

O coro trágico volta à cena: uma análise dos elementos trágicos na transmutação de *Abril Despedaçado*

Mestranda Beatriz Furtado Alencar Lima¹ (UECE)

Resumo:

*Encarando a adaptação fílmica como uma tradução intersemiótica, analisamos, neste artigo, um elemento presente no livro *Abril Despedaçado*, do escritor albanês Ismail Kadaré para o filme homônimo de Walter Salles. Apresentamos o coro trágico que se faz presente por meio das carpideiras albanesas no romance de Kadaré e que é ressignificado por Salles por meio das rezadeiras nordestinas. Como resultado das análises constatamos o continuum entre as culturas albanesa e brasileira. Albânia e Brasil: países de culturas aparentemente distantes, mas que se interceptam na representação do drama humano. Com base em nossas análises concluímos que a tradução de Salles é uma recriação artística em que diferentes culturas dialogam entre si num movimento de circularidade cultural.*

Palavras-chave: Tradução intersemiótica, literatura, cinema, cultura.

Introdução

Vêm de longas datas os debates em torno da relação entre a Literatura e o Cinema. 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 seja lugar comum, a não-aceitação e até mesmo desprezo, por 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. 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 dá-se através das trocas, das influências recíprocas.

É partindo dessa concepção que encaramos o processo da adaptação fílmica do livro *Abril Despedaçado* do escritor albanês Ismail Kadaré para o filme homônimo de Walter Salles como uma tradução intersemiótica em que literatura e cinema confrontam-se recriando objetos advindos da cultura do pólo-emissor. Esses objetos, no presente artigo, constituem-se das carpideiras albanesas que são ressignificadas no filme de Walter Salles pelas rezadeiras nordestinas; essas duas figuras, por sua vez, possuem fortes paralelos com o coro trágico. É, pois, tendo em vista apresentar o profícuo diálogo que advém dos encontros entre a literatura e o cinema que analisaremos as mediações ocorridas entre o coro trágico, o romance de Kadaré e o livro de Walter Salles.

1 Além das velhas questões sobre fidelidade

O atual panorama da literatura comparada, conforme nos mostra Carvalhal (2003), traz 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” (CARVALHAL, 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 artística, 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 da 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, na qual a literatura, aos poucos, passa a não mais ocupar o centro para o qual convergiam as comparações; a literatura começa a ocupar a posição num *continuum*, cujos objetos confrontados (incluindo a literatura) estão em constante diálogo e não possuem um sistema hierárquico entre eles.

Carvalho (2003, p. 39) salienta

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 analisar a tradução do livro *Abril Despedaçado* para o filme homônimo, pensamos 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 do elemento trágico aqui analisado. 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 advindas desse confronto. Ressonância esta que muitas vezes vai além das obras e culturas que estamos analisando, num movimento de espiral. Carvalho (2003, p. 40) revela

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 em nossas 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).

Avellar, em seu livro *O chão da palavra: cinema e literatura no Brasil*, analisa 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 T. Carvalho. Ainda que em suas análises Avellar não utilize o termo tradução, a perspectiva que defende no livro acerca da construção de uma “imagem/reflexão e não de uma imagem/reflexo” coaduna-se com as idéias da autora supracitada. Avellar trabalha com a idéia do texto literário como sendo este um estímulo para novas criações artísticas. Insiste em afirmar que ao trabalharmos 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 tal e qual em imagens visuais. Segundo 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 num processo *continuum*: literatura recriando o cinema, cinema recriando a literatura num movimento de mão dupla. Dessas reflexões surgem-nos alguns questionamentos que se estendem também ao processo tradutório especialmente nos que dizem respeito à dicotomia original X tradução. Tais reflexões estão relacionadas às possíveis fronteiras que são estabelecidas entre o cinema e a literatura. Então, se tomamos como exemplo o romance *Vidas Secas* de Graciliano Ramos, podemos nos questionar: até aonde iria a literatura e em que ponto começaria o cinema? No que diz respeito ao filme homônimo, de Nelson Pereira dos Santos, até aonde iria o cinema e em que ponto

começaria a literatura? “Exatamente porque o 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*” (AVELLAR, 2007, 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’” (AVELLAR, 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, então, 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 daquele a esta última; já para aqueles que trabalham com a palavra, a literatura ao ser adaptada para o cinema sofreria um desprestígio e uma desvalorização por submeter-se a um meio que lhe é inferior, além de, na maioria das vezes, cometer 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, 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” (CARVALHAL, 2002, p. 40), 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 as mesmas, não vemos razão para negar tal diálogo ou para desprestigiá-lo.

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 por mediante o olhar-prisma do cineasta-tradutor. Transfigurar imagem literária em imagem cinematográfica: movimento de mão-dupla, que por meio do diálogo promove o contraste.

2 As narrativas dos *Abris*

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 (Zef Kryeqyq) que não lhe despertava nenhum tipo de sentimento.

O livro faz parte de uma coletânea intitulada *Sangue-frio* e apresenta muitos paralelos, como já colocamos, com obras trágicas da Antiguidade dentre elas 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, p. 06).

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 (Isaías Ferreira). 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.

O filme estrutura-se em três núcleos dramático: 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 Ferreira. Walter Salles ainda encontrava-se 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*. 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 As carpideiras albanesas e as rezadeiras nordestinas

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 *Abril Despedaçados* de Kadaré e Walter Salles tais ações encontram-se presentes, dadas, é claro, as devidas especificidades das culturas onde cada história ocorre.

Logo nas primeiras páginas do livro, em virtude do enterro de Zef Kryeqyq temos a presença rápida, porém marcante, das carpideiras albanesas. Observemos os fragmentos em que essas figuras aparecem:

“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).

- 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 (KADARÉ, 2001, p.18).

Consideramos seja interessante observar que o coro das tragédias, bem como o das carpideiras de Kadaré, é formado por gente do povo; os personagens chorados em *Abril Despedaçado*, já não são mais os grandes reis, guerreiros ou heróis. A magnitude e o heroísmo desses mortos consiste 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 daí vemos a tragédia expressar-se em sua totalidade.

Outro ponto que desejamos salientar é que as carpideiras do enterro de Zef exercem a função de atrizes e espectadoras ao mesmo tempo, seguindo a proposta de conciliação que Freire sugere entre o Coro ator e o Coro espectador. Freire (1985) propõe uma conciliação entre a concepção do coro como ator e a do coro como espectador. Em seu entender, entre esses dois pontos de vista há, na verdade, 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).

Exercem a função de atrizes uma vez que choram por um morto que não lhes pertence; elas vêm de outras aldeias, exclusivamente, como vimos nas passagens citadas do livro, para chorarem e se lamentarem durante o enterro. Outro ponto que faz com que as vejamos como atrizes é o fato de 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 dá-se uma vez que as carpideiras estão assistindo a toda a tragédia do ritual fúnebre de Zef. Presentes no enterro, interpretam através de 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)¹

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 desgrenhada e espontânea dos próximos do defunto, por conseqüência para desempenhar mais que para sentir realmente esta dor. Ou seja, do mesmo modo que o coro antigo protegia a tragédia

¹ 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 la sorte la 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).

contra a multidão dos espectadores, as carpideiras defendiam o rito fúnebre contra a multidão dos parentes e todos os outros participantes.

Nessa citação, as carpideiras são encaradas como o espectador ideal – funcionando, sobretudo, 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 de uma obra sua detentora de elementos trágicos, uma vez que o escritor 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 entoados 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, o tragediógrafo teria conhecimento de alguns costumes dos Bálcãs, como por exemplo, o da presença de carpideiras em enterros, assim como também era comum acontecer na Grécia Antiga.

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 delas que temos 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.

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

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 ...)” (BUTCHER & MÜLLER, 2002, p.128). Tal cena foi, entretanto, 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 como com o coro da tragédia grega.

Nas seqüências que analisaremos, prevalece uma iluminação na fotografia do filme marcada pelo choque do claro/escuro; em alguns planos vemos as rezadeiras totalmente envoltas numa total escuridão. Escuridão essa que, conforme já mencionamos, está presente durante quase todo o filme, uma vez que integra a concepção trágica do mesmo.



(a)



(e)



(c)



(g)



(b)



(f)



(d)

Figura 1: Corpo de Isaías 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.



(a)



(b)



(c)



(d)



(e)



(f)



(g)

Figura 2: 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 incelência. 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.

Podemos observar que há, nessas cenas, a presença dos cantos fúnebres para homenagear o morto. Os cantos da seqüência supracitada 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 cantada na cena foi escolhida do repertório de rezas dessas senhoras, conforme podemos ver em Butcher & Muller (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.

Nas cenas que mostramos (figura 1), 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 atorras e como espectadoras de um espetáculo fúnebre advindo de um grande moinho de sangue, de uma incansável *machina fatalis*.

No texto *Aos amigos de Abril*, distribuído entre os atores e a equipe do filme, temos a seguinte passagem narrada em Butcher & Muller (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 Isaías 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.

Cada detalhe do velório de Isaías Ferreira contribui para que se forme no filme um palco onde o trágico está expresso 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, trajas 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 2a) e, finalmente, com a chegada do próprio assassino (figura 2e). Kadaré (2001, p.18) explica

Ao 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 ocorrida em circunstâncias mais ou menos naturais; eles choram uma morte advinda de um ciclo de vinganças; estão presentes em um velório onde o próprio assassino e seu pai encontram-se presentes. Velório no qual 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 daí estamos no campo da tragédia expressa em sua totalidade.

Uma câmera objetiva revela um quadro onde assassino e vítima, famílias rivais, morte e vida, ódio e compaixão, 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 que teve seu início *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.

Conclusão

Percebemos nas análises o *continuum* entre culturas que se interpenetram e recriam-se umas às outras. O coro apresentado em cada uma das culturas recebe novos olhares quando estabelecemos relações entre ambas. As carpideiras do livro *Abril Despedaçado* apresentam influência 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; as rezadeiras do funeral de Isaías são recriadas, no filme, bebendo direta e/ou indiretamente em todas essas fontes.

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

Referências Bibliográficas

- [1] AVELLAR, José Carlos. **Ochão da palavra: Cinema e literatura no Brasil**. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.
- [2] BAZIN, André. **O Cinema: Ensaios**. Trad. Eloísa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.
- [3] BUTCHER, Pedro. MÜLLER, Anna Luiza. **Abril Despedaçado: história de um filme**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- [4] CARVALHAL, Tânia Franco. **O próprio e o alheio: Ensaios de literatura comparada**. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2003.
- [5] FREIRE, Antonio. **O Teatro Grego**. Braga: Publicações da Faculdade de Filosofia, 1985.
- [6] KADARÉ, Ismail. **Abril Despedaçado**. Trad. Bernardo Joffily. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- [7] KADARÉ, Ismail. **Eschyle ou le grand perdant**. Trad. Jusuf Vrioni e Alexandre Zotos. Paris: Fayard, 1995.

ⁱ **Beatriz LIMA, (Mestre)**

Nome por extenso da Instituição (UECE – Universidade Estadual do Ceará)
alencarbia@gmail.com