, conforme demonstramos em nossas análises, defendemos que há nesse

processo um movimento de circularidade cultural. Circularidade cultural, uma vez que não se trata de um movimento unilateral onde somente a cultura albanesa interfere na brasileira ou vice-versa. Na verdade, temos um movimento de mão-dupla onde as culturas interceptam-se umas às outras num movimento ininterrupto. Temos aí um *continuum* cultural. Isso pode ser percebido a partir do momento em que observamos o diálogo do diretor Walter Salles com um fenômeno da cultura brasileira, a qual apresenta convergências com um fenômeno da cultura albanesa que, por sua vez, baseia-se em obras da Antiguidade grega, recorrendo às tragédias. Walter Salles apresenta o Brasil retomando a Albânia e as tragédias gregas.

Outra implicação que advém deste processo dialético entre as culturas é que, a partir dessas interações, pudemos repensar as características dos elementos presentes em cada uma delas (das culturas), sob um novo viés, um novo enfoque. No processo de uma cultura emitir ressonâncias na outra, a visualização de certos elementos que podiam estar escondidos ou obscuros num primeiro momento, tornam-se claros com a confrontação de uma cultura na outra e/ou de uma obra na outra. Esperamos que essas confrontações tenham possibilitado a percepção, nas duas obras do século XX que analisamos a partir das várias confluências e dos vários pontos de contatos com obras da Antiguidade detentoras de elementos trágicos. É justamente devido a esses pontos de contato que fundamentamos a afirmação de que tanto o livro quanto o filme homônimo são obras que consideramos como trágicas. Em pesquisas futuras esperamos continuar o estudo do trágico analisando-o em tragédias posteriores à Antiguidade.

Finalizando nossas considerações, gostaríamos de reforçar mais uma vez nossa defesa por um diálogo *impuro* e híbrido entre as artes. Tal idéia estende-se, é claro, ao diálogo entre a literatura e o cinema, o que faz com que as velhas questões que giram em torno da obrigação e da fidelidade de uma à outra, perca qualquer base de sustentação.

Esperamos que as idéias defendidas neste trabalho auxiliem os estudos que vêm sendo realizados na área da tradução intersemiótica, da literatura comparada, do cinema, e ainda, em pesquisas que trabalham com as ressignificações e com os resquícios do trágico em obras contemporâneas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMORIM, Lauro Maia. **Tradução e adaptação:** Encruzilhadas da textualidade em *Alice no país das maravilhas*, de Lewis Carrol, e *Kim*, de Rudyard Kipling. São Paulo: Editora UNESP, 2005.

ARISTÓTELES. **Poética.** IN: Os Pensadores Vol. II. Tradução de: Eudoro de Souza. São Paulo: Abril S.A Cultural e Industrial, 1979.

AUMONT, Jacques, MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema.** Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Papirus, 2003.

AVELLAR, José Carlos. **O chão da palavra:** Cinema e literatura no Brasil. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

BAZIN, André. **O Cinema:** Ensaios. Trad. Eloísa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.

BRANDÃO, Junito de Souza . **Mitologia Grega.** Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 1991.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Teatro Grego:** Tragédia e Comédia. 3ª ed. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 1985.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Dicionário Mítico Etimológico.** Vol. I. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 1991.

BURKE, Peter. **Hibridismo Cultural.** Trad. Leila Souza Mendes. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2006.

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

CAMARGO, Raquel M. S. NETO, Carlos Copeli. Os pré-socráticos e o sentido do universo. **Filosofia especial**, São Paulo, 2007.

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

COSTA et alli. **A Tragédia**: estrutura e história. São Paulo: Ática, 1988.

EISENSTEIN, Sergei. **A forma do filme**. Trad. Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

EISENSTEIN, Sergei. **A sentido do filme**. Trad. Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

ÉSQUILO. **Oréstia**: Agamêmnon, Coéforas, Eumênides. Trad. Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1991.

FREIRE, Antonio. **O Teatro Grego**. Braga: Publicações da Faculdade de Filosofia, 1985.

GOROVITZ, Sabine. **Os labirintos da tradução**: a legendagem cinematográfica e a construção do imaginário. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2006.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP & A, 2001.

HESÍODO. **Teogonia**. Trad. Ana Lúcia Silveira Cerqueira e Maria Therezinha Arêas Lyra. Niterói: Eduff, 1986.

HOMERO. **Ilíada**. Trad. Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.

HOUAISS & KOOGAN. **Enciclopédia e Dicionário ilustrado**. Rio de Janeiro: Edições Delta, 1993.

KADARÉ, Ismail. **Abril Despedaçado**. Trad. Bernardo Joffily. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

KADARÉ, Ismail. **Eschyle ou le grand perdant**. Trad. Jusuf Vrioni e Alexandre Zotos. Paris: Fayard, 1995.

LESKY, Albin. **Tragédia Grega**. 2ª ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976.

MACHADO, Roberto. **O Nascimento do trágico: de Schiller a Nietzsche**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2006.

MALHADAS, Daisi. **Tragédia grega: o mito em cena**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora Brasiliense, 2003.

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

RAJAGOPALAN, Kanavillil. **Por uma lingüística crítica: linguagem, identidade e a questão ética**. São Paulo: Parábola Editorial, 2003.

RODRIGUES, Cristina Carneiro. **Tradução e diferença**. São Paulo: Editora UNESP, 2000.

RÔLA, Luiza de Marilac Sucupira. **Cultura e tradução: aportes culturais magrebinos para alunos do nível médio da escola pública**. Dissertação de Mestrado do Curso de Mestrado em Lingüística Aplicada da Universidade Estadual do Ceará, 2004.

SELIGMAN-SILVA, Márcio. **O local da diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução**. São Paulo: Editora 34, 2005.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Trad. Fernando Mascarello. Campinas, SP: Papirus, 2003.

VENUTI, Lawrence. **Escândalos da Tradução**. Trad. Laureano Pelegrin, Lucinéia Marcelino Villela, Marileide Dias Esqueda e Valéria Biondo. São Paulo: EDUSC, 2002.

VERNANT, Jean-Pierre, VIDAL-NAQUET, Pierre. **Mito e Tragédia na Grécia Antiga**. Trad. Anna Lia A. De Alemida Prado, Filomena Yoshie Hirata Garcia, Maria da Conceição M. Cavalcante et al. São Paulo: Perspectiva, 2005.

VIEIRA, Camila. A dissolução de todas as artes. **O Povo**, Fortaleza, 21 out. 2007. Caderno Vida e Arte, p. 4-12.

FILMOGRAFIA

SALLES, Walter. *Abril Despedaçado*. Filme, 2001.

Direção: Walter Salles

Elenco: Tonho (Rodrigo Santoro), Pai (José Dumont), Pacu (Ravi Lacerda), Mãe (Rita Assemany), Salustiano (Luiz Carlos Vasconcelos), Clara (Flavia Marco Antonio).

Inácio (Caio Junqueira), Avô de Isaías (Everaldo de Souza Pontes), Mulher de Isaías (Mariana Loureiro), Isaías (Servílio de Holanda), Mateus (Wagner Moura), Reginaldo (Gero Camilo).

Participações especiais: Seu Lourenço (Othon Bastos), Família Ferreira (Vinícius de Oliveira), Família Ferreira (Soia Lira), Família Ferreira (Maria do Socorro Nobre).

Roteiro: Walter Salles, Sérgio Machado e Karim Aïnouz

Fotografia: Lula Carvalho

Música: Antônio Pinto

Montagem: Marcelo Pedrazzi / Conselheiro artístico: Jürg Hassler

Distribuição: VídeoFilmes

Adaptação: Abril 1910 – Na geografia desértica do sertão brasileiro, uma camisa manchada de sangue balança com o vento. Tonho (Rodrigo Santoro), filho do meio da família Breves, é impelido pelo pai (José Dumont) a vingar a morte do seu irmão mais velho, vítima de uma luta ancestral entre famílias pela posse da terra. Se cumprir sua missão, Tonho sabe que sua vida ficará partida em dois: os 20 anos que ele já viveu, e o pouco tempo que lhe resta para viver. Ele será então perseguido por um membro da família rival, como dita o código da vingança da região. Angustiado pela perspectiva da morte e instigado pelo seu irmão menor, Pacu (Ravi Ramos Lacerda), Tonho começa a questionar a lógica da violência e da tradição. É quando dois artistas de um pequeno circo itinerante cruzam o seu caminho... *

* O fragmento supracitado foi retirado do verso do invólucro do DVD do filme *Abril Despedaçado*.

ANEXOS

Entrevista com o crítico e realizador cinematográfico Firmino Holanda³⁵.

Nessa entrevista, o crítico e cineasta cearense Firmino Holanda nos ajuda a refletir sobre o cinema e sobre as relações desse meio com as demais artes. A entrevista acaba por abordar também a velha questão da narrativa no cinema por meio da provocação que o cineasta Peter Greenaway lança, quando afirma que a arte cinematográfica não passou até hoje de laudas e mais laudas ilustradas pela literatura. Nessa conversa, o entrevistado nos fala um pouco a respeito de cineastas que marcaram a cinematografia mundial tais como Eisenstein, Glauber Rocha e Jean-Luc Godard e de sua visão sobre as inter-relações entre as artes e da relação do cinema com a literatura.

Beatriz - Alguns dos primeiros teóricos do cinema reivindicavam por um cinema não contaminado por outras artes, como no caso a noção de “cinema puro” de Jean Epstein; já outros teóricos e cineastas, proclamaram com orgulho os vínculos do cinema com outras artes. Griffith diz ter tomado a montagem em paralelo de Dickens; Eisenstein também diz ter encontrado importantes antecedentes na literatura para as técnicas cinematográficas. Qual sua opinião sobre esses dois pontos de vista?

Firmino - Bem, o cinema quando surgiu já apresentou, em princípio, um vínculo com o teatro evidente. E o teatro, é o quê? Uma arte da fala, do gesto, são imagens vivas num palco. O cinema seria a captação dessas imagens vivas num palco, ou num estúdio com os aparatos tecnológicos de luz... Pois bem, esse vínculo direto com o teatro é muito claro. Embora, aí é que entra numa questão: mesmo que não se teorizasse muito a respeito disso, “Ah! Eu vou fazer teatro filmado”, ou “eu não quero fazer teatro filmado”, ou então, “eu não quero fazer literatura filmada”, ou “eu quero fazer literatura filmada”. Nem que não queira ou queira, eu sou da opinião de que o cinema em si, quando você liga uma câmera e capta uma peça de teatro, por exemplo, ela já não é mais teatro, não é teatro. Teatro só existe de corpo presente; espectadores e atores. No momento em que eu filmo a peça teatral, já não é mais teatro é cinema.

[...]

³⁵ Essa entrevista foi fruto do Curso de Cinema e Vídeo que participamos durante os meses de janeiro e fevereiro de 2008.

Vamos escapar um pouco do cinema. Por exemplo, a literatura escrita. Ela é decorrência da literatura oral. Tem que levar em consideração que as artes, elas se alimentam, elas vão se desdobrando em outras e outras, e cada uma vai buscando a sua especificidade. Eu acho que essa questão: “Ah! O cinema está querendo imitar a literatura, o cinema está querendo imitar o teatro, a pintura”. Isso é um problema eu não digo que é secundário porque a gente tem que pensar a respeito disso, mas não é motivo para os cineastas ficarem num problema; “Ah, meu Deus! O que é que estou fazendo?!” Porque a arte, a arte cinematográfica em si, ela já é recorte.

Beatriz - E sobre as inter-relações entre as artes?

Firmino: Na verdade, sempre houve essas inter-relações entre as artes. As pessoas é que em dado momento andaram setorizando: isto é cinema, isto é fotografia, isto é literatura, isto é pintura, isto é música, isto é teatro. O cinema totaliza inclusive isso. Já se chamou (o cinema) de arte total, que mistura tudo. Inclusive houve até experiências de peças de teatro com filme; O Eisenstein fez isso, o Griffith eu acho que também fez. Então, sempre houve isso, não é de se espantar não. Isso está impregnado no cinema de Méliès: está lá a pintura, está lá o teatro, a mágica dele. A rigor é isso mesmo.

Num texto *Dickens, Griffith e nós*, o Eisenstein enxerga em Griffith a presença da literatura de Charles Dickens. E, por exemplo, tem um ensaio do Júlio Bressane, um cineasta brasileiro, que filmou *Brás Cubas*. Bem, o Bressane ele menciona o texto do Machado de Assis já como um... tem momentos lá que seriam prévias do que seria o cinema. Quer dizer, seria um pré-cinema. Mas, na verdade, não é bem assim, não é uma previsão do cinema. Na verdade é a narrativa pura e simples que quando transposta para o cinema, vai também. Milhares de coisas que se você vai narrar no filme, por exemplo, são oriundas da literatura escrita, ou da fala mesmo popular. Por exemplo, tem um debate do Glauber sobre *Deus e o diabo na terra do sol* quando ele fala numa cena (estou dando um exemplo, é claro): o vaqueiro mata o patrão. É uma morte muito rápida, pá matou. Deu mais duas bordoadas no patrão, corta. Já salta para uma cena em que o vaqueiro do patrão com os outros estão matando a família do vaqueiro. Há aí um salto no tempo e no espaço. Então, o Glauber menciona uma forma popular de se falar as coisas: “Ah, eu tava num boteco”, e o cara falou (um bandido lá, um pistoleiro) falou como é que matou o fulano: “Pois é, o cara me aperreou, me insultou não sei o quê, quando de repente, pá, tava os miolo dele na parede.” O que é isso? É um salto, uma elipse. Veja, Glauber usa esse termo: “é num abrir e fechar de olhos, num piscar de olhos que aconteceu

isso”. São demonstrações cabais do que já está na literatura oral, ou no linguajar da literatura oral. Você está contando uma história, está contando uma briga, aí você diz que foi num abrir e fechar de olhos.

Isso tudo são imagens que o cinema trabalha constantemente. Por que? Porque elas fazem parte da vida da gente. A gente se expressa assim, o nosso pensamento é montagem. Eu estou aqui conversando com você e estou falando e essas imagens que eu falei aqui, eu as vi. Eu vi aqui o cara, o miolo dele na parede dessa sala. E, ao mesmo tempo, eu vejo as superposições das imagens do Glauber. Eu posso estar falando com você e de repente me ocorreu algo que fuja do meu papo aqui, me lembrar de alguma coisa: será que eu desliguei o gás lá de casa? Será que eu fechei a porta? Quer dizer, há uma fuga, algo paralelo. Então, eu acho que essas questões das interseções, das misturas artísticas, elas são pré-literárias também. A rigor, assim... Se eu for escrever um romance, certamente eu vou escrever no modo como eu falo, como as outras pessoas falam. E elas falam por metáforas, falam com essas elipses, falam com silêncios também, com pausa. O cinema é uma arte silenciosa. Por que? Você não precisa necessariamente falar (pelo menos, no começo) para expressar uma idéia. Então... o gesto. O que é o gesto? É uma coisa teatral, literária. Então, eu acho que tem que levar em consideração que a literatura já é impregnada de outras artes e impregnada pela vida. Como é que nós agimos, como é que nós pensamos... Então, a literatura capta isso, coloca no papel o nosso modo de falar, o nosso modo de pensar, o nosso modo de construir. Claro, que com o desdobramento dos conhecimentos humanos, da psicanálise, por exemplo, você já vai adotando na literatura, e nas outras artes, evidentemente, elementos que enriquecem mais esse dado humano do texto. Você passa a entender mais o mecanismo do pensamento humano, o sono, o delírio, o desejo...

A *Nouvelle vague*, o cinema da *nouvelle vague* da década de 60 tem muito a ver com o novo romance francês, ele (o cinema) tem um tipo de montagem diferenciado. A montagem da *nouvelle vague* vai muito com o fluxo do pensamento, é tudo misturado. Os filmes do Godard não têm gênero. É comédia, é policial, é ficção científica, ele faz “uma mistura do cão”. Porque tudo se mescla, tudo se superpõe. O personagem está falando aqui de uma coisa e de repente, você está ouvindo a voz dele em *off*, ele está falando de amor, da mulher dele e a aparece uma pintura renascentista, ou Rembrandt, ou uma pintura do Matisse. Então ele (Godard) faz citações literárias, às vezes ele usa literalmente a citação de um livro, e por aí vai. Ou mistura história em quadrinho, imagem de história em quadrinho, com comercial, com cenas documentais. E isso não é nada mais nada menos, assim a grosso modo, é claro, é como o fluxo do pensamento, o nosso pensamento que vai mesclando essas coisas.

Beatriz - O que nós procuramos defender é exatamente essa confluência entre as artes e que, portanto, não existe uma literatura pura ou um cinema puro. O que se percebe são essas várias intermediações. Um jargão que se escuta é: “Ah, porque o filme não tem nada a ver com o livro.” Mas nem tem como. A gente defende que a adaptação cinematográfica é um trabalho de recriação...

Firmino: é, essa fidelidade não existe. Coisa nenhuma praticamente.

[...]

É muito comum isso, essa intermediação entre as artes. Eu não vejo com muito problema essa questão: isso não é arte, isso não é cinema, isso não é literatura, esse cinema quer ser teatro. Isso pra mim é um problema que eu não digo superado, porque a gente tem que estudar, tem que entender mais como as coisas funcionam.

[...]

Outra coisa que eu me lembrei também, que era pra eu ter dito naquela hora, mas o assunto foi por outro lado. Se você estudar um texto do manifesto do Eisenstein, que saiu num livro específico só sobre esse manifesto, ele trabalha a questão das artes plásticas no cinema de Eisenstein. Então, ele mostra... Aliás eu estou falando aqui do prefaciador, que faz uma análise do livro. O livro não é do Eisenstein, é sobre o manifesto dele, feito por um francês. Então, o prefaciador brasileiro faz uma bela introdução citando Cézanne. Bem, o Eisenstein, ele desmistifica, ele desmonta. Então, no cinema dele, ele quebra a continuidade das imagens, ele faz repetições, cria paralelismos entre um plano e outro... a estátua cai, depois a mesma estátua volta. Então, nessa análise, o prefaciador toca numa questão que é interessante. Vou dizer aqui só para ilustrar. O Cézanne teria sido o primeiro a usar uma pintura onde ele não quer criar um espaço ilusório. Essa tela aqui, tá aqui uma paisagem, tá aqui uma graminha, tá ali uma árvore, ao fundo tem um céu azul, uma nuvem, e essas instâncias da imagem, entre elas se faria tudo para que não houvesse um corte abrupto da graminha para a planta, da planta para a copa, da copa para o céu. O Cézanne não, ele “sapeca” lá uma pincelada brutalista, eu nem sei se o termo seria brutalista; mas, é notória a interseção, a divisão ali, a fronteira entre aquela copa da árvore e aquele céu ali. Então, ele desnuda a construção. E o Eisenstein ele também faz esse desnudamento da construção, da sua obra. Na medida em que ele pega um fragmento do filme, que são os fotogramas, os planos e os repete, ele mostra que é uma construção, que tem fissuras ali. E quem dá a construção final é o espectador; ele vê aquelas imagens e com a sua consciência, com o seu raciocínio, com a sua sensibilidade, ele

constrói a história, constrói o conceito. E o Cézanne a mesma coisa; aquelas pinturas que têm marcas bem delimitadas entre um espaço e outro, naquilo ali você vê a marca, uma fissura, uma fronteira entre elas. E o espectador constrói o conjunto, a mente constrói. E cada vez mais eu vejo esses espaços entre as artes como uma coisa naturalíssima. Às vezes, o que mais me inspira para fazer um trabalho, um roteiro, é uma música, um tipo de música que eu ouço. Não assim: “Ah, tá ali aquela música é suave, então, eu vou fazer uma cena da vaquinha pastando, ou dum casal namorando. Não é isso não. Às vezes o que me inspira é a postura de certos artistas na área da música, o grau de liberdade que eles têm de construir uma obra radical. Aquilo pra mim é inspirador para que eu tente fazer algo similar na imagem, no audiovisual. Essa mesma postura libertária, sem freios. É isso. Não é querer fazer cinema musical, é ter a mesma liberdade. Isso eu acho legal.

Beatriz - O cineasta britânico Peter Greenaway acredita que os 112 anos de atividade cinematográfica não passaram de laudas e mais laudas ilustradas por imagens; ao contrário, o crítico brasileiro José Carlos Avellar acredita que o “texto é um estímulo para a imaginação e não para uma reconstituição de imagens verbais tal e qual em imagens visuais. Como você se posiciona a respeito dessas questões?

Firmino: Bem, eu sou fã do Peter Greenaway. Eu adoro o cinema dele. É um cinema realmente radical, muito experimental. Eu vi muitos trabalhos dele. E o que ele reivindica é justo. Agora quando eu falei no início aquelas coisas sobre: “Ah, o cinema sempre vai ser cinema, é uma arte que tem a sua especificidade”, é porque, a rigor, é diferenciado do teatro e da literatura. Não tem como não ser. Agora, que, também, os cineastas tendem a querer imitar a literatura, imitar o teatro, sim isso existe. Mas, é antes de tudo, imitar a vida, imitar a realidade, que é uma busca como eu falei, no início, é anterior à própria idéia da literatura formatada com a gente tem hoje, ou da pintura realista. Então, é uma coisa da busca do homem mesmo de querer imitar a realidade para apreendê-la, tê-la para si. É uma coisa até mágica, inicialmente era mágica, ter uma imagem do outro é guardar a imagem do ente querido que morreu. Eu tenho como recordação, mas, ao mesmo tempo, é como se fosse aquela pessoa, isso num pensamento mais mágico, primitivo, né? Então, é legítimo o que o Greenaway diz em função realmente dessa coisa em que se transformou o cinema comercial, que é uma coisa que realmente, artisticamente cai na vulgaridade, quase sempre. De querer copiar a realidade, enquanto que a meta seria abrir um espaço autônomo, livre, independente, experimental. Mas, o cinema sempre foi experimentalista. Não o cinema dominante. A década

de 20, por exemplo, foi um experimentalismo ultra-radical; aí estão os avós do Greenaway, atuando, agindo. Sabe, então, romper com essa linguagem narrativa, literária, teatral, ou que quer ser isso, sempre foi algo presente no cinema. Em maior ou menor grau, em cada cinematografia, tendo geralmente um repercussão limitada, é claro, em determinados setores, mas que com o tempo essas buscas acabavam sendo absorvidas até pelo cinema convencional. Com a própria *nouvelle vague* quando surgiu, quebrava tudo, mas depois, até um seriado da Globo às vezes pode adotar algo da *nouvelle vague*. Então, eu particularmente sou partidário das idéias do Greenaway no sentido de que se busque um cinema que provoque essa reflexão, que seja reflexivo como Avellar quer, desmontando essa linguagem narrativa, sim. E eu acho que ele consegue isso. Mas, veja bem, tem um filme dele *A última tempestade*. O que é esse filme se não uma mistura de circo, teatro, computação gráfica, cinema, literatura, baseado numa obra de Shakespeare. Então, o que eu estou querendo dizer é o seguinte: O Peter Greenaway ele é artista plástico. Então, ele tem elementos das artes plásticas, de teatro, de literatura, de circo. Então, ninguém escapa disso.

Beatriz - É eu acho estranho fugir a essa questão, porque por mais que ele diga “Ah, vou fugir da narrativa”. Por mais que o filme seja abstrato, seja radical, mas de alguma forma ele está contando alguma coisa ali. Não tem como fugir. Eu acho interessante o posicionamento dele, mas não seria um tanto radical dizer: “Vamos abolir totalmente a narrativa! Inclusive a vida do homem se dá por narrativas.

Firmino: Isso é. Por exemplo, a minha vida, a sua vida, cada um de nós a reconstrói no passado, no presente, projetando para o futuro. Enfim, eu vivo reconstruindo a minha vida, recuperando objetos, fotos que me pertenceram em dada época, eu vou tecendo a minha história. Por exemplo, sem querer entrar muito nas coisas que a gente faz aqui. Estamos falando de Greenaway, falar de mim é meio complicado. Mas, assim, de posturas que a gente tem aqui já que a gente realiza também. Certas pessoas com quem eu convivo, com quem eu faço cinema e vídeo, tendem a trabalhar a imagem pura, dita pura, que querem a reflexão, a câmera ali que mostra mais do que verbaliza. Não há uma voz explicando, procura-se cortar os diálogos, procura parar mais, ser mais reflexivo, ali no silêncio. E eu gosto muito do texto, da fala, da fala, da fala. Qual está certo dos dois? Nenhum. Até porque o silêncio, ou uma imagem parada de um dado objeto, às vezes aquilo é mais eloquente do que uma fala também; é tão ou mais discursivo do que uma pessoa falando todo tempo. Eu sempre brinco, mas é sério o que eu digo: Ah, se eu fizer um filme só dessa porta aqui, durante dez minutos, eu

contei uma história ou emiti um conceito. Não é só a questão de contar uma história. Eu discuto mais a questão da ideologia, do pensamento, das idéias. Eu não estou fazendo um filme meramente naturalista, captando a porta: “Vejam essa porta!” Não, essa porta se eu parar para olhar bem, ela foi construída. Por quem ? Para que serve uma porta? Então, eu estou mostrando uma porta, essa porta, dependendo de mim, dependendo de você, ou de qualquer espectador, eu vou dialogar com ela, ou pensar a respeito dela. Ela não vai ser só um espelho da porta, um reflexo de uma porta, ela é uma imagem reflexiva. Agora, quem constrói essa reflexão? O diretor pode dar a dica, embora ele nem queira contar nada: “Não, o meu filme não quer dizer nada, é só uma porta.” Não, você está dizendo algo sim. Já falou muito, já falou até demais. Essa porta aqui disse tudo. Então, é necessário levar em conta que às vezes essas tentativas de esvaziar totalmente o discurso falado para não virar literatura, para não virar teatro, às vezes, eu não diria inúteis, não, mas para mim elas são tão eloquentes quanto uma fala.

Beatriz - Voltando a Peter Greenaway, este coloca que quando Griffith introduziu a narrativa no cinema, levou todos na direção errada, cristalizando-a. Na opinião de Greenaway, o cinema está sempre a reboque da literatura, sempre ilustrando textos. O que pensa a respeito da opinião desse cineasta? Como você encara a relação entre a literatura e o cinema: imagem/reflexo ou imagem/reflexão?

Firmino: é o que eu já falei antes. Eu sou fã dele, concordo com muito do que ele diz. Mas eu acho que existem literaturas, assim como existem cinemas, diferenciado. Quer dizer, a reboque da literatura. Eu acho que estar a reboque da literatura de Joyce é um ganho. Se eu conseguir reproduzir Joyce no cinema, já é um avanço em relação a esse cinema narrativo clássico. Eu não estou dizendo ilustrar James Joyce, não é o caso, mas se eu tiver, se eu conseguir uma fração do que Joyce fez na literatura passando para o cinema já é um ganho estupendo. Então, obviamente, eu acho que ele se refere a uma literatura naturalista, é isso o que ele critica mais. Agora, voltando àquela questão inicial que eu pensei, nem que não queira o cinema está sempre traduzindo mesmo esse cinema narrativo está produzindo algo diferenciado das outras artes. Hollywood e seus similares padronizaram a forma de narrar. É mais confortável eu dizer “Ah! Isso é literatura filmada!”, mas não é não. Agora, eu digo que o fenômeno cinematográfico é mais do que isso, não é só uma literatura filmada, porque não é. Simplesmente não dá para ser literatura filmada, porque na literatura se eu mostrar essa sala eu vou dizer, eu vou escrever: um quadro assim, uma sala, uma figura expressionista, uma

aluna, um professor, eu saio escrevendo da melhor forma possível isso aqui. E o cinema, eu boto a câmera silenciosa e está dito, pelo menos isso, a descrição exata. Então, isso não é literatura, não é literatura. E mais, o cinema mesmo copiando a literatura ele tem o tempo, as imagens têm um tempo. Qual é o tempo do livro? É só o tempo da minha leitura? Eu leio o texto, uma frase, a gente pode ler e reler aquilo também, não é? Quando o texto é bacana. Mas o cinema tem um tempo próprio e você é arrastado por ele. Na literatura, você faz o seu tempo você pode ler e reler. No cinema, não, ele te arrasta. Eu mostrei essa sala, corta... Tem movimento, tem montagem, têm os cortes, têm os sons. Como ser literatura isso? Assim, eu estou falando, rigorosamente, não é literatura. Pode ser muito calcado na literatura e na literatura naturalista, realista, mas não é literatura.